

Un verso herido de claridad. La poesía de Francisco Soto del Carmen

César Augusto Ayuso

La biografía de Francisco Soto del Carmen (Soto Bartolomé en lo civil) se enmarca entre los años 1933 y 1988 y entre Villada y Alba de Tormes, lugares de su nacimiento y de su muerte. Tras estudiar Humanidades en distintos centros carmelitas (Medina del Campo, Ávila, Segovia...) se licencia en Filología Románica en Salamanca y ejerce como profesor de Literatura. Dejó una obra lírica interesante y bien hecha que, a medida que pasa el tiempo, corre el riesgo de ser por completo olvidada. Este estudio no pretende más que llenar un vacío y dejar constancia de su valor.

1 - El alma de Castilla

Aunque su vocación poética afloró muy temprano, su primer libro no vería la luz hasta el año 1981, en Salamanca, la ciudad en donde aparecerán también los otros tres que componen su corta bibliografía. A pesar de haber retardado tanto su publicación en volumen, no era hasta esa fecha, sin embargo, un poeta inédito o desconocido, pues había participado activamente en grupos, recitales y revistas en Salamanca, Alba de Tormes y Valladolid, ciudades donde residió. En Salamanca formó parte de los integrantes de las revistas poéticas **Tela de Araña** y **Álamo** y en Valladolid fue uno de los fundadores de la Unión Artística Vallisoletana¹. **¡Apuntalad el aire!**, que tal es el título de esta obra inicial, se compone de 47 sonetos (no todos en endecasílabos; algunos en alejandrinos) que tienen un tema común: Castilla. Mereció ese mismo año el Premio “Juan de Baños”.

Lo que enseguida resaltó la crítica al aparecer este libro y han ido repitiendo los prologuistas de los siguientes es el dominio que demuestra en el soneto, su maestría formal a la hora de construir el poema y delinear el verso.

¹ Para mayor noticia biográfica del autor, pueden verse las solapas de la edición de *Cántico para un amor y una ausencia*, Salamanca, Álamo, 1986; REGALADO, J. M., “Introducción a una sinfonía completa” en *Leve pétalo apenas*, Salamanca, 1993 o PARAÍSO, I., *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*, Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1990, pp. 172-173.

Es evidente. En un poeta dado en sus obras a recrear un tema exclusivo manteniendo a rajatabla la unidad estrófica o compositiva, la monotonía temática es un peligro, y no se libra de él Soto del Carmen, pero la pericia en el manejo del verso y de los recursos constructivos no se le pueden negar, logrando en ocasiones composiciones memorables, de una pieza.

Los tres primeros sonetos del libro son un ejemplo fiel de esta impecable maestría, como lo son de bien perfilado pensamiento que se va convirtiendo en derramada musicalidad a medida que la fluencia verbal lo llena todo de sugerencias, imágenes y ritmo. Su visión de Castilla es evocadora y dinámica, aunque a veces, en vez de derramarlo, condensa el lenguaje y es todo limpidez su verbo certero:

Esta es el alma de Castilla. Escueta.
Desnuda y abismal luz transparente.
Diafanidad filtrada. Inmensamente
limpio cristal y claridad concreta.²

Hay un afán definitorio en estos tres sonetos, una intención esencializadora propia de quien ha contemplado un paisaje y una realidad en profundidad y con pasión. Las atribuciones son el resultado de esa mirada amorosa y penetrante que traspasa superficies e intuye un corazón, un misterio, un rasgo particular, un oscuro secreto que sólo se revela a los visionarios:

El alma de Castilla está más dentro,
más lluvia herida, más raíz y centro:
comienza allí donde la luz termina³.

Sólo esa mirada atenta, sensible, es capaz de ver en la paradoja de esa alma contemplada su latir nunca unánime, contradictorio: “dulcísima y esquiva, frutal y hosco secano, / alta de tanta nube y baja de semilla”. Aunque esa mirada, también, puede abandonar la reflexión, el concepto, para transmitir únicamente el gozo del sentido, como sucede en otro de los sonetos imprescindibles, el XIV, de una exquisita plasticidad, que más parece por pincel perfilado que por pluma:

² *¡Apuntalad el aire!*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1981, p. 46. (Agradezco al poeta Andrés Quintanilla Buey el préstamo amistoso de este libro para su lectura).

³ *Ibidem*, p. 47.

Vuela la claridad por los alcores
y el corazón se ciega de belleza.
Le ciega tanta luz, tanta certeza
de cielo y aire, en ascua, abrasadores.

Desde la espiga al sol, vientos raptos
suben al alma, libre de tristeza.
El verdor del trigal a arder empieza
y se expande un incendio de colores.

¡Qué abrasante silencio por la quieta
serenidad azul de la meseta
donde se pierde el vuelo que persigo!

¡Cómo el alma se anega en el remanso,
herida en el acoso fiero y manso
del lacerante dardo de tu trigo!⁴

Hay en este soneto, con regusto místico, una alacridad que hace invisible la carga retórica que no puede soslayar en otros en los que el sentimiento del yo evidencia sus rémoras (XI, XII) y no vibra tan cristalino. El XVI, el último de esta primera parte que titula: “Y seré ya Castilla: Su pasión y su alma”, el poeta auspicia la comunión definitiva con Castilla, con su paisaje, cuando muera: “Y seré ya Castilla. Entre mis huesos / crecerán primaveras y trigales. / Me dolerá su lluvia y su tristeza”.

La segunda parte: “Que yo saqué a Castilla del antiguo dolor”, la componen 20 sonetos que traslucen una visión más desolada, más doliente. La despoblación, el abandono, el silencio inerte, presagian un futuro nada halagüeño. Recordando un célebre soneto de Quevedo, el XXII lamenta el pasado castellano, la poda inmisericorde de la historia en su solar:

Por estas quietas calles de Castilla
pasó el amor ardiendo y el latido
quemó como una herida apasionada.

⁴ *Ibidem*, p. 61.

Hoy el silencio solo, triste astilla
 desgastada en la hoguera del olvido,
 ceniza, más ceniza enamorada⁵.

Evoca también a distintos tipos castellanos, ancianos labradores varados en su soledad, en su vida gastada, horros ya de esperanza. La postración humana de Castilla es cierta y de ella se lamenta el poeta, y bien que contrasta si en alguna otra ocasión vuelve el poeta a cantar, a imaginar la transfiguración de una tierra en la sola hermosura del paisaje.

La tercera parte: “Nunca de buenos hombres fue Castilla vacía”, añade otros 21 sonetos que son homenaje o agasajo de amigos pintores, poetas vivos como Jorge Guillén, o admirados y muertos como San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Antonio Machado..., el escultor Alonso Berruguete..., o dedicados a los más cercanos: la esposa, el hijo, la madre... En ellos, en su sentir, en su obra, en su vida, ve a Castilla encarnada. Son nuevos ejercicios de retórica, de apasionamiento verbal; algunos, sin duda, magníficos, como los destinados a evocar a los dos grandes místicos carmelitas. Este es el XLV, junto al sepulcro del santo de Fontiveros en Segovia:

¿Quién teje esta quietud en la espesura?
 ¿Quién el silencio enhebra en la alta almena
 del aire? ¿En qué dulcísima colmena
 labra tu voz panales de hermosura?

¿Qué soledad de ciervo transfigura
 la sed en llama y el amor en pena?
 ¿Qué júbilo de música encadena
 lámpara del ardor con noche oscura?

De soledad en soledad, penado,
 a soledad de amor encadenado
 ardes en río de palabra herida.

Castilla arde a tu lado, centinela
 de espuma, chopo y brasa, mientras vela
 en estupor de asombros encendida.⁶

⁵ *Ibidem*, p. 73.

⁶ *Ibidem*, p. 104.

2 - Un místico desvelo

Cántico para un amor y una ausencia se publica en 1986 en la salmantina colección Álamo. Es un libro escrito a la zaga de san Juan de la Cruz, como el autor reconoce, en un intento de formular su propia experiencia de Dios siguiendo las huellas del místico carmelita. Explica el origen y el desarrollo del libro en el “Pórtico” que precede a los sesenta sonetos de que se compone: es -dice- la aventura del amor divino, con sus ausencias dolorosas y sus luminosas presencias, un itinerario místico en el que quedan delimitados los caminos de purgación en la noche, las sendas de iluminación y el gozo de la unión en el encuentro⁷.

Así es, y la construcción del libro señala perfectamente las tres partes del camino en armónica conjunción, distribuyendo los sonetos en tres apartados iguales de 20 unidades cada uno. Los títulos esclarecen la gradación mística: “En noche y soledad”, “En júbilo de luz” y “En llama de amor viva”.

El soneto que abre el libro, en una armonía estructural muy conseguida, muestra a base de oposiciones semánticas la gran diferencia de ámbitos que separan a Dios y al hombre. En los cuartetos la separación radica en el espacio de uno y otros (la altura del cielo / el aplanamiento de la tierra) con las siguientes connotaciones positivas o negativas de sustantivos y adjetivos:

Él, arriba, en su cumbre, alto de vientos,
limpio remanso, pura transparencia,
temblor de altura y nieve de evidencia,
lumbre total de atardeceres lentos.

Nosotros, por caminos polvorientos,
barro gimiente, ríos de dolencia,
quemadura y raíz sin asistencia,
tierra con sed y de su amor sedientos.

En cada terceto se dirimen las divergencias en la dimensión del tiempo. Dios en la eternidad, “sin límite ni orilla...”; los humanos “en la noche del tiempo”, limitados y confusos, “tan ciegos”:

Él, palabra encendida, por la senda
de eternidad, sin límite ni orilla,
frontera, monte y aire trascendiendo.

⁷ *Cántico para un amor y una ausencia*, Álamo, Salamanca, 1986, pp. 27-28.

¡Y nosotros, tan ciegos, con la venda
de la noche del tiempo y de la arcilla,
a cuestras con su luz y no entendiendo!⁸

En el segundo soneto aparecen otras imágenes especificativas de Dios, intuido o sentido como fuego, luz, miel, agua... Volverán en sucesivos sonetos a aparecer desarrolladas de una u otra manera con su constelación de lexemas satélites: brasa, llamarada, lumbre...; aurora, lámpara...; panal, colmena, abejar, dulzura ...; fuente, hontanar, pozo, lago...⁹

Siguiendo la plasmación simbólica de San Juan de la Cruz, la noche es un lexema y un concepto clave, imantado de múltiples sugerencias y reverberos semánticos, y con ella la soledad. Ambas palabras encabezan como titulares esta primera parte que es la vía purgativa, el denodado esfuerzo del alma que, a oscuras, busca al ser divino y requiere su presencia para dejar de padecer. Los sonetos donde más densa y reiterativamente se explicitan las imágenes y los sentidos de la noche son el III y el VII. El III, construido sobre la base de la subordinación condicional, remata la batería de prótasis semánticamente negativas con una interrogación sobre el cambio:

si es noche mi mirar, noche el desvelo
de mi encendido amor, si en noche vivo
y es noche el grito que tu calma añora,

¿cuándo la claridad?, ¿adónde el vuelo
de tu luz y hasta cuándo este cautivo
ir entre niebla y perseguir la aurora?¹⁰

Dios, sin embargo, se muestra escondido, oculto, ajeno a sus quejas, motivo este del Dios escondido que desarrolla preferentemente en el soneto IV. La criatura ha sido tocada por el amor de Dios, “llagada” o “herida”, y ya no

⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁹ Por ejemplo, el final del soneto VI:

Ardió de ti la noche cegadora.
Tu huella, brasa viva que enamora,
lava de amor que acecha y que se esconde.

¿Adónde, limpia, serenada fuente,
roto el temblor de tu espejar ausente,
tu surtidora luz, tu amor, adónde? (p. 36)

¹⁰ *Ibidem*, p. 33.

le queda sino encontrarle para sanar su dolor y alcanzar la quietud. Como en el VII dice un verso: “En noche de ansias voy, tras de tus huellas”. Y entramos en otro tema insoslayable en la mística -en realidad van todos estos motivos unos con otros engarzados como cerezas o cuentas-: el ciervo herido de amor. En el soneto V aparece el ciervo con un sentido ambivalente y dual: dios lanza la flecha para herir a la criatura, aquí explicitada como “corza”. Sin embargo, en los tercetos se cambian las tornas y es Dios el que escapa como un ciervo, abandonando malherida a su presa:

Fue después de abatirme cuando huiste
dejando un rastro de bramido triste
tu escapada de ciervo desbocado.

En tu lluviosa ausencia ¡qué sediento!
¡Malherido de amor! ¡Eco tu acento!
¡De soledad penado y más penado!¹¹

Es, sin duda, una transformación de la lira primera del *Cántico* sanjuanista, y concretamente de los versos tercero y cuarto: “Como el ciervo huiste / habiéndome herido”. La caza es una de las metáforas preferidas para expresar el amor: la venatoria y aún mas la de cetrería. Tampoco las alusiones a la cetrería están ausentes en el poeta. Unas veces es Dios el ave que huye (soneto VI) y otras es el alma herida o hablante lírico quien se figura como neblí o azor (soneto XX). En realidad, esta ambivalencia en que cazador y presa intercambian los papeles es habitual en la mística¹².

La tristeza de la criatura, tras sentirse herido y abandonado por el arquero, no tiene límites, y a ella dedica el poeta siete sonetos (del VIII al XIV). Sin embargo, le asaltan las dudas; en realidad, no sabe si la tristeza brota de Dios o es original suya. Es una tristeza honda aunque paradójica, ambigua, que si unas veces “pesa / como una enorme yedra que no cesa / de aprisionar el cerco de mi frente” (X), también se transmuta en tenue (tres veces repite en versos sucesivos el calificativo “dulce”) melancolía, como en el XII:

¹¹ *Ibidem*, p. 35. La figura del yo lírico o hablante como ciervo herido aparecerá también en los sonetos XV y XIX, y Dios como arquero y flechador en el X y el XX y como ciervo en huida en el VI. Sobre el sentido erótico del “ciervo” en la tradición lírica, ver YNDURÁIN, D., “Introducción” a su edición de *Poesía* de San Juan de la Cruz, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 36 ss.

¹² Ver YNDURÁIN, D., *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 85 ss.

¡Ah, tristeza, contorno de mis horas,
conturbadora luz de Dios o mía,
¡cómo me cercas! ¡cómo me enamoras!

¡con qué asedio dulcísimo me estrechas,
dulce lancera de melancolía,
almenadora de tan dulces brechas.¹³

La herida del amor trae la tristeza y la sed de amor, sed que no es otra que la del anhelo de encontrar a su heridor oculto y silencioso, lo que le sume en el desamparo y la soledad ante la ausencia de aquél. Lo expone en el XV, y más sintética y bellamente en estos versos:

Es la raíz mi sed donde me crezco
sauce de soledad, donde adolezco.
Y peno entre el ramaje de tu ausencia.¹⁴

En el siguiente, el XVI, despliega el motivo de la soledad a través de cuatro imágenes sucesivas repartidas y anunciadas al comienzo de cada una de las estrofas y desarrolladas en ellas. Las tres primeras son muy plásticas para dar la idea del aislamiento, de la total pérdida y abandono, pues se define como “Glaciar de soledad que emerge a solas”, “arrecife de sed y caracolas” e “isla de soledad”, respectivamente. La cuarta abandona la referencia marina para anegarse en la inmensidad celeste: como “tórtola de soledad” imaginativamente se define.

Hay, pues, un desarrollo progresivo del tema y de motivos secundarios que hacen evidente una cierta estructuración dentro del magma abstracto del sentimiento místico. El primer soneto del apartado segundo, que acogerá la denominada segunda vía o iluminativa, viene a ser, en realidad, una reiteración del primero, pues vuelve a patentizarse la profunda distancia entre el hombre y Dios (vuelve a utilizarse el “nosotros” generalizador para pasar a continuación al “yo” subjetivo)¹⁵, y la diferenciación espacial del arriba y el abajo se hace, si se quiere, más plástica en este, más expedita: el hombre en la “sima” y Dios en la “cima”, lexemas debidamente resaltados en su oposición al rema-

¹³ *Cántico...*, p. 42.

¹⁴ *Ibídem*, p. 45.

¹⁵ Salvo en estos sonetos I y XXI, el esquema comunicativo en todos los demás es siempre el mismo: el yo lírico que se expresa genéricamente, o, a veces, dirigiéndose a un tú.

tar cada uno de ellos ambos tercetos. Pero en el segundo soneto de esta parte segunda, el XXII, Dios hace acto de presencia y deja sus señales, hermoseándolo todo a su paso. Este poema es un remedo de la célebre quinta estrofa del Cántico de San Juan de la Cruz, no hay más que ver los tercetos:

Pasa Dios por el soto y va dejando
rastro de sed, de amor, hambre de ausencia,
peso de tanta luz, su paso claro.

Se nos va con presura, derramando
mil gracias, y nos deja en la dolencia,
hijos de la llenez y el desamparo.¹⁶

Este paso le deja a la criatura un sabor agridulce: “llenez y desamparo”, dice. Se le ha hecho presente, pero vuelve a dejarle en el anhelo de su presencia permanente, porque, está “cierto de que este amor y su dolencia / se aquietan sólo en la presencia ardiente”, según explica en el siguiente soneto, el XXIII¹⁷. En el XXIV se celebra el paso de Dios mirando a la criatura, porque “su mirar es amar”. Su paso, de este modo, tiene tales efectos benéficos y transformadores en la criatura anhelante, que en el XXV el sujeto lírico no puede sino exclamar:

¡Cómo entró por mis aires con vehemencia
un abejar hirviente de dulzura!
¡Cómo abrasó mi carne en quemadura
el ascua de panal de tu dolencia!¹⁸

¹⁶ *Ibidem*, p. 54. Hay un arrastre léxico evidente de la lira sanjuanista, que dice:

*Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura,
y, yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dexó de su hermosura.*

Las citas de los versos de San Juan de la Cruz se harán siempre por la edición de su *Poesía* hecha por José Jiménez Lozano, Madrid, Taurus, 1982.

¹⁷ En estos versos resuena, en cambio, la lira undécima sanjuanista del llamado Texto B, el de Jaén, y que no aparece en el A, el de Sanlúcar de Barrameda:

Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura.
Mira que *la dolencia*
de amor, que no se cura
sino con *la presencia* y la figura.

¹⁸ *Ibidem*, p. 57.

El bloque de los sonetos XXVI a XXX puede conocerse como el de la exclamación de la posesividad. El alma se siente integrada en la naturaleza, no ya ajena a ella, y expresa su entrañamiento y posesividad: el determinante posesivo encabezará anafóricamente la mayoría de las estrofas y aun otros versos intermedios de estos poemas, unas veces en arrebatada queja (XXVIII) y otras en sosegada aceptación agradecida (XXIX). En el XXX la posesividad incluye al mismo Dios. Justo en la mitad del libro, la entrega del creador a la criatura aparece con expresión meridiana. En el último terceto:

Mío es el mismo Dios. ¡Oh maravilla
que desborda los límites de arcilla
y estalla en luz la arena deslumbrada!¹⁹

La luz se erige más que nunca en palabra clave, pues al hombre se le ha hecho la luz, ha encontrado la huella divina que tenía perdida en la anterior vía purgativa. Ningún soneto quizás más expresivo al respecto y más ilustrativo que el XXXIII, en cuyos versos se despliega toda la constelación léxica iluminativa²⁰, pero no desmerecen en tal reiteración semántica otros como el XXXVI y XXXVII. En ellos la criatura pide, invoca la luz totalizadora y definitiva, el amor culminante, ése que en el XXXIX (el único soneto en alejandrinos) es fuego vivo, “el reino de la llama”. En el último soneto de esta parte, el XL, aparecen las paradójicas antítesis de quien, inflamado de amor, pena y sufre en él:

Oh mano blanda, nardo incandescente,
¡cómo llagas y sanas! ¡Qué cercano
dulzor y quemadura, alcor y llano,
mansedumbre y ardor, sed y torrente!

Es manifiesta en este soneto la recreación del autor de la estrofa segunda de *Llama de amor viva*, tanto por el sintagma “¡Oh mano blanda!” y las referencias antitéticas, como por la culminación del poema, que moldea a su

¹⁹ *Ibidem*, p. 62. Y en el siguiente, el XXXI:

¡Dios para mí! ¡Sobre mi mano! ¡Amando!
Lumbre para los ojos de mi noche
y plenitud de aurora enamorada.

²⁰ Cierto léxico recuerda en sus cuartetos el poema sanjuanista *Llama de amor viva*.

conveniencia el verso último de la sextilla lira sanjuanista: “Matando, muerte en vida la has trocado”, dejándolo así:

(...), ¡trueca encendida
mi muerte en vida en repentino asalto!²¹

Prepara así la tercera parte, cuyo título es nada menos “En llama de amor viva”, pues si el amor va a ser el término conceptual clave del apartado que agrupa a los últimos veinte sonetos, la expresión de su origen y exuberancia se hará siguiendo la tan conocida acuñación metafórica cancioneril que San Juan hizo suya²². El poema inicial de esta parte es uno de los más conseguidos, y en él no sólo hace un encendida confesión de amor, de enamoramiento, valiéndose de la repetición intensificadora y el juego derivativo, sino que alude condensadamente a signos simbolizantes del amor, tales como el mosto, la llaga, la llama y la sed, el ciervo y el hontanar. Merece la pena transcribirlo entero:

Ando en amor y hasta la piel se embriaga
de jubiloso mosto. Ando perdido.
Y enajenado, en vuelo, enardecido,
juega mi corazón y en ti se llaga.

En la ensenada de tu amor naufraga
mi alborozado mar. Si en el ejido,
no fuere visto más, decid que herido
muero en la sed que tu hontanar apaga.

Muero de llama y sed, decid que andando
sólo en amor, enamorado, amando,
muero de amor, más brasa, más sediento.

Decid que si perdido, fui encontrado.
Sediento ciervo herido, enamorado,
que lanza en tus corrientes su tormento.²³

²¹ *Ibidem*, p. 72.

²² La tradición española del fuego amoroso proviene de Petrarca, que a su vez lo tomaría de Ovidio.

²³ *Ibidem*, p. 75. Este soneto debe no poco a la estrofa 29 del Cántico:

En el segundo soneto, el XLII, lo que representa el autor es su versión de la “noche serena” del *Cántico Espiritual*, no ya la “noche oscura” y dramática del poema simbolizada en la primera parte, ante la ausencia del amado. Lo dice de modo particular en el primer cuarteto: “¡Qué dulce olvido / si la heredad escalas del latido / y entras al corazón y lo serenadas!”, y en el segundo terceto: “¡Qué abandono de noche y sobresaltos / cesada ya la luz de tus asaltos!”, y a lo largo del soneto ya ha ido desperdigando una serie de vocablos como “sosiego”, “quietud”, “remanso”. La serenidad, el fin de la búsqueda acezante, expresada simbólicamente en el “dulce olvido” frayluisiano, que bien puede connotar la suspensión del tiempo y el espacio y su anulación física, coercitiva²⁴.

Entra ya el autor en este apartado en la celebración entusiasta del amor, al sentirse correspondido e inundado por la presencia divina, y puede ya decirse que son los distintos sonetos variaciones sobre el mismo tema. El XLIII comienza con la clara aserción “Llegó el amor” y termina con esta otra: “¡Qué poderío / de muerte, vida y sangre en llama viva!”. Aquí retoma la simbolización básica del poema *Llama de amor viva*, que además en algún verso se hace especialmente presente por la utilización de expresiones del mismo, como en este: “Hirió, mató y dio vida, a sus antojos”²⁵.

El siguiente, el XLIV, ensarta una serie de metafóricas aserciones paradójicas sobre lo que es amar antes de confesar “¡Que amar es mi ejercicio y mi costumbre!”, adaptación del quinto verso de la lira 28 de *Cántico espiritual*: “que ya sólo en amar es mi ejercicio”. La gozosa celebración del amor se llena de sensibilidad en el XLV:

Ando de fiesta, amor. Hoy me has subido
zumo de ardor frutal hasta la boca.

Pues ya si en el ejido
de hoy más no fuere vista ni hallada,
diréis que me he perdido;
que, andando enamorada,
me hize perdidiza y fui ganada.

²⁴ Ver este significado en YNDURÁIN, D., *Aproximación a San Juan de la Cruz...*, ya citado, p. 154 ss. Por lo demás, este soneto, aparte de los ecos de Fray Luis de León en el primer cuarteto con “el dulce olvido” y el verbo en presente “serenas”, tiene ciertas resonancias del poema sanjuanista *Noche oscura*, sobre todo de su última estrofa por lo que respecta a las ideas del abandono y la quietud y la aparición de “azucenas”, aunque la presencia de otros vocablos como “cedros y almenas” remite a las dos estrofas anteriores del mismo poema.

²⁵ En el poema de San Juan aparecen los tres verbos de esta forma: “que tiernamente hieres” (v. 2) y “matando, muerte en vida la has trocado” (v. 12). Además, el “¡oh toque delicado” (v. 9) cambia en el octavo verso de Soto del Carmen el calificativo: “¡toque encendido!”

Paladar que brasea cuanto toca.
Labio por fraguas vivas embestido (...)

Ando de rama en miel, por la floresta
de tus ojos perdido...²⁶

Numerosas imágenes de la naturaleza le servirán al poeta para dar rienda suelta a su gozo amoroso en los sonetos sucesivos. En el XLVII parece recrearse el amado en un particular y arcádico *locus amoenus*, en el que no está ausente el “viento remansado entre el ventalle de cedros de tu mano”, que remite a la estrofa sexta de *Noche oscura*, y a lo largo del XLVI desarrolla la imagen de la viña florecida de la estrofa 16 del *Cántico* para recrear otro idílico paisaje amoroso en el que no faltan las alusiones gustativas y eróticas del “vino” y el “mosto de granadas”, que remiten a su vez a las estrofas 25 y 37 respectivamente del gran poema sanjuanista.

En ningún poema, sin embargo, como en el LI expresa el autor la intensidad de la pasión mística amorosa, tal como ilustra un cuarteto como éste:

¡Oh carne y sangre de fiereza ciega
empapados de amor! ¡Labio embriagado
por la pasión febril de haber amado!
¡Boca que sólo en fuego se sosiega!

La exclamación primera es una hiperbólica alusión a la comunión eucarística, imantada de erotismo por las dos siguientes. En realidad, este soneto es otra vez más el explayamiento particular de Soto del Carmen sobre una de las lirás sanjuanistas, en este caso de la 26 del *Cántico*, pues empieza el soneto con esta expresiva imagen de la intensa unidad amorosa del amante con el amado: “Bebí tu vino en la interior bodega”, que tiene, en su plenitud dichosa, la propiedad de la embriaguez, es decir, del olvido de todo lo temporal y el volverse ajeno a cuanto no sea el solo gozo del entretenimiento amoroso y la contemplación del bien amado, tal como expresa en el terceto final:

Perdí toda mi hacienda, mi manada
de recientes sueños, ya olvidada
en un blando sosiego de azucenas.²⁷

²⁶ *Cántico para un amor...*, p. 79.

²⁷ *Ibidem*, p. 85.

Las azucenas como emblema que son de la castidad transforman el encendido lenguaje erótico de los versos anteriores en la misteriosa trasrealidad del amor místico²⁸. Y en esta unión y goce sublimes el paisaje exterior se va difuminando para reconcentrarse sólo en la fisonomía del amado, como sucede en el LIII:

Voy de tus ojos a tu amor. Regreso
de tu amor a tus labios. Amoroso
te recorro fluvial. ¡Qué geografía

dulcísima de luz!²⁹

El soneto final, el LX, es la expresión desbordante del deseo amoroso que embarga al alma. “¡Es la hora encendida del encuentro!”, dice, y le habla así al amado:

¡Rompa tu luz la tenue veladura
tan cristal y tan aire! ¡Y tu dulzura
sea nieve en almendros desatada!

¡Imposible amar más, llama aflictiva!
¡Imposible a mi arena ansia más viva,
más extensión de mar desmesurada!³⁰

Así pues, todo el libro no ha sido sino la trayectoria continuada de la aventura mística siguiendo fielmente las etapas de la misma, desde el inicial sentimiento de ausencia y desamparo hasta la explosión amorosa final, en que la presencia del bienamado inunda totalmente el alma del amante hasta borrar

²⁸ Este remate final del olvido entre las azucenas remite, como ya se vio con ocasión del soneto XLII, a la estrofa última de *Noche oscura*. Por otra parte, es claro que todo el soneto, a tenor de su comienzo y su final, se enmarca con la estrofa 26 del *Cántico*:

*En la interior bodega
de mi Amado bebí, y, cuando salía
por toda aquesta vega
ya cosa no sabía,
y el ganado perdí que antes seguía.*

²⁹ *Cántico para un amor...*, p. 87.

³⁰ *Ibíd.*, p. 94. Difusas resonancias de *Llama de amor viva* andan desperdigadas por el soneto, particularmente la estrofa primera en sus versos primero y último: “¡Oh llama de amor viva (...) rompe la tela de este dulce encuentro!”.

toda huella material y física que no sea él. Y todo ello haciendo una lectura particular de la poesía de San Juan de la Cruz, cuyas reminiscencias léxicas y simbólicas son abundantes. Se han hecho ya diversas referencias y cotejos al hilo del anterior comentario, aunque no se ha agotado, ni mucho menos, el inventario de préstamos y ecos sanjuanistas. Cabe, sí, ordenarlos un poco:

Estarían primero ciertas palabras muy características del santo carmelita que aparecen aisladamente en unos versos y otros, tales como “austro”, “almena”, “azucenas”, “llama”, “otero”, “soto”, “valle”, “espesura”, “adolescoco”, “nemoroso”... Después sintagmas nominales complejos tomados fielmente en su unidad, como “profundas cavernas”, “lámparas de fuego”, “cauterio suave”, “mano blanda”, “mosto de granadas”...³¹ o verbales: “el ámbar perfumea”³². Otros con leves variaciones, como “en levantes de aurora” (“en par de los levantes de la aurora”), “ciervos saltadores” (“ciervos, gamos saltadores”), “el aire de tu vuelo” (“al aire de tu vuelo”), “islas de extrañeza” (“ínsulas extrañas”), y “río sonoro” (“ríos sonoros”) y “el silbo del amor” (el silbo de los aires amorosos)...³³. A veces invirtiendo los términos o violentándolos: “derramando mil gracias” (mil gracias derramando), “veladores miedos” (“y miedo de las noches veladores”)...³⁴

Ya se ha visto cómo a veces toma una lira de San Juan para desarrollarla en una de sus estrofas o en el soneto entero, pero en alguna ocasión aparecen en sus versos, de manera contigua, ecos sanjuanistas de versos de estrofas alejadas, como por ejemplo al final del soneto XXXIV: ¡Me mate tu hermosura / y en la espesura del amor gocemos!”, cuya referencia hay que buscarla en las liras 13 (“y máteme tu vista y hermosura”) y 36 (“Gocémonos Amado (...) entremos más adentro en la espesura”) del *Cántico*. O incluso préstamos de versos de poemas distintos, como el ya comentado soneto LI³⁵.

³¹ Respectivamente en los sonetos XXI, XXXIII, XXXVII, XL, XLIX. También “el ventalle de cedros” (XLVII), pero repartiendo en dos versos el sintagma mediante el encabalgamiento.

³² Soneto LIV.

³³ Respectivamente en VII, VIII, XXVIII y XXXVIII, XLII y LVI.

³⁴ Sonetos XXII y XXIX y XXXIII respectivamente.

³⁵ Ver nota 21. Quizás sea preciso recordar que la poesía de San Juan de la Cruz es, a su vez, una creación basada primordialmente en la *imitatio* renacentista; una genial creación, sin duda, pero que debe mucho al Cantar de los Cantares bíblico y a sus exegetas, en primer lugar, a la lírica popular castellana medieval y a la poesía italianizante (a través de la versión a lo divino de Garcilaso publicada en 1575 por su contemporáneo Sebastián de Córdoba) y también a la mística sufí islamista. Remito, principalmente a los siguientes estudios: THOMPSON, C. P., *El poeta y el místico. Un estudio sobre el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz*, Swan, San Lorenzo del El Escorial, 1985, pp. 90-115; ALONSO, D., *Poesía española. Ensayo de métodos*

Los préstamos corresponden a los tres grandes poemas: *Cántico espiritual*, *Noche oscura* y *Llama de amor viva*, pero también hay uno tomado del célebre estribillo “Entréme donde no supe / y quédeme no sabiendo / toda ciencia trascendiendo” para el soneto LVI, con las debidas adaptaciones, pues si el primer verso dice: “Entré donde no supe, no entendiendo” los gerundios “no sabiendo” y “trascendiendo” cierran, de forma aislada, los versos 5 y 8 del soneto respectivamente.

Pero no sólo es de la poesía sanjuanista de la que aparecen reflejos en este libro de Soto del Carmen, también se nota la lectura y la influencia de los comentarios en prosa que realizó el santo a posteriori tratando de explicar la experiencia vertida en sus poemas. El XXXIX es glosa de un párrafo que le sirve de encabezamiento y que le permitirá desarrollar la alegoría del fuego para hablar del alma inflamada de amor. Y el XLVIII es una sola paráfrasis de las cinco condiciones que otorga el santo al alma contemplativa, a quien llama “pájaro solitario”, y que el poeta se aplica a sí mismo. Un magnífico soneto que merece la entera transcripción:

Vuelto el pico bebiendo el suave viento
de tu amor que sumiso se derrama,
pájaro solitario que en la rama
más alta anida su encendido aliento,

breve latido en vuelo de lamento
con un dulce cantar que el aire inflama,
en soledad de amor, sin otra llama
que su sola presencia y su tormento,

del color de los aires y el paisaje,
ya topacio, ya miel atardecida,
ya ópalo heridor, ya azul cobalto,

así mi corazón en tu ramaje,
ave que rasga tu aire tan herida
que abatida de amor sube tan alto.³⁶

y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1981, pp. 217- 268 y LÓPEZ-BARALT, L., *San Juan de la Cruz y el Islam*, Madrid, Hiperión, 1990.

³⁶ *Ibidem*, p. 82. Son, a saber, esas cinco condiciones, cuyo orden el poeta no respeta en su soneto: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no se sufre compañía; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene demasiado color; la quinta, que canta suavemente...

Como San Juan de la Cruz, Soto del Carmen plantea y desarrolla un proceso abstracto, sin referencia circunstancial alguna, de una experiencia espiritual personal, pero si el poeta renacentista logra hacer teología, bellísima y misteriosa teología con todo su esplendoroso despliegue verbal, el poeta villadino se queda sólo en la recreación de la fórmula sanjuanista, bien pertrechado de recursos poéticos, es cierto, pero sin mayor originalidad ni trascendencia. El símbolo sanjuanista, auténtica piedra angular de su poesía, ha perdido en la reiteración su frescura, su gracia, su infinito poder sugestivo, para quedarse en una variada y cuidadosa, y no pocas veces sugerente, sí, recreación que sustituye la prístina pureza de los símbolos por la brillantez y acumulación metafórica, que no profundiza, no se proyecta hacia el infinito, sino que se queda rizando un poco el rizo en la superficie, puesto que trabaja conceptualmente sobre la falsilla del santo de Fontiveros y no acierta a salirse de sus fronteras, sin duda porque el reto no sólo es una osadía sino algo de por sí imposible.

Dentro de la recreación metafórica de su aventura espiritual, echa mano reiteradamente Soto del Carmen de la imagen del mar para describir la inabarcabilidad de Dios en su ilimitada grandeza. Puesto que la llama y la noche son símbolos prestados del santo carmelita, este soporte simbólico del mar sería su aportación imaginativa más destacada. Si no original en sí misma, sí que bien resuelta en la unidad métrica del soneto. Compruébese su pericia estilística en el LVII:

Alto vigía de tu amor ¡qué mares,
qué anchura azul, fulgente, qué ensenada
loba de espuma abarca mi mirada
oleando de luz mis tajamares!

Sueñan en pleamar los almenares
de mi alta espera. ¿Cuándo la arribada?
¿Cuándo, bajel de brisa enamorada,
tu bahía de estrellas y cantares?

¿En qué gaviota de ternura blanda
posaré tanto asombro? ¿En qué baranda
tan larga estela de gozoso arribo?

¡Oh tempestad que la ansiedad levanta!
 ¡Oh mar que se hace llanto y endiamanta
 tanta escollera que alzas y derribo!³⁷

No sólo en la abstracción conceptual o en el léxico existen huellas evidentes de la lectura amorosa y consciente del santo, también en otros recursos estilísticos como aliteraciones, reiteraciones, paradojas, exclamaciones e interrogaciones se adivina el magisterio de su poesía. No hay que olvidar, sin embargo, la sombra de otro poeta, Blas de Otero. Lo apunta ya Luis García Camino-Burgos y es cierto, pero no sólo en algunas imágenes y léxico marino o en el desgarrado o aspereza de algunos versos en que el poeta expresa la sensación de estar dejado de la mano de Dios³⁸. La lectura de *Ancia* (sus sonetos, sobre todo) deja huellas también en otros recursos como las paranomasias, las anáforas y otras reiteraciones, los juegos paradójicos, las creaciones léxicas...

3 - La miel de Salamanca

El tercer libro en aparecer es *La ciudad en brasas*. Se da a la imprenta en 1991, ya póstumo. Contiene 33 poemas dedicados a Salamanca. Es una evocación emocionada, exultante, celebrativa de la ciudad, y por ello dedica cada uno a los lugares más emblemáticos de la misma. Lugares, edificios señalados por su trascendencia histórica, artística, cultural, literaria... A la Plaza Mayor salmantina quiere evocarla, fijarla, en tres momentos del día: de mañana, de tarde y en su iluminación nocturna, y le dedica tres poemas, así de este modo la señala especialmente, pues cada uno de los monumentos, plazas, patios, rincones... restantes elegidos quedan circunscritos en un poema.

³⁷ *Ibidem*, p. 91. Otro soneto al menos, el XXXIX, está construido íntegramente sobre la imagen continuada y reiterativa del mar. Las imágenes parciales abundan en otros.

³⁸ Ver "Prólogo" a *Cántico para un amor...*, p. 20. No sólo en palabras tan propias del bilbaíno como "llambria", "cantil" o "mirabel", sino también, creo ver la influencia, en la similitud de algunas imágenes. Por ejemplo, por citar dos, del mismo soneto, el tan conocido "Hombre": "arañando sombras para verte" se convierte en "¡Doloridos / ojos de sed por la pasión de verte!" del soneto XXL, y "¡Ángel con grandes alas de cadenas" en "Si encadenada luz con sed de vuelo", verso último del soneto XIX y primero del XX de Soto del Carmen (aunque para este verso también habría que recordar este otro: "Pero / algo de luz y un resto de cadenas/ dirán: esto que veis, fue Blas de Otero", del titulado "Epitasis"). Cito por la edición de *Ancia* de Visor, Madrid, 1980, pp. 36 y 51 respectivamente. Hay que tener en cuenta, además, que Blas de Otero bebió ávidamente en San Juan de la Cruz, no en vano su primer libro publicado fue *Cántico espiritual* (San Sebastián, 1942), homenaje al santo abulense en el cuatrocientos aniversario de su nacimiento.

La torre del Aire y la del Clavero; el Patio de las Escuelas, el de la Casa de las Conchas, el Patio Chico y el de los Irlandeses; el claustro de los Reyes del Convento de San Esteban y el del Monasterio de las Dueñas; la Plaza de Sexmeros y la de Anaya; el rincón de las Úrsulas y el recodo de San Benito, la calle de Asadería y la fachada plateresca de la Universidad, el interior de la Catedral Vieja, las viejas calles y el puente romano. Pero también el retablo de Nicolás Florentino en la vieja catedral, el sepulcro gótico de la iglesia de San Martín y la Inmaculada de Ribera en la Iglesia de la Purísima. Y además, otros espacios o lugares significativos por su trascendencia literaria que le sirven para rememorar a sus moradores o protagonistas: el huerto de Calixto y Melíbea, el aula de Fray Luis de León y el huerto de La Flecha, el monasterio de San Andrés, donde residió San Juan de la Cruz, o la casa de Santa Teresa. Incluso se acuerda del órgano de Salinas.

Algunos se refieren a la ciudad en general, a la ciudad contemplada en momentos que al poeta le parecen sublimes, especialmente hermosos y en su memoria perdurables: la ciudad bañada por el Tormes, bajo la lluvia, en el otoño o en el atardecer. Aunque la ciudad le parece muchas veces transfigurada en su pétreo carnalidad histórica por el esplendor de la luz, es cierto que prevalece la evocación crepuscular, la mirada melancólica, y por ello elige preferentemente los atardeceres en su contemplación y fijación de los lugares y revive la ciudad en los momentos especialmente calmos, íntimos, declinantes del amarillo otoñal o bajo el cendal gris de la lluvia.

El poema último, el que sirve de broche, vale muy bien como resumen y síntesis de lo que el poeta ha querido expresar al escribir su libro, en él pueden atisbarse las líneas matrices desparramadas con mayor o menor intensidad en los otros poemas que lo preceden. El poeta ensalza a la ciudad como receptáculo de su vida, de tanta emoción de belleza como le ha ido desvelando a lo largo de su estancia en ella. Y, sobre todo, como espacio y testigo de su amor. Por eso, surge una y otra vez la celebración de momentos y visiones con la amada, en un intento de sentir al unísono el estremecimiento de tanta belleza. "Ofrenda en este atardecer de Salamanca" es el título del poema final y la ofrenda no va dirigida nada más que a la amada. Comienza así:

Esta dorada claridad que estalla
quemante y se despeña sin sosiego
por los muros del alma y de la tarde
en un hiriente vendaval de fuego,

esta miel que resbala cegadora
 por la piedra del tiempo y eterniza
 la memoria del aire, este ardimiento
 de ola de atardecer tan huidiza,

esta quietud de pura transparencia,
 rumoroso abejar sobre la loma,
 que crece en llamarada ante la brisa
 y, repentina, en mieles, se desploma,

es todo tuyo, amor.³⁹

Estremecimiento que no hace sino dejar su poso de melancolía, pues el tiempo, la fugacidad del instante, no permite apresar la emoción ni la dicha, el deleite ni el arrobamiento. Así acaba el poema y, por tanto, el libro:

Toma la tarde toda entre tus dedos,
 la luz, absorta de cercarte y verte.
 Ten con ella mi amor y la certeza
 de su poder de alud sobre la muerte.

Porque es más fuerte del amor la daga
 que de la muerte la afilada estría
 ¡qué fugaz y qué clara por el aire
 la eternidad de la melancolía!⁴⁰

El poeta hace prevalecer al amor sobre la muerte, cree que es lo único que compensa y salva una vida, pero, inexorablemente, desembocar en la muerte supone ir dejando atrás momentos y vivencias, ir caminando hacia la pérdida de cuanto se ama y a su ausencia definitiva. Lo expresa elocuentemente en un verso del interior del poema: “Por callejas de olvido nos perdemos”. Nada mejor que andar o “desandar” las viejas callejas salmantinas para sentir cómo en ellas “el tiempo se muere”. Basta leer el poema “Viejas callejas de melancolía” en las que la historia aparece en toda su tristeza de vidas fenecidas, de amores consumados, de recuerdos de ceniza.

³⁹ *La ciudad en brasas*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1991, p. 151.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 153.

Amor, se rompe nuestro encantamiento
 al sonar nuestros pasos. ¡Qué vacía
 la soledad de muerte y la tristeza
 de estas callejas de melancolía!⁴¹

Los pasos por las viejas callejas es la imagen que elige el poeta para evocar el transcurrir del tiempo, el olvido: pasos que se pierden. No todo en la historia es escombros y ruina, polvo y ceniza, precisamente ciertos monumentos de la ciudad son brasas que no han apagado el eco de aquellos viejos tiempos que evocan, como no se han apagado en muchos de ellos las voces trascendidas que salvó la literatura. A través del arte, de la belleza, la sensibilidad humana levita momentáneamente sobre el haz del tiempo, vive más, experimenta una emoción mayor, siente con mayor intensidad la vida, el fluir de la vida, y quiere apurarlo en esa contemplación densa, anhelante, diferida. En no pocos poemas el poeta invita a la amada a compartir con él esa sensación de ebriedad o plenitud contemplativa, sensitiva. Como ejemplo, sirvan las estrofas que rematan el poema “Claustro del Monasterio de las Dueñas”:

Ebrios de luz, amor, aspira el zumo
 de este frutal remanso de alto pozo.
 ¡Entremos más adentro, en el prodigio!
 ¡Florece Dios en pámpanos de gozo!

¡Vierte serenidad, que está cansado
 de llanto el corazón! ¡Ya viene el austro
 que recuerda el amor! ¡Mi amor escancia
 la embriagadora limpidez del claustro!⁴²

Naturalmente, habla el poeta de un amor real, de una presencia viva y femenina, y en esto difiere este libro del anterior, *Cántico para un amor y una ausencia*, centrado en las tentativas de un amor espiritual, añorado, ausente. No por eso dejan de resonar en él ecos de la poesía mística sanjuanista, como sucede en el verso “¡Entremos más adentro, en el prodigio!”. Celebrando la belleza que las piedras muestran y evocan, celebra el poeta su amor. Ocurre

⁴¹ *Ibidem*, p. 133.

⁴² *Ibidem*, p. 97. Parecida invitación le hace en otro poema como “Recodo de San Benito. Remanso de quietud”. En algunos poemas, la vivencia presente desencadena recuerdos del pasado de los amantes, como traslucen algunos versos de “Viejo puente romano” y “Plaza de Anaya”, pero la inmensa mayoría de los poemas se instalan en un presente sin fisuras.

íntegramente en un poema como “En el interior de la Catedral Vieja”, y en “Plaza Mayor, de mañana” precisa la equivalencia entre el amor poseído, intensamente vivido, y la contemplación de la maravilla artística:

Así el amor: el tiempo eternizado,
la piedra en lumbrarada, un reverbero
de claridad, manando de tus ojos
hasta mi corazón, en ventisquero.⁴³

Esa experiencia de la sobreabundancia o elisión del tiempo le sucede al poeta en la contemplación de la belleza -un monumento u objeto artístico en un momento preciso del día, orlado por la luz que lo transfigura- y la presencia del amor y su celebración. Ello le lleva a prescindir de todo, de tal modo que otra realidad que no sea la puramente contemplada y sentida se borra, y la ciudad se borra en sus perfiles para concentrarse únicamente en la plaza, el claustro, la fachada, el cuadro... contemplados. Allí encuentra la armonía, la serenidad, la paz. Dice en el patio de la Casa de las Conchas:

Aquí la paz, la brasa, el serenado
vuelo de tantos siglos hecho roca.
Y un silencio de sotos rumoroso
que a la palabra del amor convoca.

Afuera un mar de conchas sombreando,
espumosas de brisas, un camino
que viene y va hacia nadie, donde pisa
el corazón de nada peregrino.⁴⁴

Armonía que no puede olvidar al amor, y que le convoca a celebrarlo, entrando “más adentro”. El poema “Huerto de Calixto y Melibea” ejemplifica bien la deliciosa aventura del *hortus conclusus* en que el amor, en su aislamiento con el amado, experimenta la plenitud:

Cuando hecho yedra, nuestro amor ha entrado,
trepador de la muerte, por el huerto

⁴³ *Ibidem*, p.85.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 49.

¡qué júbilo vivimos, surtidores
de viva sed y fontanar abierto!⁴⁵

En su neoplatonismo el poeta persigue la búsqueda de la esencialidad y por eso prescinde de todo lo que no le lleve a esa idea del bien y la belleza; es decir, de la vivencia del amor como fruición exclusiva. Proporción y claridad son principios ínsitos en su poesía, en su imaginario, los que le llevan a decantarse por la belleza de las formas artísticas y aún, y en ellas, por el alma perfecta de la amada, de tal modo que ya quede por encima del mundo, de la realidad triste y no hermosa.

Métrica y léxico caminan en esta dirección de hacer resaltar la claridad y la proporción en aras de la belleza, entendida ésta, a modo de Tomás de Aquino, como adecuación a un fin, como principio metafísico y unidad en el ser⁴⁶. La estructura del libro, su cuerpo arquitectónico tiene una intencionada proporción que no en vano recuerda cifras simbólicas de gran tradición cultural: 33 poemas que suman 936 versos. Los 32 primeros se componen todos ellos de 7 cuartetos, y el último, el que de alguna forma es síntesis y cierre, se alarga hasta los 10. Todos los cuartetos están compuestos de versos endecasílabos que sólo riman en consonante en sus versos pares y dejan libres los impares.

En cuanto al léxico hay que hablar de su abundancia y sonoridad, de sus multívocas sugerencias en la sobreabundancia de las imágenes. Hay campos léxicos ricamente representados, algunos con más poder referente, como es el caso de los numerosos términos arquitectónicos, dada la presencia de los principales monumentos salmantinos, pero otros son traídos por su fuerza evocadora, lírica: pájaros, plantas, flores, más el campo semántico de la luz y el aire, el agua y el fuego. Y una serie de palabras que inciden una y otra vez en la expresión de la idea que fundamenta el sentimiento del poeta reviviendo intensa y entrañadamente su ciudad: la quietud, el sosiego, la calma, la paz, el silencio, la soledad..., o todo lo que tenga que ver con la ascensión, el vuelo, la altura, la huida hacia el ideal platónico de lo fuera del tiempo y lo sin tacha.

Particularmente habría que destacar el uso polivalente y reiterado que hace de la palabra miel y otras de su entorno. Es, sin duda, una palabra clave para expresar la especial complacencia que el poeta siente en su contemplación de la ciudad, en su evocación amorosa y satisfecha. La ciudad, contemplada

⁴⁵ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁶ Ver ECO, H., *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004, p. 88.

al atardecer, sobre todo, destila miel por sus piedras; imagen ésta más repetida que la misma que da título al libro -“la ciudad en brasas”-, transfigurada en su aureola incandescente, crepuscular. Aunque sobrepasan la treintena las alusiones o imágenes de la miel, sólo citaremos ésta, debidamente desarrollada a propósito de la fachada plateresca de la catedral:

Este panal de viento y transparencia
¿de qué enjambres se labra? ¿de qué mieles?
¿de qué colmena enfebrecida, ardiendo
de oro de luz, el aire por cinceles?⁴⁷

Atención aparte merece el capítulo de la intertextualidad en el libro, las citas incorporadas y las alusiones y ecos, que esta vez no se limitan casi exclusivamente a San Juan de la Cruz, sino que homenajean también a Fray Luis de León y a Santa Teresa. Aunque algunas citas libres, sobre todo del primero, aparezcan desperdigadas en distintos poemas, son los exclusivamente dedicados a éstos aquellos en los que el tejido de citas se hace más denso y continuado⁴⁸. En “Monasterio de San Andrés, donde vivió San Juan de la Cruz” se cuentan alrededor de una decena de sintagmas u oraciones del *Cántico espiritual*; sin embargo, la presencia de Fray Luis de León es mucho más intensa y reiterada. Hasta cinco poemas recuerdan la ineludible presencia del agustino en la ciudad y se echa en ellos mano de retazos de su poesías: en algunos como “Patio de las Escuelas”, “Aula de Fray Luis de León” y “Patio chico” más accidentalmente, pero en “Órgano de Salinas” y “La Flecha” el acarreo de expresiones y ecos es abrumador. En los 28 versos del primero de éstos ronda la presencia de una decena de versos frayluisianos, todos del poema dedicado al músico amigo; en el segundo, las reminiscencias se acentúan, tomándose de

⁴⁷ *Ibidem*, p. 107. Aunque elige preferentemente la imagen para referirse al fulgor o impacto de la luz en las piedras, también se aplica al aire, a su transparencia luminosa, y a los colores del otoño, a las palabras o versos de San Juan de la Cruz, Santa Teresa o Fray Luis de León, al propio gozo de pareja: “miel nuestro amor dorando la alameda” (p. 69), etc. En realidad, el soneto que pone broche al primer libro: *¡Apuntalad el aire!*, dedicado a la ciudad, es todo un anticipo de este libro, y en él están perfectamente desarrolladas las imágenes emblemáticas de la miel y el fuego:

Aquí late Castilla en miel deshecha.
Aquí se hace colmena y pura flecha
llagando un aire derretido en fuego. (p. 118)

⁴⁸ Y no hay que olvidar un poema como “Salamanca” de Unamuno, con quien coincide no sólo en el acopio de motivos, sino también, con distinta formulación, en algunas imágenes o sensaciones de la ciudad.

cuatro poemas diferentes. A medida que el poema avanza, los ecos se van diluyendo, hasta llegar a la estrofa última, la única que aparece limpia de préstamos. Para mayor evidencia, he aquí la copia de este poema, "La Flecha":

¡Qué turbiedad el corazón! ¡Qué abismo
zorzal de envidia y odio! ¡Borrascoso
el mar del desamor, rompe el navío!
¡Huyamos al desvío del reposo!

¡Vamos hacia los mares de dulzura
donde, deshecha en luz, navega el alma!
¡Sin testigos, a solas, sosegados,
libres del torbellino, en dulce calma!

Este es el sitio de la luz serena.
Aquí reina la paz, vive el contento.
Clarísima quietud aquí florece.
¡Colócate ya libre en puro viento!

Se ha serenado el aire. Por los álamos
trepas la limpidez de la ribera
del claro Tormes. Diluida en agua
aquí respira el alma primavera.

¡Báñate en la fragancia de tu huerto,
del frescor de su fuente de pureza!
Es la hora de dar nombres de hermosura
al alma de la luz y la belleza.

Monte. Pastor. Esposo. Silabeas
la miel de cada nombre. ¡Qué zureo
de enamorado palomar! ¡El aire
qué endulzado abejar en laboreo!

El Tormes pasa atónito, extasiado
de tanta claridad. Y de puntillas
fluye en silencio de estupor. Sus aguas
dejan posos de miel en sus orillas.

Como ya se vio analizando el libro anterior, Soto del Carmen no toma los versos o las citas al pie de la letra, sino que las adapta y moldea a las necesidades rítmicas del poema, pero la presencia del homenajeadó es inequívoca

y la proximidad o lejanía de su eco varía mucho según su concentración o dispersión léxica. En la primera estrofa resuenan los versos 6, 23, 24 y 25 de “Canción a la vida solitaria”⁴⁹. En la segunda los versos 26 y 27 de “A Francisco Salinas” y 38 y 39 de la anteriormente citada⁵⁰. En la tercera los versos 66, 67, 73 y 75 de “Noche serena”⁵¹. En la cuarta el primer verso de “A Francisco Salinas” y en la última palabra de esta y toda la quinta estrofa distintas palabras recuerdan los versos 42, 43, 47 y 48 de “Canción a la vida solitaria”⁵². Finalmente, en la sexta se alude a los nombres de Pastor y Esposo que aparecen en “De la vida del cielo”. Y no hay que desechar **De los nombres de Cristo**, la gran obra en prosa, cuya aura recubre todo el poema.

4 - Los corzos del tiempo

Incompleto parece ser que dejó *Leve pétalo apenas*, publicado también póstumamente en Salamanca en 1993. A tenor de las notas dejadas, esta obra constaría de cinco partes o apartados, de los cuales sólo aparecieron dispuestas tres.

El primero de ellos, “Fuga en mi doliente”, consta de siete poemas de 28 versos cada uno, divididos en siete serventesios alejandrinos con perfecta rima consonante. El tema no es otro que el dolor por la conciencia ante el paso inexorable del tiempo. La gradación es perceptible a lo largo de los poemas, pues comienza con la dolorida confesión de la ruptura del equilibrio, del paso de la pureza a la sombra, para desembocar en la fatalidad de la muerte y lo que de vacío y ausencia total supone. Plástico y claro en la elección de las imágenes y las palabras más tradicionalmente ilustrativas, la contraposición entre luz y oscuridad y todo su campo semántico de voces vicarias le sirven para expresar dicha conciencia dolorida y la aceptación de la desaparición final. Dice en el poema primero:

Yo creía posible un alba en que cupiera

⁴⁹ Respectivamente, “que no le *enturbia* el pecho” y “*roto casi el navío, / a vuestro almo reposo / huyo de aqueste mar tempestuoso*”. Las citas de Fray Luis de León se toman de la edición de las *Poesías Completas* hecha por Ricardo Senabre, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 39-40.

⁵⁰ Respectivamente, “*Aquí el alma navega / por un mar de dulzura...*” (p. 46) y “*a solas, sin testigo, / libre de de amor, de celo ...*” (p. 41).

⁵¹ “*Aquí vive el contento, / aquí reina la paz (...)* / *clarísima luz pura / (...)* eterna primavera *aquí florece*” (pp. 64-65).

⁵² “*El aire se serena*” (p. 45) y “*(...) por mi mano plantado tengo un huerto, / que con la primavera, / (...)* por ver y acrecentar su *hermosura / (...)* una *fontana pura*” (p. 41).

el inmenso vacío de la noche redondo,
 más se rompió en añicos la luz. Y en torrencera
 de sombras, voy llagado de amor, por lo más hondo.⁵³

La ruptura semántica que se enuncia (“se rompió en añicos la luz”) lleva emparejada la ruptura sintáctico-rítmica. Esa escisión del tercer verso, con marcada pausa y ruptura de la unidad estrófica que por lo general tan bien conserva en los poemas, no es, pues, casual.

La noche “oscura” del poeta en vida, sabiéndose en fuga hacia la muerte, se convertirá en “sólo espanto” con la certeza de saberse muerto. Este es el serventesio que cierra el último poema, bien expresivo en su poderosa trabazón imaginativa:

Y todo será inútil, como el inútil grito
 de un niño que se pierde por los bosques del sueño.
 La noche será espanto. Tu corazón granito.
 Y el eco rebotando mi inaccesible empeño.⁵⁴

No menos explícito es el poeta a la hora de expresar su conciencia doliente del tiempo, de su irreparable fugacidad y la corrosión de la propia identidad afectada. La creación de imágenes y la transformación semántica le sirven para ir, en graduación creciente, expresando ese sentimiento de vulnerabilidad de la propia vida y su consciente derrota. En el segundo poema, construido en torno a la bíblica imagen del Génesis del Dios alfarero que moldea al hombre de la arcilla y a la no menos consabida idea del paraíso inicialmente gozado y definitivamente perdido, dice en su última estrofa que “el corazón es búcaro del tiempo prisionero”, pero en el tercer poema es mucho más figurativo a la hora de señalar la inaccesibilidad del tiempo, asemejado a la huida de los corzos y acelerando para ello el verso en incesante fuga enumerativa e intensiva de verbos:

¡Ah, los corzos del tiempo, arrasando, abrasando,
 mis ojos, sin descanso, sin sosiego, sin calma,
 corriendo, restallando, trotando, galopando,
 la soledad brumosa de las cumbres del alma.⁵⁵

⁵³ *Leve pétalo apenas*, Salamanca, Imprenta Calatrava, 1993, p. 29.

⁵⁴ *Ibídem*, p. 53.

⁵⁵ *Ibídem*, p. 37.

En el poema siguiente, el cuarto, vuelve a insistir en esta imagen al hablar de “las horas huidizas, corceles del desvelo”, pero da un paso más y la comparación se tiñe de connotaciones totalmente negativas: el tiempo no es ya corza o corcel de rauda e inalcanzable carrera, sino fiera devoradora:

-Oh deslizante furia del tiempo.- En la penumbra
mis gráciles palomas se salven de tus fauces.

Todo pasa. Fugaces y amargas si las tocas
las mieles del acanto deslíen sus perfumes.
¡Negrura en equilibrio que todo descolocas!
¡Oscuro tigre en celo que todo lo consumes!⁵⁶

El poema quinto es ya una abierta premonición de la muerte, aunque, con gran tiento y expresivas imágenes, elude su nombre en todos sus versos. Como siempre, en la estrofa última concentra su imagen del tiempo, que en esta ocasión no abandona tampoco el reino animal (elude el nombre pero alude por la acción: “repta”), aunque con otras sugerencias ante la taimada y fría intuición de la incontestable realidad evocada:

Resbalará el silencio como lluvia en la piedra.
En soledad de astro, no habrá estrellas ni aurora.
Yo sé que el tiempo repta furtivo entre la yedra
Trepando por mi pulso. Y llegará esa hora.⁵⁷

Con la desaparición del poeta, la insensibilidad ante el tiempo hará que éste “parezca que duerme agazapado” (poema sexto) y, ya en el último, “sin estrellas ni aurora”, sin pistas para decidir el cambio de la luz, la constancia de su fluencia, todo se ve como un fundido final, y “la noche será espanto”. La pérdida del goce terreno, del amor, de la vida explica la decepción existencial.

Igualmente, de serventesios alejandrinos se componen los tres poemas que forman el apartado “Nocturno en llanto sostenido”, evocación de la madre muerta. Los dos primeros mantienen las siete estrofas; el tercero, ocho.

Hablar de la madre es hablar de tanta ternura derramada y, sobre todo, de la pureza de un mundo primigenio e inocente, el que se aprendió viviendo

⁵⁶ *Ibidem*, p. 41.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 45.

junto a ella en los años primeros: “Tanto tiempo tallando la flor de nombres nuevos, / neveros de palabras de pureza primera”. Este primer poema es la evocación de su ser de niño junto a la madre, del aprendizaje de las cosas y el nombre que tenían, y también el del hombre avezado a la dureza de la vida que, sin embargo, es niño indefenso que echa en falta el amparo materno:

Estoy contigo, madre. Soy el niño asustado
en soledad de hombre, que aún teme andar a oscuras.⁵⁸

El poema segundo se demora en el recuerdo de la nochebuena y el especial despliegue de cariño y solicitud de la madre en la cena navideña. Su vacío, sin embargo, queda expresado, en la intensidad de la querencia, en versos tallados como los de esta estrofa:

Es tan ancha tu ausencia que no cabe en la casa.
No cabe ni en la noche. Y se agiganta y crece.
Se hace estrella de piedra entre los labios. Brasa
de llanto por los ojos. Silencio que enmudece.⁵⁹

El tercer poema evoca a la madre muerta y enterrada, aunque no definitivamente perdida, pues en la experiencia labradora la tierra es siempre nuevo manantial de vida, y por eso, si la sembraron como “rosal o trigo”:

Quizá crecida en trigo y en harina cernida
seas candeal y tierna el pan que me sostiene.
Quizás rosal plantado en tierra amanecida
seas cálido aroma que por mis aires viene⁶⁰.

Sin hacer alusión directa, la creencia en la salvación se hace presente en la estrofa que cierra el poema y todo este apartado dedicado a la madre:

Y seguirás tan bella. Conservarás intacto
tu frescor verdeante de fresal en rocío.

⁵⁸ *Ibídem*, p. 61.

⁵⁹ *Ibídem*, p. 63.

⁶⁰ *Ibídem*, p. 67.

... El tiempo sólo crece con nuestro paso. Es tacto
de Dios mientras andamos sin luz por el vacío⁶¹.

El apartado tercero lleva por título “Preludios a un sueño de infancia” y son once décimas en las que se da rienda suelta a la nostalgia de la pureza y la belleza del tiempo infantil. Las ideas vertidas pertenecen al acerbo común y se expresan con cierta reiteración y escogidas imágenes en las que predomina la sensorialidad. Aquellas primigenias experiencias se traducen emotivamente en imágenes naturales, sensitivas, de pájaros y flores preferentemente:

Ah, mi niñez, ese trago
que bebía a sorbo lento (...)
Qué embriaguez de naranjales,
alondra de azules vientos (...)
En su cangilón de noria
sabía el tiempo a cantueso.
Frescor de rocío y beso
en el ala de la risa⁶².

Sabores, tactos, aromas, luz a raudales... era la infancia o el recuerdo de la infancia para el poeta. No porque no asomaran ya manchas sombrías, pues fue su infancia la de un niño de la guerra, al que le hablaron “de una jauría / de odio y negros mastines”, pero él, más dado al sueño o a ver sólo lo excelso, inventó a sus antojos: “aromas, fuentes, jardines”.

Aun desconociendo las partes del libro imaginadas y no concluidas, cabe pensar que la temporalidad sería, como de hecho lo es siguiendo lo escrito, el hilo temático conductor. El sentimiento de la humana temporalidad como herida imborrable que obtura de tristeza la experiencia de una primera claridad soñada con la infancia. Esta reflexión dolorida toma motivos distintos -la precariedad de la vida adulta y la premonición de la muerte, la ausencia de la madre, la nostalgia de una infancia feliz...- para dejar, en el eco de la hermosura de las palabras, un rastro y un tónico en la vida que se sabe fugacidad y término. Para el poeta Soto del Carmen, la palabra del verso era un asidero, un ancla en el trayecto de su soledad de hombre, esa soledad que nace a consecuencia de lo irremisible de la muerte.

Ya se ha hablado de la musicalidad, de la armonía rítmica de esta poesía cuyos versos parecen cincelados y que a todos sus comentaristas ha lla-

⁶¹ *Ibidem*, p. 69.

⁶² *Ibidem*, p. 77.

mado la atención. Un estudio pormenorizado de estos aspectos daría para mucho y no es cuestión de alargarse más, por eso sólo haré referencia a algún detalle de las isofonías de esta obra, porque, si bien son abundantes en toda su poesía, en esta última adquieren mayor relevancia o perfección si cabe. El mismo título es ya un prodigio aliterativo: líquidas y bilabiales, junto a los acentos que recaen siempre en la vocal e, forman esa blanda movilidad ondulatoria del tiempo que, tenue pero imparabile, transcurre melancólicamente. “Leve pétalo apenas” es un magnífico hallazgo metafórico de lo delicado y efímero, tanto por la imagen que evoca como por la sutileza de su sonoridad.

En cuanto a las combinaciones paronomásicas, tres ejemplos:

En sus ojos de *brasa* la *brisa* abre una *brecha*⁶³.

¡Deja que beba el *aire*, la *aurora*, la *hermosura*
total y *delirante* de este instante en desmayo!⁶⁴

Pasa la luz, diamante que a su destello deja
total noche de sombras, cavernas de oquedades
donde *sola* la presa melancolía es queja,
la *soledad* tan *sola* es flor de *soledades*.⁶⁵

5 - Creaciones léxicas

Finalmente, y dada su originalidad, acierto y oportunidad, sí que merece la pena fijarse en las creaciones léxicas, esas voces que el poeta va sabiamente desperdigando en la rítmica fluencia de sus versos y que por su novedad y rareza, y por inesperadas, los realzan, enriqueciendo su sonoridad y su fuerza imaginativa⁶⁶.

En primer lugar habría que hablar de las derivaciones, de la particular habilidad del autor para, sirviéndose de los mecanismos lexicológicos del castellano, inventar nuevas palabras añadiendo a un lexema morfemas derivativos insólitos que sorprenden muchas veces por su osadía y por su expresividad.

En este sentido, gusta el autor de utilizar sufijos abundanciales para lograr sustantivos poco habituales, bien terminados en -AR/-AL como *alme-*

⁶³ *Ibídem*, p. 35.

⁶⁴ *Ibídem*, p. 51.

⁶⁵ *Ibídem*, p. 39.

⁶⁶ Ya Luis García Camino-Burgos alude a estas invenciones léxicas como “de una belleza y una eficacia insuperables”, en su “Prólogo” a *Cántico...*, p. 23.

nar o *almondral*⁶⁷, bien en -ERÍA como *angelería*⁶⁸. O el sufijo de cualidad -UMBRE para formar *nochedumbre*⁶⁹. Otra vez utiliza el sufijo -IN para formar *insaciedad* o utiliza una palabra en desuso como *llenez*⁷⁰.

También, dentro del fenómeno sustantivador, hay que tener en cuenta un uso muy particular que hace el autor de la intensificación nominal siguiendo el habitual procedimiento de los adjetivos:

¡Qué *tan nieve* en alud de surtidores!
 ¡Qué *tan brisa* en ardor de primavera!
 ¡Qué *tan raudal* tu voz, lluvia primera...!⁷¹

Más abundante es, sin duda, la derivación adjetival en sus obras. Utiliza el sufijo -AL con sentido cualitativo para convertir sustantivos en adjetivos, y así crea *cardal* (“es *cardal* y no trigo mi ancha pena”), *yedral* (“¡Qué terco / *yedral* empeño de apresar tu cerco / mi soledad tu soledad trepando!”) y *azucenal* (“si el austro asoma / y *azucenal* y alto oreo y toma...”) ⁷². Otras veces utiliza el sufijo -OR/ -ORA: tu *surtidora* luz; llena de gracia *maravilladora*; (tristeza) *almenadora* de tan dulces brechas⁷³.

Adjetivos participiales (-ADO/ -ADA) crea en versos como estos: “*amapolado* el surco de tu carne; “ tu destellar de lámpara *enfogada*”; (yo) “Dios de sed y en llanto *pleamado*”; “amar es mar *crinado* en que navego”⁷⁴. Aplica sustantivos pospuestos o antepuestos con valor adjetivo en casos como: “mi *colmenero* amor”, “tu amor *arquero*”, “amor *remero*” y “*recentales* sueños”⁷⁵. Y forma un compuesto con la raíz de miel y azul en el verso “¡Qué *meliazul* serenidad del viento...!”⁷⁶

⁶⁷ *Cántico para un amor...*, pp. 47 y 62.

⁶⁸ *Leve pétalo apenas...*, p. 81.

⁶⁹ *Cántico...*, p. 33 y *Leve...*, p. 59.

⁷⁰ *Cántico...*, pp. 58 y 64, y 54 respectivamente.

⁷¹ *Cántico...*, p. 84. también este otro ejemplo: “¡Rompa tu luz la tenue veladura / *tan cristal* y *tan aire!* (p. 94).

⁷² El primer ejemplo es de *¡Apuntalad...*, p. 71, y los dos siguientes de *Cántico...*, pp. 47 y 88. En *La ciudad en brasas* aparecen: *cedral* (torre), piedra *colmenal*, sombras *arcales* y abismo *zarzal* en pp. 25, 59, 75 y 127 respectivamente. Y en *Leve pétalo apenas* este verso: “Al corazón vacío, *musgal* de desengaños”, p. 63.

⁷³ Se encuentran en *Cántico...*, pp. 36, 41 y 42.

⁷⁴ *¡Apuntalad...*, p. 116 y *Cántico...*, p.53, 64 y 78 respectivamente.

⁷⁵ *¡Apuntalad...*, p. 113 y *Cántico...*, p. 45, 66 y 85.

⁷⁶ *La ciudad...*, p. 143.

No escaso es tampoco el empleo de verbos sorprendentes, bien en su derivación, bien en su uso enfático y pronominal. Añadiendo la sufijación -AR / -EAR aparecen creaciones como “belleza azul *primaverando* el alma”, “el aire *milagrea*”; “si es noche oscura y no *estrellea*” y “*oleando* de luz mis tajamares”; y “la luz que *colmenea* en las fachadas”, entre otras⁷⁷. Con -ECER crea *alborece* (quizás asimilando el cruce de “albor” y “amanecer”): “¡Cómo *alborece* / el vendaval de sangre en que te amo!”⁷⁸

Por parasíntesis (sufijo y prefijo) se forman: “*encristalar* la luz”; “*enfoga* en brasa” y “... el cielo que se *embrasa*”; “nos *desnieva* en su llama”; “la escarcha *endiamantando* flores”⁷⁹.

Tiene una particular inclinación a pronominalizar verbos impersonales e intransitivos, reforzando así la subjetividad: “ya te *nació*... el dolor de la siega”; “grito por ver si el grito *me amaneca*...”, “¡Cuánto *me tardo*...” o “*me llueven* sombras de melancolía”⁸⁰.

Tomando adjetivos y añadiéndoles la sufijación adverbializadora -MENTE logra creaciones como: *arcangélicamente*, *lluviosamente*, *azulmente* y *surtidoramente* (“¡Resbala la luz, tan *azulmente*, / tan *surtidoramente* de tu mano!”)⁸¹. Doble proceso derivativo (de sustantivo:adjetivo:adverbio) sigue en otros como *almenadoramente* o *almendradoramente*: (“ahora prolonga su frutal dulzura / la tarde en ti *almendradoramente*”)⁸².

No menor interés tienen las locuciones adverbiales inventadas por el poeta tras quebrar semánticamente la fórmula de la que proceden cambiando algunos de sus términos. Este es un recurso que reiteró con especial tino Blas de Otero, de quien parece haberlo tomado Soto del Carmen en algunos ejemplos insertados en sonetos que recuerdan la búsqueda ansiosa de *Ancia*:

A *contranoche* lucho y desespero
en vendaval de espumas y marea.

⁷⁷ ¡*Apuntalad*..., pp. 75 y 97; *Cántico*..., p. 33 y 91; y *La ciudad*..., p. 119.

⁷⁸ *Cántico*..., p. 90.

⁷⁹ ¡*Apuntalad*..., p.113; *Cántico*..., p. 71 ambos; *La ciudad*..., p. 29; y *Leve*..., p. 37.

⁸⁰ ¡*Apuntalad*..., p. 98 y *Cántico*..., pp. 34, 35 y 67.

⁸¹ *Cántico*..., pp. 41, 67 y 72.

⁸² *La ciudad*..., pp. 23 y 69.

(Dios) pasa mirando
amando, destellando viva lumbre,
a cegador desvelo, a *fuentes llenas*.⁸³

Se reiteran especialmente estas locuciones en el soneto LV de **Cántico para un amor y una ausencia**, rompiendo la fórmula hecha de diversas maneras: bien sustituyendo una palabra por otra como en “Te estoy naciendo a golpes de esperanza, / a corazón en grito que se lanza...” (a voz en grito); bien por juego de sinonimia: “te estoy amando a *llamarada viva*” (a fuego vivo), o de antonimia, creando una paradoja: “te estoy amando a *llantos jubilosos*” (“llanto amargo”)⁸⁴.

Otras locuciones novedosas son más creativas, como “Ando de *llanto en hiel*” o “Ando de *rama en miel*, por la floresta / de tus ojos perdido”, en donde ha intercambiado los términos del sintagma hecho (miel en rama). En “A fuego vivo, / a llanto y llaga y a *desgarradura* / encadenado...”, quizás influyan razones fonéticas en la elección de algunos de los términos (llanto y llaga)⁸⁵.

Como conclusión, cabe decir que es Francisco Soto del Carmen un poeta ensimismado, un poeta que toma un tema de su particular sensibilidad (el sentimiento de Castilla, la experiencia de Dios, la vivencia de la ciudad de Salamanca, los recuerdos de la infancia) y lo asedia e intenta acotarlo con sus versos de acendrado formalismo, en esquemas métricos cerrados. Busca el clasicismo, la dicción esmerilada, cálida, clara, aprendida sobre todo en los grandes poetas del Renacimiento, particularmente San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, a cuyo léxico y visión del apartamiento y el desvelo tanto debe. Su particular habilidad en el manejo del verso y la soltura constructiva y metafórica son su mejor aval, pero también un peligro que le conduce al manierismo, dada la reiteración métrica, léxica e imaginativa que despliega en sus títulos de tema monográfico.

⁸³ *Cántico...*, pp. 66 y 56. (La ruptura se ha hecho sobre las locuciones: “a contraluz” y “a manos llenas”). ESPINO COLLAZO, J., en “Implicaciones semánticas de la “ruptura del sistema””, *Archivum*, XXXIII (1983), pp. 299-300, al estudiar este fenómeno dice que fue un “procedimiento semiótico que Blas de Otero y otros poetas sociales manejaron eficazmente, al objeto de preservar la calidad estética de su discurso y mantener a salvo la comunicación, sin renunciar a unos contenidos comprometidos”. No es el caso de Soto del Carmen, cuyos motivos de escritura están bien lejos de aquella poesía crítica con el sistema político y social imperante en aquellos años.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 89.

⁸⁵ *Ibidem*., pp. 48, 79 y 56 respectivamente.