Antonio Machado y Federico García Lorca. La influencia del Maestro en un alumno aventajado del 27

(Estudio de la intertextualidad entre "A un olmo seco" y "Chopo muerto" y de dos poéticas contrapuestas)

Álvaro Romero Bernal
Universidad de Sevilla

Introducción

Focalizar un solo texto de cada autor, Machado y Lorca, para establecer paradigmas seguros de sus respectivas poéticas pudiera parecer arriesgado dada la prolija obra de ambos y lo azaroso que puede suponer en cualquier caso apuntar a un poema de entre centenares o miles. El titulado "A un olmo seco" del poeta sevillano es al menos una de sus más célebres composiciones, integrado en su estudiado ciclo de Leonor y por ende en su más completo poemario, *Campos de Castilla*[1]. Sin embargo, el que lleva por título "Chopo muerto" del "poeta granadino" no es uno de sus más famosos poemas y ni siquiera integra un libro de los que suelen aportar demasiados textos a las antologías lorquianas, sino un texto tratado como marginal dada su escasa reproducción que forma parte de aquel *Libro de poemas*[2] de su juventud. No obstante, ambos poemas tienen la sobrada capacidad no solo de evocarnos el intransferible estilo de cada escritor sino de arrastrarnos al pozo hondo de sus respectivas poéticas, entendiendo tales como esos mundos propios nutridos de ambas personalidades que hacen que sea posible hablar de lo machadiano o de lo lorquiano. En efecto, el poema de Machado al que aquí nos referimos contiene todas las constantes de la poética de su autor: el paso del tiempo y sus estragos, la naturaleza y el paisaje, la penetración visual en lo ínfimo y la esperanza ineluctable. El de Lorca, por otro lado, que parte del mismo motivo –otro árbol caído-, también comparte con el machadiano el diálogo con ese otro *ser* vivo, el regusto por la descripción natural y algo de esa observación del tiempo consustancial a todo poeta, pero añade –tan tempranamente- ingredientes de su propia e intransferible percepción del cosmos, a saber: una resignación valiente para enfrentar la muerte, un empecinamiento natural en el *fatum* y unos interesantes hallazgos en su general labor sincrética entre la tradición y la vanguardia, formulada en esta ocasión entre el manido asunto de la naturaleza y el surrealismo.

[1] Desde el mismo año de 1912, la obra capital de Machado ha gozado de decenas de ediciones, como la de Renacimiento en aquel mismo año, titulada como actualmente. Sin embargo, no será hasta 1917 cuando la editorial Calleja recoja por primera vez con el título de *Páginas escogidas* el corpus poético que hoy conocemos como *Campos de Castilla*. De la también madrileña Residencia de Estudiantes y del mismo año data ya *Poesías completas*, que reproducirá a partir de 1928 Espasa-Calpe en al menos tres ocasiones más (1933, 1936 y, mucho más recientemente, 1989). Ediciones modernas son ya la de Manuel Alvar en 1980 para Selecciones Austral (también de Espasa-Calpe), la de Rafael Ferreres en 1977 para Taurus, o la muy reeditada de Geoffrey Ribbans para Cátedra.

[2] GARCÍA LORCA, Federico: *Libro de poemas*, 1918-1920, Madrid, Maroto, 1921.

Los dos poemas en cuestión son estos:

A UN OLMO SECO

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.
¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.
No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera
habitado de pardos ruiseñores.
Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.
Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo, en el hogar, mañana,
ardas de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

Soria, 1912
ANTONIO MACHADO

CHOPO MUERTO
¡Chopo viejo!
Has caído
en el espejo
del remanso dormido,
abatiendo tu frente
ante el Poniente.
No fue el vendaval ronco
el que rompió tu tronco,
ni fue el hachazo grave
del leñador, que sabe
has de volver
a nacer.
Fue tu espíritu fuerte
el que llamó a la muerte,
al hallarse sin nidos, olvidado
de los chopos infantes del prado.
Fue que estabas sediento
de pensamiento,
y tu enorme cabeza centenaria,
solitaria,
escuchaba los lejanos
cantos de tus hermanos.
En tu cuerpo guardabas
las lavas
de tu pasión,
y en tu corazón,
el semen sin futuro de Pegaso.
La terrible simiente
de un amor inocente
por el sol de ocaso.
¡Qué amargura tan honda
para el paisaje,
el héroe de la fronda
sin ramaje!
Ya no serás la cuna
de la luna,
ni la mágica risa
de la brisa,
ni el bastón de un lucero
caballero.
No tornará la primavera

de tu vida,
ni verás la sementera
florecida.
Serás nidal de ranas
y de hormigas.
Tendrás por verdes canas
las ortigas,
y un día la corriente
llevará tu corteza
con tristeza.
¡Chopo viejo!
Has caído
en el espejo
del remanso dormido.
Yo te vi descender
en el atardecer
y escribo tu elegía,
que es la mía.

FEDERICO GARCÍA LORCA, 1920

Como puede comprobarse, el poema de Machado utiliza un objeto externo, un olmo al que poco le falta para fenecer por una de las alternativas que enumera el poeta: ser cortado por un leñador, convertirse en algún utensilio de madera propio de la época, servir de leña para hacer fuego o ser arrastrado por el Duero hasta el mar, como punto de partida para un grito personal de angustiada esperanza. El poema de Lorca, por su parte, pretende ser una elegía –la del propio poeta, según confesión propia al final, en clara identificación con el árbol, como le ocurre a Machado con el otro árbol–, en este caso un chopo, que no cae abatido por el leñador ni por un vendaval –como especula Machado que le podría ocurrir a su olmo–, sino por la propia voluntad del "espíritu fuerte" del árbol, capaz de llamar a la muerte. El árbol de Machado está a punto de morir, pero brotan en él "algunas hojas verdes" a esta última hora. El árbol de Lorca ya ha muerto, voluntarioso, y "la corriente" llevará su "corteza, con tristeza".

Lo más interesante de nuestra comparación no debe radicar, a nuestro entender, en las coincidencias léxicas o argumentales de ambos textos o, por el contrario, en las diferencias, sino en la confluencia de coincidencias y diferencias que, por un lado, emparentan a ambos poetas con una tradición concreta y común, y por otro, no los atan al curso previsible de las influencias propias que van de maestros a

alumnos, sino que cada cual sostiene con los mismos mimbres un monumento poético coherente con su propia cosmovisión.

Es de suponer que el joven Lorca había leído el poema de Machado, si no entre 1912 –en cuya primavera, y probablemente coincidiendo con la agonía de Leonor Izquierdo[3], lo había escrito don Antonio y 1917, sí entre esta última fecha y la fecha en que Lorca compone el suyo –entre 1918 y 1920. De hecho, en este último período es cuando ambos poetas se conocen personalmente en Baeza[4]. En la biografía de Machado que compone el también sevillano Enrique Baltanás, puede leerse a este respecto:

> "En efecto, en Baeza pudo conocer Machado al joven estudiante Federico García, aunque más como pianista y animador incansable que como el poeta que aún no era" (Baltanás, 2000: 86).

Más seguro parece Rafael Laínez Alcalá, alumno de Antonio Machado en el instituto baezano, que refiere cómo vio a Lorca por primera vez en Baeza en junio de 1916:

> "También recuerdo ahora que por aquellos años, acaso en la primavera de 1916, un día, al filo de las doce, vi un grupo de forasteros acompañados por el arcipreste de la catedral baezana, don Tomás Muñiz de Pablos, que contemplaban la fachada del Seminario, antiguo Palacio de Jabalquinto (…); me incorporé al grupo de turistas lleno de curiosidad y escuché a un grave señor una interesante lección de historia

[3] GEOFFREY, Ribbans: "Introducción", en MACHADO, Antonio, *Campos de Castilla*, Cátedra, 12ª edición, Madrid, 2002, pág. 60: "Tan esquiva es la referencia, en efecto, que algunos críticos han dudado de la eficacia de la alusión. Valverde, por ejemplo, aventura una hipótesis para mí inverosímil, que, al no saberse la fecha del poema, 'cabría otra lectura totalmente distinta, si pensáremos, que es ya un poema de viudez soñando el reverdecer del corazón en otro amor'. James Whiston niega rotundamente cualquier prueba de que se refiera a Leonor. Es evidente que la referencia es privada; lo que importa es que el poema indica que el poeta tiene una esperanza entrañable –sepamos o no que se refiera a Leonor- de que el árbol funcione a modo de correlato objetivo".

[4] GALLEGO MORELL, Antonio: "Baeza, el rincón de Machado", en Juan Paredes Núñez (ed.), *Antonio Machado. Baeza 1912/1989*, Granada, Universidad de Granada, 1992, pp. 265 y ss.: "…en contacto con las visitas que realizan a Baeza los estudiantes de la Facultad de Letras de Granada, con su profesor Domínguez Berrueta al frente, ejerce una decisiva influencia sobre las letras granadinas en el momento más acusado del renacimiento cultural que se produce en Granada en el siglo XX y, concretamente, sobre su poeta, Federico García Lorca".

> del arte baezano. Supe después que el grupo lo formaban los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. (…) Entre los muchachos iba Federico García Lorca, al que pocos años más tarde conocería yo en Madrid. Aquel día ellos marcharon hacia la catedral, y yo, venciendo mi curiosidad, me volvía al instituto, porque no quería perderme la clase de don Antonio. Al día siguiente mi compañera, Paquita de Urquía, me dio noticia de los viajeros, que los acompañó toda la tarde, y que en el Casino Antiguo, o de los señores, don Antonio había recitado fragmentos de 'La tierra de Alvargonzález' y Federico había tocado el piano con mucha gracia" (Laínez, 1962).

Teniendo en cuenta las visitas a Baeza de Federico García Lorca y otros jóvenes estudiantes de la Facultad de Letras de Granada a que hace alusión Gallego Morell en torno a 1917 o Laínez Alcalá un año antes y que es en 1917 cuando Machado publica por primera vez su edición de *Campos de Castilla* que contenía "A un olmo seco", es relativamente lógico tener que apuntar que es entonces, en 1917, cuando Lorca conoce el poema machadiano; por tanto, dos o tres años antes de que él publicara su *Libro de poemas* y por ende su "Chopo muerto". Y por abundar en otras referencias tangenciales al asunto, también el periodista Pablo Santiago Chiquero hace alusión a esa misma fecha en su libro sobre el río Guadalquivir con estas palabras:

> Antonio Machado vivió en Baeza hasta 1919. Por aquellos años, en 1917, Federico García Lorca visitó la ciudad y escribió sobre ella. Sus circunstancias vitales eran completamente opuestas. Federico no era, como Machado, un hombre desencantado, sino un joven prometedor, de una sensibilidad desbordante, cuyo torrente poético aún pugnaba por brotar con naturalidad. (Chiquero, 2011: 105).

Al hilo de esta lógica impresión recogida por Chiquero, no deja de ser curiosa la paradoja de que, no solo atendiendo a las poéticas de ambos escritores en su conjunto, sino particularmente a la demostrada en los dos poemas que nos ocupan, no es el joven Lorca el que parece "prometedor" frente a un Machado "desencantado", sino más bien al contrario, pues el autor de "A un olmo seco" se esperanza gracias a las hojas nuevas y al deseo de que la primavera opere el mismo milagro en su vida mientras que el autor de "Chopo muerto" no solo

le confirma a su interlocutor, el árbol, que ha muerto por su propia decisión, sino que le confiesa estar escribiendo una elegía –o sea, un poema de dolor por la muerte de un ser querido- que no es solo la suya, la del árbol, sino la del propio poeta que se identifica con él. En este sentido, pues, son derroteros distintos los que marcan las edades y las circunstancias vitales y los que marcan la personalidad literaria de cada escritor.

Dos poetas andaluces marcados por los árboles

Antonio Machado Ruiz (Sevilla, 26 de julio de 1875-Colliure, 22 de febrero de 1939) es, por vía paterna, nieto del médico y naturalista Antonio Machado y Núñez, catedrático de la Universidad de Sevilla y difusor en España de las por entonces heterodoxas e innovadoras teorías del naturalista británico Charles Darwin; e hijo de Antonio Machado y Álvarez, más conocido como *Demófilo*, el folklorista más exquisito que haya dado hasta hoy nuestro país. Su madre es la sevillana del barrio de Triana Ana Ruiz Hernández, de cuyos aromas del patio conservará Machado siempre tan perfumada nostalgia[5]. Incluso cuando, ya conocido poeta junto a su hermano Manuel, regresa a Sevilla en 1898, visita el Palacio de las Dueñas donde se crió, para inspirarse en el limonero que convertirá en símbolo de la arcadia perdida en un poema aparecido en 1903 en la revista *Helios* y que incorporará luego a *Soledades*: "El limonero lánguido suspende / una pálida rama polvorienta, / sobre el encanto de la fuente limpia, / y allá en el fondo sueñan / los frutos de oro…". Es, evidentemente, el mismo limonero con que arrancará su *Campos de Castilla* una década después: "Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero". Y en armonía con esa identificación o cercanía sentida hacia los árboles, escribirá en *Galerías* hacia 1907, ansioso de las flechas de Cupido: "Bajo este almendro florido, / todo cargado de flor / -recordé-, yo he maldecido / mi juventud sin amor". En cualquier caso, los árboles inundarán las páginas de cualquier libro de Antonio Machado, y en cada tipo de árbol alcanzará a definir, poéticamente, toda una gramática sentimental que todavía hoy sigue estudiándose.

[5] En *Soledades*, Machado recuerda a su madre muy vinculada a los olores del patio: "…tarde sin flores, cuando me traías / el buen perfume de la hierbabuena / y de la buena albahaca / que tenía mi madre en sus macetas", en MACHADO, Antonio: *Soledades* (*Antología poética)*, Biblioteca Básica Salvat, Navarra, 1985, pág. 17.

Hasta en la alegoría más célebre de su primer libro aparecen ya otros árboles muy recurrentes a partir de entonces: “Yo voy soñando caminos / de la tarde. Las colinas / doradas, los verdes pinos, / las polvorientas encinas!… / ¿Adónde el camino irá?”. En ese mismo poema, cuando trasciende el amor, es cuando “…suena el viento / en los álamos del río”. Para el cromatismo propio de aquellos años de clara influencia modernista se apoya, cómo no, también en los árboles: “Las ascuas de un crepúsculo morado / detrás del negro cipresal humean…” Y en otro poema: “En el blanco sendero / los troncos de los árboles negrean; / las hojas de sus copas / son humo verde que a lo lejos sueña”. Y hasta en el contexto urbano, ya por la tierra de su infancia ya por Castilla, donde la naturaleza escapa al ahogo por sus versos, le dedicará un poema “A un naranjo y a un limonero. (Vistos en una tienda de plantas y flores)”, con ese título, para apelar a ambos en tono lastimero: “Naranjo en maceta, ¡qué triste es tu suerte!”; y luego: “Pobre limonero de fruto amarillo / cual pomo pulido de pálida cera”. Por supuesto, también para el inciso descriptivo sirve el árbol, el árbol concreto: “Húmedo está, bajo el laurel, el banco de verdinosa piedra…”. Y en su libro capital, como testimonio poético tan deudor de un paisaje, aparecen otros árboles con connotaciones antiguas, guerreras… Así, en “A orillas del Duero”, dirá: “Veía el horizonte cerrado por colinas / oscuras, coronadas de robles y de encinas; / desnudos peñascales, algún humilde prado / donde el merino pace y el toro, arrodillado / sobre la hierba, rumia; las márgenes del río / lucir sus verdes álamos al claro sol de estío…”. O en “Por tierras de España”, aludiendo al maquiavélico y cainita ser castellano, otra vez sobre la base arbórea que tan bien cuadra con su calidad de observador solitario: “El hombre de estos campos que incendia los pinares / y su despojo aguarda como botín de guerra / antaño hubo raído los negros encinares, / talado los robustos robledos de la sierra”. Un poeta tan viajero y movido en tren, hasta desde su “vagón de tercera” apuntalará árboles con sus versos o viceversa, como recoge en el poema titulado “En tren”: “Si es de noche, porque no / acostumbro a dormir yo, / y de día, por mirar / los arbolitos pasar, / yo nunca duermo en el tren, / y sin embargo, voy bien”. En el poema “Noche de verano”, incluso le sirven los árboles para definir, con precisión naturalista, la plaza pueblerina: “En el amplio rectángulo desierto, / bancos de piedra, evónimos y acacias / simétricos dibujan / sus negras sombras en la arena blanca”. Y en “Campos de Soria”, advertirá árboles hasta agudizando la vista: “En los chopos lejanos del camino, / parecen humear las yertas ramas / como un glauco vapor –las hojas nuevas-…”. En el episodio “Otros días” de “La Tierra de Alvargonzález”, el poeta definirá la riqueza

previa de la casa gracias a que “Ya están las zarzas floridas / y los ciruelos blanquean…” y más adelante: “Ya los olmos del camino / y chopos de las riberas / de los arroyos, que buscan / al padre Duero, verdean”. Triste por Baeza, apuntará en el poema “Caminos”: “El río va corriendo, / entre sombrías huertas / y grises olivares, / por los alegres campos de Baeza”. El 29 de abril de 1913, según está fechado el poema, no se resiste a escribirle desde Baeza a su amigo José María Palacio, para preguntarle por el paisaje soriano, y los árboles vuelven a ser las claves del nostálgico interrogatorio: “Palacio, buen amigo, / ¿está la primavera / vistiendo ya las ramas de los chopos / del río y los caminos? (…) ¿Tienen los viejos olmos / algunas hojas nuevas? / Aún la acacias estarán desnudas…”. A otro amigo Soriano, Manolo Ayuso, le dedicará otro poema del libro titulado precisamente “Los olivos”, que comienza exclamando: “¡Viejos olivos sedientos / bajo el claro sol del día, / olivares polvorientos / del campo de Andalucía!”.

Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 5 de junio de 1898, Granada, 18 de agosto de 1936) se cría en el seno de una familia de la pequeña burguesía granadina y desde siempre se sentirá y expresará como un poeta fuertemente arraigado en su tierra andaluza. Su primera obra, en prosa, *Impresiones y paisajes*, data de 1918 y es fruto de un viaje de estudios por varias regiones españolas. Y desde su Granada natal hasta la vieja Castilla, encontrará siempre en el árbol el monema fundamental para construir la compleja red sentimental de su voz de poeta injertado en la naturaleza. Precisamente en uno de los capítulos de este primer libro suyo, titulado “Granada”, las primeras descripciones de esos paisajes se sirven de diversos tipos de árboles muy habituales por allí: “Por el valle del Darro, ungido de azul y de verde oscuro, vuelan palomas campesinas, muy blancas y negras, para pararse sobre los álamos o sobre macizos de flores amarillas. Aún están dormidas las campanas graves, solo algún esquilín albaicinero revolotea ingenuo junto a un ciprés” (García Lorca, 1976: 531). En el capítulo “La Cartuja” comienza con estas descripciones, tan machadianas: “El camino que conduce a la Cartuja se desliza suave entre los sauces y las retamas, perdiéndose en el corazón gris de la tarde otoñal”. Y continúa algunas líneas después: “A los lados del camino, árboles macizos de ramajes sonoros meditan inclinados ante la amargura inefable del paisaje”. Y más adelante: “La ciudad se extiende negruzca con las rayas de las alamedas, enseñando al monstruo gótico de su Catedral (…). El río lleno de agua da impresión de sequedad, las masas arbóreas semejan borrones de oro antiguo…”(García Lorca, 1976: 505). En las descripciones del capítulo “Monasterio de Silos”, escribirá, saliendo

de Burgos: “Ante el auto se abre el gran ángulo de la carretera, que se pierde en el confín, con sus filas de álamos esbeltos y rumorosos”, impregnado ya de esas necesidad de personificar a los árboles.

Ya entre sus versos, y en su referido primer poemario, en un poema titulado tan paradigmáticamente para su autor “La luna y la muerte”, fechado en 1919, insiste en esa personificación arbórea bajo la luz lunar: “Están los cauces secos, / los campos sin verdores / y los árboles mustios / sin nidos y sin hojas”[6]. Y fechado el mismo año, tal vez escrito los mismos días, en el poema “Manantial”, muy cercano en la disposición a “Chopo muerto”, pueden leerse versos como: “Mi chopo centenario de la vega / sus hojas meneaba, / y eran hojas trémulas de ocaso / como estrellas de plata”. Y “El resumen de un cielo de verano / era el gran chopo”. Y más adelante: “Yo me incrusté en el chopo centenario / con tristeza y con ansia”. Y en intertextualidad alegórica con el romano Ovidio y el castellano Garcilaso: “Mi espíritu fundióse con las hojas / y fue mi sangre savia. / En untuosa resina convirtióse / la fuente de mis lágrimas. / El corazón se fue con las raíces… (…) Frente al ancho crepúsculo de invierno / yo torcía las ramas (…) Sentí sobre mis brazos dulces nidos, / acariciar de alas, / y sentí mil abejas campesinas / que en mis dedos zumbaban” (García Lorca, 1985: 82-83). En el poema titulado “Otro sueño”, del mismo año, exclama con auténtico sentido machadiano: “¡Quisiera en estos árboles / atar al tiempo / con un cable de noche negra, / y pintar luego / con mi sangre las riberas / pálidas de mis recuerdos!” (García Lorca, 1985: 86). En “Paisaje” dibuja una deslumbrante metáfora desde el mismo prisma machadiano del otro lado del cristal: “Detrás de los cristales, / turbios, todos los niños, / ven convertirse en pájaros / un árbol amarillo” (García Lorca, 1985: 90). Y el estribillo inolvidable y licencioso de ese poema en que una niña coge aceitunas de un olivo: “Arbolé arbolé / seco y verdé” (García Lorca, 1985: 93); aprovechado en el poema “A Irene García”: “En el soto / los alamillos bailan / uno con otro. / Y el arbolé, / con sus cuatro hojitas, / baila también”. En su *Poema del cante jondo*, comienza así la “Baladilla de los tres ríos”, empezando por el de Sevilla : “El río Guadalquivir / va entre naranjos y olivos. / Los dos ríos de Granada / bajan de la nieve al trigo” (García Lorca, 1985: 118). Y en su “Poema de la siguiriya gitana”, ofrece este metáfora paisajística: “El campo / de olivos / se abre y se cierra / como un abanico” (García Lorca, 1985: 120). Y en “Dos muchachas”,

[6] GARCÍA LORCA, Federico: “La luna y la muerte”, en “Poemas y Canciones (De *Libro de poemas* y *Canciones*”, en GARCÍA LORCA, Federico: *Antología poética*, Plaza & Janés, 1995, pág. 81

la sensualidad entrevista a golpe de árboles: “El agua de la acequia / iba llena de sol, / en el olivarito / cantaba un gorrión. / ¡Ay, amor, / bajo el naranjo en flor!” (García Lorca, 1985: 143). Y en “Lamentación de la muerte”: “Limoncito amarillo, / limonero. / Echad los limoncitos / al viento” (García Lorca, 1985: 147). Ya en su *Romancero gitano*, en cuanto Muerte o Luna se han cobrado su víctima chiquita, el poeta ve indicios o consecuencias: “Cómo canta la zumaya, / ¡ay cómo canta en el árbol!” (García Lorca, 1985: 156). Y en “Reyerta”, en prodigiosa imagen surrealista en el seno del romance: “En la copa de un olivo / lloran dos viejas mujeres” (García Lorca, 1985: 159). O en “Romance sonámbulo”, una deslumbrante metáfora: “La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas, / y el monte, gato garduño, / eriza sus pitas agrias” (García Lorca, 1985: 161). La tragedia de Antoñito el Camborio empieza entre dos tipos de árboles, en pleno *camino*: “A la mitad del camino / cortó limones redondos, / y los fue tirando al agua / hasta que la puso de oro. / Y a la mitad del camino, / bajo las ramas de un olmo, / guardia civil caminera / lo llevó codo con codo” (García Lorca, 1985: 176). Incluso en su libro surrealista *Poeta en Nueva York*, verá en los árboles un refugio consciente para indagar en el inconsciente, como en el poema “Vaca”: “Se tendió la vaca herida. / Árboles y arroyos trepaban por su cuernos”. Muy habituales son los sentidos figurados que Lorca utiliza de las *ramas* y de las *raíces*, y así, en “Gacela de la huida”, del *Diván del Tamarit*, por ejemplo: “Porque las rosas buscan en la frente / un duro paisaje de hueso / y las manos del hombre no tienen más sentido / que imitar a las raíces bajo tierra” (García Lorca, 1985: 267) o en “Casida de la mujer tendida”: “Tu vientre es una lucha de raíces…”(García Lorca, 1985: 273). En “Casida de los ramos” comienza: “Por las arboledas del Tamarit / han venido los perros de plomo / a esperar que se caigan los ramos, / a esperar que se quiebren ellos solos” (García Lorca, 1985: 271). Y qué melódico e inquietante a la vez nos resuenan los versos de la “Casida de las palomas oscuras”: “Por las ramas del laurel / vi dos palomas oscuras…”(García Lorca, 1985: 277). El poema titulado “Adán” comienza así: “Árbol de sangre moja la mañana / por donde gime la recién parida” (García Lorca, 1985: 278). Y en “Tengo miedo a perder la maravilla” dirá en el segundo cuarteto: “Tengo pena de ser en esta orilla / tronco sin ramas; y lo que más siento / es no tener la flor, pulpa o arcilla, / para el gusano de mi sufrimiento” (García Lorca, 1985: 281). Cuando le canta, en fin, a su amigo, el torero muerto Ignacio Sánchez Mejías, escribirá ese endecasílabo perfecto que reza: “No te conoce el toro ni la higuera” para terminar con un alejandrino más solemne aún: “…y recuerdo una brisa triste por los olivos” (García Lorca, 1985: 294).

Como se ve, ambos poetas andaluces encontraron en el árbol, en los árboles, no solo una fuente de inspiración o un cauce de expresión metafórica, sino incluso un alter ego en el que proyectar sus más profundos deseos o sus más angustiadas preocupaciones.

Dos árboles a la orilla del agua

En ambos poemas, el destinatario de los versos del *yo poético* es un árbol. En el caso de Machado, un olmo. En el caso de Lorca, un chopo. Los dos árboles funcionan como trasunto literario de los poetas que se dirigen a ellos, no solo porque los dos escritores necesiten un receptor para establecer un proceso comunicativo que, en otro caso, se convertiría en soliloquio introspectivo sin contacto con el mundo real que tanto les interesan a Machado y a Lorca, sino porque verdaderamente los dos se ponen en la piel –en la corteza, más bien– del árbol con el que se sienten identificados para poder entenderse a sí mismos[7]. Los dos parten de una soledad sustantiva que se combate en el diálogo. Los dos parten de una angustia personalísima que se mitiga en la apelación y en la confirmación de que otro ser, también *vivo*, experimenta un suceso paralelo al sufrido por ellos. Machado prefiere no dirigirse a ese *tú* que supone el olmo hasta la mitad del poema, una vez que ha asumido su situación en un primer ejercicio descriptivo. Solo entonces lo apela directamente: "Antes que *te* derribe, *olmo del Duero* (…), y el carpintero *te* convierta (…) *ardas* en alguna mísera caseta, (…) antes que *te* descuaje un torbellino (…) que el río hasta la mar *te* empuje (…), *olmo*, quiero…". Gramaticalmente, lo percibimos de súbito a través de la segunda persona y de los vocativos. Lorca, más abrupto, comienza con una apóstrofe exclamativa: "¡Chopo viejo!", y mantiene la segunda persona hasta la última estrofa, en la que aparece, también abruptamente, la primera persona, para concluir con esa identificación que al cabo se da en los dos poemas que nos ocupan: "*Yo te* vi descender / en el atardecer / y escribo *tu* elegía, / que es la *mía*".

En ambos poemas advertimos un *yo poético* que se proyecta, pues, en el árbol, y concretamente en un árbol acabado; moribundo en un

[7] FERNÁNDEZ FERRER, Antonio y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco: "Antonio Machado", en RICO, Francisco: *Historia y crítica de la Literatura Española (Tomo 6/1 Modernismo y 98. Primer suplemento)*, a cargo de José-Carlos Mainer), Crítica, Barcelona, 1994; pág. 385: "Las visiones de las ciudades antiguas, los árboles secos, los crepúsculos, las estaciones, los caminantes y sus sombras no constituirían tanto una simple evocación del pasado como recreaciones artísticas de la realidad a modo de espejos en los cuales el poeta se proyecta, contempla y analiza".

caso, caído totalmente en el otro; si bien, no nos engañemos, los dos árboles están igual de *muertos*. Seco o caído, tanto da. Sin embargo, cada poeta lo ve como desea en congruencia con lo que quiere ver y decir, pues aunque el mecanismo comunicativo que se activa en el poema sea la apelación, la lírica –y esto es lírica, fundamentalmente- siempre busca en el fondo –si no en la forma- la expresión del emisor. El emisor –el poeta se identifica con el árbol, y el árbol se mira en el agua que pasa, en el río –en un caso, el Duero; en el otro, no se identifica-, que en la sobrentendida metáfora, aun anterior a Manrique, representa la vida misma. Tenemos, por tanto, un árbol reflejado en el río que pasa; o un poeta que se mira en el espejo de la vida, que también pasa. Así, en el poema de Machado se localiza al árbol ribereño: "¡El olmo centenario en la colina / que lame el Duero!…", y casi al final, "…antes que el río hasta la mar te empuje". En el poema de Lorca, por su parte, leemos: "Has caído / en el espejo / del remanso dormido", y también casi al final: "…y un día la corriente / llevará tu corteza / con tristeza". En ambos casos, el poeta vaticina al árbol que será arrastrado por el río hasta el mar. La identificación del árbol con el poeta facilita, a continuación, la identificación del río con la vida y el mar con la muerte. Esa profecía poética, naturalmente, no está dirigida hacia sendos árboles, sino hacia sendos poetas, que se hablan a sí mismos, mirándose en el espejo de la metáfora arbórea que cada cual precisa. Cosa distinta es la motivación que empuja a cada uno a tal ejercicio literario.

La esperanza o el fatum

Situados, pues, ante dos poemas de muy similares ingredientes (un árbol moribundo como protagonista, una corriente de agua a la que se asoman, un contexto natural que los cercan en su agonía, la identificación sentida por unos poetas que se dirigen a ellos…), es hora de identificar esas semejanzas en varios niveles, pero también las diferencias por las que cada poeta, uno en el cenit de su madurez (un Machado de 37 años) y otro en sus inicios (un Lorca de poco más de 20), modulan sus propias voces de intransferible personalidad. Vayamos primero con las semejanzas, de corte formal en su mayoría. No repetiremos sino de pasada parecidos ya apuntados arriba como la elección del protagonista, su situación, la función del lenguaje fundamentalmente apelativa o la identificación árbol-poeta. En un análisis léxico-semántico más meticuloso, y repasando ambos textos, el de Machado comienza con un adyacente de su olmo que es, exactamente, el mismo que Lorca escoge para su chopo: "viejo".

Machado especifica en la segunda estrofa que es “centenario”, mientras que Lorca se refiere igualmente en su segunda estrofa a “tu enorme cabeza centenaria”. Machado alude al musgo que le mancha la “corteza blanquecina” en esa segunda estrofa y Lorca deja para la penúltima apuntar que la corriente “llevará tu corteza”. En una comparación con los otros árboles compañeros, Machado señala en su tercera estrofa que el olmo viejo “no será, cual los álamos cantores (…) habitado de pardos ruiseñores”. Lorca, en este mismo sentido, le asegura a su chopo que la razón de su caída “fue tu espíritu fuerte / el que llamó a la muerte, / al hallarse sin nidos…” y que su copa “escuchaba los lejanos / cantos de tus hermanos”. Entre los animales que se apoderan del tronco podrido, Machado cita “hormigas en hilera”, mientras Lorca le profetiza a su chopo que “serás nidal de ranas / y de hormigas”. En cuanto a las alternativas que Machado baraja para el definitivo fin del olmo, cita el “hacha del leñador”, “que te descuaje un torbellino” o “que el río hasta la mar te empuje”. Lorca, por su parte, aunque desde el comienzo del poema le niega al chopo razones externas para su caída, se refiere literalmente a esas posibilidades: “No fue el vendaval ronco / el que rompió tu tronco, / ni fue el hachazo grave / del leñador”. Y al final sí le vaticina el mismo fin evidente: “Y un día la corriente / llevará tu corteza / con tristeza”.

Por lo que respecta a un análisis de los tiempos verbales, comprobamos asimismo un paralelismo en la secuencia: presente de la descripción – futuro del vaticinio. En efecto, Machado comienza su poema describiendo que al olmo, gracias a la primavera, “algunas hojas verdes le han salido”. Y en esa descripción que ocupa las cuatro primeras estrofas, utiliza el presente de indicativo: “Un musgo amarillento le mancha la corteza” o “…en sus entrañas / urden sus telas grises las arañas”. En la decisiva última estrofa, sin embargo, el tiempo verbal es el presente de subjuntivo, en valor de futuro puesto que el poeta habla ya de las posibilidades del porvenir: “Antes que te derribe, olmo del Duero, / (…) y el carpintero / te convierta… (…) / antes que rojo en el hogar, mañana, / ardas de alguna mísera caseta”… Lorca, por su parte, en esa apelación directa que señalábamos antes, utiliza el presente compuesto para decirle al árbol nada más comenzar: “Has caído / en el espejo /…”. Y aunque a continuación intercala una extensa secuencia para negar qué razones no fueron las de su caída pese a lo presumible por cierto sentido común, utiliza el futuro en las últimas estrofas: “Ya no serás la cuna / de la luna” o “No tornará la primavera / de tu vida” o “Tendrás por verdes canas / las ortigas”.

Por último, señalemos la estructura circular que sostiene ambos poemas. Bastará recordar que el poema de Machado comienza justamente apuntando la extrañeza de que a un árbol "viejo, hendido por el rayo / y en su mitad podrido" le salgan "algunas hojas verdes" al llegar la primavera. Pues bien, después de la treintena de versos que componen el poema, este termina precisamente apuntando a ese "milagro de la primavera", pues su corazón "espera" "otro milagro" similar. El poema de Lorca, por su parte, acusa aún más ese carácter circular al parafrasearse literalmente a sí mismo al comienzo y al final del poema: "¡Chopo viejo! / Has caído en el espejo / del remanso dormido".

Ahora, más allá de una rima consonante en Lorca que luego abandonará frente a la asonancia de Machado, fijémonos en las diferencias de fondo. Para empezar, y al hilo del contenido expresado en sendos principios y finales, es evidente que lo que Machado celebra en su texto es el milagro o la extrañeza de que a un árbol moribundo le pueda brotar aún la vida; y lo celebra porque él conserva la esperanza de que esa primavera milagrosa opere en su propio corazón –convengamos o no que Leonor palpita detrás- de un modo similar. Por lo tanto, el sentimiento que enciende el poema machadiano es la esperanza. Lorca, por otro lado, aunque se dirige a un árbol no ya moribundo sino que ha caído sobre el agua -"en el espejo / del remanso dormido"- lo que celebra no es ninguna recuperación ni esperanza de la misma sino la propia caída sin ambages, debida a razones internas –*personales*, podríamos decir siguiendo el juego de la personificación-, pues "fue tu espíritu fuerte / el que llamó a la muerte", le dice al chopo, o "fue que estabas sediento / de pensamiento", le dice también. E incluso después de describirlo precisamente en negativo ("Ya no serás la cuna / de la luna, / ni la mágica risa / de la brisa, / ni el bastón de un lucero / caballero…"), vuelve a recordarle que ha caído, en el final del poema, reseñando ahora que él –el yo poético- ha sido testigo de esa caída para dar testimonio, para escribir una "elegía" que no es solo la del árbol, sino que también "es la mía". O sea, que la admiración del poeta hacia el árbol responde a una identificación plena en esa *sed de muerte* que tienen los dos. Por eso la elegía que el poeta le escribe al árbol en tal trance le sirve también, según dice, de elegía a sí mismo. Aun reconociendo las consabidas diferencias entre poeta y *yo poético*, tendremos que reconocer pragmáticamente que no solo las circunstancias personales de Machado y Lorca, respectivamente, sino incluso sus propias poéticas –como venimos sosteniendo- se ajustan bien a esas actitudes.

Machado no solo está *esperanzado* cuando escribe este poema porque confíe en una recuperación de su joven esposa[8], sino que es un poeta que vive constantemente *esperanzado*[9]. Recordemos algún verso de otro poema del mismo ciclo de Leonor: "Vive, esperanza, ¡quién sabe / lo que se traga la tierra".

Lorca no solo vive en y para el *fatum* en esos años de juventud en el que su imprecisión personal y poética lo puede arrastrar más o menos a una posición fatalista, sino que es un poeta que vive constantemente la fatalidad no ya como forma de vida, sino como fondo artístico del que emanan todas sus obras –poéticas y, ya lo sabemos, dramáticas. Es que, podríamos insistir, el gran tema lorquiano no es otro que el destino fatal e incluso la consecuente frustración que produce.

En definitiva, insistamos en que aunque las influencias formales, temáticas y estructurales del poema de Machado en el de Lorca son más que evidentes, el joven poeta granadino –vaticinando ya que es un poeta *por sí mismo*- absorbe toda esa información del maestro pero no deja escapar la idiosincrasia del *fatum* que lo acompañará siempre. Tanto es así, que incluso el maestro, que lo sobrevive, tendrá que recoger esa fatalidad literaria para convertirla en dolor real después de que a Federico lo fusilen en agosto de 1936, dos años y medio antes de que él muera abandonado y viejo en el Colliure francés de su forzado exilio aquel 22 de febrero de 1939. El 17 de octubre de 1936, el periódico *Ayuda* publicaba por primera vez "El crimen fue en Granada", un homenaje a Lorca no solo por la referencia sino por el tono, tan lorquiano: "Mataron a Federico / cuando la luz

[8] ARANGUREN, José Luis: "Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado", en *Antonio Machado*, Edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Ed. Taurus (serie 'El escritor y la crítica'), Madrid, 1973, pág. 297: "A Antonio Machado el patio de Sevilla y el huerto claro donde madura el limonero; los años de Madrid, las enseñanzas de sus maestros y la juvenil amistad de sus amigos; la pobre tierra soriana y el cariño de Leonor; los olivares de Andalucía la Alta; las tertulias de Baeza, la memoria del padre (…), su pasado entero, en fin, no le importa porque se fue y está ya instalado en una añorante 'poetizada lejanía'. No, sino porque Antonio Machado continúa todavía (el 'todavía' machadiano, el pasado 'vivo') siéndolo".

[9] GUILLÉN, Claudio: "Campos de Castilla", en RICO, Francisco: *Historia y crítica de la Literatura Española (Tomo 6. Modernismo y 98),* a cargo de José-Carlos Mainer, Crítica, Barcelona, 1980, pág. 446: "No dudaría en afirmar que Machado, como Cervantes, es un escritor que se forma y transforma a sí mismo escribiendo. Pero la esperanza que en él renace llega a significar, además, una primavera para los demás hombres. Por eso sienten tantos lectores que los momentos decisivos de *Campos de Castilla* son aquellos grandes poemas sorianos cuyos temas son la primavera, el tiempo, la superación de la muerte individual, el renacer de los seres".

asomaba. / El pelotón de verdugos / no osó mirarle la cara", escribirá Machado, y para terminar: "Labrad, amigos, / de piedra y sueño, en la Alhambra, / un túmulo al poeta, / sobre una fuente donde llore el agua, / y eternamente diga: / el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!"[10]. Un poeta, mayor, ejercerá de maestro. Otro poeta, menor, se dejará influir en esta primera etapa. Pero cada cual mantendrá en los momentos de composición de los poemas que nos ocupan y hasta el último momento de cada cual las claves intransferibles de sus respectivas poéticas. No hay sino que acudir al último verso que se le encontró a Machado en su bolsillo el día de su muerte para confirmar su carácter recicladamente esperanzador: "Estos días azules y este sol de la infancia…". En cuanto a Lorca, tal vez nos pueda servir el final de otra elegía, que no era la *suya*, sino la de un amigo, el torero Ignacio Sánchez Mejías, para confirmar su carácter vaticinadoramente fatídico incluso cuando no hablaba de sí mismo aunque lo pareciera: "Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace, / un andaluz tan claro, tan rico de aventura. / Yo canto su elegancia con palabras que gimen / y recuerdo una brisa triste por los olivos".

El árbol de la vida y el árbol de la muerte en nuestra tradición

Teniendo en cuenta nuestro anterior análisis, podríamos convenir sin demasiada dificultad en que el árbol de Machado, el olmo seco, es un *árbol de la vida*; mientras que el árbol de Lorca, el chopo viejo, es un *árbol de la muerte*. Pero es que ambas concepciones del árbol constituyen "el estrato más primitivo [en nuestra tradición simbólica en torno al árbol] (…), siendo el segundo [árbol] mera inversión del sentimiento del primero" (Emilio Cervantes). No es casual que Antonio Machado eligiera un árbol para su ejercicio de identificación esperanzadora, pues el árbol "representa en el sentido más amplio la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad" (Emilio Cervantes). Ni tampoco es casual que también Lorca eligiera el mismo motivo natural si contemplamos la reversibilidad del símbolo y que ambos poetas, insertos en la tradición cristiana, saben que en la iconografía cristiana la cruz está representada muchas veces como un árbol o un madero[11]. Coincide, al fin y al cabo, el árbol con la cruz de la

[10] MACHADO, Antonio: *Antología poética*, Biblioteca Didáctica Anaya (edición, introducción, notas, comentarios y apéndice de José Ángel Crespo), Madrid, 1986, págs. 184-185. Crespo informa en esta edición de la primicia del periódico *Ayuda* en tal fecha.

[11] En el Oficio de Pasión del Viernes Santo, al descubrir el crucifijo que será

redención, y si no en un sentido cristiano, *redención* es lo que buscan ambos poetas con sus poemas.

No solo en nuestra tradición, sino en las de otros muchos pueblos, un árbol determinado concentra las cualidades genéricas de modo insuperable. A este respecto, recuerda Emilio Cervantes:

> Entre los celtas, la encina era el árbol sagrado; el fresno, para los escandinavos; el tilo, en Germania; la higuera en la India. Asociaciones entre árboles y dioses son muy frecuentes en las mitologías; Attis y el Abeto; Osiris y el cedro; Júpiter y la encina; Apolo y el laurel, significando una suerte de correspondencias electivas..

Tanto la mirada con que Machado observa a su olmo como con la que Lorca observa a su chopo pueden explicarse atendiendo al concepto simbólico del árbol cósmico, pues para Machado el árbol es *motor esperanzador* y para Lorca es un *ser digno de buscar el pensamiento* y la sabiduría que le faltan inclinándose hacia "el espejo del remanso dormido", es decir, invirtiéndose. Dice Cervantes a ese respecto:

> En el concepto simbólico del árbol cósmico (…), con mucha frecuencia, la imagen del árbol se presenta invertida, es decir, con las raíces desarraigándose del cielo y la copa en la tierra. (…) Por ello dice Blavatski: 'En el principio, las raíces del árbol nacían del cielo y emanaban de la raíz sin raíz el Ser Integral. Su tronco creció y se desarrolló atravesando las capas de Pleroma, proyectó en todos los sentidos sus ramas frondosas sobre el plano de la materia apenas diferenciada; y después, de arriba abajo para que tocaran el plano de la tierra. Por esto, el árbol de la vida y del ser es representado en esta forma.

En cualquier caso, el simbolismo más básico del árbol parte de su forma verticalizante, pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo, se comprende su asimilación a la escalera o montaña, como símbolos de la relación más generalizada entre los tres mundos (inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste). En nuestra misma tradición platónica, el ser humano –a semejanza del árbol- no es más que otro ser que tiene sus pies

---

adorado con cantos y oraciones, el sacerdote repite esta antífona: "Mirad el árbol de la Cruz, donde estuvo clavada la salvación del mundo".

sobre la tierra, donde descansará su cuerpo algún día, pero que vive aspirando a lo Alto, donde sueña el alma con descansar eternamente. Por todo ello, no había símbolo natural más oportuno para la identificación personal en un ejercicio lírico tan profundo como el árbol tanto en el caso del maestro Machado como en el de su alumno aventajado del 27 Federico García Lorca.

Conclusiones

Los poetas andaluces Antonio Machado y Federico García Lorca, contemporáneos entre sí, tomaron la naturaleza, y particularmente la figura del árbol, como una referencia poética inexcusable a lo largo de sus obras.

El conocimiento personal y de la obra de Machado por parte de García Lorca en las primeras ocasiones en que tuvo oportunidad en Baeza, probablemente en 1917, hizo que el poeta granadino creara un poema, "Chopo muerto" -integrado en su primer poemario publicado- claramente influido por el poema "A un olmo seco" que Machado acababa de publicar entonces en la edición definitiva de su obra capital, *Campos de Castilla*, precisamente en 1917.

Un análisis léxico-semántico, estructural y temático de ambos poemas puede confirmar nuestra tesis de que el poema machadiano influyó en el lorquiano.

Pese a las influencias señaladas, el poema de Lorca no tiene nada que ver con lo que podríamos considerar un plagio porque en su intencionalidad y estilo apunta ya, en los inicios del granadino, a la que iba a ser una poética lorquiana consolidada en torno al *fatum*, mientras que el poema de Machado abre una clara puerta a la esperanza.

La figura del árbol es un símbolo consolidado no solo en Occidente, sino también en Oriente desde la Antigüedad, si bien nuestros dos poetas demuestran en su obra, y particularmente en los poemas que nos ocupan en esta comunicación, que la aprehendieron de manera personalísima para incluso con sus tipos configurar una gramática sentimental que afianzara sus respectivas poéticas.

Referencias bibliográficas

BALTANÁS, Enrique (2000), Antonio Machado. Nueva biografía, Sevilla, Diputación de Sevilla y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

CERVANTES, Emilio, www.madridmasd.org/blogs/biologia_pensamiento

CIRLOT, Juan Eduardo (2006), Diccionario de Símbolos, Madrid, Siruela, 10ª edición.

GALLEGO MORELL, Antonio (1992), "Baeza, el rincón de Machado", en Paredes Núñez, Juan (ed.), Antonio Machado. Baeza 1912/1989, Granada, Universidad de Granada.

GARCÍA LORCA, Federico (1918), "Granada", en Impresiones y paisajes (selección), en Poesía, Teatro, Artículos, Barcelona, Círculo de Lectores, Barcelona, 1976.

—— (1995), Antología poética, Barcelona, Plaza & Janés.

GEOFFREY, Ribbans (2002), "Introducción", en MACHADO, Antonio, Campos de Castilla, Madrid, Cátedra, 12ª edición.

GULLÓN, Ricardo y Phillips, Allen W. (eds) (1973), Antonio Machado, Madrid, Taurus.

LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael (1962), "Recuerdo de Antonio Machado en Baeza", en CHICHARRO, Antonio (ed.) (2009), Antonio Machado y Baeza a través de la crítica, Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 2009, 3ª ed. corregida y aumentada.

MACHADO, Antonio (1986), Antología poética (edición, introducción, notas, comentarios y apéndice de José Ángel Crespo), Madrid, Anaya.

—— (1985), Soledades (Antología poética), Navarra, Salvat.

RICO, Francisco (dir.), (1994), Historia y crítica de la Literatura Española (Tomo 6/1 Modernismo y 98. Primer suplemento), a cargo de José-Carlos Mainer), Barcelona, Crítica.

—— (dir.), (1980), Historia y crítica de la Literatura Española (Tomo 6. Modernismo y 98), a cargo de José-Carlos Mainer, Barcelona, Crítica.

SANTIAGO CHIQUERO, Pablo (2011), Historias del Guadalquivir, Sevilla, Centro Andaluz del Libro.