

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 soriaña: «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 «Strenæ», 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 mortuario (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 diseños 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 «Primavera», 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 sienas 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 morir 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 resurrección 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.