

UNIVERSIDAD EÖTVÖS LORÁND

Facultad de Filosofía y Letras

**El agua que pronuncia la sentencia final: el
motivo del agua en el romance *La tierra de
Alvargonzález* de Antonio Machado**

Directora de investigación:

Dra. Gabriella Menczel

Profesora titular habilitada, Directora

Autora:

Melani Rigó

Letras Hispánicas

13 de enero de 2025

Contenido

1.	Introducción.....	2
2.	Las versiones de La tierra de Alvargonzález.....	3
3.	El romance de Antonio Machado	6
3.1.	La métrica.....	8
3.2.	La narratividad y las descripciones.....	8
3.3.	El paisaje	9
4.	El motivo del agua en la poesía de Antonio Machado.....	11
5.	El motivo del agua en <i>La tierra de Alvargonzález</i>	13
5.1.	El papel profético.....	14
5.2.	Identificación del agua con Alvargonzález.....	16
5.3.	El coro que transmite la verdad	18
5.4.	<i>Deus ex machina</i>	21
5.5.	El mar	23
6.	El agua como justicia: simbolismo punitivo en la literatura	24
6.1.	El agua como símbolo del castigo en la obra de Machado y Arany	25
6.2.	Paralelismos entre las obras de los dos poetas.....	26
7.	Conclusión.....	29
8.	Bibliografía.....	31

El agua que pronuncia la sentencia final: el motivo del agua en el romance

***La tierra de Alvargonzález* de Antonio Machado**

1. Introducción

La tierra de Alvargonzález es una obra excepcional del reconocido poeta del siglo XX, Antonio Machado. Este título abarca dos formas literarias publicadas en 1912: la primera, en prosa, apareció en enero en el *Mundial Magazine*, mientras que la segunda, en verso, fue publicado en abril en *La Lectura*. Este hecho ya de por sí capta la atención, pero existen otros aspectos que hacen que el texto exija una profunda investigación. En particular, el poeta no escribió otro texto similar al romance en cuestión durante toda su carrera literaria: es el poema más extenso de Antonio Machado. La reacción de la crítica literaria a ambas versiones es paradójica y contradictoria. Esto se refleja en que algunos críticos no atribuyen ninguna importancia al romance y tampoco se ha dedicado mucho tiempo a su análisis. A pesar de esta falta de atención, el simbolismo con el que dispone este romance alcanza niveles sobresalientes, destacándose por su riqueza excepcional. La obra, que ha sido subestimada por la crítica, contiene un motivo acuático que es tanto complejo como fascinante. A lo largo del texto, el agua aparece no solo como un recurso literario cargado de simbolismo, sino también como una figura que influye y dirige significativamente el desarrollo de los acontecimientos. De hecho, el agua adquiere distintos papeles en el transcurso de la trama, hasta que, al final de la obra emerge como una fuerza trascendental que pronuncia la sentencia final sobre los asesinos. En este sentido, el agua se convierte en símbolo de vida y muerte, crimen y castigo, y refuerza la idea de que el destino humano es ineludible.

El propósito del presente estudio es, precisamente, explorar los múltiples significados y posibles interpretaciones del simbolismo del agua en *La tierra de Alvargonzález*, y enriquecer el canon literario a través de su análisis detallado. Esta meta se completa al explorar la relevancia del romance como género literario, ya que, aunque tiene raíces en la tradición literaria española que remontan hacia la época medieval, Antonio Machado lo reformula y escribe el poema en cuestión que refleja sus intenciones e innovaciones propias. Con la finalidad de subrayar más la importancia del motivo acuático —después del estudio profundo de los roles y funciones que desempeña el agua en todas sus manifestaciones en la obra—, se rema hacia las aguas húngaras para comparar el romance con una de las baladas dadas de János Arany, que será *Ágnes asszony*, por razón de que los paralelismos entre las dos obras destacan más la riqueza del motivo acuático. Esta comparación resulta particular, ya que revela las

similitudes de temas universales como el destino, el crimen, la justicia, la naturaleza, y ofrece una perspectiva sobre cómo dos poetas de distintas tradiciones logran —a través de recursos semejantes— expresar sus respectivas visiones del mundo.

2. Las versiones de La tierra de Alvargonzález

En esta investigación, se propone un examen minucioso para contribuir a la comprensión de uno de los textos más representativos de la literatura española del siglo XX. En primer lugar, es crucial señalar que el presente estudio se centra principalmente en la examinación del romance, aunque, en ocasiones también menciona ambas versiones, ya que su consideración conjunta fortalece y argumenta el análisis de una manera más completa y precisa. Por esta razón, en este punto se debe extender sobre las diferencias más esenciales entre las dos versiones. Ambas comparten la misma trama central y presentan los mismos elementos narrativos: se tratan de la sangrienta tragedia de la familia de Alvargonzález. Con el fin de tener una conciencia completa sobre la historia, a continuación, se presenta concisamente:

Alvargonzález, un terrateniente y padre orgulloso, tras casarse con su amada, tiene tres hijos varones: Juan, el mayor; Martín, el segundo; y Miguel, el menor. Con el paso de los años, cuando los hijos son mayores, Alvargonzález decide que Juan y Martín trabajen en las labores de la granja familiar, mientras reserva para Miguel un destino más noble: quiere que se dedique a la vida religiosa. Sin embargo, Miguel se siente más atraído por las doncellas que por la vocación religiosa, así que abandona el hogar familiar para buscar una nueva vida en América. Al marcharse, recibe la bendición de su padre, quien lo designa heredero, decisión que despierte los celos de Caín en Juan y Martín. Los hermanos, impulsados por la envidia y la codicia, asesinan brutalmente a su padre mientras este sueña indefenso junto a la fuente. Aprovechan un momento de descuido utilizando un hacha de hierro con la esperanza de apoderarse de su fortuna y herencia familiar. Después de consumir el crimen, arrastran el cuerpo hasta la Laguna Negra, donde lo lanzan a las profundidades del agua, intentando ocultar la tragedia. La aparente liberación tras el asesinato pronto se convierte en desgracias: la naturaleza parece aliarse en su contra. La prosperidad de la finca desaparece rápidamente bajo el manejo de Juan y Martín, incapaces de trabajar en la propiedad que pronto les dirige a la indigencia. En un momento, Miguel, ahora enriquecido, vuelve de su aventura americana. Con su fortuna acumulada decide comprar la herencia de sus hermanos y se dedica a restaurar la finca a su antiguo esplendor. Al final de la obra, los parricidas regresan a la Laguna Negra, movidos por una fuerza misteriosa que los lleva al lugar del crimen. Allí es donde son castigados por sus hechos: terminan

sumergiéndose en las aguas de la Laguna, en el mismo lugar donde lanzaron el cuerpo de su padre.

Entonces, se desprende claramente del párrafo anterior que el eje principal de la obra en ambas versiones gira alrededor del crimen feroz, cometido por los dos mayores hermanos. A pesar de las similitudes narrativas, las dos versiones presentan unas diferencias significativas debido a las características propias de los géneros. Dichas exigencias obligan al poeta a adoptar un estilo de escritura diferente para cada una de las versiones: “distintas leyes, sin embargo, rigen ambas formas, de tal modo que las licencias de una resultan ser los límites de otra” (Phillips, 130). La versión de prosa se aproxima más al género narrativo, caracterizado por el mayor uso de descripciones que permiten ofrecer una representación más completa de los acontecimientos y conflictos. En contraste, el poema requiere la concisión en la expresión sentimental y las acciones. Este se califica genéricamente por el uso de imágenes poéticas, tropos y frecuentes referencias simbólicas. Una idea particularmente relevante que resalta la distinción fundamental entre ambas versiones es que la prosa presenta lo natural, mientras que el verso evoca lo sobrenatural (Phillips, 132). En seguida, se detallan las diferencias más esenciales entre las dos versiones.

Un aspecto distintivo es el marco narrativo que se encuentra al inicio de la versión en prosa. El marco narrativo describe un viaje que sirve como introducción de la leyenda: “una mañana de los primeros días de octubre, decidí visitar la fuente del Duero” (Prado, 217). A lo largo del viaje, el narrador se encuentra con un campesino que toma el mismo trayecto y decide acompañarle. Al llegar a las cercanías de La Muedra, uno de los acompañantes señala la senda que conduce a las tierras de Alvargonzález. En este momento, la narración pasa a ser relatada por el campesino que cuenta una leyenda que ha escuchado años atrás: “—Por aquel sendero —me dijo el campesino, señalando a su diestra— se va a las tierras de Alvargonzález; campos malditos hoy; los mejores, antaño, de esta comarca. —¿Alvargonzález es el nombre de su dueño? —le pregunté. —Alvargonzález —me respondió— fue un rico labrador; mas nadie lleva ese nombre por estos contornos...” (Machado, Ribbans, 287). El marco, como recurso narrativo del cuento, sirve para situar al lector en un tiempo y espacio concretos. En cambio, el romance carece completamente del marco, este solo pronuncia la leyenda de las tierras malditas. “La poesía, dada su naturaleza distinta, puede prescindir del relato circunstancial para comenzar más o menos directamente con el tema lírico-dramático del crimen mismo” (Phillips, 131).

Otro elemento de semejanza es el número de asesinatos. A diferencia del argumento del romance —donde todos los acontecimientos giran exclusivamente en torno al parricidio cometido por Juan y Martín—, en el cuento los hermanos causan seis muertes en total, además

de la suya: 1. El asesinato de Alvargonzález: “soñaba Alvargonzález que sus hijos venían a matarle, y al abrir los ojos vio que era cierto lo que soñaba” (Machado, Ribbans, 291), 2. Con la intención de no caer en manos de la justicia, los hermanos entregan a las autoridades un buhonero que es apresado y ahorcado, 3. La madre muere por el dolor tras la muerte de Alvargonzález, 4-5. Juan y Martín pierden sus hijos: “cada uno de los hermanos tuvo dos hijos que no pudieron lograrse, porque el odio había envenenado la leche de las madres” (Machado, Ribbans, 292), 6. Después del regreso de Miguel, cuya llegada hace que las tierras vuelvan a florecer, Juan y Martín deciden matar a su hermano menor también y le ahogan en la presa del molino. La codicia y la envidia se sobrepone al comportamiento de los hermanos y pierden su pensamiento racional. Actúan según sus instintos más bajos, mientras las consecuencias y el remordimiento por el primer crimen los mantienen atrapados, resultan ser incapaces de liberarse de su propia culpa.

Para conseguir lo natural, el cuento contiene un mayor número de detalles narrativos que el romance. Estos ofrecen la oportunidad para que el lector tenga una comprensión más completa sobre la historia. A través de las descripciones intenta vincularse a lo natural y perseguir un desarrollo más lógico y coherente. En contraste, el romance no da explicaciones detalladas debido a su carácter genérico, por su concisión solo subraya los acontecimientos que son esenciales para que la trama pueda avanzar. Este aspecto del poema da lugar a la inclusión de elementos maravillosos y sobrenaturales. Como no requieren una justificación racional, pueden integrarse de manera natural en el romance. Por ejemplo, en ambas versiones aparece la figura del padre muerto en circunstancias similares, aunque su representación difiere notablemente: en el cuento, se presenta de una manera explicable, mientras que en el poema estas situaciones adquieren un carácter mágico.

Finalmente, es conveniente señalar brevemente la relevancia del agua. A pesar de que el agua aparece en varias ocasiones en el cuento, su presencia se limita a un nivel mimético y no desempeña un papel tan significativo como en la versión del romance. En ambas versiones, el agua se manifiesta en diversas formas, como el río Duero, la fuente, la Laguna Negra. Esta última se destaca porque llega a ser el símbolo absoluto de la muerte. Las funciones y significados del agua son parecidos a los del romance, pero no alcanzan la misma dimensión. Sin embargo, como ya se ha mencionado previamente, el poema presenta momentos de ambigüedad, y en tales casos, la prosa contribuye a llenar los vacíos. En otras ocasiones, las partes en cuestión durante el examen son más marcadas o explícitas en el cuento, por lo que la versión en prosa, en el estudio presente, sirve como una referencia complementaria para el análisis del motivo acuático del romance.

3. El romance de Antonio Machado

Antes de profundizar en el análisis del motivo acuático en *La tierra de Alvargonzález*, que forma el objetivo principal del presente estudio, resulta fundamental abordar la relación entre este romance y las tradiciones literarias propias del género. Esta contextualización es justificada por las reflexiones de Antonio Machado en una edición más tardía de *Campos de Castilla* (1917), donde incluye un prólogo en que expone sus intenciones poéticas con la escritura de la obra. En dicho prólogo desarrolla lo siguiente en cuanto al tema:

Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas. Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde *La tierra de Alvargonzález*...; pero mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al Libro Primero de Moisés, llamado Génesis¹ (Machado, Ribbans, 274-275).

En esta cita destaca que, por un lado, Antonio Machado quiere reivindicar el romance, que el poeta considera como una forma poética esencial y suprema, pero, por otro lado, quiere distanciarse del enfoque tradicional de la épica heroica y orientarse hacia los pueblos, los paisajes y lo que él denomina lo “elemental humano”. Esta dualidad en sus intenciones poéticas resulta reveladora, ya que demuestra claramente su esfuerzo por honrar la tradición literaria del romance y, al mismo tiempo, renovarla de manera significativa. Poco adelante, sigue así su razonamiento: “Muy lejos estaba yo —decía el poeta en 1917, en ese prólogo— de pretender resucitar el género en su sentido tradicional. La confección de nuevos romances viejos —caballerescos o moriscos— no fue nunca de mi agrado, y toda simulación de arcaísmo me parece ridícula...” (Romeralo, 558-559). Como se menciona en la cita, Antonio Machado se propuso revitalizar un género poético que se considera uno de los géneros más significativos dentro de las tradiciones literarias e históricas de España: el romancero. En este punto, es esencial extenderse brevemente sobre el género para entender mejor su relevancia en el contexto literario y también para apreciar con mayor profundidad la apuesta de Antonio Machado.

En palabras de Javier Prado: “la literatura española ha dado a la literatura occidental dos modelos básicos de narración [...]: a) *la novela picaresca* [...]; b) *el romancero*, muestra y matriz de la narración épica fragmentaria moderna, teñida de lirismo y cuya influencia fuera de España podemos encontrar aún en textos tan diferentes y elaborados como *La leyenda de los siglos*, de Víctor Hugo” (203). Originalmente, las tradiciones del romance se remontan a la Edad Media. Este género se desarrolló a partir de los cantares de los juglares y estuvo profundamente vinculado a la poesía popular que se mantuvo por tradición oral durante siglos. La estructura del romance se caracteriza por una forma métrica rigurosa: está compuesto por

versos octosílabos que se combina con rima asonante en los versos pares. En cuanto al contenido, los romances abordan temas de leyendas, sucesos heroicos y acontecimientos históricos (Pál). Los romances se dividen en dos grandes grupos en cuanto a su génesis: la literatura se diferencia del *Romancero viejo*¹ y el *Romancero nuevo*². En los siglos XIII y XIV, el término *romance* abarcaba diversas formas poéticas y temáticas; aunque, con el paso del tiempo su significado se restringe a los poemas narrativos que cumplieran con las peculiaridades formales y temáticas previamente mencionadas.

Retomando el tema, la decisión del poeta no se limitó al mero respeto por la tradición, sino que representó una resolución consciente con la intención de renovar el romancero mientras intenta reintroducir algunos elementos de la poesía, que por el auge³ del modernismo a principio del siglo XX provocó el desplazamiento de la narración y la descripción del paisaje. Este último, que había sido un tema recurrente a lo largo del romanticismo, pasó a un segundo plano. No obstante, a pesar de las tendencias dominantes de la época, algunos poetas, como Antonio Machado, decidieron ir en contra de la corriente y retomar los elementos relegados al olvido. La mencionada renovación del género del romance se presenta a través del apego a las formas tradicionales del género de una forma original y propia por parte de Antonio Machado. A continuación, se desarrolla tres aspectos que demuestran explícitamente la intención del poeta:

¹ El *Romancero viejo* contiene los romances anónimos que surgieron entre los siglos XIV y XVI. Estos romances se convirtieron en un medio importante de la poesía popular, debido a su simplicidad lingüística, lo que los hizo accesibles a un público más amplio. Los juglares medievales –quienes desempeñaron un papel fundamental en la tradición popular– eran encargados de transmitir relatos sobre batallas, héroes y leyendas a través de estos poemas. En este sentido, los romances no solo cumplieron una función literaria, sino también una informativa, histórica y entretenida. A partir de finales del siglo XV, los romances comenzaron a ser publicados en formato impresa: durante esta época, se difundían principalmente en hojas sueltas, conocidas como *pliegos sueltos* que hacen referencia a hojas impresas y plegadas sin encuadernación, que se vendían en lugares públicos. A pesar de que eran bastante famosos en su época, eran efímeras: por culpa de las hojas y la tinta de mala calidad la conservación de estos romances era difícil. Como resultado, se deterioraba rápidamente tanto que era imposible de leerlos o desaparecían por completo. Con el avance de la imprenta, los romances se publicaron en series, lo que también favoreció la perdurabilidad del género. (De los Hitos Hurtado, 13-14).

² A principios del siglo XVII, el *Romancero viejo* pasó a segundo plano, y fue reemplazado progresivamente por el *Romancero nuevo*, compuesto por escritores y poetas de formación erudita e intelectual. Autores famosos y reconocidos, como Miguel de Cervantes, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Lope de Vega y, más tarde, Federico García Lorca también contribuyeron al renacimiento del género. Los *Romances nuevos* abordan una gama temática mucho más amplia: junto a los sucesos históricos y leyendas tradicionales, prestan una atención particular a los problemas sociales de la época contemporánea (De los Hitos Hurtado, 10-15).

³ Esta época trajo consigo una serie de transformaciones en la poesía que son las siguientes: el uso exagerado de los recursos estilísticos y poéticos, el énfasis en la belleza formal y la perfección de la expresión literaria, así como el interés por los entornos distantes, exóticos y misteriosos.

3.1. La métrica

Durante la escritura del *Nuevo Romancero*, Antonio Machado no insistió estrictamente en las convenciones métricas tradicionales del romance. De forma habitual, “el romance se caracteriza, en lo que se refiere a la métrica, por tres rasgos fundamentales: la generalización del uso del verso octosilábico, la rima asonante alterna y las tiradas de versos sin composición estrófica” (De los Hitos Hurtado, 22). Estos elementos definen la forma y el ritmo del romance clásico. En *La tierra de Alvargonzález*, Antonio Machado preserva la rima asonante, aunque se adquiere una nueva peculiaridad: a pesar de que sirve como base rítmica de la obra, su alternancia a lo largo del texto marca las transiciones entre las diferentes unidades narrativas, proporcionando coherencia a cada una. Bernard Sesé, en su análisis de la obra, identifica cinco unidades narrativas principales, que corresponden a los momentos claves en el desarrollo de la trama: 1. La muerte de Alvargonzález; 2. La muerte de la madre y la riqueza de los dos hijos mayores; 3. La llegada de Miguel; 4. La prosperidad de Miguel; y al final, 5. El castigo de los criminales. Se observa que una tirada, o estrofa caracterizada por la misma asonancia señala un momento coherente, una unidad de lugar, tiempo, acción o sentimiento (310). De este modo, la métrica del romance se conserva, pero al mismo tiempo se adapta a una narrativa más moderna, ya que la rima no solo cumple una función estética, sino que también organiza la estructura de la obra.

3.2. La narratividad y las descripciones

El romance *La tierra de Alvargonzález*, como destaca Bernard Sesé, es primordialmente una obra narrativa definida por las descripciones, una peculiaridad derivada de las propias características del género. El lirismo, por su parte, se presenta de manera prominente a través de los elementos descriptivos y los sutiles matices del lenguaje poético. Según Bernard Sesé: “El lirismo está en la tonalidad del conjunto, especialmente a causa de la intervención, a lo largo de todo el poema, de la *copla* que canta el crimen. Por lo demás, también los elementos del relato son líricos en sí: la naturaleza, la muerte, el destino. El vocabulario mismo (los adjetivos sobre todo), los ritmos, los cambios de tono, subrayan este lirismo en el lenguaje poético” (312). Se atribuye gran relevancia a la narración y las descripciones debido a que las particularidades genéricas del romance se distinguen de su género emparentado, la balada. Mientras que la balada se caracteriza por su concisión, el romance, al contrario, es una forma más extensa que implica un ritmo narrativo más lento. Además, un texto poético de tal longitud (*La tierra de Alvargonzález* es un romance de 712 versos) exige la narratividad y la discursividad para mantener su coherencia y sustancia a lo largo de la historia (Prado, 200). Este aspecto ofrece

varias aproximaciones del texto. a) Por un lado, la obra permite al poeta realizar una contemplación detallada del paisaje: la descripción minuciosa del campo refleja la capacidad observadora del poeta y su estilo de representación pintoresco y realista que se combina artísticamente con la simplicidad expresiva. No obstante, en algunas ocasiones, las descripciones pueden parecer gratuitas o incluso carentes de función narrativa, especialmente cuando se cuenta sobre el tema de España y el paisaje castellano (una característica que muestra la preocupación del poeta por la nación y su pertenencia a la Generación del 98): “la descripción, en vez de introducir un nuevo elemento narrativo, pasa entonces a ser preámbulo de un lirismo, abstracto a veces y otras individual, formulado incluso desde las instancias líricas de la primera persona” (Prado, 202). b) Por otro lado, esta característica de la obra ofrece a la voz lírico-narrativa la oportunidad de manifestarse. A lo largo del romance, se presenta varios momentos en los que se interrumpe el ritmo de la narración y se introduce las “intromisiones del narrador que califica, juzga e interpreta palabras, gestos, rasgos de los personajes e incluso hasta los elementos del paisaje” (Prado, 201-203) (tal como se ha mencionado anteriormente). Entonces, estas intervenciones implican cierta subjetividad por parte de la voz lírico-narrativa, que se extiende por todo el texto, ya que la historia se transmite a través de su percepción, por lo tanto, todo lo que se cuenta está filtrado por su visión personal. Pero ¿cómo se relaciona esta subjetividad con la iniciativa poética de Antonio Machado, así como la cuestión de la innovación y la tradición en la obra? La subjetividad de la narración se vincula a un lirismo personal y el enjuiciamiento de lo que se cuenta, que remite a la tradición del romancero viejo: la de los cuentistas populares y los juglares. El poeta revaloriza las raíces del romancero, porque la voz lírico-narrativa no solo cuenta los hechos, sino los interpreta y juzga desde una perspectiva personal. De esta forma, Antonio Machado mantiene vivas las tradiciones del género y las transforma al mismo tiempo.

3.3. El paisaje

En la obra de Antonio Machado, la cuestión principal es cómo el autor mantiene las tradiciones del romancero, y al mismo tiempo, cómo las renueva. Para él, el concepto del paisaje se compone de varios factores. Ya se ha señalado previamente que *La tierra de Alvargonzález* es una obra narrativa que contiene muchas descripciones, lo cual conecta con el contexto literario contemporáneo y su ideología. A pesar de que la narración es continua, la historia de vez en cuando se interrumpe, haciendo pausas y deja espacio a la contemplación del paisaje. Este ritmo lento permite observar tanto a los detalles como al paisaje desde una posición contemplativa. De la misma manera, el motivo del viaje, recurrente en la vida y obra de

Machado, también desempeña un papel decisivo en esta narrativa. Las versiones de *La tierra de Alvargonzález* se inspiran en un viaje realizado por Machado en febrero de 1910, una experiencia⁴ que influye en la estructura de la obra, como se ha señalado anteriormente, en el marco narrativo también. No es casualidad que la historia esté ambientada en Castilla, región que, para entonces, se había consolidado como un símbolo de identidad nacional. Además, el título del volumen que contiene el romance, *Campos de Castilla*, también destaca la centralidad del paisaje castellano en la obra. Este entorno específico se convierte en un elemento recurrente a lo largo del volumen, en la mayoría de los casos con una función simbólica.

Por las razones anteriormente enumeradas, el papel del paisaje reivindica un análisis más profundo, así que, se presenta la significación histórico-literaria de esta selección por parte del autor, principalmente la cuestión de por qué Castilla se configura como el escenario de la trama. A lo largo de la historia, la apreciación europea del paisaje español estuvo marcada por una connotación negativa, aunque esta visión cambió radicalmente durante el Romanticismo. Este cambio se debió, en parte, a los acontecimientos de la guerra de independencia contra Napoleón y la invasión francesa, y, por otra parte, al fortalecimiento de la identidad nacional de España como resultado del reconocimiento triunfado en esta época (Csejtei, Juhász, 101-102). En la segunda mitad del siglo XIX, se produjo otro cambio significativo con la aparición de la filosofía del krausismo, influenciado por el pensador idealista alemán Karl Christian Friedrich Krause.

La filosofía krausista tuvo una influencia considerable en la Institución Libre de Enseñanza (1876), considerada en una de las instituciones liberales más importantes de España. Francisco Giner de los Ríos, uno de los miembros fundadores de la institución y destacado pensador liberal se atribuía gran relevancia a la formación de una experiencia paisajística en la educación de los alumnos. El programa educativo de Giner promovía un retorno a los orígenes y los bases; hallando en el paisaje una de las fuentes primordiales de esta inspiración. Con esta intención, organizaba senderismos para los estudiantes: siendo la sierra de Guadarrama uno de los destinos principales.⁵ Estas excursiones poseían una carga ideológica, ya que desde las alturas de la

⁴ Gracias a este viaje de Antonio Machado, todos los elementos naturales y paisajísticos que aparecen en la obra corresponden a entornos reales, situados en lugares específicos y existentes. El Duero es el río más importante del norte de España, nace en la parte septentrional del pico de Urbión en Soria. Al pie de este pico se halla la Laguna Negra, donde los hermanos asesinos arrojan el cadáver de su padre, lo que sellará su destino. Estos dos lugares geográficos destacados han sido mencionados en múltiples ocasiones, no solo en la obra, sino también en diversas leyendas de la literatura popular que abordan las profundidades insondables de la laguna y su carácter enigmático. Por ejemplo, en "Una visita a las lagunas de Urbión" de Juan José García y "El Mayorazgo de Labra" de Pío Baroja, se refleja el misterio que rodea a la laguna; en la primera, además, se hace alusión a sus profundidades sin fondo.

⁵ La sierra de Guadarrama es una cordillera ubicada al noroeste de Madrid, y forma parte de la Cordillera Central que divide la Meseta en dos.

Guadarrama se puede ver una parte significativa de la Castilla vieja y la Castilla nueva, o sea, los territorios simbólicos de la Castilla de El Cid y la de El Quijote. Este panorama del paisaje contribuyó al desarrollo del *mito castellano* y el proceso de *castellanización* de España, que se convirtió cada vez más en la base y el corazón de la identidad político-estatal del país (Csejtei, Juhász, 109-112). Más adelante, la Generación del 98 retomó y amplió esta concepción. Integrada por miembros como Antonio Machado, Miguel de Unamuno o Azorín, la generación surgió en un contexto de crisis nacional tras la pérdida de las últimas colonias ultramarinas en 1898 (las Filipinas, Cuba y Puerto Rico). La crisis nacional causada por la derrota militar desencadenó en un profundo proceso de reflexión social, cultural y artística en el país. Por consiguiente, para los miembros de la generación, el estado, las tradiciones y el futuro de la nación se convirtieron en los temas centrales de preocupación. En este sentido, desarrollaron una relación particular con el paisaje castellano, influenciada, en parte, por las experiencias de sus propias vidas. A pesar de sus enfoques diferentes, todos compartían una valoración profunda del entorno castellano y se caracterizaban por ser viajeros incansables. Sostenían que para conocer el paisaje era necesario el despacio, ya que la contemplación requería una experiencia pausada y atenta, incompatible con el ritmo acelerado. Esta idea también se refleja en *La tierra de Alvargonzález*. (Csejtei, Juhász, 117-121).

4. El motivo del agua en la poesía de Antonio Machado

Antes de abordar el análisis sobre el motivo acuático en *La tierra de Alvargonzález*, es fundamental considerar primero el simbolismo del agua en la obra poética de Antonio Machado, ya que este ocupa un lugar principal en su obra. Como se ha indicado previamente, Machado es reconocido como un poeta simbolista:

Antonio Machado inició su carrera poética vinculado al simbolismo, vinculación que si bien respondía a una necesidad meditativa personal y a su temperamento poético, también contribuyó a posicionarle en el panorama literario español del fin de siglo. Esta afiliación simbolista le situó junto a aquellos que luchaban por hacer avanzar la poesía moderna y rechazaban los planteamientos de la vieja escuela (Vila-Belda, 207).

Al mismo tiempo, el simbolismo machadiano se manifiesta de manera recurrente a través de ciertos elementos naturales, entre los cuales el agua es uno de los más frecuentes. El agua se presenta en distintas formas: como la fuente, el río, el mar (estos elementos acuáticos juegan un papel significativo en el desarrollo de la trama en *La tierra de Alvargonzález*, ya que avanzan la narración), o como el lago, la acequia, la gota, la lluvia. “Tradicionalmente, el agua simboliza la vida desde su origen, donde nace en gota o brota de la fuente, a su paso por los ríos, hasta caer en la mar que es la muerte. La mayoría de las veces los símbolos del agua en la poesía de

Antonio Machado conservan su significado usual, pero también se elaboran para manifestar las intuiciones sugeridas y propias del insigne poeta” (Pino, 43-44). Con la intención de comprender en su totalidad el simbolismo acuático en el romance en cuestión, es recomendable explorar cómo estos elementos se representan en la obra poética de Antonio Machado. A través de este análisis, se puede obtener una comprensión más profunda de las múltiples manifestaciones del agua y realizar un estudio más preciso sobre el tema.

Según la percepción simbólica de Antonio Machado, la *fuelle* se presenta como un elemento más próximo al hombre, a diferencia del río y el mar. La fuente posee una característica particular que la distingue: “el agua de fuente es siempre la misma o bien lo parece, ya que, a pesar de su continuo movimiento, no se percibe un término ni dirección a dicho movimiento que tiene su realización y justificación en la fuente misma” (Ynduráin). Esta cualidad resalta su permanencia y estabilidad. Como observa Frank Pino en su análisis, la fuente aparece en varios poemas de Machado como un testigo silencioso y constante; es un motivo que se presenta en *La tierra de Alvar González* también, lo cual subraya su relevancia simbólica. La fuente, como el testigo permanente guarda memoria de todo lo que ve: sea el amor (“Pascua de Resurrección”), un crimen (“El crimen fue en Granada: a Federico García Lorca”), un símbolo de los sentimientos y pensamientos melancólicos que condensa la evocación y la reflexión (Pino, 43). Además, la fuente se convierte en cantora de historias antiguas y leyendas: de esta manera es un elemento que es capaz de unir los diferentes planos temporales, el pasado, el presente y el futuro (poema VI de *Soledades, galerías y otros poemas*).

Uno de los símbolos más recurrentes y elaborados en la obra poética machadiana es el *mar* que dispone una diversidad de significados, así que su interpretación resulta compleja por razón de su asociación con varios conceptos. El mar puede relacionarse tanto con la vida como con la muerte, con temas más bien filosóficos, como la infinitud y el olvido. Igualmente, el mar puede representar Castilla como región aislada –tema central para Antonio Machado y la Generación del 98–, o como una nueva realidad que ya ha empezado a reconectarse con el mundo. Asimismo, se asocia también con dimensiones de la realidad personal, el silencio y aspectos particulares de la existencia, entre otros (Ynduráin). Cabe destacar, que lo más relevante es que el mar simboliza el inicio y el fin: en él surge la vida y también encuentra la muerte en él. Así, se puede ver claramente, que el mar funciona como un símbolo cíclico que refleja el infinito. Además, la fuerza del mar y su carácter inmenso es uno de los aspectos más destacados en la poesía de Machado. José Ángeles en su libro *El mar en la poesía de Antonio Machado* agrupa la simbología del mar en dos grupos (30). La primera categoría corresponde a las representaciones tradicionales del mar, como el vínculo entre la vida y la muerte. Estos tropos

se presentan como el agua como la fuente de la vida o símbolo de la muerte. La segunda categoría corresponde a las metáforas propias y originales de la poesía de Antonio Machado. Se puede declarar que el mar, como las otras representaciones del agua, es un tropo complejo.

El *río*, otro símbolo recurrente en la poesía machadiana, aparece con frecuencia simbolizando la temporalidad de la vida, debido a su fluidez y su constante cambio. Frank Pino declara esta misma idea y señala que “con su sentido de fluidez indica que la vida es muy pasajera y queda bien relacionada con el aspecto de la vida que corre velozmente y que a la vez riega las riberas y los campos” (84), entonces el río puede adoptar varios papeles y se presenta en distintas situaciones. En muchas ocasiones, se utiliza el verbo “correr” para describir su movimiento dinámico; esto se explica con el hecho de que Machado humaniza los ríos, los aparecen independiente y en algunas veces también reflejan el estado emocional del poeta. Así, el río se convierte en un tropo polifacético. Además, se subraya también las características propias del río, como su fertilidad, fluidez, claridad y su poder para calmar la sed. En particular, el río Duero recibe una atención especial en diversos poemas en el volumen *Campos de Castilla*. Un ejemplo para fundamentar esta afirmación es “A Orilla del Duero”, donde “el Duero sirve del tema que une los sentimientos de Machado hacia Castilla” (Pino, 87). Asimismo, en “Orillas del Duero” el río está en el centro del poema y se destaca su importancia.

5. El motivo del agua en *La tierra de Alvargonzález*

Tras examinar la simbología acuática en la poesía de Antonio Machado, es necesario realizar un estudio similar sobre los mismos símbolos en *La tierra de Alvargonzález*, donde “el poeta llega a una expresión máxima del agua como símbolo vital y en que logra un apogeo de su lirismo” (Pino, 57). Por consiguiente, el objetivo de esta sección es profundizar en el significado subyacente del motivo del agua en el romance, con el objetivo de comprender la compleja dinámica del presente símbolo, que domina los acontecimientos y desempeña roles cruciales a lo largo de la historia. Una excursión realizada en septiembre de 1910 hacia la fuente del Duero sirve como punto de partida del texto. Ya de este acontecimiento es claro que el viaje mismo fue influenciado por el agua, que desde aquel momento se convierte en un elemento constante a lo largo de la narrativa, manifestándose en forma de fuente, río, lago u otras manifestaciones acuáticas. En toda la obra el agua desempeña múltiples papeles, no solo como un elemento del paisaje castellano, sino también como una característica local que se relaciona con la representación auténtica del paisaje español. El agua se presenta como un tropo personificado de gran potencia, que influye y configura los acontecimientos de la historia. A lo largo del romance, su papel y presencia aumentan gradualmente hasta alcanzar su objetivo:

proporciona cumplir el castigo merecido a los parricidas. Con la intención de facilitar la comprensión del análisis de este símbolo multifacético, a continuación, se presentan los roles del agua agrupados en cuatro categorías distintas.

5.1. El papel profético

El agua desempeña, en primer lugar, un papel profético en la obra, aunque es importante aclarar que este término en este contexto no se interpreta en su acepción bíblica, relacionada con los profetas que transmiten la palabra de Dios al pueblo. En este caso, la función profética del agua hace referencia a su capacidad visionaria y mensajera dentro de la narrativa. En la versión en verso⁶, el agua aparece por primera vez cuando la acción ya ha comenzado, específicamente cuando Alvargonzález se encuentra junto a la fuente. Esta aparición se produce al final de la primera parte del romance, después de que se presenta a Alvargonzález y su familia. En este momento, el agua se presenta por primera vez en compañía de Alvargonzález de la siguiente manera:

Una mañana de otoño
salió solo de su casa;
no llevaba sus lebreles,
agudos canes de caza.

Iba triste y pensativo
por la alameda dorada;
anduvo largo camino,
y llegó a una fuente *clara*.

Echóse en la tierra; puso
sobre una piedra la manta
y a la vera de la fuente
durmió al *arrullo* del agua.

(Primera parte, IV.)

En este pasaje, resalta la palabra “arrullo”, un término que generalmente no se asocia con el agua. Sin embargo, esta palabra adquiere significado en la siguiente sección del romance, titulada “El sueño”, que es la primera parte identificada por un título. En la versión en prosa, este mismo momento se describe de la siguiente manera: “Se fue quedando dormido mientras así rezaba; porque la sombra de las ramas y el agua que brotaba de la piedra, parecían decirle: «duerme y descansa»” (Machado, Ribbans, 289). El arrullo del agua es lo que introduce el sueño de Alvargonzález, el cual desde el principio adquiere un valor simbólico a través del

⁶ En contraste, en la versión en prosa, el agua en su primera apariencia se manifiesta en su función práctica, es decir, como elemento para ser bebida. En este caso, carece de una dimensión estética y no se expresa como metáfora de la palabra o de la canción. Por lo tanto, queda claro que el motivo acuático posee una profundidad mucho mayor en la versión en verso que en la prosa, como señala (Prado, 217).

fenómeno de contigüidad, convirtiéndose en un espacio metonímico del sueño. Las dos características que acompañan al agua —su *claridad* y su *murmullo*— serán elementos presentes que la acompañarán durante toda la obra (Prado, 221).

Pero ¿por qué el agua desea que Alvargonzález se duerma? A diferencia de las otras partes del romance, que se desarrollan en un plano histórico, esta sección es subjetiva, y el agua, actuando como un agente de conexión, une los dos planos. El arrullo provoca el sueño, aunque este sueño tiene un propósito más profundo: permitir que el agua entre en contacto con Alvargonzález. Sin embargo, dado que el agua no puede comunicarse directamente en el plano histórico tiene que intervenir a través del sueño. Este adormecimiento, por lo tanto, es deliberado; el agua busca advertir a Alvargonzález, pues se encuentra bajo la amenaza de un peligro inminente. En el sueño, una voz de origen desconocido se dirige a Alvargonzález: “y oyó una voz que le hablaba” (Machado, Ribbans 143). Esta voz ahora se asocia con la del agua. Bernard Sesé, señala que esta es “la única indicación que permite suponer, en el sueño, la presencia del agua y el eco de su sonido” (351). En este sueño de Alvargonzález, narrado por el agua clara —cualidad que evoca la pureza—, se revela que Miguel, el hijo de corazón puro al que el padre ama más:

La madre ha enviado a sus tres hijos a buscar un gran brazado de estepas para encender el fuego. Ya está la leña apilada en el lar; el mayo se esfuerza en vano por encenderla. El segundo no tiene más éxito. Se pone a ello el menor y una gran llama se alza de pronto, iluminando toda la casa. El padre, entonces, tomando en brazos al más pequeño de sus hijos, lo sienta en sus rodillas y le dice:

—Tus manos hacen el fuego...
Aunque el último naciste,
tú eres en mi amor primero.

(Sesé, 352)

El sueño de Alvargonzález y la advertencia relacionada con el agua pueden interpretarse como una premonición de su destino trágico, en la que se manifiesta una dualidad simbólica del agua. Por un lado, el fuego presente en el sueño puede verse como un purgatorio, un proceso depurador del alma que pone a prueba la pureza de los hijos de Alvargonzález. En la creencia popular, se considera que el fuego es un elemento purificador; en el sueño, la dificultad para encender el fuego sugiere la complejidad de la revelación del alma pura. Al final, el hijo menor, el más puro, logra encenderlo, lo que presagia la intención asesina de Juan y Martín. Según Bernard Sesé, “el fuego desempeña una verdadera función simbólica. Representa la fuerza viril y espiritual que el hijo hereda de su padre en una filiación auténtica” (353). Por otro lado, en plena consciencia de esta simbología, el agua adquiere un poder omnisciente, anticipando la muerte de Alvargonzález. Frank Pino apunta que el movimiento del agua también prefigura el asesinato: “del poema se sabe que es una fuente de agua clara y así se indica el presagio de su

muerte próxima. El agua clara y transparente, indica, además, un lugar de paz. No obstante el agua está corriendo. Así indica el movimiento de la vida que corre hacia la muerte en la Laguna Negra” (58).

Lamentablemente, la advertencia del agua llega demasiado tarde, ya que, aunque anticipa el peligro no puede evitar que los hermanos Juan y Martín asesinen a Alvargonzález junto a la fuente con un hacha de hierro. En este contexto, el agua de la fuente se transforma en testigo de la muerte y también “contempla la desaparición del cadáver” (Sesé, 354). Paralelamente con el crimen, su representación espacial del acto delictivo adquiere una carga metonímica, de tal forma que la fuente se convierte en símbolo de la muerte. Sin embargo, la muerte no está vinculada exclusivamente a la fuente, pues su escenario principal es la Laguna Negra, un lugar caracterizado por su oscuridad, su profundidad insondable y su misterio. Aunque el agua, en su representación anterior, simboliza la pureza a través de su claridad y su murmullo, esta nueva asociación con la muerte genera una contradicción. Así, se establece la estrecha conexión entre el agua, la vida y la muerte. Tras el asesinato, Juan y Martín arrastran el cuerpo de Alvargonzález hasta la Laguna Negra, donde lo arrojan a las profundidades de la laguna.

5.2. Identificación del agua con Alvargonzález

El segundo papel que desempeña el agua corresponde con la figura de Alvargonzález, una relación que el propio texto establece en el siguiente fragmento, donde se presenta el agua en una nueva manifestación, en forma del río:

Ya los olmos del camino
y chopos de las riberas
de los arroyos que buscan
al *padre Duero*, verdean.

(Otros días, I.)

Entonces, el romance identifica Alvargonzález con el río Duero, y de manera más amplia, con el agua en sí misma. Así que, a partir de este momento, la lectura y la interpretación del texto surgen nuevas preguntas. Así, todas las manifestaciones del agua que se desarrollan en la obra desde entonces se asocian con la figura del padre. La cuestión que se plantea es: ¿cómo puede interactuar el ya fallecido y enterrado Alvargonzález en forma del agua?

Según la creencia popular el agua simboliza tanto la muerte como la vida, así que se convierte en un agente de resurrección. El agua es una fuerza creadora y destructora al mismo tiempo: un principio primordial que está presente tanto al inicio como al final de la vida. Dado que el agua está asociada con el nacimiento y la muerte, se puede entender que el entierro en ella se convierte en un proceso de reencarnación (Tánczos, 337). De acuerdo con esta visión, el

regreso del padre muerto en forma de agua adquiere sentido. Si se vincula esta idea con la gesta sangrienta de Juan y Martín, y el hecho de que el cuerpo de su padre no fue enterrado en tierra firme sino en las profundidades de la Laguna Negra, surge la reflexión sobre la naturaleza cíclica del agua. Es en el agua donde Alvargonzález encuentra su descanso eterno, pero también donde renace, como lo respalda la identificación explícita de su figura con el río. Cabe recordar el dicho de Tales, que afirma que “todo comenzó con el agua”, lo que refuerza la idea de que la vida no termina en el agua, sino que tiene en ella su principio y su fin, en un ciclo eterno.

La identificación del agua con Alvargonzález se refuerza al observar que el pasaje citado se encuentra en la misma estrofa que la copla, el cual aparece aquí por primera vez en toda la obra. Así termina la estrofa previamente mencionada:

El cielo está azul; los montes
sin nieve son de violeta.
La tierra de Alvargonzález
se colmará de riqueza;
muerto está quien la ha labrado,
mas no le cubre la tierra.

(Otros días, I.)

Lo interesante es que, a diferencia de todos los demás casos, esta primera aparición de la copla no se presenta entre comillas. La voz que lo pronuncia tiene un origen incierto, y, como se señala, “la voz ya no «dice», ya no «narra», ya no «cuenta»; la voz en esta ocasión, *canta*” (Prado, 224). Como Frank Pino destaca, “es como si Alvargonzález cantara estos versos y es también, en cierto aspecto, la continuación de su vida” (59). La copla se va modificando y transformando a medida que avanza la historia, y, finalmente, la canción es cantada por las aldeas y el pueblo. Esto se analizará más adelante, al examinar el significado de la copla y del coro en la obra. Como ya se ha señalado, el agua adquiere nuevos significados y roles a lo largo del romance. De este modo, Alvargonzález se ve unido al río Duero, ya que ambos —el padre y el agua— son los dos testigos del asesinato: el padre, que fue víctima del crimen, y el agua, que tiene un papel esencial como observadora. La unión de Alvargonzález con el río Duero se justifica porque ambos son los únicos que conocen la verdad. La aparición de la copla en esta estrofa sugiere que los versos que luego se convierten en metáfora pueden derivar única y exclusivamente de Alvargonzález, quien ya se presenta en la forma del padre Duero. Frank Pino destaca que el agua “es testigo del crimen y a la vez es parte del mismo” (59).

Luego, la figura de Alvargonzález no se limita a manifestarse a través del agua. Una de las características definitorias del romance es su carácter mítico que hace confusa la narración; este fenómeno introduce un carácter enigmático en la narración, manifestado en acontecimientos de naturaleza inexplicable. Un ejemplo pertinente para ilustrar esta afirmación se encuentra en el

momento en que los parricidas, tras apropiarse de la herencia y las tierras de Alvargonzález, experimentan la miseria de la tierra que antes era fértil y exuberante. Eso pasa por la incompetencia y la desidia de los hermanos asesinos. En este sentido, resulta relevante considerar la conexión entre los cuatro elementos primordiales —asociaciones tradicionales como fuego-aire y agua-tierra, reconocidas desde la antigüedad—, lo que permite interpretar que, además del agua, la tierra misma se erige como un agente de justicia frente al crimen cometido. Solo Miguel, el hijo menor que regresa enriquecido desde América, logra rescatar a Juan y Martín de la desesperación en la que se encuentran. Miguel halla a sus hermanos viviendo en una cabaña helada, un lugar donde además llega otra figura en medio de la lucha contra el frío invernal. Como último recurso de salvación, la figura abre la cerradura de la puerta: aparece una figura con leña en las manos, con una aureola brillante sobre su cabeza, y un rostro que inconfundiblemente pertenece a Alvargonzález, el padre asesinado.

A pesar del crimen cometido contra él, la figura paterna no busca venganza inmediata; en cambio, salva a sus hijos con la leña que lleva. Su decisión de no vengarse en ese momento se debe a dos razones: no desea dañar al hijo menor, Miguel, a quien más aprecia, y planea un castigo más definitivo para Juan y Martín, reservándoles una muerte similar a la que ellos infligieron. En esta aparición, el simbolismo es claro: la gloria sobre su cabeza representa su inocencia, mientras que la leña con la que salva a sus hijos se convierte en un gesto de compasión. Sin embargo, el hacha de hierro que porta sugiere un castigo inevitable, un recordatorio de la justicia que se aproxima:

Un hombre
milagrosamente ha abierto
la gruesa puerta, cerrada
con doble barra de hierro.
El hombre que ha entrado tiene
el rostro del padre muerto.
Un halo de luz dorada
orla sus blancos cabellos.
Lleva un haz de leña al hombro
y empuña un hacha de hierro.

(El viajero, V.)

5.3. El coro que transmite la verdad

El tercer rol del agua es el coro, que se relaciona con la copla que, después del crimen, resuena cada vez más fuerza a lo largo de la vida de los asesinos. En la sección anterior, se ha señalado que la voz que entona la copla proviene de los dos testigos del crimen, quienes son los únicos que conocen la verdad y las condiciones del asesinato: estos son Alvargonzález y el agua, que han sido identificados por parte del romance. Esta identificación no se presenta de

manera explícita al inicio, lo que genera una tensión y un aura casi mística. La canción narra las circunstancias del crimen y se repite constantemente. También, es relevante subrayar que, cuando la copla aparece por primera vez, no se presenta entre comillas, a diferencia de otros momentos en los que se indica el refrán de esta manera:

La tierra de Alvargonzález
se colmará de riqueza;
muerto está quien la ha labrado,
mas no le cubre la tierra.

(Otros días, I.)

La copla resuena inicialmente en las proximidades del río Duero, pero pronto se manifestará en otras partes. El caudal del río parece aumentar con la intención de revelar toda la verdad. Frank Pino sugiere este fenómeno de la siguiente manera: “ya van las aguas crecidas, como si para aumentar la emoción. Se ven efectos románticos en que los elementos suben con las emociones e indican la tensión. Ya no sólo «saltan» y «cantan» sino que «corren»; son «crecidas» para «engrosar el padre río»” (60).

La canción no solo se presenta en el texto en verso, sino también aparece en el cuento, aunque no se especifica el contenido de lo que el agua cuenta; simplemente se declara que canta. A continuación, se muestran algunos ejemplos de la versión en prosa que respaldan esta idea: “el agua que brotaba en la piedra parecía *relatar* una historia vieja y triste: la historia del crimen del campo” (Machado, Ribbans, 290); “*no oían* el agua que sonaba en el fondo del barranco” (Machado, Ribbans, 291); y “pasaron otra vez junto a la fuente y la fuente, que *cantaba* su vieja historia, *calló* mientras pasaban y aguardó a que se alejasen para seguir contándola” (Machado, Ribbans, 291). Es relevante subrayar que la canción del agua no se compone de una simple copla de palabras; más bien está formada por el sonido del río, cuya agua resuena cada vez que golpea las piedras debido a su flujo. Además, como se ha mencionado anteriormente, el correr del agua, ese movimiento dinámico es provocado por la muerte: ya que el agua clara, que antes representaba el lugar de la paz, ahora se convierte en el espacio donde se manifiesta la violencia y la muerte:

[...] El río,
al fondo del valle, suena,
y de las cabalgaduras
los cascos baten las piedras.

(Otros días, III.)

El Duero es el río más importante de la región septentrional de España, entonces, tiene mucha relevancia en sí. Aunque, el hecho de que se establece en sus orillas, se conecta a los pueblos, y de esta forma la historia del crimen que canta el agua llega fácil y rápidamente a la gente. La copla, que aparece cada vez más modificada, va revelando más y más detalles sobre

el crimen a medida que se transmite. Así, el asesinato se convierte en una leyenda, que luego el texto coloca en boca de los habitantes de los pueblos. Es importante recordar que en el cuento, la historia es narrada por el campesino que acompaña al “yo” en las tierras de Soria, dentro del marco narrativo. Allen W. Phillips indica lo siguiente sobre este tema: “según los fines más discursivos de la prosa, Machado nos explica con toda claridad cómo llegó a escuchar la leyenda popular que sirve de fuente común para ambas obras” (131). “La copla es, ya, del pueblo: canción anónima colectiva, sin referente circunstancial individual, histórico o esencial” (Prado, 225). Entonces, la voz y la copla que se origina del agua, luego será la del pueblo: la copla sufre varios desplazamientos a lo largo del romance, como también Javier Prado lo subraya. Él dice lo siguiente: “del poeta pasa a una voz, de una voz pasa al agua, del agua pasa al río [...] y del río pasa al pueblo” (225). De esta manera, el agua crea una leyenda sobre el crimen. El padre Duero castiga así los hijos parricidas de dos formas: en primer lugar, Juan y Martín, los hermanos asesinos llevan el peso de sus actos hasta el final de sus vidas, y la vergüenza que cae sobre ellos como una nube oscurece; todos evitan, a toda costa, la tierra familiar, que antes fue conocida por su riqueza y fertilidad, pero ahora es mal famoso. En segundo lugar, la leyenda seguirá propagándose incluso después de la muerte de los parricidas, y el crimen se recordará eternamente.

La copla aparece “cada vez más precisa y detallada en su acusación, [...] va ahora de boca en boca, como una cantinela popular, que se rebela contra el crimen” (Sesé, 349), hasta que la canción revela toda la verdad del crimen:

Ya el pueblo canta una copla
que narra el crimen pasado:
«A la orilla de la fuente
lo asesinaron.
¡Qué mala muerte le dieron
los hijos malos!
En la laguna sin fondo
al padre muerto arrojaron.
No duerme bajo la tierra
el que la tierra ha labrado».

(El indiano, I.)

Esta es la manera como Miguel también se entera sobre la verdad. Él, como había viajado a América, no sabía que fueron sus propios hermanos quienes asesinaron a su padre, impulsados por la envidia y la codicia hacia la herencia. Un día, mientras Miguel anda hacia los montes

acompañado por sus lebreles⁷ y con su escopeta, avanzado entre los árboles del camino, escucha una voz que canta la copla mencionada, revelándose así la oscura verdad de su familia:

y oyó una voz que cantaba:
«No tiene tumba en la tierra.
Entre los pinos del valle
del Revinuesa,
al padre muerto llevaron
hasta la Laguna Negra».

(El indiano, II.)

Solo Miguel escucha este último pasaje citado de la copla, y es el momento cuando descubre la verdad: la muerte de su padre fue causada por su propia sangre, por sus hermanos. Es significativo que la revelación no llega a través de la copla-leyenda, como ha sucedido con otros, sino directamente de su padre. El padre Duero le dirige los versos a su hijo, desvelando así el crimen.

5.4. *Deus ex machina*

El cuarto y último rol que desempeña el agua en la historia se titula *deus ex machina*. Sin embargo, en el presente caso, el término no hace referencia a una intervención divina, ni a un acontecimiento inesperado. El ulterior se puede explicar con el hecho de que como la trama avanza hacia su desenlace, el castigo y el destino de los hermanos de Caín se elevan de forma cada vez más clara y definitiva ante los ojos del lector. Esto se debe a la aparición, de manera gradual y misteriosa del padre. En cada una de estas apariciones, siempre se presenta alguna señal amonestadora, como, por ejemplo, el hacha de hierro que lleva en la mano cuando entra en la cabaña. A pesar de todo lo anterior, se puede afirmar que el castigo de Juan y Martín se lleva a cabo mediante una fuerza suprema: al final, es el agua quien asume este papel, identificado con Alvargonzález. Desde la antigüedad, la humanidad ha considerado al agua como un poder superior, un elemento de origen noble. Las palabras de Tales de Mileto resuenan de nuevo, ya que el agua es un componente constitutivo del universo, de gran parte de la Tierra y también del cuerpo humano; por lo tanto, posee un poder inmenso y goza de un respeto profundo.

⁷ Esta imagen de Miguel es una repetición simbólica, ya que remite a la escena inicial cuando Alvargonzález sale de su casa (en su caso sin los lebreles), pero en una situación muy similar. Este paralelo hace pensar sobre la posibilidad de que Miguel termine convirtiéndose en su propio padre. Existen otros momentos en el romance que fuerzan esta idea. Por ejemplo, cuando Miguel ocupa la silla de Alvargonzález, un gesto que simboliza su intento de recuperar el lugar y poder de su padre. Además, Miguel es el único que puede restablecer la riqueza y la fertilidad de la tierra, lo que también indica que él tiene capacidad de asumir el papel de Alvargonzález. Esta observación aparece también en el texto de (Prado, 226).

El río conecta la Laguna Negra con los pueblos a orillas del Duero, e incluso con la tierra de Alvargonzález. Entonces, no es cuestión que llega hasta todas las partes y recorre todo el territorio donde se desarrolla la trama. A lo largo de la historia, los hermanos parricidas caminan frecuentemente junto al río, que aparece como un guía para Juan y Martín y orienta sus pasos; aunque, al final les orienta hacia su destino. En la última parte del romance, titulada “Los asesinos”, los hermanos asesinos se ponen en camino de nuevo, pero el texto no revela ni explica el motivo o el objetivo de esta marcha. En esta parte, el remordimiento y la sucesión de los acontecimientos místicos confunden con frecuencia el pensamiento lógico de los asesinos. Esta idea se refleja en el estilo del texto, que se vuelve opaco, con una narrativa que no ofrece explicación clara de los sucesos. En este estado de ánimo confuso de Juan y Martín, el padre Duero es capaz de sobreponerse y guiarlos hacia su castigo que merecen, un destino inevitable. De manera irónica, el “juez” de su destino es la Laguna Negra, el lugar donde ocultaron el cuerpo de su padre para borrar las huellas de su culpabilidad. Al final del romance, los hermanos de Caín caen también en las profundidades de la laguna, donde ya no pueden eludir su destino.

Se acercaban a la fuente.
El agua clara corría
sonando cual si contara
una vieja historia dicha
mil veces, y que tuviera
mil veces que repetirla.
Agua que corre en el campo
dice en su monotonía:
«Yo sé el crimen. ¿No es un crimen,
cerca del agua, la vida?».
Al pasar los dos hermanos
relataba el agua limpia:
«A la vera de la fuente
Alvargonzález dormía».

(Los asesinos, I.)

En este fragmento se muestra claramente que cuando Juan y Martín se acercan a la fuente, el agua, como un verdadero juez, les presenta su culpa y las circunstancias del crimen que cometieron, impulsados por la envidia y la codicia. La naturaleza, como el tribunal, continúa su juicio hasta que los parricidas llegan a la Laguna Negra, donde se pronuncia la sentencia final. En este sentido, su caída en la laguna representa cómo el agua, junto con Alvargonzález, los condena. Así, el agua cumple su misión: logra castigar a Juan y Martín por el asesinato de su padre. La consecuencia de su acto homicida resulta inevitable para ellos; el agua ejecuta el castigo, y ellos pagan con la muerte por haber despojado de la vida a su padre. El agua, entonces, sugiere una especie de determinismo —ya que él, como fuerza superior posee el poder para decidir sobre la vida humana— y guía conscientemente a los hermanos hasta su destino final.

¿De dónde se sabe que Alvargonzález, al igual que el agua, ha cumplido su misión? La respuesta es sencilla: desde el momento del crimen, el agua de la Laguna Negra se caracteriza por su oscuridad, su profundidad insondable y por su misterio que la envuelve. En contraste, en la última parte del romance, “Los asesinos”, el texto destaca que el agua de la laguna ha vuelto a ser transparente, clara y pura, cualidades que antes no la definían. Javier Prado también resalta, que a lo largo de la historia, la Laguna Negra simboliza el lugar del pecado, del rendimiento, se refiere al tema del castigo (Prado, 230). Sin embargo, esta simbología que rodea el agua de la laguna desaparece al final de la obra. Además, el agua también ha vuelto a ser agua silenciosa, es decir, ya no canta, “sino que copia, es decir, repite, refleja, el silencio de las cosas eternas, como la Laguna guarda y cobija al padre, metáfora a su vez de las cosas eternas” (Prado, 229). A pesar de que el agua de la laguna ha vuelto a ser el lugar de la paz, sigue siendo conocida como la Laguna *Negra*.

5.5. El mar

Aunque el mar en general recibe excesiva atención en la poesía de Antonio Machado, en el presente romance no parece ocupar un lugar tan relevante. Aparece cuando Miguel, el hijo menor de Alvargonzález abandona a su familia para establecerse en América. Durante su ausencia, el océano Atlántico actúa como una barrera que no solo separa físicamente los miembros de la familia, sino que también adquiere relevancia simbólica. En contraste con las otras manifestaciones acuáticas, el mar no tiene un papel activo en el desarrollo de la obra, no interviene como por ejemplo el río o la fuente. Aunque, no se puede ignorar por completo su presencia porque el romance atribuye gran importancia a todas las formas de agua que se presentan en la obra. Así que el mar también debe tener alguna función, por eso una explicación lógica puede ser el ciclo del agua que aparece en el texto. Este motivo cíclico se presenta varias ocasiones. Por ejemplo, cuando Juan y Martín arrojan el cadáver del padre en la Laguna Negra, la vida de Alvargonzález no llega a su fin definitivo, en cambio, adquiere una nueva vida en las profundidades de la laguna, con la que se transforma y su existencia continúa hasta que cumple su misión. Otro ejemplo es la repetición de la defunción en la obra que refuerza esta idea sobre el ciclo acuático.

¿Cómo se puede aplicar esto al mar? Miguel, el hijo más joven, viaja a América, atravesando el océano en busca de una nueva vida. Este viaje realizado sobre el agua lo lleva, pero también va a hacer que retorne al hogar, creando el ciclo en cuestión. Este ciclo destaca no solo las propiedades físicas del agua, sino también su papel como símbolo de la naturaleza cíclica de la vida. Refleja el eterno proceso de nacimiento, muerte y renacimiento, un tema

recurrente de la poesía de Antonio Machado. A través de esta simbología, Antonio Machado explora el significado más profundo de la existencia, vinculándola a la relación entre la naturaleza y la vida humana para explorar el sentido más profundo de la vida.

6. El agua como justicia: simbolismo punitivo en la literatura

El análisis previo ha examinado con profundidad el carácter punitivo del agua, cuya finalidad principal es restaurar el desequilibrio moral causado por el asesinato. El desequilibrio causado por el sangriento parricidio requiere una solución que se sobrepone a las autoridades humanas: esto se presenta encarnada en los papeles simbólicos y funcionales del agua. El castigo fatal pronunciado por él refuerza su carácter supremo, que es capaz de imponer la justicia fuera del poder humano.

Es relevante destacar que este carácter punitivo del agua no es exclusivo de *La tierra de Alvargonzález*. Por el contrario, esta cualidad se ha introducido ya en las primeras manifestaciones literarias de la historia, que lo consolidó como uno de los rasgos recurrentes asociados al simbolismo del agua. A esta característica inherente pertenece su naturaleza limpia también que emerge en las expresiones artísticas como el símbolo absoluto de la pureza y la purificación. Para ilustrar esta afirmación, basta mencionar unos ejemplos representativos del canon literario: a) en *La Odisea* de Homero (aunque no es el agua que ejecuta el castigo), Poseidón, indignado con Odiseo por haber cegado a su hijo Cíclope, utiliza el mar como instrumento de castigo para retrasar su regreso; b) en la Biblia, el agua se presenta con frecuencia como un agente punitivo: en el *Génesis*, Dios purifica la tierra de la maldad humana mediante un diluvio; asimismo, cuando los egipcios persiguen a los israelitas en el Mar Rojo, el agua se cierra sobre ellos, ahogando el ejército egipcio por esclavizar a los israelitas; c) en *La Divina Comedia* de Dante, especialmente en el Infierno, algunos culpables son castigados por medio del agua: “Mas mira en hondo valle, que ya toca / Nuestra planta, ese río sanguinoso / Do la violencia hirviendo se sofoca” (Dante, 69), “El arenal bañaba un fuego lento, / Que llovía en tranquilas llamaradas / Como en los Alpes cae nieve sin viento” (Dante, 80).

Con el propósito de profundizar aún más el carácter punitivo del agua, se realiza una comparación entre *La tierra de Alvargonzález* y *Ágnes asszony* de János Arany. Ambas obras comparten elementos similares en cuanto al motivo acuático y sus funciones, asimismo, muestran paralelismos temáticos, narrativos y estilísticos. Por ello, *Ágnes asszony* se revela como una obra idónea para enriquecer el análisis y ofrecer una nueva perspectiva sobre el agua. Seguidamente, se ofrece el análisis comparativo del motivo acuático de las dos obras, junto con un breve desarrollo de los otros rasgos comunes que refuerzan el análisis.

6.1. El agua como símbolo del castigo en la obra de Machado y Arany

La presencia del motivo acuático y los conceptos de crimen y castigo aparece tanto en el romance de Antonio Machado como en la balada *Ágnes asszony* de János Arany. Estas obras ofrecen perspectivas complementarias en cuanto a la función simbólica del agua. En este contexto, Márton Szilágyi escribe lo siguiente acerca de la balada de Arany: “Ágnes asszony” es una historia en la que la protagonista se ve obligada a cargar con el peso de su delito y las consecuencias del castigo [...]. Ágnes, una mujer que tiene amante y es cómplice en el asesinato de su marido, es llevada ante el tribunal, sin embargo, no se le condena por las señales evidentes de su locura. En lugar de ello, se la entrega a la obsesión maníaca de lavar constantemente sus sábanas manchadas de sangre” (462). Desde esta afirmación se desprende que, tanto en el romance de Antonio Machado como en “Ágnes asszony” el crimen y el castigo forman el eje central en torno al cual se organizan los acontecimientos de la historia. En consciente de todo lo anterior, en *La tierra de Alvargonzález* el agua desempeña roles significativos: el agua acaba de ser parte pasiva de la naturaleza y el texto lo eleva al rango de un personaje activo, capaz de obrar. Entonces, el agua se convierte en parte del ciclo de la vida y muerte, dictando la sentencia sobre el delito humano con la fuerza de una naturaleza noble y vengando el asesinato de Alvargonzález al castigar a los hermanos asesinos.

En contraste, en “Ágnes asszony” el agua se presenta en la obra como una herramienta estrechamente vinculada con el motivo del lavado. Al principio, Ágnes intenta borrar las huellas del crimen en el arroyo para limpiar la sábana manchada con la sangre de su marido. Este acto pronto se convierte en una obsesión, ya que el acto de limpiar evoca la idea de un castigo infinito e interminable (Szilágyi, 464), similar al concepto presente en la mitología griega. Pues, la acción que al principio era un intento de ocultar la complicidad luego se transforma en el símbolo de purificación psíquica. No obstante, estos dos planos no se pueden disociar: Ágnes busca alcanzar la purificación espiritual mediante la limpieza física. En la creencia popular el agua es la sustancia de la purificación y símbolo de la pureza y la claridad; la gente campesina es profundamente religiosa, así que el agua se presenta así en la religión católica también (Tánczos, 218). Este trabajo infructuoso, de naturaleza sisífico, es profundamente trágico y desesperanzador para Ágnes, pues su actividad que desemboca en locura es un intento de purificación del alma individual, que al mismo tiempo constituye su castigo. Este castigo no difiere ni del juicio terrenal ni de la pena divina, que igualmente impone a Ágnes un estado de soledad y exclusión (Szilágyi, 464). Según un antiguo dicho húngaro “el castigo es lo único que el agua no puede arrastrar”, lo que otorga un nuevo sentido al trágico destino de Ágnes. Lo mismo se puede decir sobre el romance de Antonio Machado, donde el agua no solo es un

elemento natural, sino también un símbolo clave que vincula el crimen y el castigo en un plano mítico y moral. Los hermanos de Caín arrojaron el cadáver de su padre, es decir, la evidencia de su delito, en la Laguna Negra; sin sospechar que con este hecho sellan su propio destino. A diferencia de la historia de Ágnes, en el romance el agua actúa como un poder supremo que administra la justicia. Es capaz de obrar y atrae a los hermanos asesinos para quitarles la vida. El agua se presenta de manera distinta en ambas obras, pero al mismo tiempo, se vincula con la temática del crimen y castigo.

Mientras que para Ágnes el agua sirve para la purificación del alma del individuo y simboliza la obsesión, en el caso de Antonio Machado, el agua aparece como parte del ciclo natural eterno y como medio de administración de justicia. El agua representa la pureza elemental, de modo que los personajes intentan utilizarlo como herramienta para liberarse de su crimen. En el romance el texto refuerza esta idea del agua mediante diferentes atributos, como por ejemplo: tranquilo, claro, transparente, silencioso. Para el lector queda claro que la función del agua no se limita solo a la purificación, sino que también alude a la disolución de las fronteras entre la vida y la muerte, el pecado y la expiación. El agua encierra en sí misma la fuerza de la naturaleza, capaz de juzgar y restaurar el equilibrio entre las acciones humanas.

6.2. Paralelismos entre las obras de los dos poetas

Para completar el análisis comparativo entre *La tierra de Alvargonzález* y las baladas de János Arany, en el siguiente apartado se desarrolla la enumeración de los otros paralelismos. János Arany, durante su trayectoria literaria mantuvo un contacto constante con la cultura y la poesía popular. La naturaleza y el destino son elementos estrechamente vinculados a esta temática gracias a las creencias populares; el primero, en particular, aparece ocasionalmente como personaje capaz de influir en el desarrollo de los acontecimientos. Así como Antonio Machado se relaciona a la historia de España —una preocupación que aparece entre los temas más recurrentes de la Generación del 98—, János Arany, de manera similar, está profundamente vinculado con la identidad nacional de Hungría y las tradiciones que frecuentemente reflejan en sus obras.

El género de *La tierra de Alvargonzález* es romance, que guarda una relación genérica con la balada, por lo que ambos comparten varias similitudes. La balada es un género épico-lírico que nació en la Edad Media y que tiene una gran importancia en la poesía popular. Durante el siglo XIX, este género adquirió notable fama en la literatura húngara, en gran parte gracias a la recopilación y publicación de las canciones populares. Además, aparecieron numerosas obras que enriquecieron el carácter cancioneril de la balada con elementos narrativos. La balada se

caracteriza por la estructura tragicómica de su trama, ya que busca intensificar la representación tensa del conflicto central de la historia. Como afirmó Ágost Greguss, “la balada es una tragedia contada en forma de canción” (Gintli). En el centro de todas las baladas se encuentra siempre una situación trágica cuya finalidad es transmitir una enseñanza moral y ética.

El romance (Pál), por una parte, puede referirse a la balada histórica, un género con una gran tradición en España; y, por otra parte, puede aludir a una obra corta, épica y en verso. Estas diferencias no solo reflejan los aspectos formales, sino otras características también. La balada es más breve, lo que permite que la narración avance con un ritmo rápido. En contraste, el romance suele ser más extenso, lo que le da la oportunidad de desarrollar la historia con mayor lentitud, incluir pausas y dedicar tiempo a las descripciones (un aspecto que se analiza más previamente en el presente estudio). La balada se esfuerza en avanzar constantemente en la trama y presenta escenas en sucesión para mantener el dinamismo. Para lograr este ritmo acelerado, a menudo utiliza diálogos, un recurso que en el romance es relativamente poco frecuente. El romance se caracteriza más bien por su enfoque en la descripción y la narración.

János Arany es el baladista más destacado de la literatura romántica de Hungría, cuya trayectoria literaria está marcada por este género. La crítica clasifica sus baladas desde varios aspectos: unos según la época, otros las organiza según su temática, estructura u origen. En este contexto, desde la perspectiva del estudio, destacan especialmente las baladas inspiradas en la vida popular. Entre algunas clasificaciones, también se identifican las baladas de romance, como por ejemplo es “Szibinyáni Jank”, “Rozgonyiné”, “Pázmán lovag”, “Mátyás anyja” o “Szent László”. Estas baladas guardan similitud con las baladas históricas, porque en el centro de sus historias aparecen reyes, figuras históricas, héroes o luchadores; haciendo referencia a la temática del Romancero viejo. Volviendo a las baladas populares, el foco de estas se centra en la gente campesina y en la psicología del individuo, especialmente en torno a su crimen y castigo, un tema controvertido en el siglo XIX. Los pensadores de esta época sostenían que el castigo del crimen no era competencia exclusiva de las autoridades terrenales, ya que el propio crimen contenía en sí mismo el castigo merecido: la desintegración moral. Uno de los exponentes más relevantes de esta idea fue Fiódor Mijáilovich Dostoyevski, novelista ruso realista del siglo XIX. A través de su obra, Dostoyevski se convirtió en el fundador de la novela filosófico-realista, y también en el maestro de la novela psicológica. Ágnes Bartha, en su estudio sobre la filosofía del autor redacta los siguientes pensamientos:

Shestov denominó la filosofía de Dostoyevski como la filosofía de la tragedia, la desesperanza y la muerte. No observa la naturaleza humana en los días corrientes, es decir, en su existencia cotidiana y normal, sino que explora lo que se esconde en el subconsciente. Le interesa la naturaleza humana en momentos de éxtasis, locura, enfermedad y en el estado ante la muerte.

“El rostro [...] solo revela los rasgos principales y los pensamientos característicos en los momentos raros”. La singularidad, la enfermedad, la histeria y la profunda verdad de los héroes de Dostoyevski surgen porque el autor siempre busca estos “momentos raros” en los que la personalidad desvela su esencia más auténtica.

El tema en cuestión está fuertemente presente en las baladas populares de János Arany, donde los personajes, a menudo, pagan por sus acciones con la desintegración de su mente⁸. Esto se manifiesta a través de alucinaciones y diversas visiones. En la mayoría de los casos trágicos el foco se centra en el mundo campesino, en las clases sociales más bajas, ya que, gracias a su sencillez los instintos y el mundo psicológico interior de sus personajes emergen con mayor claridad.

Estas características —la temática del crimen y castigo, la tragedia familiar; el enfoque en el mundo campesino; la naturaleza, las creencias y las tradiciones populares; el contexto histórico-cultural— también están presentes en el romance *La tierra de Alvargonzález* de Antonio Machado. Se describe un mundo similar al de Arany donde predomina el ámbito campesino y la vida de las personas gira en torno a la aldea. El padre humilde y laborioso Alvargonzález, es el símbolo de la vida familiar y del trabajo en la tierra, pero su historia es marcada por una tragedia familiar provocada por el lado oscuro de la naturaleza humana: Juan y Martín son guiados instintivamente por la codicia y la envidia, y terminan cometiendo un asesinato. Detrás de la aparente sencillez de estos personajes se esconde la fragilidad humana que los conduce hacia la tragedia. Los elementos supersticiosos y míticos encuadran el proceso de crimen y castigo. La obra plantea cuestiones en torno a los parricidas y al motivo del agua. El castigo no es ejecutado por la justicia terrenal, sino por una fuerza superior al poder humano: el agua.

⁸ La balada titulada “Tengeri-hántás” evoca la escena del deshoje del maíz, una tradición popular aldeana que servía para educar e informar a los jóvenes. El tema central de las historias contadas en este contexto era el delito y el castigo. En esta balada, Ferkó Tuba primero seduce a Eszti Dalos, pero luego la abandona. Eszti, como madre soltera, se suicida con su bebé en su matiz. Ambos jóvenes violaron las leyes morales básicas de la comunidad. El remordimiento consume a Eszti, mientras que Ferkó enloquece: comienza a escuchar la voz y la música de la joven fallecida, lo que le lleva a pagar con su propia vida. Otro ejemplo de enloquecimiento en un entorno campesino es “Tetemrehívás”. Esta balada también se basa en una tradición según la cual se lleva al acusado ante el cadáver de la víctima y su culpabilidad se demuestra si la sangre comienza a brotar de la herida (Lórin). En esta historia, Benő Bárczi es encontrado muerto en el bosque de Radvány, y su asesina resulta ser su amada, Abigél Kund, quien también enloquece tras ver que su juego travieso desembocó en la muerte del joven. Estos dos ejemplos demuestran claramente que los personajes no actúan guiados por decisiones racionales, sino que se dejan llevar por sus emociones e instintos: el amor, los celos y el remordimiento predominan en ellos. János Arany desentraña las profundidades del alma humana a través de las tragedias que surgen de la aparente sencillez del mundo campesino. Estas historias están profundamente vinculadas con las creencias y supersticiones de la época.

7. Conclusión

La finalidad del presente estudio ha sido poner en relieve el sistema simbólico del agua en una obra cuyo análisis por parte de la crítica aún no ha recibido mucha atención. En primer lugar, se observa la intención poética de Antonio Machado de escribir un nuevo Romancero: se presenta la métrica, el carácter narrativo y descriptivo, así como la representación y relevancia de la naturaleza. Estos tres aspectos forman parte de la renovación del género romancero que conserva las tradiciones genéricas, pero al mismo tiempo presenta también las formas propias de Antonio Machado. Como resultado, escribió *La tierra de Alvargonzález* cuya motírica acuática forma la base del presente estudio, que también es un elemento recurrente en toda la poesía machadiana en diversas manifestaciones e interpretaciones del símbolo del agua.

Con la intención de entender mejor el sistema y la dinámica de este motivo, se clasifican en cuatro grupos los distintos papeles del agua. El primero es el rol profético que es destinado a advertir a Alvargonzález a la tragedia sangrienta inminente y por esta razón provoca un sueño. El segundo es la identificación de la figura paternal con el río Duero, es decir, con el agua en sí. La vida terrenal de Alvargonzález no termina en la Laguna Negra, sino que renace y en forma del agua castiga a sus hijos por su delito. El tercero se vincula con la copla y el coro que papel sirve para la revelación y la difusión la verdad y las circunstancias sobre el asesinato, lo que paralelamente convierte el crimen en leyenda. Finalmente, el último rol se titula *deus ex machina* porque el texto eleva el agua a un nivel superior al poder humano y castiga definitivamente con Juan y Martín, que entonces cumple su misión. Por lo tanto, se muestra su poder creador y destructor. A pesar de que el mar no tiene tanta relevancia en esta obra, aparece en el análisis y se vincula con la ciclicidad acuática.

A lo largo del estudio, se compara la poesía baladista de János Arany con el propósito de justificar el carácter punitivo del agua, que se ha convertido en un elemento recurrente de la literatura. Ambos poetas presentan rasgos similares: aparece la cultura popular con sus creencias y tradiciones, la naturaleza y el destino humano también entrelazan, y, el crimen y castigo también forma la base temática. A pesar de los aspectos mencionados, se observa también el papel del agua en una balada en concreto, que es “Ágnes asszony”. En el caso de “Ágnes asszony”, el agua funciona como herramienta con la cuál Ágnes quiere alcanzar la purificación espiritual, aunque su esfuerzo de lavar la sábana manchada de sangre pronto se convierte en obsesión. La explicación hace referencia a la filosofía del siglo XIX según la cual el crimen mismo contiene su delito cuyo cumplimiento no es misión de las autoridades terrenales. Ágnes, por la complicidad en el asesinato de su marido, paga con la descomposición

de su mente, mientras Juan y Martín pagan con su muerte en la Laguna Negra, llevada a cabo por Alvargonzález que ha sido identificado con el agua.

En conclusión, el motivo del agua va más allá de la simple representación de la naturaleza, lo que refuerza la afirmación de que el agua, como fuerza creadora y destructora, es la responsable última de impartir justicia por los pecados, un símbolo que se eleva por encima del poder terrenal.

8. Bibliográfia

- ÁNGELES, José. (1966). El mar en la poesía de Antonio Machado. *Hispanic Review*, 34(1), 27–48.
- ARANY, János. (1964). *Ágnes asszony*. En J. Szabó (Ed.), *Arany János összes költeményei I*. Szépirodalom Könyvkiadó.
- BARTHA, Ágnes. (1996). Dosztojevszkij filozófiája. *Kellék filozófiai folyóirat*, 6, 79–89.
- CSEJTEI, Dezső., & Juhász, Anikó. (2012). *Filozófiai elmélkedések a tájról*. Hungarian Edition Attraktor.
- ALIGHIERI, Dante. (2012). *La divina comedia* (B. Mitre, Trad.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Publicación original de 1922). <https://www.cervantesvirtual.com>
- DE LOS HITOS HURTADO, María. (1997). *Romancero viejo* (Vol. 214). EDAF.
- DEL PRADO, Javier. (1993). *Teoría y práctica de la función poética*. Ediciones Cátedra.
- GINTLI, Tibor. (Ed.). (2015). *Magyar irodalom*. Akadémiai Kiadó.
- LŐRINC, László. (2016). *Életmódtörténet II*. Akadémiai Kiadó.
- MACHADO, Antonio. (1917). *Campos de Castilla*.
- MACHADO, Antonio., & Ribbans, Geoffrey. (1994). *Campos de Castilla*. Ediciones Cátedra.
- MARTÍNEZ MENCHÉN, Antonio. (1976). La tierra de Alvargonzález en la poética de Antonio Machado. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307(Tomo II), 986–1004.
- PÁL, József. (Ed.). (2015). *Világirodalom*. Akadémiai Kiadó.
- PHILLIPS, Allen. W. (1955). La tierra de Alvargonzález: Verso y prosa. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9, 129–148. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (2022).
- PINO, Frank. (1978). *El simbolismo en la poesía de Antonio Machado*. Editorial Castalia.
- ROMERALO, Antonio. Sánchez. (1986). Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y el Romancero. In *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983* (pp. 557–566). Istmo.
- SEÑABRE, Ricardo. (1990). Tema y modulaciones en la poesía de Antonio Machado. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Edición digital a partir de *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado. Volumen I*, 59–70. Sevilla: Ediciones Alfar. (2022).
- SESE, Bernard. (1981). *Antonio Machado (1875-1939): El hombre. El poeta. El pensador*. Gredos.
- SZILÁGYI, Márton. (2023). “Az utolsó magyar”. *Arany János élete és költészete*. Osiris Kiadó Kft.

TÁNCZOS, Vilmos. (2007). *Szimbolikus formák a folklórban*. Kairosz Könyvkiadó Kft.

VILA-BELDA, Reyes. (2012). Antonio Machado y su reconocimiento como maestro del simbolismo en *La corte de los poetas*. *Bulletin of Spanish Studies*, 89(2), 207–231. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com>

YNDURÁIN, Domingo. (1968). Tres símbolos en la poesía de Machado. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, 223, 117–149. (2012).