

AMOR Y MITOS EN LA VISIÓN DE CASTILLA DE ANTONIO MACHADO (1907-1914)

YVAN LISSORGUES
Université de Toulouse-le-Mirail

No es fácil hablar hoy de la obra de Antonio Machado. O se toma distancia para dominarla e intentar salvarse de los tópicos al uso y entonces se apaga la señera autenticidad de la voz poética, es decir eso por lo cual nos interesa realmente esta poesía, o se le sigue paso a paso al poeta para oírlo y entenderlo y se corre el riesgo de caminar con demasiada complacencia por caminos trillados. El título de encargo, impreso en el programa "Antonio Machado y el fin de siglo", implica distancia, distancia histórica, y no puede satisfacer al aficionado a la poesía. Por eso propongo el siguiente: "Amor y mitos en la visión de Castilla de Antonio Machado (1907-1914)" que, aunque se ciña más al objeto de mi propósito, puede que no sea del todo claro y, tal vez, sea preciso explicitarlo previamente.

Me propongo, pues, en un primer momento, mostrar cómo un mismo paisaje real, el de las dilatadas parameras sorianas, recortado poéticamente en un cuadro, cuyos elementos sustantivos siguen siendo los mismos, puede cobrar "colores de alma" tan distintos como para merecer comparación, en algunos casos con la sonrisa de un Sorolla, pongo por caso, y en otros con las negras pinceladas de un Zuloaga o las distorsiones de un Gutiérrez Solana. Y conste que la alusión a dichos pintores no es fortuita ni retórica, como se verá. Elementos inseparables del cuadro son los hombres pues en la poesía de Machado no hay paisaje sin paisaje, según la expresión de Unamuno, y los hombres también aparecen bajo distintos "colores", los colores dominantes de cada cuadro. Por ejemplo, si preguntamos qué relación hay entre los negros campesinos hijos de Caín de "Por tierras de España" o de "La tierra de Avargonzález" y las claras "buenas gentes" labriegas cobijadas por las encinas, contestaremos que no la hay, no hay relación. Además, el verso de Machado parece brotar siempre de la profunda fuente

de la afectividad, incluso cuando en el poema se vierten preocupaciones históricas, por decirlo así. Acierta Azorín cuando escribe que “en esos versos sentimos palpitar, vibrar todo el espíritu del poeta” (citado por Ribbans, 1991, p.36). No extraña pues que los poemas de *Campos de Castilla* hayan dado lugar a diversas y hasta opuestas lecturas. Para sintetizar los dos extremos de las interpretaciones, pueden citarse, por un lado, a Ricardo Gullón, a Richard Cardwell, a José María Valverde para quienes, no hay ruptura, a pesar de superficiales apariencias, entre la posición del poeta en *Soledades. Galerías...* y en *Campos de Castilla*, pues dicho con palabras de Cardwell, “Castilla, para Machado, es básicamente un medio de auto proyección y una autocontemplación” (Cardwell, 1989). Para otros estudiosos, Machado se convierte en vocero de las ideas dominantes en el ambiente intelectual del momento, “ideas y conceptos sobre España - dice Pedro Salinas - que entonces circulaban como moneda corriente entre nuestros intelectuales” (Salinas, 1970, p.142-143). Y es verdad que la poesía de *Campos de Castilla* puede autorizar tales interpretaciones. Pero cabe preguntar ¿por qué deberían separarse esas posiciones? ¿Qué derecho tenemos para decidir que una orientación, llámemosla simbolista, es poesía y la otra, la que intenta acercarse a la historia y a la realidad externa no lo es o lo es en grado menos? ¿Por qué la honda preocupación por el *ser* en el mundo, es decir, como dice el mismo poeta, la meditación “sobre los enigmas del hombre y del “mundo”, haría inauténtica o menos auténtica la preocupación por el *estar* en el mundo, preocupación que por aquellos años Machado llama patriótica. ¿Es que no se funden en el poema todas estas dimensiones? ¿No se juntan a veces en un mismo símbolo, el del agua, el del mar, por ejemplo, la vibración existencial y la intencionalidad histórica?

Interrogaciones son éstas que necesariamente van a surgir cuando estudie- mos la serie de poemas en los que se plantean los problemas relativos al paisaje y al paisanaje.

El objeto de mi estudio es la serie de poemas inspirados por la tierra y el hombre de Soria durante los cinco años de estancia del poeta en la ciudad del alto llano numantino, es decir la mayoría de los que componen la obra *Campos de Castilla* publicada en 1912. Pero el recuerdo de los campos de Soria, profundo, doloroso y vibrante, informa varios poemas ulteriores, particularmente los que se escriben en 1913 y algunos en 1914, como “Las encinas”, poema este que puede tomarse como término o como culminación de la evolución de lo que llamamos visión “histórica” de Castilla. Esta innegable evolución puede verse como resultado de una indagación cada vez más profunda de la relación entre el ver, el sentir, el pensar del poeta y el paisaje, inmediato o recordado. Un estudio sincrónico no permitiría explicar y comprender esa “visión paradójica” de Castilla, puesta de relieve y acertadamente caracterizada en sus líneas generales, en 1958, por Carlos Beceiro (Beceiro, 1958). Gracias al incansable trabajo de Oreste Macri y Geoffrey Ribbans conocemos las fechas de casi todos los textos

y está claro que la visión de Castilla durante el período 1907-1909, no es la de 1910-1912 y tampoco la de 1913-1914. Es lo que en un primer momento intentaremos mostrar.

Mostrar cómo se manifiesta en la poesía misma dicha visión paradójica implica que intentemos explicar e implica que expliquemos para comprender. Para mí, pues, no es necesario someter la obra de Machado a la “irreverencia ácida del pensamiento crítico” que mi amigo Carlos Serrano considera urgente e imprescindible (Serrano, 1989, p.70) y eso por varios motivos, siendo el primero el que Machado no se acerca a Castilla como cualquier regeneracionista, sino como poeta. Los versos de *Campos de Castilla*, si bien integran ideas que “circulaban como moneda corrientes”, tienen la factura, la complejidad, las sugerencias, las sugerencias, las sugerencias, les tonalidades auténticas que distinguen las voces de los ecos; en dos palabras estos poemas son obras de arte irreductibles a las páginas de un Macías Picavea o a los brillantes ensayos de Unamuno u Ortega y Gasset. El segundo motivo por el cual no parece necesario empuñar el escalpelo crítico con el deseo de sacar ideas muertas del soplo vital del poema para colgarlas como botín de guerra en la galería de la historia, es que las paradojas, las discontinuidades que encontramos en *Campos de Castilla* sólo pueden explicarse colocándolas en el contexto de la época.

Si historiadores como Ramón Menéndez Pidal, Rafael Altamira, escritores como Unamuno, Azorín, Baroja, Maeztu, etc., pintores de fama nacional e internacional como Darío de Regoyos, los que componen el grupo vasco con Zuloaga a la cabeza, vuelven todos sus miradas apasionadas hacia Castilla ¿no es para buscar tras la triste realidad, en la que artísticamente se complacen, a la verdadera España, la que tuvo su cuna en Castilla? ¿No buscan las señas de identidad de una nación olvidada, soterrada bajo un falso e inauténtico desarrollo histórico? Más que de historia necesitan mitos fundadores y estos mitos fundadores de un nuevo nacionalismo hispánico sólo pueden encontrarlos en esa “Castilla que hizo a España”. Es curioso y sumamente interesante notar que ese intento de construcción de una mitología castellana estriba en la recíproca “creación” de cada uno; por ejemplo, las visiones de los pintores alimentan y justifican las “ideas” de los ensayistas y éstas a su vez explican las visiones de los pintores. El concepto de modernidad, tomado como criterio para enjuiciar esa mitología, falsea el objeto en lugar de aclararlo. Decir, por ejemplo, que Machado es “el cantor de la Castilla preindustrial” es inadecuado al objeto y revela desconocimiento tanto de la obra del poeta como de la realidad castellana de aquel momento. Mi cometido es sencillo: mostrar que a partir de 1909 o 1910, Machado desde su posición privilegiada de residente en el corazón de Castilla y también de hombre que encuentra ahí, por primera vez un entrañable y malogrado amor que hace de aquellas tierras, ya para él sagradas, un indeleble “paisaje de alma”, se orienta, él también, hacia lo esencial castellano. Ante todo, debe mostrarse que lo hace como poeta, es decir sin renunciar a lo que siempre es para él la

poesía, “una honda palpitación del espíritu”, “lo que pone al alma /... / en respuesta animada al contacto del mundo” y una constante búsqueda por las fronteras del doble espejismo a que condena el soñar despierto.

Valgan estas largas indagaciones preliminares como aclaración de la raíz de la cuestión y jalones del estudio propuesto. Como anunciado, en un primer momento analizaré la evolución de la visión del paisaje de Castilla, visión siempre directa y que sigue siendo la fuente más viva del lirismo, pero que, a partir de cierto momento, se ensancha, se enriquece dicen algunos estudiosos o se enturbia dicen otros, adueñándose de varias ideas, de varios mitos que, desde el final del siglo XIX, siguen levantando en torno a Castilla escritores y pintores. Y ese ambiente cultural será objeto de estudio en una segunda parte, pero no en sí, sino en relación con la poesía de Machado.

Por paisaje entendemos el que se plasma en el poema, el que se hace sustancia poética como dice Ricardo Gullón y no el paisaje referencial. (Gullón, 1986) La cuestión no es demostrar que la pintura es exacta en sus aspectos geográficos y humanos; basta decir de una vez que los cuadros dibujados por las pinceladas semánticas producen siempre un adecuado efecto de realidad, adecuado a la realidad referencial se entiende.

En todos los poemas de la serie encontramos los mismos elementos básicos que caracterizan el paisaje del alto Duero, pero lo que interesa es lo que el espíritu, el corazón y el alma del poeta ponen en el cuadro como respuesta animada. Dicha respuesta debería buscarse en todos los elementos de la expresión poética, tanto en el ritmo, la tonalidad, las coloraciones adjetivales o adverbiales, como en los elementos semánticos y en las funciones simbólica, metafórica, alegóricas que se les atribuye a las palabras evocadoras de los aspectos paisajísticos y humanos.

Ahora bien, si se toma en consideración la tonalidad dominante, la significación y el alcance de cada poema se impone una clasificación en tres grupos que corresponden a tres momentos sucesivos.

Primero hay los escasos poemas escritos entre 1907 y 1909 o 1910, claras y puras expresiones de ese “ver directo” alabado por Salinas: “Orillas del Duero (1907), publicado en *Soledades. Galerías y otros poemas*, “Fantasía iconográfica” (1908), “Amanecer de otoño” (1909) “Pascuas de resurrección” (1909).

El segundo grupo lo constituyen los poemas que integran el tiempo de historia, con sus dimensiones más o menos míticas, en la visión del paisaje, como el tan comentado “A orillas del Duero” (1910) y todos aquellos en que una concepción negativa del campesino castellano, derivada del mito de Caín, parece contaminar la visión del medio y ennegrece el paisaje. En “Por tierras de España” (1910), “Un criminal” (anterior a 1912), “El hospicio” (anterior a 1912) y también en su aspecto fundamental de tragedia bíblica, “La tierra de Alvargonzález” (1911). Todos podrían compilarse en una antología de textos literarios y obras pictóricas de la corriente denominada *La España negra*.

Por fin, hay los poemas escritos entre la primavera de 1912 y junio o julio de 1914, fecha probable esta última de la composición de "Las encinas". Ya se sabe que la muerte de su joven mujer y el traslado a Baeza son una ruptura en la vida y en la obra de Machado y en un doble sentido. Hay que recordar que Soria es la tierra donde ha nacido no a la vida sino al amor y por eso es vivo y vibrante "paisaje del alma", fuente de inspiración de algunos de los poemas de profundo lirismo, por discreto más patético. Estos poemas, a todos familiares, no pueden ser aquí objeto de atención, pues el tema elegido empuja hacia otros rumbos; por lo demás, después de tantos comentarios pertinentes, conmovidos, volver a hablar de "Recuerdos", "Caminos", "En estos campos de la tierra mía", "A José María Palacio", sería redundante. Sin embargo, no puede olvidarse que ese "paisaje del alma" es la expresión afectiva más profunda y más íntima de la relación que anuda el corazón con el alma del paisaje soriano. También se sabe que el éxito de *Campos de Castilla* de 1912 hace más firme en Machado el deseo de intervenir como poeta y como hombre en la lucha contra la España inerte y por la España del mañana. En el momento en que el ser profundo, dolorido y sin norte, se siente extraviado en el mundo, la conciencia del estar afirma el paso en el suelo de la historia inmediata. Es el momento de la acción "nacida del enojo y la esperanza", según la fórmula de Ortega, a la que se adhiere el poeta, el momento en que le escribe al "joven filósofo" "sólo siento lo que llamaba Schiller *sátira vengadora*" (Machado, 1989,II,p.150), y el momento en que escribe esos poemas satíricos tantas veces citados y cantados que se titulan "El pasado efímero", "El mañana efímero", "Llanto de las vistudes y coplas por la muerte de don Guido", tan insólitos para los aficionados a la poesía de *Soledades*. Pues bien, estos textos tampoco entran directamente en el campo de este estudio, a pesar de ser tan claramente ilustrativos de la llamada crisis social e ideológica de las primeras décadas del siglo.

En los campos de su tierra andaluza, con la cual todavía no coincide afectivamente, el recuerdo de Castilla, de la "Castilla que hizo a España", sigue vivo en el espíritu del poeta, pero por encima y hasta cierto punto desligado del vivo y afectivo "paisaje del alma" que son los dolorosos recuerdos de las altas tierras. Pero ahora, en los poemas que se orientan hacia "lo esencial castellano" y responden a la preocupación patriótica, al imperativo del *estar* en el mundo, como "El dios ibero", tal vez "Orillas del duero" y sobre todo "Las encinas", el mito sin salida de Caín parece superado y sustituido por otros de mayor dinamismo histórico, el de la vitalidad de la casta intahistórica castellana, o el mito democratizado y más humano de las "buenas gentes" que, arraigadas en el terruño, permanecen y resisten los embates de la historia superficial. Toma vida poética el concepto unamuniano de intrahistoria, pero ahora da lugar a una nueva visión que, integrando elementos de la propia trayectoria cultural del poeta, particularmente la afición a lo popular, se vuelve hacia un futuro histórico posible y voluntariamente deseado.

Tal parece ser la topografía poética general de lo que llamamos visión de Castilla en la obra de Machado de 1907 a 1914. Es evidente que cualquier intento de síntesis aclaratoria cobra visos de abstracción, es decir de reducción de una realidad poética demasiado profunda, a veces inefable, para dejarse captar por un discurso que le es extraño. Esta salvedad vale como disculpa de la necesidad pedagógica de dar título a los varios aspectos de dicha visión, es decir sucesivamente: “El ver directo”, “La historia en el paisaje”, “La sombra de Caín” y por fin “Vitalidad de la intrahistoria catellana y superación de la barbarie”.

VER DIRECTO Y AUTOCONTEMPLACIÓN

Por visión directa entendemos, como Salinas, la que se da sin mediación de idea. Entonces el poema es la sencilla representación del paisaje con, a veces, algunos elementos discretamente narrativos que, a la par que sugieren la posición de la mirada del observador, añaden al cuadro una dimensión temporal. El ojo que contempla y el cuadro contemplado (o recordado) comparten un mismo tiempo y de este modo se establece un gozoso equilibrio que borra totalmente el patetismo del doble espejismo. Entonces, parece que la belleza de la naturaleza supera el arte. ¡Bendita ilusión! porque el matrimonio con las cosas sólo se conquista acariciando las palabras. ¡Bendita poesía! El más puro ejemplo de depuración poética del ver directo es “Amanecer de otoño”, ese poemita de plácida nitidez y flexibilidad vital que, según revela Luis Izquierdo, impresionó a Eisenstein, el realizador soviético, (Izquierdo, 1989, p.35)). No es inútil recordar que el primer poema dedicado, en mayo de 1907, a la tierra de Soria, “Orillas del Duero”, publicado en *Soledades*, expresa la inmediata relación afectiva establecida entre el poeta y el primaveral paisaje de Castilla. La gran flexibilidad rítmica envuelve la enumeración rápida de los elementos del paisaje como si el poeta quisiera incorporárselos en un movimiento emocional delicadamente contenido pero subyacente en todo el poema y que estalla en la exclamación generalizadora final: “ ¡Hermosa tierra de España!”... que casi sobra.

Pues bien esta relación afectiva, de profunda adhesión al paisaje, se confiesa de una manera más o menos explícita en numerosos poemas de *Campos de Castilla*, incluso los que son expresión de un preocupación patriótica. “La Tierra de Alvangonzález”, por ejemplo, a pesar de ser fundamentalmente una tragedia bíblica, ofrece, en inesperadas suspensiones narrativas, cuadros de directa exaltación de la naturaleza que son disfrazadas confesiones líricas. Cuando el poeta, en un texto tan “patriótico” como la segunda parte de “Orillas del Duero” (posterior a 1912), evocando con tono gravemente exclamativo “ ¡La agria melancolía / que puebla tus sombrías soledades!” asocia la evocación con otra exclamación “ tierra mía” ¿no es manera oblicua (tal vez inconsciente) de confesar que entre el yo profundo y esas tierras tristes hay una relación compartida de intimi-

dad melancólica? Esta relación de intimidad informa gran parte de la serie "Campos de Soria" y se manifiesta, en escala de armonía humana en todos los poemas dedicados a primavera. Ese momento privilegiado del año en que el pobre campo parece "más que joven, adolescente" lo vive el poeta como algo suyo de ayer, como "el sueño alegre de infantil arcadia". Por eso, casi naturalmente, el yo creador humaniza los elementos del paisaje, para atraerlos a su propio mundo y así mejor comulgar con ellos. La primavera soriana es humilde "como el sueño de un bendito, / de un pobre caminante", el campillo amarillento es "como tosco sayal de campesina". Cuando se acerca, en Baeza, la primera primavera sin Leonor, la imagen recordada de tan familiar e íntima comunión con la sonrisa primaveral de la dura estepa del alto Duero, se vive con las patéticas vibraciones de una sentimiento de definitiva orfandad. Unos meses antes, al despedirse de las altas tierras después de cinco años de insaciable contemplación y utilizando una vez más la prosopopeya para alzar el objeto a la altura de lo humano, Machado les confiesa a los campos de Soria: "Me habéis llegado al alma" para en seguida preguntar "¿o acaso estábais en el fondo de ella?" Lo cual es confesar que contemplar el paisaje es contemplar la propia alma, o sea algo suyo que se siente vagar por esos páramos de asceta, donde parece que las "rocas sueñan". En cierto modo la contemplación de lo de fuera es también autocontemplación. Llámese eso como se quiera, idealismo intimista, romanticismo, "suspirillos germánicos", simbolismo, cualquier *ismo* resulta pálido para caracterizar un sentir que sabe encontrar las palabras suficientes para intuir y sugerir las más hondas palpitations del misterioso complejo del ser profundo. Así pues, aciertan José María Valverde, Ricardo Gullón, Richard Cardwell y todos aquellos que piensan que Machado anda buscando algo suyo en la contemplación de un paisaje desnudo que se ve como reflejo espiritualizado de otras realidades borrosas y afectivamente simbólicas.

Pero no es motivo suficiente para despreciar otras orientaciones de la mirada del poeta, pues el compromiso patriótico y social que, en él, se impone como imperativo moral no borra ni adultera la dimensión profunda del lirismo. Al contrario, la enriquece, integrándola en una totalidad humana. Si es verdad, como escribe Machado a Juan Ramón Jiménez en 1904 que lo más íntimo "lo más hondo es lo más universal", lo es también, añade, que "mientras el alma no se despierte para elevarse será en vano que ahondemos en nosotros mismos" (Machado, 1989, II, p. 1470). El paisaje poético es el crisol unificador de las más íntimas y existenciales intuiciones y de las más auténticas preocupaciones históricas (no por auténticas menos discutibles, como veremos). Si se quiere jerarquizar las dos dimensiones, se puede delimitar el alcance de cada una, a saber que el compromiso histórico es expresión de la ética de quien piensa que el *estar* en el mundo impone una misión que cumplir, mientras que la preocupación por el *ser* en el mundo, siempre viva, no lo olvidemos, es una perpetua búsqueda. Si *Campos de Castilla* enfatiza la preocupación patriótica, según la intencionali-

dad proclamada en el prólogo de 1917, algunas rimas revelan que el poeta, como confiesa en el mismo prólogo, sigue meditando “sobre los enigmas del hombre y del mundo”. Es importante, sin embargo, subrayar que el primer contacto del poeta con Castilla, se traduce, en los pocos poemas escritos entre 1907 y 1909, por una adhesión serena y gozosa a la sugestiva hermosura del paisaje y nada más que a ella. Estos primeros años en tierra de Soria son como una salida al claro sol del día, después del largo recorrido por los oscuros laberintos de las galerías del alma. Son, como dice Machado, un despertar a la vida, celebrado, en un caso por lo menos, como “unas pascuas de resurrección”, como un himno a la elemental plenitud vital.

LA HISTORIA EN EL PAISAJE

La historia irrumpe en el paisaje machadiano en 1909, en el tan comentado poema “A orillas del Duero”. Tal vez se desliza, en 1908, al final de “Fantasía iconográfica”, como fugaz y simbólico reflejo en el espejo arrinconado “al fondo de la cuadro” donde está sentada la hidalga figura fijada como en un lienzo velazqueño. Es un insólito poema, del cual no puede decirse si es retrato vivo o glosa de retrato pintado o retrato imaginado, y en el cual todo está parado como en una instantánea. Lo que interesa aquí, es que presenta una curiosa inversión del uso del espejo que no sirve para devolver la imagen desdoblada de uno, sino para introducir en la intimidad mortecina del hogar la imagen del paisaje de fuera, de “la tierra que ama el santo y el poeta / los buitres y las águilas caudales”. Se insinúa, pues, la sugerencia de una lectura simbólica: esta “fantasía iconográfica”, encerrada en oscuro y reducido espacio no puede impedir que la luz del día fije en el espejo los cálidos colores y las recias formas de fuera, mientras el balcón abierto parece invitar a asomarse al sol del día y a preferir “lo vivo a lo pintado”.

A partir de 1909, a partir del momento en que el poeta siente la necesidad de orientarse hacia “lo esencial castellano”, la tonalidad general de los poemas se hace grave, en consonancia con el giro lírico-meditativo que toman. La gravedad del tema condiciona la forma del poema, cuya unidad rítmica se alarga. Si exceptuamos “La Tierra de Alvangonzález”, el metro más corto es el endecasílabo y en las primeras poesías (“A orillas del Duero”, “Por tierras de España”) el amplio alejandrino encierra la sustancia poética en sonoras y rigurosas rimas y cuando se usa el alejandrino pareado la rima hace retumbar, a veintiocho sílabas de distancia, dos términos a veces de sentido opuesto. En “Por tierras de España”, el ritmo cortado y contrastado parece labrar una pétreo materia poética, para de vez en cuando distenderse en lentos y amplios períodos en consonancia con las evocaciones de las estepas infinitas “por donde cruza errante la sombra de Caín”. La implícita analogía pictórica que aquí se sugiere no es del todo

desacertada si pensamos que en aquellos mismos años Zuloaga y otros pintores del grupo vasco, atraídos por Castilla, plasman en oscuros cuadros sus visiones con pardas y azuladas pinceladas paralelas, sobre las cuales se tambalean casas, casuchas y siniestras figurillas. Sólo el análisis detallado de estos poemas y de estos cuadros podría dar cuenta de las indudables analogías de estas representaciones de la *España negra*. Por lo que se refiere a la poesía, sea esta ocasión para repetir, glosando a Ortega, que siempre en Machado el cuerpo del verso es ya expresión del alma del mismo y para repetir también que, por vulgarizada que sea la “idea” subyacente, el poema de Machado le da a esta “idea” categoría de arte.

Por aquellos años, Machado no ha proclamando todavía que prefiere “lo vivo a lo pintado”, aunque la captación de ciertos detalles, insólitos en solemnes evocaciones, como “las lindas comadreas” que aparecen “¡tan curiosas!” y tan vivas en el espacio del pedregal desierto, revelan, además de una posible aptitud natural al símbolo, una mirada alerta a las más nimias manifestaciones de vida en los espacios muertos. Por aquellos años, lo vivo es más bien lo que el poeta anima, es decir que lo vivo es lo pintado, la tierra, el hombre que la puebla y también la historia a la que se da vida, por decirlo así, en el escenario del paisaje.

Fijémonos primero en la Historia, pues determina en gran parte la visión del hombre. Cabe decir que esta historia, o más precisamente esta visión de la historia, no la descubre Machado, no la inventa, como veremos. A partir de “A orillas del Duero”, en los poemas dedicados a la tierra y al hombre de Soria, incluso en el tardío “El dios ibero”, la visión de lo esencial castellano está encerrada en el quiasmo sin matices y sin salida de la oposición entre esta Castilla de hoy tan miserable, tan ruin y la de ayer, la que “ponía a Dios sobre la guerra”, conquistadora, dominadora, visión encerrada, pues, en la confrontación de la abulia de hoy, tal vez real pero tan acentuada que roza las fronteras del mito, con la mitificada pujanza de antaño. Durante dos o tres años, hasta 1912, para Machado, el quiasmo es tan cerrado que el único vínculo entre las dos visiones exacerbadas del ayer y del hoy es el mito cainista de la ingénita maldad dramatizado en “La tierra de Alvargonzález. Habrá que esperar la resurgencia del tema histórico de Castilla, en 1913, para que se quiebre el quiasmo y se abra la visión al futuro, como en “El dios ibero”.

Esta concepción de la historia de Castilla ¿cómo la integra Machado en el paisaje representado? Es evidente que sólo un análisis textual permitiría dar respuesta satisfactoria a la pregunta, por eso me limitaré al procedimiento que parece más significativo, el de la simbolización. Sin que se altere la realidad concreta nombrada en el poema, se le atribuye una significación superior que procede del campo conocido de la historia y alza la realidad aludida a otro plano, al del mito histórico. Así, las cosas tienen dos caras, lo que son y lo que el espíritu les añade por medio de la comparación (“redonda loma cual recamado escudo”), la asimilación (“Soria es una barbacana”), la yuxtaposición (“...cárde-

nos alcores - harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra”), la metáfora (“la curva de ballesta” del Duero, “la torre catellana”). De modo que el pasado guerrero se impone, como en sobreimpresión, en el paisaje representado que también se puebla de figuras de la gesta castellana, como Myo Cid; el juglar que compuso el viejo romancero; los guerreros, adalides y arqueros. El poema “Orillas del Duero”, cuya fecha de primera publicación no se conoce, pero que debe de ser más tardío ya que no figura en la edición de 1912, ofrece en su segunda parte narrativa un proceso de simbolización más sutil y de mayor alcance.

El aire ensombrecido
oreaba mis sienes, y acercaba
el murmullo del agua a mi oído.

Entre cerros de plomo y de ceniza
manchados de roídos encinares,
y entre calvas roquedas de caliza,
iba a embestir los ocho tajamares
del puente el padre río,
que surca de Castilla el yermo frío.

¡Oh Duero, tu agua corre
y correrá mientras las nieves blancas
de enero el sol de mayo
haga fluir por hoces y barrancas,
mientras tengan les sierras su turbante
de nieve y de tormenta,
y brille el olifante
del sol, tras de la nube cenicienta!...

La percepción sinestésica de la realidad circundante (tal vez recordada) implica al yo en cuerpo y alma. El yo parece gozar de todos los elementos del entorno oscurecido por la noche pero su visión se ordena de tal manera que aflora una subyacente estructura que parece enmarcada en las cosas mismas. Se opone la fijeza casi mineral de los elementos del paisaje, plomo, ceniza, caliza, tajamares del puente al fluir del río. El sintagma a la rima “padre río” hace juego y se opone al de la rima siguiente “yermo frío”. En la misma percepción de los elementos reales, aflora un proceso de abstracción, reflejo de profunda e implícita meditación, que desemboca en la oposición tierra fija / fluir del agua, espacio eterno / fluir del tiempo. En el más alto nivel del plano simbólico sugerido, aflora una visión de Castilla que podríamos llamar ontológica por radicar en la eterna oposición entre la tierra fija, el espacio eterno, y el fluir temporal en su duración absoluta (bergsoniana) y relativa (recortada por el paso de las estacio-

nes), es decir entre el eleático permanecer y el pasar heraclitano. Dicho sea de paso, pues tal vez no venga al caso, el paisaje es también representación del deseo existencial de quedar al sentirse arrastrado por el fluir. Pero, por lo que hace a Castilla, se supera la oposición en un movimiento lírico-meditativo, en el que el símbolo alcanza al mito: el padre río corre y correrá mientras la tierra de Castilla le dé agua. El tono exclamativo de la estrofa convierte el símbolo/mito en acto de fe: todo es posible. Basta poder dar respuesta negativa a la pregunta final “¿Acaso como tú y por siempre, Duero, irá corriendo hacia el mar Castilla?” Lo notable es el proceso de abstracción que permite llegar al símbolo partiendo de los elementos reales y quedando en ellos. El mito de la Castilla eterna está inscrito en el paisaje mismo.

LA SOMBRA DE CAÍN

Sin transición posible pasaremos a la visión cainista del hombre de Castilla, porque la concepción que rige tal visión es insólita y fuera de la línea de coherencia que va de la alusión a las “buenas gentes” en el poema “El viajero” de 1907 a “los buenos aledanos” que, en 1914, cortan con sus manos la leña de las encinas, reales y simbólicas. Bien sabemos, gracias a Geoffrey Ribbans y otros estudiosos, que la influencia de Unamuno en esta nueva concepción, por ventura pasajera, del hombre del campo es decisiva, pero también hay que decir, y lo digo ahora para no volver sobre el tema, que es una concepción, mejor dicho una visión, compartida por los eminentes literatos de la época, Baroja, Azorín y otros. Además, las distorsionadas figuras de los campesinos castellanos pintados por Zuloaga o Gutiérrez Solana, carecen de cualquier sonrisa bucólica y contribuyen a enfatizar hasta la mitificación los colores negros de la España profunda, de la *España negra*. Basta echar una mirada al *Cristo de la sangre* (1911) de Zuloaga y leer, por ejemplo *Camino de perfección* (1902) de Baroja y los varios textos unamunianos sobre los crímenes bestiales de los hombres del campo, así como algunos párrafos de *La voluntad* de Azorín para enterarnos de la idea que estos autores tenían de “esas mil formas pequeñas y miserables de la crueldad humana” (Azorín), de “esa gente de vicios sórdidos y de hipocresía miserable” (Baroja). La obra *La España negra* de Verhaeren y Regoyos y la posterior de Gutiérrez Solana, los numerosos textos, literarios o no, de los autores antes citados, son tal vez un reflejo exacto de la clericalizada miseria del campo, pero al rechazar cualquier intento de explicación histórica, nuestros intelectuales casi confiesan que se complacen en la contemplación estética de lo negro, y sobra el casi pues todos comparten el juicio de Verhaeren: “Triste es España, pero por eso es hermosa”.

Machado hace suyas, por lo menos durante algunos años, esas ambientales ideas y visiones, comparte el punto de vista de su “maestro” Unamuno sobre el

campesino inconsciente, bestial, capaz de insanos vicios y crímenes bestiales. El retrato que hace del “hombre de estos campos” en “Por tierra de España” no tendría más originalidad que la que le confiere la fuerza expresiva de sus pinceladas poéticas, si no lo colocara en la oposición “quiasmática” del ayer y del hoy y si de esta misma oposición no dimanara la idea, implícita en todo el poema pero que aflora en el adjetivo “sufrido”, la idea de resistencia, de permanencia, de vitalidad subyacente. Como veremos ulteriormente, esta idea la mitifica Ortega en 1911, a la par que la correlativa de barbarie, en su comentario del cuadro de Zuloaga “La estética de *El enano Gregorio el Botero*”.

Pero Machado quiere ir más lejos que sus compañeros de promoción en la pintura del campo castellano, quiere, en 1911, hacer un poema de “lo eterno humano” tomando como protagonista al hombre elemental de Castilla, es decir el aldeano que, para él, es todavía “el hombre malo del campo y de la aldea / capaz de insanos vicios y crímenes bestiales”, retratado en “Por tierra de España” (1910). Y además piensa que la primera y desde luego la mejor fuente de lo elemental humano es el “Libro primero de Moisés, llamado Génesis”. A este propósito, dice, responde “La Tierra de Alvaronzález”, largo romance narrativo, que había de ser el primero de la serie de un nuevo romancero. Ahora bien, si dejamos de lado algunos elementos que amenizan la obra, como algunas descripciones de la naturaleza según las estaciones que son otras tantas poesías del “ver directo” o ciertas irrupciones meramente líricas de lo que se ha llamado autocontemplación y si dejamos de lado la bien estampada figura del hermano menor, hombre activo y emprendedor, simbólica hasta cierto punto de lo que debería ser el castellano moderno, y si nos atenemos al núcleo dramático, nos encontramos con una tragedia bíblica, contada en una forma popular tradicional y en una lengua preñada de folklore.

“La tierra de Alvaronzález” es una tragedia bíblica y no sólo por las alusiones directas a Jacob y otros elementos intertextuales sino por hacer de la maldición fatídica el motor del drama y reducir a ella la explicación del ser y del comportamiento de los protagonistas. Los hermanos mayores son predestinados al parricidio porque son de la estirpe de Caín y llevan en la sangre los vicios capitales de envidia y codicia. Ya en la cuna alzaban las manecitas codiciosas hacia las rojas guindas. En el sueño del padre, ya adolescentes, una fuerza oscura, como una maldición, les niega el fuego y el fracaso les rechaza fuera del amor del padre y, como Caín, se alejan cabizbajos¹. La ingénita codicia (como en el caso del aprendiz de cura de “El criminal”) les lleva al crimen. Después del parricidio, como Yavé condenó a Caín, diciéndole: “Ahora te maldice la tierra.

1. Aquí Machado descubre intuitivamente una de las ideas que Bachelard desarrollará en su *Psychanalyse du feu*: “Le feu est un être social plus qu’un être naturel”, “L’amour est un feu à transmettre”, “Si tu manques le feu, l’échec cuisant rongera ton coeur, le feu restera en toi” (Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.48)

Si la cultivas no te dará sus frutos”, el narrador del poema repite: “A los Alvar-gonzález maldijo Dios en sus tierras”. La tierra toma parte activa en la venganza del crimen; la copla que articula primero la fuente, la repite el río, luego la natu-raleza toda y por fin la voz popular: “ La tierra de Alvargonzález / se colmará de riqueza, / y el que la tierra ha labrado / no duerme bajo la tierra”. La copla es como un eco de la maldición bíblica: “Maldito eres de la tierra que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano”. Esa copla, repetida por varios actores de la naturaleza, desempeña un papel parecido al del coro de la tragedia antigua, y parece llamar, como en ciertas leyendas populares, a los elementos naturales, bosques, aguas, peñas para que emprendan el acoso de los hijos malos. La naturaleza, persiguiendo y castigando a los asesinos, obra como agente de una fuerza oscura, de una maldición calificada una vez de divina. Hasta tal punto que los parricidas, “esclavos de los siete pecados capitales”, son víctimas de un fatum que les rige y del cual no pueden escapar. Sorprende esta concep-ción *esencial* de lo elemental humano que le quita al hombre cualquier respon-sabilidad de conciencia y que curiosamente se acerca, por otros caminos, a la teoría positivista del criminal nato. De modo que, una parte de Castilla aparece fijada en una intemporalidad precristiana, bíblica, como si fuera “un trozo de planeta por donde cruza errante de sombra de Caín”, mientras que otra parte, representada por el emprendedor hermano menor, predestinado al bien y a la felicidad, sería la Castilla moderna. “La tierra de Alvargonzález” puede verse, en última instancia, como la lucha entre el Bien y el Mal. No se puede ir más lejos en la mitificación de la Historia.

Afortunadamente, la tragedia de los Alvargonzález se cuenta en una lengua preñada de folklore, de un saber popular acumulado secularmente, es decir de una lengua cargada de historia. Hay alusiones directas o veladas al pasado cultu-ral de Castilla que suenan como ecos de la gesta del Cid (Berlanga²), del roman-cero cidiano (“Aunque el último naciste/tú eres en mi amor primero”³) o de la *Leyenda de los infantes de Lara* (bodas y tornabodas⁴) rescatada por Menéndez Pidal en 1896. Hay sobre todo giros específicos del romancero tradicional, ritmo a menudo binario, marcados elementos de oralidad, sentencias y refranes, fugaces pero certeros rasgos de mentalidad popular. Todos estos elementos, conocidos y que no es oportuno explicitar aquí, envuelven el relato en un tiempo cultural que es tiempo de historia o mejor de intrahistoria, en el cual el cristaliza-do mito bíblico de la maldición cainista, es como una visión añadida, inoportu-na, sorprendente.

2. Véase *Cantar de Mio Cid*: “ a la casa de Berlanga posada presa han”.

3. Diego Lafnez, después de poner a prueba a sus cuatro hijos, al menor, Rodrigo “ grandes abrazos le ha dado” y le dice: “Ven acá tú, hijo mío, / ven acá, hijo amado”.

4. Véase en *La leyenda de los Infantes de Lara*, “Bodas de Doña Lambra”: “Las bodas fueron en Burgos / los tornabodas en Salas / en bodas y tornabodas / pasaron siete semanas”

“La tierra de Alvargonzález”, a pesar de sus atractivos de leyenda popular, nos aparece como resultado de la apresurada aceptación por el poeta del mito de Caín reactualizado, con el vigor acostumbrado, por Unamuno en su visión del hombre del campo castellano... y en su concepción de lo humano (*Abel Sánchez* es de 1917). De hecho, “La tierra de Alvargonzález” es el único romance del nuevo romancero proyectado.

VITALIDAD DE LA INTRAHISTORIA CASTELLANA Y SUPERACIÓN DE LA BARBARIE.

En Baeza, el poeta vive su tierra de Soria del dolor y paralelamente, como se ha dicho, fortifica sus convicciones “patrióticas”, escribe poemas satíricos contra una España bien identificada, nada mítica, estrecha aún más sus relaciones con Unamuno, entra en contacto con otras personalidades intelectuales, como Ortega y sigue meditando sobre Castilla, su pasado, su presente, como antes, y ahora, es lo nuevo, su futuro. Es esta posibilidad de futuro, en la que se quiere creer la que permite una nueva visión del pasado y del presente. Se rompe, para Machado, el petrificado equilibrio de “Castilla inmortal, Castilla de la muerte” y se busca en una nueva percepción de lo esencial castellano las bases espirituales, a partir de Castilla, de un futuro para España. En adelante, al dualismo pasado/presente en el que se encerraba la visión anterior, se sustituye la dialéctica entre el futuro y el bloque formado por la conjunción del pasado con el presente. Al respecto, los poemas significativos son “El dios ibero”, “Orillas del Duero” y sobre todo “Las encinas”, redactado en el mismo período que “Los olivos”.

Sin embargo, “El dios ibero” muestra que perdura en 1913 la mítica explicación cainista de la maniquea religiosidad del campesino castellano. En este poema también la fatalidad que aplasta al hombre suena como maldición original que *todavía* pesa sobre el destino de Castilla. Lo explica Machado, en 1918, en la bien conocida carta que, después de leer a *Abel Sánchez*, escribe a Unamuno: “Caín, hijo del pecado de Adán, desterrónó el páramo virgen; por él se convirtió el paraíso en tierra de labranza. La segunda vuelta de arado la dio Jesús, el sembrador. Aprendamos, no obstante, a respetar a Caín, porque sin él Jesús no hubiera tenido tierra en que sembrar (Machado, 1918,p.177)⁵. En el fondo de

5. El tema de Caín tal vez merecería estudio... Es curioso relacionar este texto de Machado con el siguiente fragmento de un poema de J. M. Bartrina:

“¡La maldición divina con su peso
no nos hundió... ¡Raza de Abel atrás!
¡Plaza al triunfante carro del Progreso
que arrastra Caín y empuja Sátanas”

(Citado por José Carlos Mainer, “Sobre la poesía de Joaquín María Bartrina”, artículo publicado en *Pensamiento y literatura*, coordinadores: Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano, edición de Sylvie Baulo, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998)

estas palabras late la idea, tal vez inconsciente, de que Castilla (metonimia de España) es todavía un trozo de planeta que está esperando *todavía* al sembrador. “Es evidente, escribe en 1913, que el Evangelio no vive en el alma española” (Machado, ¿1913? p.167). Efectivamente, ese otro mito es el que justifica el final esperanzado de “El dios ibero”:

Aún larga patria espera
abrir al corvo arado sus besanas;
para el grano de Dios hay sementera
bajo cardos y abrojos y bardanas”

En tal mítica visión se fundamenta la fe del poeta en el porvenir:

Mi corazón aguarda
al hombre ibero de la recia mano,
que tallará en el roble catellano
el Dios adusto de la tierra parda.

El roble castellano representa simbólicamente la fuerza inalterable de la raza que duerme bajo los abrojos del presente y guarda en el fondo de su intrahistoria un nuevo fuego de Dios, cuya llama pudiera alejar la sombra de Caín de los rincones del sueño. El nuevo sueño del advenimiento de la palabra del *sembrador* se insinúa, ya en 1913, y parece revitalizar la recia concepción gineriana de la historia como camino de perfección de la humanidad; concepción, al parecer, olvidada por Machado ante el mito de esa Castilla estancada en un cainismo sin salida. Desembocará pronto, en 1918, en la definición (y en el deseo) cristiano de la fraternidad: “La fraternidad es el amor al prójimo por amor al padre común” (Machado, 1918, p.178). Pero aquí se abre otra etapa en la evolución del pensamiento poético (¿utópico?) de Antonio Machado...

Volvamos a 1914, a “Las encinas”, el poema más cargado de significación histórica escrito por Machado hasta la fecha, además de ser una pequeña obra maestra, culminación, en un ritmo y una tonalidad de himno, de lo que podría llamarse arte del símbolo y poema que, animado por el soplo discreto de todos los niveles de la afectividad, armoniza el pensar y el sentir. Pero casi sobran estas breves caracterizaciones para un texto tan conocido.

En este poema, gracias al lenguaje de la esencialidad poética, se expresa mejor que en cualquier ensayo de la época el concepto de “Castilla que hizo a España”. Como la parda, humilde, recia y firme encina, que desde su recinto originario impuso en todos los paisajes de Iberia su “humildad y fortaleza”, el espíritu catellano puso su nota arisca, su seriedad y su reciedad en todos los espacios espirituales de España. El espíritu castellano, representado por la encina presente en todas partes, es el lazo espiritual de la nación. Tal es la primera

idea-fuerza que se desprende del poema. La segunda, deriva del hecho de que se trata de la “encina rural”, símbolo del hombre intrahistórico, de la casta que se impone y perdura por debajo de las superficiales vanidades de la “hetiquez cortesana”. Se trata, por supuesto, de la poetización de la visión nada nueva de la intrahistoria unamuniana, pero ahora, en este poema se precisan dos ideas más o menos mitificadas. La primera, tampoco original, es la de la vitalidad de la casta hispana, idea sobre la cual asienta Ortega desde 1910 su especulación sobre el posible renacer de España. La otra idea le es mucho más personal a Machado en el concierto de la élite intelectual del momento, es la que subyace en la visión cordial de los hombres del pueblo, esos “buenos aldeanos” cobijados por la sombra tutelar y auténtica de las encinas campesinas o esos “benditos labradores”, cantados en el poema coetáneo “Los olivos”, esos “fieles al terruño / y al arado y al molino” que, por ahora, “muestran el puño al destino”. En adelante, esta visión se hará cada vez más idea, idea utópica del pueblo si se quiere, pero, como advierte José Carlos Mainer, el “pueblo soñado” de Machado no está tan distante del “pueblo real” (Mainer, 1975, p. 165). Escusado es decir que al calor de esta nueva mirada se difuminan las sombras de Caín. Cuando salga de nuevo, en 1936, para asaltar a la historia será para Machado un muy concreto y nada mítico Caín. Es otra historia, en cierto modo...

Con “Las encinas” llegamos al hito del segmento estudiado y ya es hora de alzar la mirada para situar la poesía de *Campos de Castilla* en la perspectiva del entorno cultural e ideológico de la época, y así comprender mejor ciertas paradojas. Para ganar tiempo y espacio, le daremos a esta segunda parte, necesariamente condensada, el título que nos parece más pertinente y nos limitaremos a justificarlo.

CASTILLA Y LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD EN LA SELVA DE LOS MITOS

Durante el recorrido por la poesía de Machado de 1907 a 1914, hemos echado al camino, como piedrecitas blancas, numerosas alusiones al entorno cultural del momento, creado e incesantemente animado por el soplo de las voces fuertes de fuertes personalidades, de las que nuestro poeta, humilde profesor rural, se considera discípulo, aun cuando se anticipa a ellos en varios puntos, como ha mostrado, por lo que se refiere a Ortega, José Luis Varela en su magistral y decisiva aportación de 1975 (Varela, 1975). Geoffrey Ribbans fue, creo, uno de los primeros en señalar la influencia de Unamuno en la inflexión artística de Machado, inflexión que se está preparando ya desde los años de 1904-1905 y que no viene al caso recordar aquí. Sobre la influencia ideológica del gran hilvanador de mitos que fue el rector de Salamanca, se ha escrito y hablado tanto que es inútil volver sobre el tema. No será inútil, sin embargo, decir o recordar que el prisma cainista prestado por Unamuno dio en Machado unas visiones de gran

fuerza expresiva, como “La tierra de Alvargonzález”, “Por tierras de España”, pero de exagerada distorsión mítica. En dos palabras, es ya evidente, como dijo Carlos Beceiro en 1958 que “el estudio cronológico de los poemas revela la progresiva asimilación por el poeta de los elementos del ambiente cultural relativo a Castilla” (Beceiro, 1958, p.133)

Por fin se plantea la decisiva pregunta: ¿por qué Castilla es objeto de tan afanosa preocupación por parte de todos los intelectuales y artistas españoles del fin de siglo y de las primeras décadas del siglo XX? ¿A qué imperativos responden el deseo y la voluntad de redescubrimiento de Castilla? Deseo y voluntad compartidos por todos, excepto, tal vez, los intelectuales catalanes; lo cual puede ser significativo. Dicho sea de paso, y sin pretensión conclusiva, en el poema que acabamos de comentar, la encina castellana no se asoma a las riberas catalanas, de paso también puede notarse el desprecio de Unamuno por el pintor valenciano Sorolla, tachado por él de superficial.

Decir, como se ha dicho, que Castilla está de moda en aquella época es una manera muy superficial de postergar el problema, incluso desde el punto de vista artístico. Castilla no es una moda. Los innumerables trabajos de historiadores, ensayistas, periodistas, las abundantes representaciones artísticas y literarias traducen, en realidad, una búsqueda de identidad, búsqueda, de la que *Campos de Castilla* es, sin lugar a dudas, la más alta y más profunda expresión, y precisamente por integrar, no lo olvidemos, las más íntimas vibraciones del amor, incluso del amor más íntimo.

“Castilla que hizo a España”, el verso de Machado es de 1914, pero en aquella fecha ya hace tiempo que los intelectuales españoles, los liberales más que otros, se han interrogado sobre la situación miserable y el lamentable atraso en que se encuentra esa tierra que fue cuna de España, de una España en otros tiempos dominadora. No van movidos por la nostalgia del imperio, al contrario, pues del imperio sólo queda la falsa retórica de un mito carcomido pulverizado en 1898, pero denunciado varios años antes. Si esta España que fue no ha sido ¿dónde está la verdadera, la que no fue y debió ser? Hay que buscarla, tanteando en “torno al casticismo” para escribir otra historia, la verdadera historia y por eso hay que asomarse a Castilla, a la de hoy y a la de ayer, para captar el genio original de la raza, desviado por una falsa y pétreo historia que poco a poco se ha ido erosionando en ineluctable decadencia. Se trata, pues, como escribe Altamira de volver al pasado para “restaurar el crédito de nuestra historia con el fin de devolver al pueblo español la fe en sus cualidades nativas (Altamira, 1898, p.462). Para los intelectuales liberales que quieren obrar por la regeneración de la patria, lo primero es restaurar el sentimiento patriótico para que se afirme la conciencia de cierta unidad colectiva. *En principio*, pues, la motivación más clara de la investigación histórica es la búsqueda en el pasado más lejano de las características fundamentales del genio nacional para emprender la refundación de la nación y desde luego restaurar la conciencia de la unidad nacional, por

demás amenazada por el despertar de los nacionalismos regionales (Sobre estas cuestiones ya conocidas remito a José Luis Abellán, 1989, pp. 319-351). En ese rescate del pasado, los historiadores de la literatura castellana desempeñan un papel determinante. Menéndez Pidal expresa en 1896, en la primera edición de *La leyenda de los Infantes de Lara*, su concepción histórico-literaria que se caracteriza, según Romero Tobar, “ como la historia de una esforzada expansión de una lengua y de una comunidad determinadas que, desde sus remotos orígenes había forjado un proyecto político y una cultura específicas de prestigio internacional “ (Romero Tobar, 1999). Ahora bien, en los trabajos eruditos de Menéndez Pidal, sumamente importantes por el rescate y la valoración de una parte algún tanto olvidada de la literatura española, se nota el deseo de enaltecer a Castilla, a cuyo dinamismo se debe el proceso histórico de la nacionalidad española y el autor no pierde ocasión para exaltar los valores caballerescos, la pujanza, la autenticidad de la Castilla original. Así pues, por muy exacta que sea la historia así desentrañada, tal concepción lleva a la mitificación de la gesta castellana y se hace pronto lugar común el mito de una “Castilla tan generosa un día, cuando Myo Cid Ruy Díaz el de Vivar volvía” que Machado integra en 1909 en su representación del paisaje.

El intento de los historiadores es una cosa, pero muy otra el de los escritores y pintores. Cuando, por ejemplo, Ortega escribe en 1915 que “Todos sentimos que esa España oficial dentro de la cual vivimos no es la España real sino una España de alucinación y de ineptia”, afirma la presencia de una España real más o menos oculta tras la cortina de la alucinación. Y efectivamente, varios eminentes intelectuales y artistas quieren creer que algo de la España verdadera queda debajo de las tristes apariencias del presente. De ahí su empeño en buscar en la tierra y en los hombres de hoy algún indicio de los rasgos genuinamente definidores de la raza. Joaquín Costa también busca a la España real, pero, como se sabe de sobra, su método basado en encuestas en el terreno, estudio de documentos es totalmente distinto. Para nuestros intelectuales, el paisaje con su paisanaje constituye un espacio real que se llena de virtualidades, sobre las cuales basta focalizar una mirada convencida y apasionada para que dichas virtualidades se hagan realidades que, así las cosas, no pueden ser sino simbólico-míticas. Puede que en un principio, en Unamuno, en Ortega, y también en Machado, la intencionalidad sea histórica, el hecho es que el proceso que se sigue para “interpretar” (en sentido musical) la historia es ante todo artístico. En la visión de Castilla que se da en la obra de Unamuno, de Zuloaga o de Machado prima la percepción subjetiva sobre la exactitud histórica. Los cuadros de Zuloaga, como los poemas de *Campos de Castilla* son ante todo obras de arte. La ambigüedad del caso es que se ven y se quieren ver como representación de la realidad, incluso histórica. Y hasta cierto punto lo son, hasta el punto final que debería ponerse después de la palabra visión.

Lo malo para la historia y lo bueno para el mito artístico es que estas obras de arte se toman como documentos y se someten a “escrupulosos” análisis críti-

cos para sacar significaciones trascendentes acerca del genio castellano y de los caracteres de la raza. Unamuno alude varias veces a Machado, por ejemplo y podrían multiplicarse los ejemplos, escribe en 1917: "nuestro máximo poeta dijo de los campos de Alvargonzález que son tan tristes que tienen alma y tienen, en efecto, alma; tienen el alma que ha puesto en ellos un pueblo que ha enterrado en ellos su alma" (Unamuno [1917], p. 224). Así es como rebotan las ideas, creando incesantemente nuevos mitos. Los ejemplos más significativos de esta manera de revitalizar, crear, hilvanar mitos a partir de representaciones artísticas (de crear mitos en segundo grado) son los comentarios a que dan lugar las obras de Zuloaga. "De mí sé decir - confiesa Unamuno - que la visión de los lienzos de Zuloaga me ha servido para fermentar las visiones que de mi España he cobrado en mis correrías por ella, y que contemplando esos lienzos he ahondado en mi sentimiento y en el concepto de la noble tragedia de nuestro pueblo" (Citado por Varela, 1975, p.278). Comentando *El Cristo de la sangre* del pintor vasco, escribe en 1912: "Los elementos de ese cuadro son todos tomados de la realidad y lo que ha puesto el artista es su combinación simbólica [...]. Ese Cristo de la sangre es de una estupenda verdad íntima, es profundamente revelador. No diré que de lo más común de nuestra España, pero acaso sí de lo más profundo y eterno de ella" (Unamuno [1912], p. 212). El cuadro es revelador de algo que es realidad, la "España religiosa y trágica" pero es sobre todo la plasmación de algo que a Unamuno le seduce, pues "la belleza no está en las cosas sino en el ojo que las mira", un ojo que se complace, se autocomplace en lo trágico. Las motivaciones profundas de los juicios unamunianos sobre Zuloaga y sobre algunos poemas de Machado son de naturaleza estético-filosófica y sólo accesoriamente histórica.

El artículo que Ortega dedica, en 1911, en el momento en que Machado compone "La tierra de Alvargonzález", al cuadro *El enano Gregorio el Botero* es probablemente el ejemplo más ilustrativo de la propensión malabarista a los mitos. El comentarista empieza por asentar que Gregorio el Botero es un símbolo o "si se quiere un mito español", para en seguida explicar su propia visión del pueblo español, de una raza. Movido por "una ansia indomable de permanecer, de no cambiar, de perpetuarse en idéntica sustancia", el pueblo español ha resistido. "Esa lucha de una raza contra el destino tiene grandeza y crueldades tales, que constituye un tema trágico, un tema eterno y necesario. Porque la cultura, que es un eterno cambio progresivo, es, a la vez, una eterna destrucción de los pueblos mismos que la crean" (Ortega [1911], p. 211). Es inútil decir que esos temas, esos mitos al uso, son los que condicionan las visiones de Machado e informan en parte algunos poemas de *Campos de Castilla*. Gregorio es el símbolo "de una raza que muere por instinto de conservación", es decir, como escribe Machado, símbolo de esa "Castilla inmortal, Castilla de la muerte". Pero este enano, representa también "la naturaleza, lo espontáneo, las fuerzas elementales", o, como dice Machado, las "cualidades macizas de la raza" (o más precisamente las que

se le atribuyen al “hombre de estos campos” de “Por tierras de España:”, “pequeño, ágil, *sufrido*...”; el énfasis es nuestro). El artículo de Ortega se titula “La estética de *El enano Gregorio el Botero*”. Sí, es estética, es una estética para levantar el mito de lo elemental castellano, vitalidad y barbarie, que al parecer, es también el de lo elemental español. El cuadro de Zuloaga es representación de la tragedia española, que por ser tragedia tiene su grandeza, la grandeza de un mito trágico. Mito y tragedia son efectivamente las dos palabras que vuelven una y otra vez en los textos de los eminentes intelectuales de la época. “Contemplando sus lienzos [los de Zuloaga] he ahondado en mi sentimiento y mi concepto de la noble tragedia de nuestro pueblo” (Unamuno [1917] p. 233)

Por eso, artistas y escritores se complacen en el espectáculo del paisaje desnudo, reseco, desolado y lo espiritualizan y lo pintan, lo describen, lo cantan, cada cual a su modo, pues glosando a Unamuno, diremos que se sienten levantados en la rugosa palma de Castilla. La Castilla actual, la Castilla negra, por donde cruza la sombra de Caín, a la que se asoman para buscar lo esencial castellano, es decir algo de aquella Castilla que hizo a España, se convierte en motivo de contemplación estética, pero sin que se abandone la pretensión de explicar el presente para asentar el futuro. Sentimiento, concepción personal son categorías estéticas, más precisamente de estética filosófica, pero son categorías extrañas al campo de la ciencia histórica. Nuestros escritores no son historiadores, son más que eso, son filósofos-artistas doloridos, huérfanos de la patria -o “de la *matria* “- que con mitos engrandecen su sentir hasta hacerlo mito personal. Por eso su obra tiene grandeza.

Y, algunos años después, los más auténticos, al hacer examen de conciencia, lo confiesan. Escribe Unamuno en 1918:

“ ¿Qué se ha hecho de los que hace veinte años partimos a la conquista de la patria? Nos encontramos sin ella, huérfanos espirituales [...]. Ninguno de nosotros sabía lo que buscaba- aunque sí, lo sabíamos bien, muy bien. Cada uno de nosotros buscaba salvarse como hombre, como personalidad. Nuestro pecado fue partir a buscar una patria -o una *matria*, es igual - y no una hermandad. No nos buscábamos unos a otros, sino que cada cual buscaba su pueblo. O mejor dicho, su público” (citado por Mainer, 1981, p.28).

Pero Machado se le adelantó a su “maestro” en el conocido poema de 1915 “A una España joven”, que tal vez le hizo pensar a Unamuno:

Mas cada cual el rumbo siguió de su locura;
agilitó su brazo, acreditó su brío;
dejó como un espejo bruñido su armadura
y dijo: “el hoy es malo, pero el mañana es... mío.

También estas confesiones tienen grandeza.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español. La crisis contemporánea (1875-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, 5/II, pp. 319-351.
- ALTAMIRA, Rafael, "El patriotismo y la Universidad", *BILE*, 462, 463, 464, 30-IX, 30-X, 30-XI, 1989.
- Antonio Machado 1875-1939*, *Insula*, núm. extraordinario, 506-507, febrero-marzo 1989.
- AZORÍN, *La voluntad* [1902], ed. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1985.
- "El paisaje en literatura", en *Clásicos y modernos* [1913]
- BAROJA, Pío, *Camino de perfección* [1902], en *Obras completas*, t. VI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.
- BECEIRO, Carlos, "Antonio Machado y su visión paradójica de Castilla", *Celtiberia*, 5, 1958, pp. 127-142.
- CARDWELL, Richard A., "Antonio Machado: ¿Modernista, noventayochista o poeta finisecular?", en *Antonio Machado 1875-1939*, o. cit., 1989, pp. 16-18.
- GULLÓN, Ricardo, *Una poética para Antonio Machado*, Madrid, Espasa, 1986.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José, *La España negra* [1920], Barcelona, Barral editor, 1972.
- Homenaje a Machado*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1975.
- IZQUIERDO, Luis, "Afinamientos visuales de Antonio Machado", *Antonio Machado 1875-1936*, o. cit., 1989, p. 35.
- LISSORGUES, Yvan, "Sevilla-Soria: dos paisajes del alma en la poesía de Antonio Machado", *Insula*, núm. 580, abril 1995, pp. 2, 3, 5.
- MACHADO, Antonio, "Niñas en la catedral", en *Los complementarios*, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 59-60.
- "Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz" [1908], en *Prosas completas*, o. cit., 1989, pp. 1483.
- "Homenaje a Antonio García de la Mata" [1910], en *Prosas completas*, o. cit., pp. 1487-1488.
- "Carta a Unamuno" [¿1913?], en *Los complementarios*, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 163-168.
- "Carta a Unamuno" [1918], en *Los complementarios*, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 176-180.
- *Prosas completas, II*, ed. de Oreste Macri, Madrid, Espasa-Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989.
- MAINER, José Carlos, "Antonio Machado del Institucionismo al Populismo", en *Homenaje a Machado*, 1975, o. cit., pp. 165-178.
- *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981.
- ORTEGA Y GASSET, José, "La estética de *El enano Gregorio el Botero*", [1911], en *Paisaje y figura del 98*, o. cit., pp. 209-212.
- Paisaje y figura del 98*, Madrid, fundación Central Hispano, 1998.

- REGOYOS, Darío de, *La España negra de Verhaeren*, Madrid, Imprenta Ciudad Lineal, 1924.
- RIBBANS, Geoffrey, "Introducción" a *Campos de Castilla*, Madrid, Cátedra, 1991, pp.13-96.
- "Introducción" a *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Madrid, Cátedra, 1992, pp.15-77.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, "Entre 1898 y 1998: La historiografía de la literatura española" en *Del 98 al 98. Literatura e historia en el siglo XX hispánico*, Pamplona, *Rilce*, núm. especial, 15.1, 1999.
- SALINAS, Pedro, "Antonio Machado" (noviembre 1933), en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, 139-144.
- SÁNCHEZ GRANJEL, Luis, "Le generación del noventa y ocho y Antonio Machado", en *Homenaje a Machado*, 1975, o. cit., pp. 259-272.
- SERRANO, Carlos, "¿Machado en debate?", en *Antonio Machado 1875-1939*, o. cit., 1989, pp.70-71.
- UNAMUNO, Miguel de, "La civilización es civismo" [1907], *Ensayos, II*, Madrid, 1942, pp. 363 y ss.
- "La envidia hispánica" [1909], *Ensayos, II*, Madrid, 1942, pp. 355 y ss.
- "El arte pictórica" [1912], en *Paisaje y figura del 98*, o. cit., pp. 212-217 (en esta obra equivocadamente atribuido a Ortega).
- "La labor patriótica de Zuloaga" [1917], en *Paisaje y figura del 98*, o. cit., pp. 222-224.
- *Abel Sánchez* [1917], Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- VALVERDE, José María, "Introducción" a *Nuevas Canciones y De un Cancionero apócrifo*, Madrid, Clásicos Castalia, 1971, pp. 7-100.
- VARELA, José Luis, "Antonio Machado ante España", en *Homenaje a Machado*, 1975, o. cit., pp. 273-296.