

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 contruidos, 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 défictica *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 desesperanza se trasluce inequívocamente en el léxico:

*De la campana resonó el tañido  
como un suspiro seco y sordo y grave.*

.....  
*de la campana*

*Y el son plañía*

*(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 conatural 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 diosucillo 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 cielos 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 parecedero 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 frequentísimos 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 tuvisteis / 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 adquiriría 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» (id., 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)

*Quando el primer aroma exhale 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