

La realidad poético-pictórica de «Fantasía iconográfica» de Antonio Machado

Jesús M.^a MONGE

Taller d'Investigacions Valleinclanianas (TIV-UAB)
jmonge@pie.xtec.es

El poema CVII de Antonio Machado, titulado «Fantasía iconográfica», ha suscitado entre los comentaristas y especialistas del poeta sevillano más incertidumbres que certezas, debido, sin duda, a la imposibilidad de identificar al sujeto retratado en dicha composición y, como consecuencia directa, a la relación poco definida entre el poema y la temática general de *Campos de Castilla*. Así, Antonio Sánchez Barbudo calificó al poema de «especial» y de resultar «frío y literario», amén de poseer «poco o nada de “98”». ¹ Por su parte, Geoffrey Ribbans lo ha considerado «de difícil clasificación» ² incluso en la aparente heterogeneidad que caracteriza a la colección de poemas de *Campos de Castilla* y de «caso aislado y atípico» por su fecha de publicación, tras los poemas que cierran la edición de 1907 de *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Lo cierto es que la composición plantea varias incógnitas, como: ¿cuál es el referente pictórico que se esconde tras el poema? ¿Se trata de algún cuadro conocido o bien hay varios motivos pictóricos tras esta silva machadiana? ¿O simplemente es un ensueño poético de don Antonio? En cualquier caso, ¿cuál es su grado de coherencia con respecto a la colección que integra *Campos de Castilla*?

La primera versión de este poema se publicó en la revista *La Lectura* en diciembre de 1908 con el significativo título de «Retrato», ³ sin espacios en blanco y con mínimas variantes poco relevantes para la construcción del sentido del texto. ⁴ En este retrato poético de veinticuatro versos se refleja un hombre de «calva prematura», «frente amplia y severa», de piel pálida bajo la que «se trasluce la fina calavera» (vv. 1-4). Lo que nos induce a pensar que el retratado está cercano a morir. El rostro está muy definido, pues tiene el «mentón agudo» y los «pómulos marcados» como si hubieran sido tallados por un punzón de diamante. Entre estos rasgos sobresalen los labios, «de insólita púrpura manchados / los labios que soñara un florentino». Alusión a los labios de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, pintor de Florencia, ya que en el verso siguiente (v. 9) Machado afirma que «la boca sonreír parece».

¹ Antonio Sánchez Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado*, Barcelona, Lumen, 1981 (4.^a ed.), p. 176.

² Geoffrey Ribbans en su introducción a Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Madrid, Cátedra, 1999 (9.^a ed. revisada), Letras hispánicas, p. 29.

³ *La Lectura*, n.º 96, diciembre 1908. Agradezco a Jordi Doménech, gran conocedor de la obra machadiana y editor de la revista electrónica de estudios sobre Antonio Machado, *Abel Martín* (www.abelmartin.com), los datos sobre la prehistoria del texto, así como el interés que desde el primer momento puso en la redacción de este artículo.

⁴ Las variantes que ofrece esta primera versión de *La Lectura* son las siguientes: 10. ~ perspicas 11. que un ceño de atención empequeñece, 23. que inflama el polvo, ~

El retratado observa fijamente, pues sus ojos «miran y ven, profundos y tenaces» (v. 12). Como complemento iconográfico, el sujeto retratado «tiene sobre la mesa un libro viejo / donde posa la mano distraída» (vv. 13-14).

La posible identidad del sujeto retratado ha sido objeto de diversas conjeturas sin que hasta la fecha se haya llegado a una identificación satisfactoria. Se ha afirmado que «tiene algo de filósofo italiano del Renacimiento»⁵ y que el retratado recuerda a Azorín y al clima plástico de Ignacio Zuloaga.⁶ En otra línea interpretativa se ha supuesto que en realidad se trata de Alonso Quijano,⁷ o bien de un autorretrato del propio Machado⁸ o de un trasunto poético que funciona como un apócrifo más.⁹

Tal y como señala José-Carlos Mainer, toda esta «Fantasía iconográfica» «es una descripción literaria de un retrato pintado: *ecfrásis*»¹⁰ y todos los elementos enumerados «pueden hallarse en muchos retratos del primer *Cinquecento*». ¹¹ Ciertamente, todos los rasgos iconográficos nos remiten a los retratos renacentistas: sujeto retratado de medio cuerpo, en el que se destacan los rasgos faciales, una profunda mirada dirigida hacia el observador, la posición de las manos... Todo ello expresa una gran carga psicológica en una estructura de tipo triangular, que los pintores renacentistas italianos, tan amantes del efecto de perspectiva, solían acompañar con un paisaje, situado detrás del personaje. Así acontece en muchos retratos de Rafael, como *Retrato del cardenal* (Museo del Prado) o *El retrato de Baltasar de Castiglione* (Museo del Louvre), por no mencionar *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, o los innumerables retratos de Tiziano.

⁵ Sánchez Barbudo, art. cit., p. 176.

⁶ Rafael Farreres en su prólogo a Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Madrid, Taurus, 1977 (4.^a ed.). Respecto al paisaje del poemario afirma que Machado «ha dejado el clima plástico de un Santiago Rusiñol para vincularse con el de Ignacio Zuloaga» (p. 31). Y más en concreto, sobre «Fantasía iconográfica» comenta en nota a pie de página: «Esta composición nos recuerda a Azorín» (p. 75).

Si bien es cierto que la fisonomía del retratado guarda gran parecido con el rostro de Azorín y con algún retrato que Zuloaga realizó de él, no creo que ninguno de los cuadros del pintor vasco sea el referente pictórico de este poema; porque el *Retrato de Azorín*, en el que aparece el escritor sentado y de perfil, sujetando un libro medio abierto, con un castillo y un horizonte castellano al fondo, está fechado en 1941. La cronología y algunas discordancias más anulan a otros posibles cuadros de Zuloaga como referentes de «Fantasía iconográfica». Así sucede con *Retrato de Mauricio Barrés*, donde el escritor francés aparece con bigote, de pie, junto a unos libros y dirigiendo su mirada hacia Toledo, pintado a la manera del Greco, pero el cuadro es de 1915, posterior incluso a la primera edición de *Campos de Castilla*.

⁷ Armand F. Baker, *El pensamiento religioso y filosófico de Antonio Machado*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1985, p. 164.

⁸ A. Marco García, «Las colaboraciones poéticas de Antonio Machado en *La Lectura*», en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Alfar, 1990, vol. III, p. 112.

⁹ Candelas S. Gala, «Iconografías machadianas: ejemplos de una dialéctica lírica», *Salinas*, n.º 13, 1999, p. 130.

Pese a que conozco su existencia, no me ha sido posible consultar el trabajo de M. Cristina Mabrey, «Antonio Machado y “Fantasía iconográfica”: ficcionalización en el tiempo», *Explicación de Textos Literarios*, vol. 25, 1, 1996, pp. 51-61.

¹⁰ Antonio Machado, *Poesía*, ed. de José-Carlos Mainer, Barcelona, Vicens Vives, Col. Clásicos hispánicos, p. 69.

¹¹ *Ibidem*.



El Greco, *Retrato del cardenal Tavera* (1608-1614)

Sin embargo, creo que tras esta descripción poética de la «Fantasía iconográfica» de Antonio Machado se esconde el *Retrato del cardenal Tavera* del Greco (Hospital de Tavera, Toledo; 103 x 82 cm), cuadro pintado entre 1608 y 1614, y la poderosa influencia que la lectura del ensayo de Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco*,¹² causó en Antonio Machado.

El Greco no conoció nunca a Juan Pardo Tavera, pues llevaba 32 años muerto cuando el cretense llegó a Toledo. Lo retrató más de sesenta años después de su fallecimiento, a partir de una máscara mortuoria realizada por Alonso de Berruguete y que se conservaba en el hospital, fundado por el cardenal, a las afueras de Toledo.¹³ Todo ello puede afirmarse por los versos 3 y 4, «bajo la piel de pálida tersura / se trasluce la fina calavera», que remite a los rasgos faciales del retrato y a que el rostro, efectivamente, se basaba en un modelo ta-

¹² Manuel B. Cossío, *El Greco*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1908, 2 vols. Se trata, para la época, de un estudio monumental y profusamente documentado. El primer volumen recoge el estudio sobre la vida y la obra del Greco en 727 páginas. El segundo volumen consta de 145 páginas en las que aparecen 193 láminas que reproducen 222 ilustraciones, algunas de ellas absolutamente inéditas. Las ediciones modernas del estudio reproducen únicamente el primer volumen, pero sin los apéndices, adiciones y correcciones publicados por Cossío. En este artículo cito por la más accesible edición de la colección Austral, Madrid, 1983 (4.^a ed.).

¹³ Alonso de Berruguete fue encargado por el propio cardenal para que esculpiera su mausoleo en el hospital fundado a las afueras de Toledo. Para ello el artista siguió como modelo la máscara mortuoria obtenida al morir el primado en 1545. Como en el retrato del Greco, también se encuentran en la figura esculpida por Berruguete los mismos rasgos trágicos que evidencian la presencia de la muerte: cuencas de los ojos hundidas, mejillas angulosas y afiladas.

llado por el punzón del escultor Berruguete. El resto de la descripción poética hasta el verso 14 coincide con el retrato del cardenal realizado por el Greco, con una excepción importante para mantener el encanto poético: Machado no menciona el bonete cardenalicio situado al lado del libro y que tapa la mano derecha del prelado. El poema se publica en diciembre de 1908; en marzo del mismo año Manuel B. Cossío había publicado su monumental estudio sobre el Greco en dos volúmenes. En el primero de ellos nos desvela los pormenores de la historia del cuadro:

El [retrato] del *Cardenal Tavera* diferénciase también de los *Covarrubias* de Toledo por la apretada factura con que, dentro del mismo estilo, se halla ejecutado. Tan honda es la expresión vital, tan vigoroso el naturalismo, tan estudiada la ejecución del rostro, que nadie pensaría que haya podido ejecutarse sin modelo vivo. No obstante, el cardenal había muerto en Valladolid, adonde había ido a bautizar al, después tan famoso, príncipe don Carlos, en 1545, más de sesenta años antes de que al Greco se le encargase la obra. El doctor Pedro de Salazar y Mendoza ya nos dice, en su *Crónica de Tavera* (pág. 374): «mostró también su mucha modestia en que no se consintió retratar, si bien lo procuraron muchos valientes pintores y escultores, particularmente Alonso de Berruguete, que fue de los más celebrados de aquel tiempo. El retrato que se puso en el cabildo de su iglesia, y otros que hay en el hospital, se hicieron después que murió, por orden o mano del mismo Berruguete» [...] Creo lo más probable que el retrato se pintara por los años en que el Greco trabajó el retablo del hospital, encargado, como vimos, por el mismo Salazar, es decir, de 1609 al 1614. [...] el texto del cronista nos enseña que, por desgracia, no existe ninguna imagen, hecha en vida del prelado.

A esto probablemente se debió el que el Greco no quisiera utilizar las que existían para su obra, y recurriese a fuente más directa y verídica, a saber: la mascarilla del arzobispo, tal vez una de las varias imágenes que, según Salazar, por orden de Berruguete se sacaron; y que algo maltratada, consérvase todavía en el hospital.

Desde el primer instante se comprende que el Greco no ha hecho, en su retrato, más que abrir los ojos a la mascarilla; y al descubrir cuál ha sido el modelo, se explica la intensa palidez del rostro, que el pintor probablemente quiso acentuar, en uno de esos arranques de honrada sinceridad simbolista, tan propios de su temperamento. En pie, como Tavera decía que habían de morir los ministros del César; de medio cuerpo, con muceta roja, ante una mesa de tapete verde, sobre la que se hallan el birrete y un breviario cerrado, en que apoya extendida la mano izquierda —análoga actitud al conocido *San Jerónimo* de sus primeros tiempos— nos ha dejado el prototipo del clérigo aristócrata.¹⁴

¹⁴ Manuel B. Cossío, ed. cit., pp. 299-300.

El Greco tiene otros retratos similares en estructura y factura al del *Cardenal Tavera*, pero que, sin embargo, son diferentes a éste. Me refiero al retrato de *Fray Hortensio Félix Paravicino*, donde el retratado, un joven de 29 años, aparece con un códice; los retratos de *San Pedro y Pablo*; los de *San Bartolomé* (Museo del Prado), *San Jerónimo* (Hospital de la Caridad, Illescas) o de *San Jerónimo como cardenal* (Metropolitan Museum), en los que el sujeto posa su mano izquierda sobre un libro.

Así pues, hasta el verso 14 Antonio Machado se basó en este retrato realizado por el Greco, a partir de la máscara mortuoria del cardenal, para escribir esta silva. La fecha de publicación del texto, 1908, y el título original «Retrato», reafirman esta hipótesis. Además, hay que considerar como fundamental el estudio de Cossío, donde se desvela toda la verdad del retrato pintado por el Greco. Machado conoció con total seguridad el ensayo de Cossío, en el que aparecen reproducidos tanto el retrato del cardenal como la máscara que sirvió de modelo al pintor.¹⁵ Como es sabido, Manuel Bartolomé Cossío (1857- 1935) era discípulo de Francisco Giner de los Ríos y profesor de la Institución Libre de Enseñanza, donde los hermanos Machado habían estudiado. Cossío ocupa un papel capital en la historiografía y en la didáctica de la pintura española, pues, además de su estudio sobre el Greco, había escrito a finales del siglo XIX el primer manual sobre la pintura española (*Aproximación a la pintura española*, 1884)¹⁶ y desde la Institución Libre de Enseñanza divulgó a sus alumnos, entre ellos los hermanos Machado, el amor y el interés hacia la pintura. El historiador alemán Meier-Graefe en su *Spanische Reise* (1908, primera edición) recordaba asombrado cómo Cossío llevaba a los niños de entre ocho y diez años al Museo del Prado y les mostraba los cuadros de los grandes maestros.¹⁷ Antonio Machado siempre se refirió a su profesor en la Institución en términos elogiosos como «el imponderable Cossío»¹⁸ «a quien profesó afecto filial».¹⁹

¹⁵ La reproducción del retrato del cardenal, así como la máscara mortuoria que sirvió de modelo al pintor, aparecen en las láminas 135 y 136 respectivamente del vol. II de la primera edición de 1908. La ficha del cuadro es la siguiente: «El cardenal Tavera / Toledo: Hospital de San Juan Bautista / Última época / 1609 a 1614 / 1,10 x 0,88». Cossío comenta en páginas introductorias que es la primera vez que se reproduce la mascarilla.

¹⁶ José Moreno Villa así lo reivindica en 1935, año de la muerte de Manuel B. Cossío: «en 1914 me vi en la precisión de buscar el bosquejo de historia de la pintura española publicado por Cossío en 1885 en una Enciclopedia popular. Este bosquejo, reproducido luego con grandes intervalos en el Boletín de la Institución, era, todavía, veintinueve años después, lo único que teníamos en español que fuese correcto, objetivo y a la vez sentido y visto directamente. Era y sigue siendo el cañamazo de nuestra historia de la pintura, en el cual han bordado luego los que han querido. [...] Debemos decir que la historia de la pintura española comienza con Cossío en 1886» («Cossío y el Arte», *Revista de Pedagogía*, septiembre 1935; *apud* Carolina Galán Caballero, comp., *José Moreno Villa escribe artículos (1906-1937)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1999, p. 657).

¹⁷ «Cossío fährt schon die Kinder von 8 bis 10 Jahren in den Prado, und zeigt ihnen die Bilder» (J. Meier-Graefe, *Spanische Reise*, Berlín, Rowolt, 1923, p. 69).

¹⁸ Así se refiere a Cossío, su maestro en la Institución Libre de Enseñanza, en una «Nota biográfica para una antología proyectada por Azorín», en Antonio Machado, *Prosas dispersas (1893-1936)*, ed. de Jordi Doménech, Madrid, Páginas de Espuma, p. 345.

¹⁹ En mayo de 1919, en una carta dirigida a José Ortega y Gasset así lo confiesa y declara que por influencia de Manuel B. Cossío se ha decidido a cursar el doctorado en Filosofía (*ibidem*, p. 436).

Por su parte, Manuel Bartolomé Cossío escribió unas palabras para el homenaje que la Institución Libre de Enseñanza tributó a los hermanos Machado por su obra *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* en febrero de 1926. En su discurso, el antiguo profesor de los Machado recordó el programa o enseñanza fundamental del fundador de la Institución, Francisco Giner de los Ríos: decir bellas palabras y ejecutar nobles hechos. Para Cossío, los hermanos Machado habían cumplido con creces esos objetivos: «Felices vosotros que las aprendisteis y felices nosotros, porque con palabras de hermosura y desde largo tiempo habéis recreado, habéis embellecido, habéis purificado nuestra vida. [...] Habéis, pues, dicho palabras, muchas palabras hermosas; habéis creado máscaras, personas poéticas de nobles acciones; habéis cumplido el programa de enseñanza más viejo en la historia, el programa de Peleo y de Phenix, que fue el mismo programa del amado maestro» (Manuel B. Cossío, *De su jornada (fragmentos)*, Madrid, Imp. de Blass, 1929, pp. 62-63).

Sin duda que la historia interna del lienzo —un retrato confeccionado a partir de una máscara mortuoria— llamó poderosamente la atención de Machado; pero no fue el único que se sintió atraído por este retrato, ya que interesó a otros escritores modernistas. Ramón del Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa* se hace eco de la historia del lienzo y, sin citar explícitamente a Cossío, a quien sin duda había leído, y al cronista del cardenal, Pedro de Salazar, elogia la capacidad creativa del pintor cretense, creador para don Ramón de una nueva estética, para, a partir del gesto único de la muerte, reconstruir el rostro y la expresión del cardenal:

Domenico Theotocópuli, bajo la insignificancia de nuestras actitudes cotidianas, sabía inquirir el gesto único, aquel gesto que sólo ha de restituirnos la muerte. En el hospital de San Juan Bautista está colgado a la sombra del presbiterio el retrato del cardenal Tavera. Una figura monástica, de ojos cavados y macerada sien. Domenico Theotocópuli parece ser que no había visto nunca a ese terrible místico, y alguien cuenta que la pintura donde le representa es una evocación hecha sobre la máscara mortuoria calcada por Alonso Beruete. Confirmado está en papeles viejos que cuando el pintor cretense llegó a la ciudad castellana ya se cumplían treinta años desde que había pasado por el mundo el prócer cardenal don Juan de Tavera. Pero la máscara, donde la muerte, con un gesto imborrable, había perpetuado el gesto único, debió ser como la revelación de una estética nueva para aquel bizantino que aún llevaba en su alma los terrores del milenario y las disputas alejandrinas.

¡Cuántas veces en el rictus de la muerte se desvela todo el secreto de una vida!²⁰

Pero quizá fue Azorín el primero en reparar en la fuerza del retrato del cardenal Tavera, al destacar los «grandes y acongojados ojos del retratado» y el reflejo en el lienzo del espíritu del prelado. En *Diario de un enfermo* (1901), dedicado por el autor «A la memoria de Domenico Theotocópuli», el protagonista, un angustiado artista inmerso en una crisis de creatividad, viaja a Toledo en busca de consuelo espiritual y ante los cuadros del cretense encuentra un alma creadora afín:

Este divino Greco me hace llorar de admiración y de angustia. Sus personajes alargados, retorcidos, violentos, penosos, en negruzcos tintes, azulados violentos, violentos rojos, palideces cárdenas, dan la sensación angustiosa de la vida febril, tumultuosa, atormentada, trágica. ¡Qué retrato el del cardenal Tavera! [...] Theotocópuli pinta el Espíritu: es el pintor de la Esencia. Ved los grandes y acongojados ojos de su retrato. Exasperado, febril, loco, lucha ante el lienzo, pinta, repinta, borra, vuelve a pintar; se cansa, se fatiga, se extenua, hasta que la visión exacta queda limpia, fija, inalterable en mancha sombría, en «cruales borrones», en tormentoso dibujo que expresa el dolor, la fe ardiente, la ingenui-

²⁰ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, ed. de Francisco Javier Blasco Pascual, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, Austral, p. 152. El pasaje corresponde al capítulo IX de la sección «El quietismo estético», donde se refiere a este cuadro como un ejemplo de cómo en el momento de la muerte se desvela el gesto único que da sentido a toda la vida.

dad, la audacia, la fuerza avasalladora de un pueblo de aventureros locos y locos místicos...²¹

Antonio Machado, a través de esta recreación poética se suma a la numerosa nómina de escritores modernistas —su hermano Manuel Machado,²² Unamuno,²³ Azorín, Pío Baroja,²⁴ Valle-Inclán,²⁵ Ramón Gómez de la Serna—²⁶ que escribieron sobre el Greco y su obra. Manuel B. Cossío ya apuntó en su estudio de 1908 la significación antirrealista y sumamente estética del Greco y su pintura para el movimiento modernista:

El romanticismo comenzó su rehabilitación; pero sólo el actual neorromanticismo, que llamamos *modernismo*, ha podido acabarla. [...] Modelo ha de ser, por este lado, para toda especie de simbolistas y decadentes, para los intimistas, para los pintores de la elegancia nerviosa, para los delicuescentes, para las psicologías complicadas, para el misticismo alegórico, para las misteriosas visiones, para los infinitos aspectos, en suma, del neoidealismo literario y pictórico, que hallarán en la sutil espiritualidad de las neuróticas figuras del Greco, en el trascendentalismo poético que las envuelve, mucho que responde a su unánime protesta contra la nula reproducción de la realidad, ya grosera, ya vacía de conceptos y sin alma.²⁷

El Greco y su obra simbolizaban en 1908 la figura del artista y del concepto modernista del arte por el arte.²⁸ Pero también los cuadros del cretense constituían algo más que una estética, pues asociada a su obra, como paisaje pictórico, estaba la ciudad de Toledo, expresión del alma castellana y, por extensión, del alma española.²⁹ Unamuno hacia 1914 lo expresó con palabras clarividentes:

llegó [el Greco] de tal modo a consustanciar su espíritu con el del paisaje y el paisanaje en medio de los que vivió, que llegó a darnos mejor que ningún otro la expresión pictórica y gráfica del alma castellana y fue el revelador, con sus pinceles, de nuestro naturalismo espiritualista.³⁰

²¹ Azorín, *Obras escogidas*, t. I, *Novela completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999 (2.ª ed.), p. 199.

²² Escribió el soneto, dedicado significativamente a don Manuel Cossío, «El caballero de la mano en el pecho» a partir del retrato homónimo del Greco. Se publicó con una reproducción del cuadro en *Apolo (Teatro pictórico)*, Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1911, pp. 59-64.

²³ Miguel de Unamuno, «El Greco» (1914), recogido en el volumen *En torno a las Artes*, Austral, Madrid, 1976.

²⁴ Se ocupó del pintor en una serie de artículos publicados en *El Globo* en julio de 1900. En la ficción novelesca *Camino de perfección* (1902).

²⁵ En los capítulos I y IX de la sección «El quietismo estético» de *La lámpara maravillosa*.

²⁶ Ramón Gómez de la Serna, *El Greco, el visionario de la pintura*, Madrid, Nuestra Raza, s.f.

²⁷ Manuel B. Cossío, *ibídem*, pp. 346-47.

²⁸ Azorín escribe sobre este particular: «el Greco trabaja según su conciencia, lucha ante el lienzo, se esfuerza, se obstina, vive preocupado, obsesionado con su arte... hasta encontrar la fórmula de su ideal; fórmula que él exteriorizará sin preocuparse del público, sin pensar en el provecho: sólo para sí y para la belleza» («El tricentenario del Greco», en *Clásicos y modernos*; *apud* Azorín, *Obras escogidas*, t. II, *Ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, 2.ª ed., p. 924).

²⁹ No existe todavía un trabajo de síntesis sobre el Greco, Toledo y el modernismo hispánico, aunque un buen primer intento es el de José Luis Calvo Carilla, *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 285-96.

³⁰ Miguel de Unamuno, «El Greco» (1914), ed. cit., p. 77.

Y en la misma sintonía se manifestaba también el mismo año Azorín:

El «descubrimiento» del Greco, realizado por esos escritores [los modernistas], se halla enlazado con el entusiasmo por las viejas ciudades españolas y, en especial, por Toledo. De entonces arranca la preocupación por el paisaje castellano y por las vetustas ciudades.³¹

De forma análoga, Antonio Machado en su «Fantasía iconográfica» parte inicialmente del *Retrato del cardenal Tavera*, para poetizar el paisaje castellano en la sección final de la silva. La elección del observador no es baladí y explica su encaje en el poemario de *Campos de Castilla*, pues Juan Pardo Tavera fue una de las figuras culminantes del primer renacimiento español. Rector de la Universidad de Salamanca en 1504, miembro del Consejo de la Inquisición dos años después, obispo en 1514, reformador y presidente de la Chancillería Real en 1522 con Carlos V y presidente del Consejo Real en 1524, cargo equiparable al de un presidente de gobierno cuando el emperador se ausentaba. Primado de España y cardenal desde 1531. Hombre de absoluta confianza del emperador, quien, a la muerte del cardenal en 1545, lloró sinceramente su pérdida. Son los ojos tristes y mortuorios de este clérigo aristócrata, en palabras de Cossío, hombre poderoso en la España imperial de Carlos V, los que observan y ven un paisaje a la luz del atardecer. Antonio Machado imagina la visión que el retratado está contemplando: un atardecer castellano que se refleja en un espejo de la estancia:

Al fondo de la cuadra, en el espejo,
una tarde dorada está dormida.

Montañas de violeta
y grisientos breñales,
la tierra que ama el santo y el poeta,
los buitres y las águilas caudales.

(vv. 15-20)

Pero este atardecer que contempla el cardenal no es toledano, es castellano por antonomasia y, en última instancia, soriano, ya que es descrito con una topografía y una iconología bastante precisa, que así lo indica: montañas violáceas, grises peñas y tierras llenas de maleza,³² la figura del santo y del poeta, los buitres y las águilas. Paisaje que, dentro del ámbito castellano, es el paisaje soriano en definitiva, pues don Antonio llevaba en Soria desde mayo de 1907. Por ello, no es de extrañar que Machado utilizara los mismos conceptos poéticos en otros poemas de *Campos de Castilla*. Así, en «Por tierras de España» (XCIX), titulado inicialmente «Por tierras de Soria», describe la tierra «por donde cruza errante la sombra de Caín» como «páramos de asceta», y apropiada para las rapaces, «son tierras para el águila». Más claro queda en «A orillas del Duero» (XCVIII), donde el yo poético asciende, a

³¹ Azorín, *ibídem*, pp. 926-27.

³² *Breñales*, según la definición del DRAE: «Tierra quebrada entre peñas y poblada de maleza».

mediados de julio, «por las quiebras del pedregal» (breñales) que lleva a «los cerros que habitan las rapaces» (v. 9), y allí contempla:

Un buitre de anchas alas con majestuoso vuelo
cruzaba solitario el puro azul del cielo.
Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,
y una redonda loma cual recamado escudo,
y cárdenos alcores sobre la parda tierra
(vv. 13-17)

Los «cárdenos alcores» son las «montañas de violeta» (v. 17) de la «Fantasía iconográfica». Y en «Amanecer de otoño» (CIX) también aparecen como elementos geográficos los «grises peñascales» y los «montes de violeta». Y ya de forma totalmente explícita en «Campos de Soria» (CXIII), secciones III y IX, en las que el caminante / yo poético describe, desde una visión de altura, cada una de estas imágenes emblemáticas del paisaje soriano:

Mas si trepáis a un cerro y veis el campo
desde los picos donde habita el águila,
son tornasoles de carmín y acero,
llanos plumizos, lomas plateadas,
circuidos por montes de violeta
(vv. 31-35)

Y los integra definitivamente en su biografía lírica y sentimental:

¡Oh!, sí, conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra
(vv. 133-136)

Fuera del ámbito poético, Antonio Machado se refirió en otras ocasiones en parecidos términos a la tierra soriana/castellana. Así, en su prólogo a *Helénicas* de Manuel Hilario Ayuso describe Soria como sigue:

Aquella altiplanicie numantina ha sido fecunda madre *de místicos, de poetas, de pensadores*. Por allí debió nacer el juglar anónimo que compuso la gesta del Myo Cid; de aquella tierra fue el padre Laynez, a quien debe la Compañía de Jesús su formidable organización política y eclesiástica; de allí, sor María, la monja de Ágreda, que gobernó en España con el IV Felipe.³³

³³ Antonio Machado, prólogo a *Helénicas* de Manuel Hilario Ayuso; *apud* Antonio Machado, *Prosas dispersas (1893-1936)*, ed. de Jordi Doménech, Madrid, Páginas de Espuma, p. 362. Las cursivas son mías.

Pero, sin duda, lo más significativo es el procedimiento por el cual Machado alude al paisaje castellano, descrito como si fuera la tierra soriana, que el cardenal contempla (vv. 15-16):

Al fondo de la cuadra, en el espejo,
una tarde dorada está dormida.

La imagen geográfica se refleja en un espejo que únicamente el yo poético y el lector ven, o, mejor dicho, imaginan. A través del reflejo especular se crea una perspectiva semejante a la que acontece en *Las Meninas* de Velázquez, sólo que en esta ocasión no son los reyes los reflejados en el espejo, sino el paisaje soriano del observador del retrato, el paisaje lírico del poeta, y no el toledano que pudiera contemplar Tavera. El espejo, recurso poético de Machado por excelencia,³⁴ le sirve para transformar el poema y, así, a partir del v. 15, el poeta se inventa un fondo para el retrato del cardenal, y crea así una fantasía poética con otros motivos o iconos: su particular visión lírica de la geografía castellana, otros referentes pictóricos —entre los que destaca la pintura de Velázquez—, y la influencia decisiva de la lectura del ensayo de Cossío. Todo ello explicaría el cambio de título de la primera versión, «Retrato», al más ajustado de «Fantasía iconográfica», pues lo que se refleja en esta silva son varios motivos iconográficos presentes en la historia de la pintura española: los retratos renacentistas a partir de los cuales el Greco pinta el del cardenal Tavera; el juego de perspectivas y la expresión de la luz y el aire que consigue Velázquez; el contraste entre el espacio luminoso que terna entre el «abierto balcón» y el «blanco muro» (v. 21), que remite a muchos cuadros del luminismo sorollista triunfante en 1908,³⁵ y el «ambiente oscuro / que envuelve la armadura arrinconada» (vv. 23-24), alusión probable a la pintura del claroscuro y a don Quijote.

Respecto a Velázquez, Antonio Machado fue siempre un profundo admirador de la pintura de su paisano sevillano. En una reseña sobre el libro de poemas de Antonio de Zayas, *Retratos antiguos* (1902), considera a Velázquez el mejor retratista de la pintura española:

En los retratos de escuela española vemos el apogeo del arte pictórico en Diego Velázquez, y en todos los maestros españoles aquella maravillosa facultad de grabar el gesto de su raza en lienzos inmortales.³⁶

Años más tarde, en septiembre de 1920, en la encuesta de Cipriano de Rivas Cherif dirigida a los escritores más importantes del momento, sobre dos preguntas de Tolstoi acerca de la

³⁴ Carlos Beceiro ya advirtió la relación de «Fantasía iconográfica» nada menos que con el primer poema de *Poesías completas*, «El viajero», donde también se refleja un atardecer en un espejo («Antonio Machado en Soria», *Celtiberia*, n.º 15, 1958, p. 131).

³⁵ Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923) era entonces el pintor español más laureado. Con una técnica impresionista destacó por la expresión en sus cuadros de la intensa luminosidad mediterránea. En 1908 exponía en las Galerías Grafton de Londres. En 1911 fue contratado por la Hispanic Society de Nueva York para pintar un gran friso de la institución con retratos y escenas representativas de la sociedad española.

³⁶ Antonio Machado, «Antonio de Zayas. Joyeles bizantinos. Retratos antiguos», *El País*, 3 de agosto de 1903, *apud* Antonio Machado, *Prosas dispersas (1893-1936)*, ed. cit., p. 174.

esencia y la finalidad del arte,³⁷ el poeta afirma con convicción que el artista es un creador, y pone como ejemplo de ello a Velázquez, cuya gran novedad y aportación a la historia de la pintura fue expresar el aire que se encierra entre cuatro paredes:

En un cuadro de Velázquez no habrá una pincelada que no tenga cien precedentes en el arte pictórico; los problemas técnicos que Velázquez ha ido pacientemente proponiéndose y resolviendo [...] continúan una tradición que empieza en los pintores cavernarios [...] No es menos cierto que Velázquez es un artista y un creador, en cuanto realiza algo que el arte precedente no había plenamente realizado, en cuanto en sus lienzos aparece, obediente a su pincel, bajo el cuño de su propia conciencia, un algo que había permanecido hasta entonces como plena y rebelde naturaleza, como materia no informada aún por el arte. Supongamos que este algo sea, en Velázquez, el aire que se encierra entre cuatro paredes; en Rembrandt la luz, etcétera.³⁸

Algo similar al logro velazqueño intentó Machado en esta «Fantasía iconográfica»: aprisionar el aire de la estancia iluminada con los últimos rayos del sol poniente. El cardenal mira por el balcón abierto, entre éste y el blanco muro del fondo de la cuadro,³⁹ es decir, la blanca pared del hospital de Tavera, se cuelga una «franja de sol anaranjada» de intensa luz, que ilumina y contrasta con la oscuridad que rodea a una armadura arrinconada.

Del abierto balcón al blanco muro
va una franja de sol anaranjada
que inflama el aire, en el ambiente obscuro
que envuelve la armadura arrinconada.
(vv. 21-24)

Con el uso de adjetivos antepuestos (*abierto - blanco*) a los elementos arquitectónicos (*balcón - muro*) y a la profundidad que generan, Machado captura esa franja de luz anaranjada, como sucede en el fondo existente en *Las Meninas* con una luz similar, y, al mismo tiempo, contrasta ese incendio luminoso con el interior, exactamente igual que el efecto conseguido por la técnica del claroscuro.

Antonio Machado, alumno de la Institución Libre de Enseñanza, sabía de pintura. En la reseña aludida al libro de Zayas, *Retratos antiguos* (1902), lo demuestra sobradamente, pues se presenta, desde la perspectiva historiográfica de las escuelas nacionales, como un conocedor de la historia de la pintura:

Creo que Zayas ha realizado un verdadero prodigio de estilo, al transcribir en poesía los inmortales cuadros de los grandes maestros.

³⁷ Antonio Machado, «Dos preguntas de Tolstoi: ¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer?», *La Internacional* (Madrid), n.º 48, 17 de septiembre de 1920, *apud* ibídem, pp. 445-49.

³⁸ Ibídem, p. 447.

³⁹ *Cuadra*. Según la definición del DRAE: «Sala o pieza espaciosa». Pero también: «Sala de un cuartel, hospital o prisión, donde duermen muchos».

Sus retratos florentinos reflejan el alma del Renacimiento, por medios que todavía corresponden a un ideal escultórico: pureza y precisión de contornos. En ellos la palabra dibuja y esculpe.⁴⁰ Oíd este soneto en que se describe el maravilloso retrato del cardenal de Ferrara, obra de Rafael de Urbino [...]

En los retratos de pintores venecianos que Zayas describe, asistimos al gran adelanto de la pintura, en que el color y el matiz adquieren más importancia que la línea. En los retratos de escuela española vemos el apogeo del arte pictórico en Diego Velázquez, y en todos los maestros españoles aquella maravillosa facultad de grabar el gesto de su raza en lienzos inmortales.

En las obras de Van Dyck admiramos la suprema elegancia subordinada al espíritu, en el autorretrato de Rembrandt el gran conocimiento que tiene el poeta del espíritu de este inmortal holandés, de su arte y de su técnica.

La noble figura del artista está expresada en el soneto como en el cuadro, por claros y sombras; y sugerida su alma reflexiva y profunda por líneas sabias y vigorosas. Los sonetos que corresponden a retratos de la escuela germánica son áridos y severos. En ellos la línea, expresiva del espíritu más que de la forma, vuelve a adquirir mayor importancia que el color. Por último, en los retratos de escuela francesa, frívolamente cortesanos, lo nimio y accesorio absorbe a lo esencial.⁴¹

La cita de la reseña al libro de Zayas es harto significativa de los conocimientos pictóricos de Antonio Machado; y del interés estético del modernismo literario por lograr un sincretismo entre las artes, puesto que el libro de Zayas, *Retratos antiguos*, era un conjunto de écfrasis, de descripciones poéticas de cuadros de grandes pintores. Este subgénero poético estuvo muy en boga en el modernismo literario. Además de Antonio de Zayas, Manuel Machado publicó en 1911 su *Apolo (Teatro pictórico)*, dedicado significativamente al fundador de la Institución Libre de Enseñanza, Francisco Giner de los Ríos, y en el que a lo largo de 25 sonetos se describen los cuadros más representativos, desde los de Fra Angélico a Sargent. La gran mayoría de composiciones, en esta primera edición,⁴² se acompañaban con láminas que reproducían los cuadros en cuestión. Sobre *Apolo* el propio Manuel Machado aclara su propósito en *La guerra literaria* (1913), y sus palabras sirven igualmente para encuadrar la «Fantasía iconográfica» de Antonio Machado en el modernismo literario y comprender cabalmente su diseño poético:

Lo informan [a *Apolo*], pues sentimientos reflejos de arte, doblemente tamizados por el pincel y la pluma. Es flor de estudio y de cultura, grata quizá únicamente a los que conocen bien y saben amar las grandes obras de mundial renombre a que se refiere. [...] tiene

⁴⁰ Hay una semejanza entre esta afirmación y la expresión poética desarrollada en «Fantasía iconográfica».

⁴¹ Antonio Machado, «Antonio de Zayas. Joyeles bizantinos. Retratos antiguos», *El País*, 3 de agosto de 1903, *apud* Antonio Machado, *Prosas dispersas (1893-1936)*, ed. cit., pp. 174-75.

⁴² Manuel Machado, *Apolo (Teatro pictórico)*, Madrid, V. Prieto y Compañía, 1911. Contiene un soneto titulado «El caballero de la mano en el pecho», donde evoca el cuadro del Greco. El poema está dedicado a Manuel B. Cossío.

[...] la ventaja de representar esa transfusión del color a la palabra tan perseguida por los modernos escritores, esa indelimitación entre las dos artes distintas que ha sido a mi entender tan saludable a los poetas como peligrosa para los pintores.[...] no se trata en este libro de simples transcripciones o descripciones ajustadas al original pictórico y que tengan como fin la simple evocación del cuadro. Yo he procurado la síntesis de los sentimientos de la época y del pintor, la significación y el estado del arte en cada momento, la evocación del espíritu de los tiempos.⁴³

Como Manuel Machado indica con relación a los poemas de *Apolo*, su hermano Antonio en «Fantasía iconográfica» no realiza una simple evocación de un cuadro, sino que a partir de un retrato del Greco, el del *Cardenal Tavera*, rememora la España del Siglo de Oro, el ocaso de los sueños imperiales, con el uso de otros iconos o signos culturales representativos: la genialidad pictórica de Velázquez y la figura simbólica del Caballero de la Triste Figura derrotado («la armadura arrinconada»).

Así diseñó Machado esta fantasía iconográfica, y creo que esto fue así por la decisiva y atenta lectura del ensayo de Manuel B. Cossío sobre *El Greco*, donde en el párrafo final de la obra, el profesor de la ILE concluye su estudio uniendo, implícitamente, al pintor cretense con Velázquez y Cervantes, como ejemplos del espíritu de la raza, por este riguroso orden:

Alto y raro ejemplo este que el Greco nos ofrece contra la idea usual del casticismo. Un extraño, un cretense, recriado en Italia, despertando, oreando, encauzando, fijando la eterna tradición de la pintura patria; abriendo el surco, para que en él siembre y recoja, el más grande, el más universal y humano, y por esto el más castizo de los pintores españoles [Velázquez], impregnando de *tristeza* a sus héroes en los mismos días en que Cervantes forjaba su eternamente castizo *Caballero de la Triste Figura*.⁴⁴

Así pues, el referente principal de «Fantasía iconográfica» se halla en la lectura del ensayo de Cossío, *El Greco* (1908). La obra fue fuente de inspiración para que Antonio Machado consiguiera aunar en una composición una serie de iconos culturales, representativos de la sociedad y cultura españolas. Su punto de partida fue un retrato del Greco, que le suscitó otras analogías con un espíritu común. Como se trataba de motivos pictóricos y literarios, imágenes ya convertidas en iconos nacionales, tituló el poema finalmente «Fantasía iconográfica»; pero creó, quizá de forma consciente, el mejor retrato poético posible del espíritu de una época.

Julio-octubre de 2003

⁴³ Manuel Machado, *La guerra literaria*, Madrid, Narcea, 1981, pp. 119-20.

⁴⁴ Manuel B. Cossío, *op. cit.*, p. 349. En otros pasajes de la obra relaciona directamente la época del Greco con la fragua del *Quijote* de Cervantes. Así sucede cuando comenta *El entierro del conde de Orgaz*: «Refleja esta pintura el espíritu de la raza, la tristeza y la dignidad regionales y representaba, como el Quijote, que en aquellos mismos lugares se fraguaba, la protesta contra todo falso y vulgar manierismo y es el retorno a la inagotable poesía de la vida diaria pero a través del ensueño» (p. 169).

[Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado](#)

Fecha de publicación: noviembre 2003

URL del documento: <http://www.abelmartin.com/critica/monge.html>