

Antonio Machado y Andalucía

Antonio Chicharro Chamorro (Ed.)



un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

Antonio Machado y Andalucía. Antonio Chicharro Chamorro (Ed.).

Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013. ISBN 978-84-7993-244-2. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/6238>



“Como el olivar,
mucho fruto lleva,
poca sombra da”:
El *Odi et Amo* de la
poesía machadiana
frente a los
campos de olivo
de la “Salamanca
Andaluza”

Cristiana Fimiani
Universidad de Granada

El poeta es un árbol
con frutos de tristeza
y con hojas marchitas
de llorar lo que ama.
El poeta es el médium
de la Naturaleza
que explica su grandeza
por medio de palabras.

FEDERICO GARCÍA LORCA

La rama de olivo, que, de regreso al arca de Noé, lleva en el pico una paloma para anunciar el fin del Diluvio Universal, resulta ser –en la tradición tanto iconográfica y literaria como bíblica y mitológica– metáfora de paz, símbolo de la parca y sabia Atenea y sinécdoque de la planta más característica de la cuenca del *Mare nostrum*¹. No puede sorprender que a este árbol milenario² (sus primeras huellas, debido a las favorables condiciones geo-climáticas de las orillas del Tigris y del Eufrates, remontan a la civilización sumeria)³, sagrado de la cultura mediterránea y representativo de los campesinos andaluces (pues de él depende casi todo su trabajo y prosperidad económica), dedique muchos versos y hasta composiciones enteras un poeta que,

¹ A pesar de que no pertenezcan a la misma familia botánica, el olivo, la vid y una vasta gama de gramíneas, que constituyen la base de la agricultura ibérica, ocupan un lugar de primer orden en el marco de la economía rural de la península y, en los poemas incluidos en *Campos de Castilla* y *Nuevas canciones*, aparecen mencionados en estrecha interdependencia con los ciclos de la naturaleza y la vida de los hombres del campo.

² Los orígenes del olivo se hunden en la prehistoria y su cultivo se extiende de la mano del comercio fenicio y griego por toda el área mediterránea. Aunque en los jeroglíficos y estatuas del antiguo Egipto se hayan hallado numerosas referencias al árbol mismo o a su fruto (la famosa tumba de Tutankhamon aparece revestida con adornos y coronas elaboradas con ramas de olivo, y en otras tumbas se han encontrado aceitunas como parte del alimento que los reyes debían llevar como ofrendas al más allá), es de la Griega clásica de la que más menciones y mitos nos han llegado hasta nuestros días. Los griegos lo consideraban un árbol inmortal, y era por eso venerado y muy cuidado. De hecho existen referencias de una amplia legislación que protegía y regulaba su cultivo a la vez que se han transmitido muchas leyendas que lo tienen como indiscutible protagonista.

³ En España el olivo fue importado por esos intrépidos viajeros y reconocidos comerciantes que fueron los fenicios, quienes, al fundar su primera y más importante factoría en la ciudad de Cádiz, plantaron (y de allí difundieron su cultivo) la *Olea europea* justamente en la región andaluza, que debe a esta especie botánica el mayor porcentaje de su producción y exportación agroalimentaria.

sevillano de origen y sentimientos, vivió siete años inolvidables en esa Baeza donde lo condujo su destino profesional y personal: “Si la encina castellana representa un poco al hombre de Castilla, en el olivo ve Machado algo del campesino de Andalucía” (1959: 39), señala acertadamente Aurora de Albornoz.

Resulta un dato bastante curioso constatar que, a los grises olivos de su región natal, corresponda una sola mención en ambas ediciones de *Soledades*, libro clave del modernismo andaluz y del solipsismo nihilista decimonónico. En un verso del poema XIII, Machado esboza la imagen de los hijos botánicos de su tierra abrazados –en sugestivo quiasmo– con las pardas encinas castellanas, con las que bordan ese sombrío paisaje veraniego que actúa como telón de fondo de las meditaciones crepusculares del sujeto lírico, y crean un neto contraste de claroscuros con las colinas encendidas por los últimos rayos arrebolados del atardecer; en esta a la vez “luminosa y polvorienta” tarde del mes de julio, vemos caminar a un paseante absorto y melancólico, atraído por un anhelo de eterno y de infinito pero, al mismo tiempo, afligido por esa “vieja angustia” que le atormenta y le “hace el corazón pesado”:

Bajo los arcos de piedra el agua clara corría.
Los últimos arreboles coronaban las colinas
manchadas de *olivos* grises y de negruzcas encinas.
(XIII, p. 438)⁴

El vaivén de los versos entre la naturaleza circunstante y el yocogitante (y viceversa)⁵ alcanza su clímax en esta estrofa, en la que tanto las “negruzcas encinas” como los “olivos grises” reflejan el tenebroso paisaje del alma de aquel “oscuro rincón que piensa” que es el ser humano; este, al pensar, se auto-reconoce como una frágil e

⁴ A partir de ahora, todas las citas de los poemas machadianos se tomarán del II volumen de *Poesía y prosa*, ed. de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989.

⁵ El yo del poeta tiende a plasmar instintivamente en una determinada imagen de la naturaleza (un paisaje o un detalle de su vegetación) las características peculiares de una impresión que haya despertado en él una resonancia profunda, para anclarlas a una realidad que aparezca más sólida y, dentro de los límites permitidos por la lírica, objetiva. El marco externo de la vegetación –que actúa como límite espacial para el fluir de las emociones– se va transfigurando, sin embargo, según los parámetros subjetivos del observador, se va enriqueciendo de valencias simbólicas y de connotaciones específicas, que adquieren sentido solo en relación a esos estados de ánimo personales que lo influyen hasta llegar a determinarlos.

inconsistente “gota en el viento”, espejismo confirmado por H. Grant cuando sugiere que “el contraste de los últimos arreboles con el gris y negro de los árboles” apunta a “subrayar el silencio y la soledad en que camina el poeta meditabundo” (1964: 462).

La constante compenetración del poeta con los elementos de la vegetación, que se funden en esos “emocionados fanales”⁶ donde “intimidad y exterioridad se complican hasta formar un tejido único” (Mostaza, 1949: 641), genera un peculiar juego de espejos entre estas dos esferas antagónicas: el macrocosmos *exterior*, que se percibe en toda su poliédrica concreción, y el microcosmos *íntimo*, aquel “inmediato psíquico, la intuición, cuya expresión tienta al poeta lírico de todos los tiempos” (Machado, 1996: 152); y no hay que olvidar que estos dos ámbitos distintos, como el mismo Machado explica en su famoso “Prólogo” a *Campos de Castilla* (1917), aparecen cada vez más difícilmente conciliables. La “doble luz”, que ilumina unos versos que pueden ser leídos tanto “de frente” como “al sesgo”, difumina los contornos del prisma emocional del poeta, a quien Rafael Alberti comparaba apropiadamente con un “árbol alto y escueto” que “con la naturalidad, con la llaneza propia de lo verdadero, de lo que no ha brotado en la tierra para el engaño, hizo sonar sus hojas melancólicas en sus poemas” (1945: 43).

Pese que trate de construir frágiles puentes –con una síntesis intuitiva más bien que racional– entre estos dos “espejismos” que amenazan constantemente su proceso de autoanálisis y autoconciencia, él mismo llega a darse cuenta de lo inestable que es el equilibrio entre “lo real y lo suprasensible”, que se funden en sus versos “con una identificación alcanzada raramente” (Cernuda, 1957: 113) y una y otra vez frustran sus esfuerzos dirigidos a descubrir y distinguir el sonido de la “voz viva de los ecos inertes”. Dado que el lector no llega a comprender el mecanismo que regula esta compleja dinámica causa-efecto, se queda con la duda, y tan solo es capaz de reconocer que “*paisaje y alma*, en el poema, coinciden, se entrelazan, se funden casi hasta ser una misma cosa” (Sánchez Barbudo, 1981: 22-23).

Los dos paisajes que viven en los versos machadianos (el real y el íntimo) se enfrentan oscilando entre descripciones realistas e impresionistas,

⁶ Dámaso Alonso observa que “es curioso que no se haya dicho que una característica casi constante de Machado es ésta: la apertura ante el lector de sus iluminados y emocionados fanales” (1962: 174).

tal como explica C. Blanco Aguinaga al analizar la estrofa en cuestión del poema mencionado:

El ir y venir característico de la imaginación de Machado, el dentro y el fuera a que alternativamente atiende, se unen por fin en la siguiente estrofa (centro exacto del poema, dicho sea de paso)... [...] A partir de un principio al parecer puramente descriptivo, la intuición del poeta ha ido precisándose, definiéndose bajo nuestros propios ojos (en el tiempo de nuestra lectura) y ahora ya ciertos lugares comunes, un sentimiento directo, salen irreprimibles a la superficie: hemos avanzado de la búsqueda por imágenes a una expresión elemental y definitiva en que el poeta habla como otros hombres. (1964: 396-397)

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que, no obstante pasee cansado y transido de un dolor que lo socava en lo hondo de sus raíces, el experto observador naturalista acepta agradecido el trasfondo paisajístico de aquel “solitario crepúsculo campesino”, reconoce su valor y lo respeta: “Pero es digno de notar que, aunque el poeta es melancólico, es hombre esencialmente modesto y no irrumpe en inyectivas contra la indiferencia de la Naturaleza, del Cosmos o de Dios, como haría un Vigny o un Espronceda” (Grant, 1964: 463).

Los árboles de olivo, connotados con epítetos cromáticos (generalmente pertenecientes a la gama del negro-gris), dominarán el escenario de *Campos de Castilla* y se (con)fundirán inicialmente, bajo la cegadora luz del sol andaluz, con esas “memorias” que han dejado de ser “alma” para el espíritu desgarrado de un hombre que acaba de perder a su esposa y que graba la vegetación de la infancia sevillana en el mármol eterno de la poesía:

Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
imágenes de luz y de palmeras,
[...] plazas desiertas
donde crecen naranjos encendidos
con sus frutas redondas y bermejas;
y en un huerto sombrío, el limonero
de ramas polvorientas
y pálidos limones amarillos,
que el agua clara de la fuente espeja,
un aroma de nardos y claveles

y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena,
imágenes de grises *olivares*
bajo un tórrido sol que aturde y ciega [...]
(CXXV, pp. 548-549)

Los polvorientos olivares abrasados por el sol canicular desfilan, junto a las dos hierbas aromáticas vinculadas al tierno recuerdo materno, a las flores metáfora del desengaño y de la pasión de su tierra y a los dos árboles de las Rutáceas protagonistas de su primer poemario y símbolo de la *aetas aurea* de la niñez⁷, entre estos elementos botánicos que Aurora de Albornoz define como “imaginarios con base real” (1960: 9), capaces de alumbrar la memoria con su potencial evocador. Aunque sean realmente existentes, estos cuadros paisajísticos pierden su valor concreto, dejando tan solo su esencia guardada en esas imágenes pasadas que ya no afectan un corazón dolorosamente “extranjero” en los campos de su región natal.

Es el otoño de 1912 cuando el poeta recién enviudado, que ya no puede soportar el peso de los recuerdos, pide y obtiene el deseado traslado para enseñar francés en el Instituto General y Técnico de Baeza, supuestamente situada entre esos escenarios de la infancia en los que confía que puedan sanar sus heridas aún abiertas. Adulto y puesto a dura prueba por la vida, el sevillano vuelve a esa madre Andalucía que abrigó en su pecho a un niño soñador y melancólico, para enfrentarse luego con la amarga decepción de que la tierra que le dio la vida no parece reconocer al hijo perdido desde hace unos veinte años, y que ahora lamenta su orfandad emocional en un potente dístico: “En estos campos de la tierra mía / y extranjero en los campos de mi tierra” (CXXV, p. 548).

En estos versos, escritos el 4 de abril de 1913 en Lora del Río, Machado constata desconsolado que la vegetación andaluza, como revela la

⁷ Los naranjos de *Soledades*, que reflejan una luz que “aturde y ciega”, son generalmente introducidos por el artículo determinado –que implica su familiaridad– y aparecen colocados en el espacio circunscrito y protector de la plaza sevillana que ha acogido los juegos del alumno Antonio a la salida del colegio. Lo mismo ocurre con la imagen tópica del limonero que, con sus frutos de oro pálido y las ramas polvorientas, aparece colocado, dentro de un marco que se podría definir como el *locus amoenus* por excelencia de la lírica machadiana, cerca de aquella fuente que simboliza, en su fluir eterno, el *panta rhei* del tiempo. Como en el caso de los naranjos y del “olmo seco” soriano, no se trata de un frutal cualquiera, sino precisamente del célebre limonero del patio sevillano el cual, sin necesitar de epítetos o determinaciones específicas, se convertirá en el símbolo privilegiado de aquellos deseos y esperanzas infantiles que –aún no cubiertos por el polvo del tiempo– pueden refulgir del amarillo dorado de sus frutos.

contorsión sintáctica espejo de la tensión emocional del yo lírico, no ha conseguido, a pesar de su extraordinario encanto, penetrar en su alma, a diferencia de esos campos sorianos que había ido albergando, desde siempre, “en el fondo de ella” (CXIII, pp. 515-516):

In primo piano balzano i *campos* dell’infanzia («Tierra mía», «mi Andalucía», «tierra en que nací»), con l’evidenza della loro presenza fisica; ma già il loro iterato richiamo, la triplice allusione al loro possesso, indica la difficoltà di soddisfare l’ottativa che chiude il lungo proemio, vale a dire la trasfigurazione poetica dei sentimenti mediante determinate correlazioni paesistiche; e soprattutto il secondo verso, che ricalca il primo per oltre un emistichio, vanificandone però le premesse, precisa subito il distacco ormai intervenuto al livello delle possibili risonanze affettive...(Caravaggi, 1969: 156-157).

No tardará en darse cuenta de que aquel pueblo “húmedo y frío” no puede ofrecerle el calor maternal que le hace falta, ni aún menos garantizarle las firmes certezas y los puntos de referencia fiables del “huerto claro” de la infancia, puesto que “Castilla es ya un universo cerrado –y solo desenterrable– para el presente machadiano, en tanto que Andalucía es un presente circunstancial no interiorizable, no dispuesto a reverberar” (Teruel Benavente, 1990: 302).

No puede “reverberar” porque Sevilla y Baeza no comparten la misma conformación geológica y botánica: representan dos experiencias –tanto existenciales como anímicas– autónomas y será inevitable que evoquen en él resonancias íntimas peculiares y profundamente distintas. Una vez más el *poeta* se mantiene fiel a los sentimientos del *hombre*, quien conoció los paisajes de la alta Andalucía “cuando sus ojos estaban llenos de mundo y su corazón de penas” (Albornoz, 1959: 35). El doloroso recuerdo de Leonor –sombra tutelar del hombre y musa inspiradora del poeta– se ha ido fundiendo con la nostalgia por la naturaleza soriana, que supo enamorarlo hasta el punto de que, aun cuando vuelve a pisar el suelo de su región natal, sigue sintiéndose espiritualmente afín a la mística “Castilla del desdén y de la fuerza”.

Meditabundo, abatido y precozmente envejecido, el viudo Antonio pasea por los campos del “poblachón moruno” en busca del “hilo” que –cortado bruscamente por la muerte de su esposa– pueda reanudar a su corazón los fragmentos paisajísticos que componían el mosaico de la vegetación de la niñez sevillana, entretejida con los recuerdos de

ese patio (con su limonero y su fuente) que fue el escenario predilecto de los juegos de un niño cuya compañera fiel había sido siempre una angustia existencial⁸ incomprensible pero no menos dolorosa:

Por estos campos de la tierra mía,
bordados de *olivares* polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.
(CXXI, p. 546)

Aquel “borracho melancólico” vaga por los campos de “su” tierra poblada de esos olivares que, cubiertos por el polvo del *fugit irreparable tempus*, no pueden ser sino “despojos del recuerdo”, leves estelas borradas por la ola de las tiernas memorias sorianas. Un posesivo, aunque reiterado potencialmente *ad infinitum*, no es suficiente para garantizar una correspondencia afectiva, puesto que aquel vínculo originario –el “hilo” al que alude en el poema– se ha ido deshilvanando con el paso del tiempo. La Castilla “humilde y brava”, descrita con connotaciones ásperas y falta de atributos decorativos, resulta ser ahora la patria elegida por su alma:

—yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas
y fantasmas de viejos encinares,
allá en Castilla, mística y guerrera
(CXXV, p. 548)

Los viejos encinares castellanos, al aparecer como fantasmas a través de las tinieblas de los recuerdos luctuosos, borrarán con su sombra las imágenes luminosas de las exóticas palmeras, de los fúlgidos naranjos, del limonero con sus frutos dorados y, por supuesto, de esas generosas plantaciones de olivos que procuran la subsistencia de su gente:

La visión de Castilla, al contraponerse con la de *los campos* andaluces, se expresa en términos sintéticos, casi formularios, hecho que hay que relacionar con la intención *declarativa* del poema. [...] Castilla, el verdadero “paisaje del alma”, se presenta con una técnica más impresionista, menos demorada de lo

⁸ “[...] y es esta vieja angustia / que habita mi usual hipocondría. / La causa de esta angustia no consigo / ni vagamente comprender siquiera; / pero recuerdo, y recordando, digo: / -Sí, yo era niño, y tú, mi compañera” (LXXVII, p. 481).

que es habitual en *Campos de Castilla* e incluso en algunos de los poemas añadidos en 1917. Tres referencias geográficas (el río, las peñas y las encinas) concretan ahora toda la intensidad del paisaje del alto Duero). (Reyes Cano, 2001: 135)

Los elementos geobotánicos andaluces, recuperados en el plano visivo pero aún no en el emotivo, desfilan ante los ojos del lector como vacíos envoltorios sin carga afectiva, como larvas de imágenes desancladas que, perdiéndose en el olvido, se van a la deriva del tiempo. En el último dístico, sin embargo, se enciende la esperanza de que esos “cuerpos virginales” puedan volver un día “a la orilla vieja del alma”, donde el barco de los recuerdos atracará para encontrar paz, y su corazón afligido latir otra vez al unísono con la naturaleza circundante, por fin acogida en la esfera íntima, entrañada y percibida en su esencia profunda.

La recuperación de esas imágenes sublimadas en el recuerdo implica, sin embargo, una vuelta –gracias a un imaginario viaje a través del tiempo y del espacio en pos de “la blanca juventud nunca vivida”– a la inocencia de los escenarios infantiles y, a la vez, conlleva la ilusión del regreso de la amada, una y otra cosa perfiladas como factores imprescindibles para la vena poética machadiana:

Esperanza del retorno a la infancia (es decir, posibilidad de recrear esa felicidad virgen y pura de las imágenes infantiles) o esperanza de resurrección (vuelta de Leonor) vienen en definitiva a confluir en un solo punto: el problema de la creación poética. El último sentido del poema no puede ser otro que el de la dificultad que siente Machado para iniciarse por una nueva senda. Su refugio en las lecturas filosóficas, sus meditaciones sobre la esencia y los problemas de la lírica ilustran también por aquellos años de Baeza un momento de sequedad del que el gran poeta sevillano logró finalmente salir con sus *Nuevas canciones* y su sorprendente obra en prosa. (Reyes Cano, 2001: 145)

El fuego de la inspiración lírica, que nunca había dejado de arder por debajo de la ceniza (“Creí mi hogar apagado, / y revolví la ceniza... / Me quemé la mano”; CLXI [LVIII], p. 637) vuelve a resplandecer durante los últimos años de comunión íntima con la vegetación baezana, cuyos frutos líricos confluirán posteriormente en los versos de su tercer poemario. Y justamente en *Nuevas canciones* domina el escenario,

como se analizará detenidamente más adelante, un monótono paisaje de olivares (“Campo, campo, campo./ Entre los *olivios*,/ los cortijos blancos”; CLIV [II], p. 607), en el medio del cual despunta una encina (la fagácea más mencionada aparece aquí también, igual que en *Campos de Castilla*, con la característica tinta sombría de su negro tronco agrietado y de sus hojas coriáceas verdes oscuras por el haz), erguida entre las dos joyas monumentales del Renacimiento español (“Y la encina negra, / a medio camino / de Úbeda a Baeza”; CLIV [II], p. 608).⁹

Entre los campos cordobeses, que constituyen el marco paisajístico de la larga composición dedicada al “olivo del camino”, solitario compañero de la encina del alto Duero, Machado vuelve a hundirse, decidido a mirar con ojos nuevos –casi como para pedirle disculpas a su tierra por la falta cometida– los terruños andaluces, y a experimentar el mismo entusiasmo y la misma implicación emocional con los que había contemplado los encinares de la lejana Soria “fronteriza entre la tierra y la luna”:

Hoy, a tu sombra, quiero
ver estos campos de mi Andalucía,
como a la vera ayer del Alto Duero
la hermosa tierra de encinar veía.
(CLIII [I, II], p. 603)

Su mente no tiene control, sin embargo, sobre esa puerta que, al tener pilares sólidos en su corazón, tiende a abrirse por sí sola, para desvelarle la galería de los recuerdos idealizados de su “ciudad castellana ¡tan bella!”, entre los que no puede faltar la “parda encina” de la meseta:

Se abrió la puerta que tiene
goznes en mi corazón,
y otra vez la galería
de mi historia apareció.
[...]

⁹ En su *Recuerdo de Antonio Machado en Baeza*, Rafael Láinez Alcalá –ya uno de los alumnos de ese “profesor serio y tierno a la vez”– añora esa oscura encina “colmena de poesía” y testigo “de otros tiempos y otros gustos”: “Colmena de poesía para nosotros durante muchos años, ahora la encina ya no existe, talada por unas manos vulgares, como las que talaron otra encina entre los olivares del cerro de la Carrasca, en mi pueblo, testigos ambas de otros tiempos y otros gustos” (1973: 92).

En la parda encina
y el yermo de piedra.
Cuando el sol tramonta
el río despierta.
(CLVIII [IV], p. 616)

Mientras la primavera brota por los valles alto-andaluces, su mente va evocando las imágenes familiares de los empinados barrancos castellanos y de los pedregosos campos barridos por el gélido bóreas, mientras la leña de la roja encina arde en los hogares sorianos, de los que intenta despedirse definitivamente, con estas palabras conmovedoras:

¡Adiós, tierra de Soria; adiós el alto llano
cercado de colinas y crestas miliares,
alcores y roquedas del yermo castellano,
fantasmas de robledos y sombras de encinares!
En la desesperanza y en la melancolía
de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva.
Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,
por los floridos valles, mi corazón te lleva.
(CXVI, p. 543)

Los dos paisajes –el “de montes azules y de yermos de violeta”, evocado en el recuerdo, y el de la “vega florida” bañada por el Guadalquivir, vivido en la realidad del *hic et nunc*– llegan a fundirse en un único irrepetible instante psicológico en las “Canciones de tierras altas”, en las que la vegetación soriana se superpone y se confunde con la de su región natal. La sombra de las encinas castellanas se extiende y difumina, hasta llegar a borrarlo, el verde luminoso de los limonares andaluces en maduración:

¡Cuántas veces me borraste,
tierra de ceniza,
estos limonares verdes
con sombras de tus encinas!
(CLVIII [VI], p. 617)

El lejano patio del Palacio de las Dueñas, con el claror iniciático y ancestral de su limonero, representaba la virginidad auroral de la vida, la patria edénica y la patria eterna, y por ello la constatación de su pérdida no puede significar sino desesperación total, dolor absoluto:

Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.
Lleváronse tus hadas
el lino de tus sueños.
Está la fuente muda,
y está marchito el huerto.
Hoy solo quedan lágrimas
para llorar. No hay que llorar, ¡silencio!
(LXIX, p. 478)

Ahondando en el tormento de los “recuerdos” (conciso y lapidario título que elige para su amarga despedida de las tierras del alto Duero), el recién llegado profesor del Instituto del pueblo jiennense sigue viendo chopos y álamos, encinas y olmos, allí donde se extienden campos ilimitados de olivares en flor:

Oh Soria, cuando miro los frescos naranjales
cargados de perfume, y el campo enverdecido,
abiertos los jazmines, maduros los trigales,
azules las montañas y el *olivar* florido
[...]
Y pienso: Primavera, como un escalofrío
irá a cruzar el alto solar del romancero,
ya verdearán de chopos las márgenes del río.
¿Dará sus verdes hojas el olmo aquel del Duero?
(CXVI, pp. 542-543)

Mientras viaja en tren hacia los campos floridos de la “Salamanca andaluza”, aún lo atormenta el agridulce recuerdo de los ásperos páramos castellanos, de los chopos enverdecidos en las orillas del Duero (escenario habitual de sus paseos con Leonor) y la imborrable imagen familiar de aquel “olmo seco” al que el marido desesperado pidió, en la primavera del año anterior, el “otro milagro” de la curación de la terrible enfermedad “de noche larga y fiebre lenta” que estaba consumiendo a su joven esposa¹⁰. No a unos olmos genéricos y

¹⁰ Antes de que el “olmo viejo” sea talado por el hombre, con el fin de ser utilizado en carpintería o para proporcionar leña a los hogares, antes de que sea destruido por alguna catástrofe natural y luego empujado por el río hacia la mar, el yo poético declaraba –con una intensa perfrasis volitiva– la urgencia de apuntar, en sus notas, la gracia efímera de su “rama verdecida”. En el último terceto y que desvela la llave interpretativa del poema, Machado salía de la red simbólica y declaraba abiertamente: “Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro

tampoco a un olmo cualquiera no claramente especificado, sino precisamente al “olmo aquel del Duero”¹¹, alegoría del poeta mismo que, mientras sentía su alma traspasada por el “rayo” que partía en dos el tronco del árbol, abrazaba el frágil cuerpo adorado para protegerlo de la terrible agonía, sin nunca renunciar a la vana esperanza de que su mujer pudiera florecer, junto a la primavera, “hacia la luz y hacia la vida”¹². Pese a que estas “hojas verdes”, brotadas de sus ramas secas gracias a las fertilizadoras lluvias primaverales, sugieran un tenue atisbo de esperanza que parece divisarse, tan solo por un instante, en el corazón marchito del poeta, la primavera tan esperada nunca volvió a florecer.

El verde gris de las hojas de los olivos y la luz dorada de los naranjos, que crecen a lo largo de las riberas del Guadalquivir, han dejado de brillar en los ojos de aquel joven enamorado a quien su “tierra de alma” adoptiva ha donado lo más valioso, el amor auténtico y recíproco. Las encinas del *pasado* soriano, cuyo ramaje yerto proyecta oscuros rincones en su espíritu dolido, borran con sus sombras las imágenes de los olivos y de los limoneros de su *presente* andaluz.

milagro de la primavera” (CXV, p. 542).

¹¹ Cabe señalar aquí, como ya se ha hecho con respecto al limonero del patio sevillano, la función individualizadora de los demostrativos en los poemas machadianos, constante relevada por R. de Zubiría: “Su adjetivación es casi siempre cualificadora, singularizante...los demostrativos tienen entonces que ser de gran utilidad. Cuando Machado pregunta: «¿Dará sus verdes hojas el olmo *aquel* del Duero?», es claro que nos está hablando no de cualquier olmo, en cualquier lugar del Duero... sino de un olmo determinado, tan determinado que de él nos queda todo un poema “A un olmo seco” extraordinario, donde se lo describe con una precisión y un realismo verdaderamente insuperables” (1969: 160). Igualmente significativo resulta el hecho de que el sujeto lírico se dirija, para pedir el milagro de la salvación, al personificado olmo familiar del Duero, antiguo compañero de los juegos de la infancia y ahora amigo de confianza de la edad adulta, y no a aquel Dios, a quien ha siempre buscado entre la niebla sin nunca encontrarlo, como acertadamente puntualiza F. J. Díez de Revenga: “Se ha destacado que Machado utiliza la palabra milagro pero en un tono secular y nada religioso, ya que basa su esperanza en el evolucionismo biológico al atribuirle a la luz y a la vida en ese final patético” (2008: 129).

¹² Igual que los “campos de Castilla”, que el poeta había reconocido como familiares a lo mejor porque vivían desde siempre en su alma, los “mustios olmos” de los bosques sorianos son los árboles con los que el poeta (y el hombre) sentirá una inmediata afinidad electiva. Las olmedas centenarias han podido ver, gracias a su longevidad, los momentos más felices del niño Antonio y han compartido también los momentos más difíciles y dolorosos del adulto, sin nunca dejar de acompañarlo a lo largo de su trayectoria vital, desde los juegos despreocupados de la infancia hasta las meditaciones profundas de la madurez: “De los parques las olmedas / son las buenas arboledas / que nos han visto jugar, / cuando eran nuestros cabellos / rubios y, con nieve en ellos, / nos han de ver meditar” (CIII, p. 501).

A los campos de Jaén pertenecen también esos olivares que, entre la niebla del amanecer, Machado consigue vislumbrar, tras la ventanilla empañada de su vagón de tercera, diseminados por aquel campo que, en el duermevela de un oximórico “insomne sueño”, parece volar (debido a la ilusión óptica del tren en rápido movimiento) en los versos del poema CXXVII:

Ya en los campos de Jaén,
amanece. Corre el tren
por sus brillantes rieles,
devorando matorrales,
alcaceles,
terraplenes, pedregales,
olivares, caseríos,
praderas y cardizales,
montes y valles sombríos.
(CXXVII, pp. 550-551)

Envueltos en la tenue luz morada de la aurora, parecen moverse hacia el cansado pasajero esos árboles verdes que le evocan los lejanos “pinos del amanecer” que, entre Almazán y Quintana, había podido contemplar con ocasión de “otro viaje” hacia la tierra castellana, acompañado por la alegría de su esposa. El recuerdo de aquellos pinos, cuya percepción visiva E. Carpintero supone que tuvo lugar durante el viaje de regreso de la capital francesa (v. 1943: 122), se superpone ahora, tres años después de la muerte de Leonor, a la vegetación andaluza, y una mano fría aprieta el corazón desilusionado de ese viajero solitario, que se da cuenta de haber perdido incluso la consciencia de sí mismo, único consuelo a la “sequedad” de su alma desolada:

Tan pobre me estoy quedando
que ya ni siquiera estoy
conmigo, ni sé si voy
conmigo a solas viajando.
(CXXVII, p. 552)

En el noviembre de 1913, cuando ya lleva “un año más” en la alta Andalucía (como se deduce gracias a la alusión a las cimas nevadas de Cazorra, Mágina y Aznaitín), es un Machado tenebroso el que proyecta su estado de ánimo en el agua turbia del río y en el cielo nublado que oscurece el campo poblado de olivares, aquí también inevitablemente “grises”:

Dos lentas yuntas aran,
mientras pasan las nubes cenicientas
ensombreciendo el campo,
las pardas sementeras,
los grises *olivares*. [...]
(CXXIX, p. 558)

Sin embargo, en una silenciosa tarde otoñal, durante uno de sus paseos habituales¹³ en contacto con los paisajes alto-andaluces, sale al encuentro de este caminante solitario (“a solas con mi sombra y con mi pena”; CXVIII, p. 545) la vegetación de Baeza, “símbolo de paz y belleza que arropa el valle del Guadalquivir sobre la Loma” y que “hace vibrar el alma de quien siente que la naturaleza arropa la esencia de la vida y, con ella, la posibilidad de emular lo que nos brinda” (Checa Lechuga, 2012: 176).

Los campos jienenses, que desvelan a sus “ojos de diamante” el mar de olivos que lo rodea, finalmente se vuelven “alegres” y tienden la mano al poeta descorazonado a quien, consciente de que ya no puede volver atrás para “caminar con ella”, no queda otra salida que apreciar la existencia de los árboles perennifolios a su alrededor:

El río va corriendo,
entre sombrías huertas
y grises *olivares*,
por los alegres campos de Baeza.
(CXVIII, p. 545)

¹³ En el párrafo titulado “De su profundo amor a la Naturaleza” e incluido en el libro dedicado a los recuerdos de su hermano, José Machado recuerda la afición del ex alumno de la Institución por los largos paseos en comunión íntima con el paisaje, que le inspirarían esos versos destinados a guardar *in eternum* el secreto “de aquellas tardes que ya no volverán”: “Recuerdo que todos los días salíamos a caminar juntos hacia el campo. Era la hora de las sombras azules sobre los caminos. [...] Antonio caminaba ensimismado y silencioso. Se diría que el campo apenas sentía sus pasos, se adueñaba de él. [...] Con la luz todavía del crepúsculo emprendíamos el regreso al hogar. Y era en ese camino de vuelta, cuando al fin rompía el silencio para entablar una conversación en la que empezaba a esbozar algunas de sus impresiones que, luego, en la soledad de la noche y bajo la luz del reverbero que iluminaba sus cuartillas, iba dejando de aquellas tardes que ya no volverán. [...] Recordando sus impresiones iniciales creía entonces, y sigo creyéndolo ahora, que asistía a la fusión del alma del poeta con toda la naturaleza que le rodeaba. El paisaje real ha encontrado ya la voz humana que no pudo tener hasta la llegada de Antonio” (1999: 20-21).

Por primera vez, su retina capta y guarda la imagen de la campiña bordada de olivares y recorrida por ese Guadalquivir que, “como un alfanje roto y disperso, reluce y espejea”, y que, al suplantar ahora al Duero, del que será siempre considerado reflejo inevitable, “alcanza un alto protagonismo simbólico y una gran densidad de significación” (Chicharro Chamorro, 2012: 28):

Otro poderoso símbolo andaluz que pesa en el andalucismo de Machado es el Guadalquivir. Este río es el mismo poeta, carente de límites corporales, como diría Aleixandre, silencioso, oscuro y cargado de remembranzas, dolor y sangre, desde Cazorla hasta Sanlúcar, haciendo vega. (Carrillo, 1990: 393)

El olivo se convierte en el símbolo privilegiado del agricultor hispano que, al confiar toda su fortuna a esa especie perfectamente adaptada al clima del ecosistema mediterráneo, venera y teme al “Dios ibero”; quien, único “dueño de ventura y malandanza”, concede al pobre “su fatiga y esperanza”, ya que puede permitirse ser “hoy paternal, ayer cruento” y decidir a su antojo si concederle su faz “de amor” o la “de venganza”. El “corazón blasfemo” de este campesino, que siembra, cosecha y espera la maduración de los olivos para recoger sus frutos, aguarda ansioso la noche de San Juan, aquel místico y mágico solsticio de verano en el que pueda pedir la fecundidad para sus campos y esperar que la “santa mano” endurezca el hueso de las aceitunas aún verdes:

¡Señor del iris, sobre el campo verde
[...]
tu lumbre da sazón al rubio grano,
y cuaja el hueso de la verde *oliva*,
la noche de San Juan, tu santa mano!
(CI, p. 497)

De aquel labrador, que guarda “el vacío del mundo” en su cabeza hueca y no es sino “una fruta vana de aquella España que pasó y no ha sido”, Machado ofrece un preciso y penetrante retrato en el poema “Del pasado efímero”, título que reemplaza el originario “Hombres de España (“Del pasado superfluo”); en estos versos describe la patética y grotesca figura de este (in)digno representante “de la cepa hispana”, que, con los ojos enturbiados por un velo de melancolía, levanta la mirada hacia el cielo y suspira, con temor y esperanza, mientras espera la lluvia fertilizadora que hará madurar los árboles de sus olivares:

Un poco labrador, del cielo aguarda
y al cielo teme; alguna vez suspira,
pensando en su olivar, y al cielo mira
con ojo inquieto, si la lluvia tarda.
(CXXXI, p. 560)

En los versos de *Poema de un día* que, escrito en el híbrido pueblo jiennense “entre andaluz y manchego”, acoge las “meditaciones rurales” de un maduro estudiante de filosofía meditabundo y soñador bajo la luz invernal, vemos a don Antonio ensimismarse, llevado por la música monótona del repiqueteo de las gotas en el cristal, con la dura condición de quienes “esperan la fortuna de comer” jugándose la vida en la “traidora rueda del año”:

Fantástico labrador,
pienso en los campos. ¡Señor
qué bien haces! Llueve, llueve
tu agua constante y menuda
sobre alcaceles y habares,
tu agua muda,
en viñedos y *olivares*.
(CXXVIII, p. 552)

Desde su rincón “destartalado y sombrío”, el “profesor de lenguas vivas” busca sus gafas para leer a Bergson y a Unamuno mientras no deja de bendecir esa lluvia “piadosa” que, al caer sobre los campos baezanos, “deja vida” y, a la vez, se une a los himnos de alabanza divina de los agricultores, de los olivaderos y de los viticultores, agradecidos por esa agua que habían pedido “a torrentes” para sus viñas y sus olivares:

Te bendecirán conmigo
los sembradores del trigo;
los que viven de coger
la *aceituna*; [...]
(CXXVIII, pp. 552-553)

Los olivos adornan un campo que el poeta, tras buscarlo a través de las galerías de su alma herida, por fin conseguirá *sentir* hasta llegar a personificarlo (igual que el olmo seco soriano) y verlo con la mirada de la memoria (a “re-cordar”, o sea a “volver a traer al corazón”) cuando sus ojos físicos ya dejen de divisar sus rasgos peculiares: “¡Campo de Baeza, / soñaré contigo / cuando no te vea!” (CLIV [IV], p. 608).

Bajo el tórrido sol del mediodía andaluz, se yerguen aquellos olivos hidrónicos que, fotografiados inicialmente en visiones fugaces a lo largo de las orillas del Guadalquivir, irán emergiendo lentamente del telón de fondo para convertirse en indispensables, hasta llegar a inspirar incluso los títulos de algunos de los poemas más conocidos, como el CXXXII, perteneciente a la sección final de *Campos de Castilla*:

¡Viejos *olivos* sedientos
bajo el claro sol del día,
olivares polvorientos
del campo de Andalucía!
¡El campo andaluz, peinado
por el sol canicular,
de loma en loma rayado
de *olivar* y de *olivar*!
(CXXXII, p. 560)

Las menciones reiteradas (con expresiones idénticas como “de olivar y de olivar” y, algunos versos después, “olivares y olivares” –que se repite dos veces en la primera parte de la composición– o también con los recursos de la figura etimológica “olivar y olivaderos” y del poliptoton “olivar / olivares”, “oliva / olivita”) enfatiza la extensión monótona e ilimitada de los ejemplares de esta oleácea que, debido a la increíble longevidad reflejada en su tronco nudoso, pululan por las “tierras soleadas” de la provincia de Baeza, recamando la superficie de sus cerros y de sus montes igual que “bordados alamares”.

Teñidos de color naranja por la luz del ocaso y ensombrecidos por los rayos plateados de la luna, se encienden de reflejos centelleantes bajo los cielos nublados y borrascosos:

¡*Olivares* coloridos
de una tarde anaranjada;
olivares rebruñidos
bajo la luna argentada!
¡*Olivares* centelleados
en las tardes cenicientas,
bajo los cielos preñados
de tormentas!...
(CXXXII, p. 561)

Revelando su hondo conocimiento del ciclo biológico de la planta, Machado alude a sus pequeñas flores con la corola blanquecina que, reunidas en inflorescencias, brotan con las brisas primaverales; y también a sus frutos característicos, esas ovoideas drupas verdes que, tras madurar gracias a las lluvias otoñales, se vuelven negro-moradas, listas para ser recogidas por los olivaderos y llevadas a las almazaras para la producción del aceite:

Olivares, Dios os dé
los eneros
de aguaceros,
los agostos de agua al pie,
los vientos primaverales
vuestras flores racimadas;
y las lluvias otoñales,
vuestras *olivas* moradas.
Olivar, por cien caminos,
tus *olivitas* irán
caminando a cien molinos.
(CXXXII, p. 561)

En la segunda parte del poema, escrito en las características silvas romanceadas que le confieren el carácter de un diario de viaje, con rápidos apuntes descriptivos, se destaca una reflexión metafísica que conlleva una amarga crítica de la España rural y de la supersticiosa religiosidad represora-opresora; es sugestiva la imagen del coche que se va abriendo paso, en un tórrido día estival, a través de los “ubérrimos campos” de olivares polvorientos. Durante esta excursión desde Úbeda a Torreperogil y siguiendo hasta Peal, en la entrada a la Sierra de las Villas y a Cazorla, el lento carricoche avanza por un fértil paisaje de floridos olivares (“Olivares. Los olivos están en flor”) que aseguran al campesino, que “genera, siembra y labra”, los frutos esperados (“la tierra da lo suyo”):

A dos leguas de Úbeda, la Torre
de Pero Gil, bajo este sol de fuego,
triste burgo de España. El coche rueda
entre grises *olivos* polvorientos.
(CXXXII, p. 562)

Frecuentes serán las referencias a los olivos también en los concisos "Apuntes" de *Nuevas Canciones*, cuadros paisajísticos dibujados

con escasos medios pictóricos que –en la primera edición de 1924– llevaban el significativo subtítulo de “Tierra de olivar”. Sobre un olivar de la campiña baezana, cuya monotonía es sugerida por la triple reiteración del término “campo”, vuela una lechuza que –símbolo de Minerva a la que la planta es consagrada– entra en la catedral, brindando una rama verde a la Virgen:

Sobre el *olivar*
se vio a la lechuza
volar y volar.
Campo, campo, campo.
Entre los *olivos*,
los cortijos blancos.
(CLIV [II], p. 607)

Es protagonista absoluto de estos versos el campo andaluz, aunque en el último “apunte” geográfico el poeta filtre una velada alusión al recuerdo de Leonor, quien, al ir difuminándose bajo el polvo de los instantes tristes, aparece como una sombra huidiza por los páramos soleados:

Los *olivos* grises,
los caminos blancos.
El sol ha sorbido
la color del campo;
y hasta su recuerdo
me lo va secando
esta alma de polvo
de los días malos.
(CLIV [IX], pp. 609-610)

A un solitario olivo cordobés Machado dedicará el largo poema –estructurado en siete partes– que abre *Nuevas canciones* y que se basa en la identificación mitológica entre los campos andaluces y los de Eleusis, ciudad del Ática que albergaba un santuario dedicado a la diosa Deméter y su hija Perséfone, que llegó a adquirir gran importancia por ser la sede de los misterios eleusinos, uno de los mayores cultos de la Grecia antigua y más tarde del Imperio romano:

El nexo entre los dos planos de la visión, el real y el evocado, es el olivo solitario a cuya sombra se ha sentado un rato el paseante como otrora lo hiciera Deméter camino del palacio

de Keleos. La diosa nutricia aún en su significación simbólica la fecundidad natural y el laboreo agrícola como modo tradicional de vida: es, por tanto, deidad protectora a la vez de cultivos y cultura. (Montero, 1990: 345)

Machado, que aspira “un día recordar del sol de Homero” bajo las ramas del árbol sombrío, conjuga el paisaje andaluz, con el *leit motiv* de encinas y de olivos, el viejo mito de Deméter consumida por la nostalgia de su hija, las inquietudes existenciales y su espléndida pericia poética en este texto asombroso, de los menos visitados, quizás porque su relato suene como anacrónico al desprevenido, o como culterano al acostumbrado a la supuesta sencillez de otros poemas suyos. A diferencia de sus demás “hermanos” arbóreos, vigilados por la prudencia de los aceituneros, el viejo olivo de “Córdoba la llana” no recibe el cuidado de una “mano labradora” que recoja los frutos de su ramaje y, en cambio, se yergue orgulloso, al borde de la fuente y bajo el azul del cielo, “como un árbol silvestre, espeso y alto”.

Consciente de que el intento de reproducir, en tierra andaluza, una adhesión emocional análoga a la experimentada con los encinares del alto Duero, el triste y reflexivo profesor se sienta a la sombra de aquel hospitalario “olivo del camino” (cuya espesa copa le ofrece amparo y su fuente agua pura), tal como lo hizo, en la mitología griega, la diosa de la fertilidad de la tierra y del cultivo de los cereales, la cual, en la desesperada busca de Proserpina raptada por Hades, se sentó a la vera del camino, “ceñido el peplo, yerta la mirada, lleno de angustia el corazón divino”:

Olivo solitario,
lejos del *olivar*, junto a la fuente,
olivo hospitalario
que das tu sombra a un hombre pensativo
y a un agua transparente,
al borde del camino que blanquea,
guarde tus verdes ramas, viejo *olivo*,
la diosa de ojos glaucos, Atenea.
(CLIII [II], p. 603)

En el último dístico alude el poeta a Atenea *glaukopis*, diosa de los ojos deslumbrantes como los del búho que –capaz de ver a través de las tinieblas– evoca la *sofía* de la que es símbolo, en insomne vela entre las ramas del árbol sagrado.

Y justo en frente del templo de Atenea *Parthenos*, los atenienses habían plantado un olivo que, destruido por los persas, renació de la originaria cepa: el actual es, pues, heredero directo del que remonta a hace más de 2500 años. Ese fue su homenaje a la diosa de la Sapiencia que, al hacer surgir un olivo como regalo para sus ciudadanos, había obtenido la victoria en la pugna contra Poseidón, razón por la cual le correspondió bautizar con su nombre la capital helénica. Y es glauca también aquella aceituna, fruto del sol y del sudor, que el toque de Deméter convertirá en morena en los verdes olivos de las llanuras, de los collados y de los sitios alpinos:

[...] Ya irá de glauca a bruna,
por llano, loma, alcor y serranía,
de los verdes *olivos* la *aceituna*...
(CLIII [VII], p. 603)

Los olivos machadianos, esos “enjutos pobladores de lomas y altozanos, horros de sombra, grávidos de fruto” (CLIII, [I], p. 603), son alegoría de sabiduría y de paz, de prosperidad y de victoria. El tronco grueso y agrietado, que aguanta impávido el rigor del clima invernal y los golpes recibidos en sus ramas por los vareadores, que hacen así caer la aceituna para recogerla del suelo, evoca sus virtudes de resistencia y de generosidad al darles a cambio el dorado y rico fruto del aceite. Las hojas pequeñas y perennes, de un color verde oscuro por un lado y plateado por el otro, encarnan a la vez la eterna dualidad de lo transeúnte y su permanencia frente a la ciclicidad de sus frutos, símbolo de la esperanzadora preñez del eterno femenino, generador y nutricio, balsámico y apaciguador para los hombres.

Y al olivo andaluz, “pobre en medios y rico en resultados” (Mostaza, 1949: 626), se parece también la poesía de aquel dulce y tenaz “árbol viejo de España”, acertada metáfora nerudiana para definir al gran cantor de la naturaleza peninsular; (1974: 167); pues, igual que una espada afilada “puesta al extremo de un brazo que lleva al otro extremo las congojas de un corazón” (Ortega y Gasset, 1973: 350), se perfila tan humilde y cotidiana en la expresión como rica y fructífera en sus contenidos:

Como el *olivar*,
mucho fruto lleva,
poca sombra da.
(CLXIV [XIII, III], p. 659)

Referencias bibliográficas

- ALBERTI, Rafael (1945), “Imagen primera y sucesiva de Antonio Machado”, *Imagen primera de...*, Buenos Aires, Losada, 39-59.
- ALBORNOZ, Aurora de (1959), “El paisaje andaluz en la poesía de Antonio Machado”, *Caracola*, 84-85-86-87, 35-41.
- ALONSO, Dámaso (1962), “Fanales de Antonio Machado”, *Cuatro poetas españoles*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 137-184.
- (1960), “Paisajes imaginarios en la poesía de Antonio Machado”, *Ínsula*, XXV (158), 9 y 18.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1964), “Sobre la «autenticidad» de la poesía de Machado”, *La Torre*, XII (45-46), 387-408.
- CARAVAGGI, Giovanni (1969), *I paesaggi “emotivi” di A.M. Appunti sulla genesi dell’intimismo*, Bologna, Patron.
- CARPINTERO, Heliodoro (1943), “Soria, en la vida y en la obra de Antonio Machado”, *Escorial*, XII (33), 111-127.
- CARRILLO, Francisco (1990), “Antonio Machado: ¿Andalucía o Castilla?”, *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. de Jorge Urrutia, vol. III, Sevilla, Alfar, 387-395.
- CERNUDA, Luis (1957), “Antonio Machado”, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, ed. de Luis Cernuda, Madrid, Guadarrama.
- CHECA LECHUGA, Antonio (2012), “Consideraciones sobre Baeza y Antonio Machado al hilo de mi memoria”, *Antonio Machado y Baeza, 1912-2012. Cien años de un encuentro*, (coordinador José Luis Chicharro Chamorro y con textos de Rafael Alarcón Sierra et al.), Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 173-182.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (2012), “Cien años del encuentro de Antonio Machado y Baeza o la celebración de una poesía como palabra esencial en el tiempo”, *Antonio Machado y Baeza, 1912-2012. Cien años de un encuentro*, (coordinador José Luis Chicharro Chamorro y con textos de Rafael Alarcón Sierra et al.), Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 21-39.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2008), “Leonor y Antonio Machado”, *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León, (Soria, 7 y 8 de mayo de 2007, Segovia, 10 y 11 de mayo de 2007)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 125-135.

- GRANT, Helen (1964), “Ángulos de enfoque en la poesía de Antonio Machado”, *La Torre*, XII (45-46), 455-472.
- LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael (1973), “Recuerdo de Antonio Machado en Baeza (1914-1918)”, *Antonio Machado*, ed. de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, 87-98.
- MACHADO, Antonio (1989), *Poesía y prosa*, ed. de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, vols. I-IV, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado.
- (1996), *Los Complementarios*, ed. de Manuel Alvar, Madrid, Cátedra.
- MONTERO, Juan (1990), “Notas para una reconsideración de las *Nuevas canciones machadianas*”, *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. de Jorge Urrutia, vol. IV, Sevilla, Alfar, 343-55.
- MOSTAZA, Bartolomé (1949), “El paisaje en la poesía de Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, 623-641.
- NERUDA, Pablo (1974), *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- ORTEGA Y GASSET, José (1973), “Los versos de Antonio Machado”, *Antonio Machado*, ed. de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, 349-353.
- REYES CANO, Rogelio (2001), “El reencuentro de Antonio Machado con el paisaje andaluz: comentario del poema «En estos campos de la tierra mía...», de *Campos de Castilla*”, *De Blanco White a la Generación del 27: estudios de literatura española contemporánea*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 129-147.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1981), *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*, Barcelona, Editorial Lumen.
- TERUEL BENAVENTE, José (1990), “La muerte de Leonor en *Campos de Castilla*”, *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. de Jorge Urrutia, vol. III, Sevilla, Alfar, 299-304.
- ZUBIRÍA, Ramón de (1969), *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos.