AMOR Y MUERTE EN ANTONIO MACHADO
(El poema «A José María Palacio»)

Para Marcela, en las dos riberas

La mayoría de los comentaristas que han abordado el estudio y la valoración global de la obra machadiana destacan justamente el poema «A José María Palacio» como composición de especialísimo relieve, de exquisita calidad estética. No es difícil espigar ejemplos de juicios tan elogiosos como tajantes. Así, Serrano Poncela, al comentar *Campos de Castilla*, señala que «A José María Palacio» es la «decantación máxima» y la «esencia de todo el libro» (1). Con mayor decisión, Luis Felipe Vivanco afirma del poema que «seguramente no tiene par dentro de la lírica contemporánea» (2). Y Tuñón de Lara llega a calificarlo de «poema capital en la historia de la literatura española» (3).

A estos juicios se suman los estudios particulares que el poema ha suscitado (4), asedios de muy variados enfoques que intentan dar completa razón de su extraordinaria calidad. Tengo la impresión, sin embargo, de que, pese a tan valiosas aportaciones, el poema «A José María Palacio» encierra todavía zonas inexploradas. No es cosa de

(1) S. Serrano Poncela, «Antonio Machado, su mundo y su obra», Buenos Aires, Losada, 1954, p. 187.

(2) L. F. Vivanco, «Comentario a unos pocos poemas de Antonio Machado», en «Cuadernos Hispanoamericanos», núms. 11-12, 1949, p. 558.

(3) M. Tuñón de Lara, «Antonio Machado, poeta del pueblo», Barcelona, Nova Terra, 1967, p. 87.

(4) Además del trabajo ya citado de L. F. Vivanco y de lo que sobre el poema puede leerse en el libro de A. Sánchez Barbudo «Los poemas de Antonio Machado» (Barcelona, Lumen, 1967, pp. 264-266), conozco los siguientes trabajos, necesarios para quien desee abordar el tema y que cito de una vez por todas: C. Becelro, «El poema 'A José María Palacio' de Antonio Machado», «Insula», núm. 137, abril 1958; del mismo autor, «Sobre la fecha y las circunstancias del poema 'A José María Palacio'», «La Torre» (Puerto Rico), XII, 1964, pp. 39-57; C. Guillén, «Estilística del silencio (en torno a un poema de Antonio Machado)», «Revista Hispánica Moderna» (Nueva York), XXIII, 1957, pp. 260-291; V. Gaos, «En torno a un poema de Antonio Machado», en el libro «Claves de literatura española» (utilizo la edición de Madrid, Guadarrama, 1971, II, pp. 57-78).

recurrir a las manidas teorías sobre el «misterio» poético. La poesía podrá tener dificultades, pero no misterios. Nunca está de más recordar que la literatura es un arte verbal y que sus logros y sus presuntos misterios se configuran mediante la utilización de la palabra. Corresponde, por tanto, al análisis lingüístico explicar de qué manera unos usos de lengua han producido los resultados que nos impresionan o nos conmueven. Si no lo conseguimos, atribuyámoslo a nuestras propias deficiencias analíticas, sin acudir al cómodo recurso de los misterios insolubles.

Se trata, pues, de intentar una nueva lectura del poema de Machado, cuyo texto se hace imprescindible recordar una vez más (5):

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras.
¡Oh mole del Moncayo blanca y rosa,
allá en el cielo de Aragón, tan bella!
¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.
Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

Baeza, 29 de marzo, 1913

(5) Todas las citas de Machado proceden de la edición de «Obras. Poesía y prosa», realizada por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1964.

Lo primero que llama la atención es que el poema se halla explícita y minuciosamente fechado. Al final se indica que está escrito en Baeza, el 29 de marzo de 1913. Puede sorprender tanta precisión, dado que la mayoría de los poemas de *Campos de Castilla* no llevan fecha o, en algunos casos, se limita el autor a consignar el año y, como máximo, el mes. Aquí no falta ningún dato: día, mes, año y lugar. Aunque esté fuera del cuerpo del poema, se trata de un factor que no podemos desdeñar. Porque una composición que lleva al final la mención de la fecha y el lugar donde se escribe y que comienza con un verso como «Palacio, buen amigo» es, inequívocamente, una carta. Esto nos ilustra sobre el «género» de la composición, pero, sobre todo, constituye un indicio de su tonalidad sentimental. El poeta evoca la primavera soriana desde otro lugar. Subrayo que es una evocación: esa primavera no está vista, sino recordada, evocada con nostalgia; es el recuerdo de un tiempo pasado y de un lugar del que el poeta se encuentra ausente. Lo decisivo no es, por tanto, la descripción de unos fenómenos, sino su inserción en el recuerdo. Si poesía es, como proclama repetidamente Machado, palabra en el tiempo, esto es, un procedimiento artístico que pone ante nuestros ojos la sensación de la temporalidad, del devenir de las cosas, esta idea se cumple en la misma concepción del poema «A José María Palacio»: en él se evocará una primavera que fue y que, por imperativos de la naturaleza, volverá a ser. Pero, al mismo tiempo, el poeta se refiere a una época pasada y subraya así la distancia temporal que lo separa de ella.

Podemos también, gracias a la fecha, situar la composición en la trayectoria vital del poeta. Como se recordará, Machado ganó unas oposiciones a cátedra de Francés de 1907 y fue destinado al Instituto de Soria. En 1909, a los treinta y cuatro años recién cumplidos, se casó con la jovencísima Leonor Izquierdo, de dieciséis. Tres años más tarde, el 1 de agosto de 1912, muere Leonor. A la semana siguiente, Machado solicita el traslado a la primera vacante que haya, y en octubre es destinado al Instituto de Baeza. A los pocos mèses escribirá «A José María Palacio». Es, pues, la primera primavera, desde hace tiempo, que Machado pasa fuera de Soria. Es, también, la primera sin Leonor. Será conveniente tener esto en cuenta para advertir el exacto sentido del poema que nos ocupa.

Esta evocación de la primavera que constituye, a simple vista, el tema de la composición, se ha distribuido con arreglo a una ordenación muy simple de los elementos. Tras el encabezamiento «epistolar» —el primer verso—, una serie alternante de preguntas

y aseveraciones que van desgranando con cierto orden rasgos paisajísticos primaverales: los árboles —chopos, olmos y acacias—, los montes, las flores, la hierba, las cigüeñas, los trigales, la siembra de los tardíos, las abejas... En el verso 27 se cierra esta enumeración y comienza otra parte distinta, lo que está marcado formalmente por la repetición de «Palacio, buen amigo» y la sustitución de los futuros de probabilidad anteriores —«estarán», «habrá», «libarán», etc.— por el imperativo «sube». En ambas partes, dos momentos centrales, más elevados, que se alzan sobre el resto: la «mole del Moncayo» del v. 11, que domina el paisaje circundante, y el «Espino» del penúltimo verso, cuya elevación está formalmente marcada por el imperativo «*sube*», por el adjetivo «alto» y por su posición final en la composición, que le da un valor de clave.

Una vez determinada esta estructura de composición, el análisis deberá centrarse en buscar las causas de la misma y el porqué de la elección de todos y cada uno de los elementos expresivos que el poeta selecciona. Porque tales elementos no son exclusivos de este poema. Aparecen incesantemente en la poesía machadiana, sobre todo en el libro *Campos de Castilla,* y será necesario relacionar a veces algunos versos con los de otras composiciones. Si no es ésta la única ocasión en que Machado habla de la primavera soriana; si no hay aquí ni un solo rasgo descriptivo o metafórico que no pueda encontrarse en otros del autor, ¿dónde reside la originalidad de la obra? ¿Cuál es el «misterio» —es decir, la razón— de su extraordinaria calidad estética? Sólo el examen detenido podrá quizá darnos una respuesta.

El primer verso, al mismo tiempo que es un equivalente poético del encabezamiento de una carta, rompe con los clisés habituales —«Querido amigo», etc.—, para subrayar que se trata de una amistad auténtica y no convencional. Esta amistad profunda justificará el desahogo lírico de los versos siguientes y la petición que se encierra en los últimos, cuando el poeta, ausente, encomienda a Palacio que haga algo que, como veremos, concierne íntimamente a Machado. El «buen amigo» del verso inicial sirve, pues, para marcar el carácter epistolar del poema y, al mismo tiempo, para justificar su contenido.

En el segundo verso irrumpe ya la primavera por la que se pregunta. Obsérvese que su mención ha sido destacada formando un verso por sí sola. Además, la primavera es el sujeto de una acción. El poeta recurre a una prosopopeya y presenta a la primavera como un ser vivo; es ella quien viste las ramas de los chopos. ¿Por qué

elige Machado el verbo *vestir* y no otro más frecuente, como *cubrir*, por ejemplo? Se trata de prolongar y ampliar la prosopopeya sintáctica, hacerla también léxica y extenderla hasta el objeto «chopos». En efecto: frente al término más neutro «cubrir», el verbo «vestir» humaniza no sólo al que viste, sino al que resulta vestido. La primavera es un ser animado que *viste* a otro ser animado: los chopos. Además, *vestir* es algo más que cubrir; es cubrir con cierto orden y tal vez con cierta estética. La primavera, al vestir, hermosea las ramas de los chopos.

Hay que comenzar ya a plantearse las sucesivas elecciones del poeta. ¿Por qué comienza Machado por evocar los chopos y no otro árbol? Naturalmente, los chopos aparecen con frecuencia en la poesía machadiana, pero ésta no es una razón suficiente. Lo que importa ahora es saber por qué aparecen aquí. Para ello convendrá examinar otros textos del autor. Por ejemplo, uno muy poco anterior, titulado *Recuerdos*, escrito en el tren, camino de Baeza, en el que Machado evoca también la primavera soriana en términos y con imágenes muy similares a los del poema «A José María Palacio»:

Ya verdearán de chopos las márgenes del río.
¿Dará sus verdes hojas el olmo aquel del Duero?
Tendrán los campanarios de Soria sus cigüeñas,
y la roqueda parda más de un zarzal en flor.

Los chopos que verdean en las orillas son, pues, un rasgo primaveral. En otra ocasión («A un olmo seco») se refiere Machado a «los álamos cantores / que guardan el camino y la ribera» (6). *Cantores*, claro está, porque la primavera trae a ellos bandadas de pájaros canoros. En el poema «Las encinas» se vuelve a insistir en ello:

Los chopos son la ribera,
liras de la primavera,
cerca del agua que fluye,
pasa y huye...

Los chopos son, pues, para el poeta, «liras de la primavera» (recuérdense también los «álamos que seréis mañana liras / del viento perfumado en primavera», CXIII). Dicho de otro modo: la primavera convierte a los chopos en liras porque hace posible que en sus ramas se aposenten esos nuncios primaverales que son los ruiseñores.

(6) Refiriéndose a los chopos y los álamos, B. Mostaza comenta: «Es notable que Machado toma por uno estos dos árboles» («El paisaje en la poesía de Antonio Machado», «Cuadernos Hispanoamericanos», núms. 11-12, 1949, p. 632).

Pero esto no es todo. Los chopos representan algo más. En la serie de poemas titulada «Campos de Soria» (CXIII) se leen estos bellísimos versos:

Estos chopos del río, que acompañan
con el sonido de sus hojas secas
el son del agua, cuando el viento sopla,
tienen en sus cortezas
grabadas iniciales que son nombres
de enamorados, cifras que son fechas
.....
¡Alamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña...!

Estos chopos resultan conmovedores porque sus cortezas rugosas han servido para perpetuar momentos de amor. Los chopos expresan también el amor: en primavera, gracias a los ruiseñores; en otoño, despoblados de trinos, con las ramas desnudas y las hojas secas, porque las iniciales y las cifras de sus troncos hacen perdurar el recuerdo de amores pasados. Frente al amor cantado y jubiloso de la primavera, el silencioso de otras estaciones. Junto al agua «que fluye, pasa y huye», los chopos permanecen como símbolos eternos de algo que, en la realidad o en el recuerdo, es duradero. Metafóricamente, el amor se ha transferido a los chopos, de igual manera que la vida humana se ha transmutado en la fugitiva corriente del río.

Así, con esta inicial pregunta sobre la primavera, se apunta ya la aparición de ciertas connotaciones amorosas. Desde el primer momento ambos temas brotan unidos, si hemos de atenernos a los datos proporcionados con otros poemas del autor.

Conviene recordar el conocido aforismo de Machado:

Da doble luz a tu verso,
para leído de frente
y al sesgo.

El principal problema que plantea la interpretación del mensaje poético machadiano reside justamente en la proclividad, por parte del destinatario, a la lectura «de frente» sin advertir que puede haber otra «al sesgo» mucho menos obvia. Hace ya años, un comentarista alertaba sobre este punto a los lectores desatentos, con palabras que aún son válidas hoy: «Una crítica ligera puede considerar que Machado no se sirve de un instrumental poético muy variado y que su poesía es demasiado *palabra desnuda* y directa. Grave error éste [...]. La poesía de Machado está llena de imáge-

nes» (7). Más recientemente, otro crítico, que ha estudiado la función de una de estas imágenes recurrentes, recalca la «decisiva importancia que la expresión figurada y simbólica tiene en la lírica de Machado» (8). Y, si se quiere un ejemplo más reciente, bastará recordar estas palabras: «La excelencia de la lírica de Antonio Machado reside en el hecho de que en sus versos no hay una sola palabra que no posea un significado emocional» (9).

Parecen afirmaciones de peso que merecen atención. Porque, en efecto, ocurre a menudo que los elementos paisajísticos más triviales, repetidos continuamente a lo largo de toda la obra de Machado, sólo descubren su verdadero sentido cuando los examinamos en función de su valor simbólico. Hemos visto cómo surgía este significado en el análisis del término «chopos», justamente destacado al final del tercer verso con un sabio encabalgamiento. Este encabalgamiento tiene, además, otra función, meramente espacial: permite situar en lugar prominente los árboles —que, por sus dimensiones, se distinguen en una primera ojeada— y, a la vez, separarlos del «río» y los «caminos», que sólo son visibles a continuación. La secuencia sintáctica recalca los distintos momentos de la percepción; los chopos recubiertos de verdor se ven antes que el río y los caminos a cuyos lados se encuentran; pero, al mismo tiempo, el encabalgamiento métrico distribuye en dos versos distintos los chopos, los caminos y el río, y, al separarlos así, visualiza su colocación: los chopos no están *en* el río y *en* los caminos, sino *junto a* ellos; cercanos, pero separados. La forzosa imprecisión semántica de la preposición *de* se corrige merced a un artificio métrico.

En cambio, el *río* y los *caminos* aparecen situados en el mismo verso, probable indicio de que el poeta les confiere rango similar o, al menos, cierto significado común que permite su emparejamiento. La frecuencia con que ambos elementos aparecen en la poesía machadiana permite confrontar los suficientes ejemplos como para advertir su valor simbólico. El camino es la vida de cada cual, según una venerable y antigua imagen literaria que Machado recoge (10). En cuanto al río, su significado es semejante; recuérdense

(7) S. Serrano Poncela, ob. cit., p. 91.

(8) E. Orozco: «Antonio Machado es el camino. Notas a un tema central de su poesía», incluido en el libro «Paisajes y sentimiento de la naturaleza en la poesía española», Madrid, Prensa Española, 1968, p. 302.

(9) J. M. Aguirre, en el libro titulado precisamente «Antonio Machado, poeta simbolista», Madrid, Taurus, 1973, p. 341.

(10) «Para Machado, pues, el mundo es camino, vivir es caminar» (E. Orozco, ob. cit., página 271); «vivir y caminar se identifican [...] porque somos nosotros mismos los que vamos haciendo nuestra vida, trazando nuestro camino y soñando nuestros posibles caminos» (id., p. 287).

los ejemplos examinados antes: el río es algo que nace, fluye, sigue su curso y muere; una imagen dinámica de la vida que, como la del camino, recuerda las formulaciones de Jorge Manrique (11), poeta por el que Machado sintió, como es sabido, una profunda admiración («Entre los poetas míos / tiene Manrique un altar»). Por lo que se refiere a los ríos, no es difícil aducir ejemplos de inequívoca interpretación. Así, en la «Elegía de un madrigal», poema de 1907 (XLIX), leemos ya:

Recuerdo que una tarde de soledad y hastío,
¡oh tarde como tantas!, el alma mía era,
bajo el azul monótono, un ancho y terso río
que ni tenía un pobre juncal en su ribera.

¡Oh mundo sin encantos, sentimental inopia
que borra el misterioso azogue del cristal!... (12).

Adviértase cómo la aridez sentimental se iguala al río sin juncales en la ribera. Y no es ésta la única ocasión. En otro lugar (XXXIII) hallamos la misma imagen más desarrollada:

¿Mi amor? ... ¿Recuerdas, dime,
aquellos juncos tiernos,
lánguidos y amarillos
que hay en el cauce seco?...

¿Recuerdas la amapola
que calcinó el verano,
la amapola marchita,
negro crespón del campo?...

¿Te acuerdas del sol yerto
y humilde, en la mañana,
que brilla y tiembla roto
sobre una fuente helada?...

Los juncos lánguidos, la amapola marchita, el sol yerto y la fuente helada están en el mismo plano que la ausencia de juncales del poema anterior. Estos juncos, y lo que representan, serán desplazados en una etapa posterior por los chopos, elemento real, sí, pero con un valor simbólico equivalente.

---

(11) «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir»; «este mundo es el camino / para el otro que es morada / sin pesar.»

(12) Vid. un ejemplo muy semejante en el poema XLII, «La vida hoy tiene ritmo».

En otro poema posterior, de 1913 («A Xavier Valcarce», CXLI), escribe Machado:

En este día claro, en que descansa
tu carne de quimeras y amoríos
—así en amplio silencio se remansa
el agua bullidora de los ríos— ...

Volviendo al poema «A José María Palacio», adivinamos ahora que la pregunta sobre la llegada de la primavera era más compleja de lo que una lectura rápida permitía sospechar. Ciertamente, se habla de los chopos y los caminos, pero también del amor que renace en nuestra vida. Digámoslo una vez más: lo que en una primera lectura parecía un poema de exaltación vernal, se ha metamorfoseado desde los versos iniciales en una composición amorosa. Más adelante habrá que ver si este simbolismo machadiano tiene alguna relación con su concepción de la primavera.

En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...

En el mismo verso que el «río» y los «caminos», la tierra aparece caracterizada como una «estepa». Aparte de que el lector tropieza aquí con la primera localización geográfica —esa «estepa del alto Duero», calificada otras veces como «páramo», «paramera», etcétera—, la elección del término «estepa» tiene otra función: la de potenciar y exaltar imaginativamente esa primavera que constituye el eje, el centro del enunciado, como indican dos rasgos formales: su condición gramatical del sujeto —reforzada por la ausencia de artículo— y su colocación en el centro del verso intermedio. En efecto: esa «estepa» es la misma tierra que tiene un río y unos árboles que florecen en primavera; parecerá imposible, casi un milagro, que esa tierra «árida y fría» (CXIII) logre transfigurarse gracias al poder de la primavera. Por otra parte, «Primavera tarda» tiende a justificar el tono exclamativo del verso siguiente y el uso de los adjetivos «bella» y «dulce». Si la tierra es una estepa y, pese a todo, los efectos benéficos de la primavera llegan a ella, aunque tardíamente, la exclamación admirativa se presenta como una consecuencia lógica en esta fluencia de evocaciones. Otro procedimiento estilístico destacable es la aposiopesis en la entonación, marcada por los puntos suspensivos. La sensación de placidez y dulzura que el verso quiere transmitir no puede admitir una enunciación «lógica» y cerrada; por eso,

la frase posible se reduce a la prótasis, y el resto queda implícito, meramente sugerido. El uso de *Primavera* sin artículo no es infrecuente en Machado (13), ni caprichoso. Aquí sirve para reforzar la prosopopeya inicial; aparte de los datos que nos han suministrado los versos 2 y 3, la función de la primavera como objeto de la evocación y su uso como sujeto de los enunciados gramaticales son hechos que la convierten casi en un ser vivo, y la corporeización se plasma en la ausencia del artículo y en el recurso ortográfico de la mayúscula inicial.

¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?

Los olmos, como las acacias que aparecerán en el verso siguiente pertenecen al mismo campo semántico de los chopos, y, en cierto sentido, lo que se dice de ellos es una variación de la noción vestir las ramas aplicada antes. En estos dos versos hay que destacar, en primer término, la contraposición *viejos olmos/hojas nuevas*. Se produce un buscado paralelismo antitético; ambos sintagmas ocupan la parte final de sus respectivos versos y ambos están formados por la agrupación de sustantivo y adjetivo. Pero se trata de expresar una aparente contradicción: gracias al milagro de la primavera, de lo viejo nace lo nuevo; y esta maravilla no sólo se plasma semánticamente, mediante la oposición *viejos/nuevas*, sino que tiene sus correspondientes marcas formales: la colocación de ambos elementos en dos versos distintos y la diferente distribución de los adjetivos con el primero antepuesto y el segundo pospuesto. Hay, pues, ciertos rasgos comunes que subrayan la dependencia entre esos olmos y las hojas que les han brotado; y existen, a la vez, rasgos diferenciadores para sugerir que lo viejo y lo nuevo son notas antitéticas que sólo por circunstancias excepcionales —aquí, la presencia de la primavera, que resulta nuevamente potenciada— pueden aproximarse.

Queda por explicar a qué se debe la elección de los olmos. En la poesía de Machado, el olmo es un árbol de aparición menos frecuente que el chopo; a cambio de ello, los contextos son bastante más explícitos y homogéneos. Así, por ejemplo, la casa de Alvargonzález está entre dos olmos «que, gigantes centinelas, / sombra le dan en verano, / y en el otoño hojas secas». Después de su crimen.

Los hijos de Alvargonzález
ya tienen majada y huerta,

(13) «Primavera viene», X; «Primavera, como un escalofrío, / irá a cruzar...», CXVI; «Primavera puso en el aire», CLXVII, etc.

campos de trigo y centeno
y prados de fina hierba;
en el olmo viejo, hendido
por el rayo, la colmena...

Los olmos que protegen y dan sombra, así como el olmo «hendido por el rayo», condenado a morir, que, sin embargo, sustenta aún la colmena, signo de vida creadora, aparecen en 1912. Del mismo año data el poema «A un olmo seco» (CXV) (14) que comienza:

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo
algunas hojas verdes le han salido.

Y en la composición titulada «Recuerdos» (CXVI), colocada a continuación en *Campos de Castilla,* Machado evoca la primavera soriana: «Ya verdearán de chopos las márgenes del río. / ¿Dará sus verdes hojas el olmo aquél del Duero?»

Se enriquece, como es fácil advertir, la intuición inicial hasta concretarse en la comprobación maravillada de que la primavera ha hecho brotar hojas nuevas del olmo viejo. Hay, además, en el poema CXV, un detalle especial: el olmo está «hendido por el rayo / y en su mitad podrido». ¿Cómo es posible que en él renazca la vida? No se olvide que «A un olmo seco» fue escrito por Machado mientras su esposa, Leonor, condenada por la enfermedad, iba extinguiéndose lentamente. Por eso, Machado, al contemplar los brotes en el árbol moribundo, concluirá:

Mi corazón espera
también hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

El nacimiento de las hojas nuevas es, por tanto, un «milagro de la primavera», y Machado espera «otro»: la curación de Leonor. La primavera hace nacer la vida de la muerte, y el olmo se convierte en símbolo de esa idea. Por eso, la pregunta por los «viejos olmos» en el poema «A José María Palacio» no es casual, sino que viene a completar las imágenes primaverales con nuevas connotaciones vinculadas a recuerdos de la anterior primavera. La expresión verbal, afín en ambos casos, y las similares circunstancias temporales en que

(14) Un indudable recuerdo de Ronsard, como mostró ya L. Cortés Vázquez, «Ronsard y Machado. Del 'aubépin verdissant' al 'olmo seco'», en «Strenae», estudios dedicados al profesor M. García Blanco, Salamanca, 1962, pp. 121-130.

surgen ambos poemas, obligan a establecer una relación muy estrecha entre ellos, y proyectan sobre las sensaciones evocadas en «A José María Palacio» la sombra de un doloroso trance pasado. Esta simple reiteración de elementos —que no hay que confundir con la pobreza expresiva, claro está— basta para introducir en el poema, que hasta ahora parecía discurrir por otros cauces, un velado tono elegíaco. En estos ocho versos iniciales se habla, ciertamente, de la primavera, pero también del amor, de la muerte y del milagro de la resurrección.

Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras.

¡Oh mole del Moncayo blanca y rosa
allá en el cielo de Aragón, tan bella!

La progresión continúa en estos cuatro versos que, si al principio enlazan con los anteriores —las «acacias» prolongan las imágenes arbóreas—, dejan en seguida paso a otros elementos nuevos: los «montes», sintetizados luego, al culminar esta primera parte, en la «mole del Moncayo». La transición de «árboles» a «montañas», lógica en este movimiento ascensional, no se realiza bruscamente, sino mediante un sutil artificio: el contraste entre la desnudez de las acacias y la vestidura nevada de los montes. Se trata de un desarrollo de la noción de «vestir» enunciada ya en el verso tercero. Existe también la minuciosa precisión de quien sabe que la flor de la acacia brota más tardíamente que las hojas de los chopos y los olmos. Pero esto no es todo; si las acacias no tienen aún sus flores (blancas), los «montes de las sierras» conservan todavía la nieve (blanca). Cuando la blancura de los montes desaparezca, surgirá la blancura de las acacias. Esta insistencia en el color blanco, reiterado a continuación al evocar el Moncayo, introduce la primera nota de color en el poema, y no es casual que esto suceda de un modo explícito en el enunciado que cierra esta primera parte, destacado por el tono exclamativo y el alargamiento del período sintáctico, que Machado logra insertando un extenso complemento circunstancial entre los atributos. Así, el artificio de estirar la oración traduce formalmente la altura y las dimensiones de la «mole».

En el lugar geográfico evocado introduce Machado, pues, una permanente nota de blancura, y este color, insinuado en las acacias «desnudas» y los montes «nevados», se hace patente al destacar sobre el «cielo de Aragón» la «mole del Moncayo» como una cima distante, hermosa e inaccesible; en definitiva, como un elevado sím-

bolo de pureza (15), que domina el espacio físico del poema y se añade a las connotaciones amorosas y elegíacas de su contextura espiritual.

Por otra parte, la presencia de las acacias no se limita a ser un rasgo primaveral ni introduce tan sólo la nota de pureza en la rememoración del campo soriano, sino que reitera también otro significado que enlaza con el tema amoroso sugerido antes. Parece claro si se recuerda una de las breves «Canciones de tierras altas» escritas en 1920 (CLVIII):

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

Otra vez la plazoleta
de las acacias en flor,
y otra vez la fuente clara
cuenta un romance de amor.

Resulta sorprendente que los comentaristas de Machado no se hayan detenido ante estos versos que, con su aparente levedad, resumen algunos de los más frecuentes rasgos expresivos del poeta y algunos de sus temas básicos: la «galería», la «plazoleta» y la «fuente» actúan como soportes de significados simbólicos: el recuerdo, el ensueño, la esperanza, el amor que resurge con la primavera (las «acacias en flor»). La relación de las acacias en flor con la primavera y el amor se evidencia igualmente en otra composición breve (CLIX):

La fuente y las cuatro
acacias en flor
de la plazoleta.
Ya no quema el sol.
¡Tardecita alegre!
Canta, ruiseñor.
Es la misma hora
de mi corazón

La aparición de las acacias en el poema «A José María Palacio» insiste, pues, en el tema del amor simbolizado por los chopos y le añade una nota de pureza, indisolublemente unida, por otra parte,

(15) No puedo coincidir con J. M. Aguirre cuando atribuye al color blanco en Machado un simbolismo mortuorio (ob. cit., p. 308).

a las tierras de Soria («Soria fría, Soria pura») en el sentir de Machado.

¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas
y blancas margaritas
entre la fina hierba?

La mirada, elevada momentos antes hasta la cima del Moncayo, desciende súbitamente a ras de tierra para detenerse en menudos detalles. Ya no se trata de árboles o montes, sino de florecillas; por eso, los versos se acortan y la enumeración adquiere mayor rapidez. Pero —digámoslo una vez más— no existe la mera intención de acumular rasgos descriptivos. La selección y disposición de los elementos lingüísticos responde a designios más complejos. En primer lugar, el paralelismo de las dos secuencias sintácticas revela que, a pesar de su distribución en versos distintos, el poeta ha decidido asignar a sus componentes idéntica función. Obsérvese:

Hay zarzas florecidas / (hay) blancas margaritas
entre las grises peñas / entre la fina hierba

Parece obvio insistir en que estos emparejamientos (16) no son caprichosos, sino que transcriben otros tipos de semejanzas. Las «grises peñas» y la «fina hierba» tienen en común una serie de rasgos: son elementos naturales, no elevados, que acogen, a pesar de su humildad, los brotes florales; en cuanto a las «zarzas florecidas» y a las «blancas margaritas», resulta evidente que su punto de unión es la noción de «flor» y, secundariamente, el color blanco de la misma en ambos casos. Pero los versos no se agotan aquí. Machado prolonga la sensación de blancura, iniciada con las acacias y el Moncayo nevado, con el mismo valor simbólico. Por otra parte, si el hecho de que la primavera haga brotar las flores no parece un dato especialmente poético, tampoco es esta la única información que nos proporciona el texto; su «literariedad» radica en algo que está a la vista: ¿es posible que entre las «grises peñas» —y «grises» no alude aquí sólo a su color real— haya zarzas y de ellas broten las flores? Dicho de otro modo: la primavera produce el milagro de que las flores, blancas y frágiles, resuciten de entre los ásperos espinos de las zarzas.

---

(16) Utilizo el término en el sentido que da Samuel R. Levin al «coupling» (vid. «Linguistic Structures in Poetry». The Hague, Mouton and Co., 1962; hay trad. española reciente: «Estructuras lingüísticas en la poesía», Madrid, Cátedra, 1974.

Las zarzas florecidas no son infrecuentes en la poesía de Machado. Así, en la descripción de la primavera en «Campos de Soria» se lee:

...y en las quiebras de valles y barrancas
blanquean los zarzales florecidos
y brotan las violetas perfumadas.

Y algo semejante puede afirmarse de las margaritas. En el mismo poema,

la primavera pasa,
dejando entre las hierbas olorosas
sus diminutas margaritas blancas.

Por lo que se refiere a las «grises peñas», también es un sintagma muy utilizado en la lírica machadiana:

Entre montes de almagre y peñas grises,
el tren devora su raíl de acero.
(CLVI)

Ya los rebaños blancos, por entre grises peñas,
hacia los altos prados conducirá el pastor.
(CXVI)

Se diría que no hay, pues, en estos versos novedad expresiva alguna. Todo parece repetido, trillado y hasta rutinario. Pero no es así realmente. La clave del significado reside en la interpretación de las «zarzas florecidas», y para acometer esta tarea hay, por lo menos, dos pistas reveladoras. La primera es un extraordinario soneto de «Los sueños dialogados» en el que Machado recuerda a Leonor:

¡Cómo en el alto llano su figura
se me aparece!... Mi palabra evoca
el prado verde y la árida llanura,
la zarza en flor, la cenicienta roca.
Y al recuerdo obediente, negra encina
brota en el cerro, baja el chopo al río...

Conviene precisar adecuadamente el sentido de estos versos. Suscitados por la evocación de la esposa muerta, aparecen elementos paisajísticos que recalcan la idea de vida que resucita. Al recuerdo amoroso se une el chopo —por las razones ya indicadas—, pero también la «zarza en flor». Si, una vez más, Machado asocia en esta composición mortuoria la figura de Leonor y la zarza florecida, en el

recurso a la zarza se halla la segunda pista para entender los versos que nos ocupan. La primavera logra que del espino brote la flor. Pero no hay que olvidar que el *Espino* es también el nombre del cementerio donde se halla enterrada Leonor, como se hace patente en los últimos versos del poema. El paralelismo aparece ahora con claridad: junto a esa resurrección real de la naturaleza se insinúa la resurrección soñada de la esposa muerta, flor blanca —pura— enterrada en el Espino. La idea de la primavera como resurrección, como *batalla ganada* contra la muerte, aparece otras veces en Machado. Así, en un poema escrito muy poco antes (CXXIV):

Con el ciruelo en flor y el campo verde,
.....
con las primeras zarzas que blanquean,
con este dulce soplo
que triunfa de la muerte y de la piedra,
esta amargura que me ahoga fluye
en esperanza de Ella...

Este tema literario se concreta más en un soneto titulado «Primaveral», que, incluido en el *Cancionero apócrifo* de «Abel Martín», se publicó por vez primera en la *Revista de Occidente* en 1926. De nuevo, la aparición de la primavera estimula la evocación de la amada, que llega casi a hacerse tangible. Es necesario citar íntegro este importante texto:

Nubes, sol, prado verde y caserío
en la loma, revueltos. Primavera
puso en el aire de este campo frío
la gracia de sus chopos de ribera.

Los caminos del valle van al río
y allí, junto del agua, amor espera.
¿Por ti se ha puesto el campo ese atavío
de joven, oh invisible compañera?

¿Y ese perfume del habar al viento?
¿Y esa primera blanca margarita?...
¿Tú me acompañas? En mi mano siento

doble latido; el corazón me grita,
que en las sienes me asorda el pensamiento:
eres tú quien florece y resucita.

Además de reiterar elementos ya familiares y de inequívocas connotaciones —el «prado verde», los «chopos de ribera», la «blanca

margarita»—, el poema descubre su clave en el último verso, cuando Machado empareja los dos verbos *florece* y *resucita* para predicarlos, no ya del campo, sino de la «invisible compañera», de Leonor. La floración primaveral, entendida como resurrección, se traspasa imaginativamente a la esposa muerta. Concurren en esta traslación poética, como pilares de sustentación, dos elementos básicos. El primero de ellos, de naturaleza personal, se refiere al propio sentir del poeta después de la pérdida de Leonor; en carta a Unamuno, probablemente de 1913, escribe Machado: «Mi mujer era una criatura angelical, segada por la muerte cruelmente ... Mientras luché a su lado contra lo irremediable, me sostenía mi conciencia de sufrir mucho más que ella, pues ella, al fin, no pensó nunca en morirse y su enfermedad no era dolorosa. En fin, hoy vive en mí más que nunca y algunas veces creo firmemente que la he de recobrar» (17).

El otro supuesto en que se fundamenta el paralelismo entre resurreción primaveral y resurrección de Leonor, es de naturaleza literaria y, más específicamente, mitológica. Porque subyace en el poema «A José María Palacio», como en muchas otras composiciones de Machado posteriores a la muerte de Leonor, el mito clásico de Perséfone (18), con su historia vinculada a los misterios de Eleusis. Como es sabido, Hades, señor de los infiernos, enamorado de su sobrina Perséfone, la raptó. La madre de Perséfone, Deméter, protectora de los frutos del suelo, decidió, como venganza, renunciar a sus funciones propias de divinidad. La tierra comenzó a esterilizarse. Alarmado, Zeus ordenó a Hades que devolviera a Perséfone, con objeto de lograr que Deméter reanudara su habitual protección. Pero la vuelta de Perséfone era ya imposible: había comido un grano de cierta granada ofrecida por su raptor, y este hecho la ligaba a él para siempre. Finalmente, Zeus consiguió llegar a un acuerdo: Deméter abdicaría de su actitud y volvería a su lugar en el Olimpo, a cambio de que su hija Perséfone saliera del infierno cada primavera. Pasados otros seis meses, volvería al infierno con Hades. Pero, al mismo tiempo, con su presencia, Perséfone haría germinar la simiente en los surcos y brotar las flores y los frutos en los campos. Así, Perséfone no fue adorada como reina de los infiernos, sino como diosa benéfica primaveral, que

---

(17) «Obras», p. 917.

(18) Hay atisbos muy agudos sobre la pervivencia de ciertos mitos clásicos en Machado en el libro de Roberto Paoli «Antonio Machado», Firenze, La Nuova Italia, 1971. En cambio, nada dice sobre este tema Blanca Lampreave en su trabajo «El mundo clásico de Antonio Machado», publicado en las «Actas» del II Congreso español de Estudios Clásicos, Madrid, 1964, pp. 489-500. Sin duda, la versión de la historia de Perséfone que conocía Machado se basa en el himno de Deméter, supuestamente homérico, aprovechado también ampliamente en el poema «Olivo del camino», de «Nuevas canciones».

volvía a la tierra —resucitada— para hacer resucitar, a su vez, flores y cultivos.

Este trasfondo mitológico —perceptible en el soneto «Primaveral» citado antes—, unido al particular sentimiento machadiano que aparece en la carta a Unamuno y a la imagen literaria tradicional de la primavera como resurrección o nueva vida, constituyen los ingredientes necesarios para conferir a los humildes versos sobre las zarzas y las margaritas de «A José María Palacio» una especial densidad. De este modo, lo que al principio se presentaba como una composición acerca de la primavera soriana, teñida de connotaciones amorosas, adquiere ahora, con la inclusión de las «zarzas florecidas», un patético tono funerario. Machado no sólo *pregunta* si ha llegado la primavera, sino que *se pregunta* si habrá ocurrido el milagro; si, como Perséfone, Leonor habrá vuelto a la tierra (19). En este juego de interrogaciones explícitas y ocultos deseos íntimos, donde los límites entre la experiencia y la irracionalidad se borran merced a la fuerte carga emotiva de la evocación, reside el extraordinario logro estético de los versos analizados.

Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.

Después de la larga enumeración de elementos botánicos aparece el primer animal: la cigüeña, casi imprescindiblemente unida, en la poesía machadiana, a las descripciones de la naturaleza primaveral. En efecto, la conjunción de cigüeña y campanario o torre es muy frecuente (por ejemplo, en CXII, CXIV, CXVI, etc.), hasta el punto de que el propio Machado escribe en un poema de 1919 (20):

¿Los encinares del monte
son de retórica vieja?

Nunca desdeñéis las cópulas
fatales, clásica, bellas,
del potro con la llanura,
del mar con la nave hueca,
del viento con el molino,
la torre con la cigüeña.

Obsérvese ahora, antes de seguir adelante, la cuidada disposición de los dos versos. Se trata de expresar un proceso durativo. Para

(19) Algo muy similar reaparecerá en el poema a la muerte de Rubén Darío: «Te ha llevado Dionisos de su mano al infierno / y con las nuevas rosas triunfante volverás?»
(20) «Obras», p. 699.

acentuarlo, Machado invierte el orden sintáctico habitual. Sólo al final aparecerá el sujeto —«las cigüeñas»—, y el camino hasta llegar a él, a través de la combinación de heptasílabo y endecasílabo, se alarga mediante sabios recursos: utilización de una forma verbal compuesta y durativa —«habrán ido llegando»— y aislamiento del complemento circunstancial «por esos campanarios» en el primer verso, en una colocación que retrasa más aún la aparición del sujeto. De este modo, la tensión creada desde el principio no se resuelve hasta que el lector tropieza con la última palabra del segundo verso. La métrica y la sintaxis ayudan, así, a mantener la amplia curva del enunciado y a recalcar la duración del proceso expresada por las formas verbales.

Una vez más, el lector tiene la impresión, ante estos versos, de que, aparte de la evidente habilidad con que están construidos, no aportan demasiadas novedades. La frecuente aparición de campanarios con cigüeñas en la poesía machadiana convierte estos elementos en rasgos tópicos. Claro está que la frecuencia no es el único factor considerable; lo decisivo son los valores contextuales de cada caso. En éste que nos ocupa, ¿qué sentido puede tener la aparición súbita del campanario?

Hay que advertir, en primer lugar, que no son campanarios cualesquiera, sino muy concretos, lo que está claramente indicado por el uso de la forma deíctica *esos*. Frente a *los*, mero presentador, *esos* muestra, apunta, acerca el objeto y lo sitúa en inmediata relación con el contemplador. «Esos campanarios» son, ciertamente, los conocidos de Soria. Pero la secuencia poética establece también relaciones entre los elementos consecutivos. Los «campanarios» aparecen a continuación de unos versos, en los que, como veíamos, se insinuaba un recuerdo funerario. En este contexto, y exigido por la secuencia de ideas e imágenes del poema, los campanarios no son ya únicamente lugares donde las cigüeñas suelen anidar, según nos muestra una experiencia trivial y repetida, sino que presentan, además, su faceta menos placentera: la de habitáculos donde se alojan unas campanas cuya misión consiste en ser noticieras de la muerte. El poema se articula con absoluta coherencia. El sentimiento doloroso y apasionado de los primeros momentos ha ido decantándose hasta cristalizar en esta serena y nostálgica evocación, donde Machado controla y enmascara celosamente su intimidad. Los campanarios —indicio de muerte— contrastan con las cigüeñas —anuncio del renacimiento primaveral—, de igual manera que los «espinos» de las zarzas —alusión mortuoria— contrastaban con la «resurrección» de las flores.

Si, alejándonos de este contexto, examinamos en otras zonas de la

poesía de Machado la aparición de campanas, advertiremos valores muy similares. Así, en una composición temprana (XII) y, en este sentido, bastante explícita:

En las sombrías torres
repican las campanas...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

Los golpes del martillo
dicen la negra caja;
y el sitio de la fosa,
los golpes de la azada...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

La asociación de las campanas con estados emotivos de dolor y deseperanza se trasluce inequívocamente en el léxico:

De la campana resonó el tañido
como un suspiro seco y sordo y grave.
.....
Y el son plañía
de la campana
(*Obras*, pp. 36-37)

¡Y lágrimas sonoras
de las campanas viejas!
(XXV)

Doblar de campanas, lejanas, llorosas.
(XLIII) (21)

No son necesarias más incursiones para mostrar que el sentido de los «campanarios» exigido por el contexto en el poema «A José María Palacio» no se halla muy distante del valor que habitualmente ofrece este elemento en la poesía de Machado. Lo que sucede es que, en la composición objeto de nuestro estudio, estos valores se potencian extraordinariamente al insertarse en una serie de contrastes y alternancias vida/muerte, correspondientes a la técnica alternante de preguntas y afirmaciones que vertebra todo el poema.

Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.

(21) Recuérdese también cómo, en el conocido poema «Abril florecía» (XXXVIII), Machado asocia el tañido de las campanas a la muerte de la hermana menor: «Señaló a la tarde / de abril que soñaba / mientras que se oía / tañer de campanas.»

La serie de los futuros de probabilidad se prolonga con la aparición de los «trigales verdes», que tienen una función similar a la de las hojas y las flores enumeradas antes; son signos de vida que surge al conjuro de la primavera. Hay, además, una importante matización: se trata de elementos que pertenecen a una naturaleza dominada y aprovechada por el hombre —de ahí la irrupción de un sujeto humano, los «labriegos»—, y añaden, por tanto, la noción de «trabajo» a la idea inicial. Pero los versos, aparentemente simples, encierran, de hecho, una complejidad que es preciso desentrañar. Detengámonos en ellos unos momentos.

Por otra parte, es indudable que en las imágenes de los trigales verdes y de los labradores que siembran se reitera el hilo conductor de la composición, es decir, el contraste entre vida y muerte expresado por la idea subyacente de la resurrección primaveral. Los trigales brotan de la tierra. Pero, al mismo tiempo, la tierra se abre para recibir la semilla de los tardíos (22); lo que se *entierra* en la sementera no quedará condenado al olvido y a la destrucción, sino que surgirá de nuevo para beneficio de quienes le han dedicado su fe y su trabajo. Hay en estas imágenes una actitud de esperanza muy semejante, aunque por otras razones, a la que se hace patente al final de la composición «El dios ibero» (CI) (23):

Mas hoy... ¡Qué importa un día!
Para los nuevos lares
estepas hay en la floresta umbría,
leña verde en los viejos encinares.

Aún larga patria espera
abrir al corvo arado sus besanas;
para el grano de Dios hay sementera
bajo cardos y abrojos y bardanas.

Las nociones de «trabajo» y «esperanza», generadas por los versos en que aparecen los labriegos y las sementeras, son, además, solidarias en el pensamiento de Machado, y no es difícil averiguar su pro-

---

(22) Una variante de esta imagen puede verse en «Campos de Soria» (CXIII), donde la vida que apunta —los «trigales verdes»— aparece simbolizada por un niño: «Dos lentos bueyes aran / ... / y entre las negras testas doblegadas / bajo el pesado yugo, / pende un cesto de juncos y retama, / que es la cuna de un niño; / y tras la yunta marcha / un hombre que se inclina hacia la tierra, / y una mujer que en las abiertas zanjas / arroja la semilla».

(23) Vid. las finas observaciones que ofrece, a propósito de estas estrofas y de su filiación «gineriana», R. Paoli, *ob. cit.*, p. 61. Por su parte, A. Sánchez Barbudo, al comentar «El dios ibero», ve también en su final «una lejana esperanza» (ob. cit., p. 191).

cedencia si se recuerda que, en la espléndida elegía a Giner de los Ríos (CXXXIX), Machado scribe:

¿Murió?... Sólo sabemos
que se nos fue por una senda clara,
diciéndonos: Hacedme
un duelo de labores y esperanzas.

La aparición de las «abejas» en el mismo verso en que concluye el enunciado anterior indica con nitidez que entre éste y la nueva imagen existe una continuidad, o, mejor aún, cierto nexo de unión. Este elemento común es, sin duda, la misma noción de «trabajo», casi connatural a la abeja desde la literatura más remota (24); en este caso, claro está, un trabajo que domina y transforma la naturaleza. Pero no olvidemos que «A José María Palacio» es también, y fundamentalmente, un poema de amor. Y una dilatadísima tradición literaria asigna a la minúscula abeja un claro sentido amoroso, basado en el paralelismo entre el animal que clava su aguijón en la flor y el diosecillo Cupido que asaetea a los mortales (25) El frecuentísimo aprovechamiento de esta imagen a lo largo de varios siglos de literatura es un dato que no puede ignorarse. Es igualmente sintomático que, en un breve poemilla machadiano —uno de los «Proverbios y cantares» incorporados al libro *Campos de Castilla*—, el autor aproxime la imagen de la abeja a conceptos claramente amorosos:

Las abejas de las flores
sacan miel, y melodía
del amor, los ruiseñores;
Dante y yo —perdón, señores—
trocamos —perdón, Lucía—
el amor en Teología.

Naturalmente, lo que se dice en «A José María Palacio» de las abejas —que «libarán del tomillo y el romero»— es *real* y absolutamente coherente en un poema donde se habla de la primavera. En la lectura «de frente», el dato, aunque trivial, no desentona. Lo específicamente poético es que los versos continúen manteniendo idéntica coherencia en una lectura «al sesgo» como la que aquí se pretende. En estos versos se habla, sí, de las abejas libadoras, pero también

(24) Por ejemplo, en textos bíblicos: «Pequeña entre los volátiles es la abeja, pero el fruto de su labor es riquísimo» («Eclesiástico», 11, 3).

(25) Sobre este tema resulta imprescindible el artículo póstumo de María Rosa Lida de Malkiel, «La abeja: historia de un motivo poético», en «Romance Philology», XVIII, 1963, pp. 75-86).

del amor que resurge en primavera, tema insinuado al principio de la composición y que en los últimos versos adquirirá su más alta expresión artística.

¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?

El lector menos atento advierte sin dificultad que este es el único verso del poema que contiene dos preguntas sucesivas. La expresión se hace más rápida, más apremiante. La segunda interrogación se precipita inmediatamente después de la primera, porque el poeta ya no pregunta si «hay» algo, sino que se interesa por saber si «*quedan* violetas». La elección del verbo introduce una nota de fugacidad; se pregunta por algo bello que tal vez ha dejado ya de existir, y de ahí la urgencia de la interrogación y su colocación en el mismo verso. Hay aquí también, sin disputa, la minuciosa precisión de quien conoce el dato *real* de que las violetas son más tempranas que la flor del ciruelo y que, cuando éstas surgen, aquéllas se encuentran en trance de desaparecer; pero no es este «realismo» el que proporciona al verso su calidad poética, sino la pregunta apremiante por un objeto bello que tal vez el tiempo ha destruido ya, así como la perfecta correspondencia entre el tono anhelante del enunciado y su «traducción» rítmica y métrica.

De los ciruelos en flor, como rasgo paisajístico primaveral, hay otros ejemplos en la poesía de Machado. Quizá lo más destacable de casi todos ellos sea una nota que en este caso el poeta ha omitido: el color. En «La tierra de Alvargonzález», al describir la primavera, apunta Machado:

Ya están las zarzas floridas
y los ciruelos blanquean.

Y la versión en prosa del romance, muy similar en este punto, insiste en lo mismo: «Verdeaban los álamos del camino y de las riberas, y los ciruelos del huerto se llenaban de blancas flores» (26). Los ciruelos en flor se hallan, en efecto, en la misma línea significativa y simbólica de las acacias, los montes nevados, las «zarzas florecidas» y las «blancas margaritas». Lo que importa de los ciruelos en flor es la flor, y, en ella, lo decisivo no es la sustancia, sino la cualidad: su color blanco. No es necesario, después de todo lo ya dicho antes, insistir en este punto; de nuevo, una velada alusión al amor —la imagen de las abejas— ha desencadenado una eclosión de blancura. El

(26) «Obras», p. 775.

amor que se evoca o se insinúa en el poema «A José María Palacio» lleva inmediatamente aparejado un hálito de pureza.

Pero el verso no acaba aquí. La sensación despertada por los ciruelos en flor se mezcla con la pregunta sobre las violetas, y en este caso el tema es ya otro, aunque, por el hecho de hallarse en el mismo verso, traduce una intuición simultánea. Lo que resalta ahora es el carácter perecedero de las violetas, su lamentable fragilidad, que las condena a morir al poco tiempo de haber nacido. Irrumpe, así, en esta segunda parte del verso, la imagen de la muerte, ya sugerida antes, pero que ahora se enriquece con sutiles matices; no se trata, en efecto, de la muerte en abstracto, sino de una muerte temprana que afecta a humildes y delicadas flores silvestres. Se sabe con certeza que, aunque escrito en 1913, el poema de Machado no se publicó hasta 1916 (27). Durante estos tres años debió de sufrir retoques, seguramente encaminados a celar sentimientos que, en la versión inicial, debieron de ser más explícitos. Sin embargo, este proceso de enmascaramiento no logra impedir que en la pregunta sobre las violetas se transparente el dolorido recuerdo de Leonor, la frágil esposa muerta a los diecinueve años.

Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas?

Si la misión de los labriegos era sembrar y crear vida, la de los cazadores —nuevo sujeto humano— consiste en destruirla. Invade estos versos una sensación de muerte que enlaza con la interrogación anterior. Es evidente la extraordinaria habilidad con que Machado va articulando los temas; pero no es la perfección técnica lo único destacable aquí. Los minuciosos detalles que acumula el autor sobre estos cazadores —son furtivos, llevan largas capas, ocultan el reclamo de la perdiz—, incluidos en el poema precisamente cuando éste se acerca ya al final, no constituyen un ejemplo de prolijidad ni están de más. Era necesario señalar en estos cazadores su carácter de furtivos, no sólo porque así lo exige la época, sino porque esto permitía al autor añadir el dato que para él era esencial: el uso del reclamo para cazar perdices. Esta trivial nota caracterizadora revestía, en el plan constructivo y en el desarrollo del poema, una importancia decisiva. Porque es el canto de la perdiz lo que atrae al macho que acabará abatido por los cazadores. El ajeo de la hembra despierta irremisi-

(27) C. Beceiro, en su art. cit. de «La Torre» (vid. 'supra', n. 4).

blemente los impulsos eróticos del macho, del que bien puede afirmarse, salvando la banal expresión, que muere por amor. El canto preludia la muerte. En estos versos, amor y muerte se funden, indisolublemente unidos, en el recuerdo nostálgico de la primavera soriana. Y esta súbita y dolorosa fusión en el espíritu del poeta provoca inmediatamente, urgentemente, en el mismo verso, la apelación al amigo, idéntica a la del comienzo, pero teñida ya de angustioso apremio; tanto, que sirve de entrada a la pregunta más acongojada y trascendente de todo el poema:

¿tienen ya ruiseñores las riberas?

Los imperativos del análisis obligan a detener e inmovilizar artificialmente esta espléndida fluencia para intentar percibir su sentido. Los ruiseñores son frecuentísimos en Machado y, especialmente, unidos a la primavera y a los árboles, como ya quedó indicado. Lo que el poeta pregunta —lectura «de frente»— es si los árboles que bordean el río están ya llenos de ruiseñores, indicio primaveral. Y, sin embargo, sólo la lectura «al sesgo» que recomendaba Machado permite descifrar el exacto mensaje del endecasílabo. Después del ajeo de la perdiz, los ruiseñores canoros en «las riberas», es decir, en ambas orillas del río, tienen un significado fácilmente discernible.

En primer lugar, y sin salir de la poesía machadiana, el ruiseñor aparece como cantor de la primavera —de ahí los «álamos cantores» citados antes—, lo que puede ejemplificarse con los primeros versos del poema «A Xavier Valcarce» (CXLI):

Valcarce, dulce amigo, si tuviera
la voz que tuve antaño, cantaría
el intermedio de tu primavera
—porque aprendiz he sido de ruiseñor un día—.

Pero, fundamentalmente, los ruiseñores son para Machado pájaros amorosos. Sus trinos son continuos y jubilosos mensajes de amor. Por eso, los álamos del Duero son «álamos del amor que ayer tuvísteis / de ruiseñores vuestras ramas llenas» (CXIII); y Rubén Darío será «jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares» (CXLVIII) porque *canta* de orilla a orilla. En otro lugar (XXXIX) escribe Machado:

¡Ay de nuestro ruiseñor,
si en una noche serena
se cura del mal de amor
que llora y canta sin pena!

El ruiseñor que canta el «mal de amor» no es una imagen exclusiva de Machado, sino un antiguo y venerable tópico literario que, desde Virgilio, ha transitado reiteradamente por buena parte de la poesía amorosa occidental (28). Si se tienen en cuenta estos hechos, el verso machadiano resulta inmediatamente comprensible. «¿Tienen ya ruiseñores las riberas?» Es decir, ¿han comenzado ya los ruiseñores a intercambiar de orilla a orilla sus «blandas querellas», su tradicional diálogo amoroso?

Esta interpretación sería la única posible si el poema «A José María Palacio» tratara exclusivamente de la primavera. Pero no hay que olvidar el hecho básico de que el tema de la composición no es la primavera, sino Leonor, y que todos los elementos examinados hasta ahora han ido engarzándose en función de ese tema central. En el verso que nos ocupa —uno de los más complejos de Machado, a pesar de su aparente sencillez—, se condensan dos conceptos repetidamente usados por el poeta: los «ruiseñores« y las «riberas». Ya hemos comprobado el sentido del primero; nos queda por examinar el otro. Naturalmente, las riberas y los ruiseñores son elementos «reales» del paisaje; pero también lo es el río y ya vimos, sin embargo, con qué facilidad adquiría dimensiones simbólicas. No se olvide, además, la vecindad entre «riberas» y «ríos».

En una composición temprana (XIII) ya había escrito Machado:

El agua en sombra pasaba tan melancólicamente
bajo los arcos del puente,
como si al pasar dijera:

«Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera».

Aquí predomina todavía el símbolo del agua fugitiva como expresión de la vida que pasa, pero se insinúa la ribera como una «orilla del tiempo». En un poema posterior (XXI), Machado ha encontrado, por fin, la expresión plena e inequívoca de la imagen:

Daba el reloj las doce ... y eran doce
golpes de azada en tierra...
... ¡Mi hora! —grité—... El silencio
me respondió: —No temas;

(28) Vid. el modélico estudio de María Rosa Lida, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», en «Revista de Filología Hispánica», I, 1939, páginas 20-63.

tú no verás caer la última gota
que en la clepsidra tiembla.
Dormirás muchas horas todavía
sobre la orilla vieja,
y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.

El texto no necesita detenidos comentarios. La «otra ribera» es ya un estado distinto: la muerte; entre ambas orillas, el río ha dejado de ser imagen de la vida que pasa para adoptar la configuración de un viejo símbolo mitológico: la frontera entre la vida y la muerte (29). Advertida ya esta contaminación de sentido, hay que volver al verso de «A José María Palacio»:

¿Tienen ya ruiseñores las riberas?

Subsiste la interpretación inicial: el poeta pregunta si los ruiseñores han iniciado el aludido diálogo amoroso desde una orilla a la otra. Pero al mismo tiempo *se pregunta* si no será posible, en medio de la floración primaveral, entablar un diálogo con la esposa muerta, situada en la otra «orilla» del tiempo. De este modo, el verso es más importante por lo que oculta que por lo que dice, y su patetismo se deriva precisamente de ese esfuerzo por esconder los más íntimos y aconsejables anhelos del poeta.

¿Existe esa posibilidad de comunicación entre la vida y la muerte? ¿Cómo llevar a cabo esa ofrenda amorosa, ese coloquio íntimo y deseado, paralelo a los mensajes de los ruiseñores? La respuesta se halla en los versos siguientes, que rematan el poema:

Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

La acumulación de complementos circunstanciales a lo largo de los tres primeros versos retrasa la aparición del enunciado principal y crea una tensión hacia algo todavía no expresado. No es preciso insistir en que esta tensión traduce justamente el estado de ánimo del poeta, que parece resistirse, ya en el último instante, a descubrir sus sentimientos, o tal vez a encargar al amigo la realización de algo

(29) Vid el uso del mismo símil en el soneto «A don Ramón del Valle-Inclán» («Obras», página 277) o en los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela» (íd., pp. 332 y ss.), glosados por L. Rosales («Muerte y resurrección de Antonio Machado», en «Cuadernos Hispanoamericanos», núms. 11-12, 1949, pp. 435-479).

tan íntimo y personal. Por otra parte, el retraso en la aparición del verbo aumenta imaginativamente la altura del Espino y presenta la ascensión como larga y fatigosa tarea (claro está que esta ascensión no resulta penosa debido a la altura, sino a la fuerte conmoción anímica que su evocación produce en el poeta).

Más allá del tiempo, más allá de esta vida, las palabras ya no sirven, y es necesario el mudo lenguaje de los símbolos florales, tan querido a Machado:

Pero si aguardas la mañana pura
que ha de romper el vaso cristalino,
quizás el hada te dará tus rosas,
mi corazón tus lirios.

(XXXIV)

Cuando el primer aroma exhalen los jazmines
y cuando más palpiten las rosas del amor...

(LXXXIV)

Tras la tierra esquelética y sequiza
—rojo de herrumbre y pardo de ceniza—
hay un sueño de lirio en lontananza.

(CVI)

Es el final: lirios —ilusión— y rosas —amor— para la esposa muerta, patéticos e inevitables sucedáneos de un diálogo imposible.

RICARDO SENABRE

Universidad de Extremadura
Facultad de Filosofía y Letras
CACERES