

## Comentarios a algunos poemas de *Soledades, galerías, otros poemas*

### “Era una mañana y abril sonreía”

El poema siguiente, el **XLIII**, se publicó también en *Soledades*; pero fue modificado bastante antes de ser incluido en *S. G. O.* El cambio principal consistió en la supresión de dos estrofas. Corregido, dice así:

Era una mañana y abril sonreía.  
Frente al horizonte dorado moría  
la luna, muy blanca y opaca;  
tras ella, cual tenue ligera quimera, corría  
la nube que apenas enturbia una estrella. 5  
.....  
Como sonreía la rosa mañana  
al sol del oriente abrí mi ventana;  
y en mi triste alcoba penetró el oriente  
en canto de alondras, en risa de fuente 10  
y en suave perfume de flora temprana.  
Fue una clara tarde de melancolía.  
Abril sonreía. Yo abrí las ventanas  
de mi casa al viento... El viento traía  
perfume de rosas, dolor de campanas... 15  
Doblar de campanas lejanas, llorosas,  
suave de rosas aromado aliento...  
...¿Dónde están los huertos floridos de rosas?  
¿Qué dicen las dulces campanas al viento?  
..... 20  
Pregunte a la tarde de abril que moría:  
¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?  
La tarde de abril sonrió: La alegría  
pasó por tu puerta —y luego, sombría:  
Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa. 25

En las dos primeras estrofas poco sucede: el abre la ventana de su «triste alcoba» a ese risueño amanecer primaveral.

A partir del verso 12 puede decirse que empieza otro poema. Es ahora al atardecer. El viento le trae el presagio de una «alegría». Pero esta, luego, no llega: *ya pasó*.

Lo que no se comprende bien es la función que tengan en el poema esos versos primeros referentes a la mañana. Todo se explica mejor leyendo las dos estrofas suprimidas. Una de ellas, que se insertaba después del verso 11, decía:

Y le dije al alba de Abril que nacía:  
Mañana de rosa: ¿aquel peregrino  
que está en el camino, será la alegría?  
—Sí tal, la alegría que viene en camino,  
dijo el *Alba rosa de Abril* que reía.

Hay aquí —aunque los versos no sean de los más felices de Machado— una *expectación de la alegría*, representada por ese peregrino que se acerca. Sin esto, esos once primeros versos pierden gran parte de su significado. A continuación venía la otra estrofa, en la que dice que, confiado, se volvió a dormir:

Como yo sabía que aquel peregrino  
era la alegría, lejos y en camino,  
al sol del Oriente cerré mi ventana.  
Y el sueño me trajo, de Abril y de Oriente.  
el lindo retablo de un sueño riente  
cuando sonreía la rosa mañana.

Y ahora se comprende la intención que originalmente tenía el poema. Él cerró la ventana, volvió la espalda a la vida y se puso a soñar. Y lo que sigue luego, al despertar, ya en la tarde —que es lo mejor del poema— era la triste consecuencia. La poesía como estaba en principio era, pues, más coherente. Pero Machado hizo muy bien en suprimir esas estrofas, todo lo del «peregrino», y quitar al poema su carácter didáctico. Lo que sucede es que los once primeros versos quedan ahora algo aislados, con poco sentido. Tal vez debió haberlos suprimido también.

Sobren o no esos primeros versos, es de gran belleza, creo yo, la segunda parte. La versificación —modernistas dodecasílabos con rimas internas— es en extremo musical. Y no hay paisaje en realidad: solo el viento que entra por la ventana trayendo «perfume de rosas, doblar *de* campanas». Las campanas «llorosas» enturbian un poco la embriaguez que produce el perfume. Pero el poeta, esperanzado, no quiere advertir esto, y por eso modifica el adjetivo en el verso 19, al preguntar por las «dulces» campanas. Es con el alma en vilo —temeroso, pero ocultándose el temor— como pregunta a la tarde que muere: “¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?”

La respuesta es dura. Toda esperanza es cortada de repente. El poeta, que se acercaba anhelante queda (como diría otro gran sevillano, Cernuda, en *He venido para ver*) «con los brazos un tanto en el aire». Una situación en la que Machado se encontraría muchas veces. Y esa refinada crueldad con que «la tarde de abril», sonriendo, responde al poeta inocente, cambiando luego de pronto el gesto, ese abrupto final, tiene sin duda mucho que ver con la impresión que este poema deja en el lector.

Es una variante del tema *Nevermore*, el estribillo de *The Raven* de E. A. Poe, muy de moda en la época. Así lo indica el título, en italiano, de la versión publicada en 1902: *Mai piu*.

### “Eran ayer mis dolores”

Observemos que Machado a veces, en *S. G. O.*, mira con nostalgia hacia los años de su primera juventud, cuando sus penas le servían para producir versos ingenuos, y compara esa época con un presente lleno de profunda amargura.

Pasado y presente se comparan, por ejemplo, en la poesía LXXXVI, que se publicó por vez primera en 1912 (en la sección «Proverbios y cantares» de *Campos de Castilla*). Luego, en la primera edición de las *Poesías completas*, en 1917, Machado la incluye, sin embargo, entre las correspondientes a *S. G. O.* Y por buenas razones, ya que despega de los otros «cantares». Quizás quedo trasapelada al publicarse el libro en 1907, o fue escrita algo después. De todos modos debió de ser escrita con anterioridad a la época en que él se enamorara de Leonor, a quien conoció a fines de 1907, en Soria. Es un romance:

Eran ayer mis dolores  
como gusanos de seda  
que iban labrando capullos;  
hoy son mariposas negras.  
¡De cuantas flores amargas 5  
he sacado blanca cera!  
¡Oh tiempo en que mis pesares  
trabajaban como abejas!  
Hoy son como avenas locas,  
o cizaña en sementera. 10  
como tizón en espiga.  
como carcoma en madera.  
¡Oh tiempo en que mis dolores  
tenían lagrimas buenas,  
y eran como agua de noria 15  
que va regando una huerta!  
Hoy son agua de torrente  
que arranca el limo a la tierra.  
Dolores que ayer hicieron  
de mi corazón colmena, 20

hoy tratan mi corazón  
como a una muralla vieja :  
quieren derribarla, y pronto,  
al golpe de la piqueta.

Al mirar al «ayer», no encuentra sino «dolores» y «flores amargas»; pero esos sufrimientos pasados los contempla casi con nostalgia, al compararlos con las penas que ahora amenazan destruirle. Lo raro es que insista, y no es esta la única ocasión, en destacar la virtud que aquellos antiguos dolores tenían para producir «capullos», miel, es decir, versos. Diríase que solo por esto le parece preferible aquella época pasada. Mas, ¿no sucede ahora lo mismo? ¿No está él ahora transformando también esa más profunda amargura en versos, y versos superiores sin duda a los de antes? Hay un cierto enigma en esa insistencia de Machado, precisamente en la época en que producía muchos de sus mejores poemas, en evocar con añoranza la época de sus «versos juveniles» («voy evocando versos juveniles... / ¿Qué fue de aquel mi corazón sonoro?», se pregunta, una tarde de otoño, en el poema XCI que apareció en 1907). Pero lo que sucede, creo yo, no es que él considere, en verdad, aquellos viejos poemas suyos mejores que los de ahora, o que le importen siquiera, sino que considera ahora aquellas tristezas juveniles que producían aquellos versos ingenuos, como tristezas banales, pasajeras, curables; y en cambio su amargura presente le parece honda e incurable.

No dice —no al menos en el poema LXXXVI— la causa de esa tristeza más profunda de ahora. Bien podemos imaginar, sin embargo, basándonos en lo que indica en otros poemas, que *una* de las causas es la falta de amor que sentía, y el considerar que había pasado ya entonces su juventud, su oportunidad. Ciertamente Machado no era viejo todavía, pero se sentía viejo. Evocaba con nostalgia su juventud primera porque aunque esta fuera triste también, y falta también de verdadero amor, como ahora, entonces tenía él aún esperanzas, posibilidades. Vertía entonces lágrimas, y escribía versos; pero se disponía pronto a vivir de nuevo, a buscar y esperar otra vez. Ahora en cambio no espera nada, su soledad es completa, y por eso se siente acabado, vencido.

### [«Coplas mundanas»]

Ese estado de depresión debió de durarle algún tiempo, y fue quizás la época —el periodo 1902-1907 aproximadamente— en que escribió muchas de sus mejores poesías. Pero estas, al parecer, no le importaban demasiado. Más que sus versos nuevos le importaba su juventud perdida, y su profunda soledad. Y ello es bien comprensible. Mas lo que confunde en todo esto es la importancia que, *aparentemente*, da a sus primeros versos, cuando lo que hace en realidad es lamentar que haya pasado su juventud. Solo teniendo en cuenta esto se explica el comienzo de la poesía XCV («Coplas mundanas»), publicada en *Renacimiento* en 1907, antes de aparecer en *S. G.O.*:

Poeta ayer, hoy triste y pobre  
filósofo trasnochado,  
tengo en monedas de cobre  
el oro de ayer cambiado.

Si hubiera escrito esto después de 1912, tendría algún fundamento lo que dice; pero no en 1907. ¿Lo creía así realmente Machado? Bien que, modesto, pensase era «cobre» lo que ahora hacía, mas ¿por qué consideraba «oro» lo de antes? La única explicación que encuentro es la ya señalada, que el *oro* era para él, en verdad, la juventud de entonces, aunque triste, no los versos que entonces escribía. Y en las coplas que siguen a esta primera, el mismo parece indicarlo así. Habla casi exclusivamente de la primera juventud, y no de la época en que escribe. Mas es aquel momento desde el cual él contemplaba el pasado, el que más nos interesa aquí ahora. Y no es difícil observar que lo que sentía entonces, al escribir esas «Coplas», era sobre todo tristeza al ver que había ya pasado su juventud. Al encontrar vacía su vida, se desvalorizaba ante sus ojos su obra, y pensaba que ya no hacía sino «aleluyas». Escribe, a continuación de los versos ya citados:

Sin placer y sin fortuna,                   5  
pasó como una quimera  
mi juventud, la primera...  
la sola, no hay más que una:  
la de dentro es la de fuera.

Añora aún en la cuarteta siguiente su «juventud bien amada», que pasó «como un torbellino»; y luego es cuando califica de «aleluyas» los versos que ahora hace:

Y hoy miro a las galerías                    15  
del recuerdo, para hacer  
aleluyas de elegías  
desconsoladas de ayer

Se despide de sus viejas «lágrimas cantoras», que brotaban «alegremente» y agrega:

¡Buenas lágrimas vertidas  
por un amor juvenil,  
cual frescas lluvias caídas                    25  
sobre los campos de abril!

Y luego siguen estos versos, que debían para él ser importantes (ya que los repite, casi exactamente, en una de las «coplas elegíacas» del poema XXXIX, que ya mencionamos), esta cuarteta no muy clara:

No canta ya el ruiseñor  
de cierta noche serena;  
sanamos del mal de amor  
que sabe llorar sin pena.

El ruiseñor que cantó «cierta noche», debió de ser él, que llorando «sin pena verdadera, escribía juveniles versos. Pero aquel «mal de amor» ya pasó. Y ahora «no canta». Implícito está aquí, como en todo el poema, creo yo, que el dolor que ahora siente es más grave. Y la causa es la que él anteriormente señala: que pasó ya su juventud, y que «no hay más que una».

Para acabar este poema XCV, repite los cuatro versos con que empezó: «Poeta ayer, hoy triste y pobre/filosofo trasnochado... »

Ahora quizás se comprende mejor en qué sentido algo ambiguo —joven, ingenuo, etc.— se consideraba él *poeta* ayer Y en cuanto a considerarse «hoy» solo un «filósofo trasnochado», me parece que debía ser bastante sincero, aunque fuese obviamente injusto consigo mismo.

Bien fuera porque, hundido en su soledad y amargura, valoraba en poco su obra; o porque considerase ociosas sus emocionadas reflexiones, plasmadas en magníficos versos, sobre la memoria y el sueño, el tiempo y la muerte; o bien, simplemente, porque creyese —como en efecto veremos que debió de creerlo alguna vez-- que su corazón se había «dormido» y que su pensamiento era estéril, el caso es que Machado a veces, cuando miraba hacia atrás, hacia su pasada juventud, se sentía, hacia 1907, como un hombre acabado. Algo quizás había en esta actitud de moda, de moda «decadentista» de la época. Pero basta ver los poemas en que dice esto, y muchos otros de él, para comprender que Machado era básicamente sincero. Se creía agotado.

### “¿Mi corazón se ha dormido?”

Pero de pronto, en una poesía muy significativa, la LX, reacciona contra esa idea que tenía de sí mismo. Comienza por preguntarse:

¿Mi corazón se ha dormido?  
Colmenares de mis sueños  
¿ya no labráis? ¿Está seca  
la noria del pensamiento,  
los cangilones vacíos,                    5  
girando, de sombra llenos?

Y lo importante es la respuesta rotunda que se da esta vez, unos precisos, estupendos versos :

No, mi corazón no duerme.  
Está despierto, despierto.  
Ni duerme ni sueña, mira  
los claros ojos abiertos,                    10

señas lejanas y escucha  
a orillas del gran silencio.

No dice que, pasado un periodo de esterilidad —o que él creía de esterilidad— esté ahora de nuevo produciendo versos con sus penas o sus sueños. Lo que sucede es que ha cambiado ahora su actitud ante el mundo, y que, de pronto, se da cuenta de ello. Lo que hace es afirmar que está bien despierto, con los ojos bien abiertos, esperando «señas lejanas» (que él sabe no llegan nunca). Está tratando, «a orillas del gran silencio», ante el mudo misterio del universo, de escuchar alguna voz, alguna respuesta. Lo que hace aquí, en suma, es afirmar el valor de una pregunta metafísica que siempre de un modo oscuro estaba latente en él, pero que ahora se plantea muy claramente. Diríase que ahora, por primera vez, se da cuenta de la importancia de ese *pasmo* suyo de siempre. Lo que antes era soledad, y vaga angustia personalísima, indefinible, se convierte ahora en clara consciencia del misterio de la vida.

Es posible que fuera por la misma época en que escribió esta poesía cuando Machado comenzó a interesarse en estudios filosóficos. Por desgracia no se sabe con exactitud de que fecha es. Apareció por vez primera en 1917, en las *Poesías completas*, pero en la parte correspondiente a *S. G. O.* Probablemente es de 1907, o poco después.

Sea de cuando fuere, esta poesía, repetimos, parece indicar un cambio de actitud. Pasa de la amargura, de la obsesión dominante por la falta de amor, a *lo metafísico*. Y puede uno preguntarse por qué sucedió esto. Posiblemente en ello influyó su soledad. Esa tristeza honda de poco antes, que le llevó a desvalorizar su obra y a considerar como propias de «filósofo trasnochado» sus especulaciones, quizás fue la misma que le hizo ir ahondando cada vez más en sus meditaciones. Hasta que al fin advirtió que ese mirar, y esperar y preguntarse, era ocupación nada banal. Pero puede también suponerse que, por el contrario, fuera al salir de esa honda crisis suya de pesimismo, a que nos hemos referido (es decir, después de su viaje a Soria, e iniciado ya su noviazgo con Leonor) cuando, más sereno y relativamente satisfecho, meditó más y valoró mejor sus meditaciones. Y en realidad una posibilidad no excluye a la otra; su soledad, su tristeza por falta de amor, unida a su inquietud «existencial», le abrirían el camino a la pregunta metafísica; pero no es cuando el dolor es más vivo cuando más y mejor se medita, sino después, recordando ese dolor.

La falta de amor, antes ya de este cambio de actitud, se mezclaría a sus otras tristezas, a su inquietud «existencial», y aumentaría sin duda esta.

Mas es evidente que esa inquietud no la causaba la falta de amor: existía en él desde hacía mucho. La revelan numerosos poemas en los que habla de recuerdos, del tiempo y de la muerte, escritos en la misma época, o antes, que esos otros en los que alude a su triste vida sin amores.

### “Es una tarde cenicienta y mustia”

Hay un poema sobre todo que merece especial atención: el LXXVII. En él se asombra Machado de esa angustia que siempre le acompaña, y, recordando, encuentra que la causa es haberse sentido él siempre, desde niño, como perdido en el mundo. Apareció por primera vez en *S. G. O.*, en 1907, pero entonces eran *dos* poemas consecutivos, con diferente numeración; y también eran dos en la edición de *Poesías completas* de 1917. Más tarde juntó los dos en uno, y así se reproduce ahora siempre, separando sin embargo las dos partes con un asterisco. Dice la primera parte:

Es una tarde cenicienta y mustia,  
destartalada, como el alma mía;  
y es esta vieja angustia  
que habita mi usual hipocondría.

La causa de esta angustia no consigo          5  
ni vagamente comprender siquiera;  
pero recuerdo y, recordando, digo:  
—Sí, yo era niño, y tú mi compañera.

Aquella tarde tristonza no solo siente angustia, sino que se extraña de la repetida presencia de esta en su alma, y se pregunta *por qué*; pregunta por la causa esencial de esa angustia. El poema este, como tantos de Machado en *S. G. O.*, es un mirar hacia dentro, un ahondar, indagar en su interior. Y

es curioso que diga, en los versos 5 y 6, que la causa de esa angustia no puede comprenderla «ni vagamente». A continuación vemos que él sabe muy bien cuál es la causa. Pero, como tantas veces también, Machado nos hace acompañarle paso a paso en su reflexión, en su emoción. No nos comunica algo que él sabe, como quien comunica una noticia, sino que nos hace participar de lo que descubre, y a medida que lo descubre. O, al menos, sabiamente, produce en nosotros esa impresión. De todos modos esos versos 5 y 6 parecen indicar que realmente, durante algún tiempo, Machado *no sabía* cuál era la causa verdadera de su angustia. Debía de saber ya entonces, sin embargo, que la causa no era tan solo la falta de amor, ni la pérdida de la juventud, a pesar de lo que él mismo sugiriera en otros poemas. La causa principal era más honda, y en algún momento preciso —probablemente esa misma tarde a que se refiere este poema— se le reveló con bastante claridad. Mas en esta primera parte, «recordando», no se le revela aún la causa, sino el hecho de que esa angustia le acompañó siempre: «—Sí, yo era niño, y tú mi compañera».

La segunda parte, una silva-romance, es una indagación del contenido esencial, constante, de esa angustia suya de siempre; y, por lo tanto, un atisbar en la razón última de ella:

Y no es verdad, dolor, yo te conozco.  
tú eres nostalgia de la vida buena                    10  
y soledad de corazón sombrío.  
de barco sin naufragio y sin estrella.

Con ese verso 9 que inicia la segunda parte, «Y no es verdad...», indica que una iluminación ha ocurrido de pronto en su alma. Ahora ya sabe en qué consiste su angustia. Al recordar algún momento de su niñez, ha comprendido cuál es el carácter de esa «compañera», siempre la misma.

Hay en esa angustia, en ese «dolor», dos elementos: uno es «nostalgia de la vida buena», y el otro soledad. Una soledad en cuyo carácter va a seguir indagando en el resto del poema. Pero detengámonos primero, un instante, en esa «nostalgia de la vida buena». Él, sabiamente, no dice aquí nostalgia *de amor*. La razón de esto es que ha de referirse a esa «nostalgia» en términos que sean válidos para su niñez tanto como para su primera juventud, o para ahora. Lo que el niño anhelaba no era lo mismo que él anheló después. Pero siempre anheló una «vida buena», una vida diferente a esa suya triste. Siendo ya joven, y también después, esa nostalgia era claramente, como hemos visto, nostalgia de amor.

Mas esa ausencia de «vida buena» no es el contenido principal de su angustia. Por algo él menciona esto solo de paso. Lo que desarrolla ampliamente es el sentido de esa soledad suya, soledad «de corazón sombrío». El carácter de esta, y su causa, se indican ya en el verso que sigue, el 12: es soledad «de barco sin naufragio y sin estrella». Es decir, la soledad de quien está perdido y navega sin rumbo, aunque no acaba de naufragar. Los versos que siguen no hacen sino desarrollar, explicar ese sentimiento con nuevas comparaciones:

Como perro olvidado que no tiene  
huella ni olfato y yerra  
por los caminos, sin camino, como                    15  
el niño que en la noche de una fiesta  
se pierde entre el gentío  
y el aire polvoriento y las candelas  
chispeantes, atónito, y asombra  
su corazón de música y de pena,                    20  
así voy yo, borracho melancólico,  
guitarrista lunático, poeta.  
y pobre hombre en sueños,  
siempre buscando a Dios entre la niebla.

Las dos imágenes, convergentes, del perro y del niño, son de suma efectividad. Juntas expresan perfectamente lo que significa para él ese estar perdido en el mundo, que es la sensación que él nos quiere comunicar. La situación del perro, como la del niño, se van precisando poco a poco. Son esas imágenes como dos largas parábolas que se cruzan en un punto, y el punto ese en que se tocan, es decir lo que tienen de común ese niño y ese perro, es lo que define poéticamente la emoción

indecible que Machado quiere expresar. Ninguna de esas imágenes, por sí solas, tendría ni la mitad de la efectividad que tienen juntas. El «perro olvidado», que va por los caminos «sin camino», resulta trágico porque interpretamos su desorientación y desamparo en términos humanos, comparándole a ese niño «atónito» y lleno de pena. Y a su vez el niño es visto y sentido como pobre perro perdido. Y Machado, como ambos: niño angustiado, asombrado, y perro errante. Y así luego, cuando se mira a sí mismo, y ve lo que él es en el presente, y alude a su andar sin rumbo, esas simples expresiones —«borracho melancólico», «guitarrista lunático», «poeta» y «pobre hombre en sueños»— se cargan de sentido, y nos dicen quién es él, por fuera y por dentro, y la causa de su penar. La causa es que se ha sentido siempre perdido, sin rumbo.

Mas, ¿por qué ese sentirse perdido? La causa de esto, que viene a ser la causa última de su angustia, es algo que indica solo en el último verso: es la falta de Dios. Siempre estuvo, nos dice, «buscando a Dios». Y siempre sin encontrarle, desorientado. Siempre buscándole «entre la niebla».

La imagen del niño perdido «en la noche de una fiesta» —durante una procesión, en Sevilla, probablemente— la crea él, casi seguro, sobre la base de algo parecido que debió de ocurrirle cuando tenía menos de ocho años. Al mismo recuerdo se refiere sin duda en una carta a Guiomar, escrita más de veinte años después de haber escrito el poema<sup>2</sup>. La belleza de esos versos, 16-20, tiene que ver con la forma tan expresiva en que junta —como debieron de juntarse en el alma de aquel niño— el asombro con la música y la pena. No dice que el niño, viendo lo que veía, las candelas chispeantes, *se asombraba*; a la vez que, sintiéndose perdido, *sentía* pena en su corazón; mientras oía música. El niño ese «*asombra /su corazón*». Y lo asombra «*de música y de pena*». Y antes, en 17-19, no solo dice que el niño se pierde «entre el gentío», lo cual es bastante natural, sino que se pierde, «atónito», entre el gentío «*y el aire polvoriento y las candelas*». La realidad externa, pues, y la interna del niño, se entrelazan en estos versos de un modo poco gramatical, y hasta poco «lógico», pero sumamente poético y efectivo para describir la situación de ese niño, el desamparo ese, que es el que él había sentido siempre.

Tal vez en ningún otro poema revela Machado mejor que en este el carácter existencial de su «vieja angustia». Se comprende pues que cuando, muchos años más tarde (en un artículo fechado en diciembre de 1937, y publicado en la revista *Hora de España*, XIII, en enero de 1938) quiso probar que había sido él siempre «algo heideggeriano<sup>3</sup> sin saberlo», acudiese a este poema LXXVII, del cual cita solo la primera parte.

En otro lugar he tratado ya de probar que donde Machado realmente se acerca más a Heidegger, y hasta se adelanta a él, en algún punto, es en sus prosas filosóficas, especialmente las del «Cancionero Apócrifo» que se publicaron como apéndice de las *Poesías completas* a partir de la edición de 1928. Pero Machado no menciona esto, ni ello nos importa aquí. El caso es que en el artículo de *Hora de España*, en el que hace algunos comentarios sobre la filosofía de Heidegger, y la importancia que este, otorga a la inquietud existencial, y a la angustia, dice que entre los españoles y «particularmente entre los andaluces» esa filosofía puede encontrar «honda aquiescencia». Y es entonces cuando, pensando sin duda en sí mismo, más que en otro andaluz, se pregunta: «¿Es que somos algo heideggerianos sin saberlo?» Y a continuación cita la primera parte del poema («Es una tarde cenicienta y mustia...»), versos, dice, «escritos hace muchos años y recogidos en tomo hacia 1907», los cuales «pueden tener una inequívoca interpretación heideggeriana». Y tras la cita, comenta: «La *angustia*, a la que tanto ha aludido nuestro Unamuno y, antes, Kierkegaard, aparece en estos versos —y acaso en otros muchos— como un hecho psíquico de raíz, que no se quiere, ni se puede, definir, mas sí afirmar como una nota humana persistente, como inquietud existencial (Sorge), antes que verdadera angustia (Angst) heideggeriana, pero que

---

<sup>2</sup> «¡Qué alegría, Guiomar, cuando te veo! Es algo tan elemental que comparo con la del niño que, después de haberse perdido entre un gentío extraño, encuentra a su madre» (Concha Espina, *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*, Madrid, 1950, p. 42).

<sup>3</sup> Puede parecer innecesaria esta disquisición sobre la influencia de Heidegger en la poesía de Machado. No obstante, es necesario destacar la enorme influencia de las filosofías existencialistas, tanto en el periodo de entreguerras como tras la Segunda Guerra Mundial, representadas por el propio Heidegger y por J.P. Sartre, hasta el punto de que para muchos críticos, el existencialismo es la influencia filosófica fundamental del arte (y de la cultura en general) del siglo XX.

va a transformarse en ella».

Es curioso que diga que esa angustia que aparece en el poema (más bien diríamos que *nombra*, tan solo, en esta primera parte) es una nota «persistente», pero que *no se puede* «definir». En la segunda parte del poema, él la define, magníficamente, como hemos visto. Y aunque sea, en efecto, más bien inquietud existencial que angustia esa sensación suya que él nos comunica, el caso es que la segunda parte del poema hubiera servido mucho mejor que la primera para mostrar que, ya «hacia 1907», él era algo heideggeriano. Un poco más adelante, en el mismo artículo, siguiendo con su comentario sobre la *angustia*, de que habla Heidegger, escribe: «La angustia es, verdad, un sentimiento complicado con la totalidad de la existencia humana y con su esencial desamparo, frente a lo infinito, impenetrable y opaco». Diríase que estaba pensando, sin nombrarlo, en el último verso de su poema: «siempre buscando a Dios entre la niebla».

Estos comentarios los escribió Machado, cierto es, poco más de un año antes de morir; es decir, más de treinta años después de la época en que escribió *S. G. O.*, que es el periodo del cual estamos ahora ocupándonos. Pero poca duda puede haber, me parece, leyendo ese poema, LXXVII, y otros de *S. G. O.*, que la «inquietud existencial», el sentirse perdido en el mundo era, en aquellos años de principio de siglo, algo tan real en él como la soledad y la tristeza suyas por falta de amor

### “Fue una clara tarde, triste y soñolienta”

A veces vemos claramente en *S. G. O.* que la tristeza de Machado se relacionaba con su falta de amor y con la pérdida de su juventud; otras, que se relacionaba con su «vieja angustia». **0** con ambas cosas. Y quizás con otras causas. Pero con frecuencia nada o muy poco indica el en cuanto a las causas. Habla de su tristeza simplemente, de su melancolía; recordando, en ocasiones, que esta no es nueva, que es la de siempre.

Un ejemplo de esto último lo encontramos en el poema VI. Es el primero que aparece en *Soledades*, con el título de «Tarde». Corregido levemente, sin alterar en nada lo esencial, paso luego, sin título, a *S. G. O.* Por él vemos que en la época en que lo escribió (en 1902 lo más tarde), consideraba el su amargura s como «lejana». Son versos de doce sílabas, y algunos de seis; con rima consonante; en pareados, o en la forma *abab*. Empieza así:

- 1 Fue una clara tarde, triste y soñolienta  
tarde de verano. La hiedra asombraba  
al muro del parque, negra y polvorienta...  
La fuente sonaba.
- 5 Rechinó en la vieja cancela mi llave;  
con agrio ruido abrióse la puerta  
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave  
golpeó el silencio de la tarde muerta.

Se refiere luego, en los versos siguientes, al «solitario parques, en el que una fuente vierte sobre el mármol «su monotonía». Es un parque muy de la época, muy de Verlaine, y era moda suspirar en tales jardines, exhibir la propia melancolía. Juan Ramón Jiménez lo hizo abundantemente, por los mismos años, y después. Pero ello no quiere decir que no fueran ambos sinceros. En Machado, la melancolía, con jardín o sin él, es como bien sabemos la nota constante, sobre todo en *S. G. O.*; y responde, evidentemente, a algo más que una moda. Basta leer sus poemas para convencerse de ello. Sin embargo en esta misma época —en 1902, o antes—, por estar tan de moda la tristeza, tal vez, Machado dudó de su sinceridad. Pronto lo veremos. Y precisamente por haber dudado, muestra que él no era en modo alguno ese «histrión grotesco» que temía ser. Por eso y por la calidad de sus versos.

Los versos 5 y 6 en el poema VI, podrán recordar a Verlaine; pero es muy machadesco, y magnífico, decir que la puerta de hierro del jardín «al cerrarse, grave / golpea el silencio de la tarde muerta». Este es un golpe escuchado; y la «tarde» esa, está vista, vivida por él. Con ese verso octavo nos transmite su emoción y nos sitúa definitivamente en el lugar.

Luego se halla frente a la fuente y, escuchándola, busca un recuerdo. Algo parecido a lo que vimos ocurría en el poema VII, que sigue a este («El limonero lánguido...»); aunque allí el



recuerdo buscado, y encontrado, era más preciso; y el lugar, muy real —el patio de la casa en que nació—, tenía en el poema ese una importancia mucho mayor que aquí tiene.

La fuente le hace volver la mirada hacia dentro de sí, hacia el pasado, buscando la imagen de un momento análogo a ese en que ahora vive. Pero la fuente, en este poema VI, es importante sobre todo porque *dialoga* con él. Con este primer poema de su primer libro, Machado inicia esa técnica, que luego tanto emplearía, de dramatizar el monólogo interior, personificando bien sea la fuente, la tarde o la noche, para que aquello que tiene frente a sí, o le rodea, le sirva de interlocutor imaginario. De este modo sus reflexiones, los cambios y matices de sus sentimientos en un momento dado, o la simple exploración de sus recuerdos, adquieren plasticidad y belleza. Y sobre todo comunicabilidad.

La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,  
un sueño lejano mi canto presente?  
Fue una tarde lenta del lento verano. 15  
Respondí a la fuente:  
No recuerdo, hermana,  
mas sé que tu copla presente es lejana.

La fuente le quiere hacer recordar, indicando que todo era entonces «lo mismo que ahora», y que aquella tarde pasada fue «esta misma tarde». El aún no recuerda, aunque sabe «es lejana la amargura mía». Y esto es lo que realmente quiere decir en el poema. Pero de pronto hay un cambio; uno de esos vaivenes del corazón que Machado tan bien expresa. A pesar de saber que es de siempre su amargura, un momento lo olvida, y quiere creer que lo que la fuente le pide recuerde (es decir, ese momento pasado que el busca) fue un momento alegre. Y por eso dice, esperanzado:

mas cuéntame, fuente de lengua encantada, 35  
cuéntame mi alegre leyenda olvidada.

Mas el instante de ilusión pasa pronto. La fuente responde:

—Yo no sé leyendas de antigua alegría,  
sino historias viejas de melancolía.  
Fue una clara tarde del lento verano...  
Tú venías solo con tu pena, hermano; 40  
tus labios besaron mi linfa serena,  
la sed que ahora tienen, entonces tenían.

Al oír esto, el poeta se despide diciendo: «tu monotonía, fuente, es más amarga que la pena mía». Y se aleja.

El recuerdo revelado es bien poco preciso, y por eso, entre otras razones, este poema no nos produce el efecto que produce el poema siguiente. Y es que sin duda hubo frutos «encantados bajo el agua, como dice en el poema VII; frutos que un día quiso el coger con su mano. Y una tarde, en su viejo patio, recordó eso. Mas aquí no es seguro, para mí, que hubiese tarde pasada, ni parque ni recuerdo. El poema todo parece una invención; un modo de decirnos que su «pena» y su «sed» son viejas, que ya las ha sentido antes, muchas tardes. Aunque, claro es, Machado vio parques y oyó fuentes; y escuchó alguna vez el sonido de una cancela que, al cerrarse, grave, «golpeó el silencio de la tarde muerta». Con este hermoso verso —ya que repite al final la estrofa segunda termina el poema. Gracias a él y a la ilusión que un instante le prende; y, sobre todo, gracias al animado diálogo que mantiene con esa fuente monótona e implacable, se embellece esta poesía, que tiene mucho *de la época*, pero que sin embargo es muy machadiana y expresa una tristeza suya muy real y constante.

## “La noria”

En cuanto al otro tipo de *impresiones*, es decir esos poemas en que se nos comunica la reacción insospechada del poeta ante algo que más o menos detalladamente se describe, hay ejemplos numerosos. Ya hemos visto más de uno, aunque no nos detuviéramos a considerar la cuestión de la mayor o menor subjetividad de ciertas impresiones. Veamos ahora otros.

El **XLVI**, «La noria», un romancillo, apareció en *Soledades*; y con solo un cambio (en el verso 10, que decía «del cristal que sueña») pasó a *S. G. O.* Tal como se reproduce en las *Poesías completas*, no hay en él división alguna; pero tanto en *Soledades* como en la primera edición de *S. G. O.*, de 1907, se dividía en dos partes numeradas, I y II. Y realmente consta el poema de dos partes, que corresponden a la división que Machado hizo originalmente: la primera es sobre todo descripción la segunda expresa la reacción completamente personal del poeta ante lo visto. Dice la parte primera:

La tarde caía  
triste y polvorienta.  
El agua cantaba  
su copla plebeya  
en los cangilones                   5  
de la noria lenta.  
Soñaba la mula  
¡pobre mula vieja!  
al compás de sombra  
que en el agua suena.           10  
La tarde caía  
triste y polvorienta.

Decir que la tarde era «triste», que el agua «cantaba» o que la mula «soñaban, no quita a estos versos su básico carácter de descripción. Y tampoco exclamar, compadecido: «¡pobre mula vieja!». Son estos tan solo leves comentarios, ligeras impresiones, que lejos de enturbiar para nosotros la escena descrita, le dan mayor relieve y claridad. Hay impresiones varias ante diversos aspectos de la escena, pero no hasta ahora —no en esta primera parte— una impresión fuerte, definida, ante el conjunto.

En cambio la segunda parte ya no es una descripción en absoluto, sino un comentario basado en la reflexión —la cual está implícita— de que la mula esa es como un símbolo del hombre, quien en su eterna búsqueda, no hace también sino dar vueltas a ciegas, sin avanzar un paso. y siempre oyendo cercana «la dulce armonía/del agua que sueña». Un símbolo del hombre en general y de Machado mismo en particular. Pero al quedar implícita esa reflexión, dejando que nosotros la adivinemos, resulta a primera vista algo desconcertante su elogio del «divino poeta» que inventó la noria. No dice, en suma, que la razón por la cual él piensa que debió de ser un gran sabio, «corazón maduro/de sombra y de ciencia», el desconocido inventor, es porque tan adecuadamente, según Machado, la noria, o más exactamente la mula vieja dando vueltas a la noria, expresa la eterna tragedia del hombre:

Yo no sé qué noble,  
divino poeta,  
unió a la amargura                   15  
de la eterna rueda  
la dulce armonía  
del agua que sueña,  
y vendó tus ojos,  
¡pobre mula vieja!                   20  
Mas sé que fue un noble,  
divino poeta,  
corazón maduro  
de sombra y de ciencia.

Este poema, al publicarse en *Soledades*, iba bajo el encabezado de «Los grandes inventos», y es el primero —y el único algo humorístico— de la sección titulada «Humorismos», que luego, desde *S. G. O.*, pasó a ser «Humorismos, fantasías, apuntes». Pero dejando aparte el humor (ironía al atribuir al inventor de la noria el propósito que, evidentemente, no tuvo de crear un objeto simbólico), vemos que lo que este poema contiene, además de la descripción, es una *idea*; aunque idea ciertamente de algo sentido y vivido por Machado. Una idea que de un modo más o menos oscuro estaba sin duda

ya en él antes de ver la noria, pero que salió a la luz —o al menos así parece en el poema— como resultado de su contemplación. Mas, en verdad, esa idea tiene poco que ver con la noria, y bien podemos por tanto afirmar que se trata de una impresión personalísima; es decir, una impresión que no sería la de cualquier contemplador.

### “Yo escucho los cantos”

Algo parecido ocurre en el poema VIII, otro romancillo que apareció en *Soledades* con el título de «Los cantos de los niños», y luego, cambiado solo un verso, pasó a *S. G. O.*; y más tarde, alterados otros dos, a las *Poesías completas*. Es el que comienza:

Yo escucho los cantos  
de viejas cadencias,  
que los niños cantan  
cuando en coro juegan.  
y vierten en coro                   5  
sus almas que sueñan,  
cual vierten sus aguas  
las fuentes de piedra...

Compara luego otra vez esos cantos al agua que corre. Pero además, aparece en el poema una fuente, como parte de ese cuadro que pinta de los niños jugando en la «plaza vieja». Y entonces ya no compara simplemente los cantos de los niños con el sonido del agua. Se trata más bien ahora de dos sonidos análogos paralelos: mientras «los niños cantaban.../La fuente de piedra/vertía su eterno/cristal de leyenda». Y luego al final aparece la fuente sola.

Pero lo más importante en el poema es lo que descubre. y sobre todo lo que siente, oyendo esos cantos :

En los labios niños,  
las canciones llevan  
confusa la historia  
y clara la pena...                   20

Hay aquí, en primer lugar, una observación: esas viejas historias que los niños cantan resultan, a veces, confusas; mas de la canción se desprende, sin embargo, claramente —por la música, por el tono, por lo que sea— un sentimiento de tristeza, de pena. La impresión esta es, pues, nada extraordinaria. nada «personal», ya que corresponde a los hechos. Pero sucede que Machado a la vez que observa eso, piensa y siente —aunque tampoco esta vez lo diga muy explícitamente— que también *en su propia alma* es clara la pena, aun siendo confusa la «historia», la causa de la pena.

Tenemos derecho a suponer que en verdad Machado pensaba en sí mismo, y no únicamente en los cantos de los niños, al escribir «confusa la historia/y clara la pena», no solo porque tal es nuestra impresión de lectores, o porque el repite esos versos, sino porque luego al final, cuando ya no hay niños ni cantos, cuando aparece solo la fuente, ésta —que en si no es triste— no hace sino hablarle también de pena:

Seguía su cuento  
la fuente serena;  
borrada la historia  
contaba la pena.                   40

Y ahora se comprende porque identificaba el canto de los niños con el del agua: oyendo ambos sentía él lo mismo. Antes, bajo la confusa historia percibía la pena; ahora, junto a la fuente, el murmullo del agua parece hablarle de una «borrada» historia, pero queda clara, fluyendo siempre, la pena.

Empezó, pues, por escuchar, como dice el al principio, las «viejas cadencias», y descubrió que estas eran, en el fondo, tristes. Claramente se refiere en el poema a esta impresión. Pero al mismo tiempo sintió —aunque esto no lo diga— que esa tristeza de fondo bajo la «confusa» historia era la suya: sintió que los cantos de los niños, como el de las aguas, llevaban consigo una tristeza que era la misma que había en su alma. Y esto es ya una impresión bien subjetiva.

## “Yo voy soñando caminos”

En cuanto a *proyecciones* de las ideas o sentimientos sobre el paisaje, los dos mejores ejemplos quizás sean los poemas XI y XIII.

El XI, formado por cuatro cuartetas y dos redondillas, se publicó en 1906 en la revista *Ateneo* con el título de «Ensueños», y luego paso a *S. G. O.*, ya sin título. Empieza:

Yo voy soñando caminos  
de la tarde. ¡Las colinas  
doradas, los verdes pinos,  
las polvorientas encinas!...  
¿Adónde el camino ira?                   5  
Yo voy cantando, viajero  
a lo largo del sendero...  
–La tarde cayendo esta–.  
«En el corazón tenía  
la espina de una pasión;                   10  
logré arrancármela un día:  
ya no siento el corazón».

Pinta aquí con leves trazos, entre admiraciones, en los versos 2-4, el paisaje que le rodea mientras va andando y «soñando». Y va «cantando», dice, aunque difícilmente podemos imaginar tal cosa, tratándose de Machado. Va, en todo caso, sintiendo. Sintiendo algo –el vacío de su corazón– que expresa por medio de ese cantar.

Sigue el poema:

Y todo el campo un momento  
se queda, mudo y sombrío,  
meditando. Suena el viento                   15  
en los álamos del río.  
La tarde más se obscurece;  
y el camino que serpea  
y débilmente blanquea,  
se enturbia y desaparece.                   20

Aquí casi todo es descripción. Todo menos el «meditando» del verso 15. Machado, y no el campo, es quien en verdad se queda meditando: un claro ejemplo de proyección. Por lo demás, se trata de un paisaje real, bien imaginable en todo caso. Ese momento en que el campo, oculto ya el sol, se queda de pronto «mudo y sombrío» tuvo, o pudo tener, realidad objetiva. Pero el autor, sospechosamente, hace coincidir tal momento de sombra y silencio en el campo con el momento en que, terminada su canción, el mismo quedaría «mudo y sombrío», y «meditando». El campo así, con toda su realidad, queda como mezclado a su sentimiento, teñido por su sentimiento; y a la inversa, su sentimiento nos llega a nosotros unido a la visión de ese campo que se obscurece.

Acaba el poema:

Mi cantar vuelve a plañir:  
«Aguda espina dorada.  
quién te pudiera sentir  
en el corazón clavada».

Esta segunda parte del cantar expresa mejor que la primera, creo yo, una realidad del alma de Machado, ese constante anhelo suyo de amor.

En el poema hay, pues, paisaje y sentimiento; y una relación entre ambos, una proyección del sentimiento sobre el paisaje. Mas lo principal es aquí, evidentemente, el sentimiento. Sucede que él está allí mientras siente de ese modo; pero podía haber sentido lo mismo estando en otra parte. Podría haber proyectado su sentir sobre otro paisaje diferente, y ese sentir en nada hubiera variado.

La relación entre paisaje y sentimiento es, por otro lado, bastante tenue, ya que él no proyecta sobre el campo *todo* su sentir, las diferentes fases que el cantar expresa —*recuerdo* de una «pasión», *vacío* que ahora siente, *anhelo* de una nueva pasión— sino tan solo el vacío ahora en su corazón; o, más exactamente, proyecta él sobre el campo, funde con su visión del campo, el silencio y oscuridad que en sí siente cuando, acabada la primera parte del cantar, nombrada su falta de amor, considera su soledad.

Ahora bien, dejando ya el paisaje y atendiendo solo al sentimiento —que, repetimos, es lo principal aquí— no hay que olvidar que lo que Machado hace en este poema para expresar un sentimiento que es muy suyo —el deseo de amor— es inventar un cantar. Pero como él no es del todo libre al crear esa canción, ya que repite con variantes un tema conocido, resulta que solo a medias, indirectamente, manifiesta el verdadero estado de alma suyo. Machado, que sepamos, no se arrancó espina alguna. Y por eso, y por el artificio mismo que supone, para *decir*, inventar un «cantar», el poema este, con toda su belleza, y pese a la realidad Última de paisaje y sentimiento, adolece, en mi opinión, de cierta falsedad.

### “Me dijo un alba de la primavera”

Mejor es el XXXIV, que como los anteriores se publicó en *Soledades*, y pasó sin corrección alguna a *S. G. O.* y a las *Poesías completas*. Habla de una ilusión que quizás pudiera en él florecer de nuevo. Es un diálogo con el «alba», un día de primavera. Todo ello muy machadiano. Y, sin embargo, el poema este, a pesar de su delicado lenguaje, no produce —no me produce a mí al menos— la emoción que producen otros de tema análogo. Y hay razones para ello, creo yo. Es una silva-romance, con solo dos heptasílabos:

Me dijo un alba de la primavera:  
Yo florecí en tu corazón sombrío  
ha muchos años, caminante viejo  
que no cortas las flores del camino.  
Tu corazón de sombra, ¿acaso guarda                   5  
el viejo aroma de mis viejos lirios?  
¿Perfumarán aún mis rosas la alba frente  
del hada de tu sueño adamantino?  
Respondí a la mañana:  
Solo tienen cristal los sueños míos.                   10  
Yo no conozco el hada de mis sueños;  
ni sé si esta mi corazón florido.  
Pero si aguardas la mañana pura  
que ha de romper el vaso cristalino,  
quizás el hada te dará tus rosas,                   15  
mi corazón tus lirios.

El lenguaje es bello; pero las flores, «rosas» y «lirios», para aludir a una ilusión pasada o futura, resultan un símbolo demasiado vago. La repetición de esas palabras contribuye a la musicalidad y colorido de los versos, pero no a precisar el sentimiento. No se dice, por ejemplo, en la estrofa primera, qué clase de ilusión sería aquella que floreció en su corazón en otro tiempo; solo sabemos que esta ilusión fue la de un «alba de la primavera», ya que esta es quien habla, y dice: «Yo florecí en tu corazón...» Y al final, cuando él dice, tras pensarlo un poco, esperanzado, que quizás, cierta mañana, «el hada te dará tus rosas,/mi corazón tus lirios», expresa la esperanza de que un día, tanto en sus sueños como en su corazón, broten de nuevo esas ilusiones, esas flores, que son propias del «alba de la primavera» (*tus rosas* y *tus lirios*). Pero nos quedamos aún sin saber qué ilusión podrá ser.

Cierto es que en otros poemas parecidos por el tema a este, no se precisa tampoco en qué consiste la ilusión que en un instante a él le llena. Pero es que otras veces no necesita precisarlo. Es ilusión que llega de pronto, sin saber cómo ni por qué; y el lector parece adivinar su carácter, aunque nadie la defina, y le parece sentirla, justamente por ser ilusión que llega de ese modo inesperado, al abrir la ventana o asomarse a un balcón.

La ilusión —una leve esperanza, mas bien, en este caso llega aquí también de pronto, en la estrofa última, por salto; pero llega después de una *reflexión*, que está contenida en las tres estrofas anteriores. Responde el poeta al «alba de la primavera»; pero es, naturalmente, consigo mismo con quien habla, esa mañana. Y, en esencia, lo que se dice a sí mismo es esto: «Hace mucho que ya no tengo las ilusiones que antes tenía» (estrofa primera); «¿Queda aún dentro de mí, secretamente, el recuerdo de esas ilusiones? ¿Volveré a soñar como antes?» (segunda); «No sé cuáles son mis sueños. No sé si guardo aún ilusiones» (tercera). Y después de esto es cuando viene el salto, la esperanza: «Quizás, un día, florecerá en mi de nuevo la ilusión».

Es algo que él *piensa*, aunque lo piense con cierta emoción; mas que algo que le ocurriera, algo sorprendente que él sintiera y que nos quiera comunicar. Y esto se refleja en lo que en el poema se dice y se deja de decir. Es significativo, por ejemplo, que al contrario que otras veces en poemas de tema parecido, no hay aquí paisaje. En otros poemas, aunque el paisaje esté solo esbozado, vemos al poeta en un lugar determinado, una mañana o una tarde. Es al contemplar cierto paisaje, en cierto especial momento, cuando, de pronto, llega la ilusión; y así resulta bien natural la personificación de la tarde o la mañana. Es natural que sea esta quien le hable ya que fue allí, mientras miraba el aire esa tarde o esa mañana, cuando sintió como un relámpago de esperanza. Aquí, en cambio, la personificación de ese «alba de la primavera» resulta más irreal, ya que no vemos alba o primavera por ninguna parte. El único paisaje en este poema es el que se halla contenido en el nombre «alba de la primavera».

Y no es muy claro lo que dice de sus «sueños». ¿Qué quiere decir, en la estrofa última, eso de que en la «mañana pura» en que espera florezca de nuevo la ilusión, y vuelvan los sueños, habrá de romperse «el vaso cristalino»? (verso 14). ¡No querrá decir que los sueños habrán de permanecer hasta entonces encerrados en una urna! Más bien parece decir, en todo el poema, que ahora *no tiene* sueños, aunque espera tenerlos. Eso indica en los versos 10 y 11, al decir que sus sueños solo tienen «cristal»; y, sobre todo, que no conoce al «hada» de sus sueños. Pero si no hay sueños, entonces ¿qué es el «cristal» de los sueños, y cuál el «vaso cristalino» que habrá de romperse cuando él llegue a soñar? ¿Es ese «cristal» un símbolo de su alma helada, endurecida? Muy Bella, sea como fuere, esa rara mezcla de «cristal» y «sueño»; pero como se ve, mirando de cerca la cosa, es algo bastante confuso.

En este poema, pues, el lenguaje, aunque bello es vago; y esa vaguedad —motivada por la debilidad del sentimiento, o por otra causa— es lo que hace al lector sentir que la emoción que el poema encierra es opaca, débil. Lo que es en el poema alma, contenido, espíritu, impresiona en todo caso menos que la letra. Y por esto sobre todo —y también, aunque secundariamente, por la repetida. rubeniana «hada»; y por lo «adamantino» del sueño, en el verso octavo— yo lo calificaría de «modernista». Mas, entre los de este género, es sin duda uno de los mejores.