

EL PENSAMIENTO CRÍTICO DE ANTONIO MACHADO SOBRE EL BARROCO LITERARIO

Juan Matas Caballero
Universidad de León

Cuando, hacia 1927, un reducido grupo de jóvenes poetas homenajeó a don Luis de Góngora con motivo del tricentenario de su muerte, Juan de Mairena ya había sido perfilado —e, incluso, anunciado— por su creador, don Antonio Machado, quien no desaprovecharía la oportunidad que las circunstancias le brindaban para, algunos meses más tarde, opinar acerca de homenajeadores y homenajeados¹.

El ambiente literario, por aquellas fechas, estaba, en realidad, algo revuelto y el “bueno” de don Antonio no podía quedar impasible ante tal “algarabía” poética, que se cifraba en un exceso de extravagancia, de intelectualismo, de subjetivismo..., que convertía la poesía en algo artificial, ininteligible, insustancial e intrascendente. Don Antonio, tal vez con la misma ejemplaridad que demostrara casi una década después, sintió la necesidad de hacer oír su voz contra la poesía que resultaba triunfante por aquel entonces. La causa se le antojaba legítima y el instrumento oportuno: Juan de Mairena². La creación de este heterónimo le permitía al tímido don Antonio distanciarse lo suficiente con el fin de conseguir una mayor perspectiva que repercutiera en una reflexión crítica más aguda y objetiva.

El paralelismo entre aquel grupo de jóvenes poetas —llamado, más tarde, generación del 27, entre otras denominaciones— y el autor de las *Soledades*, como genial representante de nuestra época áurea, le venía servido, incluso epidérmicamente con motivo de aquella extraordinaria conmemoración, a Machado-Mairena, quien, desglosando las opiniones que la literatura barroca le sugería atendiendo a los aspectos más celebrados por la naciente generación, lograba dirigir, de forma indirecta, su crítica contra aquellos poetas que reivindicaban enfervorizadamente al altivo poeta cordobés³. Quizás esta premisa sea uno de los motivos que explique el desorden expositivo y la ausencia de una estructuración lógica del pensamiento de Machado-Mairena acerca del barroco literario español, pues carecía de sentido que nuestro poeta-crítico se detuviera en un pormenorizado y sistemático estudio, mientras que, por el contrario, se ajustaba más a ese hipotético plan de trabajo hilvanar una serie de comentarios acerca de los aspectos más ensalzados por aquella neófito generación.

En el “Arte poética” de Juan de Mairena podemos hallar el pensamiento más completo de Antonio Machado sobre el Barroco literario, pues ahí examina las

características —siete concretamente— que, a su juicio, son más significativas. Pero también habla Machado, o su heterónimo Mairena, en el resto de sus obras en prosa —*De un cancionero apócrifo, Juan de Mairena, Los complementarios, Proyecto del discurso de ingreso en la Academia de la Lengua*⁴—, aunque de una manera más desordenada y dispersa. Analizaremos cuáles son los aspectos que censura nuestro poeta-crítico, y que pueden ser agrupados, a nuestro juicio, en cuatro apartados:

- 1) En cuanto al contenido
 - 1.1. La carencia de temporalidad
- 2) En cuanto a la forma
 - 2.1. La importancia de la imagen
- 3) El ideal literario: aristocraticismo
- 4) Sobre algunos escritores; conceptismo y culteranismo

1) Las ideas de un arte desnaturalizado y en el que estuviera ausente la realidad exterior e interior del poeta gozaban de plenitud en el ambiente literario de los años veinte. Es decir, la idea de que el arte debía ser contemplado desde el propio arte, y que la valoración de una obra artística dependía de la medida en que ésta eludiera la realidad, estaba muy extendida y era aceptada de forma unánime. Se pensaba que el arte, el placer estético, tenía que ser inteligente y que toda relación con lo humano había de ser suprimida de la lírica. Don José Ortega y Gasset, en su obra *La deshumanización del arte*, nos ofrece una excelente panorámica de los derroteros que seguía el pensamiento artístico de aquellos años.

Que Machado se viera influenciado por toda la filosofía estética del momento y, concretamente, por el ensayo de Ortega —recordemos que su *Juan de Mairena* salió a la luz pública tres años después de nuestro preclaro filósofo— era lógico e inevitable. Pero bien es verdad que su pensamiento poético se perfiló en un sentido opuesto, al menos en muchos aspectos, al apuntado en el libro de Ortega. De ahí que Juan de Mairena no admitiera que el arte fuese el punto de partida y de llegada —o sea, el material y el motivo— de la obra artística: “En las épocas en que el arte es realmente creador —dice Mairena— no vuelve nunca la espalda a la naturaleza, y entiendo por naturaleza todo lo que aún no es arte, incluyendo en ello el propio corazón del poeta. Porque si el artista ha de crear, y no a la manera del dios bíblico, necesita una materia que informar o transformar, que no ha de ser —¡claro está!— el arte mismo. Porque existe, en verdad, una forma de apatía estética, que pretende substituir el arte por la naturaleza misma, se deduce, groserísimamente, que el artista puede ser creador prescindiendo de ella. Esa abeja que liba en la miel y no en las flores es más ajena a toda labor creadora que el humilde arrimador de documentos reales, o que el consabido espejo de lo real, que pretende darnos por arte la innecesaria réplica de cuanto no lo es” (“Arte poética”, pp. 222-223).

La censura de Machado-Mairena a las ideas que elevaban el arte como un fin y un medio en sí mismo fue contundente. El arte barroco siempre fue visto por cierta parte de la crítica como un arte superficial, carente de toda trascendencia. Antonio Machado expresa claramente su oposición a la estética barroca dada su personal concepción de la poesía como manifestación del sentimiento humano, de

natural y de lo real. Temas y motivos de fundamental importancia para una poesía que ha de ser profundamente humana.

El rechazo de Antonio Machado de la estética barroca resulta, por otro lado, comprensible, en tanto que fue reivindicada por un grupo de poetas que, tal vez, proclamaron de manera algo provocativa los aspectos puramente formales y superficiales de la creación de los poetas áureos. Ahora bien, también nos parece evidente que Antonio Machado no penetró más allá del escaparate que del Barroco exhibían los poetas modernos, porque, desde luego, la poesía barroca —concretamente la obra de dos de sus más genuinos representantes, Quevedo y Góngora— brota de la propia realidad exterior y vital de sus creadores. Se trata de una poesía cuyo material lírico procede del propio arte —sus raíces clásicas y renacentistas resultan obvias—, pero ellos lo transforman enraizándolo, a partir de un intenso desgarrón afectivo, en la propia naturaleza y en su realidad misma: “lo que más sorprende en la temática del Barroco, es la aparición como tema independiente de individualizados trozos de naturaleza o pormenores de la realidad, incluso de lo más humilde y elemental”, según Emilio Orozco, quien concluye que “las raíces de estas creaciones artísticas están en la vida toda”⁵.

Se deduce, pues, lógicamente —como aventuramos más arriba— que Machado no se detuvo el tiempo necesario para analizar la poesía barroca y que, tal vez, no alcanzó a comprender su profunda carga humana, cuya importancia llegaba a sobreponerse a todas las excelencias y perfecciones formales de las que hace gala⁶.

Ahora bien, la oblicuidad de Antonio Machado nos puede llevar a pensar, más que en su incapacidad de comprensión de la autenticidad y trascendencia contenida en la poesía barroca⁷, en que su crítica tenía un destinatario oculto, aunque probablemente más directo que el propio barroco literario: el grupo poético del 27. Los poetas vinculados a este grupo, desde el comienzo de su trayectoria literaria, proclamaron la autosuficiencia del arte prescindiendo de todo lo relacionado con lo humano⁸. El distanciamiento proclamado por ellos entre la realidad y la poesía parecía hacer mella en estos poetas en sus primeros pasos poéticos —recordemos, por ejemplo, la vinculación de algunos de ellos, aunque no precisamente los más destacados, el ultraísmo⁹—: “En la depuración o criba —dice Juan Cano Ballesta— a que es sometido todo material en el momento creador, se cumple un intenso distanciamiento entre la realidad vital y lo que de ella refleja el poema. Cuanto mayor es el ‘intervalo’ entre el objeto concreto y el mundo trascendente de la poesía, mayor será el genio creador según Dámaso Alonso. Se tiende a distanciar poesía y vida”¹⁰. La huella de Ortega en los jóvenes poetas parece indudable, pero tal vez se haya exagerado un poco la influencia de las ideas de *La deshumanización del arte* —que, por otro lado, a nuestro juicio, todavía no se ha valorado en su justo término, pues normalmente se ha simplificado y reducido a la simple idea de la exclusión de lo humano de la poesía— sobre la generación del 27, y, de igual modo, quizás se haya prestado demasiada atención al marbete de la “deshumanización del arte”, que, probablemente, los mismos poetas pretendían combinar “ambos conceptos, el de la poesía como creación de algo nuevo a base de materiales transformados, y el de la poesía como descubrimiento y comunicación de lo real. Esta doble visión se revela ya en sus obras tempranas”¹¹. El pensamiento de estos poetas no se reducía a la proclama del arte por el arte —que tanto

disgustó a Antonio Machado —, ni a la concepción de una obra literaria a partir de otra obra literaria — lo que, por otra parte, el propio Antonio Machado hubiera podido aceptar parcialmente, pues él mismo había afirmado que “la poesía es siempre palimpsesto” (*Los complementarios*, p. 156) —, pero sí estaba en ellos la decidida voluntad de servirse de la rica tradición española, acarreado a su propia creación los elementos que les interesaran¹².

Antonio Machado llevado, quizás, por su radical oposición contra las consignas y provocativas declaraciones de los jóvenes poetas, no se detuvo a analizar con mayor rigurosidad ni sus obras ni su concepción poética, y el resultado no pudo ser otro que lo ocurrido: se lanzó a criticar algo que aparentemente, al menos, estaba bien planteado y, por lo tanto, no podía ser rebatido, porque se sustentaba en los mismos argumentos esgrimidos por ellos mismos, pero que, desde luego, no podía aplicarse ni a unos, los barrocos, ni a otros, los del 27, pues sus respectivas obras tenían, además de una clara preocupación por el resultado estético, un contenido profundamente humano y arraigado en la realidad¹³.

1.1. La carencia de temporalidad para un poeta que, como Machado, concebía la poesía como “palabra en el tiempo”, como “un arte temporal”, era uno de los defectos más graves que acusaba la obra de los escritores áureos. El tiempo era para Machado-Mairena el elemento clave de la poesía, porque, precisamente: “Es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar (...), eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica” (“Arte poética”, p. 217).

A juicio de Mairena, todos los medios empleados por el poeta (cantidad, medida, acentuación, pausas, rima, etc.) son elementos que inciden o reafirman la temporalidad del poema (“Arte poética”, p. 217)¹⁴. Pero son muy pocos poetas los que consiguen transmitir esa impresión de temporalidad; así, concluye —generalizando a partir de la comparación entre dos textos, uno de Jorge Manrique, y otro de Calderón— que la poesía barroca no logra expresar el tiempo vital de su autor y, como, además, se sustentaba en elementos conceptuales y silogísticos, en pura lógica, difícilmente puede llegar a expresar la idea del tiempo, puesto que la poesía barroca —por extensión—: “No canta, razona, discurre en torno a unas cuantas definiciones. Es —como todo o casi todo nuestro barroco literario— escolástica rezagada” (“Arte poética”, p. 219).

La ausencia de temporalidad en la literatura áurea no sólo se debe a que se trata de una poesía esencialmente conceptual y lógica, sino también porque se basa en dos aspectos básicos: a) la preponderancia del sustantivo y adjetivo sobre las formas temporales del verbo; b) el empleo de la rima con carácter ornamental y olvidando su valor menónico (“Arte poética”, p. 223). Para el heterónimo machadiano, que concibe la rima como el artificio adecuado “para poner la palabra en el tiempo”, el error de los poetas barrocos es que conciben la rima como un artificio ornamental y, cuando la complican con excesivos entrecruzamientos y se distancia, desaparece la conjugación de la sensación y del recuerdo que se ha perdido cuando la sensación finalmente se repite, quedando la rima convertida en un recurso superfluo: “Mas en el verso barroco la rima tiene, en efecto, un carácter ornamental. Su primitiva misión de conjugar sensación y recuerdo, para crear así la emoción del tiempo, queda olvidada. Y es que el verso barroco, culterano o conceptista, no contiene elementos temporales, puesto que conceptos e imágenes

conceptuales son —habla siempre Mairena— esencialmente ácronos” (“Arte poética”, pp. 223-224).

Mas adelante, Mairena parece aludir a los poetas jóvenes cuando habla de aquellos que suprimen la rima olvidando “Que lo esencial en ella es su función temporal, y que su ausencia les obliga a buscar algo que la sustituya” (“Arte poética”, p. 223).

De ahí que, a su juicio, la nueva poesía, además de desubjetivizada y deshumanizada, está destemporalizada¹⁵.

Como el propósito principal de Antonio Machado es el de construir una poesía que capte el tiempo —la “palabra en el tiempo” / y el “diálogo del hombre con su tiempo”—, y eternizarlo —con lo que el poeta-crítico sevillano adquiere una clara dimensión social de la poesía—, y, al no advertir esta tendencia fundamental ni en la obra de los escritores barrocos ni en la de los jóvenes poetas, Machado-Mairena exacerbará su crítica contra unos y otros, recurriendo a explicaciones y argumentos que no parecen responder a una acertada agudeza en su caracterización de ambas etapas poéticas. Porque, concretamente (por cuestiones de espacio y por no extendernos excesivamente en este aspecto de la temporalidad, atendemos sólo al plano del contenido, ya que si observáramos el papel de la rima en la poesía barroca fácilmente se demostraría la equivocación de Machado al pensar que sólo tiene una función ornamental), tal vez haya sido la etapa barroca la que ha manifestado con más profusión e intensidad su preocupación por el paso del tiempo, como consecuencia, quizás, de que el hombre del XVII parecía tener conciencia de que su sociedad se debatía en una profunda crisis que afectaba a todos los órdenes de la vida —económicos, sociales y éticos—. Ante semejante paisaje de ruinas ideológicas y espirituales, podía entenderse que surgiera un desmesurado interés por retener el presente y poder gozar cuantos placeres se le antojaran pasajeros e irrecuperables. Sin embargo, la práctica de tal ejercicio no podía sino resultar inútil por imposible, lo cual debía de significar una experiencia amarga y angustiada que culminaba dejando al hombre seiscentista sumido en un profundo desasosiego. El poeta barroco se solidariza con su semejante, adquiriendo esa dimensión de “poeta social” —tan añorada por Machado—, y haciéndose eco de esa angustia temporal que le asedia. Desde esta perspectiva, la etapa barroca no sólo es la “época de esplendor del arte de la relojería”, sino que convierte el tiempo en “el verdadero protagonista del drama del barroco”¹⁶:

Todo la edad lo descompone y muda
(Juan de Jáuregui)

Que el cano tiempo en fin, todo lo acaba.¹⁷
(Luis Carrillo y Sotomayor)

2) En su crítica al barroco literario, Antonio Machado se detiene en el aspecto formal que, por tratarse de una de las cuestiones más diferenciadoras y distintivas de los escritores áureos, ha atraído el mayor número de comentarios a favor y en contra de quienes se interesaron por él. Antonio Machado, con su censura de los rasgos formales, se sumó a la larga lista de los adversarios que, ya en el primer cuarto del siglo XVII, clamaron contra los excesos de los poetas barrocos,

particularmente contra Góngora. Nuestro poeta-crítico reprocha la dificultad estilística de la poesía barroca, conseguida a base de una desmesurada “sintaxis hiperbática”, excesiva “imagería hiperbólica”, uso de cultismos léxicos y sintácticos que desnaturalizan el castellano al someterse a los esquemas más complicados del latín (y del griego). En definitiva, el poeta barroco —a juicio de Machado-Mairena— ha caído en la “hinchazón” y en el “amaneramiento”, provocado por una “perversión del gusto” que ha desembocado en una obra “carente de gracia” y de emoción estética: “La tensión barroca —dice Mairena— con su fría vehemencia, su aparato de fuerza y falso dinamismo, su torcer y desmesurar arbitrarios —sintaxis hiperbática e imagería hiperbólica—, con su empeño de desnaturalizar una lengua viva para ajustarla bárbaramente a los esquemas más complicados de una lengua muerta, con su hinchazón y amaneramiento y superfluo artificio, podrá, en horas de agotamiento o perversión del gusto, producir un efecto que, mal analizado, se parezca a una emoción estética” (“Arte poética”, p. 225).

Pero, si Machado-Mairena critica la aspiración del poeta barroco a conseguir un estilo difícil, más aún le indignará que, encima, se ufane de esa dificultad estilística: “La dificultad no tiene por sí misma valor estético, ni de ninguna otra clase —dice Mairena—. Se aplaude con razón el acto de atacarle y vencerla; pero no es lícito crearla artificialmente para ufanarse de ella” (“Arte poética”, p. 224).

Machado-Mairena no podía soportar esa actitud autocomplaciente del poeta barroco recreándose en la dificultad formal, y extrañamente hubiera podido aceptar la orgullosa proclamación que Góngora hacía de su *dificultad* y *oscuridad* poéticas, convertidas en su ideal estético: “Luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta (...). Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego.”¹⁸

Para Machado-Mairena carece de sentido que la poesía barroca se recreara en la dificultad formal y se ufanara de ella cuando no tiene contenido alguno o su pensamiento es vulgar o plebeyo (“Arte poético”, p. 224). El poeta barroco —piensa Machado-Mairena— suele ocultar el contenido de su poesía creando enigmas artificialmente, suprimiendo los nexos lógicos, todo lo cual, *unido a un prolífico aparato verbal, produce la oscuridad formal que le caracteriza*: “Sólo un espíritu trivial, una inteligencia limitada al radio de la sensación, puede recrearse enturbiando conceptos con metáforas, creando obscuridades por la supresión de los nexos lógicos, trasegando el pensamiento vulgar para cambiarle las oes sin mejorarle de contenido” (*Los complementarios*, p. 83).

Una dificultad y oscuridad que no recompensará el tremendo esfuerzo del lector —si es que, finalmente, logró superarlas—, porque no podrá enriquecerse —la reminiscencia del tópico horaciano *delectare et prodesse* resulta evidente— con una poesía cuyo contenido, si alguno tiene, es plebeyo¹⁹.

A raíz de los comentarios machado-mairenianos acerca de la poesía áurea, podría decirse que nuestro poeta-crítico vendría a sumarse —como comentamos al principio— a ese amplio colectivo de censores de la *propuesta estética planteada en la etapa barroca*, y llevada magistralmente a cabo por Góngora. Quizás no resulte excesivo establecer un paralelismo entre Antonio Machado —a pesar de la tremenda distancia temporal y salvando todas las diferencias existentes— y aquella pléyade de opositores del poeta cordobés, pues, en líneas generales, podría

decirse que la crítica realizada por Antonio Machado a la poesía barroca se enmarcaría en las mismas coordenadas que la efectuada por aquéllos: la polaridad *ingenium-ars*, la dicotomía *res-verba*, la excesiva importancia al *ornatus*, la *dificultad* y la *oscuridad* como factor estético y el *aristocraticismo* como ideal literario²⁰. En el aspecto fundamental existe plena coincidencia, pues uno y otros critican acerbamente la poesía barroca/gongorina por la hipertrofia de uno de sus elementos poéticos, el verbal, que dificulta, si no pretende ocultar, la existencia de unos contenidos ridículos e inútiles, si no inexistentes²¹. Antonio Machado se sitúa, pues, en la misma perspectiva que los opositores gongorinos, en la dicotomía *res-verba*; es decir, Machado, del mismo modo que los críticos gongorinos, se vincula a la tradición contenidista que pone el acento en la sobrevaloración de la *res*, los contenidos, sobre las *verba*, las palabras: “No decimos gran cosa, ni decimos siquiera suficiente, cuando afirmamos que al poeta le basta con sentir honda y fuertemente, y con expresar claramente su sentimiento” (*Los complementarios*, p. 96).

Antonio Machado no vio, o no quiso ver interés alguno en el contenido, si es que lo había, de la poesía barroca, y, finalmente, redujo a los poetas áureos a simples formalistas que sólo se preocupaban por colocar palabras de la forma más complicada posible²².

La crítica formal que Antonio Machado dirige contra la poesía barroca, como ocurría con las censuras anteriores, también podía tener como destinatario la moderna poesía de la generación del 27, pues sus diferentes componentes llegaron a proclamar la necesidad de la obra hermética²³, renovando, de esa manera, la vieja tendencia gongorina de dirigir su poesía a una minoría culta y docta.

2.1. La primera característica que apunta Juan de Mairena del Barroco literario español es su gran pobreza de intuición en cualquiera de los sentidos del término, ya sea en el contacto del poeta con la realidad exterior o interior. Una pobreza intuitiva que se pone de manifiesto en el uso que el poeta barroco hace de la metáfora: “Las imágenes del barroco expresan, disfrazan o decoran conceptos, pero no contienen intuiciones” (“Arte poética”, p. 222).

Machado-Mairena distingue dos tipos de imágenes: “las inspiradas de forma directa por la intuición y las que no son más que simples disfraces de conceptos”²⁴. Pues bien, si en principio, para nuestro poeta-crítico, las metáforas no son nada por sí mismas, puesto que, de haber una “perfecta conmensurabilidad” entre el hablar y el sentir, serían superfluas e incluso perjudiciales para la expresión (*Los complementarios*, p. 82), las únicas metáforas que realmente llegan a tener un valor estético son las que nacen o se inspiran en intuiciones, o bien son creadas para suplir la ausencia de nombres propios (*Los complementarios*, pp. 84-85); pero, el poeta barroco, guiado por su gusto por la expresión indirecta, emplea las imágenes para adornar conceptos, cayendo en un uso lógico y, por lo tanto, el poeta complica artificialmente el contenido superfluo de lo que dice a raíz de sucesivas hilaciones lógicas de las expresiones. Lo correcto hubiera sido que el poeta se decantara por el uso intuitivo de la metáfora, con lo que la emplearía justamente al expresar, con ella, lo que de otra forma hubiera resultado inefable²⁵. Además, el uso de imágenes, por muy brillantes que sean, no puede transformar “una función esencialmente lógica en función estética, de sensibilidad”: “Si la lírica barroca, consecuente consigo misma, llegase a su realización perfecta, nos

daría un álgebra de imágenes, fácilmente abarcable en un tratado al alcance de los estudiosos, y que tendría el mismo valor estético del álgebra propiamente dicha, es decir, un valor estéticamente nulo” (“Arte poética”, p. 222).

Antonio Machado pretende combatir la estética barroca, pero razona agudamente —como reconoce Emilio Orozco— la necesidad de la metáfora²⁶. Se centra en este recurso porque es el elemento más importante de todo el repertorio retórico. El uso de la metáfora implica un alejamiento del lenguaje poético con respecto al lenguaje popular, y Machado, partidario de una poesía directa y sencilla, desnuda y humana, no podía sino alzar su voz contra el recurso literario que tal vez fuera el más importante para los poetas de los Siglos de Oro y para la generación de jóvenes poetas, un recurso que incidía en la intelectualización de la poesía y que él tanto deploraba²⁷. En efecto, los teóricos y preceptistas de los Siglos de Oro mostraron un inusitado interés por la metáfora, recurso que revestía de ornato y belleza la obra literaria, a la vez que el poeta, con el dominio de su uso, podía dar muestras de su capacidad e ingenio²⁸. Si ya Fernando Herrera veía en la metáfora el procedimiento por el cual la poesía se elevaba por encima del lenguaje vulgar²⁹, Baltasar Gracián nos ofrece la visión más exacta que los escritores de la época poseían de la metáfora que: “Ya por lo gustoso de su artificio, ya por lo fácil de la acomodación, por lo sublime a veces del término a quien se transfiere o asemeja el sujeto, suele ser la ordinaria oficina de los discursos.”³⁰

Por su parte, los jóvenes poetas también proclamaron el uso de la metáfora como uno de sus rasgos distintivos. Ortega y Gasset, que supo descifrar con gran acierto el espíritu poético del momento, declaraba que: “La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas”³¹. El culto a la imagen que profesan estos jóvenes poetas no sólo les une a Góngora, sino también con la poesía tradicional³². Ahora bien, en la predilección de los poetas del 27 por la metáfora no puede verse tan “sólo un gusto por el placer intelectual de hablar en clave, ni es un hallazgo de unas formas bellas del lenguaje, ni por mero juego. Ellos van en busca del más hondo ‘significado’, y no sólo por vía conceptual o lógica, como les critica Antonio Machado, sino también por vía intuitiva”³³.

La crítica desplegada por Machado-Mairena al uso metafórico de los poetas barrocos y del 27 resulta, sin duda, implacable. Del mismo modo que sabe destacar la importancia que la metáfora tiene para la poesía. Sin embargo, su capacidad crítica no fue lo suficientemente aguda —como cree B. Sesé— como para comprender la verdadera significación que alcanzó la metáfora tanto para los poetas barrocos como para los del 27³⁴. En ella encontraron nuevas formas de acercarse a la realidad, nuevas relaciones entre los diversos objetos y, por supuesto, una importante ampliación de sus posibilidades expresivas.

3. La ausencia de contenidos en la poesía barroca o la presencia de contenidos triviales y superfluos, ocultados, además, bajo una tremenda hojarasca verbal imposible de descifrar como consecuencia de la dificultad y oscuridad que preside el *corpus externo* de esa poesía, llevó al poeta barroco a ufanarse de su estilo inextricable para el indocto y, por lo tanto, a creerse digno sólo de una selecta y culta minoría. De la misma manera, los poetas del 27, con su defensa inicial de una poesía hermética y con su conciencia de un arte autosuficiente, aspiraban a la impopularidad —como esencialmente lo definía Ortega³⁵—. Este culto supersticioso a lo aristocrático sería el punto donde desemboca la crítica maireniana a la poesía

barroca: “Y en verdad que la “obsesión de lo distinguido y aristocrático no ha producido en arte más que ñoñeces” (“Arte poética”, p. 225).

Quizás haya sido Góngora quien llevara más lejos que ninguno su elitismo estético, cuando, de forma orgullosa e insultante contra quienes le habían atacado duramente, declaró: “Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda.”³⁶

Pero, incluso en su gran obra, en las *Soledades*, el aristocraticismo y el realismo están conjugados. Antonio Machado había observado la presencia de elementos del folklore en la poesía gongorina, aunque, a su juicio, se trataba de unos elementos de mal gusto por su bajo contenido: “Cuanto hay en él apoyado en *folklore* tiende a ser, más que lo popular (tan finamente captado por Lope), lo apicardado y lo grosero” (“Arte poética”, p. 225).

La poesía gongorina desprende desde luego un intenso olor del mundo popular y rural que habita en sus versos, como reconoce Emilio Orozco: “la poesía más culta y de más ambiciosa aspiración de universalidad que se produce en la literatura europea, por todas partes deja asomar el borboteo de esa savia popular y casera: el tufillo de la vida de barrio, de patios, sacristía y rebotica se cuele entre el mundo culto e ideal de las letras grecolatinas”³⁷. La presencia de ese mundo “plebeyo” en una poesía como la de Góngora, de alto vuelo, será precisamente motivo de crítica para Machado, que curiosamente, de nuevo, vuelve a relacionarse con los adversarios coetáneos del poeta cordobés, quienes le censuraron que introdujera personajes y asuntos aplebeyados y chocarreros, indignos de una poesía elevada: “Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que dellas resultase la oscuridad; pero que diciendo puras frioleras, y hablando de gallos y gallinas, y de pan y manzanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la maraña y la dureza del decir que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo!”³⁸

Antonio Machado se acerca paulatinamente a su peculiar concepción de que el poeta debe dirigirse al hombre, al prójimo del propio poeta sin hacer distinciones y, mucho menos, de corte aristocrático. A todo artista le caben dos posibilidades con respecto a quienes dirigen su obra, según el juicio de Mairena: “O la obra del artista alcanza y penetra, en más o en menos, a esa misma masa bárbara, que deja de ser vulgo *ipso facto* para convertirse en público de arte, o encuentra en ella una completa impermeabilidad, una total indiferencia” (“Arte poética”, p. 226).

Pero, para Machado-Mairena, esa propuesta “intermedia” que propugnan los partidarios de la impopularidad cultista sí es totalmente censurable, porque su tendencia aristocrática les aparta de la inmensa mayoría del público y se quedan con una minoría a la que se le otorga la única función de admirar asombrados una obra que les resulta imposible comprender: “Pero el vulgo del culterano, del preciosista, del pedante, es una masa de papanatas, a la cual se asigna una función positiva: la de rendir al artista un tributo de asombro y de admiración incomprensiva” (“Arte poética”, p. 226).

El argumento crítico esgrimido por Machado-Mairena termina por anular el valor de la poesía barroca: primero, señala su contenido trivial y ridículo —en caso

de tener alguno —; después, la reduce a puro artificio, a complicada hojarasca verbal; y, por último, advierte que se trata de una poesía que carece de destinatario, porque los pocos que se acercan a ella no les aprovecha nada porque nada entienden o porque su contenido nada significa. De ahí que Antonio Machado proponga que la poesía vaya dirigida directamente al hombre genérico, al prójimo del poeta, sin distinciones: “Ningún espíritu creador —añade Mairena— en sus momentos realmente creadores pudo pensar más que en el hombre, en el hombre esencial que ve en sí mismo, y que supone en su vecino” (“Arte poética”, p. 225).

4) Finalmente, podemos apreciar cómo Antonio Machado se detiene a manifestar su opinión sobre el conceptismo y el culteranismo, y sobre algunas figuras significativas de nuestro barroco literario. Machado-Mairena elude la distinción entre ambos fenómenos porque, según su opinión, se trata de un mismo vicio que, a su vez, condensa lo que es el barroco en general³⁹: “Culteranismo y conceptismo son, pues, para Mairena dos expresiones de una misma oquedad y cuya concomitancia se explica por un creciente empobrecimiento del alma española. La misma inopia de intuiciones que, incapaz de elevarse a las ideas, lleva al pensamiento conceptista, y éste a la pura agudeza verbal, crea la metáfora culterana, no menos conceptual que el concepto conceptista, la seca y árida tropología gongorina, arduo trasiego de imágenes genéricas, en el fondo puras definiciones, a un ejercicio de mera lógica, que sólo una crítica inepta o un gusto depravado puede confundir con la poesía” (“Arte poética”, p. 221).

Pero, si Antonio Machado se muestra tan visceralmente crítico con el conceptismo y el culteranismo, con respecto a los poetas barrocos —sobre todo Calderón⁴⁰, Góngora, Lope, Quevedo y Gracián— mantendrá una postura algo más ecuánime, pues sí, en líneas generales, su opinión continúa siendo negativa, su tono es algo más moderado —tal vez con cierta dosis de ironía— y, al mismo tiempo, en ocasiones, no deja de reconocerles cierto valor literario: “Claro es —añade Mairena, en previsión de fáciles objeciones— que el talento poético de Góngora y el robusto ingenio de Quevedo, Gracián o Calderón, son tan patentes como la inanidad estética del culteranismo y el conceptismo” (“Arte poética”, p. 221).

Cuando habla Machado de Góngora, Quevedo y Calderón, dice que representan el agotamiento de la poesía y que emplean las metáforas para ocultar su superficialidad de pensamiento: “Metaforismo y conceptismo suelen ir de la mano, son dos fenómenos concomitantes que expresan una esencial ruina del mundo intuitivo: ¿Quién leyendo a Quevedo o a Góngora culterano no verá claramente que la poesía —no ya la lírica— es algo definitivamente muerto? ¿Quién, que sepa leer a Calderón, nuestro gran barroco, no verá en él un punto final” (*Los complementarios*, pp. 105-106).

Su opinión de los poetas barrocos oscila, como vemos, entre el reconocimiento mesurado y la crítica acerba. Así, su concepción acerca de Góngora se desenvuelve en el plano de una censura matizada, pues Machado llega a reconocerle cierto talento poético: “Aunque el gongorismo sea una estupidez, Góngora era un poeta; porque hay en su obra, en toda su obra, ráfagas de verdadera poesía. Con estas ráfagas por metro habéis de medirle” (*Juan de Mairena*, I, p. 336). Nuestro poeta-crítico diferencia aquí lo que representa literariamente Góngora de lo que es el gongorismo —en el momento en que Machado-Mairena califica la poesía con un sufijo, -ismo, -ino, -ista, etc., su idea sobre el fenómeno en cuestión se

transforma en censura negativa—. Por gongorismo, que es artificialmente malo, Machado-Mairena puede entender desde la propia creación del poeta cordobés —es decir, sus dos grandes obras, *Polifemo* y *Soledades*, en donde se culmina su personal trayectoria cultista—, la creación de los epígonos coetáneos de Góngora o, incluso, el estilo de los poetas modernos que reivindicaron al autor de las *Soledades*. Por lo que se refiere a Góngora, Machado-Mairena le reconoce, en verdad, cierto valor literario, pero desde el momento en que matiza que en su obra hay sólo “ráfagas de verdadera poesía” y que, además, “por metro” se le ha de medir, surge la ironía con tan gran agudeza que casi anula su anterior comentario positivo. Así, puede verse cómo la concepción de Machado-Mairena sobre los grandes autores barrocos es moderadamente más benévola, pero su reconocimiento es, en verdad, demasiado tímido, y con unos brotes de ironía que dificultan, a veces, conocer hasta dónde llega la sincera valoración machado-maireniana sobre el asunto.

Para terminar, podemos concluir que la crítica de Antonio Machado sobre el barroco literario español es realmente dura, a pesar de que el propio autor afirma la autocensura de algunos pasajes excesivamente “violentos”: “En su *Arte poética* no faltan párrafos violentos (...). Los omitimos por vulgares y pasamos a reproducir otros más modestos y de más substancia” (“*Arte poética*”, p. 217).

Como dice B. Sesé, “Machado es, ante todo y sobre todo, poeta. La emoción lírica, en él, aventaja siempre a la reflexión lógica”⁴¹. De ahí que sus comentarios difícilmente se hallen transidos de un espíritu ecuánime y objetivo. Sus juicios sobre el barroco están envueltos en una atmósfera de tal apasionamiento que no resulta fácil ver en ellos un atisbo de justicia literaria.

La perfecta interrelación entre Machado y su heterónimo hace que su crítica a la poesía barroca surja con un solo tono, una voz que, de forma indirecta, se dirigía también hacia los poetas del 27 —tal vez como reacción ante aquellos que le admiraron pero que no le siguieron—. La dureza de sus comentarios, la carga negativa de los mismos, así como su escasa penetración en la compleja realidad de ambas etapas literarias, revelan la escasa comprensión alcanzada por Machado sobre el barroco y la moderna poesía⁴².

De la opinión crítica de Machado-Mairena sobre el barroco puede extraerse su auténtica y personal visión sobre la poesía; es decir, Antonio Machado desemboca, de forma indirecta, en su propia concepción poética a partir de cada una de las censuras que realiza sobre el Barroco y la generación del 27. Como reconoce Aurora de Albornoz, Machado “va de la negación a la afirmación”, o sea, llega a definir lo que es la poesía pasando previamente por un análisis de lo que la poesía no es⁴³. Así, tenemos que, frente a la poesía barroca, nuestro autor concibe la poesía como:

- 1) en cuanto al contenido
 - 1.1. Humanizada, subjetivizada, temporalizada, comprometida con la realidad del hombre
- 2) En cuanto a la forma
 - 2.1. Sencilla, comprensible; adecuación entre el lenguaje y el contenido
- 3) Ideal literario: popularidad (folklore)
 - 3.1. Propuesta estética: Máquina de Trovar

Como puede verse, esa arquitectura poética representa el negativo de los tres grandes aspectos que anotó —y censuró— como características del barroco y de la nueva poesía; y, a partir de ellos, edifica Machado su pensamiento poético, aunque siguiendo unos criterios más éticos que estéticos.

Pero, a pesar de los reproches de Machado-Mairena sobre el Barroco, puede afirmarse que, —al igual que le ocurrió a alguno de los opositores gongorinos, cual fue el caso de Juan de Jáuregui— nuestro poeta-crítico no pudo escapar de esa inmensa malla que representa el Barroco, pues, por un lado, su propio carácter y actitud espiritual tienen muchos lazos que lo vinculan a él⁴⁴, y, por otro, su propia poesía experimenta una clara evolución hacia el hermetismo propio del Barroco y termina siendo difícilmente asequible y comprensible⁴⁵. Así, pues, Antonio Machado, a pesar de su frontal oposición a la poesía barroca terminó por caer atrapado, si no en su estética, sí, al menos, en esa gran red barroca que todo lo envuelve: la paradoja.

NOTAS

1. Juan de Mairena fue anunciado por su maestro Abel Martín en el párrafo final de su *Cancionero apócrifo* —que, a partir de 1928, aparecerá en la edición de *Poesías completas* con el título definitivo *De un cancionero apócrifo*—, cuya primera parte se publicó en la *Revista de Occidente*, tomo XII, abril-mayo-junio de 1926, p. 300: “De la historia anecdótica de Abel Martín nos ocuparemos otro día, cuando estudiemos la obra de su biógrafo, discípulo y contradictor, el poeta Juan de Mairena. A Juan de Mairena debemos también una aguda crítica de la producción de Abel Martín, donde se ponen de resalto muchas contradicciones y el prejuicio sensualista que vicia toda la ideología del maestro”.
2. La práctica del heterónimo responde a un gusto de época y sus propios compañeros la llevaron a cabo. Así tenemos el *Antonio Azorín* de Martínez Ruiz, el *Marqués de Bradomín* de Valle-Inclán, o el *Silvestre Paradox* de Baroja. Bernard Sesé apunta varias razones —recogidas de J.P. Bernard, de su inédito *Estudio sobre los apócrifos de Antonio Machado* (D.E.S. Facultad de Letras de París)— como explicación de la creación de los dos principales heterónimos machadianos, Abel Martín y Juan de Mairena; véase su *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador*; Madrid: Gredos, 1980, pp. 600-601. Antonio Fernández Ferres justifica el procedimiento del heterónimo machadiano: “Unifica estructuralmente lo que, de otra forma, se quedaría en apuntes dispersos. Dota de viveza y colorido expositivo a la exposición ideológica que, de otro modo, sería excesivamente rotunda y árida. Otorga, asimismo, verosimilitud y espontaneidad a la devanadera del filosofar maireniano”, en la “Introducción” a su edición de A. Machado, *Juan de Mairena*; Madrid: Cátedra, 1986, vol. I, p. 28.
3. Aurora de Albornoz señala esa doble dirección de la censura machado-maireniana: “Crítica a ciertos aspectos del Barroco español, pero crítica —de paso, y quizá en primer lugar— a los elementos que de ese Barroco ha exaltado y revitalizado la generación del 27. Y, como señalé ya, crítica a dicha generación”, en “Notas preliminares” a su edición de A. Machado, *Antología de su prosa*; en *Literatura y arte*; Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1972, II, p. 27. Del mismo modo opina Manuel Durán: “Al criticar la poesía del barroco, cosa que hace en forma tan detallada como insistente, Machado critica también la poesía de la generación del 27”, en “Antonio Machado y la Máquina de Trovar”; en *Estudios sobre Antonio Machado*; José Angeles (ed.); Barcelona: Ariel, 1977, pp. 183-194 (cita en p. 190).
4. Las citas que aparecerán a lo largo de nuestro trabajo corresponderán a las siguientes ediciones: si son de *Juan de Mairena*, ed. cit., de A. Fernández Ferres; si son del “Arte poética”, a la edición de José María Valverde, *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*; Madrid: Castalia, 1980, pp. 216-226; si son de *Los complementarios*; Madrid: Cátedra, 1980, edición de Manuel Alvar; si son del *Proyecto del discurso de ingreso en la Academia de la Lengua*, a la edición citada de Aurora de Albornoz, pp. 55-79.
5. Emilio OROZCO: *Manierismo y Barroco*; Madrid: Cátedra, 1981, 3.ª edición, citas en p. 54 y p. 40, respectivamente.
6. *Ibidem.*, p. 45.
7. Antonio Machado intuyó la trascendencia que fluía en los versos barrocos, como se observa en estas dos estrofas:

El pensamiento barroco
pinta virutas de fuego,
hincha y complica el decoro.

Sin embargo,
—Oh, sin embargo,
hay siempre un ascua de veras
en su incendio de teatro.

8. F.J. DIEZ DE REVENGA: *Panorama crítico de la generación del 27*; Madrid: Castalia, 1987, p. 29.
9. Véase Gloria VIDELA: *El ultraísmo*; Madrid: Gredos, 1974, 2.ª edición; A.L. GEIST: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*; Barcelona: Labor-Guadarrama, 1980.

10. Juan CANO BALLESTA: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*; Madrid: Gredos, 1972, p. 33.
11. A.P. DEBICKI: *Estudios sobre poesía española contemporánea. La Generación de 1924-1925*; Madrid: Gredos, 1981, 2.ª edición, p. 35.
12. Dámaso Alonso señala que la generación del 27 no rompió, literariamente hablando, con la tradición poética española, en *Obras Completas*; en *Poetas españoles contemporáneos*; Madrid: Gredos, 1975, vol. IV, p. 659.
13. Dámaso Alonso destaca precisamente la tendencia humanizadora de los poetas del 27 como una de sus más significativas características: “Una época de poesía trascendente, humana y apasionada. Creo haber sido el primero en observar esta nueva tendencia, y lo expresé así en octubre del año 1932. Noté cómo los poetas entonces jóvenes, tachados de ‘poco humanos’, habían ido volviendo los ojos hacia temas de la más radical humanidad, y habían pasado pocos años de la mesura y la contención al más desbordado apasionamiento”, *ibídem.*, p. 672. J. Cano Ballesta dice acerca de la expresión de los sentimientos en el poema por parte de los poetas del 27: “Emoción, dolor, vida personal podrán cristalizar en el poema de modo más o menos directo, pero expresado con excesiva inmediatez se convertirán en motivo de rubor para el poeta o en objeto de exhibicionismo espectacular. Es evidente que los escritores del 27 comulgan con la primera actitud y están muy lejos de la segunda”, en *La poesía española...*, op. cit., p. 36. A. P. Debicki considera que la relación entre la realidad y la poesía se convierte en un elemento clave de la poética de este grupo y, tras exponer citas de algunos miembros del 27 que versan sobre la importancia de la relación realidad-poema, dice: “Todos subrayan el valor creador de la poesía, que la eleva más allá de lo ordinario; todos, asimismo, ligan la poesía con valores importantes para el hombre (...). Y al tratar constantemente de desarrollar una visión coherente que ligue las dos perspectivas ante el poema y la realidad, estos escritores demuestran cuánto les importa su arte, y cómo quieren que éste sea para ellos una manera de obtener a la vez trascendencia y humanidad”, en *Estudios sobre poesía española...*, op. cit., p. 45.
14. Véase el comentario al respecto de Leopoldo de LUIS: *Antonio Machado. Ejemplo y Lección*; Madrid: SGEL, 1975, pp. 186-187.
15. A. Machado insistirá en esta idea en su *Proyecto del discurso de ingreso en la Academia de la Lengua*, en A. de ALBORNOZ: *Literatura y arte*, ed. cit., p. 72.
16. Emilio OROZCO: *Manierismo y Barroco*, op. cit., p. 57.
17. Hemos expuesto los endecasílabos como una pequeña muestra de la preocupación que dos poetas —mal llamados “menores”— áureos manifiestan por el tema del tiempo; el primero pertenece a Juan de JAUREGUI, *Obras, I. Rimas* (edición de I. Ferrer de Alba); Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 28; el segundo a Luis CARRILLO Y SOTOMAYOR: *Poesías completas* (edición de Angelina Costa); Madrid: Cátedra, 1984, pp. 58-59.
18. Luis de GONGORA: *Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron* (en Ana Martínez de Arancón ed.); en *La batalla en torno a Góngora*; Barcelona: Antoni Bosch, 1978, p. 43.
19. Antonio Machado, tras burlarse del procedimiento estilístico barroco, llega a la conclusión de la inutilidad que supuso el esfuerzo realizado por el lector para desentrañar un contenido ridículo y estúpido, en *Los complementarios*, ed. cit., pp. 83-85, en nota.
20. El pensamiento poético —incluidos los comentarios a la gran obra gongorina— del Siglo de Oro sigue estos puntos básicos; véanse, entre otras obras, las siguientes: A. GARCIA BERRIO: *España e Italia ante el conceptismo*; Madrid: CSIC, 1969; *Formación de la Teoría Literaria Moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*; Murcia: Universidad, 1980; D. DARST: *Imitatio. Polémicas sobre la imitación del Siglo de Oro*; Madrid: Orígenes, 1985; B. LOPEZ BUENO: *La Poética Cultista de Herrera a Góngora (Estudios sobre la poesía barroca andaluza)*; Sevilla: Alfar, 1987; Antonio VILANOVA: “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”; en *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (dir. por G. Díaz-Plaja); Barcelona: Vergara, 1967, vol. III, pp. 567-692; Aurora EGIDO: “La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el barroco”; en *Edad de Oro*, Núm. VI, 1987, pp. 79-113.
21. El que, quizás, fue el máximo representante de la reacción antigongorina, Juan de Jáuregui, desarrolló este argumento en sus escritos teóricos, *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”, aplicada a su autor para defenderle de sí mismo*, Ms. 3726, fols. 224-249 de la B.N. de Madrid; *Discurso poético*, Madrid, por Iuan González, 1624.

22. La argumentación encierra un extremado paralelismo con la manifestada por los rivales gongorinos. Así, por ejemplo, Robert Jammes concreta la estrategia crítica seguida por Jáuregui en sus escritos teóricos: “no habiendo visto, o habiéndose negado a admitir el interés del asunto de las *Soledades*, las cuales valorizaban estéticamente un universo excluido de la poesía noble, termina por negar la existencia del tema, haciendo de Góngora un puro formalista, preocupado únicamente por ajustar palabras, imágenes y sonidos”, en *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*; Madrid: Castalia, 1987, p. 527.
23. F.J. Díez de Revenga señala el hermetismo como una característica del arte nuevo: “renovación de la vieja tendencia a lo minoritario y conversión de la poesía en coto cerrado para el lector ‘entendido y minoritario’”, en *Panorama crítico...*, op. cit., p. 29.
24. B. SESE, *Antonio Machado...*, op. cit., p. 754.
25. A. Machado ejemplifica su pensamiento recurriendo al proceder metafórico de San Juan de la Cruz, que está bien lejos, desde su punto de vista, de la práctica de Góngora, de Quevedo o de Calderón, en *Los complementarios*, ed. cit., pp. 85-86; en “Ejercicios poéticos sobre temas barrocos”, Juan de Mairena se burla del uso metafórico de la poesía barroca, en *Juan de Mairena*, ed. cit., I, pp. 101-102; y, en el “Arte poética”, dice: “El oro cano, el pino cuadrado, la flecha alada, el áspid de metal, son, en efecto, maneras bien estúpidas de aludir a la plata, a la mesa, a la flecha y a la pistola”, en *Nuevas canciones...*, ed. cit., pp. 224-225.
26. Emilio Orozco, “Antonio Machado en el camino. Notas a un tema central de su poesía”, en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*; Madrid: Ediciones Centro, 1974, pp. 202-203.
27. Manuel ALVAR: “La teoría poética de ‘Los complementarios’”; en AA.VV.: *Homenaje a Machado*; Salamanca: Universidad, 1975, p. 17.
28. Así dice Lía Schwartz Lerner: “Para la poesía barroca, la metáfora era madre y fuente de conceptos porque reunía, en inesperado contacto, dos signos que denotaban objetos distantes, heterogéneos, sin conexión inmediatamente reconocible, incluso disímiles. Una metáfora feliz era aquella que requería el ingenio del receptor para ser descifrada, aquella que eludía la imagen mimética de una realidad exterior segura y la sustituía por la visión indirecta tortuosa de extrañas correspondencias”, en *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*; Madrid: Taurus, 1984, p. 22. Sobre el empleo de la metáfora en el Barroco, véase Giuseppe CONTI: *La metafora barrocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*; Milano: Mursia, 1972.
29. Fernando de Herrera decía al respecto: “la traslación trae maravillosamente lumbre a las cosas, i deleita i haze que la oración no paresca vulgar”, en la edición facsímil de A. GALLEGU MORELL: *Obras de Garcilaso de la Vega, con Anotaciones de Fernando de Herrera*; Madrid: CSIC, 1973, p. 84.
30. Baltasar GRACIAN; *Agudeza y arte de ingenio* (Ed. de Evaristo Correa Calderón); Madrid: Castalia, 1969, vol. II, p. 179.
31. J. ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte*; Madrid: Revista de Occidente, 1970, 10.ª edición, p. 46.
32. A.P. DEBICKI: *Estudio sobre poesía española...*, op. cit., p. 59.
33. Joaquín GONZALEZ MUELA y Juan Manuel ROZAS: *La generación poética de 1927. Estudio y Antología*; Madrid: Alcalá, 1974, 2.ª edición, p. 20.
34. B. Sesé reconoce que “Machado no deja de permanecer ciego ante la naturaleza y la significación de las imágenes en la poesía barroca o en la poesía moderna”, en *Antonio Machado...*, op. cit., p. 757.
35. J. ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización...*, op. cit., p. 17.
36. Luis de GONGORA: *Carta en respuesta...*, ed. cit., p. 43.
37. Emilio OROZCO: *Manierismo y Barroco*, op. cit., p. 40.
38. Juan de JAUREGUI: *Antídoto...*, op. cit.
39. Para obtener una acertada visión acerca del conceptismo y del culteranismo pueden consultarse, entre otras obras, las siguientes: A. COLLARD: *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*; Madrid: Castalia, 1967; R. MENENDEZ PIDAL: “Obscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas”; en *Castilla, la tradición, el idioma*; Madrid: Espasa-Calpe, 1966, pp. 217-230; F. LAZARO CARRETER; “Sobre la dificultad conceptista”; en *Estilo Barroco y Personalidad Creadora*; Madrid: Cátedra, 1984, 4.ª edición, pp. 13-43; F. MONGE: “Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián”; en *Homenaje. Estudios de Filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicadas para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, portugueses e iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht*; La Haya, 1966, pp. 355-381.

40. Sobre la visión de A. Machado acerca de Calderón, véase A. NAVARRO GONZALEZ: "Antonio Machado y Calderón de la Barca"; en AA.VV.: *Homenaje a Machado*, op. cit., pp. 195-212.
41. B. SESE: *Antonio Machado...*, op. cit., p. 738.
42. M. ALVAR: "La teoría poética de 'Los complementarios'", en op. cit., p. 19.
43. A. de ALBORNOZ: "Notas preliminares" a su ed. cit., *Literatura y arte*, p. 12.
44. Emilio OROZCO: "Antonio Machado en el camino...", art. cit., p. 202.
45. A. Navarro González sitúa a Machado dentro de la corriente conceptista de don Juan Manuel, Quevedo, Calderón, Unamuno, etc., en "Antonio Machado y Calderón...", art. cit., 207.