'FANTASÍA ICONOGRÁFICA', VISIÓN IMAGINADA DE ANTONIO MACHADO

Reyes Vila-Belda
Indiana University

Con motivo de la celebración del tercer centenario cervantino en 1905 se publicaron varias obras importantes, entre ellas *Vida de Don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno y *La ruta de Don Quijote* de Azorín. Un rasgo común es que sus autores rinden homenaje al personaje, y no a Cervantes, desplazando así el interés tradicional por el autor hacia el producto de su creación. Antonio Machado también se unió a la conmemoración del aniversario pues ese mismo año dio a conocer dos textos en los que, como los otros escritores, no elogia directamente a Cervantes, sino al hidalgo. Su originalidad es que lo hace por medio de esta obra de Unamuno. Su lectura debió causarle un hondo impacto porque le dedica dos escritos. Primero un poema, 'A don Miguel de Unamuno' (CLI), con la rúbrica 'Por su libro *Vida de Don Quijote y Sancho*', y después el artículo 'Divagaciones', recuperado por Geoffrey Ribbans (295-98). Como en un juego de espejos, con estos textos el poeta rinde un tributo doble, pues celebra a Cervantes por medio de la lectura unamuniana del *Quijote* al identificar al personaje novelesco con el catedrático de Salamanca:

> Este donquijotesco
> don Miguel de Unamuno, fuerte vasco,
> lleva el arnés grotesco
> y el irrisorio casco
> del buen manchego [. . .] (1-5)[1]

En su obra, Unamuno se identifica con el hidalgo en su lucha contra la sociedad, elogiando su locura como arma para combatir la crisis de valores espirituales que, en su opinión, se vivía en esos momentos en España. La misión del Quijote unamuniano es, según Hugo Laitenberger, 'elevar moralmente a un pueblo sumido en la incultura, el egoísmo y el materialismo' (74).

Idea que también resalta Machado en sus escritos, pues en 'Divagaciones' reconoce la locura quijotesca, según la interpreta Unamuno, como la única forma de oponerse a la pobreza intelectual y a la laxitud de esa época (206). De acuerdo con Ribbans, los ataques unamunianos contra 'la *ramplonería*' del ambiente ejercieron una gran influencia en la forja de la actitud de Machado frente al problema español (303).

La popularidad finisecular del *Quijote* no se debió exclusivamente al aniversario. Para Richard Cardwell, los intelectuales modernistas buscaron remedio a la crisis de la época en las fuentes culturales tratando de encontrar en ellas una alternativa a la religión que, desde hacía siglos, había sido 'el cemento social' (168). Por su parte, Sebastian Balfour opina que el clima progresivamente materialista del fin de siglo, junto al desastre colonial y al fracaso de la modernización española, condujeron a un resurgimiento del tradicionalismo. Como reacción, algunos intelectuales convirtieron al *Quijote* en icono de los valores tradicionales (30). Este planteamiento conservador de recuperar a los clásicos era una forma de vincular la arqueología cultural con la idea de nación, postura que sostenían tanto algunos escritores de la época, especialmente Unamuno y Azorín, como los institucionistas Giner de los Ríos y Cossío. Así, el *Quijote* pasó a ser un elemento unificador de lo que Benedict Anderson llama la 'comunidad imaginada'.

La figura quijotesca seguirá apareciendo en la obra de Machado[2]. En 1908, tres años después, publica el poema 'Fantasía iconográfica' que, de acuerdo con Armand Baker, también tiene que ver con el personaje cervantino. Este poema apenas ha despertado el interés de la crítica, aunque recientemente Jesús María Monge (2004) le ha dedicado un artículo en el que se preocupa, fundamentalmente, por identificar la referencia pictórica a la que podrían aludir estos versos[3]. Atraída también por sus sugestivos rasgos pictóricos, pero desde un planteamiento distinto, en este ensayo me propongo hacer una lectura de este texto como parte del imaginario y a la luz del discurso cultural y material de la época. En mi interpretación propongo que el poeta une la idea unamuniana de alentar la vida intelectual española con los objetivos de la Institución Libre de Enseñanza, al apostar por la cultura como instrumento para la modernización de España.

La búsqueda del imaginario nacional no se limitó exclusivamente a la literatura. La pintura también jugó un papel central en la construcción de los signos de identidad española. En ambos campos, la Institución Libre de Enseñanza, en la que se educó Machado, desempeñó una función esencial. La crítica ha destacado extensivamente el interés de los escritores finiseculares por El Greco, mientras que el impacto de Velázquez ha pasado más desapercibido. Gayana Jurkevich ha demostrado el uso de las técnicas pictóricas velaz-

queñas en la producción literaria de Azorín y como, mediante su absorción, configuran una nueva forma de representación que, anticipándose a los escritos de José Ortega y Gasset y Michel Foucault, le llevaron a descubrir 'a contemporary phenomenology of vision' (89). De igual manera, según mi argumento, Machado en 'Fantasía iconográfica' conjunta un intertexto literario, el personaje de Cervantes, con las técnicas y los motivos pictóricos de Velázquez – el espejo, la armadura, el balcón, el paisaje castellano, la luz, y el aire –, convirtiendo al poema en un lugar de encuentro de dos discursos, el literario y el artístico. Adaptando el concepto de iconología de W. J. T. Mitchell, el poeta emplea los iconos velazqueños en el texto literario como estrategia para encapsular significados (155). Analizado desde la historia cultural española, este ensamblaje de efectos de arte verbal y expresión visual supone un reconocimiento de las técnicas pictóricas de Velázquez adoptadas por el movimiento impresionista.

'Fantasía iconográfica', retrato enigmático

Desde los primeros versos de 'Fantasía iconográfica', la voz poética se transforma en ojo que guía la mirada del lector-espectador al contar, en tercera persona, algo que está viendo que parece ser un cuadro. El texto empieza adoptando la perspectiva tradicional de un retrato. Dividido en seis cuartetos liras, los cuatro primeros describen los rasgos físicos de este anónimo personaje, y lo hace a la manera clásica, empezando por la cabeza: 'La calva prematura', 'la piel de pálida tersura' y 'la fina calavera' (1-4). En la estrofa siguiente, la mirada va deteniéndose morosamente, detallando las cualidades pictóricas de los rasgos de su osamenta y de la cara: 'el mentón agudo, los pómulos marcados' (5), la boca sonriente, la viveza de los ojos (9-12). Una mano 'distraída' reposa sobre un libro. El retrato se completa con varios objetos – un espejo, una armadura arrinconada – mientras que al fondo se vislumbra un paisaje. En apariencia, la voz poética presenta al lector una obra pictórica enigmática, un cuadro sin identificar que reúne las reglas artísticas del retrato clásico. De hecho, Monge ha visto en esta descripción una écfrasis del *Retrato del cardenal Tavera* de El Greco, fechado entre 1608 y 1614. Este crítico considera que Machado se inspiró en el relato y las ilustraciones sobre la historia de este lienzo que Cossío, su maestro institucionista, publicó pocos meses antes de que apareciera el poema (3). Cossío, en su estudio sobre El Greco, relata que el cardenal murió sesenta años antes de que el pintor efectuara su retrato y que, por tanto, para su ejecución se basó en la mascarilla del cardenal muerto que había tomado Alonso de Berruguete (2-3). Aunque no es descartable que, como afirma este crítico, Machado se inspirara en esta lectura para su representación del rostro del caballero, lo cierto es

que se trata de un breve e impreciso apunte fisonómico. Sin embargo, la identificación de Monge presenta ciertas omisiones, especialmente las referencias a los ropajes cardenalicios – el bonete y la muceta rojos y la roqueta blanca – esenciales en el cuadro y ausentes en el poema. Además, en el trasfondo de los versos, aparecen una serie de elementos, a mi juicio importantes, que no figuran en el retrato pictórico: la armadura, el espejo, el balcón, la cuadra, el aire, la luz del atardecer, y el paisaje. Estas diferencias, así como el propio título, me llevan a considerar que las referencias ecfrásticas no corresponden a un cuadro específico concreto y que se trata de una composición imaginada de elementos textuales y pictóricos, en la que destacan los motivos y las técnicas velázqueños.

Margaret Persin, en su estudio sobre la écfrasis en la poesía española del siglo XX, comenta que la obra pictórica a la que refiere el poema ecfrástico puede ser real o imaginada, reconocida o desconocida, o simplemente, aludir a los rasgos estilísticos o a los detalles que caracterizan a la obra en conjunto de un artista (18). Para Persin, lo importante es la capacidad que tiene el objeto artístico, enmarcado dentro de un texto poético, de hablar por sí mismo (18). De acuerdo con este planteamiento, no importa tanto la identificación pictórica del personaje, sino lo que sugieren esos rasgos pictóricos enmarcados en el poema.

La elección de detalles visuales que aparecen en estos versos produce un efecto indeterminado que plantea interrogantes en el lector. Es un retrato deliberadamente fragmentado en el que no se da toda la información física del retratado. Destaca la ausencia de rasgos fisonómicos importantes, como el color del pelo o de los ojos, que ayudarían a establecer su identidad, mientras se resaltan otros: el mentón, la boca y los labios, la penetrante mirada. También sobresalen los colores, a manchas: el blanco de la piel, el púrpura de las mejillas. El poeta borra rasgos físicos del personaje y, en cambio, enfatiza que se trata de un caballero de edad madura, próximo a la muerte, relacionado con los libros y la lectura, que ha abandonado la armadura y vive en un pueblo castellano. Signos que, como ya apuntó Baker (1985), caracterizan a Alonso Quijano. Machado no identifica claramente al retratado, dejando abierta su interpretación al lector: ¿don Quijote? ¿Alonso Quijano? En mi opinión, y consciente del tono enigmático de estos versos, podría tratarse de un Alonso Quijano que vuelve a casa derrotado, como encontramos en el capítulo 64 de la Segunda Parte del *Quijote*. Tras el episodio de la última batalla quijotesca, el Caballero de la Triste Figura se ve obligado a cumplir lo que había acordado antes del desafío con el Caballero de la Blanca Luna: '[...] que dejando las armas y absteniéndote de buscar aventuras, te recojas y te retires a tu lugar', y 'donde has de vivir sin echar mano a la espada, en paz tranquila y provechoso sosiego' (1011). Volviendo al poema, en este ensayo, más que analizar la

identidad del misterioso personaje, me interesa su presencia junto a los iconos velazqueños. El propio poeta subrayará la ambigüedad del personaje retratado y la importancia de los iconos en el posterior cambio de título, del original y preciso 'Retrato' por el más ambiguo de 'Fantasía iconográfica', resaltando con ello, como afirma Mabrey, el interés por el material iconográfico (54). De este modo, el poeta pone el énfasis en la que el poema introduce, es decir, la imaginación creativa y la iconografía textual, y no lo que reproduce de forma mimética.

Las imágenes verbales del poema no siguen las normas artísticas de un retrato pictórico convencional. Tampoco lo son muchos de los retratos velazqueños, como la *Venus del espejo* o las caras de los reyes en *Las Meninas,* cuyos rostros se vislumbran, parcial y veladamente, como vagos reflejos en el cristal refractado. Por otro lado, los detalles que aparecen en los versos, como la recesión del pelo, la calva, y la blancura de la piel, insisten en el paso temporal y la proximidad de la muerte, especialmente la mención de la calavera, icono que como recuerda Mabrey conecta 'el mundo visible con la eternidad' (55). La fragmentación compositiva que apreciamos en el poema, así como la vinculación del tema con el tiempo, son cualidades que también caracterizan a la pintura de Velázquez y que, como recuerda Jurkevich, son las que atrajeron a los pintores impresionistas (65).

Un aspecto interesante de este texto es que no muestra la fisonomía del caballero en su totalidad pero, en cambio, destaca sus objetos ordinarios y el contrafondo del paisaje, rasgos que refuerzan la condición pictórica de este poema. Además, el poeta presenta las imágenes verbales en forma de estructura dual, de diálogo entre la alta cultura – el retrato del caballero – y la cultura popular – las cosas del espacio cotidiano. De acuerdo con Norman Bryson, esta disyunción de planos es un rasgo que caracteriza a los pintores del barroco español, especialmente a Velázquez, que distingue en muchas de sus obras, entre el plano elevado de los protagonistas y el bajo de la vida cotidiana. Para Bryson, esta disyunción crea una tensión entre dos visiones del mundo: la heroica, propia de la pintura histórica, o la imagen sin grandeza ni poder de la vida diaria (154-55).

Este conjunto de rasgos visuales y verbales, el afán por no delinearlo todo en el texto; por seleccionar unos detalles accesorios y ocultar otros, aparentemente esenciales; por resaltar el carácter temporal; por no identificar claramente al personaje histórico, y convertirlo en un ser anónimo; y, finalmente, por incluir el plano de lo cotidiano, como hacían los artistas barrocos españoles, encuadra muy bien con las tendencias pictóricas del fin de siglo, especialmente la ruptura con la pintura histórica y la irrupción tardía del impresionismo en España.

El impresionismo rompió con el antropocentrismo de la pintura histórica, con la narración de hazañas heroicas y, en cambio, privilegió géneros menores como el paisaje o el bodegón. En su estudio seminal sobre las naturalezas muertas, Bryson adopta la distinción pictórica entre megalografía y rhopografía establecida por Charles Sterling (61). Mientras la primera se interesa por la representación de los grandes acontecimientos, como las leyendas de los dioses o las batallas de los héroes; la rhopografía se interesa por todo aquello que no es importante, singular, o esplendoroso (61). Este interés por el *rhopos* es algo que caracteriza a muchas obras del barroco español. La inclusión de cosas ordinarias provoca una *peripeteia*, un reverso de la perspectiva en la forma de ver, al conceder importancia artística a objetos pertenecientes al mundo de lo cotidiano.

Al describir verbalmente este cuadro imaginario, Machado emplea la misma estrategia de representación que los impresionistas habían descubierto en los maestros clásicos españoles. A medida que avanza el poema, la inclusión de objetos personales y del paisaje, va robando protagonismo al caballero, desnudándole de los atributos de poder que el retrato como género concede a la figura representada. Como en las obras velázqueñas, el libro, el espejo, y la armadura, pasan gradualmente, por la *peripeteia*, a ser objeto de nuestra atención, difuminan la importancia histórica del personaje y, operando a la manera del *vanitas*, centran el tema en la meditación material y temporal. Así, las imágenes verbales del mundo cotidiano descentran a la figura de autoridad y abren el texto a la realidad material del entorno.

El libro y la armadura

El libro, el espejo, y la armadura son iconos pero también artefactos, cuyas características materiales sirven para definir el momento cultural. En este ensayo me voy a limitar a analizar el libro y la armadura. El libro y la armadura representaban el ideal renacentista de la dedicación del caballero a las armas y las letras. Como símbolo, el libro representa la lectura, la educación, y el mundo de la cultura. En relación a Quijano, el libro alude a su condición novelesca, así como a la actividad intelectual del personaje. En la novela cervantina, el libro es el agente que precipita la locura quijotesca que, como apunta Carroll Johnson, se inicia en una prosaica transacción comercial: don Quijote vende sus tierras para comprar libros (6). Posteriormente, el hidalgo, en el capítulo 72 de la Segunda Parte, en la visita a la imprenta de Barcelona, manifiesta su interés por la producción de libros, a lo que comenta Unamuno en su obra: 'Figuraos al hidalgo, cincuentón, que allá en su lugarejo manchego, había alimentado con sus lecturas su soledad, para quien más

que para otro cualquiera fueron los libros fieles amigos' (242). Esta visita muestra un nuevo aspecto del libro, el libro como industria y como producción de un bien económico material, elemento capital, según Anderson, en el desarrollo de la conciencia nacional (37). El libro, como resalta Lisa Jardin, fue uno de los primeros bienes de producción en masa de la Europa moderna. Su auge en el renacimiento creó un conflicto entre la visión artística y la economía de mercado. Por un lado, la impresión de libros revolucionó la forma de transmisión del conocimiento y, como consecuencia, alteró las formas de pensar. Por otro, la imprenta introdujo una cultura basada en libros y esto, a su vez, provocó la transformación de la estructura social. Finalmente, como demuestra Jardin, el libro pasó a ser principalmente una mercancía que garantizaba a sus fabricantes un medio de ganarse la vida. Su profundo impacto en la vida cultural renacentista se debió especialmente, según Jardin, a presiones comerciales (178-79).

Para Anderson, la aparición de la burguesía y la comercialización de libros impresos durante el renacimiento provocaron el cambio social que conduciría al surgimiento del nacionalismo (37-38). Desafortunadamente, estos cambios tardaron mucho tiempo en producirse en España, pues el triunfo de la burguesía no se produjo hasta mucho después, y la industria de la publicación de libros, como afirma Henri-Jean Martin, estuvo controlada desde sus comienzos por otros países, como Francia. En la España de finales de siglo XIX y principios del XX todavía no se había producido ni el triunfo de la burguesía, ni la revolución cultural que simboliza el libro ya que la mayoría de la población española seguía siendo analfabeta. Este dato tuvo consecuencias importantes. Comenta Raymond Carr que durante los años de la Restauración, el triunfo del famoso turno político, criticado por Machado en sus versos, se debió, en gran parte, a que sólo el veinticinco por ciento de los posibles votantes sabían leer (223)[4].

Por el contrario, la armadura hace pensar en batallas, en el poder armado y el antiguo orden feudal. En la historia quijotesca, la armadura se convierte en el agente que transforma la identidad del personaje: del oscuro hidalgo, en caballero don Quijote. Además, enviste al hidalgo de la audacia necesaria para salir a sus aventuras caballerescas. Por último, la armadura arrinconada es símbolo de la derrota del caballero de la Triste Figura, frente al Caballero de la Blanca Luna en Barcelona. Tras ella, el Quijote se ve obligado a regresar a su tierra. Pero mientras Unamuno elogiaba en su obra al Quijote de la armadura, y Machado en su anterior poema celebraba al 'donquijotesco' Unamuno, el que 'lleva el arnés grotesco / y el irrisorio casco / del buen manchego'(3-5), ahora, para el poeta, la armadura aparece abandonada en la oscuridad. Ya no es el signo caracterizador de don Quijote, sino un elemento en el pasado de Alonso Quijano, un recuerdo en la vida cotidiana de este hombre que ahora lee libros y medita en un rincón castellano.

La armadura, motivo pictórico tradicional muy frecuente especialmente en los retratos de jóvenes en su transición a adultos, generalmente simboliza el valor y heroísmo futuros. Es un icono que, como en el poema, también aparece en el suelo en varias pinturas de Velázquez y, por tanto, tiene otra intención. Así aparece, por ejemplo, en la *Fragua de Vulcano,* en el retrato de *Marte*, dios de la guerra, y en la del retrato del bufón *'Don Juan de Austria'*, obras todas ellas pertenecientes a la colección del museo de El Prado y que Machado debía conocer. En estas obras, como en el poema, desde el espacio marginal del suelo, la armadura evoca una gloria pasada, un tiempo heroico que ya no forma parte del momento presente, ni preconiza el del futuro. En los dos primeros cuadros, el artista escoge dos temas míticos, pero, como es característico en Velázquez, los muestra en un momento antiheroico, de derrota o de fracaso. En el primero, Apolo informa a Vulcano de una mala noticia, su fracaso sentimental: que Venus le ha engañado con Marte. En el segundo, el retrato de Marte, destaca que no lo presenta como un dios de la guerra vencedor, sino como un hombre cansado. Jonathan Brown y Carmen Garrrido han resaltado la peculiaridad de que no aparece revestido de su armadura, como suele presentársele (170). Comentan que algunos críticos han planteado la hipótesis, no compartida por ellos, de que la armadura apilada en el suelo podría ser un comentario de Velázquez 'on the declining fortunes of the Spanish army' (172). En el tercer cuadro, retrata a un bufón de la corte, famoso por sus imitaciones del hijo natural de Carlos I, el capitán triunfador en la batalla de Lepanto. En todos estos lienzos el pintor barroco se interesa por desvestir a los héroes de sus glorias, y, en cambio, los muestra en sus horas bajas de derrota o fracaso. De acuerdo con Andreas Prater, Velázquez personifica a los dioses secularizándolos, y lo mismo podría decirse de don Juan de Austria, 'as average mortals in everyday life' (109). Siglos después, Édouard Manet, admirador de Velázquez, en el retrato de su hijo León adolescente titulado *La comida*, pintado poco después de su viaje a España, y probablemente entendiendo la ironía velázqueña en su uso de este motivo tradicional, también subvertirá este símbolo. En el lienzo de Manet, junto a la armadura arrinconada, un gato indiferente se lame sus partes.

Leída en el contexto histórico de fin de siglo, la armadura abandonada podría ser un comentario a la derrota del desastre y al consiguiente desprestigio militar. Comenta J. M. Jover que durante la primera década del siglo XX existía en el ejército español una desproporción numérica desmesurada de mandos con respecto a la tropa, en comparación con otros países europeos, con grave daño para la economía nacional (805). Además, como depositarios del orden público al servicio de la monarquía, los militares estaban forzosamente enfrentados a los intelectuales insatisfechos, así como a las crecientes manifestaciones de disidencia social. A esto hay que añadir que la pérdida

colonial y el desastre provocaron en España un clima de pacifismo que trajo consigo su desprestigio como estamento (805). Así, recuperando el simbolismo de las armaduras en el suelo velazqueñas y su connotación meditativa, la armadura arrinconada del poema podría referir al fracaso de las armas y al desprestigio social del ejército. Su posición al fondo de la cuadra invita a relegar las glorias históricas al pasado, postura que contrasta con el primer plano que el poeta concede al libro y al misterioso lector meditativo, privilegiando por medio de ellos a la cultura.

Machado, en otros textos anteriores y de acuerdo con Unamuno, elogia la locura quijotesca como forma de revitalizar espiritualmente al país. Sin embargo, en 'Fantasía iconográfica' propone la cultura como apuesta futura. El poema describe un retrato verbal de un caballero indeterminado, un posible Alonso Quijano, que con su mano en el libro promociona la lectura e invita a abandonar las armas. Es una representación intertextual que adquiere forma tomando prestadas técnicas pictóricas y motivos velazqueños adoptados por el impresionismo. Con ellos el poeta construye un poema ecfrástico en el que privilegia el valor de la cultura como elemento imprescindible en la invención del imaginario nacional.

Obras citadas

ANDERSON, Benedict, 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso).

AZORÍN, 1966. *La ruta de Don Quijote*, ed. H. Ramsden (Manchester: Manchester University Press).

BALFOUR, Sebastian, 1995. 'The Loss of Empire: Regenerationism, and the Forging of a Myth of National Identity', in *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, ed. Helen Graham & Jo Labanyi (Oxford: Oxford UP), pp. 25-31.

BAKER, Armand F, 1985. *El pensamiento religioso y filosófico de Antonio Machado* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla).

BROWN, Jonathan, & Carmen GARRIDO, 1998. *Vélazquez: The Technique of Genius* (New Haven: Yale UP).

BRYSON, Norman, 1990. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge, Mass: Harvard UP).

CARDWELL, Richard A, 1993. *'Una hermandad de trabajadores espirituales*: Los discursos del poder del modernismo en España', en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, ed. Richard A. Cardwell & Bernard McGuirk (Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies), pp. 165-98.

CARR, Raymond, 2000. *Spain: A History* (Oxford: Oxford UP).

CERVANTES, Miguel de, 1995. *Don Quijote de la Mancha* (1605 & 1615), ed. Martín de Riquer (Barcelona: Juventud).

JARDIN, Lisa, 1996. *Wordly Goods: A New History of the Renaissance* (New York: Norton).

JOHNSTON, Carroll B., 2000. *Cervantes and the Material World* (Urbana and Chicago: Illinois University Press.

JOVER ZAMORA, J. M, 1974. 'Edad Contemporánea', en *Introducción a la historia de España* , ed. Antonio Ubieto et al. (Barcelona: Teide), pp.507-788.

JURKEVICH, Gayana, 1999. *In Pursuit of the Natural Sign: Azorín and the Poetics of Ekphrasis* (Lewisburg: Bucknell UP).

LAITENBERGER, Hugo, 1992. 'El Quijote en la obra de Antonio Machado', en *Estudios sobre Antonio Machado*, ed. Theodor Berchem & Hugo Laitenberger (Münster: Aschendorff), pp.73-81.

MABREY, M. Cristina, 1996-97. 'Antonio Machado y *Fantasía iconográfica*: Ficcionalizaciones en el tiempo', en *Explicación de Textos Literarios,* 1: 51-61.

MACHADO, Antonio, 1997. *Campos de Castilla*, ed. Geoffrey Ribbans (Madrid: Cátedra).

—, 2001. *Prosas dispersas (1893-1936),* ed. Jordi Doménech (Madrid: Páginas de Espuma).

MARTIN, Henri-Jean, 1995. *The History and Power of Writing* (Chicago: Chicago University Press).

MITCELL, W.J.T., 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: Chicago University Press).

MONGE, Jesús María, 2004. 'La realidad poético-pictórica de *Fantasía iconográfica* de Antonio Machado', <http://www.abelmartin.com/crit/monge dhtml> [4/8/2005].

PERSIN, Margaret, 1997. *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry* (Lewisburg: Bucknell).

PRATER, Andreas, 2002. *Venus at her Mirror: Velázquez and the Art of Nude Painting* (Munich: Prestel).

RIBBANS, Geoffrey. 1971. *Niebla y Soledad: Aspectos de Unamuno y Machado* (Madrid: Gredos).

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, 1967. *Los poemas de Antonio Machado: Los temas, El sentimiento y la expresión* (Barcelona: Lumen).

UNAMUNO, Miguel de, 1987 . *Vida de Don Quijote y Sancho,* introd. Ricardo Gullón (Madrid: Alianza).

Notas

[1] Las citas de los versos de *Campos de Castilla* son de la edición de Geoffrey Ribbans. Para las prosas, las citas están tomadas de *Prosas dispersas* de Jordi Doménech.

[2] La figura quijotesca aparece en otros poemas de *Campos de Castilla*, como 'España, en paz' (CXLV), y en el 'Envío' que dedica a Azorín en 'Desde mi rincón' (CXLIII).

[3] Destaca Monge el escaso interés de la crítica por este poema y el interés por identificar al retratado. Antonio Sánchez Barbudo considera ambas posibilidades: que el poeta contemplara un cuadro real o imaginado (175).

[4] El poeta critica el sistema del turno político en el 'Poema de un día' (CXXVIII).