

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA



SEVILLA, 1983



# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTISTICA



*Publicaciones de la*  
**EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA**  
DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

---

RESERVADOS LOS DERECHOS

---

Depósito Legal: SE-25-1978

---

*Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL.—SEVILLA*

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA  
HISTORICA, LITERARIA  
Y ARTISTICA

---

PUBLICACION CUATRIMESTRAL



2.<sup>a</sup> EPOCA  
AÑO 1983



TOMO LXVI  
NUM. 201

SEVILLA, 1983

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA

2.<sup>a</sup> EPOCA

1983	ENERO - ABRIL	Número 201
------	---------------	------------

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCION:

MIGUEL ANGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ISABEL POZUELO MEÑO

JUAN MORA CABO

MANUEL RUIZ LUCAS

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M.<sup>a</sup> DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL-BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ALVAREZ SANTALÓ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1

APARTADO DE CORREOS, 25 - TELÉFONOS 22 28 70 - EXT. 154 Y 22 28 31

SEVILLA (ESPAÑA)

## S U M A R I O

Páginas

### ARTICULOS

- HERRERA GARCÍA, Antonio.—*Inventarios de archivos desaparecidos del Aljarafe sevillano (Escribanía de Bollullos de la Mitación, Gerena y Salteras)* ... .. 1
- PARIAS SAINZ DE ROZAS, María.—*Vicisitudes del Patrimonio rústico del XII Duque de Osuna* ... .. 73
- PÉREZ BLANCO, José.—*Movimientos migratorios en Andalucía (1962-1979)* ... .. 105
- REGUERA RODRÍGUEZ, Antonio T.—*Las marismas del Guadalquivir. Proyectos e intentos seculares para su puesta en cultivo y recuperación productiva* ... .. 113
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José A.—*Análisis semántico del simbolismo paisajístico en la poesía de Pedro Pérez-Clotet* ... .. 129
- MONTERO, Juan.—*Algo más sobre las peripecias editoriales de las obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* ... .. 157
- MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María.—*Las pinturas de la antigua mezquita-catedral hispalense, análisis cultural e iconográfico de unas obras desaparecidas* ... .. 173
- MORALES, Alfredo J.—*“Clausura mística del alma”. Un nuevo ejemplo de las relaciones entre mística y plástica* ... .. 187

### MISCELANEA

- LAFITA, Teresa.—*Exposición-homenaje a Murillo: su época en la pintura* ... .. 199

**LIBROS**

**Temas sevillanos en la prensa local** (septbre.-dicbre. 1982).

JOSÉ J. REAL HEREDIA ... .. 203

**Crítica de libros**

VILLAS TINOCO, Siro: *Málaga en tiempos de la Revolución francesa.*—Juan I. Carmona García ... .. 211

CALDERÓN QUIJANO, José Antonio: *Las espadañas de Sevilla.*—Jorge Bernales Ballesteros ... .. 213

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII.*—José Cebrián García ... .. 214

# ANÁLISIS SEMÁNTICO DEL SIMBOLISMO PAISAJÍSTICO EN LA POESÍA DE PEDRO PÉREZ-CLOTET

## 1. EL PAISAJE EN LA POESÍA ESPAÑOLA.

La Naturaleza ha sido un tema privilegiado de la poesía universal. El paisaje se ha pintado y cantado de diferentes maneras e interpretado según simbolismos distintos. La significación de los elementos del universo ha ido cambiando a lo largo de la historia de la literatura en conexión con el pensamiento filosófico y con las creencias religiosas.

La literatura y el arte nos han enseñado a ver y a amar los paisajes. En general, las obras de poetas y pintores han ido configurando nuestra visión y educando nuestra sensibilidad para gozar artísticamente de la vida, han influido, incluso, en nuestra manera de comportarnos con la naturaleza y relacionarnos con los demás seres (1).

El hombre medieval encuentra en la contemplación de la naturaleza sobre todo un sentido alegórico:

“Los paisajes de Berceo son alegóricos; el ‘prado verde e bien sencido, de flores bien poblado’ no es cosa terrenal; un viajero puede descansar en él cuando la fatiga le abrumba; mas esta fatiga es la de la vida, y el descanso que el viandante va a tomar es el del eterno reposo. A pesar de su realismo —recordad el tan traído y llevado ‘vaso de buen vino’—, el poeta no pone los ojos en el campo sino para recordarnos otra

---

(1) Entre las obras de carácter general que tratan sobre el tema *naturaleza y poesía* se pueden ver: AZORÍN: *El paisaje de España visto por los españoles*, Austral - Espasa-Calpe, Madrid, 1968; HAUSER, A.: *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols., Guadarrama, Madrid, 1969; ALONSO, D.: *Poesía Española*, Gredos, Madrid, 1971; LILLO RODRÍGUEZ, J.: *El sentimiento de la Naturaleza en la pintura y en la literatura española*, Impr. Serrano, Toledo, 1929; OROZCO, E.: *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Prensa Española, Madrid, 1968; MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *Historia de las ideas estéticas en España*, Edición Nacional, Madrid, 1962, 3.ª ed.

región más luciente y más alta. Su amor a la Naturaleza no es directo y desinteresado." (2)

Esta visión simbólica de la naturaleza se expresa, en su mayor parte, a través de modelos que se vienen repitiendo desde la tradición literaria greco-latina, bíblica y patristica.

El marco en el que los poetas sitúan sus figuras no está formado por la descripción realista del paisaje, sino que, como ocurre en la pintura, se dibuja el cuadro artificioso del huerto, vergel y jardín (3).

En el Renacimiento se produce la incorporación progresiva del paisaje a la temática del arte y la poesía. El tema inicial y central es el hombre, pero, a partir de él, se van integrando todos los elementos del mundo viviente e, incluso, los seres inanimados y los artificiales.

El Renacimiento, con el platonismo que exalta lo natural, trae a la poesía un sentido bucólico y, poco a poco, se va introduciendo el paisaje de naturaleza abierta y libre. Su elaboración acusa todavía un convencionalismo en la elección y empleo de sus elementos (4).

En Garcilaso la naturaleza es asunto, escenario e instrumento de expresión de los sentimientos dolorosos del poeta.

Partiendo de paisajes concretos —la vega toledana, la ribera del Tormes, las márgenes del Danubio, las Torres de Alba, las altas ruedas de Toledo, el retiro de Batres, etc.— Garcilaso dibuja una naturaleza estilizada, con rasgos idealizados y arquetípicos, propios de la tradición clásica e italiana. El paisaje responde a la convención pastoril: el agua es "dulce", "clara", "corriente", "cristalina", "pura"; las riberas y los prados "umbrosos", "verdes", "deleitosos", "floridos"; el viento "animoso" y "fresco", etc. Los epítetos expresan las sensaciones deleitosas deseadas y vivenciadas por el poeta, a partir de los paisajes tomados de Virgilio o de Sannazaro.

La hermosura, además, es reflejo de la divinidad. En la base de esta concepción subyace el tópico medieval del Deus

(2) AZORÍN: *op. cit.*, p. 8.

(3) Cf. ASENCIO, E.: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1970, 2.ª ed.; LAPESA, R.: *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Gredos, Madrid, 1967; ARTELES, J.: *Los recursos literarios de Berceo*, Gredos, Madrid, 1964; GIMENO CASALDUERO, J.: *La creación literaria de la Edad Media y del Renacimiento*, Porrúa, Madrid, 1977.

(4) Cf. JOSÉ BAYO, M.: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Gredos, Madrid, 1970.

artifex: Dios creó el mundo y lo hizo perfecto. La naturaleza, como obra de Dios, es perfecta; y esta perfección se aprecia plenamente en su contemplación afectiva (5).

Herrera puede significar un puente entre el Renacimiento y el Barroco. El tema central de su poesía no es, como en la de Garcilaso, el paisaje, pero es un elemento decisivo para interpretar adecuadamente su mundo espiritual. En él, lo visual y lo ideológico, a veces, se superponen y confunden. Su concepto de la naturaleza deriva de la visión renacentista y recuerda a Garcilaso.

Si comparamos sus églogas con las de éste, veremos que hay mayor abundancia y variedad de árboles, plantas y flores en las de Herrera. En lo externo, como en tantos otros aspectos de su poesía, nos ofrece un paso sensible a la estética barroca (6).

San Juan de la Cruz nos pinta la naturaleza tal como la perciben sus sentidos, pero se eleva por encima de los caracteres sensibles, y la trasciende, hasta alcanzar tal grado de espiritualización que nos descubre el rostro del Creador:

“Ante el paisaje que nos evoca, todos los sentidos se sienten estimulados y con una complejidad de sensaciones superior a lo garcilasiano. He aquí el doble milagro de su poesía. Nos atrae y nos exalta las bellezas de la creación, y a través de ellas nos descubre a la divinidad. La naturaleza y el Amado se han unido en su hermosura:

Mi Amado, las montañas,  
los valles solitarios nemorosos,  
las insulas extrañas,

---

(5) GALLEGO MORELL, A.: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972; SERRANO PONCELA, S.: “Garcilaso el inseguro”, en *Formas de vida hispánica*, Gredos, Madrid, 1963; RIVERS, E. L.: “Las Eglogas de Garcilaso: ensayo de una trayectoria espiritual”, en *Actas del I.º Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1964; SOBEJANO, G.: “El epíteto en Garcilaso”, en *El epíteto en la lírica española*, Gredos, Madrid, 1970.

(6) BLECUA, J. M.: “La sensibilidad de Fernando de Herrera”, en *Insula*, Madrid, 1953, n.º 86, p. 3; IRÍZAR, J. M.: “La naturaleza en Herrera”, en *Revista de Literatura*, Madrid, 1955, t. VII, pp. 82-98.

los ríos sonoros,  
el silbo de los aires amorosos." (7)

En el Barroco, el paisaje, hasta entonces esencialmente fondo de resonancia de la figura humana (que es la que destaca y centra el cuadro y el poema), alcanza una progresiva relevancia. De ser mero marco se constituye primero en ambiente y, más tarde, en tema central de la obra.

La configuración del paisaje barroco es también nueva. Como dice Dámaso Alonso (8), nos encontramos ante un paisaje "lóbrego, inarmónico, de mal augurio, monstruoso. Nada más distinto del lugar ameno de la literatura tradicional".

En la poesía de Góngora destacan dos temas: lo efímero y lo mudable en los asuntos humanos, y la permanencia y belleza de la naturaleza, aspectos que además están íntimamente relacionados.

Para Góngora el refugio de las vicisitudes y de los males de la Corte era la naturaleza (una naturaleza muy idealizada), protectora de sus hijos y mansión de lo permanente. Los temas de la Corte y el campo se reúnen en el romance "En un pastoral albergue" (1602). En él, Góngora usa su artificio poético para contrastar los valores de la Corte y del campo, la primera como fuente de lucha, el segundo como hogar del amor.

En las *Soledades*, por ejemplo, un castillo que se está desmoronando dominado por árboles que antes estaban a su sombra, es un emblema verbal de la caída de lo artificial y de la victoria silenciosa de la naturaleza, y, poco después, las pirámides y el Nilo fructífero en una yuxtaposición similar enseñan la misma lección (9).

(7) OROZCO DÍAZ, E.: *op. cit.*, p. 100. En su obra *Manierismo y Barroco* (Cátedra, Madrid, 1975, pp. 97-98), Emilio Orozco advierte cómo "la observación directa, concreta y detallada de la naturaleza, alcanza con Fray Luis de Granada un punto extremo sólo equiparable precisamente al que ofrecen nuestros artistas del Barroco. Animales, plantas, flores y frutas han sido observados en su vivir y cambiar, no con fría mirada de naturalista, sino con amor y regocijo, demostrándonos cuántas horas debió de pasar en la huerta de su convento parándose a observar lo mismo el juego y habilidades de un pajarillo, que la astucia de los gatos para cazar por tapias y sembrados, o que el madurar de la fruta y el abrir de la flor, y hasta el cómo la hoja de un árbol se va perforando por la obra de un gusanillo". Véase también GUILLÉN, J.: *Lenguaje y Poesía*, Alianza Ed., Madrid, 1969, y ALONSO, D.H. *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Aguilar, Madrid, 1958.

(8) En *Poesía Española*, ya citada. Véase también OROZCO, *Manierismo y Barroco*.

(9) ALONSO, D.: *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1955; JAMMES, R.: *Etudes sur l'oeuvre poétique de Góngora*, Burdeos, 1967; MOLHO, M.: *Sémantique et poétique à propos de Solitudes de Góngora*, Burdeos, 1969.

Durante el siglo XVIII se advierte en la poesía cierto tono doctrinal con finalidad educativa (10). La Naturaleza, "deleite útil", sirve de motivo poético encaminado a conseguir mayor interés por una auténtica reforma agraria. Este es el propósito de Meléndez Valdés cuando dirige la Epístola a Godoy.

El poeta neoclásico traduce sus sentimientos de la naturaleza con los artificios de la poesía bucólica y pastoril que, según Salinas (11), tiene múltiples puntos de contacto con el anacreontismo, dado que el epicureísmo se complace en la sensual contemplación de las bellas formas de la Naturaleza. No está de acuerdo con esta apreciación Alcalá Galiano, quien en su estudio sobre Meléndez Valdés afirma que "nada dista más de lo anacreóntico que lo pastoril". Anacreonte —dice— "era por excelencia el poeta de la vida de las ciudades, de los convites, del regalo, de los amores sensuales y varios, de cuanto se aleja de la sencilla vida y puras costumbres campestres, y corresponde a un estado de sociedad adelantado, lujoso, muelle, corrompido. Si no recomienda el exceso, recomienda la gula y el vicio, y se deduce de su doctrina que hasta la templanza es un modo más exquisito de aprovechar el deleite. A gozar, o a lo menos a sentir, y a cantar la hermosura de la naturaleza en los campos y las sencillas y rústicas pasiones de quienes allí moran... no era muy aficionado el poeta de Teos, si por sus obras ha de juzgarse" (12).

Colford ha analizado la evolución que experimenta el sentimiento de la naturaleza en la poesía de Meléndez Valdés. Advierte cómo en sus primeras anacreónticas, el poeta sólo ofrece meras descripciones, a diferencia de lo que ocurre con Anacreonte y Horacio, para quienes el campo significa la fuga de un mundo urbano ultracivilizado. Ya a partir de los *Romances*,

(10) LÁZARO CARRETER, F.: "La poesía lírica en España durante el siglo XVIII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, dirigida por G. Díaz-Pajá, vol. IV, 1.ª parte, Barcelona, 1956; PELLISIER, R. E.: *The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII Century*, Stanford University, California, 1918; SALVADOR, G.: *El tema del árbol caído en Meléndez Valdés*, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, n.º 19, Oviedo, 1966.

(11) MELÉNDEZ VALDÉS, J.: *Poesías*, Edición de Pedro Salinas, Clásicos Castellanos, Madrid, 1955 (nueva ed.), p. XXXIX. "En mis poesías agradables —escribe Meléndez Valdés en la edición de 1797— he procurado imitar a la naturaleza y hermosearla, siguiendo las huellas de la docta antigüedad, donde vemos a cada paso tan bellas y acabadas imágenes. Esta es una ley en las artes de imitación, tan esencial como poco observada de nuestros poetas españoles, en donde al lado de la pintura, o sublime o graciosa, se suele hallar otra vulgar o grosera que le quita toda su belleza. Virgilio y Horacio no lo hicieron así, y si tal vez aquél es igual al grande Homero, lo es ciertamente por la delicadeza y cuidado en escoger y adornar sus imágenes". (Reproducido por Valmar, *Poesías líricas del siglo XVIII*, B.A.E., cit. II, p. 87.)

(12) Reproducido por VALMAR, *op. cit.*, p. 69.

se advierte un sentimiento de la naturaleza más íntimo y personal (13).

Sabemos que la Naturaleza no es un "elemento romántico", como la libertad, o, en grado secundario, el subjetivismo, la melancolía y la pasión. Sin embargo, el poeta romántico adopta ante la naturaleza una actitud diferente a la del poeta clásico, la contempla y la colorea con sus propios sentimientos. En ella refleja su temperamento. En caso extremo puede convertirse en parte suya y suele hablar de ella como de su misma alma (14).

Azorín nos dice:

"El sentimiento amoroso hacia la naturaleza es cosa del siglo XIX. Ha nacido con el romanticismo poco a poco; gracias a la ciencia, a los adelantamientos de la industria, a la facilidad de las comunicaciones, el hombre ha ido desconociéndose a sí mismo. Ha surgido el yo frente al mundo; el hombre se ha sentido dueño de sí, consciente de sí frente a la naturaleza. De esa consideración y de esa afirmación ha brotado toda la literatura nueva, desconocida de los antiguos. Por primera vez, el romanticismo trae al arte la naturaleza en sí misma, no como accesoria..." (15).

En el Modernismo, la historia y la tradición legendaria sirven de base al poeta para fastuosas evocaciones de lejanos ambientes y épocas remotas. Los personajes se encuadran en escenarios refinados y raros: la silenciosa pagoda, la selva mitológica, el perfumado harén, el castillo encantado, etc. Con insistente frecuencia, los poetas escogen el ambiente otoñal de jardines cubiertos de flores marchitas, como marco adecuado para sus sentimientos melancólicos (16). Como explica Pedro Salinas, el paisaje modernista posee perfiles eminentemente culturales:

(13) COLFORD, W. E.: *Juan Meléndez Valdés. A Study in the Transition from Neo-Classicism Romanticism in Spanish Poetry*. Hispanic Institute, Nueva York, 1942, p. 203 y ss.

(14) PEERS, E. A.: *Historia del movimiento romántico español*, Gredos, Madrid, 1954; COSSÍO, J. M.: *El romanticismo a la vista. Tres estudios*, Madrid, 1942; *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, 1960; DÍAZ-PLAJA, G.: *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, 1936; SALINAS, P.: *Ensayos de Literatura Hispánica*, Madrid, 1958; ALONSO, D.: "La originalidad de Bécquer", en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1958.

(15) AZORÍN: *op. cit.*, p. 14.

(16) GULLÓN, R.: *Direcciones del Modernismo*, Madrid, 1963; CASTILLO, H.: *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, 1970.

“Así son inseparables en Darío la experiencia que Gundolf llama *Bildungserlebnis*, esto es, experiencia de cultura. En esta parte de su poesía, lo exótico integral, es donde da más fruto ese enlace. Crea entonces Rubén unos ambientes concretados en unos paisajes que no son naturales, sino “culturales”, porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasados, casi siempre, a través de una experiencia artística ajena. Para componerlos se aprovecha de materiales de varias épocas y lugares, pero hay unas ciertas áreas exóticas, unas cuantas zonas histórico-geográficas, unas sobre todo, favoritas de la imaginación de Rubén. Si se piensa que lo que él desea encontrar en esos mundos traslaticios es otra forma de satisfacción, cuando se cierne sobre las muchas figuraciones que le brinda el exotismo, vaya a posarse sobre las más ricas en primores de la sensualidad, en inspiración erótica, y que se contemplen envueltas en el prestigio de la tradición más refinada del erotismo, ya sea literaria o artística” (17).

Juan Ramón Jiménez detiene su mirada en el mar y en el cielo; acepta la naturaleza para transmutarla, por su palabra, en otra realidad más íntima, en la contemplación (18):

“Fría es la noche pura.

La luna, limpia, alba  
oblicuamente la pared

oscura

y redonda. La salvia, que menea  
sus cálices mojados de relente  
embriaga la paz.

La estrella llora

virando hacia el poniente,  
verde temblor sobre la sola acacia...

Se oye jirar el mundo...

(17) SALINAS, P.: *La poesía de Rubén Darío*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 114.

(18) GARFIAS, P.: Prólogo a *Primeros libros de poesía* de J. R. JIMÉNEZ, Madrid, 1959; ULIBARRI, S.: *El mundo poético de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, 1962.

Y en la hora  
 clara y llena de gracia,  
 lo que es humilde tiene  
 una belleza eterna: el descanso y blando  
 rucio que llama, en el alto bando,  
 a un hermano; la brisa distraída  
 de la pobre ribera conocida;  
 el tardo grillo; el gallo alerta  
 que un momento despierta  
 las rosas con su voz que quiebra albos  
 por los llanos del alba...

Belén viene  
 a todos los corrales...

Casi incoloros, los colores  
 parecen de cristales..." (19)

Los poetas de la Generación del 98 se proponen reivindicar una imagen de España distinta de la consagrada por los tópicos. Prefieren el paisaje castellano en el que ven el núcleo de la nación española y su expresión más caracterizadora. Pero su visión es subjetiva e idealista. En las descripciones proyectan su propio espíritu y tratan de rastrear el alma de Castilla (20).

Antonio Machado arranca del paisaje una vibración casi religiosa (21). Nos lleva a él a través del ensueño y a través de la propia realidad (22). Al detenerse en el fluir tortuoso del Duero cuyas aguas "plateadas se ensombrecen" al pasar bajo

(19) JIMÉNEZ, J. R.: *Nueva Antología Poética*, Losada, Buenos Aires, 1969, 4.ª ed., p. 278.

(20) CLAVERÍA, C.: *Temas de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1953; LAÍN ENTRALGO, P.: *La Generación del 98*, Ed. Nacional, Madrid, 1945; RAND, M.: *Castilla y Azorin*, Revista de Occidente, Madrid, 1956; DÍAZ-PLAJA, G.: *Modernismo frente a 98*, Madrid, 1965.

(21) AGUIRRE, J. M.: *Antonio Machado, poeta simbolista*, Taurus, Madrid, 1973; ZUBIRÍA, R. DE: *La poesía de Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1973; VALVERDE, J. M.: *Antonio Machado, Siglo XXI*, Madrid, 1975.

(22) Dámaso Alonso nos dice a este respecto: "Aquellas *Galerías* de su obra, no eran sino intensas proyecciones de su espíritu, el espíritu del poeta proyectado sobre el paisaje que describe o sueña, traspasándolo todo" (En *Cuatro poetas españoles*, p. 143).

Reveladoras y elocuentes son también las palabras del profesor Alvar: "*Campos de Castilla* no son una descripción, sino una interpretación. Interpretar significa seleccionar y elegir lo significativo y no lo mostrenco. La maestría de Machado está en haber sabido poner ante nuestros ojos una realidad a la que él ha convertido en fuente de belleza. Y esto es inobjetable: el paisaje de Soria estaba ahí, pero quienes nos lo han hecho criatura de arte han sido esos hombres (Bécquer, Antonio Machado, Gerardo Diego, Dionisio Ridruejo) que han sabido superar la circunstancia fotográfica". (ALVAR, M.: *De Galdós a Miguel Angel Asturias*, Cátedra, Madrid, 1976, p. 116).

las arcadas del puente, el poeta es arrastrado a la consideración de esa "triste" y "noble" Castilla que cruza el río:

"El Duero cruza el corazón de roble  
de Iberia y de Castilla"...

Para los poetas de la "Generación del 27" el tema del paisaje es también fundamental y significativo (23). Alberti canta al mar. El mar concreto y "abreviado" mar de Cádiz. El paisaje de las dunas, las playas y pinares. Los esteros y las salinas del litoral gaditano frente a la ciudad (24):

"El MAR. La mar.  
El mar. ¡Sólo la mar!  
¿Por qué me trajiste, padre,  
a la ciudad?  
¿Por qué me desenterraste  
del mar?  
En sueños, la marejada  
me tira del corazón.  
Se lo quiere llevar.  
Padre, ¿por qué me trajiste  
acá?" (25)

Jorge Guillén, por el contrario, repite insistentemente el tema del paisaje urbano, lo retrata reduciéndolo a sus líneas esenciales: espacio, luz, instante... (26)

(23) Cf., entre otros, GONZÁLEZ MUELA, J., y ROZAS, J. M.: *La Generación poética de 1927. Estudio, antología y documentación*, Alcalá Madrid, 1974; VIVANCO, L. F.: *Introducción a la poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1971, 2 vols.; CIRRE, J. F.: *Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935)*, México, 1950.

(24) SALINAS DE MARICHAL, S.: *El mundo poético de Rafael Alberti*, Gredos, Madrid, 1968; TEJADA, J. L.: *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia*, Gredos, Madrid, 1977.

(25) *Marinero en tierra*, Losada, Buenos Aires, 1970, 4.ª ed., p. 84.

(26) CASALDUERO, J.: *Cántico de Jorge Guillén*, Madrid, 1953, Victoriano Suárez; GULLÓN, R., y BLECUA, J. M.: *La poesía de Jorge Guillén*, Zaragoza, 1949; GIL DE BIEDMA, J.: *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Seix Barral, Barcelona, 1960; GONZÁLEZ MUELA, J.: *La realidad y Jorge Guillén*, Insula, Madrid, 1962; DEBICKI, A. P.: *La poesía de Jorge Guillén*, Gredos, Madrid, 1973.

## Las alamedas

“¡Quién mereciera lo umbrío,  
 O lo sonoro si llueve,  
 Con lo agudo del relieve  
 Que traza ese poderío  
 —Tan feliz que exige un río  
 Por allí— de los follajes  
 Arqueados en pasajes  
 Tendidos al regodeo  
 De quien apura el paseo  
 Profundizando paisajes!” (27)

## 2. PEDRO PÉREZ-CLOTET, POETA DEL PAISAJE.

Pedro Pérez-Clotet es un poeta del paisaje. Este hecho, evidente para todo lector de sus libros, ha sido reconocido por sus críticos. Dámaso Alonso, Félix García, Rafael Porlán y Merlo, Francisco Montero Galvache, Manuel Martín de Mora, José Manuel García Gómez, César González-Ruano, Gonzalo Huesa Lope, Leopoldo de Luis, Juan de Dios Ruiz-Copete, entre otros, han insistido en el carácter paisajístico de la obra del poeta de Villaluenga del Rosario (28).

En sus once libros de verso, encontramos referencias paisajísticas, dispares por su extensión material y por su función poética. El paisaje es el tema central sólo en algunos libros. De *Signo del Alba* (1929), por ejemplo, podemos afirmar que se trata de un libro de paisajes, ya que, de los cuarenta y seis poemas que lo integran, cuarenta y uno son paisajísticos. Lo mismo ocurre con *A Orillas del Silencio* (1943) y con *Presencia Fiel* (1944), en los que toma como motivos, su pueblo, Villaluenga del Rosario, y el escenario montañoso que lo enmarca. *Ruedo*

(27) *Cántico*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1950, 2.ª ed., p. 238.

(28) Como muestra, pueden servir las siguientes palabras de Manuel Martín de Mora en el discurso de contestación al que pronunció Pérez-Clotet a su ingreso en la Academia Hispanoamericana de Cádiz:

“La crítica ha visto unánime en algunas de sus poesías, sobre todo en las de la primera época, una influencia más o menos directa del paisaje serrano. La escuela gaditana-interior, ha afirmado Juan Ruiz Peña, tiene como representante a Pérez-Clotet.

La primera de sus obras poéticas —*Signo del Alba*—, así lo confirma, ya que hay en ella una preocupación paisajística. Este libro de 1929, es decir, cercano al centenario de Góngora, con poemas, seguramente escritos en pleno jubileo gongorino —1928—, muestra indudables influencias del gran lírico de las *Soledades*, aunque tamizadas por el sello personal del poeta de hoy.” (MARTÍN DE MORA, M.: “Discurso de contestación al que pronunció Pedro Pérez-Clotet en su ingreso en la Real Academia Hispanoamericana de Cádiz”, Cádiz, 7-XI-37).

*Soñado* (1961) recoge, en sus veintiséis páginas, cuatro poemas dedicados a Ronda, a su plaza de toros y a su famosa escuela taurinas. En *Trasluz* (1933) y en *A la Sombra de mi Vida* (1935), libros amorosos, el paisaje, en sí considerado, sólo es tema secundario y hasta excepcional, ya que aparece en escaso número de ocasiones y siempre contemplado en algún aspecto extraño. El tema general de *Como un sueño* (1956) —sugerido ya en el título y reforzado por la cita inicial (29)— es la ensoñación, el recuerdo evocador, que adopta configuraciones y matices distintos en las diferentes partes del libro. El capítulo último canta a la ciudad de Ronda. Los ocho capítulos de que consta *Soleidades en vuelo* (1945) podrían agruparse en torno a tres temas centrales: el amor, los homenajes o recuerdos de diversos poetas y la evocación del paisaje en el que el poeta vivió su infancia. En los tres libros restantes, *Noche del hombre* (1950) —trata de la noche—, *Invocaciones* (1941) —libro de carácter religioso y laudatorio— y *Primer Adiós* (1974), cuyos temas centrales son la muerte y el recuerdo nostálgico del pasado, los términos paisajísticos, usados siempre con valores simbólicos, cumplen funciones expresivas diferentes.

Juan de Dios Ruiz Copete señala la clave que explica la ferviente dedicación del poeta de Villaluenga del Rosario al tema paisajístico: “En este orden creacional propio, la poesía de Pérez-Clotet hay que buscarla, pues, en su contacto virgen y elemental con la naturaleza” (30).

En este trabajo, nos proponemos realizar un análisis lingüístico que ponga de manifiesto cómo y en qué influye este ambiente espacial en la obra poética. No es suficiente la mera constatación de la presencia del paisaje en la temática de Pérez-Clotet, sino que debemos buscar —descubrir— la función poética que desempeña en el conjunto de su creación. Nuestro propósito es contestar a preguntas como ¿cuál es el paisaje poético de Pérez-Clotet? Porque, evidentemente, de todos los elementos de la naturaleza que le rodean, el poeta efectúa una selección determinada. ¿Qué significa para él ese paisaje? El poeta asigna un simbolismo propio, valores y contravalores —éticos, religiosos, estéticos— según sus propias categorías axio-

(29) “Hay ojos que miran,  
hay ojos que sueñan...” (M. UNAMUNO)

(30) RUIZ COPETE, J.: *Nueva poesía gaditana*, Ed. de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973, p. 29.

máticas y utiliza cada rasgo de la descripción como instrumento expresivo con el que nos descubre su mundo interior, sus sentimientos y emociones, sus convicciones y actitudes profundas ante la vida.

### 3. EL PAISAJE, MOTIVO ESTÉTICO.

En primer lugar, el paisaje en la poesía de Pérez-Clotet es un objeto de contemplación estética y un asunto de creación literaria. El poeta elabora su propio cuadro pictórico mediante la elección de los detalles que a él le impresionan.

Veamos los elementos que selecciona y los trazos con los que compone sus dibujos eminentemente rurales. Podemos distinguir tres planos superpuestos y claramente delimitados: la tierra, el río y el cielo.

#### 3.1. *La tierra.*

El suelo del paisaje de Pérez-Clotet es la tierra del campo en el que se apoya su existencia y que encierra su ayer, su presente y su mañana:

“Campo del ayer perdido  
en fuga de adolescente  
pesaroso del presente  
y del mañana transido” ... (31)

Ese terreno, “cristal florecido” (32) por la fuerza transformadora de la sensibilidad juvenil, pierde sus encantos por la visión desmitificadora del hombre adulto que contempla la acción erosiva del tiempo (33):

“Ya no se van los ojos  
por tu arroyo de plata,  
ni el sol finge en el monte  
una ciudad dorada.

---

(31) *Signo del Alba*, p. 11.

(32) “El campo es de cristal florecido. Rosas verdes, encajes verdes arrullan su silencio íntimo” (*Signo del Alba*, p. 66)

(33) *Soledades en vuelo*, pp. 17-18.

Ya eres sólo un pedazo  
de esa tierra desnuda,  
fea y árida,  
donde el hombre deshoja,  
rosa de yelo, el alma.

¿En dónde te escondiste  
paisaje de la infancia?" (34)

En medio del campo sitúa el pueblo. En la primera parte de su vida, su pueblo, su "pobre aldea", "piña de miel, alba barquita velera", es Villaluenga del Rosario, del que sólo destaca una calle, el castillo y la torre de la iglesia (35). Ronda es su segundo pueblo, su "ciudad alta y honda", "piedra de nostalgia", "roca intacta que vuela", y de ella canta al "puente que atraviesa al tajo", a la espadaña de la iglesia de los Trinitarios y a la plaza de toros:

"Plaza de toros de Ronda,  
temprana luna que anilla  
la múltiple maravilla" (36)

Pero esa tierra es sobre todo la Sierra, imponente espectáculo que el poeta contempla desde el jardín de su hogar:

"Lisa y vulgar abajo, en cales,  
talla sus miembros en la altura,  
fingiendo azul arquitectura  
con plata y brillo de cristales" (37)

La Sierra, escenario de la lucha que libran la luz y las sombras en cada amanecer, se transfigura en regata de bajeles (38) o en lucientes monedas de oro (39).

(34) *Trasluz*, p. 78.

(35) *Signo del Alba*, pp. 10, 14, 37. También en *Soledades en vuelo*, p. 47.

"Sumiso pueblo esquivo —cal y nube—  
hoy como ayer alta estación del tiempo,  
humillado en el cielo de tu olvido,  
mas tan firme en tu pie breve y lunado  
para poder sentir tus soledades" ...

(36) *Ruedo soñado*.

(37) *Signo del Alba*, pp. 59-60.

(38) *Ibidem*, p. 65.

(39) *Ibidem*, p. 80.

Sobre el suelo, se distribuyen armónicamente escasos elementos: unas flores —las rosas— y varios árboles —pino, ciprés, chopo, álamo, sauce, encinas—. Incluso se llora al árbol caído:

“¡Oh, qué triste música,  
viejo árbol en el suelo!

Antes, las tiernas aves  
te colgaban su acento  
más claro, sus más dulces  
albas, y su voz de oro  
te regalaba el cielo.

En cambio, ¡oh, pobre árbol!  
en tu ramaje seco  
sólo vibra ahora un coro  
de pájaros de hierro,  
que se pierde en el bosque  
como un negro lamento.

¡qué triste, sí, tu música,  
viejo árbol en el suelo!” (40)

### 3.2. *El río.*

El río es un elemento clave del paisaje de *Signo del Alba*. Aunque en la geografía de Villaluenga del Rosario no encontramos ningún río, el poeta lo hace presente por varios procedimientos. Se aprovecha de la oscuridad de la noche para ver imaginativamente discurrir una corriente de aguas entre un cauce profundo formado por las montañas y sobre el que flota el pueblo:

“Cauce hondo, río de sombra  
entre márgenes de acero.” (41)

El río es también un complemento decorativo que cumple la función de adornar la noche:

(40) *Trasluz*, p. 65.

(41) *Signo del Alba*, p. 26.

“Junto al río  
—collar de plata  
de la noche—;  
junto al río,  
dormido en los pinares  
lleno de estrellas  
y soñando  
—sueño azul—  
con el beso frío  
de los mares...” (42)

El poeta lo usa como reclamo para llamar a la amada:

“Arroyitos de plata  
te dan su corazón” (43)

Pinta la fuerza sugeridora del río por medio de la imagen vigorosa de un caballo:

“Corcel de cristal y plata  
en oro de fina arena,  
áureas chispas destellando  
de pedernales de estrellas” (44)

Y el río le sirve, incluso, de símbolo sintético en el que engloba los tres elementos fundamentales del paisaje: cielo, agua, tierra

“Agua y cielo son su carne,  
su alimento las estrellas,  
piedra del camino, freno,  
nieve de la sierra, espuela.” (45)

El río representa la libertad del brazo desnudo de la amada:

“Sólo tu brazo errante, desnudo, como un río  
de nieve, libertado  
del diamante y la seda  
que ahogan los caminos de tu cuerpo.” (46)

(42) *Ibidem*, pp. 30-31.

(43) *Ibidem*, p. 73.

(44) *Ibidem*, p. 43.

(45) *Ibidem*, p. 44.

(46) *A la sombra de mi vida*, p. 91.

Ese sueño de "mar lejano", que despierta sentimientos de esperanza hacia un amor seguro, se canta en *Como un sueño*:

"Oh mar hondo, lejano  
—cierto amor—, que me llenas  
con tu ardiente murmullo  
de invisible esperanza!" (47)

### 3.3. *El cielo.*

El cielo, sobre todo en *Signo del alba*, ocupa una amplia extensión y juega, en general, el papel de telón de fondo o plano de referencia. Pérez-Clotet destaca siempre el valor lumínico del firmamento tanto de la mañana como del pleno día o de la tarde. Incluso para pintar la noche, escoge la más luminosa de todo el año: la noche de San Juan

"¡San Juan —San Pedro—,  
noche ancha, noche clara  
de deseos!

Azul profundo, distante  
lleno de estremecimientos.  
Bengalas de olor de auroras  
en los balcones del cielo." (48)

Para dibujar el cielo utiliza imágenes tomadas de los otros dos planos: de la tierra y del río. El cielo, en pleno día, le evoca un campo de abundante cosecha, cargado de "gavillas doradas", y, la franja del horizonte que bordea las cumbres de las montañas, le sugiere el discurrir de un ancho río, tanto durante el día "encendido" como durante la noche "estrellada".

Su composición sideral es, obviamente, muy reducida: el sol, la luna, las estrellas y las nubes. El sol, que ocupa un lugar central, desempeña diferentes papeles según los distintos momentos del día: por la mañana, luchador; en el mediodía, lámpara; por la tarde, corcel; fuego y oro, en el ocaso.

La luna, además de decorar el ambiente "con su bálsamo suavísimo de rosa", es guía orientadora en la "regata de las

(47) *Como un sueño*, p. 89.

(48) *Signo del Alba*, p. 33.

estrellas" y, a veces, explica simbólicamente otro elemento del paisaje:

"Bajo el ciprés  
—ataúd de la luna—" (49)

Las estrellas, antorchas nocturnas, suavizan en ocasiones, y en otras intensifican, el dolor de la noche. Puede, incluso, alcanzar tonos sangrientos:

"Salpicaduras de sangre  
se abren rojas en el cielo  
las estrellas." (50)

Con docilidad de rebaño o de "manada" se ocultan a la voz de la alborada y llegan a parecer ahogadas por la luz de la luna:

"Mas se ahogó la estrella  
de luna, en huida,  
y quedó la alberca  
más sola y cautiva,  
con negra nostalgia  
de la luz perdida." (51)

Las nubes, finalmente, prestan al poeta su blancura y su forma ondulada para simbolizar sus aspiraciones profundas y su altura para fijar metas trascendentes (52).

#### 4. VALOR DIALÉCTICO DE LOS ELEMENTOS DEL PAISAJE.

Pérez-Clotet relaciona dinámicamente los tres planos del paisaje —tierra, río, cielo—, bien en una oposición binaria (cielo frente a tierra, tierra frente a agua) o bien los integra globalmente en una de las tres realidades, especialmente el río. Veamos cada una de las oposiciones.

##### 4.1. *Tierra frente a cielo.*

La relación de estos dos planos puede tener un sentido positivo —de acercamiento y unión— o negativo —de alejamiento y ruptura—.

(49) *Ibidem*, p. 30.

(50) *Ibidem*, p. 36.

(51) *Ibidem*, p. 76.

(52) *Invocaciones*, pp. 28 y ss.

## Relación positiva:

El poeta establece una relación positiva y simboliza ese movimiento de convergencia mediante diferentes simbolismos. El chopo significa la aspiración de la tierra a la altura trascendente:

“Chopo, flecha al viento  
hacia el eminente  
confín. ¡Oh el incierto  
volar de la tierra...” (53)

Pérez-Clotet representa la unión de estos dos elementos mediante la imagen del beso, gesto que simboliza el afecto. La tierra a través del chopo se levanta y besa al cielo:

“El chopo se asume  
la gloria del cielo  
prendiendo su carne  
con lírico beso” (54)

El cielo, por medio de la nube, se baja y besa a la tierra, que se “empina” en el “pino de la colina”:

“Una blanca nube besa  
el pino de la colina” (55)

Otras veces será la luna la que se acerque a la “alta loma” en actitud obsequiosa:

“En la callada noche  
la luna de tu seno da su aroma  
y pone fino broche  
de plata en la alta loma  
y dulcísimo arrullo de paloma.” (56)

Esa relación positiva entre la tierra y el cielo la vemos expresada por otros procedimientos. El poeta nos presenta un elemento del paisaje como síntesis de dicha dualidad. El pueblo, su pueblo, se convierte en espejo que refleja íntimamente unido el cielo y la tierra:

(53) *Signo del Alba*, p. 47.

(54) *Ibidem*.

(55) *Ibidem*, p. 17.

(56) *Ibidem*, p. 23.

“Flor de ensueños malva  
 son cielos y tierra.  
 Flor de luz que teje  
 sus hilos de seda  
 en claros luceros  
 y en blancas estrellas.  
 Celeste en el cielo,  
 morado en la tierra...  
 Y tú, pueblo mío,  
 azul de pureza,  
 espejo de luces  
 del cielo y la tierra.” (57)

La sierra alcanza también la categoría de símbolo en el que el poeta condensa la doble realidad:

“Lisa y vulgar abajo, en cales,  
 talla sus miembros en la altura  
 fingiendo azul arquitectura  
 con plata y brillo de cristales.” (58)

A veces será suficiente el empleo de una imagen acertada para manifestar este deseo de unión. Mediante una imagen sinestésica el sonido de la campana (terrestre) se transforma en estrella luminosa.

Y el aire (del cielo) podrá adquirir cuerpo (terrestre) con capacidad resonadora:

“La campanada  
 cuajó en estrella.  
 Aspa de radios curvos  
 coronó el campanario  
 y resonó gozosa  
 en el metal del aire.” (59)

---

(57) *Ibidem*, p. 69.

(58) *Ibidem*, p. 59.

(59) *Ibidem*, p. 48.

Relación negativa:

El pino priva de libertad al sol:

“Bajo el pino  
—cárcel del sol de la siesta—” (60)

El ciprés se convierte en alojamiento fúnebre de la luna:

“Bajo el ciprés  
—ataúd de la luna—” (61)

El chopo se acerca al cielo con intenciones agresivas y sangrientas:

“El chopo hiere al cielo.  
Y en la herida un jilguero.” (62)

#### 4.2. *Tierra frente a agua.*

Esta dualidad tierra/agua puede tener también un carácter positivo (de acercamiento y unión) o negativo (de mutua exclusión).

- Unión. El puerto, la tierra firme, lugar de llegada y de partida, y el mar, las aguas cambiantes, caminos de idas y venidas, se hacen una sola cosa.

“¡Ay que el puerto cayó al mar” (63)

- Oposición antagónica. La piedra, el mármol, el acero, los elementos sólidos del paisaje le sirven de símbolo de la actitud moral de firmeza frente a las aguas fluyentes del río que expresan una postura frívola de inestabilidad.

“Piedra, no agua de río  
aunque no pinte belleza  
mármol o acero: dureza” (64)

(60) *Ibidem*, p. 30.

(61) *Ibidem*.

(62) *Ibidem*, p. 54.

(63) *Ibidem*, p. 20.

(64) *Ibidem*, p. 18.

## — Integración.

A veces, por medio de una imagen que construye utilizando una transposición semántica, integra en una unidad el árbol (sólido) y la lluvia (líquida).

“Alamos:

lluvia finísima de plata...” (65)

Y el horizonte, cielo etéreo, adquiere consistencia metálica al atardecer.

“En el metal sangriento del ocaso;” (66)

Y las hojas del árbol, del álamo, serán peces de un mar o pájaros del campo.

“peces leves en mar azul de cielo  
y pájaros en campo de esmeralda;  
y frágiles medallas de la tarde  
—en la fragua del sol forjadas—  
que santifican el alma del paisaje” (67)

4.3. *El río, imagen totalizante.*

El río se constituye en síntesis de todo el paisaje y en lazo de unión de todos los elementos. Su corriente sinuosa enlaza “el maizal” y “la aldea”, “la noche” y “el día”, “los mares” y “la tierra”, “el cielo”, “las estrellas”, “la piedra del camino” y “la nieve de la sierra”.

“Corcel de cristal y plata  
por el maizal y la aldea,  
por la noche y por el día  
en alocada carrera;  
peregrino hacia los mares,  
fugitivo de la tierra.  
Agua y cielo son su carne,

---

(65) *Ibidem*, p. 62.

(66) *Ibidem*.

(67) *Ibidem*.

su alimento las estrellas,  
 piedra del camino, freno,  
 nieve de la sierra, espuela." (68)

El río le sirve de imagen común con la que representa tanto su visión del cielo como de la tierra:

Tierra	"Cauce hondo. Río de sombras entre márgenes de acero.
Cielo	(¿No véis paralelas aguas, muy altas, prisioneras de un incendio?)
Tierra	Alba barquita velera, de azules velas de sierra —¡Oh pueblo mío!— por entre las ondas planas, transparentes de luciérnagas...
Cielo	(Y arriba, en aguas de menta, con faro limón de luna, regata de las estrellas)" (69)

##### 5. SIMBOLISMO DEL PAISAJE.

En ocasiones, Pérez-Clotet utiliza el paisaje como marco en el que sitúa sus sentimientos o como espejo sobre el que proyecta los movimientos de su espíritu (70). En la mayoría de los casos, sin embargo, los elementos de la naturaleza constituyen un rico inventario de materiales simbólicos con los que compone sus visiones poéticas.

En su libro *A la sombra de mi vida*, por ejemplo, el aire, las nubes, las nieblas, las estrellas, etc., y los demás componentes del paisaje sideral, completan un retrato cósmico de la amada. Como resumen paradigmático puede servir el poema doce de dicho libro:

(68) *Ibidem*, p. 43.

(69) *Ibidem*, pp. 26-27.

(70) *Trasluz*, pp. 67 y ss.

“Tú no veías tu cielo... Y eso que te asomabas  
a sus más hondas luces, a sus más altos fines.  
Y eso que transpasado de sus mil horizontes,  
en él querías quedarte, deshacerte, morir.

Tú no veías tu cielo... ¡Y el cielo eras tú!  
¡Y todos tus ensueños eran de azul y aire!  
¡Y todas tus palabras eran vivas estrellas  
y tus sonrisas todas cruzaban como nubes!” (71)

Los ojos de la amada son lunas desnudas, poseen la firmeza y el poder de un castillo y están moldeados de tierra; su cuerpo se aleja inaccesible como un hondo jardín “cercado de mármoles”:

“Eres tú mucho más  
que esos blancos desiertos  
visibles que te cercan,  
que esos largos inviernos  
que por tu piel resbalan.  
Bajo tus muertas nieves  
hay también vivas rosas  
de otro jardín más hondo.” (72)

El poeta divisa a la amada en la estrella más alta del cielo y en el agua más honda de la fuente; y las montañas, las nubes, los árboles, enmarcan su figura y ambientan sus limpias emociones:

“Dócil, señora vas en tu lecho de alondras,  
por colinas de nieves y chopos vigilantes,  
entre flores de plata y nubes de otro cielo.” (73)

En los poemas amorosos de *Soledades en vuelo*, el paisaje diversifica una amplia gama de manifestaciones afectivas:

“No dejéis de llorar hasta la aurora,  
que así en tu falsa voz, por mí, te quiero;  
en la mentira fiel de mi montaña

(71) *A la sombra de mi vida*, p. 55.

(72) *Trasluz*, pp. 9-10.

(73) *A la sombra de mi vida*, p. 15.

dura nube si el alba la enamora,  
ruiseñores de nieve en el enero,  
llanto de piedra y flor si el sol la baña.” (74)

El poeta —en *Signo del Alba*— no se detiene en la belleza sensible del espectáculo sublime que contempla cuando levanta la mirada, sino que acierta a penetrar en el mensaje jubiloso que tal visión encierra. El cielo es un grito de esperanza:

“Y que rota la amarra del fastidio  
te columpes en cielos de esperanza.” (75)

Y su color constituye una consoladora llamada a la trascendencia:

“¡Ay qué color de ventura  
muestra esta mañana el cielo!  
Voluntad, un leve vuelo,  
y el paraíso en la altura.” (76)

El paisaje rural —en *Presencia Fiel*— es un paradigma ejemplar de altos ideales. En cada elemento escucha una clara invitación a la perfección moral o estética, como, por ejemplo, en la rosa:

“Alta rosa, tan alta  
que en el cielo despliegas  
tu albedrío, tu gracia.

Rosa que atas la luz  
al candor, con tu dulce  
onda de puro aroma;  
que eres estrella, nube  
color de viento o alba.

Te fuiste de la tierra,  
te fugaste de la piedra  
y espina, para darte,  
sumisa, en cada luna  
que cada amor deshoja .

(74) *Soledades en vuelo*, p. 12.

(75) *Signo del Alba*, p. 49.

(76) *Ibidem*, p. 19.

Alta rosa, tan alta  
 —¡oh, imagen de la rosa!—,  
 que sólo en el amor  
 estás viva, presente,  
 cuando el amor se exalta.” (77)

En *Presencia fiel*, la contemplación del paso de las aves en un paisaje primaveral, le descubre al poeta el sentido de la eternidad y trascendencia (78).

El campo nevado lo mismo sirve de símbolo de perfección que de recuerdo perenne de la precariedad de la vida humana (79).

Las aguas cambiantes del río reflejan la inconsistencia de la vida sobre la tierra (80) y, en contra del tópico manriqueño, el mar representa para Pérez-Clotet la resurrección liberadora (81).

Utiliza la flor del almendro para explicar la paradoja vida/muerte en que se resuelve la existencia humana (82).

En el “ciprés” escucha la llamada a la trascendencia:

“El ciprés... Qué serena  
 voluntad de olvidarse  
 de sí, para fundirse  
 con su imagen más pura  
 .....  
 de la tierra a la altura,  
 de la niebla a los ojos,  
 al pulso, al corazón.” (83)

Y en el pino ve representada la consistencia y seguridad de la fe:

“Ya este aroma de pino,  
 tan azul, tan profundo,  
 aroma en que hundo,  
 como en firme camino,

(77) *Presencia fiel*, p. 31.

(78) *Ibidem*, p. 24.

(79) *Ibidem*, p. 40.

(80) El título genérico de la tercera parte de *Primer Adiós* —“Río mortal”— pone de manifiesto el significado de este símbolo.

(81) *Primer Adiós*, p. 60.

(82) *Ibidem*, p. 103.

(83) *Presencia fiel*, p. 59.

vuelve celoso y trino  
 —luz, historia, pasión:  
 lumbre del corazón,  
 perdido día a día—,  
 en delirante orgía  
 de fe contra razón.” (84)

La contemplación del castillo despierta en el poeta una meditación ascética sobre el valor efímero de las realidades temporales:

“Eres lo que nunca fuiste.  
 Eres lo que no serás.  
 No eres carne ni eres alma.  
 Ni el mañana ni el ayer.  
 Realidad fingida, hoy  
 del mañana y del ayer.” (85)

Pérez-Clotet evoca a los poetas muertos relacionándolos con los elementos del paisaje. Las flores recuerdan a José María Hinojosa, “gráfico poeta agreste”:

“Íbas cantando, y en tu voz,  
 como una flor silvestre había.  
 (¿Flor de aquel íntimo paisaje  
 que deshojaba cada día?)” (86)

A Juan Ramón lo sitúa en un paisaje otoñal y nocturno:

“Qué otoño, donde brilla,  
 donde brilla y se apaga,  
 sobre el astro que vuela  
 y el aire que te canta  
 —negra luna cautiva—,  
 tu gloria enamorada.” (87)

---

(84) *Ibidem*, p. 51.

(85) *Signo del Alba*, p. 37.

(86) *Primer Adiós*, p. 63.

(87) *Ibidem*, p. 67.

Y a Antonio Machado, en la primavera nueva:

“Mira la primavera cómo llama;  
cómo vuela la savia por el bosque,

.....

Oye su voz —su trino— mientras duelen  
las rezagadas nieves invernales.” (88)

Para representar la figura de Miguel Hernández utiliza la imagen del “pálido lirio”:

“Allí estabas, tan firme tú, aquel día,  
vibrante igual que un tembloroso cirio.  
Allí, tan claro tú, pálido lirio,  
que una brisa lejana conmovía.” (89)

El paisaje granadino trae a su memoria la música de Falla:

“Entre tarde y ciudad;  
junto al olor y al trino  
de una Alhambra de música.  
Por qué mágico abismo...

Tal lucero ya iba  
decorando el rendido  
poniente. Vagas aves,  
entre lunas y mirtos,  
perdiéndose, morían.  
(Donde aquel dulce río,  
que, en mil trémulas fuentes,  
rondaba, fugitivo.)” (90)

## 6. CONCLUSIÓN.

El análisis de la obra de Pedro Pérez-Clotet muestra cómo el paisaje rural, tema constante en toda su producción poética, además del papel descriptivo y decorativo, cumple funciones

(88) *Ibidem*, p. 71.

(89) *Ibidem*, p. 73.

(90) *Ibidem*, p. 79.

expresivas. Los diferentes elementos con los que compone el triple plano —tierra, cielo, río—, nos descubren, no sólo los sentimientos amorosos del poeta, sino también ponen de manifiesto las categorías morales y estéticas que definen su talante humano y poético.

Sus convicciones profundas sobre la vida y la muerte, apoyadas en principios cristianos, emergen espontáneamente en sus poemas sobre la naturaleza. Los montes, los árboles y las nubes cuentan con singular vigor que la existencia humana tiene un sentido trascendente.

*José Antonio HERNANDEZ GUERRERO*