

**FLORES Y GOLOSINAS,
UN ASPECTO DE LA FIGURACIÓN DE LO
FEMENINO EN MANUEL MACHADO**

*Luisa Cotoner Cerdó
Universitat de Vic*

Sólo lo bonito da gusto
(M. Machado: "Los poetas de hoy")

La utilización figurativa de las flores, que reaparece de manera periódica en la tradición cultural de occidente -en el Barroco hispánico, en el manierismo tardío, en ciertos poetas románticos-, vuelve a ser recuperada en el último tercio del siglo XIX como parte sustancial de la búsqueda de una alternativa estética al arte académico positivista. Ese aspecto de la expresión artística ha quedado plasmado en la extraordinaria proliferación de objetos artísticos de lo más heterogéneo que aparecen adornados con motivos vegetales y todo tipo de flores. Muestras del maridaje entre la arquitectura y las artes industriales de escultura y decoración que se sirven de motivos florales, resultan muy patentes, por ejemplo, en la entrada del metro de la estación parisina del *Hôtel de Ville*, "La Pedrera" de Barcelona, el *Hôtel Baron von Eetvelde* de Bruselas, o la fachada "Atelier Elvira" de Munich. Y más apabullante aún resulta la abundancia de esos motivos en el mobiliario, la marquetería, las vidrieras, las lámparas, los jarrones, los candelabros, la cerámica esmaltada, las encuadernaciones, los papeles pintados o los espectaculares diseños de joyas¹. De hecho, la "Escuela de Nancy", impulsada por Emile Gallé, concebía la decoración vegetal en todo

¹Piénsese, por ejemplo, en el "Sillón" de Georges Hoentschel, el "Taburete" de Alphonse Mucha, el "Piano" o la "Barandilla" de Louis Majorelle, el tablero de la "Mesa libélula" de Emile Gallé, "El látigo" de Hermann Obrist, los diseños de Henry van de Velde, Raoul Larche, Emile Decoeur, Edmond Lachenal, Henry Jolly, entre tantos otros artistas.

objeto cotidiano con el fin de asociar a su función una sugerencia acerca del estado anímico de su dueño y, consecuente con esa eclosión, la Exposición Universal de 1900 cobijó a un buen número de artistas que creaba desde esos mismos principios estéticos.

La moda floral, por otra parte, arrastra consigo un verdadero entramado de símbolos, que se prestan a interpretaciones polisémicas muy diversas, pese a los esfuerzos de algunos por desentrañar las claves de tan "misterioso lenguaje" a los profanos². Así, el lirio y las hojas de largos peciolo de la cala representan, por lo general, a los amantes, las formas blandas y melancólicas de las solanáceas expresan el hastío vital, la exótica orquídea, los secretos de una naturaleza remota y primigenia, los claveles, en cambio, son flores malditas -Baudelaire *dixit*- y ejercen una influencia maléfica sobre las personas.

Al mismo tiempo, las flores son también usufructuarias de consabidas significaciones tradicionales. Expresión de lo efímero de la belleza, de la juventud, del amor y de la vida del ser humano, las flores subliman nuestras limitaciones revistiéndolas de colorido, aromas, movimiento y, sobre todo, se asocian a la promesa de constante regeneración, a pesar de que los artistas del *fin du siècle* prefieran plasmarlas, casi siempre, en trance de marchitarse. Las flores representan, también, un anhelo de vida más libre en comunión con la naturaleza, alejada, por tanto, del tráfago de la civilización industrial y de los convencionalismos sociales. En ese sentido, el ideal artesanal de un Williams Morris, unido a su aspiración de hacer asequible un "arte para todos" constituye un ejemplo en el que se conjuga la estética con la ideología antiburguesa³.

Las flores, por otro lado, tradicionalmente asociadas con los rituales religiosos a manera de ofrendas, permitían conjugar, en el fin de siglo, una interesante mezcla de erotismo y misticismo, que, probablemente, constituye el rasgo más peculiar de esta nueva reutilización. Las flores expresan, al unísono, un doble anhelo de sensualidad e ideal, que encontramos ya plasmado en las *flowers maidens* de Shakespeare: Marina en *Pericles*, Perdita en *Cuento de invierno* y Ofelia en *Hamlet* son otros tantos exponentes de esa dualidad. Es de sobras conocida la repercusión de Ofelia como motivo temático finisecular, mayor aún como

² Pienso, sobre todo, en el inefable tratado de Florencio Jazmín, *El lenguaje de las flores y de los colores. Adicionado con el de la sombrilla y el pañuelo*, Barcelona, Saurí y Sabater-Editores, 1894 (reeditado por José J. Olañeta, Barcelona, 1980), en el que ofrece una "traducción, diccionario y gramática".

³ Acerca de la relación naturaleza-estética-ética, véase la interesantísima ponencia de María Ángeles Cerdá i Surroca, "Influencias inglesas en la génesis del Modernismo", en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e Hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas* (1985) Córdoba, Exma Diputación Provincial, 1987, pp. 53-68.

consecuencia del famoso lienzo de John Everet Millais, que la representa muerta flotando en las aguas del río y rodeada de flores. Y, desde esa misma perspectiva de influencias intertextuales, tampoco fue menor el impacto entre nuestros modernistas de la imagen del jardín de las muchachas-flor, tenazmente vigiladas por Klingsor, el mago eunuco, ubicado por Wagner⁴ en el centro de su drama erótico-místico *Parsifal*. De hecho, flores y jardines teñidos de fuertes connotaciones eróticas invadieron el ámbito de la pintura, de la poesía y, como acabo de señalar, de la música, convirtiéndose en uno de los elementos claves para indagar en las preferencias simbólicas que cada artista les confiere. Todos estos presupuestos repercuten, en mayor o menor grado, en la tendencia manuelmachadiana a inmortalizar los encantos de sus mujeres recurriendo a motivos florales, al tiempo que contribuyen a consolidar la afición popular a la simulación de flores y mujeres⁵.

En el caso de Manuel Machado, creo que no resulta casual que el lapso en que tales imágenes son más frecuentes coincida con los poemas fechados en los primeros años del siglo y con la época más viajera de la vida del poeta. Por aquel entonces, Manuel Machado pudo visitar la Exposición de París de 1900, puesto que estaba instalado allí desde marzo del año anterior. En 1902, de nuevo desde París, viajó a Inglaterra y a Bélgica. En la capital francesa volvería a instalarse una larga temporada en 1908. Mientras que, a principios de verano del año siguiente, estaba en Barcelona, hospedado en la Fonda de San Agustín, a dos pasos de la Rambla de las Flores. Es decir que, durante toda la década, sus ojos pudieron empaparse en la avalancha de motivos simbólicos relacionados con el mundo vegetal que proliferaban en todo tipo de manifestaciones artísticas, al tiempo que llevaba una vida salpimentada con todo tipo de aventuras sentimentales.

Por otra parte, ese acercamiento metonímico al mundo vegetal, ya sea a través de la poesía como a través de la pintura, lo compartió Machado con otros muchos modernistas. En nuestros pagos, un Santiago Rusiñol o un Anglada Camarasa pintan jardines simbólicos, y Araujo, Alexandre

⁴ Sobre la influencia crucial de Wagner en los modernistas y concretamente en M. Machado, véase el reciente y muy bien documentado artículo de Rafael Alarcón Sierra: "Manuel Machado y Wagner (con Schopenhauer y Nietzsche): la música, el mito y la consagración del instante", en *Insula*, 608-609, agosto-septiembre, 1997, pp. 8-11.

⁵ En el libro de Jazmín, que acabo de citar, se insiste una y otra vez en esa idea: "La mujer es la criatura de la creación, fresca, delicada, fragante, pulida; formada de rosas y azucenas" (p. 10); "Leemos en el seno de las flores todos los misterios que oculta el corazón de las mujeres. Las flores tienen su alfabeto, su lenguaje, su elocuencia, su moral, su filosofía; dulce filosofía, amable, atractiva como la de las mujeres" (p. 31); "¿Lo veis bien? ¡flores y mujeres, mujeres y flores, sois una misma cosa!" (p. 28). Creo que es innecesario continuar.

de Riquer o Muñoz de Graín utilizan simbólicamente la decoración floral, mientras Juan Ramón Jiménez recrea sus vicisitudes sentimentales en sus *Jardines lejanos*, "mágicos" y "dolientes", en la misma línea, que el poeta de *Alma* se desdobra en la desolación de un "Jardín gris" o de un "Jardín negro", en tanto que su hermano Antonio penetra, a la búsqueda de su propia identidad, en el viejo parque "una clara tarde, triste y soñolienta". El ámbito de lo vegetal aparece, pues, en todos ellos, vinculado al simbolismo de un estado de ánimo interior y se convierte en expresión de una determinada manera de percibir el mundo,

Del mismo modo, la asociación de una mujer con una flor determinada, lo mismo que el color o cualidad que se le asigna, se convierte, en el imaginario del artista, en emblema de su ser. En *Amistad funesta* (1885) de José Martí, considerada como la primera novela modernista, las mujeres son flores; para Rubén Darío la mujer es "flor de histeria", es decir, musa modernista proclive a dejarse prender en los "extraños paraísos violáceos"; el cuello y el pecho de la protagonista de la *Sonata de otoño*, Concha, remiten respectivamente a "un lirio enfermo" y a "dos rosas blancas aromando un altar", lo que sugiere el conflicto íntimo entre amor carnal y fidelidad religiosa en el que se debate; Santiago Rusiñol contraponía la mujer "repugnante de mirar" del naturalismo, a la del "sueño modernista: una flor ideal de la que al deshojarse, se desprende un enjambre de ideales mujeres aladas"⁶, por no seguir con más ejemplos.

En la poesía machadiana de principios de siglo, la identificación de las mujeres con las flores se da casi exclusivamente referida a las mujeres de vida alegre, sean hetairas, musas del arroyo o ramerillas en ciernes⁷. En correspondencia con su aseveración de que "hetairas y poetas somos hermanos", durante esos años la buena mujer burguesa apenas si asoma por sus versos. A Machado, como al resto de sus correligionarios, le interesa sólo la mujer que cuestiona con su comportamiento los dos pilares sobre los que se asienta la sociedad bienpensante: el ejercicio de una profesión socialmente aceptable y la familia. De ahí que centre su atención en las prostitutas, las *cantaoras*, las bailarinas o las *grisetas*, es decir, en mujeres, preferentemente populares, que se han visto forzadas o han elegido vivir también a salto

⁶ Tomo el dato de Ricardo Gullón, "Simbolismo y símbolos", en *El Simbolismo. Soñadores y visionarios*, Madrid, Tablate Miquis Ediciones, 1984, p. 19.

⁷ Creo que es innecesario anotar la huella de las baudelerianas *Les fleurs du mal*. Sí cabe destacar, en cambio, que los poemas en los que aparecen referencias a la mujer hogareña son posteriores a su matrimonio con Eulalia Cáceres, celebrado en Sevilla el 15 de junio de 1910.

de mata como los bohemios. Estas flores machadianas son flores de taberna y lupanar, compañeras de juergas y francachelas, situadas al margen de "la palma de los eunucos"⁸ -definición valleinclanesca de la moral- y están condenadas a ser tan efímeras como las flores que las representan y como los placeres de la vida bohemia, volcada sólo en apurar "el instante que se va"⁹. En un texto muy posterior titulado, "La canción del primer amor"¹⁰, un nostálgico poema disfrazado de ironías, en el que los nombres de las amadas más famosas de la literatura europea están reducidas a condición floral *non sancta*, Machado insiste, una vez más, en la índole pasajera de las protagonistas de aquellos primeros amoríos, aunque las evoque con verdadera fruición:

.....
 Laura, Violante, Jimena,
 Beatriz, señoras de amores;
 Clara, Julia, Cinta, flores.
 Y la rubia Magdalena,
 Y la morena
 Dolores.

Nombres de menta, sabrosos
 al labio y al corazón,
 despertares misteriosos,
 entre lujuria y canción,
 y hermosos
 de sugestión.

Locas flores, pasajeras,
 de las primeras pasiones,
 de las primeras ojeras
 y las primeras canciones.

En "Antífona", perteneciente a su primer libro plenamente modernista¹¹ encontramos la asimilación de la mujer, "flor de orgía", a una "flor

⁸ Valle-Inclán, *Augusta*, en *Corte de amor*, Buenos Aires, 1945, p. 110.

⁹ M. Machado, "La canción del presente", en *El mal poema*, Barcelona, Montesinos, 1995, p. 111.

¹⁰ *Canciones y Dedicatorias* (1915), luego, como "Primer amor", quedó integrado en *Caprichos* a partir de la edición de Mundo Latino (1922).

¹¹ *Alma* (1902, probablemente). Hay que anotar, sin embargo que, en *Tristes y alegres*, su primera colección de poesías, publicada al alimón con Enrique Paradas en 1894, son muy frecuentes las imágenes florales utilizadas de manera metonímica. Véase "Orgía",

siempre viva / que das encanto, aroma, placer; colores", sugiriendo el conglomerado de sensaciones que su cercanía provoca. Machado exprime así en las flores lo que pudiéramos llamar su capacidad sinestésica. Y es sabido que la sinestesia fue una de las metas expresivas que se marcaron los modernistas en su afán de sugerir, de la manera más condensada posible, los matices sensoriales más diversos. A través de la evocación de las flores el poeta pretende, en consecuencia, provocar simultáneamente sensaciones visuales, olfativas, táctiles y, en ciertos casos, incluso gustativas. Por otra parte, mediante la alusión a unas determinadas flores, connota escenarios geográficos concretos. Por ejemplo, cuando leemos en "Encajes"¹²:

Y mil nombres de mujeres,
y mil hojas de jazmín
desgranadas
y ligeras... Y miradas
pasajeras,
que desflorar nada más.

La referencia al jazmín, la evocación de su olor penetrante y denso, contribuye a transportar al lector, a la noche sevillana. Desde otro ángulo, y apenas si habría que apuntarlo, esas mujeres de vida alegre responden al nombre de Margarita o Rosa, y están identificadas con las flores locas y "candentes", o con ramilletes enteros como en el caso de Lolilla ("Aleluyas madrigalescas. A una amigueta"¹³). En el primer caso, Machado se hace eco de un tópico muy común en la

en el que las flores caen del cabello de ella cuando su amante se lo destrenza; "Oriental", donde la sultana sueña con flores mientras sostiene un jazmín en la mano y sólo las flores, que llenan el cuarto de aroma, comparten su sueño amoroso anticipándole el desenlace fatal de su amante Alid; incluso en "Corazón", las flores son símbolo del amor, de pureza primigenia, en contraste con la lujuria brutal del burdel. O en "Antes", en el que Eros y Thanatos, adoptan figuras florales muy acordes con el ideal decadentista que Machado expresará en "Adelfos": "Yo que del nardo en la corola blanca/ quería sorprender dulces secretos,/ yo que he cortado a miles los claveles/ para beber el dulce de su seno/ y embriagarme con él... yo que he cantado/ amores de la rosa... sólo quiero,/ ya, las adormideras sin olores/ que solo dan, agradecidas, sueño."

¹² *Ibidem*.

¹³ *Alma. Museo. Los cantares*, 1907. Aunque, quizás, la fecha de composición pudiera ser bastante anterior de coincidir con los "madrigalitos" a los que alude en carta a Juan Ramón Jiménez, fechada el 15 de julio de 1903. De hecho, los cuatro de este libro son los únicos poemas de aquellos años a los que Machado pone ese calificativo. Cfr. mi estudio *Génesis y sentido de los libros modernistas de Manuel Machado*, Barcelona, EUB, 1996, pp. 37 y 50.

época, cuando "margarita" era el eufemismo por antonomasia para aludir a las *traviatas*. Margarita se llama la muchacha seducida por Fausto, bajo la mirada satánica de Mefistófeles, o *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, y la margarita se convierte en el oráculo de los enamorados que deshojan sus pétalos mientras la interrogan. La "Margarita"¹⁴ machadiana aparece, sin embargo, desprovista de cualquiera de los elementos lujosos o estilizados de sus predecesoras; por el contrario, Machado pinta, con voz agria, el tremendo futuro que aguarda a esa muchacha pobre, víctima de una sociedad hipócrita y desaprensiva:

Es la flor del campo
es la margarita
silvestre... La pobre
flor que nadie mira.

Algún día, manos
brutales o cínicas
cortarán su tallo.
A horribles caricias

dará su temura.
Y en fiestas indignas
será flor de vicio,
ajada y podrida

La "ella" de un negro
poema, la víctima
de un drama de sangre...
... Tal vez la heroína...

En algún cadalso
se le hará justicia.
... Un cantar del pueblo
dirá su poesía.

Es la flor del campo
es la margarita...

¹⁴ *Caprichos* (1905).

El poema, antes de formar parte de *Caprichos* (1905), apareció en las páginas de la revista *Helios*¹⁵ en 1904. Unos meses antes, Machado había publicado un artículo, "El saber de la miseria"¹⁶, en el que denuncia el abandono social que pesa sobre los desheredados de la fortuna adoptando un tono fatalista semejante. Machado coincide además con el significado que Shakespeare les otorga en *Hamlet*, donde las margaritas son consideradas símbolos de la inocencia de las muchachas "víctimas del amor" no correspondido, de ahí que formen parte de la guirnalda que se teje Ofelia antes de suicidarse.

En cambio, las mujeres asociadas a la rosa, connotan la vitalidad erótica desbordada, puesto que la rosa pertenece a Venus. Su "Rosa..."¹⁷, "loca" y "roja", personifica la pasión y evoca un mundo de voluptuosa sensualidad, "candente flor" que se repiten en poemas como "Madrigal a una chica... que no entiende de madrigales"¹⁸, o "La alcoba"¹⁹, donde nos colamos de rondón en la habitación de otra *demimondaine*. Ella se ha quedado dormida, lo mismo que la Carolina del soneto rubeniano "De invierno"²⁰, y la penumbra que envuelve su sueño difumina temporalmente el colorido de sus rosas purpúreas:

En el cuarto, en sombra,
duermen los colores
de las flores.
Duermen los albores
de tu lecho blanco...
Las rosas purpúreas
de tu cara duermen.
En medio del vaho
de flores y aroma
de tu carne suave,
duermen en el cuarto
todos los colores...
Sólo vela el rojo
carmin de tus labios.

¹⁵ *Helios*, nº 14, mayo de 1904.

¹⁶ *Alma Española*, nº 6, 13 de diciembre de 1903, pp. 4-5.

¹⁷ *Caprichos* (1905).

¹⁸ *Alma. Museo. Los cantares* (1907)

¹⁹ *Caprichos* (1905). También había sido publicado el año anterior en el número de *Helios* citado.

²⁰ Rubén Darío, *Azul...* (1888)

En otro poema "Madrigales"²¹, la mirada del poeta se queda suspendida en el momento en que las mujeres, cansadas del ajetreo nocturno, son flores deshojadas que encierran la promesa de renacer a la noche siguiente:

Deshojadas
flores, de todos colores,
que renacerán después...
Y en su olor
conservan el si es no es
agradulce de un amor
que vuelve como las flores.

Sin embargo las flores favoritas de Machado son quizás los "dulces capullos"²² porque el capullo es emblema de inocencia y de incipiente sensualidad, aunque, a veces, sea tan peligroso como "La diosa"²³ que, lo mismo que las opiáceas, es *balsámica* y *venenosa*, pese a no ser todavía consciente del poder que ejerce su belleza: *sin saberlo y sin querer*. Los "capullos de mujer" preludian la víspera del júbilo, la inmediata floración completa, representan el deseo aún no cumplido y, por tanto, el divino "entusiasmo", al que se refería Platón. Algo de eso rezuman los poemas: "Madrigales", "Aleluyas madrigalescas. A una amiguita", "La diosa", "Madrigal a una chica... que no entiende de madrigales" (todos en *Alma. Museo Los cantares*, 1907) o "Primer amor" y los dos sonetos bajo en epígrafe "La Primavera" (*Canciones y dedicatorias*, 1915).

El mal poema, sin embargo, supuso la interrupción por parte de Machado de la utilización de imágenes florales. En realidad, en su primera edición de 1909, las flores brillan por su ausencia, salvo en dos poemas de circunstancias, incluidos, maliciosamente, en "Dedicatorias", sección que desaparecerá en las demás ediciones. Me refiero al soneto "A S. M. la Reina Doña Victoria. Salutación", en el que Machado llama a la soberana *dulce rosa del Norte diosa*. Y a "La horchatera", otro soneto compuesto para un calendario de mujeres publicado por *El Heraldo*, en el

²¹ *Alma. Museo. Los cantares* (1907). Creo que es interesante destacar que este conjunto de madrigales están colocados en la tercera parte del volumen, cerrando la serie de cantares andaluces que, en 1912, se integrarían en *Cante hondo*, lo que, a mi juicio, apoya la suposición de que se trate de mujeres andaluzas.

²² Así llama a las mujeres en "A la tarde" (en *El mal poema*, pero procedente de *Canciones y Dedicatorias* (1915) donde figuraba como "Tardes de Madrid").

²³ *Alma. Museo. Los cantares* (1907)

que compara la blancura del rostro de la muchacha con la de la azucena. Se trata, por tanto, de textos que no pertenecen al meollo del libro. El primero formó parte del álbum que el conde de Vilana regaló a los reyes con motivo de su casamiento en 1906, por lo que la fecha de su composición está más cerca de *Caprichos* que de *El mal poema*. En cuanto al segundo, desconozco el año de su composición, pero el ideal de belleza femenina que plasma, mujer-"chiquilla", angélica y sensual, es muy parecido al que se dibuja en "La diosa".

Cabe añadir, no obstante, que, cuando Machado rehace el libro por completo para editarlo como volumen IV de sus *Obras completas* (Mundo Latino, 1923), incluye una serie de poemas²⁴, que contribuyen a acentuar el nuevo significado que el poeta quiere imprimir a *El mal poema*, dulcificándolo y ajustándolo a otra manera de ver la vida, mucho menos radical, en los que reaparecen las mujeres-flor. Se trata de "Madrid canta"²⁵, donde flores y mujeres se identifican con la llegada de la primavera:

.....
y, a cuerpo, el cuerpo soberano
resurgirá de la mujer.

Volverán claveles y rosa,
la muselina y el linón,
y las tanagras deliciosas
con los pañuelos de crespón

Y "A la tarde"²⁶, donde se sugiere la simbiosis olfato-gusto:

La chicas son de los talleres
que han terminado la labor...
Dulces capullos de mujeres
a los golosos del amor.

Tras el paréntesis de 1909, Machado recupera el gusto por las imágenes florales metonímicas, que se repetirán hasta su último libro *Cadencias de cadencias*, publicado en 1943. Sin embargo, en las entregas posteriores a 1910, encontramos algunas diferencias con lo que hemos venido sosteniendo. Primera, las mujeres asociadas con las flores ya no son, casi sin excepción, mujeres venales, como se acaba

²⁴ Me refiero al conjunto dedicado a Madrid, titulado "Voces de la ciudad" a partir de *Poesías (Opera omnia lirica)* (1924).

²⁵ Lo incluyó primero en *Canciones y Dedicatorias* (1915).

²⁶ También, primero, en *Canciones y Dedicatorias* (1915), como "Tardes de Madrid".

demostrar en los dos textos anteriores. Segunda, se hacen más frecuentes las alusiones a las sensaciones gustativas. Y, tercera, las flores remiten ahora a las distintas partes del cuerpo femenino.

La referencia a sensaciones gustativas la encontramos ya, ciertamente, en "Rosa..", donde se refiere Machado a "la divina golosina de tus labios!", lo mismo que en las también citadas "Aleluyas madrigalescas. A una amiguita", Machado percibe el cuerpo de su "amiguita" como un "ramillete" al tiempo que confiesa que sus andares le provocan unas irresistibles ganas de comérsela:

Lolilla, mi amor,
tú eres una flor.

Ramito de flores,
y de las mejores.
.....

Y cuando caminas,
¡cuántas golosinas!...

Lolilla, mi amor,
tú eres una flor.

Ramito de flores,
¡para mí, Dolores!

Pero a Machado le gusta cada vez más reducir a la mujer a suculenta nonada. Frente al entusiasmo pánico de Rubén, que la convierte en manjar de dioses:

¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla
-dijo Hugo-, ambrosía más bien, ¡oh maravilla!,
la vida se soporta,
tan doliente y tan corta,
solamente por eso:
¡roce, mordisco o beso
en ese pan divino
para el cual nuestra sangre es nuestro vino!²⁷

nuestro poeta -siempre más sobrio- se conforma, generalmente, con el postre.

²⁷ Rubén Darío, "XVII", en *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*.

¡Oh gloria de los ojos, golosina
eterna del mirar, dulce y fecunda
carne de la mujer, suave y jocunda,
madre del Arte y del vivir divina!

Exclama en "Tiziano: Desnudos de mujer"²⁸. Imagen que Pierrot aplica también a Colombina: "soñando en la golosina/ de tu boca tentadora" ("Carnavalina"²⁹), o "como un niño con una golosina / juega a juegos de amor con Colombina" ("Watteau: Pierrot"³⁰). Y en "Rubens: La *Kermesse*"³¹, constata una vez más "el ansia de formas suculentas". Hasta llegar al jocoso reduccionismo del que hará gala en "Música di camera: II" (*Ars moriendi*, 1921):

Consuelo,
tu nombre me sabía
igual que un caramelo.

Más aún que en *Apolo*, los ejemplos de cualidades florales y gustativas aplicadas a la mujer abundan en *Cante hondo* (1912). Espigo sólo unos cuantos:

"Soleares":

La *mujé* es como la fruta:
si no la cortan se caè
en cuanto que está madura.

El andar de mi morena
parece que va sembrando
lírios, palmas y azucenas.

"El querer":

Maldito sea el veneno
que envenena y que no mata.

²⁸ *Apolo* (1911).

²⁹ Aparece en *Canciones y Dedicatorias* (1915). Desde 1923, en *El mal poema*.

³⁰ *Apolo* (1911). El melancólico payaso de la *Commedia dell'Arte*, es una de las máscaras adoptadas por el propio poeta y así lo vio Juan Gris que le dibujó un *ex libris*, usando su figura como motivo central, para reproducirla en la cubierta posterior de *Alma. Museo. Los cantares*.

³¹ Asimismo en *Apolo*.

"Malagueñas":

Yo pensaba haber cogido
la naranja y el azahar...
Con hacer leña del tronco,
me tuve que contentar.

"Seguiriyas gitanas":

Yo corté una rosa
llenita de espinas...
Como las rosas que espinitas tienen
son las más bonitas.

Rositas y mosquetas,
claveles y nardos,
en sus andares, la mi compañera
los va derramando.

¡Vaya un amarguito
tan dulce que tienen
los ojos azules que tanto me gustan...
que tanto me ofenden!

¡Mírame, gitana,
mírame, por Dios!
Con la limosna de tus ojos negros
me alimento yo.

"Sevillanas, serranas, etc.":

Eres bonita y mala
como la adelfa,
que da gusto a los ojos,
pero envenena.
Aunque yo tengo,
contra veneno tanto,
contraveneno.

"Tonás y livianas":

Un manojito de rosas
no tiene comparación
con la cara de mi nena
cuando se asoma al balcón.

Y es en esa misma colección de cantares flamencos donde encontramos la muestra más completa de transformación floral del cuerpo femenino de toda su poesía. Lo mismo que, durante el Barroco, las mujeres eran metamorfoseadas en un conjunto de piedras preciosas -pienso, entre otros incontables, en los bellísimos versos: *Perlas que en un diamante, por rubíes / pronuncian con desdén sonoro yelo*³², en los que, según el comentarista González de Salas, Quevedo alude respectivamente a los dientes, a la boca (que era "diamante" porque lo que hablaba eran "desdenes"), a los labios y a las frías palabras de Lisi- también Machado utiliza un código fabricado con flores para designar partes de la anatomía femenina³³. Su "Pregón de flores"³⁴ constituye todo un alarde:

Rosas son
la frescura de los huertos
y los labios entreabiertos.

Y claveles,
los caireles
de los trajes andaluces,
con sus luces
de oro y plata...

De los nardos
en la mata,
la frescura
de la tez de Carmen pura,
la blancura
de su bata.

Las violetas
y mosquetas
son las gracias
que se ocultan...

³² "Retrato de Lisi que traía en una sortija". El soneto comienza "En breve cárcel traigo aprisionado" y pertenece a *Canta sólo a Lisi*, cito por la edición de don José Manuel Blecua, Francisco de Quevedo: *Obra poética I*, Madrid, Castalia, 1969, pp. 652-653 y nota correspondiente al v. 10.

³³ Lili Litvak aporta numerosos ejemplos en los que otros modernistas hacen algo parecido, antes de centrarse en la interpretación simbólica de los tulipanes, las rosas, las azucenas o las magnolias en los *Jardines* de Juan Ramón Jiménez. En *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, pp. 30-41 y *passim*.

³⁴ *Cante hondo*

Tulipanes, los que exultan
senos llenos de mujer.

El oler
los jazmines
es la Noche y los jardines.

Del querer
es la pena
la azucena...
Y los lindos
dondiegos, miramelindos,
son cantares
con achares
y piropos...
Y celos, los heliotropos.

¡Niñas..., vamos!...
Con las flores de mi ramo
puesto en agua,
el crujido de la enagua
y el chasquido
de los besos.

Mil olores
y colores
dan mil flores, que enamoran...
También llevo de esas flores
que devoran...

Pese a la sensación de exuberancia desordenada que produce a primera vista, el poema sigue, en términos generales, una línea descendente que describe la figura femenina de arriba abajo, yendo, además, de lo luminoso a lo nocturno y de lo perceptible sensorialmente a lo emotivo. Machado quiere transmitir, en primer lugar, una sensación sinestésica de colores, matices, aromas, movimientos, gestos, luces, palabras, crujidos... que sugiera una explosión de vida plena, una especie de celebración erótica en la que las flores dirigen el ritual. De ahí que la primera apelación sea para las rosas. Emblema del amor carnal, la rosa roja está asociada aquí, como es habitual en Machado, con la boca

entreabierta -"la dulce boca que a gustar convida"³⁵- antes sugerida en "Sergent: Carmencita"³⁶:

Y coloran sus labios los terribles
rojos de las heridas y las flores.

Pero, como acabo de apuntar, es, en realidad, el conglomerado de referencias cromáticas, cinéticas y olfativas lo que convierte la composición en una fiesta sensorial. Así los claveles superponen su aroma y su colorido al de los trajes con flecos y faralaes propios de Andalucía; los nardos, muy olorosos, sobre todo, por la noche, confunden su blancura con la de la tez y la bata de Carmen, pero, a la vez, remiten al "alma de nardo" de "Adelfos" y de "Gerineldos, el paje"³⁷, emblemas machadianos del erotismo masculino, que nos conducen hasta la descripción de los senos femeninos connotados en la suavidad de los colores de las violetas, morado claro y de dulcísimo olor, y las mosquetas, pequeñas rosas blancas, conjuntadas con los tulipanes, de flor única, grande y globosa. La llegada de la Noche está marcada por los jazmines, blancos, perfumados y frágiles como las azucenas, la flor heráldica por excelencia de los prerrafaelitas, símbolo de la virginidad, azechada por los dondiegos, de flores encarnadas, amarillas o jaspeadas que se abren al anochecer y se cierran con la salida del sol, los miramelindos, de los que se extrae la balsamina, y por los celosos heliotropos de flores pequeñas y azuladas, vueltas todas hacia el mismo lado, que huelen a vainilla. Todo tiende al amor, a las "flores que devoran..." con las que se cierra el poema³⁸.

³⁵ Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, edición de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, p. 452.

³⁶ *Apolo*.

³⁷ Ambos en *Alma*.

³⁸ Las flores devoradoras debieron de gozar en el fin de siglo de gran predicamento. Joan Perucho, en uno de sus libros más interesantes y divertidos, *Botánica oculta o el falso Paracelso* (Barcelona, Dirosa, 1974), atribuye a un misterioso naturalista barcelonés, Antoni de Montpalau, la siguiente descripción de "La Carnívora": "vive hincando fuertemente sus raíces en el suelo y que, para atacar a las víctimas que se hallan a su alcance, despide un perfume turbadoramente adormecedor mientras sus hojas producen una vibración extraña. Cuando la víctima está semialestargada, "La Carnívora" hace descender su follaje sobre ella y, cubriéndola, la devora y la digiere en el acto, dejando sólo el esqueleto mondo y lirondo" (*La Carnívora. Su alimentación y conservación según los altos principios de la Botánica*, 1898). A ese tenor, comprendo que don Manuel Machado tampoco se resistiera a echar mano de ambigüedad tan sugestiva.

En el resto de colecciones poéticas machadianas se repiten con mayor o menor frecuencia los aspectos apuntados, de manera que renuncio a insistir, aunque no me resista a copiar un último texto como colofón "Las mujeres de Romero de Torres"³⁹:

Rico pan de esta carne morena, moldeada
en un aire caricia de suspiro y aroma...
Sirena encantadora y amante fascinada,
los cuellos enarcados, de sierpe o de paloma...

Vuestros nombres de menta y de ilusión sabemos:
Carmen, Lola, Rosario... Evocación del goce,
Adela... Las mujeres que todos conocemos,
que todos conocemos ¡y que nadie conoce!...

Naranjos, limoneros, jardines, olivares,
lujuria de la tierra, divina y sensual,
que vigila la augusta presencia del ciprés.

En este fondo, esencia de flores cantares,
os fijó para siempre el pincel inmortal
de vuestro inenarrable Leonardo cordobés.

En él, Machado se detiene -como en pocos- a paladear el goce carnal, más intenso aún bajo la mirada omnívota de la muerte. Remy de Gourmont, uno de los teóricos de mayor repercusión en la Europa finisecular, tomó partido decididamente por el tercer reino de la clasificación platónica, la sensibilidad, colocándola por encima de los otros dos, el de la inteligencia y el del corazón. Ahondaba así en el camino de la supremacía de la belleza de la forma, que acapara la atención del Artista moderno, reducido por Nietzsche al papel de adorador de formas, de sonidos, de palabras⁴⁰. La Belleza desplaza de este modo a la Perfección, que seduce a la inteligencia, dando paso al "sensualismo transcendental":

L'idée de beauté n'est pas une idée pure; elle es
intimement unie a l'idée de plaisir charnel.⁴¹

³⁹ *Sevilla y Otros poemas* (s. a., 1918 ó 1919).

⁴⁰ Véase una síntesis de sus teorías en Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 144-149.

⁴¹ Remy de Gourmont, *Culture des idées*, (p. 202). Tomo la cita de Díaz-Plaja, ob. cit., p. 144.

Manuel Machado entiende que las flores son los seres que mejor pueden sugerir sinestésicamente esa filosofía estética. Como se desprende de los textos que he traído hasta estas páginas, las flores acaparan cualidades capaces de rendir la sensualidad de quien las contemple, belleza visual, con toda la gama de matices cromáticos, e inagotable variedad de aromas. Además, tienen el valor añadido de ser completamente superfluas. De ahí que los poetas, en tiempos de miseria, deban refugiarse en ellas. Rubén Darío confesaba: "Yo no ahorro ni en seda, ni en champaña, ni en flores"⁴². Recordemos, también, que, en la "Théorie de la décadence" -último capítulo de sus *Essais de psychologie contemporaine* (1881-1883)- Paul Bourget analiza la preferencia de Baudelaire por los perfumes como rasgo típicamente decadentista. Lo mismo que Valle-Inclán, al resumir los postulados de la nueva estética, insistirá en esa preferencia añadiendo que:

Baudelaire dice que su alma goza con los perfumes, como otras almas gozan con la música. Para este poeta, los aromas no solamente equivalen al sonido, sino también al color...⁴³

Olfato y gusto funcionan al unísono. Baste anotar que si algo huele mal, por agradable que parezca a la vista, repugna. Y son los sentidos que poseen un mayor poder evocador sobre nuestra conciencia. Proust recupera el mundo de Swan a partir del sabor de una magdalena mojada en té porque la recurrencia a olores y sabores se ha convertido en emblema de la modernidad.

Me acuerdo que de pronto amé la vida
porque la calle olía
a cocina y a cuero de zapatos.

Escribirá, muchos años después, Jaime Gil de Biedma⁴⁴ y todavía más cerca de ahora mismo, un novelista, Patrick Süskind, ignominado hasta entonces, invadirá las librerías del mundo explicando la obsesión de un personaje que, por conseguir hacer suyo un perfume distinto, llegó hasta el asesinato⁴⁵. Estamos, en definitiva, ante la Belleza contemplada desde

⁴² "Epístola. A la señora de Leopoldo Lugones", en *El canto errante* (1907).

⁴³ Valle-Inclán, "Prólogo" a *Sombras de vida* de Melchor Almagro San Martín, Madrid, Imprenta de A. Marzo, 1902, p. 21.

⁴⁴ "La calle de Pandrossou", *Poemas póstumos*, en *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 165.

⁴⁵ Me refiero -como ya se habrá adivinado- a *El perfume. Historia de un asesino*, trad. de Pilar Giralt Gorina, Barcelona, Seix Barral, 1985.

su dimensión más efímera y, por tanto, más intensa. Puesto que, como dictaba Baudelaire, "La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la otra mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable" ("El pintor de la vida moderna").

También las golosinas son superfluas, innecesarias para sobrevivir, perniciosas incluso, son quizás precisamente por eso, muchísimo más atractivas. El escaparate de una pastelería llama mucho más la atención y es infinitamente más estético que el de una tienda de ultramarinos. A través de las golosinas, puede explorarse también una extensa gama de matices aromáticos que, encima, tienen la gran ventaja de que pueden paladearse y comerse con delectación.

Flores y golosinas comparten, por otro lado, cualidades relacionadas con la fragilidad, la gracia, el capricho..., mucho más gratas a Machado que "... la voluntad, la fuerza, la grandeza"⁴⁶, así que le permiten indagar en su propia sensibilidad individual proporcionándole otra manera de plasmar sus sensaciones. Como aseveraba Valle-Inclán, en el prólogo que acabo de citar, en plena batalla por el modernismo:

Las ideas jamás han sido patrimonio exclusivo de un hombre, y las sensaciones sí.⁴⁷

En realidad, desde esta perspectiva, la identificación de la mujer con las flores y con las golosinas en los poemas machadianos, forma parte sustancial de una concepción estética que está en la esencia del modernismo, puesto que le abre una nueva vía mediante la cual "refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad"⁴⁸, para dar una forma nueva al impacto que las mujeres le producen. Inútil buscar nenúfares, lotos, glicinas o crisantemos en sus poemas. No aparecen ni una sola vez. Las flores machadianas lo mismo que sus mujeres son autóctonas, pertenecen al entorno por el que transcurre la vida del poeta. Expresan sus gustos más personales, su pasión por la plástica, su epicureísmo vital, su vinculación permanente con su tierra andaluza. A don Manuel le gustaba más la manzanilla, ese vino ligero, matizadamente aromático y mucho más transparente, que la absenta. Para Bécquer -ya sabemos- la Mujer era la Poesía. Para Machado, estoicamente de vuelta de la gran utopía romántica, la Mujer, despojada de todo trascendentalismo, es simplemente Belleza, es decir, Placer

⁴⁶ "Retrato", *El mal poema*.

⁴⁷ Valle-Inclán, "Prólogo" en ob. cit., p.14.

⁴⁸ *Ibidem*. La frase completa dice: "La condición característica de todo arte moderno, y muy singularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad".

fugitivo, "goce epicúreo de los contornos de cada cosa"⁴⁹, aprehendido siempre en el trance de su caducidad.

⁴⁹ Díaz-Plaja, ob. cit., p. 147.