SOBRE ALGUNOS SIMBOLOS EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

A Pilar, que hace ahora cincuenta años me dio a conocer «Soledades, Galerías y otros poemas».

Me atrevo a escribir sobre Antonio Machado sin haber publicado antes ningún estudio sustancial acerca de su obra, movido por circunstancias atenuantes que desearía fuesen tenidas en cuenta. Una es la necesidad íntima de sumarme al homenaje que en este año se tributa a un poeta cuya lectura me acompaña desde la lejana mocedad y ha calado hasta lo más hondo de mí mismo. Es otra el privilegio que tuve de convivir con él durante más de dos años en el Instituto «Calderón de la Barca» de Madrid. Allí enseñamos, de 1932 a 1934, él como catedrático de Francés y yo como novel catedrático de Lengua española y Literatura. Mi admiración por el poeta se caldeó entonces con la experiencia viva de la bondad, comprensión y humor de don Antonio. Mis palabras serán, pues, sincero tributo de personal devoción.

Mi atrevimiento consiste en escribir «ligero de equipaje». Aunque la poesía de Machado se haya incorporado a mi vida, no ha sido hasta ahora para mí objeto de estudio continuo. No he seguido toda la inmensa bibliografía que hay sobre ella ni puedo aducir a cada paso el recuerdo de la que he leído (1). No pretendo descubrir aspectos nuevos: coincidiré muchas veces con quienes han investigado antes con mayor dedicación el mundo poético machadiano. Tampoco voy a ocuparme de la deuda que *Soledades* y *Galerías* tengan con el simbolismo francés, ni de sus afinidades con el modernismo hispanoamericano o peninsular. Mi intento es, simplemente, de lexicólogo: reunir diversos lugares en que el poeta emplea las mismas imágenes y cotejarlos

(1) Mencionaré sólo, por orden cronológico aproximado, los nombres de Pedro Salinas, Francisco Ayala, Heliodoro Carpintero, Pablo de Andrés Cobos, Carlos Clavería, Pedro Laín, Juan López Morillas, Dámaso Alonso, Julián Marías, José Luis Cano, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón de Zubiría, José María Valverde, Rafael Ferreres, Geoffrey Ribbans, Ricardo Gullón, Oreste Macrí, Aurora de Albornoz, Concha Zardoya, Justina Ruiz de Conde, Adela Rodríguez Forteza, J. M. Aguirre y Leopoldo de Luis. De todos ellos puede haber reminiscencias —y con todos ellos coincidencias inadvertidas— en las páginas que siguen.

para indagar la significación que puede atribuirse a ellas cuando constituyen símbolos. Ahora bien, esta labor aparentemente sencilla tropieza con graves dificultades. Hay en la poesía de Machado abundantes comparaciones y metáforas con relación expresa o inequívoca entre sus dos términos; hay también alegorías, con paralelo andamiaje de conceptos y figuraciones sensoriales; pero lo característico de nuestro poeta, esencial en su obra, es la constante presencia de símbolos que encierran fundidas noción e imagen, sin que sea posible separarlas. Fruto de intuiciones indisolubles, nunca se repiten con absoluta identidad, de acuerdo con la «lógica temporal» de Abel Martín, para la que «A no es nunca A en dos momentos sucesivos» (2). Los contornos significativos de estos símbolos no ofrecen la rigidez de los sistemas conceptuales; vale para ellos lo que el autor dice sobre el pensamiento de su «complementario»: «La ideología de Abel Martín es, a veces, oscura, lo inevitable en una metafísica de poeta, donde no se definen previamente los términos empleados» (3). Sin embargo, el conjunto de símbolos no es un caos, sino un cosmos. Examinar las afinidades, agrupaciones y contraposiciones de unos y otros puede ayudar a comprender mejor los dos mundos de que nos habla uno de los más inquietantes poemas de las *Galerías:*

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hálitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero,

la voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?

(LXXVIII, 113)

«El mundo mago» y «el mundo tuyo» no están en disyuntiva. El primero forma parte de «la vida vieja», sometida a «orden nuevo» por el poeta. En principio, como hipótesis de trabajo, daremos como posible que ese orden se manifieste en los símbolos.

(2) «Obras, Poesía y Prosa», ed. reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Buenos Aires, Editorial Losada, 1964, p. 301. En lo sucesivo me referiré a esta edición con la sigla «OPP» o con simple mención del número del poema y la página.

(3) Ibíd., 306.

Otra dificultad es el afincamiento de Machado en el misterio. Con razón fue lo primero que de él señaló Rubén Darío:

Misterioso y silencioso
iba una vez y otra vez.
Su mirada era tan profunda
que apenas se podía ver...

Su poesía es enigmática, llena de arcanos, sobre todo en la época intimista inicial y en la metafísica de sus años maduros. Y es en ambas donde más constantemente se da el empleo de símbolos, escaso en los *Campos de Castilla* de 1912 y en la poesía política. La lírica de Antonio Machado se centró primero en el misterio interior y atendió sobre todo a los recovecos de la propia alma:

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, *en turbio*
y mago sol envuelto...

(LXI, 103)

En nuestras almas todo
por misteriosa mano se gobierna.
Incomprensibles, mudas,
nada sabemos de las almas nuestras.

(LXXXVII, 118)

Es cierto que ya en los primeros libros de Machado están presentes los problemas fundamentales de la existencia humana —muerte y supervivencia, el universo como quietud armónica o como fluir incesante, busca de Dios entre la niebla, vieja angustia que acompaña inseparablemente al hombre—; pero no se sobrepone a la introspección sino tras las crisis provocada por la muerte de Leonor en 1912. Pocos meses después el elogio a Xavier Valcarce denuncia el cambio:

Mas hoy... ¿será porque el enigma grave
me tentó en la desierta galería,
y abrí con una diminuta llave
el ventanal del fondo que da a la mar sombría?
¿Será porque se ha ido
quien asentó mis pasos en la tierra,
y, en este nuevo ejido
sin rubia mies, la soledad me aterra?

No sé, Valcarce, mas cantar no puedo;
se ha dormido la voz en mi garganta
y tiene el corazón un salmo quedo.
Ya sólo reza el corazón, no canta.

(CXLI, 216) (4)

Otros poemas que con este elogio envió Machado a Unamuno en 1913 confirman la nueva orientación (5), reforzada pronto al leer *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos,* que don Miguel publicó aquel mismo año. La preocupación metafísica fue desde entonces eje de la lírica y prosa de Machado. Por otra parte las «gotas de sangre jacobina» que el poeta reconoce en sus versos, inspiran la sátira reformista y protestataria que surge ya en *Campos de Castilla* (1912), cobra especial importancia entre 1913 y 1925, y reaparece durante la guerra civil.

Con tal cambio de horizontes sería de esperar que el lenguaje poético de Machado experimentase radical transformación. Y sin embargo, en apariencia, no ocurre así: muchas fórmulas expresivas, acuñadas en las *Soledades* de 1903 o en las *Soledades* y *Galerías* de 1907, se repiten después hasta llegar, como veremos, a las *Canciones a Guiomar* o a la *Muerte de Abel Martín.* Entre ellas hay no pocos símbolos; pero la continuidad es más de significantes que de significados: «espejo», «sueño», «camino», «mar», «luz» y «sombra», por ejemplo, siguen apareciendo con aparente identidad, pero renovados en su contenido. El abandono de unos símbolos, la perduración de otros, y el nuevo sentido que reciben algunos de los supervivientes, son hechos que ayudarán tal vez a poner en claro el tránsito entre los dos ciclos de la creación poética machadiana; y harán patente cómo tienen razón, a su modo, quienes defienden la unidad enteriza de ella y quienes afirman su innegable evolución.

*

La repetición de imágenes a lo largo de su obra no debe atribuirse a que la fantasía de Antonio Machado tuviera escaso poder creador, sino a apego a lo que estimaba satisfactoriamente plasmado y a desdén por el virtuosismo de la variedad no espontánea (6). Gracias a las

(4) Cito según el texto definitivo, dejando para otra ocasión analizar alguna variante del publicado con los «Poemas» de Valcarce (OPP, 974).

(5) Véase Aurora de Albornoz, «La presencia de Miguel de Unamuno en A. M.», Madrid, Gredos, 1967, 37.

(6) Véase Ramón de Zubiría, «La poesía de A. M.», Madrid, Gredos, 1955, 182-186.

reiteraciones la exploración de los símbolos encuentra a menudo vía fácil, ya sea porque la imagen de uno aparezca también en símiles o metáforas de clara interpretación, ya porque un mismo símbolo surja varias veces en contextos afines. Pero como todo lenguaje no matemático, el de los símbolos poéticos abunda en polisemia. Los nuevos valores significativos que cada uno adquiere a lo largo del tiempo no anulan la posibilidad de emplearlo con los que antes poseía. La polisemia se da no sólo en una misma época, sino a veces en un mismo poema, según veremos repetidamente en las páginas que siguen.

Si el término real es rico en aspectos que se prestan a diversas aplicaciones figuradas, puede ocurrir que los símbolos de que forma parte no se orienten en una sola línea significativa, sino que se dispersen en varias no coherentes entre sí. Tal es el caso del sol: el de la aurora y el del ocaso, el de la canícula y el del invierno, el irradiador de luz y la fuente de calor, despiertan reacciones emotivas tan dispares como las correspondientes imágenes poéticas. Veamos algunas, a título de ejemplo: el sol real del estío aparece en un poema de 1907 aumentando con su ardor la desolación de un entierro:

Tierra le dieron una tarde horrible
del mes de julio, bajo el sol de fuego.

(IV, 57)

No muy distinto se presenta «el sol de fuego» que agobia en una estepa de visión al fantasma del caminante (XXXVII, 80), o el que soportan los poetas mientras elaboran la creación que les da fortaleza («y bajo el sol bruñimos/el fuerte arnés de acero», LXI, 104), pasajes donde simboliza el dolor, la adversidad o el destino aciago. En otro es «el frío sol» que juntamente pone fin a congojas e ilusiones:

Siempre que sale el alma de la obscura
galería de un sueño de congoja,
sobre un campo de luz tiende la vista
que un frío sol colora.
Surge el hastío de la luz; las vagas,
confusas, turbias formas
que poblaban el aire, se disipan,
ídolos del poeta, nebulosas
amadas de las vísperas carmíneas
que un sueño engendra y un oriente borra.

(Del camino, XIV, 1903, 36)

Pero también es el «turbio y mago sol» que envuelve los recuerdos lejanos y los irisa como pompas de jabón (LXI, 103; LXII, 104; CXXXVI,

I, 197); es la iluminación interior del espíritu («Luz del alma, luz divina/faro, antorcha, estrella, sol...», CXXXVI, LI, 209); y es Dios mismo, soñado como «ardiente sol» en el corazón del poeta:

Era ardiente, porque daba
calores de rojo hogar,
y era sol porque alumbraba
y porque hacía llorar.

(LIX, 102)

Como vemos, las diversas resonancias afectivas de «sol» y los varios sentidos ocasionales con que aparece en imágenes poéticas no hacen de él un símbolo unitario ni tampoco un haz de símbolos persistentes.

Las imágenes simbólicas referentes al agua (7) se reparten también en diversas direcciones significativas, cada una de las cuales tiene bifurcaciones o desvíos; pero con insistencias coherentes o con derivaciones semánticas progresivas. El símbolo más obvio es el que, por contraposición a la sed, hace que el agua represente cuanto puede saciar anhelos e inquietudes, cuanto puede calmar la angustia del vivir humano:

¿Eres la sed o el agua en mi camino?
Dime, virgen esquiva y compañera.

(XXIX, 77)

¡Ay del que llega sediento
a ver el agua correr
y dice: la sed que siento
no me la calma el beber!

(XXXIX, 83)

Y sucedió a la angustia la fatiga,
que siente su esperar desesperado,
la sed que el agua clara no mitiga,
la amargura del tiempo envenenado.
(*Muerte de Abel Martín*, CLXXV, 347)

En las fuentes de los jardines solitarios o de las viejas plazas, el agua es compañera de la melancolía y el hastío, monótona cantora

(7) Estudian las de «Soledades» Dámaso Alonso, «Fuente y jardín en la poesía de Machado», Cuadernos Hispanoamericanos, 11-12, 1949, 365-381 (después en «Poetas españoles contemporáneos», Madrid, Gredos, 3.ª ed., 1965, 152-159); Zubiría, 35-44, y Geoffrey Ribbans, «Niebla y soledad», Madrid, Gredos, 1971, 168-173.

de antiguas tristezas (VI, 59-61; LV, 99); prolonga con su murmurio la pena guardada en las historias de las canciones infantiles (VIII, 63); puebla con su llanto el huerto anímico del poeta, y si enmudece, su silencio es todavía más desolador:

Me llevaré los llantos de las fuentes,
las hojas amarillas y los mustios pétalos.
Y el viento huyó... Mi corazón sangraba...
Alma, ¿qué has hecho de tu pobre huerto?
(LXVIII, 108)

Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.
.....
Está la fuente muda
y está marchito huerto.
(LIX, 109) (8)

Se ha dicho muy justamente que en la poesía de Machado el agua simboliza el fluir del tiempo, dolorosa y personalmente sentido. El fluir del tiempo y el de las vidas por él arrastradas se representa con frecuencia mediante la imagen del río, ya sea sugerida por Jorge Manrique, ya por Heráclito. Como habremos de volver sobre ello, me limitaré a citar aquí un solo ejemplo:

¿Cuál es la verdad? ¿El río
que fluye y pasa,
donde el barco y el barquero
son también ondas del agua?
¿O este soñar del marino
siempre con ribera y ancla?
(CLXI, XCIII, 268)

Otras veces el agua aparece como símbolo de consuelo o de alegría. Sueña, y sus sueños alivian pesadumbres; así en *La noria,* su canto de esperanza aplaca el cansancio y el dolor de vivir (XLVI, 90) (9). Agua y vida se asocian en la alegría primaveral. Un poema de *Soledades* las presenta juntas, sin nada que perturbe el júbilo de las corrientes rápidas y saltarinas:

La vida hoy tiene ritmo
de ondas que pasan,
de olitas temblorosas
que fluyen y se alcanzan.

(8) La fuente, sonora o silenciosa, está ligada a sentimientos melancólicos en XXXII, 78; XC, 119; XCIV, 122, etc.

(9) Del significado de «La noria» me ocuparé al tratar del símbolo «sombra».

La vida hoy tiene el ritmo de los ríos,
la risa de las aguas
que entre los verdes junquerales corren
y entre las verdes cañas...

(XLII, 86) (10)

El paso de las ondas no invita aquí a la meditación grave. Tampoco, nueve años después, en *Campos de Castilla,* aunque el agua riente esté ensimismada:

Buscad vuestros amores, doncellitas,
donde brota la fuente de la piedra.
En donde el agua ríe y sueña y pasa,
allí el romance del amor se cuenta.

(CXII, 145)

...¡Alamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña...!

(CXIII, VIII, 149)

Pero en 1913, en plena crisis, el *Poema de un día,* a propósito de la lluvia deseada por los labriegos, muestra al agua como portadora de vida y transformándose en cuanto vive; no sólo en cuanto nace y existe con alegría, sino también en el hombre, atormentado por la contienda entre la razón y la fe:

¡Oh agua buena, deja vida
en tu huida!
¡Oh tú, que vas gota a gota,
fuente a fuente y río a río,
como este tiempo de hastío,
corriendo a la mar remota,
con cuanto quiere nacer,
cuanto espera
florecer
al sol de la primavera,
sé piadosa,
que mañana
serás espiga temprana,
prado verde, carne rosa,
y más: razón y locura
y amargura

(10) Dámaso Alonso («Fuente y jardín», 372-373) señala en el «Cenit» de las Soledades de 1903 (OPP, 33) pasajes donde el agua es manifiestamente símbolo de alegría:

Me dijo el agua clara que reía
bajo el sol, sobre el mármol de la fuente:
... ...
Mi destino es reír; sobre la tierra
yo soy la eterna risa del camino.»

de querer y no poder
creer, creer y creer!

(CXXXVIII, 184)

Octosílabos y pies quebrados, que se deslizan con andadura juguetona, desembocan en un sobrecogedor desgarrón del espíritu. Sobrecogedor, pero no sorprendente, porque bajo la vivacidad del ritmo y de las rimas se ha reanudado el vínculo simbólico entre el agua y el tiempo huidizos —«como este tiempo de hastío»—; y la visión manriqueña de las vidas humanas corriendo como ríos hacia el mar de la muerte se ha ampliado hasta abarcar a todos los seres que aspiran a vivir.

El símbolo del manantial tiene en Machado muy varia aplicación: se halla referido al sentimiento, inspirador de la filosofía de Unamuno (CXXVIII, 185) y de la lírica del propio autor, pero desdeñado por los poetas nuevos:

Como otra vez mi atención
está del agua cautiva;
pero del agua en la viva
roca de mi corazón.
.....
A la vera del camino
hay una fuente de piedra,
y un cantarillo de barro
—glu-glu— que nadie se lleva.

(CLXI, XI y XIX, 254-255)

Bajo la influencia de recuerdos evangélicos y alegorías místicas (11), la soñada presencia de Dios en el alma se representa como el manantial que renueva la vida interior y del que el poeta no logró beber nunca (LIX, 101). Es también el manantial símbolo de autenticidad y pureza, y como tal se llega al recuerdo de Leonor en dos sonetos de 1924-1925 (OPP, 737; CLXV, III, 289). Por último, Abel Martín imagina al Gran Pleno o Conciencia integral como un manantial vivificador; no refleja los seres, que están en él presentes y vivos: «no hay espejo; todo es fuente». Borradas las negaciones, surgen ante la vista «brotando de su venero/las vivas aguas del ser» (OPP, 312).

Los varios símbolos cuyo significante es «el agua» no se dan por igual en las distintas épocas de la producción machadiana. Sólo se registran en todas la contraposición «agua»-«sed» y la representación del fluir del tiempo y de la vida mediante el fluir del agua. Las fuentes

(11) Juan, 4, 14 y 7, 37-39. Véase Fernando Lázaro, Glosa a un poema de A. M., «Insula», Madrid, X, núm. 119, noviembre de 1955, pp. 11 y 13.

melancólicas o soñadoras con las que a veces dialoga el poeta no rebasan el período de *Soledades* y *Galerías*. El símbolo del manantial, ya sea de inspiración poética, ya de vida interior o de vida en general, no empieza a encontrarse sino después de 1913. Por su importancia el símbolo del mar requiere ser estudiado aparte (12).

*

«El mar es lo ilimitado tras el límite de la orilla, lo definitivo tras la fluente provisionalidad del río, lo inconcebible allende la fácil circunscripción de la piedra y del árbol; y como él, la muerte, tras la orilla del morir, la carrera del vivir y la pensabilidad de las cosas terrenales.» Con mano maestra señala así Pedro Laín (13) las cualidades que hacen del término «mar» representante idóneo para simbolizar la muerte, conexión que documenta con inequívocos ejemplos machadianos. Como algunos de ellos nos ocuparán después, citaremos otros que también parecen indudables:

Castilla del dolor y de la guerra,
tierra inmortal, Castilla de la muerte...
.....
¿Acaso como tú y por siempre, Duero,
irá corriendo hacia la mar Castilla?

(CII, 133)

Algo importa
que en la vida mala y corta
que llevamos
libres o siervos seamos;
mas, si vamos
a la mar,
lo mismo nos han de dar.

(CXXVIII, 185)

Cuatro cosas tiene el hombre
que no sirven en la mar:

---

(12) En el soneto de 1925 «¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!» figuran juntos el agua de manantial o torrente, símbolo de vida renovada y pura, y el mar, imagen de la muerte o de la nada; el primero, con mayor relieve:

«Pero aunque fluya hacia la mar ignota,
es la vida también agua de fuente
que de claro venero, gota a gota,
o ruidoso penacho de torrente,
bajo el azul, sobre la piedra brota,
y allí suena tu nombre ¡eternamente!»

(CLXV, III, 289)

(13) «La espera y la esperanza», Madrid, Rev. de Occidente, 1957, 409-10, 413.

ancla, gobernalle y remos,
y miedo de naufragar.

(CXXXVI, XLVII, 208)

¡Oh Guadalquivir!
Te vi en Cazorla nacer;
hoy, en Sanlúcar, morir.

Un borbollón de agua clara
debajo de un pino verde
eras tú, ¡qué bien sonabas!

Como yo, cerca del mar,
río de barro salobre,
¿sueñas con tu manantial?

(CLXI, LXXXVII, 267)

Dentro de la significación general de «muerte» hay ejemplos con matices especiales: más que al cese del vivir, parece referirse Machado al misterio de la muerte y la supervivencia cuando habla de la filosofía de Unamuno, que se aventura a explorarlo:

Bogadora,
marinera
hacia la mar sin ribera...

(CXXVIII, 185)

Y lo mismo en el proverbio

Todo hombre tiene dos
batallas que pelear:
en sueños lucha con Dios;
y despierto, con el mar.

(CXXXVI, XXVIII, 203)

Un poema de *Soledades* empieza con la mención literal de Manrique y repite su imagen de los ríos y el mar; pero en los últimos versos introduce novedades que suponen una desviación significativa:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar,
que es el morir. *¡Gran cantar!*

Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar.

Dulce goce de vivir:
mala ciencia del pasar,
ciego huir a la mar.

Tras el pavor del morir
está el placer de llegar.

¡Gran placer!
Mas ¿y el horror de volver?
¡Gran pesar!

(LVIII, 101)

«El placer de llegar» a través de la muerte no puede ser otro que el de alcanzar una nueva y mejor vida, realizando la esperanza expresada en otro poema juvenil: «... Y encontrarás una mañana pura / amarrada tu barca a otra ribera» (XXI, 73). Más problemática es la interpretación de «el horror de volver», la alternativa que el poeta admite aquí como destino final del hombre. Evidentemente, no puede pensarse en un regreso a la vida terrena, sino a una inicial nada de donde esa vida hubiera emergido, con lo que el «ciego huir a la mar» supondría correr hacia una muerte que fuese también aniquilamiento. Pero, por otra parte las mismas condiciones de ilimitado e inconcebible que habilitan al mar para simbolizar la muerte, lo hacen capaz de apuntar a otras significaciones que quizá no se formulasen siempre de manera definida en la mente del poeta y que, en consecuencia, son más difíciles de identificar con seguridad (14). Así «el horror de volver» podría entenderse como retorno a algo desconocido y enigmático, lo que contaría con el apoyo de textos datables entre 1912 y 1917:

Cantad conmigo en coro: Saber, nada sabemos,
de arcano mar vinimos, a ignota mar iremos...
y entre los dos misterios está el enigma grave...

(CXXXVI, XV, 200)

De la mar al percepto,
del percepto al concepto,
del concepto a la idea
—¡oh, la linda tarea!—
de la idea a la mar.
¡Y otra vez a empezar!

(CXXXVII, VIII, 213)

Medir las vivas aguas del mundo..., ¡desvarío!
Entre las dos agujas de tu compás va el río.
La realidad es la vida fugaz, funambulesca,
el cigarrón voltario, el pez que nadie pesca.
Si quieres saber algo del mar, vuelve otra vez,
un poco pescador y un tanto pez.

---

(14) Véanse Kessel Schwartz, «The Sea and Machado», Hispania, XLVIII, 1965, 247-254, y sobre todo Aurora de Albornoz, «La presencia de M. de Unamuno en A. M.», 245-249.

En la barra del puerto bate la marejada,
y todo el mar resuena como una carcajada.

(OPP, 746-47)

Distinta duplicidad de sentidos presenta el símbolo del mar en otro poema de *Soledades.* «Hacia un ocaso radiante/caminaba el sol de estío» (XIII, 66-67). Manriqueño es también lo que Machado cree oír al agua que pasa bajo los arcos del puente:

«Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera.»

Pero a continuación el poeta medita y se pregunta:

¿Qué es esta gota en el viento
que dice al mar: soy el mar?

Y ahí parece obligado entender que esa gota es el microcosmos enfrentado al macrocosmos: el hombre, orgulloso de su pensamiento y obseso por su destino, descubre de pronto que es mínima parte de un universo también sujeto a la ley del tiempo. Las imágenes de la gota y el mar reaparecen para expresar la inmersión de los seres individuales en la infinitud —el Todo o la Nada— donde se diluyen al morir:

...El piensa
que ha de caer como rama que sobre las aguas flota,
antes de perderse, gota
de mar, en la mar inmensa.

(XVIII, 70)

Morir... ¿Caer como gota
de mar en el mar inmenso?

(CXXXVI, XLV, 207)

Esa infinitud abismal del mar aparece expresamente equiparada al universo, sin dejar de estar asociada a la muerte, en un poema de intenso patetismo enviado a Unamuno en 1913, poco después de haber perdido a Leonor. En él, además, *el mar* o *la mar* parecen distinguirse del plural *los mares,* que podría significar la perturbación tumultuosa del ánimo, como en alguna otra ocasión (15). Dice así:

(15) Compárese XXIII, 74:

«Mis viejos mares duermen; se apagaron
sus espumas sonoras
sobre la playa estéril. La tormenta
camina lejos en la nube torva.
Vuelve la paz al cielo.»

Señor, me cansa la vida,
tengo la garganta ronca
de gritar sobre los mares,
la voz de la mar me asorda.
Señor, me cansa la vida
y el universo me ahoga.
Señor, me dejaste solo,
solo, con el mar a solas.

(OPP, 745)

No se publicó en vida de Machado, sin duda por ser esbozo del que figura por primera vez en las *Poesías completas* de 1917. La redacción definitiva, más densa y vigorosa, suprime la mención del universo y de los mares para destacar la soledad del poeta ante el enigma, dolorosamente vivido, de la muerte, del mundo y de la nada:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

(CXIX, 176)

El símbolo del mar no siempre tuvo en Machado resonancias letales: cuando concibió la posibilidad de una nueva fe, de un Dios creado por la conciencia tras las negaciones de la razón, esperó que el corazón del hombre (16), al encontrar fundamento y sentido a su propio existir, haría partícipe al universo de su exultante alegría:

¡Oh fe del meditabundo!
¡Oh fe después de pensar!
Sólo si viene un corazón al mundo
rebosa el vaso humano y se hincha el mar.

(CXXXVI, XXXII, 204)

En la segunda de las *Parábolas*, dos hombres «en el tartesio llano,/ por donde acaba España y sigue el mar» (17), apoyan en la mano la cabeza. Uno duerme, interponiendo los párpados entre el mar y la pupila: sueña mitos —Proteo, las sirenas, los caballos de Poseidón—; el otro mira al agua: su pensamiento vuela como la gaviota que se lanza sobre la presa

---

(16) En la Parábola VII (CXXXVII, 213) el corazón sostiene que «la verdad es la esperanza», frente al escepticismo de la razón, en un diálogo semejante a los de «La venda» de Unamuno.

(17) Machado estuvo en la Baja Andalucía en 1915 y 1917. El poema «Pensar el mundo es como hacerlo nuevo» lleva la fecha de «Puerto de Santa María, 1915» (OPP, 18 y 746).

Y piensa: «Es esta vida una ilusión marina
de un pescador que un día ya no puede pescar.
El soñador ha visto que el mar se le ilumina
y sueña que es la muerte una ilusión del mar.

(CXXXVII, 211)

Asimismo en la *Profesión de fe* el mar «universo» aparece libre de connotaciones sombrías. No es Dios, pero Dios está presente —no necesariamente contenido— en él; se refleja en el universo o lo surca trazando camino, como Cristo sobre las aguas; creó y anima el universo, y el universo, mediante la conciencia humana, recrea a su Creador:

Dios no es el mar, está en el mar; riela
como luna en el agua, o aparece
como una blanca vela;
en el mar se despierta o se adormece.
Creó la mar, y nace
de la mar cual la nube y la tormenta;
es el Criador y la criatura lo hace;
su aliento es alma, y por el alma alienta.
Yo he de hacerte, mi Dios, cual tú me hiciste,
y para darte el alma que me diste
en mí te he de crear...

(CXXXVII, V, 212)

La fe deseada no llegó a arraigar. Junto a los esperanzados sueños del mitificador para quien la muerte es ilusoria y frente a las resueltas afirmaciones de la *Profesión,* otros poemas de 1912 a 1917 prueban desfallecimientos que siguen ensombreciendo el símbolo del mar. Insistentemente recuerda Machado el milagro evangélico de Jesús andando sobre las aguas, que para él simboliza la victoria sobre la muerte, la esperanza de inmortalidad, a diferencia del Cristo que muere; por eso, apartándose de Unamuno (18), exclama:

¡No puedo cantar, ni quiero,
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar!

(CXXX, 188)

---

(18) Me parece indudable la ironía respecto a «El Cristo de Velázquez» de Unamuno en CLXI, LVII, 211:

«Algunos desesperados
sólo se curan con soga;
otros, con siete palabras:
la fe se ha puesto de moda.»

Véase también Aurora de Albornoz, «La presencia...», 261-262.

Al aplicarse la imagen a la existencia humana, el significado del mar se amplía, incluyendo juntas la muerte y la nada que subyace a la muerte y que aflora para borrar los pasajeros surcos marcados por nuestras vidas:

¿Para qué llamar caminos
a los surcos del azar?...
Todo el que camina anda,
como Jesús, sobre el mar.

(CXXXVI, II, 198)

En las *Nuevas canciones* el símbolo del mar es menos frecuente, aunque reaparece con referencia a la muerte en el paralelo, antes citado, entre el curso del Guadalquivir y la vida del poeta. Igual resonancia manriqueña hay en el soneto «¿Empañé tu memoria?»:

«La vida baja como un ancho río...
.....
... Pero aunque fluya hacia la mar ignota...

(CLXV, III, 289)

En otro soneto el poeta se siente presa de un amor tardío a cuya ilusión teme entregarse, aunque no puede librarse de él en su irreversible viaje hacia la muerte:

Con el incendio de un amor, prendido
al turbio sueño de esperanza y miedo,
yo voy hacia la mar, hacia el olvido
—y no como a la noche ese roquedo,
al girar el planeta ensombrecido—.
No me llaméis, porque tornar no puedo.

(Los sueños dialogados, III, 285-286) (19)

La aposición «hacia la mar, hacia el olvido» une dos términos que también se alían en los versos finales de las *Ultimas lamentaciones de Abel Martín:*

¡Oh, descansar en el azul del día
como descansa el águila en el viento
sobre la sierra fría,

---

(19) El mismo giro de la tierra que lleva al roquedo hacia la noche y lo ensombrece, lo llevará hacia el nuevo día, mientras que el viaje del poeta es sin retorno. Para la equivalencia de «mar» y «muerte» en este pasaje, compárese el final del soneto de Abel Martín «Al Gran Cero» (OPP, 311): «Brinda, poeta, un canto de frontera / a la muerte, al silencio y al olvido». «Mar» y «olvido» aparecen también juntos en el elogio al poeta y marino Julio Castro, de 1932 (CLXIV, 279 y 977), donde «mar» tiene a la vez su sentido directo y el de «muerte»: «Dios a tu copla y a tu barco guarde / seguro el ritmo, firmes las cuadernas, / y que del mar y del olvido triunfen / poeta y capitán, nave y poema».

segura de sus alas y su aliento!
La augusta confianza
a ti, naturaleza, y paz te pido,
mi tregua de temor y de esperanza,
un grano de alegría, un mar de olvido...

(CLXIX, 329)

Así, por boca de su doble, expresa Machado el cansancio de su espíritu, que ansía despojarse de angustias e inquietudes, alcanzar la serenidad resignándose al anonadamiento. Próximo a la muerte, Abel desea el «sagrado olvido», «bálsamo suave/con la miel del amor», y pide silencio: «Ahógame esta mala gritería,/Señor, con las esencias de tu Nada» (20). Recordemos que según Mairena, su maestro murió «más inclinado, acaso, hacia el nirvana búdico que esperanzado en el paraíso de los justos» (21); y entenderemos por qué en *Siesta,* poema «en memoria de Abel Martín», Machado, con ironía más aparente que real, alaba al Creador de la Nada, al Dios que fija su áncora en el mar de la Nada:

... Honremos al Señor
—la negra estampa de su mano buena—
que ha dictado el silencio en el clamor.
Al Dios de la distancia y de la ausencia,
del áncora en la mar, la plena mar...
El nos libra del mundo —omnipresencia—,
nos abre senda para caminar.
Con la copa de sombra bien colmada,
con este nunca lleno corazón,
honremos al Señor que hizo la Nada
y ha esculpido en la fe nuestra razón.

(CLXX, 330)

Vemos, pues, que el símbolo del mar se halla presente desde las *Soledades* hasta los últimos poemas de nuestro autor. Su polisemia trasluce los cambios que el pensar y el sentir de Machado experimentaron a lo largo de su vida. La identidad entre «mar» y «muerte» o «misterio de la muerte» domina en todas las épocas, pero no conviene a todos los ejemplos de ninguna. Ya en *Soledades* se encuentra «mar» como representante del universo, de lo desconocido o de la nada inicial donde las vidas se sumen de nuevo tras la muerte. En el período que va de 1913 a 1917, cuando Machado polemiza consigo mismo intentando rehacer su fe, «mar» «universo» se desvincula de la idea

(20) «Muerte de Abel Martín», CLXXV, 345-346. «El silencio, que es, como decía mi maestro, el aspecto sonoro de la nada» (Juan de Mairena, OPP, 526).
(21) OPP, 452.

de «muerte» en textos muy reveladores; pero también aumentan entonces los casos en que «mar» significa el misterio de lo desconocido o la nada misma. Después los valores de «la muerte» y «la nada» se unen con insistencia al de «olvido», olvido deseado: patética renuncia final para quien empezó como poeta de los recuerdos y la evocación.

*

Tan duradero como el símbolo del mar es en la poesía de Machado el del camino, ya como «vía» o «ruta», ya como «acción de caminar», «peregrinación», y en ambas direcciones con múltiples valores metafóricos (22). Claro está que «camino», «senda», «sendero» se usan infinitas veces en sentido directo, pero no siempre con tanta evidencia como en *Olivo del camino* (CLIII, 231) o en «Desde Salduero el camino/va al hilo de la ribera» *(La tierra de Alvargonzález,* 157): en bastantes ocasiones —insignes algunas— los caminos seguidos o vistos se mezclan con los imaginarios, o éstos se configuran como reales. En «Yo voy soñando caminos/de la tarde» (XI, 64) el poeta que los anda deja que por ellos escapen sus ilusiones y su fantasía; el que ha elegido está abierto a azares quizá venturosos («¿Adónde el camino irá?»). Entre la naturaleza y su contemplador se establecen mutuas corrientes afectivas: la tarde que declina infunde melancolía en el alma del poeta, y la canción en que éste echa de menos el dolor de una pasión curada hace que el campo medite y enmudezca; el sendero se borra, oscurecido por el ocaso. Esos caminos crepusculares, entre colinas aún doradas, pinares y encinas polvorientas, atraviesan un paisaje muy castellano, pero convertido en símbolo al recibir la proyección emocional del poeta. Parecido es el caso del poema «En la desnuda tierra del camino» (XXIII, 73-74): tanto la senda como la «hora florida» que abre las primeras rosas de un solitario zarzal, o la revuelta del valle pueden ser reales, pero también marco simbólico imaginado para encuadrar el apaciguamiento anímico y la aparición de la amada en el recuerdo, demasiado paralelos a un cielo tormentoso que vuelve a la calma, y al soplo de la brisa que trae aroma al campo. En «Desnuda está la tierra/y el alma aúlla al horizonte pálido» (LXXIX, 113) hay un camino blanco bordeado por árboles yertos; pero el paisaje,

---

(22) Véanse Emilio Orozco Díaz, «El paisaje de Antonio Machado como visión de caminante», «Caracola», Málaga, 1959-1960, y «Antonio Machado en el camino», Universidad de Granada, 1962; Ribbans, «Niebla y soledad», 165-168 (con excelente comentario de «Sobre la tierra amarga», XXII); Antonio Sánchez Barbudo, «Los poemas de Antonio Machado», Barcelona, Edit. Lumen, 1967, 138-140, etc.

sin más nota de color que los montes dorados o enrojecidos en la lejanía por el sol moribundo, consuena con otro camino que pesa en el corazón del poeta, el «amargo caminar» hacia algo ansiosamente anhelado y siempre distante. Dentro ya de lo inequívoca y totalmente simbólico, el sueño puebla de intrincadas rutas el suelo de la dura vida real («Sobre la tierra amarga/caminos tiene el sueño/laberínticos, sendas tortuosas...», XXII, 73); y a su vez es meta de peregrinaciones, ya esté situado en alguna «florida loma» cercana (LXXXIV, 116), ya se encierre en el interior de su laberinto (*Cenit,* OPP, 33). El poeta, recoleto en su intimidad, rehúsa endulzar las penalidades de su jornada:

Mas no es tu fiesta el Ultramar lejano,
sino la ermita junto al manso río;
no tu sandalia el soñoliento llano
pisará, ni la arena del hastío.
Muy cerca está, romero,
la tierra verde y santa y florecida
de tus sueños; muy cerca, peregrino
que desdeñas la sombra del sendero
y el agua del mesón en tu camino.

(XXVII. 75-76)

Me dijo un alba de la primavera:
Yo florecí en tu corazón sombrío
ha muchos años, caminante viejo
que no cortas las flores del camino.

(XXXIV, 79)

Esas renuncias del soñador asceta concuerdan con lo que otros poemas suyos dicen respecto al goce epicúreo de la vida, insatisfactorio («porque en las bacanales de la vida/vacías nuestras copas conservamos», XXXVIII, 76) y calificado como «pura fe en el morir, pobre alegría/y macabro danzar antes de tiempo» (LXXV, 111). Otras veces la imagen de los caminos representa las distintas posibilidades que la vida ofrece, o las diversas maneras de realizarla: hay «caminos en flor» y «florida senda» (XLI, 85-86), pero también «agrios caminos de la vida fea (OPP, 299). El corazón del poeta ha andado disperso por cien caminos hasta que la edad, con presagios del fin próximo, le hace volver a la tarea de transformar el dolor en poesía:

Tuvo mi corazón, encrucijada
de cien caminos, todos pasajeros,
un gentío sin cita ni posada,
como en andén ruidoso de viajeros.
Hizo a los cuatro vientos su jornada,

disperso el corazón por cien senderos
de llana tierra o piedra aborrascada,
y a la suerte, en el mar, de cien veleros...

(CLXV, I, 288)

Siguiendo multisecular tradición literaria, la poesía de Machado, en todas sus épocas, presenta la vida humana como viaje o peregrinación hacia la muerte. Conviene con Manrique en que «allegamos al tiempo que fenecemos», pero no afirma que este mundo sea el camino para la morada sin pesar (23):

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.

(XXXV, 79)

¡Ay del noble peregrino
que se para a meditar,
después de largo camino,
en el horror de llegar.

(XXXIX, 83)

El peregrino lleva consigo, aparte de su propia sombra, la presencia ineludible del tiempo y el sentimiento de la soledad (24). Abel Martín exclama:

¡Oh Tiempo, oh Todavía
preñado de inminencias!
Tú me acompañas en la senda fría,
tejedor de esperanzas e impaciencias.

(CLXIX, 329)

El poeta se declara repetidamente «solo», «solitario», «a solas». El soneto «¡Oh soledad, mi sola compañía» (OPP, 286) presenta a su destinataria como enigmática «dueña de la faz velada/siempre velada al dialogar conmigo». Trágica soledad hay en los postreros momentos de Abel Martín, cuando camina creyéndose borrado de la vista de Dios:

Aquella noche fría
supo Martín de soledad; pensaba

---

(23) Me refiero exclusivamente a pasajes con el símbolo del camino. Ya hemos visto que, comentando el de los ríos y el mar, Machado recoge como solución manriqueña la de que «tras el pavor del morir / está el placer de llegar», pero le opone la posibilidad de una vuelta a la nada o a un misterio aterrador (LVIII, 109).

(24) Lleva además lo que el camino recorrido va grabando en su alma: «El caminante es suma del camino, / y en el jardín, junto del mar sereno, / le acompaña el aroma montesino, / ardor de seco henil en campo ameno» (CLXIV, 273).

que Dios no le veía,
y en su mudo desierto caminaba.
(CLXXV, II, 346)

Pero ¿es adecuado el símbolo del camino para representar la vida humana? El camino tiene un rumbo, conduce sobre suelo firme y queda marcado con cierta permanencia. Desde 1909, aún antes de la crisis de 1913 a 1917, Machado ve la existencia de los hombres como algo inconsistente y efímero, que desaparece sin rastro duradero. No caminamos sobre tierra estable, sino sobre el abismo de la nada, y nuestros derroteros son obra del acaso; no tenemos ante nosotros ruta marcada, ni podemos volver a la ya recorrida. Nuestras vidas sólo trazan estelas pasajeras, tan delebles como los intentos de hallar sentido a nuestra existencia (25):

¿Para qué llamar caminos
a los surcos del azar?
Todo el que camina, anda,
como Jesús, sobre el mar.
.....
Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.
(CXXXVI, II y XXIX, 198 y 203)

¿Es inútil, pues, la indagación del misterio? Mairena responde preguntando a su vez: «¿Renunciaríamos a navegar, que es caminar entre las estrellas, porque las estrellas no puedan cogerse con la mano? En consecuencia, aconseja a sus alumnos «la máxima tensión del pensamiento, el uso y aun el abuso de la lógica» (OPP, 580). Por otra parte Machado parece decirnos que la exploración, tenebrosa para quien la hace, puede iluminar a los que le sigan:

Un hombre a tientas camina;
lleva a la espalda un farol.
(CXXXVI, LI, 209)

---

(25) Para la relación de estos poemas con la obra de Unamuno véase Aurora de Albornoz, «La presencia de U. en A. M.», 343-347, con penetrante comentario.

Al final de su vida, Abel Martín se muestra más desengañado:

Mas si un igual destino
aguarda al soñador y al vigilante,
a quien trazó caminos,
y a quien siguió caminos, jadeante,
al fin sólo es creación tu pura nada...
(CLXXV, 346-347)

Pero en *Otro clima,* el último poema de Machado en las colecciones anteriores a 1936, el símbolo del camino es una nota de optimismo sobre un cuadro de horrores. Proféticamente el poeta augura guerras, esclavitud, destrucción, y ve

un nihil *de fuego escrito,*
tras de la selva huraña,
en áspero granito,
y el rayo de un camino en la montaña...
(CLXXVI, 348)

Camino luminoso para la futura humanidad.

La imagen del camino como símbolo del vivir humano tiene, pues, constante vigencia en toda la obra de Machado, aunque entre 1909 y 1917 alterne con la imagen de la estela, que le parece más exacta. En cambio, los caminos de paisajes imaginados o teñidos por la proyección de estados de alma, así como la peregrinación por las vías del sueño, son más característicos, si no exclusivos, de la época de *Soledades* y *Galerías.*

*

Si dispusiéramos de alguna concordancia que registrase de manera exhaustiva el vocabulario de Antonio Machado, es probable que la palabra «sombra» figurase entre los sustantivos más frecuentes y con mayor riqueza de matices significativos. Ya en el lenguaje diario abunda en acepciones y frases figuradas, herederas unas de creencias o supersticiones antiguas, de tradición literaria otras, y resultantes no pocas de deslizamientos semánticos o de metáforas. Sobre esta base común léxica la labor del poeta actúa creando sentidos simbólicos nuevos.

La sombra del cuerpo humano, inseparable de él, es para Machado símbolo de la existencia terrenal, de la vida corpórea:

Y tú, sin sombra ya, duerme y reposa,
larga paz a tus huesos...

(IV, 58)

Conmigo irás mientras proyecte sombra
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.

(XXIX, 77)

A solas con su sombra es locución que connota la absoluta soledad y extremo desamparo de alguien:

A solas con su sombra y su locura
va el loco, hablando a gritos.
.....
El loco vocifera
a solas con su sombra y su quimera.

(CVI, 139)

Yo contemplo la tarde silenciosa
a solas con mi sombra y con mi pena.

(CXVIII, 174) (26)

La sombra simboliza también al «otro» que cada cual lleva dentro de sí, el hombre que va siempre con el poeta, el buen amigo con quien éste conversa en su soliloquio (XCVII, 126), «tu complementario/que marcha siempre contigo/y a veces es tu contrario» (CLXI, XV, 255). Amiga y contraria a la vez es para Machado su propia sombra cuando, sintiéndose envejecer, la ve transformarse en grotesco bufón que ridiculiza insinuadas apetencias de rejuvenecimiento (CLXVII, 242). Otro yo, el de la juventud pretérita, se presenta en sueños a Abel Martín siguiéndole «cual dócil sombra» (CLXIX, 328).

En la lejanía, la sombra de las cosas puede resaltar más que sus perfiles, borrarlos y dar a aquellas aspecto de seres irreales; así los árboles de una alameda se convierten en «mil sombras en teoría, enhiestos sobre el llano», que «copiaban el fantasma de un grave sueño mío» (XVII, 69). Advirtamos que no es el sueño el que reproduce cosas de la realidad, sino a la inversa, acaso porque el joven Machado vivía los sueños como realidad más inmediata. Pero su mundo soñado está lleno de otras sombras, espectrales figuras de lo evocado en el recuerdo, lo esperado o lo imaginado en visiones. El poeta vuelve al patio de casa natal

... buscando una ilusión cándida y vieja,
alguna sombra sobre el blanco muro,

---

(26) Cuando Grandmontagne marchó a la Argentina, Machado leyó en la fiesta de despedida un poema en que el escritor viajero emprende su travesía «ungido de las letras embajador hispano / ayant pour tout laquais votre ombre seulement» (CLXIV, 277). El alejandrino francés guarda semejanza con alguno de Ronsard, según observa Macrí, «Poèsie», 1208.

algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera.

(VII, 61)

Ya vimos que la sombra de la amada se le dibuja «en la bendita soledad» al serenarse el cielo tormentoso (XXIII, 74). Estas sombras halagüeñas o bienhechoras reciben a menudo el calificativo de «blancas» y alguna vez el de «gentiles»: blancas son las que pueblan las galerías del alma, desiertas con su marcha (XVIII, 70); las de las horas santas, que un mendigo viejo ha visto pasar, no obstante su ceguera (XXXI, 78); «la blanca sombra del amor primero» (LXXVIII, 113), y seguramente algunas más; gentiles, las que huyen entre los árboles, dorados por el otoño y el sol poniente, mientras el poeta rememora versos de otros días (XCI, 120). En ocasiones toman vaga figura de mujer, implícita en la «túnica ligera» del poema citado líneas atrás y cuyo visión más completa aparece en *Nevermore,* obra primeriza que sólo recogen las *Soledades* de 1903:

... ¡Leve
aura de ayer, que túnicas agita!
¡Espíritu de ayer!, ¡sombra velada,
que prometes tu lecho hospitalario
en la tarde que espera luminosa!,
¡fugitiva sandalia arrebatada,
tenue, bajo la túnica de rosa!

(OPP, 40)

No todas las sombras visionarias son plácidas: sobre el áspero campo castellano se ciernen —símbolos de la envidia y la violencia— la sombra de Caín y la de un centauro arquero (XCIX, 129; CVI, 139); y volviendo al alma del poeta, recordemos el retablo de sus sueños

Siempre desierto y desolado y solo
con mi fantasma dentro,
mi pobre sombra triste
sobre la estepa y bajo el sol de fuego...

(XXXVII, 80)

La sinonimia, aquí patente, de «sombra» y «fantasma» se confirma en otros pasajes donde «fantasma» designa recuerdos o figuraciones de diversa resonancia afectiva: «La Soledad.../los primeros fantasmas de la mente/me devolvió» *(Crepúsculo,* OPP, 34); «Ese aroma que evoca los fantasmas/de las fragancias vírgenes y muertas» (VII, 61); «Blancos fantasmas lares/van encendiendo estrellas» (XXV, 74). Ma-

chado parece preferir «fantasma» en las referencias a sí mismo: es «fantasma hermano» del muro del jardín que sabe sus secretos *(La tarde en el jardín,* OPP, 38); y nada piadoso consigo, se recuerda en pretérita andanza amorosa como «un fantasma irrisorio» que besa un nardo (XXX, 77) (27).

Por oposición a imágenes en que la claridad o la luz representán la alegría, «sombra« toma el sentido de «tristeza», que deja de ser ocasional en el adjetivo «sombrío». Así el gozoso «enigma de cristal» de una fuente cantarina contrasta con el «misterio de sombra» del caminante *(Cenit,* OPP, 33); «corazón de sombra» y «corazón sombrío» aparecen con total equivalencia (XXXIV, 79); y en esta dirección situaríamos el significado de «sombra» en dos pasajes de *La noria,* de no concurrir en ellos especiales circunstancias. Son los que dicen:

Soñaba la mula,
¡pobre mula vieja!,
al compás de sombra
que en el agua suena.
.....
Yo no sé qué noble,
divino poeta,
unió a la amargura
de la eterna rueda
la dulce armonía
del agua que sueña
y vendó tus ojos,
¡pobre mula vieja!
Mas sé que fue un noble,
divino poeta,
corazón maduro
de sombra y de ciencia.

(XLVI, 90)

La interpretación más sencilla sería que el penoso trabajo de la mula significa la pesadumbre y monotonía de la vida humana, y que la música del agua simboliza la esperanza que permite soñar mientras los ojos están cerrados al mundo hostil; «sombra» y «amargura» serían aquí variantes estilísticas de un mismo contenido. Es posible que tal fuera el sentido prístino del poema, impreso ya en las *Soledades* de 1903; pero Machado mismo dio otro muy distinto a la imagen de la noria en una composición escrita entre 1912 y 1917, para cuya comprensión deben tenerse en cuenta sus borradores, felizmente con-

(27) Como símil: «Yo en este viejo pueblo paseando / solo, como un fantasma» (CXI, 145).

servados, así como la VIII de las *Parábolas*, compuesta por entonces (28).

¿Mi corazón se ha dormido?
Colmenares de mis sueños
¿ya no labráis? ¿Está seca
la noria del pensamiento,
los cangilones vacíos
girando, de sombra llenos?

(LX, 102)

Uno de los esbozos dice:

Mientras que la seca noria
voltea del pensamiento
los arcaduces vacíos,
de viento o de sombras llenos,
liban flores y fabrican
miel las abejas del sueño.

(OPP, 969)

Compárese la Parábola VIII, que no habla de la noria, pero dice claramente cuál es el significado de «sombra»:

Cabeza meditadora,
¡qué lejos se oye el zumbido
de la abeja libadora!
Echaste un velo de sombra
sobre el bello mundo, y vas
creyendo ver, porque mides
la sombra con un compás.
Mientras la abeja fabrica,
melifica,
con jugo de campo y sol,
yo voy echando verdades
que nada son, vanidades
al fondo de mi crisol.

(CXXXVII, 213)

La inquietud de Machado por los problemas de Dios y del más allá alcanzaba entonces su momento decisivo; con ella pasaba al primer plano de su espíritu el conflicto entre la razón, negadora, y el corazón, exigente. Al volver sobre la imagen de la noria infunde en ella sentido

(28) Corresponde a Zubiría, 174-176, el haber relacionado «La noria» con «¿Mi corazón se ha dormido?». Hay otras dos redacciones en esbozo, aparte de una variante de la definitiva, todas en un manuscrito cuya fotocopia proporcionó Jorge Guillén a Aurora de Albornoz (OPP, 969-970). Ni el poema LX ni la Parábola VIII figuran en los «Campos de Castilla» de 1912; se publicaron por vez primera en las «Poesías completas» de 1917.

nuevo, concorde con las ideas que sus meditaciones y el influjo de Unamuno iban configurando (29). Ahora es la razón quien, empeñada en su inútil pregunta por el destino del hombre, hace girar la rueda, sin que los cangilones saquen el agua que en el poema de 1903 endulzaba pesares. La sombra simboliza las negaciones a que llega el pensamiento racional, la consiguiente angustia ante la nada, y la nada misma, el no ser. «Sombra» y «nada» parecen sinónimos en un poema de 1915 donde también figura el símbolo del huevo universal vacío, sobre el que Machado insistiría tanto después:

Pensar el mundo es como hacerlo nuevo
de la sombra o la nada, desustanciado y frío.
Bueno es pensar, decolorir el huevo
universal, sorberlo hasta el vacío.

(OPP, 746) (30)

Las ideas filosóficas que empiezan a dibujarse en los escritos machadianos hacia 1915 (31) se desarrollan y organizan en la doctrina que desde 1926 atribuye a Abel Martín y en los comentarios de Mairena. Tanto en los poemas como en la prosa de estos apócrifos se corrobora la equivalencia de «la sombra» y «la nada»; la primera es versión poética de la segunda:

> Sólo a este precio [el de la desubjetivación y descualificación de lo sensible] se consigue en la ciencia la objetividad, la ilusión del objeto, del ser que no es. El impulso hacia lo otro inasequible realiza un trabajo homogeneizador, crea la sombra del ser. (OPP, 309)

Cuando el Ser que se es *hizo la nada*
y reposó, que bien lo merecía,

---

(29) Lo supongo así por las razones siguientes: aunque otras producciones de 1903 abordan los temas de la muerte y la supervivencia (XVI, 68; XXI, 72; LIV, 98; LVIII, 101), sólo en una, la «Glosa» sobre Manrique, se plantean como problema general. Su formulación filosófica y la busca de Dios no aparecen hasta las «Soledades» y «Galerías» de 1907 (XIII, 66-67; XVIII, 69-71; XXXV, 79; LXXVII, 112; LXXVIII, 113). La noria figura —es cierto— en el paisaje que en el poema XIII sugiere y encuadra reflexiones filosóficas; pero éstas contraponen la lira pitagórica y el fluir del tiempo, la armonía y el drama del universo. La noria puede simbolizar aquí la reiteración con que el pensamiento trata de explicarse la vida y el mundo. No hay testimonio de que Machado se enfrentase con el dilema razón-esperanza o razón-corazón (tan unamuniano) antes de la crisis de 1912-1917. Por otra parte no sería la única vez que interpretase «a posteriori» creaciones propias: véase OPP, 512, 563, 579, 580, etcétera.

(30) Un primer apunte, inserto en el cuaderno de «Los Complementarios» en abril de 1914, dice: «Pensar:vaciar el huevo / universal, sorberlo hasta el vacío, / para pensarlo, nuevo / lleno de sombra, desustanciado, frío» (ed. D. Ynduráin, 30).

(31) En Baeza, a 4 de diciembre de 1915, está fechado el esbozo «Heterogeneidad del ser. Apuntes para una nueva teoría del conocimiento. Espacio y tiempo», claro anticipo de la filosofía de Abel Martín («Los Complementarios», ed. cit., 42-43). Véase José María Valverde, «Antonio Machado», México-Madrid-Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1975, 115-125 y 181-200.

ya tuvo el día noche, y compañía
tuvo el hombre en la ausencia de la amada.
Fiat umbra! *Brotó el pensar humano.*
Y el huevo universal alzó, vacío...
(*Al gran Cero,* OPP, 311) (32)

Borraste el ser; quedó la nada pura.
Muéstrame ¡oh Dios! la portentosa mano
que hizo la sombra (33): *la pizarra oscura*
donde se escribe el pensamiento humano.
(*La metafísica de Juan de Mairena,* OPP, 323)

Con la copa de sombra bien colmada
con este nunca lleno corazón,
honremos al Señor que hizo la Nada
y ha esculpido en la fe nuestra razón.
(*Siesta,* CLXX, 330)

La sombra que llena la copa, como antes los arcaduces, no es sólo la negación, la nada, sino también la angustia ante ella; por eso el corazón nunca está satisfecho. No logra calmarlo Abel Martín, aunque agotado por la contienda consigo mismo, desee reposar en el olvido y encomie el «gran saber del cero», «manantial oscuro,/sombra divina de la mano augusta»; cuando descubre que pensadores y soñadores tienen igual destino, comprende que «al fin sólo es creación tu pura nada,/tu sombra de gigante,/el divino cegar de tu mirada»; quiere entonces salvarse, pide luz que no lo destruya, y bebe, como Sócrates la cicuta, el vaso lleno de pura sombra (CLXXV, 345-347, vv. 21-24, 54-60, 69 y 78-80). Mairena comenta: «Con todo, debió de salvarse a última hora, a juzgar por el gesto postrero de su agonía, que fue el de quien se traga ligeramente la muerte misma sin demasiadas alharacas» (OPP, 452). Además de la nada y la angustia, «sombra» es, por lo tanto, «la muerte misma».

Los dos principales valores simbólicos que Machado confiere a «sombra» se reparten cronológicamente en correspondencia con las dos actitudes de introspección e inquietud metafísica. Las sombras fantasmales y visionarias caracterizan la época de *Soledades* y *Gale-*

---

(32) Líneas después comenta: «Entiéndase: el pensar homogeneizador —no el poético, que es ya pensamiento divino—; el pensar del mero bípedo racional [...], el pensar que necesita de la nada para pensar lo que es, porque, en realidad, lo piensa no siendo.»

(33) A continuación: «O como más tarde dijo Mairena, glosando a Martín: 'Dijo Dios: Brote la nada. / Y alzó la mano derecha, / hasta ocultar su mirada. / Y quedó la nada hecha'. Así simboliza Mairena, siguiendo a Martín, la creación divina, por un acto negativo de la divinidad, por un voluntario cegar del 'gran ojo, que todo lo ve al verse a sí mismo'». Compárese: «Honremos al Señor / —la negra estampa de su mano buena— / que ha dictado el silencio en el clamor» (CLXX, 330).

rías, aunque algunas de especial carácter —las de Caín y el centauro— se den en los *Campos de Castilla* (34). En los años de crisis, alrededor de 1915, adquiere «sombra» el nuevo sentido de «la negación», «la nada»; con tal equivalencia, el símbolo se desarrolla y mitifica en el ciclo Abel Martín-Mairena, testamento poético-filosófico del autor. Como nexo entre las dos épocas, «sombra» = «tristeza», «pesadumbre» pasó fácilmente a significar «angustia existencial» (35).

*

El símbolo de la luz tiene en la poesía de Machado menor riqueza de significaciones que el de la sombra; pero como éste, arrancando de usos metafóricos lexicalizados, adquiere otros de sello personal y de especial contenido filosófico. No nos detendremos en los pasajes donde «luz», «luminoso», «iluminado» denotan alegría como antónimos de «oscuridad», «sombrío», «tenebroso», etc. (36). Más nos interesan los que se refieren a la iluminación del espíritu: «Luz» se intitula una creación juvenil donde el poeta se pregunta por la autenticidad de sus sentimientos y se impone como norma la veracidad cordial (OPP, 27-28). Tal vez pensara en la sincera afectividad de Berceo cuando dice que en los versos del clérigo riojano «le sale afuera la luz del corazón» (CL, 228); pero esta frase, con la que Berceo pintó la creciente virtud e inteligencia de Santo Domingo de Silos, puede también designar la fe. Intima evidencia que da sentido al mundo y a la vida es la luz de que se habla en el poema dedicado a Martínez Sierra:

Con el sabio amargo dijo: Vanidad de vanidades,
todo es negra vanidad;

---

(34) Hay excepciones como «la sombra de un encinar» (véase la nota siguiente) en los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela», publicados en 1931 (pero en gestación, desde 1914, «Los Complementarios», 26-33).

(35) Ambigüedades y juegos de doble sentido: en XXVII, 75, «y quizás el cenit de un nuevo día / amenguará tu sombra solitaria», hay referencia a la sombra corporal y a la tristeza. En CXXXVI, XLV, «Morir... ¿caer como gota / de mar en el mar inmenso? / ¿O ser lo que nunca he sido, / uno sin sombra y sin sueño...?», se puede entender una supervivencia del espíritu separado del cuerpo, y por lo tanto sin sombra física; más probable es que quiera decir 'sin dolores' o 'sin el torcedor de la razón y sus negaciones'. En CLIX, IX, «¡Blanca hospedería, / celda de viajero, / con la sombra mía!» cabe pensar en la sombra corpórea del poeta como su compañía única, en su yo complementario o en la pena que lleva dentro. En CLXXII, III, «Me eché a caminar / por un encinar de sombra, / la sombra de un encinar», el encinar es 'sombrío', 'triste', y a la vez imagen espectral del recorrido años atrás con Leonor.

(36) Sirvan de muestra: «Yo he visto mi alma en sueños / como un estrecho y largo / corredor tenebroso / de fondo iluminado. / Acaso mi alma tenga / risueña luz de campo...» («Galerías», 1904, OPP, 28); «alma luminosa» (VII, 61); «Era luz del alma, / que hoy es bruma toda» (LXV, 106); «Vuestros ojos tienen / la buena luz del mundo en flor» (LXVII, 108); «Galerías del alma, ¡el alma niña! / Su clara luz risueña...» (LXXXVII, 118), etc.

y oyó otra voz que clamaba, alma de sus soledades:
sólo eres tú, luz que fulges en el corazón, verdad.
(XVIII, 70)

Este ejemplo demuestra que desde fecha temprana (1907) el símbolo de la luz se vincula a los problemas básicos de la existencia del hombre. Posterior en unos ocho años, uno de los Proverbios contrapone la iluminación interior al conocimiento racional.

Hay dos modos de conciencia:
una es luz, y otra paciencia.
Una estriba en alumbrar
un poquito el hondo mar;
otra, en hacer penitencia
con caña y red, y esperar
el pez, como pescador.
Dime tú: ¿cuál es mejor?
¿Conciencia de visionario
que mira en el hondo acuario
peces vivos,
fugitivos,
que no se pueden pescar,
o esa maldita faena
de ir arrojando a la arena,
muertos, los peces del mar?
(CXXXVI, XXXV, 205) (37)

Un párrafo de la conferencia *Sobre literatura rusa* (1922) aclara en qué consiste esa iluminación: a los personajes de la novela rusa «les preocupa —como a nuestro egregio Unamuno— el problema esencial, el del último destino del hombre [...]; dudan, vacilan, como dudan y vacilan las almas sinceras y profundas, siempre divididas en sus entrañas; pero siempre se diría que alcanzan a ver una luz interior reveladora de la suprema esperanza» (OPP, 818). Machado no llegó a verla o se le eclipsó a menudo; y en un momento en que las tinieblas fueron más poderosas, desconfía de hallarla ante sí y se lanza a explorar la oscuridad para alumbrar a otros:

Luz del alma, luz divina,
faro, antorcha, estrella, sol...
Un hombre a tientas camina;
lleva a su espalda un farol.
(CXXXVI, LI, 209)

---

(37) Por entonces un borrador del poema LX comienza: «Sólo es claro el gran enigma / que alumbre una luz en sueños» (OPP, 969).

Al igual que «sombra», «luz» adquiere significación metafísica en el ciclo Abel Martín-Juan de Mairena. Los comentarios en prosa aclaran la notable dificultad de los testimonios poéticos, pertenecientes a varios pasajes de la *Muerte de Abel Martín:*

Antes me llegue, si me llega, el Día,
la luz que ve, increada,
ahógame esta mala gritería,
Señor, con las esencias de tu Nada.

(CLXXV, 346, vv. 25-29)

Dice Mairena: «Así expresaba mi maestro un temor, de ningún modo un deseo ni una esperanza: el temor de morir y de condenarse, de ser borrado definitivamente por la mano de Dios» (OPP, 451). La explicación no es del todo exacta, porque en realidad hay un deseo, el de que Dios imponga silencio a los recuerdos perturbadores; pero la puntualización de Mairena se refiere a los dos primeros versos, cuya sintaxis es equívoca: contienen un encarecimiento del ruego que se expresa en los dos últimos, pero en vez de empezar con la concesiva «aunque» o la optativa «así», comienzan con un «antes» contagiado de frases como «antes me muera que siga padeciendo esta algarabía». Abel considera, pues, un mal el hecho de que le llegue esa luz increada, aunque no pueda resistir más el acoso de los recuerdos; pero, ¿en qué consiste el mal? En otro lugar lo descubre Mairena: «Hemos de volver [...] a pensar la conciencia como una luz que avanza en las tinieblas iluminando lo otro, siempre lo otro. Pero esta concepción tan luminosa de la conciencia, la más poética y acreditada de todas, es también la más oscura, mientras no se pruebe que hay una luz capaz de ver lo que ella misma ilumina. Y era esto, acaso, lo que pensaba mi maestro, sin intentar la prueba, cuando aludía a la conciencia divina o a la divinización de la conciencia humana tras la muerte, en aquellos sus versos inmortales:

Antes me llegue, si me llega, el Día,
la luz que ve, increada.

[...] Es evidente que mi maestro comprendía que una luz sin ojos es tan ciega como todo lo demás» (OPP, 424). Tal divinización es temible porque supone la desaparición del yo individual, absorbido en el Ser omnipresente. A la luz increada se refiere Abel cuando se pregunta: «¿Y ha de borrarte el sol del nuevo día?» (347, v. 72). En efecto,

muere al apuntar «la luz bermeja/de una caliente aurora de verano», hacia la cual tiende la mano sin llegar a verla, ciego ya (38).

*

La lira pitagórica y el fuego heraclitano sirven a Machado para representar dos concepciones del mundo: la primera simboliza la inmutabilidad del ser y la armonía del universo; el segundo, el cambio incesante, el devenir que vivifica y consume.

El símbolo de la lira aparece ya en tres poemas de las *Soledades* y *Galerías* de 1907. Uno de ellos recuerda sin duda posible la oda a Salinas de Fray Luis de León:

Tal vez la mano, en sueños,
del sembrador de estrellas
hizo sonar la música olvidada
como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.

(LXXXVIII, 119)

Frente a este sueño de la música celeste y del universo como lira pulsada por Dios, una de las *Coplas elegíacas* lamenta la suerte «del iluso que suspira/bajo el orden soberano,/y del que sueña la lira/pitagórica en su mano» (XXXIX, 83). En el tercer poema contrapone Machado por primera vez la armonía estática del universo y el fluir de los seres hacia la nada, arrastrados por la corriente del tiempo.

Yo iba haciendo mi camino
absorto en el solitario crepúsculo campesino.
Y pensaba: «¡Hermosa tarde, nota de la lira inmensa,
toda desdén y armonía;
hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía
de este rincón vanidoso, oscuro rincón que piensa!»

(XIII, 66)

Pero después, viendo pasar el agua bajo el puente, reflexiona sobre el morir y sobre la insignificancia del destino humano en el curso total del mundo. No menciona a Heráclito, pero su imagen del río está asociada a la de los ríos manriqueños en estas consideraciones. A la

---

(38) Para otro significado simbólico de la luz, véase el poema CLVI, estudiado en el apartado siguiente.

luz de ellas comprenderemos por qué la copla elegíaca de antes compadece a quienes se sueñan a salvo en el orden universal.

Un poema de 1915, donde Machado critica la objetividad abstracta del pensamiento racional, la opone a los dos símbolos que representan la doctrina de Heráclito, el fuego y el río:

Puedes coger cenizas del fuego heraclitano,
mas no apuñar la onda que fluye con tu mano.
(OPP, 746)

En las *Galerías* de las *Nuevas Canciones*, al final de una concatenación de imágenes, reaparecen la lira y el fuego, con los adjetivos correspondientes a los filósofos cuyas teorías simbolizan: una vez más viene a la memoria de Machado el arco iris visto en su niñez desde el balcón (39); los siete colores le hacen pensar en la lira de Apolo: «las siete cuerdas/de la lira del sol vibran en sueños» (40); se suceden otras evocaciones, pero mientras tanto sigue presente el arco iris, identificado ya con la lira pitagórica. La armonía del mundo se impone como luz deslumbradora sobre las sombras a que el recuerdo intenta dar apariencia de relieve:

En el silencio sigue
la lira pitagórica vibrando,
el iris de la luz, la luz que llena
mi estereoscopio vano.
Han cegado mis ojos las cenizas
del fuego heraclitano.
El mundo es, un momento,
transparente, vacío, ciego, alado.
(CLXVI, 241-242)

La obsesión del tiempo destructor ha desacostumbrado los ojos del poeta a esa luz que barre sombras, pero que deja sin contenido —como un huevo vacío— al mundo, ciego y silente. La idea del mundo en orden es inseparable de la abstracción racional, carente de vida. Machado pugna por crearse una filosofía que ofrezca juntas permanencia y vida, librando a ésta de la pesadilla del tiempo, esto es, quitando al fuego de Heráclito la consunción incineradora:

Esto soñé. Y del tiempo, el homicida
que nos lleva a la muerte o fluye en vano,
que era un sueño no más del adanida.

(39) Cfr. «Desgarrada la nube; el arco iris / brillando ya en el cielo...» (LXII, 104).
(40) Cfr. «Vibra el sol como un arpa» (XLII, 86).

Y un hombre vi que en la desnuda mano
mostraba al mundo el ascua de la vida,
sin cenizas el fuego heraclitano.

(CLXIV, 273) (41)

Unir quietud y vida: ilusión que la misma vivencia infantil de antes parece haber conseguido en una de las canciones a Guiomar, y que Mairena desea cumpla su maestro en el seno de Dios, si es que sobrevive a la muerte:

Rompe el iris al aire el aguacero
y al monte su tristeza planetaria.
Sol y campanas en la vieja torre.
¡Oh tarde viva y quieta
que opuso al panta rhei *su* nada corre,
tarde niña que amaba tu poeta!

(CLXXIII, 341)

Maestro, en tu lecho yaces,
en paz con Ella o con El...
(¿Quién sabe de últimas paces,
don Abel?)
Si con Ella bien colmada
la medida,
dice, quieta, en la almohada
tu noble cabeza hundida.
Si con Él, que todo sea
—donde sea— quieto y vivo,
el ojo en superlativo
que mire, admire y se vea.

(OPP, 313)

Desde los años de Baeza (42) hasta los apócrifos de Martín y Mairena el pensamiento de Machado se esforzó tesoneramente por evadir la contradicción entre la tesis de los eléatas y la de Heráclito. Creyó alguna vez lograrlo mediante el pensar poético, pero no llegó a solución firme; por eso Abel Martín siente llena el alma, pero vacío el espíritu

ante la turbia hoguera
con llama restallante de raíces,
fogata de frontera
que ilumina las hondas cicatrices.

---

(41) Uno de los «Proverbios y cantares», publicado en 1923 en la «Revista de Occidente» y no incluido después en las «Poesías completas», dice: «Ya de un tiempo heracli[t]ano / parece apagado el fuego. / Aún lleva el ascua en la mano» (OPP, 755). Véase Macrí, «Poèsie», 76.

(42) «Los Complementarios», ed. cit., 23, 42, 56; notas posteriores, de la época segoviana, 172, 230.

Es la hoguera donde arden los recuerdos de lo vivido. Abel necesita quietud y quiere alejarse de esa manifestación del fuego heraclitano («¡Oh, distancia, distancia!, que la estrella/que nadie toca, guía»); pero, agonizante, le atormentan a la vez «la amargura del tiempo envenenado» y «esta lira de muerte» (CLXXV, 345, vv. 8-15, y 347, vv. 64-65).

*

El espejo, real o metafórico, aparece frecuentemente en la poesía de Machado como símbolo de varia significación. En sentido directo cumple más de una vez función de testigo. Junto con el reloj, presencia en *El viajero* (I, 55) la silenciosa reunión familiar, y refleja, suavemente iluminado, el rostro pensativo del emigrante que retorna. Como testigo del pasado, se convierte en depósito de recuerdos: el protagonista de *Los ojos,* al morir su amada, piensa encerrarse en casa hasta la vejez

solo, con su memoria y el espejo
donde ella se miraba un claro día.
Como el oro en el arca del avaro
pensó que guardaría
todo un ayer en el espejo claro.
Ya el tiempo para él no correría.

(CLXII, 270)

De espejo hace el cristal de las ventanillas del tren, despertando en el poeta el recuerdo de otro viaje en que le acompañaba Leonor: «La hilera de brillantes ventanillas / lleva un doble perfil de camafeo / tras el cristal de plata repetido» (CLVI, V, 241); un camafeo como los que conservan el perfil de Tolomeo y Berenice.

El espejo real se humaniza porque el poeta le infunde alma, proyectando sobre él sus sentimientos: en la sala donde vivieron y murieron la hermana que cosía y la que hilaba, brilla un espejo que sueña, mientras la mano invisible del tiempo hace girar el huso (XXXVIII, 82). Si el espejo material se personifica y siente, las honduras del alma donde anidan los sueños, así como la memoria que los guarda, se representan simbólicamente como espejos: «en el profundo espejo» de sus sueños se revela al poeta el sentido de su propia creación (LXI, 103); le insatisface la idea de una supervivencia en que no le acompañen los recuerdos, la idea de ser tras la muerte «lo que nunca he sido, /.../ un solitario que avanza / sin camino y sin espejo» (CXXXVI, XLVI, 207); y descubre haber sido él mismo quien ponía el azogue para que el espejo anímico reflejara y retuviera imágenes:

Ya noto, al paso que me torno viejo,
que en el inmenso espejo
donde orgulloso me miraba un día,
era el azogue lo que yo ponía.
Al espejo del fondo de mi casa
una mano fatal
va rayendo el azogue, y todo pasa
por él como una luz por el cristal.
(CXXXVI, XLIX, 208)

No creo que Machado se limite aquí a decirnos que con los años va perdiendo la facultad de recordar. Su azogue es, desde luego, la memoria, pero también otras cosas (43); o mejor dicho, el poeta, como todo el que recuerda, no sólo ponía el azogue, sino además el color y la mayor o menor transparencia del cristal. En el recuerdo la representación del pasado aparece teñida afectivamente por el estado de alma en que lo recordado se grabó antaño, por la impresión que entonces produjo y por el temple con que ahora se la recibe. Cuando Abel Martín sueña tener al lado su propio cuerpo juvenil, esta presencia resulta acerba, porque al irrumpir en el apagado vivir que declina, hace más notoria la proximidad de la muerte:

Su luz de acuario
trocaba el hondo espejo
por agria luz sobre un rincón de osario.
(CLXIX, 328)

Por otra parte Machado —al menos el de *Soledades* y *Galerías*— ponía también en el recuerdo complacencia consciente, voluntaria actitud evocadora y afán de introspección. Ahondar en las profundidades de la memoria es ahondar en la busca de la propia personalidad. No es casualidad que el recordador se mire en los espejos-testigo de la realidad o en los espejos metafóricos del recuerdo: «Me miré en la clara/luna del espejo/que lejos soñaba...» (XXXVIII, 82); «el inmenso espejo/donde orgulloso me miraba un día» (208). Orgulloso, por su desdén a lo exterior, por atender sólo a su intimidad soñadora; pero, a la

(43) A la luz de este pasaje, Zubiría (28, nota 2) interpreta el verso «sólo tienen cristal los sueños míos» (XXXIV, 79) como «ya su alma ha dejado de ser azogue (espejo) donde se reflejaba el pasado»; amplía así su primera identificación de «azogue» con «memoria». Véanse también Concha Zardoya, «El cristal y el espejo en la poesía de Antonio Machado», en «Poesía española contemporánea», Madrid, 1961, 181-215, y Ribbans, «Niebla y soledad», 161-162. Otros pasajes donde «espejo» es símbolo de la memoria con todas sus implicaciones anímicas se hallan en «Arte poética», OPP, 27; «Nevermore», ibíd., 40; «Glosando a Ronsard», III (CLXIV, 272-273: al mandar su retrato «a una bella dama que le había enviado el suyo», le pide que guarde «en vuestro sabio espejo —luz y olvido—» una imagen en que se iluminen los rasgos del joven que fue y se borren los del hombre maduro); CLXV, IV, 290, etcétera.

vez, inquieto por la autenticidad o falsía de su dolor, atormentado por las dudas respecto a su yo verdadero. Cuando para resolverlas acude a otro testigo, la noche amiga, la amada vieja, la respuesta que obtiene no hace sino añadir motivos para su perplejidad:

Para escuchar tu queja de tus labios
yo te busqué en tu sueño,
y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos.

(XXXVII, 81)

En marcado contraste con esta vehemente preocupación por su identidad personal, el soneto «¡Oh soledad, mi sola compañera!», publicado en 1924, muestra al poeta desentendiéndose de tal problema para concentrarse en el de la soledad misma:

Hoy pienso: este que soy será quien sea;
no es ya mi grave enigma ese semblante
que en el íntimo espejo se recrea,
sino el misterio de tu voz amante.
Descúbreme tu rostro: que yo vea
fijos en mí tus ojos de diamante.

(CLXIV, *Los sueños dialogados*, IV, 286)

Por entonces o poco después Abel Martín emplea el símbolo del espejo para representar también la complacencia en sí mismo y condenarla. En el soneto «*Nel mezzo del camin* pasóme el pecho» imagina un amor perfecto en que el pensamiento inflamado eliminase todo egoísmo, tanto el narcisista como el lujurioso:

Si un grano del pensar arder pudiera,
no en el amante, en el amor, sería
la más honda verdad lo que se viera;
y el espejo de amor se quebraría,
roto su encanto, y rota la pantera
de la lujuria el corazón tendría.

Mairena explica: «Quiere decir Abel Martín que el amante renunciaría a cuanto es espejo en el amor, porque comenzaría a amar en la amada lo que, por esencia, no podrá nunca reflejar su propia imagen. Toda la metafísica y la fuerza trágica de aquella su insondable solear:

Gracias, Petenera mía:
en tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería,

aparecen ahora transparentes o, al menos, translúcidas» (OPP, 300).

Para explicarnos el cambio de postura respecto al obseso vagar del poeta en el laberinto de espejos que repetían su rostro, hemos de tener en cuenta dos hechos capitales en la evolución de su pensamiento: la revalorización de su otro yo y la creciente atención al prójimo. Al histrión o fantasma que era su doble en *Soledades* y *Galerías*, sucede «el hombre que va siempre conmigo», el complementario con quien conversa y de quien recibe consejos, incluso en forma de caricatura bufonesca. A ese otro yo es al que hay que buscar en el espejo, porque, comprendiéndolo, nos lleva a comprender y amar a los demás, otro espejo en que debemos mirarnos respetando su otredad (44). La nueva doctrina se formula por vez primera en los *Proverbios y cantares* de 1923-1924:

Todo narcisismo
es un vicio feo,
y ya viejo vicio.
.....
Mas busca en tu espejo al otro,
al otro que va contigo.
.....
Busca en tu prójimo espejo,
pero no para afeitarte
ni para teñirte el pelo.
(CLXI, III y IV, 253; XXXIX, 259)

El cantar VI de la misma serie («Ese tu narciso/ya no se ve en el espejo/porque es el espejo mismo») parece haber sugerido el boceto de comedia de Mairena *Don Nadie en la corte:* un «señor importante», mera apariencia sin personalidad, sin complementario y sin prójimo, intenta mirarse en un espejo de tocador, que gira volviéndole su revés de madera; en cambio permanece quieto cuando se mira en él un criado, hombre sencillo, pero hombre de verdad (OPP, 380).

Queda, por último la acepción simbólica de «espejo» atestiguada en el poema *Al gran Pleno o Conciencia integral,* que había de prologar la tercera sección de *Los complementarios,* de Abel Martín. Se expresa en este poema el deseo de que la conciencia y la vida alcancen triunfo universal, dejando a un lado el alto Cero resultante del pensar homogeneizador. Frente a la lógica negadora se postula una «lógica divina» vivificante:

Y la lógica divina,
que imagina,
pero nunca imagen miente

(44) Véase Pedro Laín Entralgo, «Teoría y realidad del otro», 2.ª ed., Madrid, 1968, con frecuente y sabio comentario de pasajes machadianos.

—no hay espejo; todo es fuente—,
diga: sea
cuanto es, y que se vea
cuanto ve. Quieto y activo
—mar y pez y anzuelo vivo,
todo el mar en cada gota,
todo el pez en cada huevo,
todo nuevo—
lance unánime su nota.

En esta anhelada victoria de la Conciencia integral, todas las cosas estarán presentes a ella, no representadas; no habrá, por lo tanto, espejo que las refleje (45). Por el contrario, todo será fuente, manantial de vida; una vez borradas las formas del Cero:

Torna a ver
brotando de su venero
las vivas aguas del ser.

(OPP, 312)

*

Ningún tema es tan constante y esencial en la poesía de Antonio Machado como el del sueño. No siempre que aparezca encontraremos las palabras «sueño», «soñar» «soñador» fuera de su sentido directo ni integrando imágenes poéticas; pero entrañan una actitud vital y una visión del mundo que varían en sucesivos o alternos enfrentamientos con distintas realidades y problemas. Con frecuencia toman carácter simbólico, y éste cobra relieve en oposición a los antónimos «velar», «vigilante», «abrir los ojos», que también lo adquieren. El hecho de que los sustantivos latinos *somnus* y *somnium* hayan confluido en su común resultado español «sueño» tiene como consecuencia que esta palabra está ligada en unas acepciones a la idea de «dormir» y en otras a la de «soñar», ya sea soñar dormido, ya despierto. En *Soledades* y *Galerías* abundan los poemas donde la naturaleza y las cosas duermen o están sumidas en sopor:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano...

(45) Compárese: «Las cosas están presentes a la conciencia o ausentes de ella. No es fácil probar, y nadie, en efecto, ha probado que estén representadas en la conciencia. Pero aunque concedamos que haya algo en la conciencia semejante a un espejo donde se reflejan imágenes más o menos parecidas a las cosas mismas, siempre debemos preguntar: ¿y cómo percibe la conciencia las imágenes de su propio espejo? Porque una imagen en un espejo plantea para su percepción igual problema que el objeto mismo. Claro es que al espejo de la conciencia se le atribuye el poder milagroso de ser consciente y se da por hecho que una imagen en la conciencia es la conciencia de una imagen» («J. de Mairena», OPP, 356).

... Adiós para siempre, la fuente sonora,
del parque dormido eterna cantora...

(VI, 59)

Sonaban los cangilones de la noria soñolienta.

(XIII, 67)

El aire parece que duerme encantado
en la fúlgida niebla de sol blanquecina.
La gaviota palpita en el aire dormido, y al lento
volar soñoliento, se aleja y se pierde en la bruma del sol.

(XLIV, 88)

Recuerdos y canciones participan de esta languidez general: el recuerdo puede permanecer dormido en el pretil de una fuente esperando la presencia que lo haga despertar (VII, 61); la melodía del cante hondo es «el plañir de una copla soñolienta» (XVI, 67). Pero cuando la tarde se ha dormido, las campanas sueñan (XXV, 75); y de la naturaleza que duerme con «tórrido sueño» «bajo el sol que aturde y ciega», «emerge el sueño» —esto es, el ensueño— que se yergue en la palmera o se enciende en el naranjo en flor con la promesa de frutos dorados (XLV, 89). Sueñan la tarde de abril y la luna del espejo (XXXVIII, 82-83); el agua de la noria y la simbólica mula (XLVI, 90); el manso viento lleva sueño florido, mientras «treme el campo en sueños» (XLII, 86); también está en sueños la ancha plaza al atardecer (XCIV, 121); y las golondrinas «en la tarde risueña se alejan/volando, soñando...» (LXXVI, 111). Aún más tarde, en *Campos de Soria*, la naturaleza sigue dotada de la capacidad de soñar:

La tierra no revive, el campo sueña.
.....
¡Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan...!
.....
Alamos del amor cerca del agua
que corre, pasa y sueña...
.....
Alameda del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra...

(CXIII, I, 146; VII, VIII y IX, 149)

Claro está que la naturaleza y las cosas sólo son soñadoras porque el poeta les transfiere su propia alma, acostumbrada a soñar desde la niñez. Antonio Machado recuerda el sombrío salón y las tardes de verano en que empezó a soñar (XLVIII, 92 y LV, 99), así como la

Cacofonía
del sempiterno piano

que yo de niño escuchaba
soñando... no sé con qué,
con algo que no llegaba,
todo lo que ya se fue.

(XCVII, 121)

Como «pobre hombre en sueños,/siempre buscando a Dios entre la niebla» se retrata en uno de los más intensos poemas de *Galerías* (LXXVII, 112). A veces habla de sus sueños como ocurridos mientras dormía: «Desperté. ¿Quién enturbia / los mágicos cristales de mi sueño?» (LXXII, 104). «Anoche cuando dormía / soñé, ¡bendita ilusión...!» (LXI, 101); pero en muchas ocasiones es difícil saber si presenta recuerdos o visiones plenamente oníricos o nos lleva al mundo de su ensoñación. Como oníricas parece darnos sus exploraciones en la propia intimidad del alma, donde un demonio de angélica hermosura le conduce a las simas en que las pasiones luchan por romper sus cadenas (LXIII, 105); o donde, llamado desde el umbral de un sueño, oye la buena voz y siente el contacto de la mano amiga (LXIV, 105). En cambio corresponden al ensueño la superposición de anhelos y fantasías a la realidad circundante («Yo voy soñando caminos», XI, 64); la añoranza de ilusiones frustradas («¡Juventud nunca vivida, / quién te volviera a soñar!», LXXXV, 117); la proyección anímica en paisajes imaginarios («El rojo sol de un sueño en el oriente asoma. / Luz en sueños. ¿No tiemblas, andante peregrino?» (LXXXIV, 116); y la evocación de sueños pretéritos, que no es sólo fuente de melancólico placer, sino también procedimiento para conocerse a sí mismo.

Y podrás conocerte recordando
del pasado soñar los turbios lienzos,
en este día triste en que caminas
con los ojos abiertos.
De toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños.

(LXXXIX, 119)

Ya hemos visto que el poeta descubre «en el profundo espejo» de sus sueños la misión de transformar su dolor en belleza. Para el Machado de *Soledades* y *Galerías* el ensueño no es inerte pasividad, sino continua creación, fábrica de cristales (46) con que irisar la realidad y construir un mundo donde encerrarse; un mundo en que, gracias a haber prestado alma a lo inanimado, él se siente en comunión con la naturaleza y suple —o pretende suplir— con lo imaginado los vacíos

(46) «Tú has visto la honda sima / donde fabrica su cristal mi sueño» (XXXVII, 80).

de su propia vida. A la larga tal encierro se hace insostenible: las hadas se llevan el lino de los sueños (LXIX, 109); los ojos se abren a la cruda realidad. Surge algún comentario irónico sobre la autenticidad de ese mundo en que el poeta dialoga con voces misteriosas:

> [*¡Ay*] *de los jardines secretos,*
> *de los pensiles soñados,*
> *y de los sueños poblados*
> *de propósitos discretos!*
>
> (XXXIX, 83-84)

Es que al poeta de ayer le está sucediendo el «triste y pobre/filósofo trasnochado», crecientemente inquieto por cuestiones ajenas a las simas de la introspección y los tornasoles del ensueño. Pero no se deshace por completo de los sueños evocadores: a poco de morir Leonor, escribe

> *Soñé que tú me llevabas*
> *por una blanca vereda...*
> *...Eran tu voz y tu mano,*
> *en sueños, tan verdaderas!*
>
> (CXXII, 177)

Voz y mano que hacen pensar en las que años atrás le guiaban por los vericuetos del alma. Dos sonetos de *Los sueños dialogados*, compuestos entre 1919 y 1924, recuerdan también a Leonor; en otro el poeta se dirige a la soledad como en *Soledades* y *Galerías* conversaba con doncellas visionarias. Sueña más tarde a Guiomar; y en las *Ultimas lamentaciones de Abel Martín* sueña su propio cuerpo juvenil, la galería, el huerto de ciprés y limonero, las nostalgias y afanes de otros días, la navegación en la aventura de la vida: (CLXIX, 328-321).

Durante la crisis de 1912-1917 surgen novedades en la manera de tratar Machado el tema del sueño. Por una parte, recrea la idea central de *La vida es sueño* calderoniana en una *Parábola* donde las sucesivas ilusiones y desengaños que jalonan el vivir desembocan en una equiparación unamunesca de sueño y realidad, y donde se apunta que también la muerte puede ser un sueño (CXXXVII, I, 210). De otra parte, asimismo con evidente influjo de Unamuno, los sueños de Machado se refieren a la existencia de Dios y a su presencia en el hombre:

> *Anoche cuando dormía*
> *soñé, ¡bendita ilusión!,*
> *que era Dios lo que tenía*
> *dentro de mi corazón.*
>
> (LIX, 102)

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.

.....

Todo hombre tiene dos
batallas que pelear:
en sueños lucha con Dios;
y despierto, con el mar.

.....

Soñé a Dios como una fragua
de fuego, que ablanda el hierro,
como un forjador de espadas,
como un bruñidor de aceros...

(CXXXVI, XXI, 201; XXVIII, 203; XXXIII, 204)

Paralelamente «despertar» adquiere diversos sentidos simbólicos: de un lado representa el fin de los sueños, en especial el fin del último sueño de la vida, esto es, el desvanecimiento del sueño de la muerte, el paso a otra vida: a propósito del viejo que pregunta a la muerte si es un sueño más, comenta Machado «¡Quién sabe si despertó» (CXXXVII, I, 210); y en los *Proverbios y cantares* de 1923-28 dice:

Tras el vivir y el soñar
está lo que más importa:
despertar.

.....

Si vivir es bueno,
es mejor soñar,
y mejor que todo,
madre, despertar.

.....

No el sol, sino la campana,
cuando te despierta, es
lo mejor de la mañana.

(CLXI, LIII, 261; LXXXI-LXXXII, 266)

Distinto valor tiene en otro proverbio anterior, de 1913:

Anoche soñé que oía
a Dios gritándome: ¡Alerta!
Luego era Dios quien dormía
y yo gritaba: ¡Despierta!

(CXXXVI, XLVI, 207-208)

Lo que el poeta reclama aquí es que Dios se le manifieste, actúe en él y lo vivifique; en cambio el «¡alerta!» de Dios exige inquirir, sondear el misterio del destino humano, como el imperativo «velad» que, to-

mado del Evangelio, recibe en Machado sentido nuevo, aplicado a la inquietud existencial:

¿Cuál fue, Jesús, tu palabra?
¿Amor? ¿Perdón? ¿Caridad?
Todas tus palabras fueron
una palabra: Velad.

(*Ibíd.*, XXXIV, 205)

Si el desvanecimiento de los sueños y el caminar con los ojos abiertos sumían al poeta de 1903-1907 en el mayor desconsuelo, un poema añadido a *Soledades* diez años después manifiesta una actitud radicalmente distinta. Tras recapitular las imágenes más representativas de su creación intimista, expone lo que había de ser eje de su poesía ulterior:

¿Mi corazón se ha dormido?
Colmenares de mis sueños
¿ya no labráis? ¿Está seca
la noria del pensamiento,
los cangilones vacíos,
girando, de sombra llenos?
No, mi corazón no duerme.
Está despierto, despierto.
Ni duerme ni sueña, mira,
los claros ojos abiertos,
señas lejanas, y escucha
a orillas del gran silencio.

(LX, 102)

Juan de Mairena dirá más tarde: «Sólo en sus momentos perezosos puede un poeta dedicarse a interpretar los sueños y a rebuscar en ellos elementos que utilizar en sus poemas. La oniroscopia no ha producido hasta la fecha nada importante. Los poemas de nuestra vigilia, aun los menos logrados, son más originales y más bellos, y, a las veces, más disparatados que los de nuestros sueños. Os lo dice quien pasó muchos años de su vida pensando lo contrario. Pero de sabios es mudar consejo.»

«Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son; aun más abiertos para verlas otras de lo que son; más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la visión vigilante, porque vuestra misión es ver e imaginar despiertos, y que no pidáis al sueño sino reposo» (OPP, 394) (47).

---

(47) Todavía en la segunda serie de los «Proverbios y cantares» (1923-28) hay uno que reconoce valor al escrutinio de los sueños: «Lo ha visto pasar en sueños... / Buen cazador de sí mismo, / siempre en acecho» (CLXI, LXIX, 264). Aparte queda la interpretación irónica

Estas palabras, escritas cuando el superrealismo había hecho bandera de la poesía onírica, no deben entenderse como repudio absoluto del sueño evocador —que acompaña a Machado hasta el final—, ni menos todavía como condenación del sueño esperanzado respecto a las ultimidades del hombre. «Soñador» se especializa en este sentido: frente al mar —el Atlántico y el mar simbólico del enigma fundamental— aparece contrapuesto al pensador; si éste piensa que la vida es ilusoria, aquél sueña que lo es la muerte (CXXXVII, II, 211). El poeta se pregunta si la verdad es el río que fluye arrastrando barco y barquero «o este soñar del marino/siempre con ribera y ancla» (CLXI, XCIII, 268). El mismo sueña una humanidad que posea la vida del fuego heraclitano y no sea reducida a cenizas (CLXIV, 273). Y, por último, Abel Martín cree haber alcanzado a vigilar sus propios sueños, pero reconoce que la vía de la vigilia escrutadora y la del sueño que consuela conducen a igual desenlace:

Viví, dormí, soñé y hasta he creado
—pensó Martín, ya turbia la pupila—
un hombre que vigila
el sueño, algo mejor que lo soñado.
Mas si un igual destino
aguarda al soñador y al vigilante
a quien trazó caminos
y a quien siguió caminos, jadeante,
al fin sólo es creación tu pura nada,
tu sombra de gigante,
el divino cegar de tu mirada.

(CLXXV, 346-347)

*

Hemos intentado trazar el desarrollo de algunos símbolos que tienen especial importancia en la poesía de Antonio Machado. La evolución de cada uno está en relación con la seguida por los demás. No es casual que hayamos tenido que acudir repetidamente a los mismos poemas para documentar en ellos cambios de sentido experimentados por distintos símbolos: el paralelismo de la diacronía corresponde a la interrelación de la sincronía. Hay significaciones simbólicas que tienen continuidad a lo largo de toda la producción machadiana: de los aquí estudiados están en tal caso agua fluyente» = «fluir del tiempo y de la vida»; «el mar» = «la muerte» y «la nada»; «camino» = «peregrina-

de una pesadilla en los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela» de 1931 (OPP, CLXII, 332-339); el relato en prosa de la pesadilla está fechado a «2 de Mayo 1914 (Baeza)» («Los Complementarios», ed. cit., 26-33).

ción de la vida»; «espejo» = «testigo del pasado» y «memoria»; «luz» = «iluminación del espíritu»; y «sueño», «soñar» referidos a recuerdos e ilusiones. Otros valores simbólicos sólo tienen vigencia en la época de *Soledades y Galerías:* así la naturaleza dormida o soñolienta; los caminos imaginarios o con proyección anímica; las sombras y fantasmas en que se configuran reminiscencias, emociones pretéritas o anhelos; el espejo de la introspección, etc.; a ellos habría que añadir otros de que no he podido ocuparme ahora, como los genios demoníacos, las hadas, las voces y manos misteriosas, las galerías y criptas del alma: lo que el poeta llamó después «la obscura mazmorra simbolista» (48). Desde este período inicial prosiguen hasta los *Campos de Castilla* (1912) y sus adiciones de 1913 a 1917 la naturaleza que sueña, la sombra corporal representativa del vivir terreno y la sombra «tristeza»; «el mar» = «misterio del origen y destino humanos» y «el mar» = universo». En este último sentido «mar» se libera a veces de referencias a la muerte durante la crisis de 1912-17; entonces el tema del sueño se centra en soñar la relación con Dios y concebir la vida como sucesión de sueños; y junto a «camino» surge «estela» para designar el decurso y huella del vivir del hombre. Aparecen en esos años símbolos que perduran hasta las últimas creaciones del poeta anteriores a 1936: «sueño» y «soñar» cifran la esperanza en la supervivencia tras la muerte, mientras «velar», «vigilar», «vigilante» representan la exploración del enigma «trazando caminos». Al tiempo que Machado formula sus doctrinas del yo complementario y la otredad, «espejo» se vincula a ambas, y finalmente cobra sentido metafísico especial en el ciclo Abel Martín-Mairena, como lo hacen también «sombra» y «luz».

*

Las páginas que anteceden no son —lo reconozco— un estudio completo y definitivo; pero a través de ellas quisiera haber mostrado que Machado creó y puso en juego un lenguaje de símbolos con el que sujetó —para decirlo otra vez con sus propias palabras— la vieja vida a orden suyo y nuevo; y también, que mantuvo ese lenguaje a lo largo de toda su creación poética, pero renovando sin cesar el vino de los significados contenido en las duraderas ánforas de los significantes.

RAFAEL LAPESA

Ministro Ibáñez Martín, 3
MADRID-3

(48) Lo dice a propósito de Gerardo Diego, escapado de ella (1922, OPP, 810).