

## 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», reeditada 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 meses 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 ruiséñores.

---

(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 inopía  
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», CXLII), 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,