Machado en el refugio de Baeza

Ricardo Senabre Sempere
Universidad de Salamanca

Hace ahora cien años, Antonio Machado, tras abandonar el Instituto de Soria, se estableció en Baeza. Hace hoy cien años se alojó en el Hotel Comercio, y dentro de veinticuatro horas se cumplirán cien años de su toma de posesión como profesor del Instituto General y Técnico de Baeza. Hoy podemos contemplar los mismos paisajes que él grabó en su retina, algunas calles que recorrió, unos cuantos edificios que contempló en sus paseos cotidianos. Hemos reconstruido bien sus costumbres de entonces, las excursiones a lugares cercanos, sus dos encuentros con un jovencísimo García Lorca, las tertulias en la rebotica de la farmacia Almazán, los artículos y poemas que fue componiendo en el sosiego de Baeza, todo lo que Machado hizo, en suma, durante los siete años de permanencia en estas tierras. Siete años exactos: el 1 de noviembre de 1912 había tomado posesión de su plaza de Baeza y el 30 de octubre de 1919 se le concedió, mediante concurso de traslado, la del Instituto de Segovia.

Sabemos, pues, lo suficiente para no ocuparnos más de la historia externa y preguntarnos, en cambio, qué representó Baeza en Machado; en el Machado poeta, claro está, que es el que perdura y deja una prolongada estela en la poesía posterior. Mis reflexiones se orientarán en esa dirección: la de calibrar cuánto debe la evolución de la poesía de Antonio Machado al septenio vivido en Baeza. Y para ello no hay más remedio que recordar, aunque sea telegráficamente y a la carrera, a qué situación había llegado la obra del poeta hace exactamente un siglo. Tal propósito hace indispensable examinar algunos aspectos básicos de la poesía machadiana presentes desde primer momento y que no suelen ser adecuadamente enfocados, porque solo figuran en el primer libro del autor –el titulado *Soledades*, de 1903–, que no volvió a editarse como tal, sino con supresiones, adiciones y cambios de orden y con el título *Soledades. Galerías. Otros poemas* en 1907. Hay que partir del libro inaugural y no de su recomposición posterior, cuyas modificaciones alteraron decisivamente la estructura de *Soledades.* Éste era un libro dividido en cuatro partes bien diferenciadas, y lo subrayo porque su ordenación –que no es, o no debe ser nunca en un poemario, fruto del capricho o del azar– desaparecerá en la refundición de 1907. La obra se cierra con tres poemas: «El cadalso», «La muerte» –luego suprimido– y la glosa a los versos de Jorge Manrique: «*Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir.* / ¡Gran cantar!». Una serie decididamente mortuoria. Si vamos atrás, hacia el comienzo del libro, el primer poema se sitúa en una tarde «triste y soñolienta». Hay un parque solitario cuyo muro –puesto que se trata

de un parque cercado– tiene una hiedra «negra y polvorienta». Existe una «vieja cancela» de «hierro mohoso» que, al cerrarse, «sonó en el silencio de la tarde muerta». La aparición de este adjetivo –en rigor, impropio, pero mantenido en todas las ediciones posteriores– produce inquietud, pero lo cierto es que el momento del día elegido y todos los indicios de vejez y desgaste presentes en los versos conducían a esa noción. En el interior del parque hay una fuente con agua que corre. Pero este único elemento sonoro y vital está rodeado de mármol blanco, y todo ello se encuentra encerrado en ese recinto que puede ser, en efecto, un parque, pero donde la mirada se ha detenido únicamente en rasgos que parecen propios de un cementerio. El sustrato básico de la composición es la noción de 'muerte', y ésta atrae hacia sí, como un imán, los demás motivos y los colorea con un tinte mortuorio, merced a ese código, aún elemental, que el poeta va forjándose, apoyado en principios simbolistas como el expresado por Mallarmé acerca de la exigencia de no nombrar directamente las cosas en el poema, ya que «nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème».

No es éste un caso aislado. En el poema –luego eliminado– «La tarde en el jardín» volvemos a encontrar un parque en sombra, cercado por una «tapia ennegrecida», en el que hay un «cipresal oscuro» y fuentes donde «el agua duerme en las marmóreas tazas». Y hallamos más: «veredas silenciosas» en las que «mil sueños resucitan / de un ayer» y «anchas alamedas» donde «los serios mármoles meditan / inmóviles secretos verticales». La verticalidad de los mármoles nos enfrenta de nuevo a la visión mortuoria de un jardín cuyo único signo de vida –el agua de los surtidores– emite tan solo un sonido quejumbroso. En estos y otros casos que aquí no es posible detallar, la visión de supuestos jardines de *Soledades* se acerca más a la contemplación de cementerios silenciosos. En ningún momento pretende Machado describir paisajes, sino que selecciona y combina elementos paisajísticos con la suficiente afinidad entre ellos para apuntar en una misma dirección: el propósito de transmitir una sensación opresora de finitud y acabamiento. Machado, que al reseñar *Arias tristes* en 1904 señalaba con cierta ambigüedad que la poesía debe ser la expresión íntima de una experiencia vivida, se había dado cuenta, sin duda, de que esta experiencia podía ser únicamente interior e incluir los sentimientos, las aspiraciones, los sueños o los estados de ánimo, y no solo aquello que genéricamente puede considerarse vida externa y activa. Se podía bucear en los sentimientos más profundos y auténticos del propio yo, por inconcretos que fueran, y hacerlos aflorar mediante

la palabra. Lo que no podía hacerse, de acuerdo con los postulados simbolistas, era nombrarlos directamente. Ni tampoco seguir otros modelos cercanos, como los de Espronceda o Villaespesa, fiándolo todo al símil y mencionando, por ejemplo, las hojas otoñales o los pájaros para señalar a continuación que eran *como* los pensamientos o el estado de ánimo del sujeto. Por otra parte, esos sentimientos difusos del paisaje interior podían quizá no tener equivalencias léxicas precisas. Eran más bien impulsos genéricos, vectores que orientaban y condicionaban la visión de cada poeta. Así, Machado escoge un jardín solitario para confesar sus sentimientos íntimos, y si lo sitúa en otoño es porque la estación del año le sirve mejor que cualquier otra para plasmar la sensación de acabamiento y melancólica tristeza. El jardín es, pues, un motivo, no el tema de los versos, que se circunscribe a la irremediable y opresora conciencia de la soledad y la muerte. Una muerte genérica, que se manifiesta en el envejecimiento de las cosas, pero que, desde el plano del sujeto lírico, puede ser –como el algunos poemas de Quevedo– tanto la propia certidumbre de la finitud como la sensación de pérdida irreparable de un tiempo pasado que se considera muerto. Simbolizar equivale a crear un objeto ficticio, en el que incluso el sujeto lírico del poema se distancia del autor y adquiere entidad propia. No debe sorprendernos, por tanto, que ese sujeto lírico dialogue con la noche y ésta responda; o que hablen con él la tarde y la fuente. El lector se ha sumergido en un orbe ficcional, en el que un sujeto toma la palabra para atribuirse acciones no verificables en la realidad.

Pero si, abandonando los poemas de *Soledades*, enmarcados en una topografía inconcreta, difusa y libresca, nos trasladamos a 1912, leemos, por ejemplo:

> He vuelto a ver los álamos dorados,
> álamos del camino en la ribera
> del Duero, entre san Polo y san Saturio,
> tras las murallas viejas
> de Soria…

Los versos están henchidos de referencias a un mundo real. La deliberada acumulación de topónimos tiene como objetivo extirpar del poema cualquier asomo de ficción, cualquier sombra que pudiera proyectarse acerca de su naturaleza confesional. Esto equivale a borrar por completo la disociación entre sujeto lírico y autor: la voz que habla en el poema es la misma de quien lo compone. A diferencia

de lo que sucedía en *Soledades* y sus diversas refundiciones, todo en *Campos de Castilla* subraya el acercamiento –más exactamente, la identificación– entre el yo lírico y el yo del autor que lo ha diseñado. No olvidemos, además, que *Campos de Castilla* comienza con un autorretrato («Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla»…) en el que el autor, y no simplemente el sujeto lírico, toma la palabra. Y hay un dato más que conviene tener en cuenta: la mayoría de los poemas del ciclo *Campos de Castilla* están fechados, y en muchos de ellos se indica el lugar en que han sido compuestos. Todo esto viene a significar que la poesía de Antonio Machado sufre una evolución desde lo atemporal, ucrónico y libresco a lo confesional, y el punto de inflexión de esta trayectoria se sitúa en *Campos de Castilla*.

Subrayar la distinción entre el sujeto lírico que habla en el poema y el autor que lo compone no quiere decir que no exista relación alguna entre ambos. Pero hay ocasiones en que la interposición del sujeto lírico, su abultamiento en el texto, obedece al deseo del autor de evitar que su poesía se deslice por la pendiente testimonial hasta convertirse en una intimidad compartida de índole marcadamente autobiográfica. Apoyar la propia creación en modelos ajenos y subrayar la presencia de un sujeto lírico artificioso y hasta inverosímil –como acontece en *Soledades*– pueden ser recursos encaminados a lograr este propósito. (Es imposible, por ejemplo, identificar al autor con el sujeto que en *Soledades* se confesaba «guitarrista lunático»). Pues bien: algo así ocurre en la poesía de Antonio Machado. El primer libro –y también *Soledades. Galerías. Otros poemas*, de 1907– recalca los elementos distanciadores y artificiosos que acreditan la divergencia entre autor y sujeto lírico; *Campos de Castilla*, en cambio, inaugura una etapa decididamente testimonial, en la que se multiplican los signos de creciente proximidad entre sujeto lírico y autor.

A pesar de ese cambio, el traslado a Soria en 1907, que provoca un descubrimiento tardío de Castilla y aproxima la mirada de Machado a las de Unamuno, *Azorín* o Baroja, no modifica el tema medular de la poesía machadiana –es decir, la visión mortuoria de las cosas–, sino que ayuda a modularlo con mayor variedad. Las primeras contemplaciones hondas de Castilla traen el recuerdo de pasadas guerras, de un tiempo ya muerto que ha dejado su huella en esos «atónitos palurdos sin danzas ni canciones / que aún van, abandonando el mortecino hogar, / como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar», esto es, hacia la muerte, según la antigua imagen acuñada por Jorge Manrique. La pupila se fija en muros agrietados, en «decrépitas ciudades», en «rostros […]

enfermos», en una «Castilla de la muerte», como escribe el poeta. Al contrario de lo que sucedía en *Soledades*, los motivos seleccionados ahora no formarán parte de un repertorio libresco de fuentes, jardines, cipresales, gárgolas y salmodias no identificables con una realidad concreta, sino que serán extraídos de la propia naturaleza soriana. El «camino» simbólico de algunos poemas de *Soledades*, que recuperaba la antigua imagen del «homo viator», se transmuta ahora en las numerosas menciones de los caminos que se extienden por la tierra soriana; el río innominado que en *Soledades* exhibía el valor mitológico de frontera entre la vida y la muerte (así, en el poema «Daba el reloj las doce… y eran doce») y en *Soledades. Galerías. Otros poemas* aparecía, de acuerdo con otro sentido tradicional, como representación de la vida humana, será en *Campos de Castilla* el Duero, pero sin que los valores simbólicos ya ensayados antes sufran cambio alguno. Acaso este simbolismo puede resultar menos evidente que en *Soledades* porque sus motivos no son exóticos, sino que coinciden con modelos de poesía descriptiva que van desde algunos textos de Unamuno y Pérez de Ayala a otros de Enrique de Mesa. Pero cualquier confusión en este sentido procedería de un error de perspectiva. Por reales que puedan ser en el paisaje soriano, los chopos que bordean las márgenes del Duero son contemplados, por ejemplo, cuando sus hojas secas -indicio otoñal, de acabamiento, de pérdida de plenitud– se precipitan en la corriente del río, uniéndose de este modo al discurrir de todas las cosas hacia su definitiva extinción:

> Estos chopos del río que acompañan
> con el sonido de sus hojas secas
> el son del agua, cuando el viento sopla,
> tienen en sus cortezas
> grabadas iniciales que son nombres
> de enamorados, cifras que son fechas…

Y, si la mirada se detiene en las inscripciones grabadas en las cortezas de los árboles, es porque allí hay nombres y fechas que recuerdan momentos y episodios de amores pasados, muertos, de igual modo –la equivalencia funcional es evidente– que las lápidas sepulcrales (aquellos mármoles con sus «inmóviles secretos verticales» de *Soledades*) recuerdan la existencia de seres que desaparecieron. La perspectiva general desde la que se elabora *Campos de Castilla* es de índole mortuoria. La diferencia con respecto a *Soledades* es que ahora los motivos –es decir, los instrumentos imaginativos de que el poeta se vale para cifrar sus sentimientos– no son librescos. Basta

considerar la enorme distancia que media entre los muertos anónimos de *Soledades. Galerías. Otros poemas* –como las hermanas de «Abril sonreía», la extraña «amada» del poema XII o el «amigo» cuyo entierro se evoca en el IV– y las transparentes alusiones a Leonor en *Campos de Castilla*, a cuyo ciclo se unen, además, las elegías dedicadas a Rubén Darío y a don Francisco Giner de los Ríos. La vida, siempre amenazada por la muerte, parece imitar a la literatura. Pero la entrada de la crónica testimonial en *Campos de Castilla* no modifica en absoluto la poética de Machado, sino que la enriquece al facilitar la transición del poeta desde el libro a la vida. Tras el embrión que representa *Soledades*, fue el traslado a Soria, el descubrimiento de la tierra castellana, de sus gentes y sus tradiciones, y, junto a ello, la experiencia dolorosísima del matrimonio y la viudedad, lo que extirpó de la poesía de Machado sus componentes librescos, su imaginería más externamente modernista, sus paisajes únicamente literarios, y le inyectó altísimas dosis de realidad vivida, no solo leída o escrita, en virtud de todo lo cual la obra adquirió un marcado tinte confesional, patente en ese yo lírico que empieza a identificarse plenamente con el autor y no lo abandonará jamás.

Tras la muerte de Leonor, acaecida el 1 de agosto de 1912, Machado aceleró los trámites para escapar de Soria y acabó refugiándose en Baeza, como el poeta, convertido abiertamente en cronista de sí mismo, se encarga de anotar:

> Heme ya aquí, profesor
> de lenguas vivas (ayer
> maestro de gay-saber,
> aprendiz de ruiseñor)
> en un pueblo húmedo y frío,
> destartalado y sombrío,
> entre andaluz y manchego…

Es palpable la aspereza de las primeras impresiones, y, de hecho, lo que Machado escribe durante los meses iniciales de Baeza está dominado por la presencia obsesiva de Soria y de Leonor. En el poema dirigido a Xavier Valcarce, escrito probablemente a finales de 2012, Machado alega su dificultad de poetizar, dado su estado de ánimo, lanzado inopinadamente al «ventanal de fondo que da a la mar sombría» –esto es, a la presencia cercana de la muerte ineluctable–, para añadir:

¿Será porque se ha ido
quien asentó mis pasos en la tierra,
y, en este nuevo ejido.
sin rubia mies, la soledad me aterra?

La alusión a Leonor y su pérdida es transparente. Con este espíritu profundamente abatido y enajenado compone Machado en Baeza algunos de los poemas en que mejor desnuda su intimidad. En primer lugar –por orden de importancia–, el famosísimo «A José María Palacio», que es en realidad una carta fechada en Baeza el 29 de marzo de 1913 y dirigida a un amigo soriano al que Machado pregunta por la aparición de los primeros indicios primaverales junto al Duero. En contra de lo que suele pensarse, «A José María Palacio» no es una enumeración descriptiva compuesta para evocar los rasgos que caracterizan la primavera soriana, sino una de las más hondas y dramáticas elegías amorosas de nuestra literatura. Las melancólicas preguntas que van sucediéndose remiten a veces a situaciones y textos anteriores de inequívoco sentido. Así, la interrogación «¿Tienen los viejos olmos / algunas hojas nuevas?» nos traslada al poema «A un olmo seco», compuesto un año antes, mientras Leonor se extingue irremisiblemente, en el que Machado contempla con esperanza cómo del viejo tronco «herido por el rayo» y condenado a morir, brotan algunas hojas verdes por efecto del renacer primaveral, hasta el punto de que el poema concluye: «Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera», es decir, la curación de Leonor. Después de aquello, ¿cómo puede ser neutra la interrogación dirigida a Palacio acerca de los «viejos olmos» que acaso tienen ya «hojas nuevas»? Machado extiende sobre el paisaje evocado indicios de blancura y pureza (las acacias, los montes nevados, las «blancas margaritas») e inquiere si «hay zarzas florecidas / entre las grises peñas», lo que solo puede tener un sentido, porque lo admirable es que de un arbusto con espinos broten, por efecto de la primavera, flores (blancas también). Y la idea de los «espinos» solo trae para el atribulado poeta la denominación del cementerio soriano, lo que explica la asociación oculta bajo los versos: si la primavera produce el milagro de que una flor blanca (pura) surja del espino, ¿no es acaso posible que otra flor, también delicada y pura, renazca del «Espino»? Trasposiciones y analogías similares se deslizan también en otros lugares. Las amplias interrogaciones que llenan la primera parte del poema extendiéndose a lo largo de varios versos se transforman en dos que brotan apresuradamente, urgidas por el tiempo, encerradas en el mismo verso y precipitándose una sobre otra: «¿Hay ciruelos en

flor? ¿Quedan violetas?». Este último verbo no se refiere a la simple aparición o existencia del objeto, sino a su rápida extinción, porque la violeta, en efecto, es una flor temprana y delicada que desaparece también muy pronto (como la esposa frágil fallecida a edad temprana). Todo en esta nostálgica carta apunta hacia un mismo pensamiento obsesivo oculto bajo los versos. Pero el remate de estos indicios que manifiestan la resurrección primaveral llega casi al final, cuando, reiterando la apelación del primer verso que encabeza la carta, se formula la pregunta más acongojante de la epístola:

> Palacio, buen amigo,
> ¿tienen ya ruiseñores las riberas?

Lo que Machado pregunta es si los ruiseñores –pájaros amorosos cuyas «blandas querellas» había cantado ya Garcilaso– han comenzado ya su diálogo de orilla a orilla («las riberas»). Y de pronto el río recupera aquí uno de los dos sentidos simbólicos que ya había utilizado el poeta desde sus comienzos y que aparece, por ejemplo, en este poema de *Soledades*:

> Daba el reloj las doce… y eran doce
> golpes de azada en tierra…
> …¡Mi hora! –grité–… El silencio
> me respondió: –No temas;
> tú no verás caer la gota
> que en la clepsidra tiembla.
> Dormirás muchas horas todavía
> sobre la orilla vieja,
> y encontrarás una mañana pura
> amarrada tu barca a otra ribera.

Esa «otra ribera» es la otra «orilla» del tiempo. El río no es aquí, de acuerdo con la imagen manriqueña también aprovechada por Machado, representación de la vida humana, sino, como en el conocido símbolo mitológico, frontera entre la vida y la muerte. Machado pregunta –en la lectura superficial o «de frente», como él mismo la denomina– si los tradicionales pájaros amorosos han comenzado sus coloquios de una orilla a otra. Pero al mismo tiempo *se pregunta* –lectura profunda o «al sesgo»– si, con el renacimiento primaveral, existirá también la posibilidad de mantener un diálogo con la esposa muerta, situada en la ribera opuesta del «río». Tal pretensión, claro está, es ilusoria –aunque Machado, en plena enajenación, llegó a creer en ella, como

acredita su dolorida carta a Unamuno–, y por ello es preciso acudir al resignado y patético ruego que sigue a estos versos y cierra el poema:

> Con los primeros lirios
> y las primeras rosas de las huertas,
> en una tarde azul, sube al Espino,
> al alto Espino donde está su tierra.

El diálogo soñado es ya imposible y es preciso sustituirlo por el mudo y paupérrimo sucedáneo de las ofrendas florales en el cementerio soriano del Espino. En Baeza se gestó, con distintas correcciones y reelaboraciones que trataban de eliminar lo más explícito de la versión primitiva, uno de los mayores poemas de la literatura española.

A pesar del doloroso peso de los recuerdos, es perceptible durante los años de Baeza el esfuerzo de romper con lo anterior, de acomodar la vida a la nueva situación y al nuevo entorno. En un revelador poema compuesto en abril de 1913, Machado se ve a sí mismo «en estos campos de la tierra mía / y extranjero en los campos de mi tierra», y trata de saltar imaginativamente hacia su niñez y aferrarse a ella: «Tengo recuerdos de mi infancia, tengo / imágenes de luz y de palmeras /…/ y en un huerto sombrío, el limonero / de ramas polvorientas / y pálidos limones amarillos / que el agua clara de la fuente espeja». Pero no es suficiente, porque «falta el hilo que el recuerdo anuda / al corazón». Se trata de recuerdos dispersos sin conexión sentimental. A pesar de ello, el sujeto confía en que su pasado andaluz le permita vincularse de nuevo a ellos: «Un día tornarán, con luz del fondo ungidos, / los cuerpos virginales a la orilla vieja». La poesía compuesta en Baeza es una pugna continua entre un presente que debería imponerse y un pasado que inevitablemente gravita sobre él. El poema «Otro viaje», publicado en 1916, comienza así: «Ya en los campos de Jaén / amanece. Corre el tren / por sus brillantes rieles…». La mirada se detiene en diversos elementos del paisaje que se contempla desde la ventanilla y también en algunos ocupantes del vagón: un fraile, un cazador, un viajero dormido… Pero súbitamente todo da un giro:

> Yo contemplo mi equipaje,
> mi viejo saco de cuero;
> y recuerdo otro viaje
> hacia las tierras del Duero.
> Otro viaje de ayer

por la tierra castellana
–¡pinos del amanecer
entre Almazán y Quintana!–
¡Y alegría
de un viajar en compañía!
¡Y la unión
que ha roto la muerte un día!

En «Los olivos», otro poema compuesto en Baeza, se recogen las impresiones de un viaje por tierras de Jaén, con mención de lugares como Úbeda, Torre de Pero Gil o Peal de Becerro. Pero en un momento determinado leemos: «Pasamos frente al atrio del convento / de la Misericordia. ¡Los blancos muros, los cipreses negros!». Desde 1912, la asociación del muro blanco y el ciprés va indisolublemente unida, en las fórmulas expresivas de Machado, al cementerio del Espino y, por tanto, a Leonor. Todavía en un soneto de 1919 fechado en Sevilla brota explícitamente el recuerdo de Soria («¿Por qué, decisme, hacia los altos llanos / huye mi corazón de esta ribera / y en tierra labradora y marinera / suspiro por los yermos castellanos?») para concluir:

Mi corazón está donde ha nacido
no a la vida, al amor, cerca del Duero…
¡El muro blanco y el ciprés erguido!

En un breve apunte fechado en 1917 el poeta contempla los olivos de Jaén: «Los olivos grises. / los caminos blancos», y continúa:

El sol ha sorbido
la color del campo;
y hasta su recuerdo
me lo va secando
esta alma de polvo
de los días malos.

Parece inequívoco que esta escueta formulación de «su recuerdo» solo puede referirse a Leonor. Hay, pues, en la poesía de estos años numerosos testimonios que delatan la irremediable fijación de Machado, su continua evocación del penosísimo trance de su viudedad, que aflora una y otra vez en la serie titulada «Canciones de tierras altas», impregnada de una marcada tonalidad elegíaca. Pero también existen muestras de su empeño por alejarse de ese callejón sin salida que amenaza con la reiteración estéril y con el encierro en

la cárcel de la poesía directamente confesional y autobiográfica. ¿De qué modo? A veces, acudiendo a la corrección y poda de textos demasiado explícitos. El borrador del poema «Cuando el sol tramonta / el río despierta» demuestra que Machado renunció a la segunda estrofa, donde se mencionaba el cementerio del Espino, y eliminó completamente los versos finales, que decían: «Solo suena el río / al fondo del valle, / bajo el alto Espino». Y hay otros hechos reveladores: Machado comienza a escribir prosa –la que luego constituirá en parte *Abel Martín* y las notas de *Los Complementarios*– y va componiendo los poemas que mucho después aparecerán bajo el título de *Nuevas canciones* (1924), donde el inesperado cultivo de la poesía popular no es fruto de una moda que alborea ya por entonces en algunos jóvenes poetas. Machado, hijo de un folclorista como *Demófilo* y familiarizado con la tarea recopilatoria de Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles*, no necesitaba acogerse a ninguna corriente de moda. Lo que sucede es que el metro corto y el poema breve, que a veces es poco más que un apunte o chispazo sin desarrollar, una copla esquemática, un simple consejo e incluso un pseudoproverbio, se compaginan difícilmente con la anécdota y pueden contribuir –aunque no siempre con éxito– a plasmar impresiones sin rodearlas de circunstancias personales explícitas. A una orientación parecida obedece la inclusión, entre las prosas de *Los Complementarios*, de ese elenco de poetas apócrifos «que pudieron existir», algunos de los cuales reciben nombres cuyas iniciales coinciden significativamente con las del poeta, como «Adrián Macizo», «Abraham Macabeo» o el propio «Abel Martín». Se trata de esquivar –literariamente, claro está– la propia identidad biográfica proyectando sobre esos poetas apócrifo sugerencias, apuntes o hipótesis de lo que podrían haber sido otros caminos del Antonio Machado real, con un planteamiento que recuerda la teoría de los «yos ex-futuros» de Unamuno. El juego llega hasta el punto de que uno de los poetas apócrifos se llama Antonio Machado, y se dice de él que nació en Sevilla y fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Para añadir: «Murió en Huesca, en fecha no precisada. Algunos lo han confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades*, *Campos de Castilla*, etcétera».

En el refugio de Baeza se produce, pues, la decantación del espíritu machadiano en una poesía abiertamente confesional, pero también el esfuerzo del autor por huir de ella intentando descargar su afectividad en la búsqueda de recuerdos, ecos y paisajes de la infancia con los que establecer nuevos vínculos que puedan robustecer su

ánimo quebrantado. Baeza es un hito, un remanso en el río de la existencia de Machado. Después habrá nuevas orientaciones en su obra, aunque su primer tema medular –la muerte–, reforzado por la penosísima experiencia de Soria, continúe palpitando, con mayor o menor intensidad, en cada página del autor, porque, como escribió Wordsworth, el niño es el padre del hombre, y todos somos producto de experiencias pasadas, resultado acumulativo de nuestra propia historia.