

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1992

ARCHIVO
HISPALENSE



REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



Deposited in the Library of Congress
under the name of the **Spanish State**



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISTÓRICO
DE LA
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
Y ARQUIVO

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 1958. I.S.S.N. 0210-4067

Impreso en Gráficas del Sur - Becas, 10 - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
1992



TOMO LXXV
NÚM. 230

SEVILLA, 1992

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2ª ÉPOCA

1992

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE

Número 230

Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

JOSÉ MANUEL AMORES

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M^a DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1

TELÉFONO 422 28 70 - EXT. 213 y 422 87 31

41071 SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

	Páginas
Don Octavio Gil Munilla: In memoriam	1
ARTÍCULOS	
HISTORIA	
LÓPEZ MARTÍNEZ, Antonio Luis: <i>Crisis y reconversión de las economías monásticas al final del Antiguo Régimen. El Monasterio de Santa Inés de Ecija en el siglo XVIII</i>	3
GARCÍA FITZ, Francisco: <i>Conflictos jurisdiccionales, articulación territorial y construcciones militares a finales del siglo XIII en el alfoz de Sevilla: la Sierra de Aroche</i>	25
VIÑA BRITO, Ana: <i>Problemática del oficio de zapateros en Osuna a principios del siglo XVI</i>	53
ZAHINO PEÑAFORT, Luisa: <i>El Archivo de la Casa de Misericordia en Sevilla</i>	63
LITERATURA	
PINEDA, Victoria M.: <i>Retórica y literatura artística de Francisco Pacheco</i>	81
LÓPEZ MARTÍNEZ, M ^a Isabel: <i>Vicente Aleixandre y el mito de Prometeo</i>	95
ARTE	
CABELLO NÚÑEZ, José: <i>La Virgen de los Dolores de la Hermandad Servita de la Puebla de Cazalla: primera obra documentada del escultor José Montes de Oca</i>	115
ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco J.: <i>Francisco López y la difusión del Barroco Estípite en el retablo bajo-Andaluz</i>	121

MISCELÁNEA

- ESPIAU EIZAGUIRRE, Mercedes: *La realidad y el deseo en una vista de Sevilla de 1825* 151

LIBROS

- Temas sevillanos en la prensa local** 159

CRÍTICA DE LIBROS

- Apostillas a una edición de la «Silva de varia lección» de Pedro Mejía.* Por Antonio Castro Díaz 171
- SCARAMUZZA VIDONI, M.: *Retórica e narrazione nella «Historia imperial» di Pero Mexía.* Por Antonio Castro Díaz 176
- MORALES PADRÓN, Francisco: *Catálogo de los archivos parroquiales de la provincia de Sevilla.* Por Antonia Heredia Herrera 182
- GONZÁLEZ ARTEAGA, J.: *Las Marismas del Guadalquivir: etapas de su aprovechamiento económico.* Por Antonio Herrera García 184

VICENTE ALEIXANDRE Y EL MITO DE PROMETEO

Para todo escritor existen vocablos especialmente gratos que afloran a la superficie textual con insistencia; pueden designar siempre el mismo concepto o ir perfilando de forma paulatina su significado a medida que se consolida el sistema literario. A veces, sobre todo si se actúa sobre base simbolista, la referencia es múltiple, pues el término elegido se pliega a contextos diferentes. Recordemos, por ejemplo, los valores conferidos por Juan Ramón Jiménez al mar (fuerza genesíaca, destrucción, reflejo de la fructífera mente del poeta...), al árbol (elemento paisajístico, trasunto del yo...), etc.

En la obra de Vicente Aleixandre también prolifera esta clase de términos recurrentes y sorprende el alto grado de plurisignificación que algunos adquieren. Nombres característicos de fauna y flora habitan los primeros libros y se proyectan hasta etapas avanzadas de escritura, poblándose de valores nuevos.

Las causas de la plurisignificación se explican por la diferencia entre las diversas fases poéticas que suponen usos distintos del material expresivo, ya que éste ha de ir acomodándose a los temas que se incorporan. Por otro lado, las particularidades de un mismo periodo, específicamente el marcado por el surrealismo, potencian la carga semántica de los términos. Los planteamientos de la corriente citada abogan por la contingencia de todo, por la quiebra de las esencias inmutables. La organización convencional del mundo es criticada por la vanguardia en general y por el surrealismo en particular y una de las formas de ataque consiste en presentar un cosmos caótico en el que todo está sometido al cambio constante (1). El halo onírico

(1) Una exposición clara de estos conceptos se halla en: ONÍS, Carlos Marcial de: *El surrealismo y cuatro poetas de la Generación del 27*, Madrid, Porrúa, 1974. También aborda la cuestión, entre otros críticos, NOVO VILLAVERDE, Yolanda en: *Vicente Aleixandre poeta surrealista*, Universidad de Santiago de Compostela, 1980.

también contribuye a difuminar las referencias exactas de los vocablos, pues favorece las metamorfosis de seres y objetos, trastrueca los oficios que desempeñan, etc. Con estos presupuestos, lo positivo deviene negativo, las realidades tradicionalmente antagónicas (amor y muerte, por ejemplo) entran en relación armoniosa y todo acaece en el espacio de un mismo libro o en un solo poema.

Uno de los términos que acogen con diafinidad la plurisignificación, proveniente además de los dos factores aducidos (cambio de contexto por evolución en la trayectoria literaria y mutaciones surrealistas), es el **pájaro**.

A.- En una de sus codificaciones, Aleixandre lo convierte en sinónimo de voz artística, siguiendo el tópico que considera la poesía como canto. Entre múltiples ejemplos, elegiremos algunos especialmente claros, tales como el contenido en esta secuencia de EL POETA (*Sombra del Paraíso*), donde el sevillano apostrofa:

*para ti poeta, que sentiste en tu aliento
la embestida brutal de las aves celestes,
y en cuyas palabras tan pronto vuelan las
poderosas alas de las águilas como se ve brillar
el lomo de los calientes peces sin sonido.*

(OC I, p. 483) (2).

La boca del vate ("aliento"), lugar de articulación de la palabra, ha sido tocada por las "aves celestes", esto es, por poderes sobrenaturales que tienen que ver con el concepto platónico y romántico que liga *ingenium* y deidad. La voz puede elevarse y expresar lo majestuoso o trascendente, según representan las águilas, pero, por el contrario, y dominando todas las latitudes cósmicas, profundizar en lo ignoto del mundo o del ser que sugieren los fondos marinos.

Ya en *Espadas como labios* se utilizaba similar germen tropológico, pues el poeta se metamorfosea, a la manera surrealista, en "aliento de pájaro" para poder acceder al sufrimiento y a la misterio. Escribía:

*Hecho pura memoria,
hecho aliento de pájaro,
he volado sobre los amaneceres espinosos,
sobre lo que no puede tocarse con las manos.*

(OC, I, p. 274)

(2) Las citas de la poesía aleixandrina corresponden a: ALEIXANDRE, Vicente: *Obras completas*, Madrid, 1968. Abreviatura: OC I y *Obras completas II*, Madrid, 1978. Abreviatura: OC II.

En LOS DORMIDOS, Vicente Aleixandre esgrime una actitud de rebeldía, producto de las circunstancias históricas que sirven de marco al libro al que pertenece el poema, *Sombra del Paraíso*. La dura postguerra, la mudez literaria, la censura... impulsan al escritor de Velintonia a dirigirse a "Los dormidos", trasunto de los poetas silenciosos por temor; a veces incluso, parece entreverse que los receptores apelados son los autores ya definitivamente callados por haber sido presas de la muerte. Desesperadamente, rompiendo la simple enunciación con potentes imperativos, interrogaciones, exclamaciones..., intenta vivificarlos, hacerlos partícipes de una realidad cruel pero en marcha. Momentos significativos son:

*Qué voz entre los pájaros de esta noche de ensueño
dulcemente modula los nombres en el aire?
¡Despertad! Una luna redonda gime o canta
entre velos, sin sombra, sin destino, invocándonos.
(...)
¡Despertad! Es el mundo, es su música. ¡Oídlas!
(...)
¿No sentís en la noche un clamor? ¡Ah, dormidos,
sordos sois a los cánticos! Dulces copas se alzan:
¡Oh estrellas mías, vino celeste, dadme toda
vuestra locura, dadme vuestros bordes lucentes.
Mis labios saben siempre sorberos, mi garganta
se enciende de sapiencia, mis ojos brillan dulces.
Toda la noche en mí destellando ilumina
vuestro sueño, oh dormidos, oh muertos, oh acabados!*

*Pero no; muertamente callados, como lunas
de piedra, en tierra, sordos permanecéis, sin tumba.
Una noche de velos, de plumas, de miradas,
vuela por los espacios llevándoos insepultos.*

(OC I, pp. 541-542)

Tras la increpación a aprehender esa "música del mundo" que recuerda la surtida de las esferas que Fray Luis exaltó siguiendo huella pitagórica, en la última parte el sujeto lírico se siente destinatario de las voces sobrenaturales, del *furor poeticus*, de la locura divina de la creación, de la sabiduría velada que la luz anuncia. Frente a la actividad rozagante del yo que se erige como cantor desgarrado, los otros se hallan "dormidos", "muertamente callados", pétreos, sordos, a pesar de que la noche contiene *plumas*, es decir, de que el ambiente oscuro, difícil, doloroso de la postguerra, o el misterio general, puede también inducir a la creación.

Otro poema del mismo libro evidencia, por su cercanía formal y de contenido, el valor que se confiere a las aves. Se trata de uno incluido precisamente en la sección "Mensaje", donde con ecos de Rimbaud se mantiene la admonición dirigida ahora a los "Amigos", otros poetas a quienes se impele a gozar de lo positivo del mundo y del don verbal, manifestado por la luz y por el canto de las aves:

*Amigos, no preguntéis a la gozosa mañana
por qué el sol intangible da su fuerza a los hombres.
Bebed su claro don, su lucidez en la sombra,
en los brazos amantes de ese azul inspirado,
y abrid los ojos sobre la belleza del mar, como del amor,
ebrios de luz sobre la hermosa vida,
mientras cantan los pájaros su mensaje infinito
y hay un presentimiento de espuma en nuestras frentes
y un raptó de deseo en los aires dichosos,
que como labios dulces trémulamente asedian (3)*

(OC I, p. 547)

Para los románticos, el artista es el único ser capaz de indagar en lo desconocido, de escuchar los sonidos del cosmos -inaudibles para el resto de los mortales- y adivinar sus movimientos. Estas percepciones vuelven a aflorar, representadas por atributos de las aves, en ADIÓS A LOS CAMPOS:

*y penetro y distingo el vuelo tenue, en truenos,
de unas alas de polvo transparente que brillan*

(OC I, p. 579)

Al final de los versos se advierte una idea clave: sólo la palabra, el canto del poeta, puede "hechizar" el mundo, extraer y contribuir a su belleza. Se escoge el ruiseñor en este contexto por ser el pájaro emblemático del amor:

(3) Los pájaros, símbolos del don celeste que impulsa a la escritura, toman a unirse a la luminosidad en PADRE MÍO. La figura paterna se dibuja semejante a la deidad, pues propicia el nacimiento del hombre y de las circunstancias vitales favorables a la creación. Escribe Alexandre: "Y si besé a los pájaros, si pude posar mis labios/sobre tantas alas fugaces que una aurora empujara./fue por ti, por tus benévolos ojos que presidieron mi nacimiento/y fueron como brazos que por encima de mi testa cernían/la luz, la luz, la luz tranquila, no heridora a mis ojos de niño." (OC I, págs. 574-575). A veces el ave se liga al nacimiento del ser, hecho que significa que desde la cuna se es poeta: "El pájaro grito, gritaba un niño. Y abrí mis ojos a la luz" (OC II, pág. 185).

*Piedra de sol inmensa: entero mundo,
y el ruiseñor tan débil que en su borde lo hechiza.*

(OC I, p. 579)

CANTAD, PÁJAROS es una composición de *Nacimiento último* donde se juega con intertextualidad clara de dos grandes poetas, Garcilaso (**no me podrán quitar el dolorido sentir**) y Rubén Darío (**Cisnes, los abanicos de vuestras alas frescas den a mi alma las caricias más puras**). Con tono elegíaco heredado del guerrero toledano, Aleixandre expone que, aunque la poesía haga ascender hasta las excelsas cimas del espíritu, no puede vencer definitivamente la aflicción, “la entristecida memoria”.

Escribe:

*Pájaros, las caricias de vuestras alas puras
no me podrán quitar la entristecida
memoria. ¡Qué clara pasión de un labio
dice el gorgo de vuestro pecho puro!
Cantad por mí, pájaros centelleantes
que en el ardiente bosque convocáis alegría
y ebrios de luz os alzáis como lenguas
hacia el azul que inspirado os adopta.
Cantad por mí, pájaros que nacéis cada día
y en vuestro grito expresáis la inocencia
del mundo. Cantad, cantad, y elevaos con el alma
que me arrancáis, y no vuelva a la tierra.*

(OC I, p. 620) (4).

El sujeto, con la fuerza de la anáfora “Cantad por mí”, suplica a la palabra clásica que lo sustituya en la labor de expresar “la inocencia del mundo”; desea, dolorido, elevarse definitivamente y no volver al sufrimiento de la realidad hostil.

En el primer prólogo a *Historia del corazón*, que por remodelaciones del libro quedó inédito, la voz afligida del autor, volcado con los que sufren y heraldo de la paz, se ve de nuevo como ave:

(4) En la sección “Poemas varios” de las *Obras completas* (OC I, pág. 1070) una composición titulada A LOS PÁJAROS parece ser el germen de la incluida en *Nacimiento último*. Se desvela en ella un tono amoroso (“Te amé, te amé”), quizá en concreto un problema de pasada felicidad frente al hoy del desamor (“no pretendo que vuelvas”, “si besaba yo ayer”, “si los ojos eran sólo deseo de amor”) que Aleixandre difumina en la composición definitiva. Pervive el préstamo de Garcilaso. Esta deuda y la debida al nicaragüense fueron percibidas por R. SENABRE, quien las considera claves para comprender el sentido del poema.

*Pero yo aquí pongo una paloma herida.
Un instante apresado su vuelo en el puro papel,
veréis su pico melodioso, su palpitante pluma detenida
quietos quedar, con su actitud de paloma,
de caricia, de beso en el plumón cálido.*

(OC I, pág.1098)

La palabra-paloma pervivirá como prueba del amor del poeta, como testimonio impercedero:

*Pero aquí está la palabra.
La veréis escapar algún día. Más tarde,
Oh, cuán tarde, ya la vida acabada, algún alma
todavía amorosa de otro amor, aquí dulce
mirará este plumaje que quedó. Entonces alta
volará la paloma escapando de un papel donde pura
dormía.
Y esa joven, u otra, u otra aún, u otra siempre,
mirará y sonreirá mientras diga:
Oh, sí, ahí vuela un amor que ha existido.*

(OC I, pág.1098)

En la última etapa alexandrina, precisamente en *Diálogos del conocimiento*, el pájaro, correlato del poeta, es uno de los interlocutores. El sujeto sigue mostrándose intrigado por desvelar el mundo de lo ignoto y lo plasma con una interrogación retórica que recuerda la del poema *LOS DORMIDOS de Sombra del Paraíso* (“¿Quién habla aquí en la noche?”) OC II, pág. 109), pero manifiesta una mayor pesadumbre, fruto de la ancianidad desde la que se escribe. (“Soy ya viejo y oigo poco./ Nada conozco./ Y vuelo / en un aire que mata./ Letal ceniza en que bogar, y muero.” (OC II, pág. 109) (5). El ave puede identificarse con un personaje de los diálogos, trasunto a su vez del poeta, y llegar a la enunciación “Me llamo tú. Soy tu pájaro mío” (OC II, pág. 117). Si se recrea una experiencia de juventud, como en *LOS AMANTES JÓVENES*, los oídos estarán prestos a recibir a las aves que aturden incluso y hacen exclamar: “callad, pájaros locos que picando mis labios / besos ponéis o risas o plumajes azules” (OC II, pág. 177).

(5) La insistencia del poeta en el contenido “oigo poco”, esto es, en la dificultad para percibir la poesía que surge de la realidad, se aprecia también en el diálogo “Los amantes viejos”, donde ELLA asegura: “Se ve en la noche el ruiseñor. No escucho” (OC II, pág. 115), aunque sea consciente de que la poesía no deja de existir: “Canta/el bosque. El ruiseñor invita” (OC II, pág.116)

De este recorrido por distintas calas se desprende que existe una armonía en la significación metapoética atribuida a las aves según las diversas etapas. En un primer momento, dentro de un ambiente de resonancias románticas, funcionan como medios de salir de los estrechos contornos de la realidad y penetrar en el más allá de la mera razón que lo telúrico representa. En libros como *Sombra del paraíso* o *Historia del corazón* el avance en el contenido tiene que ver con la permeabilidad de los poemas a duras experiencias vitales, tales como las provenientes de la guerra pasada, o al descubrimiento de que el amor a la pareja y a los otros sirve de espita por donde desechar el dolor circundante. En la última etapa, y en concreto en los *Diálogos del conocimiento*, las aves resultan bulliciosas cuando el vate evoca su juventud, apta para escuchar y transmitir los sonidos del cosmos; él mismo se presenta, sin embargo, con dificultades auditivas -esto es, menos receptivo a la inspiración- ya en la vejez. Todos estos contenidos se encuentran velados por mecanismos metafóricos o por la creación de personajes que alejan la enunciación de la boca directa del poeta.

B.- La crítica ha detectado que, ya desde *Pasión de la tierra* hasta los *Diálogos del conocimiento*, las aves son "imágenes aladas de la eterna aspiración a la alegría, a la felicidad paradisíaca" (6). También se ha observado que funcionan como símbolo sexual masculino, sobre todo cuando se relacionan con los labios, visión del sexo femenino (7). Fragmentos anuncian:

*Un pájaro dorado por la luz que no acaba
busca siempre unos labios por donde huir de su cárcel.*
(OC I, pág. 347)

ese amarillo pájaro que duerme entre dos labios
(OC I, pág. 358)

La primera interpretación resulta especialmente acertada cuando las referencias a los pájaros se sitúan en los ojos, en la parte espiritual de la persona tendente a la elevación, al idealismo. Representativa es esta parcela discursiva:

(6) Así lo constata Gabriele Morelli en su edición de: ALEIXANDRE, Vicente: *Pasión de la tierra*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 68.

(7) GRANADOS, Vicente: *La poesía de Vicente Aleixandre* (Formación y evolución), Madrid, CUPSA, 1977, págs. 262-263.

*Pero tú, tan hermosa, tienes ojos azules,
tienes pestañas donde pájaros vuelan,
donde un canto se enreda entre plumas o alas
que hacen azul la aurora cuando la noche cede* (8).

(OC I, pág. 451)

E incluso las dos lecturas previas pueden coordinarse, ya que el beso, aunque susceptible de ser imagen del ensamblaje erótico, también manifiesta un amor que sublima al individuo, lo extrae de la prosaica realidad y lo eleva hacia las cimas de la dicha. En VIDA, poema de *La destrucción o el amor* que exalta el vivir pleno equiparado al amor y a su reflejo en el beso, Alexandre, usando su típica *o* identificativa escribe: “besos o pájaros” (OC I, pág. 345). Las líneas de LOS BESOS desarrollan la identidad de éstos y las aves, y todo el texto aporta nociones de felicidad y ascensión interior: “Luz o pájaros llegan, besos, puros plumajes” (OC I, pág. 672). En CORONACION DEL AMOR se muestra a los amantes coronados del fuego que no quema, pasados por las alas altísimas que ellos sienten cual besos para sus puros labios que el amor no destruye (9). (OC I, pág. 698)

C.- Muy relacionada con los contenidos anteriores se halla la analogía del pájaro y el corazón (10). Este último es símbolo ancestral del sentimiento profundo del hombre y muchas veces del amor. Como el beso es su manifestación externa, no resulta difícil desvelar el sentido de la ecuación alexandrina: “Pájaro (...) corazón que en la boca bate como las alas” (OC I, pág. 352). Quizá sea *La destrucción o el amor* el libro que con mayor intensidad anille la tríada pájaro-corazón-beso y un poema significativo HAY MÁS, donde el primer eslabón metafórico adviene al abrirse el texto con la secuencia “Beso alegre, descuidada paloma” (OC I, pág. 428), seguido de otra aposición: “corazón que no intenta volar porque basta el calor,/ basta el ala peinada por los labios ya vivos”. Más adelante se especifica el trinomio en expresiones del tipo “la boca son alas”, todo en aras de la exaltación de un amor satisfecho que, con resabios místicos, hace ascender el alma, aunque también la carne (11).

En ocasiones, a la equivalencia corazón-pájaro se llega a través de otro elemento que media, igualándose a ambos. Así sucede en CORAZÓN EN SUSPENSO:

(8) Otros ejemplos en el poema. OC I, pág. 579.

(9) Vid.: OC I, pág. 498.

(10) Estudiamos esta analogía en nuestro libro *Vicente Alexandre: ecos y afinidades*. Universidad de Extremadura, 1993. Lo relacionamos con el valor que confieren a esta identidad Juan Ramón Jiménez y la poesía folklórica.

(11) En el mismo libro rastreamos, por ejemplo: “Tu corazón gemelo del mío (...) Tu corazón gemelo como un pájaro en tierra” (OC I, p. 405), “plumaje con forma de corazón colorado” (OC I, pág. 379), o atribución de alas al corazón (OC I, pág. 363).

*Pájaro como luna,
luna colgada o bella,
tan baja como un corazón contraído,
suspendida sin hilo de una lágrima oscura.
Esa tristeza contagiosa en medio de la desolación de la nada,
sin un cuerpo hermosísimo,
sin un alma o cristal
contra lo que doblar un rayo bello.*

*La claridad del pecho o el mundo acaso,
en medio la medalla que cuelga,
ese beso cuajado en sangre pura,
doloroso músculo, corazón detenido.*

*Un pájaro solo -quizá sombra,
quizá la dolorosa lata triste,
el filo de ese pico que en algún labio
cortó unas flores, un amarillo estambre o polen luna.*

*Para esos rayos fríos,
soledad o medalla realizada,
espectro casi tangible
de una luna o una sangre o un beso al cabo.*

(OC I, pág. 360)

Un genuino símil vincula en la primera agrupación estrófica ave y luna, por ser el cielo el dominio de ambos. Reaparece el mismo nexo retórico para conectar con un “corazón contraído”, ya que el satélite se ha asociado por forma y brillantez a una lágrima y la noción de sentimiento que ésta comporta lleva a pensar en el albergue por antonomasia del mismo: el órgano cardíaco. La “lágrima oscura”, el negro del ámbito nocturno que esboza, connotan dolor (recordemos la ancestral sinestesia *pena negra*) y ello origina en la segunda fase del poema la descripción de un paisaje vacío, en tinieblas, correlato del interior de un individuo desolado. Equiparar lo externo y lo íntimo del sujeto es una técnica habitual en la primera etapa aleixandrina que se utiliza para dar relevancia a la idea de “solidaridad con el cosmos”, para llevar a efecto el tan debatido panteísmo (12).

El poema describe un movimiento de vaivén: expone imágenes claras

(12) Diáfananamente expuso el tema BOUSOÑO, Carlos: en *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1968.

(pájaro-luna) que después amplía embutiendo otras, o al contrario, aparecen matizaciones vagas que acaban por fraguarse nítidamente. Tal es el caso de pecho=mundo, estructura que se rondaba en la segunda estrofa y diáfana ya en el verso que abre la tercera: "La claridad del pecho o el mundo acaso". La luna deviene con lógica "medalla que cuelga", imagen asimismo del "corazón detenido". Como éste se ha igualado a pájaros y las aves a su vez son ósculos, resulta coherente apreciar a la luna como "ese beso cuajado en sangre pura".

Las estrofas postreras tornan a dibujar la soledad ambiental e interna del ego, uniendo elementos básicos del poema (pájaro, luna, beso, oscuridad del dolor y corazón) mediante cadenas metafóricas enlazadas bien por aposición, bien por la *o* identificativa.

La pareja ave-corazón también se pliega a contextos de sumo pesar, según se aprecia en SUICIDIO (OC I, págs. 301-302), donde se llevan a cabo procesos de desintegración del yo para dejar al descubierto las simas del espíritu y hallar, por medio de la expresión verbal y la objetivación, terapia adecuada contra el sufrimiento. Los "corazones con alas" constituyen sólo uno de los diversos miembros corporales seccionados, junto a ojos en el suelo, bocas sobre las que se yerguen árboles, axilas iluminadas... que configuran un paisaje onírico de perceptible halo surrealista.

Poner al descubierto el corazón significa, en consecuencia, ahondar en el interior del ser. En MINA, tras secuencias que indican el deseo de autoconocimiento (13), perfectamente marcado por la anáfora que recae en la primera persona -"Soy el calor que sin nombre avanza sobre las piedras frías (...) Soy el sol que bajo la tierra pugna por quebrantarla (...) Soy esa amenaza a los cielos con el puño cerrado"- el sujeto lírico exclama:

*Dejadme, si, dejadme cavar, cavar sin tregua,
cavar hasta ese nido caliente o plumón tibio,
hasta esa carne dulce donde duermen los pájaros,
los amores de un día cuando el sol luce fuera.*

(OC I, págs. 337-338)

La voluntad de ahondar hasta el corazón torna a manifestarse mediante menciones directas o colaterales a las aves. Las técnicas surrealistas que

(13) José Olivio Jiménez, en *Vicente Aleixandre* (Barcelona, Júcar, 1982) estudia el conocimiento como tema básico aleixandrino, con los símbolos que lo representan y las fases poéticas que atraviesa.

posibilitan la conexión de elementos discordantes permiten asistir a los procesos aparentemente ilógicos que se desarrollan en lo íntimo del ser, más allá incluso de la racionalidad. Ello abre una vía a la introspección, arma capital para combatir los oscuros fantasmas del dolor.

D.—Relacionar aves y corazón en contextos en los que se describen padecimientos de índole mental conduce sutilmente al mito de Prometeo, ser condenado a la tortura infinita por haber robado el fuego a los dioses, por acercar al hombre lo perteneciente a una esfera superior, entiéndase don artístico o inteligencia aguda. Ya en *Pasión de la tierra* afloran reminiscencias de la leyenda, semiocultas por las complicaciones expresivas del surrealismo. En un fragmento de EL ALMA BAJO EL AGUA -recuérdese que para Aleixandre la inmersión en tierra o líquido supone introspección- el yo lírico se interroga acerca de la angustia que le atenaza en lo íntimo:

*Si Dios no me acusa, ¿por qué el alma me punza como una espina
cuyo cabo está en el aire, flameando como un gallardete insatisfecho?
¿Por qué me saco del pecho este redondo pájaro de ocasión, que abre
sus luces en abanico duende y espía los rincones para desde allí
encantarme con su pausado jeroglífico?*

(OC I, pág. 236)

El sujeto descarta el remordimiento religioso y, en cambio, en un alma tan herida que toma forma de objeto punzante (“espina”) y en la representación física de su continente, halla un pájaro que proporciona luz (emblema de vida y gracia) y atrae con su voz ininteligible. Todo ello nos revela a un individuo que se siente habitado por el don verbal y la dicha, pero que sufre por no poder colegir y expresar el mensaje.

Según la mitología, de entre todas las especies, el águila (ave de Júpiter), fuerte y con potencia para elevarse majestuosa, devora las entrañas de Prometeo. *La destrucción del amor* cuenta con un poema dedicado a este animal donde, aunque no se menciona explícitamente el mito, sí existe un campo feraz de alusiones. Las águilas conjugan valores pertenecientes a las secciones estudiadas con anterioridad, ya que figuran la salida de lo meramente material, los deseos de sublimación y, por otra parte, el canto artístico (14). Las marcas que van esbozando el mito afloran en la selección de los miembros del águila que hieren, tales como el pico (“ese deseo de beber en los ojos con un pico de hierro”), las “garras poderosas” y, de manera ori-

(14) Estos valores se aprecian en el poema A GABRIELA MISTRAL, donde leemos “Allá arriba hay águilas/caudales, y crujen/las alas serenas” en un contexto de continuas referencias metapoéticas y de sublimación espiritual.

ginal, las alas, porque se dibujan cual cuchillos (“Las plumas de metal”) y parten “venas de zafiro muerto” o seccionan “la sangre coagulada”. Los miembros humanos torturados no son propiamente las vísceras, pero aparecen referencias cruentas; los ojos son atacados por ser tradicionalmente los transmisores del dominio espiritual y del mental. Sólo cerrando el texto se conectan las aves, el corazón y el martirio; por tanto, se produce una aproximación mayor al mito:

*águilas de metal sonorísimo,
arpas furiosas con su voz casi humana,
cantan la ira de amar los corazones,
amarlos con las garras estrujando su muerte.*

(OC I, pág. 421)

El águila suena, es instrumento musical con timbre casi de persona porque simboliza la voz poética dedicada a ensalzar el sentimiento, un amor que, según pautas del libro al que pertenecen estos versos, se confunde con la muerte, pues para llegar a la total consumación es necesario atravesar la ascesis del sufrimiento, de la destrucción del yo. Como en esta etapa el sistema figurativo alexandrino no es simple, al mito se llega por vericuetos metafóricos. Así, el cielo se torna corazón y resulta lógico que el ave lo surque; el sol toma visos de un “ave inmarcesible, vencedor de los pechos/donde hundir su furor contra un cuerpo amarrado”. Obsérvese la selección ajustada del participio último que retrata la posición de Prometeo. Toda esta imagería tiene como finalidad dar amplitud cósmica a una experiencia concreta (15).

*Esa tristeza pájaro carnívoro;
la tarde se presta a la soledad destructora;
en vano el río canta en los dedos o peina,
peina cabellos, peces, algún pecho gastado.*

*Esa tristeza de papel más bien basto;
una caña sostiene un molinillo cansado;
el color rosa se pone amarillo,
lo mismo que los ojos sin pestañas.*

(15) En otro poema del mismo libro leemos: “el águila que acaricia a la roca como a los sesos duros” (OC I, pág. 324) donde se enlaza el ave y algo relacionado estrechamente con la inteligencia, aunque los “sesos” sean metáfora de piedras.

Un tratamiento sumamente original de este sustrato mítico toma cuerpo en TRISTEZA O PÁJARO de *La destrucción o el amor*, texto que merece un análisis detallado por presentar estilemas aleixandrinos en prácticamente todos los niveles constructivos.

*El brazo es largo como el futuro de un niño;
mas para qué crecer si el río canta
la tristeza de llegar a un agua más fuerte,
que no puede comprender lo que no es tiranía.*

*Llegar a la orilla como un brazo de arena,
como niño que ha crecido de pronto
sintiéndolo sobre el hombro de repente algún pájaro.
Llegar como unos labios salobres que se llagan.*

*Pájaro que picotea pedacitos de sangre,
sal marina o rosada para el pájaro amarillo,
para ese brazo largo de cera fina y dulce
que se estira en el agua salada al deshacerse.*

Ya el título hace gala de la *o* identificativa característica del sevillano, que provoca una “supermetáfora”, esto es, iguala hasta tal punto los términos que los hace intercambiables (16). La tristeza resulta tan análoga al pájaro que ambos se confunden (17). El epígrafe pone la primera nota intimista a un texto que no en vano será una reflexión sobre el dolor, expuesta en tres fases: los dos grupos estróficos iniciales -ligados por la anáfora “Esa tristeza”- caracterizan el sufrimiento; los dos siguientes lo ocupan el río como símbolo de la *brevitas vitae* y el pesar que la consciencia de ello comporta; y, por último, un epifonema recoge la identidad matriz y coordina otros elementos discursivos dispersos anteriormente.

Si en la *dispositio* se consigna la existencia de ideas rectoras que actúan de catalizadores y dan como resultado un *ordo naturalis* dentro de la aparente inconexión semántica, la métrica también combina formas tradicionales con incursiones en el versolibrismo. El impulso hacia bloques rítmicos endecasílabos y alejandrinos se refrena por la pretendida libertad vanguardista, en aras de una acomodación al “ritmo de pensamiento”, a las emocio-

(16) Vid. VALVERDE, José María: “De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre. (Y de la sintaxis a la visión del mundo)”, en VARIOS AUTORES: *Vicente Aleixandre*, Ed. de J.L. Cano, Madrid, 1977.

(17) La ecuación tristeza=pájaro ya había sido utilizada por Aleixandre en *Espadas como labios*. En un poema que, como el que analizamos, se plantea el dolor en parte causado por el fluir temporal, leemos: “Una tristeza del tamaño de un pájaro” (OC I, pág. 288).

nes que paulatinamente van tomando hechura verbal (18). El versículo se aleja de la prosa por hacer gala de un ritmo cuantitativamente más marcado (19); en este poema las acometidas semánticas se apoyan en repeticiones anafóricas o en estructuras paralelísticas que, junto a los términos reiterados, van albergando sucesivamente otros vocablos portadores de nuevas ideas. La deuda de este sistema compositivo con el de los salmos bíblicos, aunque no estudiada, es evidente.

Lo más relevante respecto a la construcción textual se halla en la factura de las imágenes. Son éstas las propulsoras de los adelantos semánticos y de los criterios para establecer los límites de versos y estrofas (20). Su selección refleja el vaivén entre pasado y modernidad, efectivo en otros niveles, pues en esencia se trata de tópicos ancestrales que se combinan de manera inusitada.

El primer verso aloja la ecuación clave preludiada en el título, pero aporta dos cuestiones de interés: por una parte, elimina el nexa metafórico para acentuar la simbiosis total entre ambos entes, conseguida en el epígrafe por la "supermetáfora" (21); por otra, añade una atribución al pájaro mediante el adjetivo "carnívoro" que nos hace entrever, aún brumoso, el significado emanado del mito.

El ave constituye una célula del ambiente que de seguido se esboza, concretado temporalmente en "la tarde", periodo apto para la hipocondría, sobre todo a partir de los simbolistas franceses (Verlaine) y de sus herederos hispánicos (Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado). La "soledad" precisa el contenido lato de tristeza, y su adjetivo ("destructora") se conecta con la noción de muerte de "carnívoro" para dibujar una aflicción suma, agónica.

(18) C. Bousoño explica la tendencia a combinar esquemas tradicionales como base de la métrica alexandrina en *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, 1956. Para comprender la mayor relación entre ideas y cauce métrico dentro del verso libre, vid.: VARIOS AUTORES: *Elementos formales en la lírica actual*, Madrid, 1967, especialmente los artículos de E. Alarcos Llorach y E. Frutos. Un trabajo decisivo es el de LAZARO CARRETER, Fernando: "El versículo de Vicente Aleixandre" *Insula*, nos. 374-375, enero-febrero, 1978, págs. 3 y ss.

(19) LAZARO CARRETER, Fernando, "Función poética y verso libre", *Estudios de poética*, Madrid, 1973.

(20) A este tipo de verso libre lo llama I. Paraíso "verso libre de imágenes acumuladas o yuxtapuestas" en *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985. Lo trabaja con rigor BOUSOÑO, Carlos: en "Las técnicas irracionalistas de Aleixandre", *Insula*, nos. 374-375, enero-febrero 1978, págs. 5 y ss.

(21) Este procedimiento de suprimir el nexa entre dos sustantivos roza las fronteras de la composición de palabras y de la creación verbal. Es bastante frecuente en el autor. Vid. mi artículo "Neologismos en la poesía de Vicente Aleixandre", *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Vol. II, Madrid, 1993.

Aunque se realiza la etopeya del estado interior de una persona, ésta no se revela directamente sino que va sugerida por términos relativos a lo humano. Parece Aleixandre con este ardid querer disimular, intimidado, declaraciones profundas. Un nuevo elemento de encuadre espacial sobreviene con el río que, con soledad y aves, origina un tímido *locus amoenus*, peculiar además porque trastrueca su función de escenario de dicha por la de hábitat del dolor. El verbo "canta" sugiere la movilidad de las aguas, porque el cauce suena al correr. El río, al igual que el ave, será correlato de abstracciones, en concreto de la concepción heraclitiana y manriqueña de la vida fugaz y perecedera. El ser humano afligido hará acto de presencia a través de distintos miembros seccionados, técnica de retrato que se relaciona con el gusto surrealista por las mutilaciones que evidencian lo caótico del mundo y la disgregación interna sentida por el hombre. Sobre "dedos", "cabellos" y "pecho" ejerce contacto el agua fluyente; el paso del tiempo y la consciencia de este fluir "gasta" el interior según manifiesta la coda de la enumeración. Estos dos versos muestran el sistema de yuxtaponer imágenes basándose en las sucesivas asociaciones "irracionales", emotivas. Los "dedos" introducidos en el río sugieren la acción de peinar y por eso la *o* identificativa permite la expresión "el río canta en los dedos o peina". "Peces" constituye un formante ajeno a la serie marcada por el rasgo /+ persona/, pero resulta coherente con el esbozo ambiental por formar parte del río. En el tratamiento tradicional de la imagen, si las aguas son simbólicas, también lo han de ser sus atributos o los entes con ellas relacionados; no sucede así con técnicas irracionistas, donde se asiste a la mezcla de términos plurivalentes y otros más directos.

En la segunda estrofa, la anáfora "Esa tristeza" pone de relieve la importancia del referente básico, que ahora va a caracterizarse no a través de la naturaleza, siguiendo senda ya hollada por petrarquistas, románticos e impresionistas, sino a partir de cosas, circunstancia que supone un índice superior de extrañamiento y da lugar a reificaciones despectivas. El "papel más bien basto" lleva a recrear otro objeto: el "molinillo cansado", que entabla a su vez relación con el río porque ambos representan movimientos monótonos. A esta última noción, que se aplica a la vida, contribuye el adjetivo "cansado", cuyo sema personal se vincula al "pecho gastado" anterior y se ve potenciado además por la eventual rima. Las cosas también se convierten, en consecuencia, en símbolos de la fugacidad vital y provocan pesar. Las connotaciones emanadas por los términos vuelven a ser los motores del poema; así, la hermosura, la lozanía sugeridas por el "rosa", se tornan tristeza y caducidad según suscita el "amarillo" (22).

(22) Esta sugerencia cromática aparece en más de un verso aleixandrino. Ej: "amarillo tristísimo" (OC I, pág.), "amarillo lóbrego" (OC I, pág. 182).

Esta mutación cromática es equiparada a lo acaecido en la persona, en concreto en otro miembro aislado y seccionado: "los ojos sin pestañas". Si para el surrealismo esparcir partes humanas tiene que ver con la fragmentación interna del ser en crisis, afligido, que desconfía de las esencias inmutables, los "ojos amarillos" suponen una codificación presente en la fase surrealista de otros escritores. En un poema de *Sermones y moradas*, donde Alberti se plantea también la angustia por la consciencia de lo efímero y vacío del vivir, leemos: "tú tienes los ojos amarillos y no puedes comprender lo que son las cenizas" (23).

Hasta los órganos oculares llega la aflicción y los torna extraños, impregnados de muerte.

Encabeza la tercera agrupación estrófica otro miembro desgajado y distorsionado para luchar contra los límites que oprimen: un brazo que hiperbólicamente se estira hasta asimilarse al "futuro de un niño", siguiendo la tónica general que consiste en hacer subyacentes los valores temporales que provocan desazón (24). El brazo se pone en relación con el río precisamente por este valor cronológico; por ello resulta coherente la mención fluvial en el verso siguiente que expone la inutilidad del futuro. Un encabalgamiento, suave para adecuarse al cauce lento, provoca cierta paradoja, pues si de una parte nos anuncia la vacuidad del mañana ("para qué crecer"), de otra parece contemplarse éste como jubiloso ("si el río canta"). El verso encabalgado aclara la contradicción: el objeto del canto es "la tristeza de llegar a un agua más fuerte", alusión evidente al mar-muerte, elevada a cabo mediante una perífrasis. El futuro comporta, pues, congoja por constituir una vía de llegada a la finitud y por el carácter inexorable de ésta según manifiesta la litotes "que no puede comprender lo que no es tiranía". La muerte tirana, personificada, recuerda a aquellas viejas danzas medievales y a plantas antiguos donde de forma tan plástica se representaba el fenecer.

La cuarta agrupación estrófica manifiesta a las claras el sistema compositivo del texto, la recurrencia de términos que van creando un ritmo, un balanceo acústico y conceptual; tal es el caso de "Llegar", retomado de dos versos anteriores y de importancia suma, ya que en la alegoría manriqueña y en sucesivas modulaciones "llegamos al tiempo que fenecemos". El avance

(23) ALBERTI, Rafael: *Poesías completas*, Buenos Aires, 1961, pág. 300.

(24) Una hipérbole aún mayor con similar función la observamos en este fragmento de *Pasión de la tierra*: "Yo tengo un brazo muy largo, precisamente redondo, que me llega hasta el cuello, me da siete vueltas y suirte luego ignorando de dónde viene, recién nacido, presto a cazar pájaros incogibles" (OC I, p. 226). Y en este otro: "Mi brazo es una expedición en silencio. Mi brazo es un corazón estirado que arrastra su lamentación como un vicio". (OC I, pág. 200).

en las ideas se produce mediante el símil que une un término fluvial (“orilla”) y otro humano (“brazo”), atraído éste por catacrexis al dominio acuático. El hombre se acerca a su fin como el brazo de arena penetra en el mar.

Un nuevo símil, asentado igualmente sobre el nexa “como” para reforzar el ritmo paralelístico, prende la ya mencionada figura del niño. Cuando el hombre cobra conciencia de su inmediato acabamiento y mira su pasado, observa “que ha crecido de pronto”, es decir, la *brevitas vitae*. Como al principio del texto se marcaba que ésta causaba el dolor, resurgen la mención del ave y la reminiscencia mítica. El pájaro se siente “sobre el hombro” precisamente porque es contiguo al brazo, al futuro. El advenimiento instantáneo del dolor y el fluir temporal se potencian por la *gradatio* establecida entre “de pronto” y “de repente”. El pesar de sentirse morir (“Llegar”) es comparado a un dolor físico (“unos labios salobres que se llagan”) para hiperbolizarlo y hacerlo más plástico. El adjetivo “salobres” es clave porque anuncia la presencia marina. La muerte impregna los labios doloridos, la palabra.

El movimiento final del péndulo es de retroceso y por ello las últimas cuatro líneas recolectan las principales semillas metafóricas dispersas en las fases previas. El pájaro “picotea pedacitos de sangre”, porque ya aparece como carnívoro. El diminutivo aplica la técnica de fragmentación incluso a los líquidos, a la sangre que metafóricamente se convierte en “sal marina” porque lo más íntimo del ego se halla teñido de muerte. El juego cromático reaparece puesto que la sangre es débil (“rosada”) y el pájaro, amarillo, porque simboliza la aflicción por la seguridad de la finitud. El porvenir, otra vez vislumbrado en el brazo, se tiñe también del amarillo de lo cadavérico (“cera fina y dulce”) y hallará su desembocadura “en el agua salada”, texto de referencia explícita al mar-muerte. La consecuencia es el “deshacerse”, la desintegración, la falta de confianza en el mañana.

Como acabamos de comprobar, el poema constituye una simbiosis de rasgos operativos alexandrinos en distintos planos. En sintaxis resurge la *o* identificativa; en retórica se consigue un tipo genuino de metáfora a través de la fusión de dos sustantivos (tristeza pájaro); en métrica se amalgama la tendencia hacia esquemas silábicos tradicionales y un versolibrismo apoyado bien en anáforas, repetición de vocablos y estructuras..., bien en un ritmo de pensamiento que se forja al ir yuxtaponiendo imágenes cuya relación intrínseca se establece a nivel emocional. Nos interesa especialmente el tratamiento del mito de Prometeo, que no se expone con nitidez sino engarzado en procedimientos de ocultación del tipo de las imágenes irracionales analizadas.

Aleixandre cuenta con inmediatos precedentes, puesto que Unamuno dedica varios poemas al motivo, por ejemplo aquél en el que plantea "Este buitre voraz de ceño torvo/que me devora las entrañas fiero/y es mi único y constante compañero/labra mis penas con su pico corvo" (25), y otro titulado precisamente "El buitre de Prometeo", donde se aprecia con diafanidad que el ave simboliza el raciocinio ("buitre Pensamiento" aparece denominada) y en concreto la consciencia de la finitud. ("Bajo tus picotazos las entrañas,/muriendo me renacen de continuo;/cuando la muerte viene así, de cara,/sin vil disfraz ni engaño,/se puede combatirla;/lo malo es cuando viene de soslayo,/cautelosa, tapada y sin sentirla;/su violencia no temo, sí su dolo") (26). La diferencia entre el escritor vasco y el andaluz radica en la forma directa de abordar el asunto en el primero, opuesta a la dispersión de referencias del poeta del 27.

Juan Ramón Jiménez constituye el otro eslabón previo y tampoco hace aflorar el mito directamente, pero en vez de velarlo con gasas del surrealismo, lo envuelve en un tul impresionista, en una atmósfera en la que los elementos de la naturaleza se funden con el sentimiento. Escribe: "Dolor, dolor, en qué rincón del alma anidas,/pájaro torvo y lúgubre de noches y de inviernos/que aun por las mismas flores del árbol de las vidas/asomas el rencor de tus ojos eternos?" (27).

La literatura española del siglo XX sigue tomando savia de antiguos mitos que facilitan la expresión de problemas hondos del hombre, como en este caso la angustia ante el paso del tiempo y la llegada de la muerte. Aunque las técnicas artísticas son diversas (estilo desnudo y "realista" de Unamuno, impresionismo juanramoniano, pinceladas surrealistas de Vicente Aleixandre), el poeta se nutre de un humus cultural común que rige los derroteros semánticos y prueba la continuidad de las distintas voces, sin menoscabo de su originalidad.

M^a Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ

(25) UNAMUNO, Miguel de, *Poesía completa* (I), Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 311. Estudia la reiteración del motivo ALVAR, Manuel: «Unidad y evolución en la lírica de Unamuno», *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, 1971, págs. 113-138.

(26) *Ibidem*, págs. 128-135.

(27) JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Primeros libros de poesía*/ Madrid, Aguilar, 1967, p. 836. La simbología del pájaro negro relacionada con sustrato folklórico la estudio en mi libro *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, 1992, págs. 140 y sigs.