

anuario
1992

INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCAMPO



ANUARIO 1992

**INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
"FLORIÁN DE OCAMPO" (C.S.I.C.)**

**anuario
1992**

**INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCA MPO**



CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Ángel Rodríguez, Enrique Fernández-Prieto, Miguel de Unamuno, Juan Carlos Alba López, Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, Luciano García Lorenzo, Jorge Juan Fernández, José Luis González Vallvé, Eusebio González, Amando de Miguel, Concha San Francisco, Francisco Rodríguez Pascual, Antonio Pedrero Yéboles.

Secretario Redacción: Juan Carlos Alba López.

Diseño Portada: Ángel Luis Esteban Ramírez.

© INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS

“FLORIÁN DE OCAMPO”

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZAMORA.

ISSN.: 0213-82-12

Depósito Legal: ZA - 297 - 1988

Imprime: HERALDO DE ZAMORA. Santa Clara, 25 - ZAMORA
artes gráficas

ÍNDICE

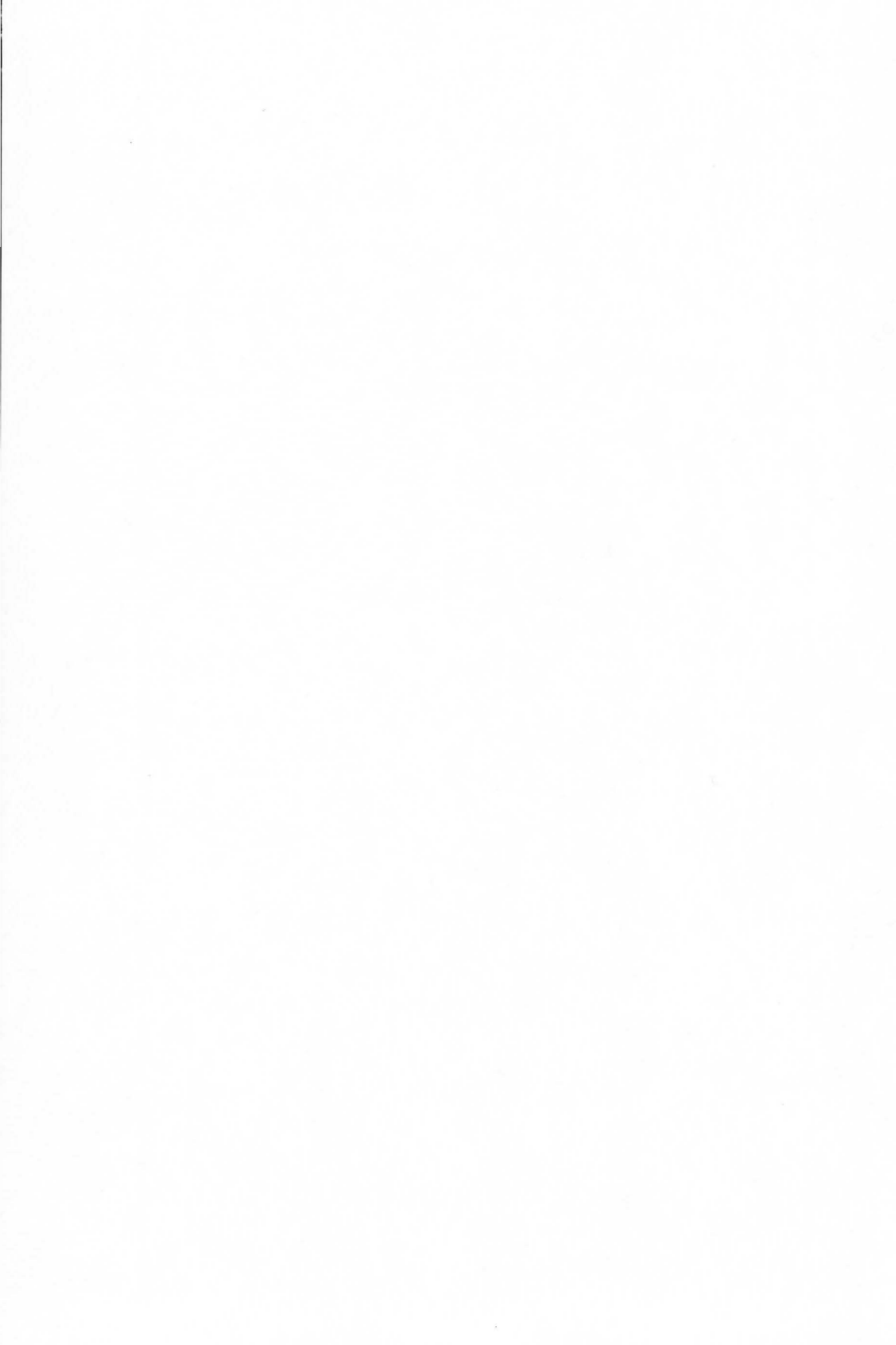
ARTICULOS

PALEONTOLOGÍA	15
Emiliano Jiménez Fuentes, Santiago Gil Tudanca: <i>Vertebrados fósiles de Zamora</i>	17
ARQUEOLOGÍA	31
Intervenciones arqueológicas en la provincia de Zamora	33
Miguel Ángel Martín Carbajo, Jesús Carlos Misiego Tejeda, Francisco Javier Pérez Rodríguez, Francisco Javier Sanz García, Gregorio José Marcos Contreras: <i>El campo de Túmulos de "La Manguita" (San Vitero)</i>	35
Jesús Carlos Misiego Tejeda, Francisco Javier Pérez Rodríguez, Francisco Javier Sanz García, Gregorio José Marcos Contreras, Miguel Ángel Martín Carbajo: <i>Nuevos datos sobre el Grupo Castreño del Noroeste de Zamora, El "Castro de la luz" (Moveros)</i>	55
Purificación Rubio Carrasco, Luis Iglesias del Castillo, Ana M ^a Martín Arija, Mónica Salvador Velasco, Ana I. Viñé Escartín: <i>Excavación Arqueológica en "El tesoro - La Corralina", (Castroverde de Campos)</i>	79
Gregorio José Marcos Contreras, Miguel Ángel Martín Carbajo, Jesús Carlos Misiego Tejeda, Francisco Javier Pérez Rodríguez, Francisco Javier Sanz García: <i>Excavación Arqueológica en el ayuntamiento de "El Cementerio" (Gema)</i>	95
Ana I. Viñé Escartín, Luis Iglesias del Castillo, Ana M ^a Martín Arija, Purificación Rubio Carrasco, Mónica Salvador Velasco: <i>Intervención Arqueológica en la Iglesia de San Salvador (Belver de los Montes)</i>	109
Ana M ^a Martín Arija, Luis Iglesias del Castillo, Purificación Rubio Carrasco, Mónica Salvador Velasco, Ana I. Viñé Escartín: <i>Excavación Arqueológica en la "Dehesa de Pelazos" (Villar del Buey)</i>	123
Luis Iglesias del Castillo, Ana M ^a Martín Arija, Purificación Rubio Carrasco, Mónica Salvador Velasco, Ana I. Viñé Escartín: <i>Intervención Arqueológica en el Castillo de Zamora</i>	135
Ana I. Viñé Escartín, Luis Iglesias del Castillo, Ana M ^a Martín Arija, Purificación Rubio Carrasco, Mónica Salvador Velasco: <i>Excavaciones Arqueológicas en el Canto y Cl. Padre José Navarro (Toro)</i>	149
Hortensia Larrén Izquierdo: <i>Hallazgos cerámicos en la ciudad de Toro (II): El conjunto del "Patio del Siete"</i>	163

Consuelo Escribano Velasco: <i>Excavación de urgencia en el “Castro de la Magdalena” (Milles de la Polvorosa, Mózar de Valverde)</i>	175
ARTE	191
Manuel Pérez Hernández: <i>Marcas de Platería Zamorana</i>	193
Jesús Masana Monistrol: <i>El rostro en el románico. Connotaciones Bíblico/Litúrgicas</i>	209
Inocencio Cadiñanos Bardeci: <i>El convento de San Francisco de Benavente y su construcción en el siglo XVII</i>	239
Fernando Regueras Grande: <i>San Pedro de la Nave: Una síntesis.</i>	253
Rosa Martín Vaquero: <i>Las obras de la platería en la parroquia zamorana de San Isidoro de Casaseca de Campeán</i>	267
BIOLOGÍA	289
José Ignacio Regueras Grande: <i>La caza mayor, y la avutarda en Zamora</i>	291
ECONOMÍA	367
Jesús del Río Luelmo: <i>El campo zamorano ante su integración en la CE: Consecuencias y perspectivas</i>	369
ENOLOGÍA	393
M ^a Cruz Ortiz Fernández, Luis Antonio Sarabia Peinador: <i>Caracterización de vinos de Toro mediante técnicas quimiométricas de análisis multivariante</i>	395
GEOLOGÍA	461
J. L. Fernández Turiel, D. Gimeno, A. López Soler, X. Querol: <i>La mineralizaciones fosfáticas de los materiales paleozoicos de la provincia de Zamora</i>	463
HISTORIA	507
Abundio García Caballero: <i>Proyecto de colonización de los despoblados de San Pelayo, Santa Cristina y Villagodio</i>	509
Pedro Marcos Blanco, Concepción Pérez Quiñones: <i>Cartas de examen de artesanos zamoranos en el archivo municipal de León.</i>	529
José Antonio Álvarez Vázquez: <i>El arbitrista de Caxa de Leruela y la crisis del siglo XVII</i>	541
Francisco Javier Lorenzo Pinar: <i>La cofradía zamorana de San Cosme y San Damián. Ordenanzas de 1550</i>	565

Enrique Fernández Prieto: <i>Zamora según los datos del Catastro de Ensenada de 1751-52</i>	581
Antonio Matilla Tascón: <i>Pleito entre las Aceñas de Cabañales y de Olivares, de la ciudad de Zamora: 1545-1552</i>	591
Miguel Ángel Diego Núñez, M ^a Belén Béjar Trancón: <i>Reseña histórica del reino Suevo</i>	597
LITERATURA	615
Pedro Crespo Refoyo: <i>Claudio Rodríguez entre el apocalipsis y las ciencias naturales</i>	617
FONDOS DOCUMENTALES	645
José Andrés Casquero Fernández: <i>Inventario del archivo de la Junta Pro-Semana Santa de Zamora</i>	647
Pedro García Álvarez: <i>Documentación de la sociedad económica de amigos del país de Zamora</i>	667
SOCIOLOGÍA	711
José Manuel Barrio Aliste: <i>Análisis teórico y crítico de la pobreza de la provincia de Zamora: Génesis y causa de la problemática social</i>	713
CURSOS DE ENERGÍA	
J. L. Martínez López-Muñiz: <i>Nuevo marco europeo para el sector eléctrico: La hora definitiva de un profundo cambio</i>	733
Adriano García Loygórriz Ruiz: <i>Perspectivas del carbón termoeléctrico en la Comunidad Europea</i>	753
José Manuel Díaz Lema: <i>La reforma del marco jurídico del sector eléctrico</i>	767
Javier Escudero Gutiérrez: <i>Energía, medio ambiente y la conferencia de Río</i>	785
MEMORIA Y ACTIVIDADES	
Memoria Año 1992	811

ARTÍCULOS



CLAUDIO RODRÍGUEZ ENTRE EL APOCALIPSIS Y LAS CIENCIAS NATURALES

(Una lectura tradicional en torno a “Solvat seclum” de *Casi una leyenda*)

PEDRO CRESPO REFOYO

*Pero ¡ay!, que el monte se desmorona/ y se remueve de su lugar la roca / y
el agua corroe las piedras/ y se lleva la inundación los terrenos.
Job, (14:18-19)*

Quince años han transcurrido desde la publicación de *El vuelo de la celebración* (1976)¹ hasta la de *Casi una leyenda* (1991)², última obra de Claudio Rodríguez. Período similar al que separa el nacimiento del hombre (Zamora, 1934) y el poeta que se bautiza con el *Don de la ebriedad* (1953)³. Las cifras tienen sus secretos: “entre bautismo y réquiem” literarios, como escribe en “Nocturno de la casa ida”. Acaso —y muy de verdad lo pensamos— con *Casi una leyenda* el poeta entona su responso o, cuando menos, una despedida que también es testamento:

Tú no andes más. Di adiós.
Tú deja que esta calle
siga hablando por ti, aunque nunca vuelvas.
(de “Calle sin nombre”)

Dejadme en paz. Adiós. Ya es nuevo día.
(de “Nocturno de la casa ida”)

No es mi intención, ni mi pobre ingenio me lo permitiría tampoco (...*sed parvo ingenio magna referre uctor*), la de analizar toda la obra, sino tan sólo el poema “Solvat seclum”, y aún tiemblo ante tan humilde empresa, como pieza engarzada tanto en la tradición como en la propia obra anterior de Claudio Rodríguez, toda ella un *Liber naturae*, que muestra aquí una meditación serena, un *vado mori* sin apego a los bienes temporales de la vida, *omnia temporalia*, ni esperanza en el trasmundo, sino como aceptación y aun deseo de unión con su origen: tierra a la tierra. Procederé como una cámara que ofrece prime-

¹ *El vuelo de la celebración*, Madrid, Visor, 1976.

² *Casi una leyenda*, Barcelona, Tusquets Editores (Nuevos textos sagrados) Marginales, 112, 1991.

³ *Don de la ebriedad*, Madrid, Rialp, 1953.

ro un plano general, el libro en este caso, luego un plano medio, la sección, y se detiene en un plano corto o primer plano, el poema.

LA VIDA COMO LEYENDA

Sólo recientemente se ha prestado atención al título de las obras, poco valorizado “en términos de análisis” —como señala Carlos Reis⁴, aunque puede “ser encarado como elemento susceptible de avanzar notaciones semánticas importantes para la comprensión del texto”. ¿Qué avanza el título *Casi una leyenda*? En principio algo que está muy cerca de ser, pero no ha llegado a realizarse y ello es, además, una relación de sucesos que tienen más de maravillosos que de históricos. La historia queda camuflada tras el celaje de lo maravilloso. Casi un suceso sin catalogar, una anécdota sin relieve. Nos encontramos ante una referencia simbólica: la leyenda como vida, la vida como leyenda (como las hagiografías) y no como historia documentada. El propio autor lo explica así, días antes de que la publicación viera la luz, en entrevista al diario *ABC*:

—El título yo lo dice, según creo: el vivir como leyenda, no como historia (...). El dinamismo esencial de la vida se ha de reflejar necesariamente en la poesía (...). La vida no es poesía, pero la poesía es siempre vida⁵.

Así habla el autor, el hombre, pero ¿qué dice el creador, qué el personaje que se disuelve en el papel para no ser más que un ser de ficción, un yo lírico que aquél puso en pie como un dios? Remontándonos a *El vuelo de la celebración* encontramos los primeros indicios de la dialéctica Historia —leyenda, del rumbo que va tomando su mundo lírico, donde aletea lo que primero fue título provisional^{5 bis} y ya definitivo. Es precisamente en el poema-magnífico, espléndido— que abrocha el libro, “Elegía desde Simancas (hacia la Historia)” (repárese asimismo en el motivo que desarrollará en *Casi una leyenda*), donde enfrenta los términos *Historia* y *leyenda* para anularlos en el canto: (vv. 90-91).

Aquí ya no hay historia ni siquiera leyenda;
sólo tiempo hecho canto.

⁴ REIS, Carlos, *Comentario de textos. Metodología y diccionario de términos literarios*, Salamanca, Almar Universidad, 1979, p. 190.

Análisis de título en las cuatro obras anteriores de C.R. hicieron GARCÍA JAMBRINA, Luis M. y RAMOS DE LA TORRE, Luis: *Guía de lectura de Claudio Rodríguez. (Hacia sus poemas)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, pp. 23, 50 81 y 107.

⁵ BERASÁTEGUI, Blanca: “No me gusta llegar, me gusta el viaje”, (*ABC, ABC Literario*, p. VII), Madrid, sábado 27 de abril 1991.

^{5 bis} Véase CAÑAS, Dionisio, *Claudio Rodríguez*, Madrid, Jucar, 1988 y *Guía de lectura...* ob. cit. p. 127.

(Sobre el *canto* tras su muerte se preguntará en “Solvēt seclum” ¿Quedaré *canto* de su “leyenda”, sonará tras la *disolución*?). Años más tarde (1983) auna toda su obra –cuatro títulos– en *Desde mis poemas*⁶ y en la introducción “A manera de un comentario” que prologa el poemario vuelve a incidir el autor en estos vocablos, primero refiriéndose a la vida, a su propia vida:

mis caminatas por los campos de mi tierra iban configurando y modificando, a la vez, mi visión de las cosas y la de mi propia vida (historia o leyenda...)⁷.

para hacerlo después sobre la poesía:

La poesía es aventura, cultura. Aventura o leyenda, como la vida misma⁸.

He aquí, pues, la clave del título y sus guiños sin salirnos del hombre y el creador, de la poesía y su meditación. Lo que tenemos ante nosotros es *Casi una leyenda*, un sí es no es aventura que no alcanza la categoría histórica; así siente su devenir Claudio Rodríguez⁹. Y este legendario personaje lírico –¿místico profano?– se nos disuelve en el papel para abocetar su identidad. Estamos ante lo que Pedro Salinas (poeta y crítico, no se olvide) llamó “doble del poeta”, representación desde su ser para ser otra cosa, “no imitar el simple sucedido de la vida material, sino inventárselo”¹⁰.

LA MUERTE DE LA MUERTE. TRADICIÓN EN LIBERTAD

De las seis secciones que componen *Casi una leyenda* la última, “Nunca vi muerte más muerta”, es nuestro objetivo general. Digamos asimismo que este título engloba cinco composiciones (una cuarta parte de la obra) en torno a la muerte, pero una muerte que no es fin, como suele entenderse *sensu stricto*, sino salvación, principio o, para decirlo con los términos del poeta en “El cristalero azul (La muerte)”, calidad y pureza:

Todo es oscuro pero tú eres clara.

La vida impura pero tú eres pura. (vv. 11-12)

Belleza al cabo como pregona la última composición. “Secreta”:

Tú no sabías que la muerte es bella

y que se hizo en tu cuerpo. No sabías (vv. 1-2)

⁶ *Desde mis poemas*, Madrid, Cátedra, 1983.

⁷ Ob. cit., p. 15.

⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁹ Véase *Guía de lectura de C. R.*, ob. cit., p. 127.

¹⁰ SALINAS, Pedro: *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1981, 2ª ed., p. 44.

La aparente paradoja “muerte muerta” encierra bajo ese cascarón superficial el fruto sabroso de la vida, la muerte como resurrección, de ahí la expresión adelgazada muerte muerta, que no mata, desposeída de su función o, mejor, que transforma, que crea, abortada así su condición originaria. Posee también un regusto clásico y una superación en su tratamiento (epicentro de nuestro análisis) de nuestros clásicos medievales. No se trata en Claudio Rodríguez de una imprecación a la muerte como en Juan Ruiz (planto por Trotaconventos), 1250 c:

¡Ay muerte! ¡Muerte seas, muerta e mal andante!

o fray Diego de Valencia en el *Cancionero de Baena*, núm. 510:

muerta seas e perdida. (v. 72)

Aquí se ha superado el denuesto desde la misma imprecación de los vates medievales y así se enuncia su consecución, la muerte está muerta como deseaban vehementemente el Arcipreste y fray Diego.

Las cinco composiciones de esta sección hunden sus raíces en la siempre fértil tradición, pero dando un nuevo giro, ungiéndolas con el óleo de su propia voz, tradicional desde su origen como ha sido señalado. Porque, ¿qué otro mundo puede habitar el poeta? Recordemos lo que escribe Salinas a este propósito:

Las áreas de la tradición son las únicas regiones habitables para el poeta,¹¹

pero la tradición como libertad, nunca como servidumbre:

Lo cierto es que la tradición es la forma más plena de libertad que le cabe a un escritor¹².

El grado de capacidad para asimilar esta totalidad de la tradición permite calibrar la grandeza de este poeta que combina todas sus expresiones o registros, desde lo culto a lo popular¹³, desde los contenidos a lo fónico. Así, en “Los almendros de Marialba” aparece la metáfora del río como uno de aquellos ríos “que van a dar en el mar” que tomara de la tradición Jorge Manrique, documentada asimismo en numerosos autores medievales¹⁴. Pero dicha metáfora aparece en este poema vuelta del revés y el río no es la vida, el río

¹¹ Jorge Manrique..., ob. cit., p. 103.

¹² *Ibidem*, pág. 111. “La gran tradición –escribe en pág. 113– es una convivencia de tradiciones menores”. Véase el capítulo IV: “La valla de la tradición”, pp. 103-118, donde aparecen certeros juicios sobre este motivo.

¹³ Para lo popular y canción infantil véase el muy meritorio libro *Guía de lectura...*, ob. cit., pp. 90 y 114-118 entre otras.

¹⁴ Aparece esta imagen en el Canciller Ayala, Gómez Manrique, Ausias March o Petrarca. Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO ofrece como remoto antecedente de la famosa imagen el Ecclesiastes, (1,7): “*Omnia flumina intrant in mare, ...*”. Véase la edición de este profesor en *Jorge Manrique, Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, Colc. Austral, 1990, p. 154, nota 25.

(Duero) arrastra el despojo, el “cuerpo donde ya no hay nadie”, hacia el mar que no se nombra:

y se lo lleva, se lo está llevando
muy lejos y muy lejos.

Pero esta tradición libresca no está sola, se encuentra arropada en la popular, como anticipa el propio título, que avisa al lector del juego que da el motivo originario al tema mortuorio, la canción popular toresana “Tío Babú”.

A la tradición funeraria pertenece asimismo el poema “Sin epitafio”, que parte de la imagen del epicedio medieval para desmontarlo. Como medieval en su origen es “El Cristalero azul (la muerte)” –poema al que le sobra el subtítulo, que evoca el tan útil, allí sí, de “A mi ropa tendida (El alma)”– que bebe en el cuenco mismo de la *Danza de la muerte*¹⁵. Más aún: en este poema Claudio Rodríguez toma de su propia obra el elemento simbólico “¡El cristalero azul, el cristalero/de la mañana!...” que ya había acuñado en *Don de la ebriedad* (Libro III, IV, vv. 27-28). En “Secreta”, acaso reminiscencia petrarquista del *Secretum meum*. Aparece la muerte encarnada en la alegórica figura de una “triste doncella” que se le antoja al poeta “bella”. Y, en fin, “*Solvat seclum*”, motivo de nuestro trabajo, una mediatación sobre la muerte al más genuino modo del otoño de la Edad Media, según la célebre acuñación de Huizinga.

“SOLVAT SECLUM”... IN FAVILLA

La clave del título, el título como clave que adelanta al lector predisponiéndole. Una luz, un resquicio por donde vislumbrar la obra que tiene ante sí. “Con el título mismo del poema, el autor está suministrando una contraseña al lector para descifrar el sistema T”. (*Tenor* primario (plano real A) de la alegoría). Así fue señalado por Ph. W. Silver¹⁶ en la *Antología poética* sobre la obra de Claudio Rodríguez. En este caso la mera recurrencia al latín confiere un tono elevado, un tono reflexivo, entre medieval y bíblico, que evoca a Carlos V quien, como es sabido, empleaba el latín únicamente para hablar con Dios. Mas si el monarca de la casa de Austria tomaba aquella postura tanto por despecho como por jerarquizar (el español para hablar de política), Claudio Rodríguez moja su cálamo en el mayor monumento lírico de las ideas apocalípticas, el *Dies irae*, precisamente para alertar al lector de la graveza de su composición y uncirla a la tradición más secular. “*Solvat Seclum*” no es solo latín, sino que arrastra las connotaciones de canto y muerte, de liturgia y refle-

¹⁵ Buena edición ofrece ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a *Teatro Medieval*, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1990, pp. 239-319.

¹⁶ Claudio Rodríguez. *Antología poética*, ed. de Philip W. SILVER, “Claudio Rodríguez o la mirada sin dueño”, p. 12. (Para el *tenor* primario, *vid.* p. 9). Madrid, Alianza, 1981.

xión. Es el *Dies irae* un canto litúrgico medieval, inspirado en sus primeros versos –los que aquí importan– en el profeta Sofonías (1,15), que expresa los sentimientos del alma al meditar sobre el Juicio final¹⁷. Fue introducido en los misales por los franciscanos en la primera mitad del s. XIII como secuencia de la *Missa pro defunctis* y aún se encuentra en misales actuales, según hemos podido comprobar. He aquí la primera estrofa de la que toma Claudio Rodríguez el título de su poema:

*Dies irae, Dies illa
Solvat seculum in favilla
Teste David cum Sibilla.*

Fiel a la preceptiva católica encontramos al poeta sumido en honda reflexión desde su mismo inicio.

UN ENCUENTRO, NO UNA HUIDA

Los tres versos iniciales son un resumen del tema que va a desarrollar, otra pista que ofrece al lector para iniciar el viaje, como el propio título. Se abre el poema con esa meditación del yo lírico en un tono casi coloquial tan grato a nuestro poeta, con ritmo de lenguaje oral que “conduce a la cercanía de la palabra con el espíritu: a la “música vital”” como ha escrito el propio autor:¹⁸

No sé por qué he vivido tanto tiempo. (v. 1)

El endecasílabo se acerca tanto a lo coloquial que el lector le encuentra familiar, como oído antes en boca de cualquier vecino. Pero el verso, que seduce bajo su mansedumbre, engaña: debajo de esa apariencia de cordero vulgar anida el más sanguinario lobo de toda la tradición lírica desde su primer vagido. Así la interrogación retórica del largo vivir, la duda existencial –¿metafísica?– de su propio devenir, la vida como algo que ya fue (“he vivido”) y, en fin, el tiempo como incógnita, no los años, sino la pesadez abstracta del tiempo (“tanto tiempo”). Más aún: el tiempo verbal de pretérito perfecto nos sitúa en un pasaso resuelto en un presente que se abre a una quietud, a un nuevo camino, a otra vida por vivir, y aparece el movimiento en desarrollo (narrativo) que se detiene en un lugar ignoto (vv. 2-3):

¹⁷ La versión del *Dies irae* más antigua pertenece a un manuscrito del s. XII, hallada en la Biblioteca Nacional de Nápoles en 1931 por Dom Inguanez. Hasta entonces se consideraba como texto primitivo el hallado grabado en una lápida de mármol en la iglesia de San Francisco de Mantua. Sobre el origen de este canto existen tanta dudas como atribuciones: Gregorio el Grande en el s. VI, San Bernardo de Clairvaux, s. XII, dos dominicos, Humberto y Frangipani, poetas muy populares del XIII; Tomás de Celano, monje italiano que muere en 1255, e incluso como obra anónima de un condenado a muerte en su última noche. Cfr. Pompeyo GENER: *La muerte y el Diablo. Historia y Filosofía de las dos negociaciones supremas*, Barcelona, Atlante, s. a., p. 181, nº 162.

¹⁸ Prólogo a *Desde mis poemas*, ob. cit., p. 16.

No me voy como huido
 porque ahora estoy junto a los de mi mesa.

Junto a los suyos, como anhela el poeta. Estos dos versos nos han puesto en movimiento y ya en meta (“junto a los de mi mesa”) desdibujada, no nombrada. La *mesa*, empero, nos lleva a una connotación bíblica que designa familia: “Tu mujer será como fructífera parra en el interior de tu casa. /Tus hijos, como renuevos de olivo/ en derredor de tu mesa”. *Salmos* (128,3). La misma que encontramos en San Juan de la Cruz:

—Una esposa que te ame
 mi hijo darte quería
 que por tu valor merezca
 tener nuestra compañía
 y comer pan a una mesa¹⁹.

Dejar el mundo no es huida, sino encuentro, unión en torno a una mesa, la de los suyos idos. La aceleración temporal de la *dispositio* está apoyada en una *elocutio* que gira sobre los goznes de rimas internas que anudan los tres versos: “vivid/huido” (vv. 1-2), “voy/estoy” (vv. 2-3), “No sé/No me” (vv. 1-2).

Desde aquí el sujeto lírico, sentado en torno a la mesa, abandona su *narratio* y se sumerge en una profunda meditación (*Solvat seclum*) donde los siglos y su obra, todo, será disuelto y de la que *in medias res*, pero con acusada voluntad estructurante, como luego veremos, nos habla de la disolución mineral (vv. 4-15) en primer lugar:

“Es el agua, es el agua, la energía / y la velocidad del cierzo oscuro/ con un latido amanecido en lumbre/, y la erosión, la sedimentación/, el limo ocre con arcilla fina/mientras llega la noche y su color, /en la medida luminosa, rápido/entra en el suelo,/ en horizontes de la roca madre/ y se hace casi azul,/ verde claro y caliente/ como de valle de música”.

El agua y el viento (elementos naturales) son los causantes de la erosión y la sedimentación. La roca se disuelve, se transforma y es “limo” con “arcilla” que “entra en el suelo” (v. 11); ha efectuado un viaje como vimos en los tres versos del *incipit*, ha llegado y está “en horizontes de la roca madre” (v. 12) —“junto a los de mi mesa” (v. 3)— donde se produce una transformación. El limo, que antes era roca, se va a metamorfosear en valle feraz, se ha transmutado, trascendido, y ya no es “limo ocre” (v. 8), sino “casi azul” como el cielo y “verde claro y caliente” (v. 14), tal un valle fecundo, un valle lleno de armonía, de vegetación y animales que cantan, como sugiere el verso 15: “como de valle en música”.

¹⁹ *San Juan de la Cruz. Poesía*, ed. Domingo YNDURÁIN, Madrid, Cátedra, 1990. 6ª ed. “(De la creación)” 3, vv. 1-5, p. 284. En adelante todas las citas de San Juan remiten a esta edición.

He ahí la primera lección de ciencias naturales que nos ofrece el poeta. También, empero, su visión apocalíptica, todo disuelto. Mas he aquí una segunda lectura: de nuevo lo sencillo engaña, es una celada como señala ciertamente Philip W. Silver:

en vez de suponer una realidad estable, las apariencias son “sutil añagaza, ruín chanchullo, bien adobado cebo”. (...) Lejos de ser “realista” entonces, la poesía de Rodríguez, al contrario, tiene como único referente, no la realidad, sino un momento ideal, infame, que antecede a la construcción de la misma²⁰.

¿Qué fenómeno se opera aquí? ¿Cómo se trasciende esa *realidad* de la erosión y sedimentación? La lógica hace pensar en las ciencias naturales, como indiqué más arriba, pero trascendidas, convertidas en otra cosa que deviene irrealidad: “azul”, “verde” y “valle en música” dan la vuelta a la realidad y la llevan al sueño o, mejor, a la resurrección. Nos encontramos ante una triple visión. Primero el limo, erosionado y ya sedimento, entra en la tierra puro, “se hace” de otro color, se transfigura en naturaleza viva, en armonía pura: “valle en música”. (Más abajo volveremos a encontrar *música* como símbolo de armonía y perfección). Las ciencias nos dicen que el légamo es fértil (piénsese asimismo en el Nilo bíblico). La materia se transforma. El plano concreto ofrece una visión de cambio, pero ¿no atrae un plano segundo, universal y alegórico, donde la roca es el hombre que el tiempo (agua, viento), erosiona, roe, desgasta hasta devolverlo a la tierra?. De nuevo es inevitable la evocación bíblica (Gen. 3, 19). Pero tierra, en este caso, no como fin, sino como transformación que augura renacimiento. La muerte muerta.

Añadiremos, por último, que en estos versos está implícito el tan comentado poema “Brujas a mediodía” de *Alianza y condena*:

¿Por qué aduana pasa
de contrabando harina
como carne, la carne
como polvo y el polvo
como carne futura? (vv. 89-93)

donde se anuncia el tóno cíclico infinito que aquí toma cuerpo. Dice Carlos Bousoño²¹ que estos versos informan de la “incomprensibilidad del verdadero ser de las cosas”, que todo es “un caos donde nada es lo que parece”, pero a nosotros nos parece que todo es lógico, que nada es en tanto existe ya que pertenece al devenir, lo que fluye (*panta rei*), y nada permanece. Nos encontra-

²⁰ *Antología...*, ob. cit., p. 10.

²¹ BOUSOÑO, Carlos, “La poesía de Claudio Rodríguez”, prólogo a *C.R., Poesía. 1953-1966*, Barcelona, Plaza y Janes, 1971, p. 20.

mos, claro es, con la filosofía de Heráclito para quien nada “es”, sólo hay movimiento, no hay “ser”. Incluso en “Solvēt seclum” aparece la otra gran teoría de Heráclito, la llamada unidad de los contrarios: A es no-A. Escribe el filósofo:

B-51 “No comprenden que lo diferente concierta consigo mismo: armonía de lo que retorna sobre sí mismo, como la del arco y la de la lira”²².

Volveremos sobre esto mismo más adelante.

MINERALES Y VEGETALES O LA LUZ EN LA NOCHE

Como si la reflexión se hubiera detenido, una pausa gráfica separa el renacer armonioso de un nuevo intento meditativo. Aparecen ahora dos nuevos términos fónica y semánticamente unidos a *erosión* y *sedimentación*: *disolución* y *oxidación*:

“Es la disolución, la oxidación,/ el milagro olvidado/cuando un copoa de nieve quemó un cáliz/ y la pobreza de la hoja nocturna,/ y los cimientos y los manantiales./ la corrosión en plena/ adivinación/ y la aniquilación en plena creación,/ entre delirio y ciencia” (vv. 16-24).

Entre delirio y ciencia, no se olvide. He aquí la clave: el delirio (apocalipsis) del alma meditando y la ciencia (las ciencias naturales), el sueño y la razón. Todo lo que es está condenado a no ser (como repetirá más abajo). La vida, el sol, la luz engendra muerte.

Es el fin como milagro, “el milagro olvidado” (v. 17), operado por fuerzas externas; si antes era el agua y el viento, ahora es la nieve, metonímico invierno, quien quema una flor (“un cáliz” v. 18) o “la pobreza de la hoja nocturna” (v. 19). El tiempo y sus estaciones, la muerte aparente de la naturaleza con la llegada del invierno. De nuevo la tradición lírica reflejada en flor y hojas y sintetizada en dos versos frente a la exuberante gala renacentista que presenta el mismo cuadro en seis como puede comprobarse en estos versos de Francisco de Torre (“Mira, Filis, furiosa”):

Vino del Austro frío
invierno yerto y abrasó la hermosa
gloria del valle umbrío
y derrivó la hojosa
corona de los árboles umbrosa. (vv. 11-15)²³

²² MARTÍNEZ MARZOA, Felipe: *Historia de la Filosofía. Filosofía antigua y medieval*, Madrid, Istmo, 1984, 3ª ed., p. 60.

²³ *Antología poética del Renacimiento hispánico*, ed. Antonio PRIETO, Barcelona, Orbis, 1982, pp. 249-250.

En los que el verbo “abrasó” añade mayor paralelismo con los de Claudio Rodríguez que emplea “quemó”. Pero no sólo el reino vegetal es destruido, como lo es el reino mineral externo, también lo oculto sufre disolución: “los cimientos (“roca madre” v. 12) y los manantiales” (v. 20) que evocan “do mana el agua pura” (v. 4, lira 36) de San Juan²⁴ como mundo subterráneo. “Es la disolución, la oxidación” (v. 16) que aparece en un quiasmo como *amplificatio*. El segundo término, “oxidación”, torna a aparecer como una certeza que siente el poeta: “la corrosión en plena/adivinación” (vv. 21-22) “y la aniquilación en plena creación” (v. 23). No sólo hay aquí fonética como atracción, sino que el elemento lógico se impone tanto como el sonoro, aunque el autor señale en su obra la “preponderancia del elemento sonoro sobre el lógico”²⁵. El quiasmo “disolución-aniquilación”, “oxidación-corrosión”, está inmerso asimismo en un perfecto paralelismo (vv. 21-23) y realzado por el componente fónico de seis términos oxítonos en *-ión* y semánticamente caracterizado por la paradoja del verso 23: “aniquilación en plena creación” tan expresiva, que forma una pareja de *opósitos* tan característica de la amatoria lírica cortesana y en la que beberían San Juan y Santa Teresa. Pero bajo esa forma de *opósitos*, aniquilación en creación, vuelve a latir el motivo central de todo el poema: la resurrección, la salvación en otra nueva vida; no es la nada, sino el génesis. Y todo ello se produce al amor de otra paradoja: “entre delirio y ciencia” (v. 24), entre la reflexión (motivo del poema) y la realidad (elementos de esa meditación). Llegamos así al meridiano del poema, reflexión y realidad se acomodan, todo se destruye, pero todo vuelve a ser.

La meditación, que tomó su punto de apoyo en la realidad científica, ha trascendido a un final de todo lo creado, pero desde la ciencia, desde ese “libro de la naturaleza” (*liber naturae*) formado en la Edad Media²⁶ y que Claudio Rodríguez siempre ha seguido desde sus primeros versos. Ahí están el agua, el viento y también la nieve erosionando, sedimentando y abrasando todo lo que es: lo mineral y lo vegetal. Aún no ha aparecido el reino animal. Y vemos aquí que el poeta sigue un orden lógico en su enunciación científica. Primero lo inanimado para desembocar en lo animado, como en el *Génesis* bíblico, como señalaba la preceptiva medieval. De nuevo la tradición y su peso.

Detengámonos un poco más en el verso 24 (“entre delirio y ciencia”) antes de proseguir con el poema. Es el sueño, el meditar desbocado, pero también la ciencia, las ciencias naturales en este caso y la ciencia del arte en plena génesis lírica. El término ciencia se ramifica en varios caminos. Primero la frialdad de lo científico se ha tornado reflexión lírica o la poesía ha tomado de lo cien-

²⁴ *Poesía*, ob. cit., p. 257.

²⁵ Véase la citada *Guía de lectura...*, p. 90.

²⁶ Puede consultarse CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina* (1), FCE, 1989, 5ª reimp. pp. 448 y ss.

tífico el espíritu para convertirse en obra de arte. Llegado que hemos a este punto conviene recordar lo que dice al respecto aquel frustrado poeta que devino el mayor novelista que los tiempos (*seclum*) han conocido. Dice Cervantes por boca del Licenciado Vidriera que

admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía, porque encerraba en sí todas las demás ciencias: porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a la luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla²⁷.

Y de la ciencia de ciencias se pasa a la perfección, como clamaba, no exento de rabia, Juan Ramón Jiménez:

Es corriente creer que el arte no debe ser perfecto (...). Pero el arte es ciencia, también²⁸.

Ciencia humana, ciencia a la altura de la razón, pero también ciencia sobrenatural, no alcanzada sino en el trance de la creación poética, en ese instante en el que el hombre no es sino un trasunto de Dios, el poeta en resolución de génesis. La ciencia (lírica) es el conocimiento superior, lo que no puede explicarse con la luz de la razón porque es "sabrosa ciencia" al decir de San Juan: "allí me enseñó sciencia muy sabrosa"²⁹, la ciencia que alumbró el entendimiento, y hacia la que apunta Claudio Rodríguez en "valle en música" (v. 15) y en "aniquilación en plena creación" (v. 23) para conocer que "erosión", "sedimentación", "disolución", "oxidación", "corrosión" y "aniquilación" no son muerte, sino vida que

matando muerte en vida la as trocado³⁰

como señala el título de esta última sección de *Casi una leyenda*: "Nunca vi muerte más muerta".

VIDA QUE MUERE Y MUERTE QUE VIVE

Y así, una vez comprendido el proceso vital, detiene la reflexión y recurre a lo aparentemente positivo, a la vida en su esplendor. Ya no hay erosiones ni disoluciones o fuegos que quemen cálices, ahora va a haber amor, entrega armoniosa en la vida, pero también conducirá a la muerte. Abruptamente nos lleva a otro escenario luminoso y fértil, estamos contemplando

²⁷ M. de Cervantes. *El licenciado Vidriera y El coloquio de los perros*, ed. ESTEVE BARBA, Francisco, Zaragoza, Ebro, (Clásicos Ebro), 1969, p. 38.

²⁸ Juan Ramón Jiménez. *Segunda Antología poética (1898-1918)*, prólogo de Leopoldo de LUIS, Madrid, Espasa Calpe, Seleccionados Austral, 1981, 3ª ed., p. 273. Recuérdese la *Gaya ciencia* medieval.

²⁹ *Poesía*, ob. cit., p. 252. Lira 27, v. 2.

³⁰ San Juan de la Cruz, ob. cit., p. 263, "(Canciones del alma)", verso 12.

El campo llano, con vertiente suave,
valiente en viñas... (vv. 25-26)

mas se detiene, ¿a qué seguir?. Ya no hace falta, tenemos el paisaje bien aprehendido, aún suena en nosotros el “valle en música” no sólo por la semántica, sino por la sintaxis: “valiente en viñas”. (El adjetivo “valiente” tiene aquí un valor clásico, no es audaz o animoso, sino excelente, grandioso)³¹. Viña es asimismo término de frecuente uso en la poesía de Claudio Rodríguez³², más aún, el mismo término aparecerá en la reflexión final del poema (v. 53). De nuevo la trampa, la engañifa; el campo no es el campo espléndido en viñas solamente; lo es, sí; pero también es la alegoría disémica que mostrara Carlos Bousoño³³: campo=viña, campo=humanidad.

En el paisaje otra vez la ciencia que es delirio o el sueño que es ciencia (v. 27-31) mientras se contempla, se lee el *Liber naturae*:

Cómo el sol entra en la uva/ y se estremece, se hace luz en ella,/ y se maduran y se desamparan,/ se dan belleza y se abren/ a su muerte futura... (vv. 27-31).

De nuevo el corte seco marcado por los puntos suspensivos. Todo está comprendido:

¡Si está claro
antes de amanecer! (vv. 31-32)

Pero incidamos en el aspecto creador y en el mundo de la luz (“el sol”). El sujeto lírico, y el lector con él, se alborozan ante la reflexión que es contemplación viva, delirio en ciencia, para decirlo con el eje central del poema: el sol, que es luz, claridad, entra en la uva y allí “se hace luz en ella”, la luz se ha hecho luz, de nuevo la paradoja, pero también un proceso de transformación de lo que es en otro ser distinto. Antes el “limo ocre” (v. 8) “entra en el suelo” (v. 11) y allí “se hace casi azul” (v. 13) hasta convertirse en “valle en música” (v. 15). El paralelismo es evidente. Pero un nuevo término aparece ahora en este *hacerse*: se hace para la muerte, “a su muerte futura” (v. 31), frente a lo anterior que era muerte hacia vida futura, el limo hacia el valle. Ahora la vida va a la muerte para ser otra vida distinta; con su muerte la uva tendrá una resurrección en vino, se entrega para ser otra cosa, otro ser (A es no -A)³⁴. El limo

³¹ Se emplea aquí con igual valor que en los versos de Juan de Mal-Lara: “La boca es desgarrada y tan *valiente*/ que los puertos del mar no son tamaños” (vv. 7-8). “Imitación del epigrama 51, Lib. 3º, de Marcial”, *Antología poética del Renacimiento*, ob. cit., p. 143. Con ligeras variantes se le atribuye a Juan de Almeida esta misma composición donde *valiente* aparece con la misma acepción. *Vid. Antología*, p. 243.

³² Viña es término clásico desde la Biblia. San Juan lo utiliza (“questá ya florescida nuestra *viña*” lira 16, v. 2) o Jorge Guillén (“ya son buen vino mis *viñedos* viejos”, con “Del transcurso”) entre otros, son un sentido simbólico.

³³ *Loc. cit.*, pp. 11-17.

³⁴ Heráclito. Véase *Historia de la Filosofía*, ob. cit., pág. 66. y “B 51. No comprenden que lo diferente concierne consigo mismo: armonía de lo que retorna sobre sí mismo, como la del arco y la de la lira”, p. 60, fragmento de este filósofo que refleja la cosmovisión de C. R.

es mineral y va de la muerte (limo, erosión) a la vida (valle). La uva como vegetal amplía el proceso bipolar anterior a un ciclo ternario: vida-muerte-vida.

La luz se encarna en la uva y es en ella y ya unidas “y se maduran y se desamparan/ se dan belleza y se abren/ a su muerte futura...” (vv. 28-31). La sintaxis hace uso del polisíndeton como el lenguaje infantil, primitivo, que va acumulando sucesos alborozadamente. Cómo nos suena esta *claridad* que es *don*, nada ha cambiado en la cosmovisión del poeta. Ha pasado el tiempo, pero su cosmogonía sigue siendo la misma, late aquí el don de la claridad que abrió su primer libro, la claridad no hallada “entre las cosas”,
sino muy por encima, y las ocupa
haciendo de ello vida y labor propias (vv. 3-4)³⁵

En este primer poema de *Don de la ebriedad* tenemos apuntada la clave:

Oh, claridad sedienta de una forma,
de una materia para deslumbrarla
quemándose a sí misma al cumplir su obra (vv. 14-16)

ser para no ser, entregarse para cumplir la misión, vida que al vivirse muere. Es, como señalara oportunamente Philip W. Silver, un *memento mori*:

La “claridad” cegadora, de que se habla en *Don de la ebriedad*, ese don que viene del cielo, es en realidad un *memento mori* y la anulación secreta del progreso de la civilización³⁶.

Pero no creemos que sea “anulación del progreso”; antes bien, es aceptación, ansia por abrazar el recuerdo de morir como una realidad. “Luz” y “uva” “se maduran y se desamparan”, de nuevo los opósitos como en el verso 23, se engalanan y se abren a la muerte, la esperan, están “en sazón de recibir” como dirá más tarde (vv. 57-58) en el mismo poema. Claudio Rodríguez escoge como significantes de contenidos metafísicos, relativos a la concepción de una cosmovisión trascendente, elementos de la naturaleza animada e inanimada (*Liber naturae*) para darles un nuevo sentido que no es Divinidad (como en San Juan de la Cruz)³⁷ ni “silencio planetario” como escribe Silver³⁸, a quien volveremos más abajo, sino aceptación estoica de la muerte como una fusión amorosa con Natura y con toda la condición humana (solidaridad) que ha seguido ese mismo camino, “de hijos a hijos” (vv. 59-60) como concluirá “Solvat Seclum”.

³⁵ *Don de la ebriedad*, libro 1º, I.

³⁶ *Antología poética*, ob. cit., p. 13.

³⁷ Así lo señala FERNÁNDEZ LEBORANS, M^º Jesús, *Luz y oscuridad en la mística española*, Madrid, Cupsa (Curso superior de filología), 1978, pp. 153-154.

³⁸ Prólogo a *Antología poética*, ob. cit., p. 17.

Volvamos a “uva” y “viñas”. “Uva” y “viñas” son términos entendidos como tales (plano real), elementos naturales que son y dejarán de ser entregados “a su muerte futura” (v. 31), pero también son en el universo lírico de Claudio Rodríguez algo más, un símbolo que sólo quien penetra en él puede comprender con toda su consistencia. Veamos, sin afán de exhaustividad, algunos ejemplos del empleo de estos términos³⁹ en su poesía:

Ayer latía por sí mismo el campo.
Hoy le hace falta vid de otro misterio
del pie que ignora la uva aunque ha pisado
fuertemente la cepa. (...) ⁴⁰

o éste donde la metáfora en aposición (“corazón, uva roja”) nos pone en la verdadera pista:

... .. Y tú, corazón, uva
roja, la más ebria, la que menos
vendimiaron los hombres,... ⁴¹

metáfora que vuelve a utilizar con igual traza en *Conjuros*:

... .. ¡Todos
pisad todos la sola uva del mundo:
el corazón del hombre! ⁴²

Y, ya como término imaginario (aun sin perder ese otro sentido lógico de fruta en venta), aparece en otro poema de *Conjuros*:

regatee la gente, y sise, y coja
con sus manos nuestra uva, y nos la tienta
a ver si es que está pasa! (...)
.....
pero nuestra uva no se ablanda, siempre,
siempre está en sazón, nunca está pocha ⁴³.

La uva, el corazón del poeta, penetrada por el sol, la “claridad” ha madurado, ha vivido y se entrega “a su muerte futura...” (v. 31). Repitámoslo, suspende el creador su meditación para exclamar: “¡Si está claro/ antes de amanecer!” (vv. 31-32), de igual modo que pudiera hacerlo el lector. Mas detengamos el paso en esta *claridad*, no nos confiemos a su “aparente” sencillez. La expresión, como la del verso inicial del poema, tiene en su primer hemistiquio un

³⁹ Un detenido estudio de los términos léxicos en la poesía de C. R., que no son muchos, arrojaría mucha luz sobre la trabazón de su mundo poético.

⁴⁰ *Don de la ebriedad*, Libro 3º, VI, (vv. 13-16).

⁴¹ *Ibid.*, libro 2º, “Canto del caminar”.

⁴² “Con media azumbre de vino”, vv. 19-21.

⁴³ “La contrata de mozos”, vv. 10-12 y 60-61.

regusto de ovalidad, de lengua coloquial: “está claro”, se dice cuando algo aparentemente “oscuro” acaba de comprenderse con la “luz” de la razón. Estamos, pues, ante un arquetipo, una imagen universal, como señala K. G. Jung⁴⁴, una traducción psíquica primitiva de fuerzas biológicas radicadas en el genotipo. Y este arquetipo tiene su contrario: “oscuridad”, lo que nos conduce al dualismo cósmico “día/noche” en la misma escala arquetípica. A esto apunta el verso 32: “antes de amanecer”. Está claro, “aunque es de noche”. Pero también estos símbolos nos conducen a la mística y, en términos parejos, escribe San Juan:

Su claridad nunca es escurecida
y sé que toda luz de ella es venida
aunque es de noche⁴⁵.

En resumen: “claro” tiene ese doble valor universal: primero como luz que implica ver, “perspectiva-visual de objetos físico-materiales”⁴⁶, y segundo, luz que implica sabiduría, conocimiento en el sentido de descubrimiento, desvelamiento de algo que estaba “oscuro”, que se ignoraba. Permítaseme una esclarecedora cita al respecto de la profesora Fernández Leborans a propósito de Santa Teresa:

La “claridad” alude precisamente a esta actualización, es decir, al carácter de “exactitud” en la aprehensión intuitiva de realidades metafísicas, de igual modo que el mismo sentido de “claridad” como tema de *luz* significaría la exactitud” con que los límites de los objetos se perfilan en un espacio luminoso⁴⁷.

Más aún, la “claridad” aludida por Claudio Rodríguez como “aprehensión intuitiva de realidades metafísicas” tiene en este poema otra lectura más reveladora: el poeta ha crecido, ha madurado, como la uva penetrada por el sol, y ahora ha econtrado la “luz” que en el inicio de su universo lírico buscaba:

Y la noche qué importa si aún estamos
buscando un resplandor definitivo⁴⁸.

Aquella búsqueda inicial del orto poético devino hallazgo en este ocaso. Lo mismo que la conmiseración que sentía por el que viera *claro* lo que entonces era *oscuridad* para él:

Pobre de aquel que mire
y vea claro, vea⁴⁹

⁴⁴ Véase JUNG, K. G., *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1969.

⁴⁵ *Poesía*, ob. cit., "(Cantar de la alma que se huelga de conocer a Dios por fee)", 5, p. 278.

⁴⁶ FERNÁNDEZ LEBORANS, M^a Jesús, *Luz y oscuridad...*, ob. cit., p. 71.

⁴⁷ *Loc. cit.*, p. 73.

⁴⁸ *Don de la ebriedad*, "Canto del caminar".

⁴⁹ *Conjueros*, "Pinar amanecido".

se ha trocado en aceptación serena del conocer, de la sabiduría que conduce a la fusión hombre-Natura y, además, es bello. El amanecer, evidentemente, es la muerte desde la "noche oscura" del conocimiento que es la vida. (Cfr. después "aurora del polen").

EL CUERPO EN TIERRA

La meditación que el sujeto lírico sostiene en torno a la disolución se ha detenido con un espacio en blanco que señala otra parte del poema. Se ha asumido la muerte y ya la *narratio* (lineal incluso) se demora en el proceso de descomposición de un cadáver –tema macrabo que aparece en la Edad Media paralelo a las *Artes moriendi*– lo mismo que el "limo ocre" (v. 8); pero ahora en una vuelta más de tuerca, asistiendo al ceremonial, al rito de Natura. Digamos, antes de demorarnos en su análisis, que el *limo* es metáfora del hombre, del propio poeta, como escribe en "El robo", poema de este mismo libro:

La erosión de la piedra
eres tú
solo y ocre en el ábside.

Volvamos sobre los versos de "Solvat Seclum":

El esqueleto entre la cal y el sílice/ y la ceniza de la cobardía,/ la servidumbre de la carne en voz,/ en el ala./ del hueso que está a punto de ser flauta,/ y el cerebro de ser panal o mimbre/ junto a los violines del gusano,/ la melodía en flor de la carcoma,/ el pétalo roído y cristalino,/ el diente de oro en el osario vivo,/ y las alas y el viento/ con el incienso de la marejada/ y la salinidad de alta marea,/ la liturgia abisal del cuerpo en la hora/ de la supremacía de un destello,/ de una bóveda en llama sin espacio/ con la putrefacción que es amor puro,/ donde la muerte ya no tiene nombre... (vv. 33-50).

Nada hay aquí de la muerte al uso. Todo es natural e interiorizado. No aparece *tumulus*, *sepulcrum*, *monumentum* o lucillo que recuerde el hecho, todo es íntimo y anónimo, aquí sólo se produce la unión del cuerpo, y su descompensación, con NATURA.

Formalmente se caracteriza esta parte por un mayor uso del endecasílabo que en el resto del poema, todo él compuesto en la denominada por Isabel Paraiso *silva libre impar*⁵⁰, forma en la que el poeta manifiesta el tono medita-

⁵⁰ PARAISO, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gregos, 1985. Para la métrica y sus formas en CR. Cfr. *Guía de lectura de CR*, ob. cit., pp. 56-67, 91 y 118. Para el ritmo es fundamental el estudio de GARCÍA JAMBRINA, Luis M., "La trayectoria poética de Claudio Rodríguez (1953-1975): Análisis del ritmo", *Studia Zamorensia, Philologica*, VIII, Ediciones Universidad de Salamanca, 1987, pp. 97-118.

tivo de su mundo lírico. El uso del endecasílabo (dieciséis de los dieciocho versos) acrecienta el tono más elevado de esta parte y también más sereno, más regular (ritmo sostenido) e interiorizado. Al mismo tiempo se hace más oscuro y denso ese discurrir meditativo, como si el imaginar la metamorfosis, el hecho de llegar a tierra, en perfecta simbiosis *modus y dictum*, hubiese precipitado sensaciones más que palabras que se traducen en música, un canto sereno no de réquiem, sino de alborozo, de alborozada armonía.

Aparece primero el esqueleto (*morte secca* de los siglos XVII y XVIII) “en horizontes de la roca madre” (v. 12) “entre la cal y el sílice/ y la ceniza de la cobardía”. ¿Por qué la cobardía de la ceniza? De nuevo hemos de acudir a la tradición. En la Vulgata se confunden polvo y ceniza, *cinis*, cobrando un sentido ambiguo que servía tanto por el polvo del camino que cubre a los penitentes en luto y humildad como para el polvo de la descomposición, pero también resultado de la purificación por fuego, lo que nos lleva, a su vez, al tópico del amor como fuego, viva llamarada, en tanto la ceniza es el resultado de lo que fue, lo que ya no es ni será, derrotada y huida, entregada a su muerte y, por tanto, cobarde. La imagen del polvo y la ceniza pertenece a la literatura homilética, donde los frailes con sus sermones y los poetas en sus versos armonizan tratando el tema macabro durante los siglos XII y XIII, siendo predecesores de los siglos finales de la Edad Media en los que aparecerá el gusano y la corrupción pululante, elementos que aparecen aquí, en “Solvat Seclum”, pero con tratamiento bien distinto: aquí no hay moralidad, sino armonía.

Se yergue, tras los dos versos iniciales, la armonía de la entrega del cuerpo a la tierra con orquesta y coros. La carne, sierva de la tierra, es la voz que canta “en el ala/del hueso que está a punto de ser flauta” (vv. 36-37), metáfora mostrenca a la que podríamos añadir la proximidad de las cañas, convertidas en flautas por pastores, que nacen del cuerpo del protagonista de cuentos tradicionales para delatar a sus asesinos⁵¹. Mayor dificultad entrañan “panal o mimbre” referidas al cerebro. “Panal” parece fácil si imaginamos a los gusanos (como abejas) fabricando celdillas involuntarias en su voracidad, pero “mimbre” es símbolo de mayor enjundia. Se nos ocurren dos soluciones que no se excluyen tanto como se complementan: la primera nos la ofrece el mismo contexto, así leemos, en el verso que sigue a “mimbre”, “junto a los violines del gusano” (v. 39), lo que convierte al término “mimbre” en el arco –vara delgada– que sirve para herir las cuerdas del violín, arrancando así las notas musicales. La metáfora –¿surrealista?– ha regido la selección por el sen-

⁵¹ Véase, entre otros, el cuento popular “Las tres bolitas de oro” (núm. 202) que recoge ESPINOSA, Aurelio M. (hijo), *Cuentos populares de Castilla y León* T. I., Madrid, CSIC, 1987, pp. 411-412. Bien pudo tener en cuenta C.R. este motivo que nosotros mismos hemos recogido de la tradición oral zamorana en un hermoso cuento (“Las hojas de Villandiel”) en obra que preparamos sobre el folclore en el oeste zamorano (De Zamora a Sayago).

tido más que por la “semejanza formal”⁵². La segunda solución nos la ofrece el propio poeta en un poema de *Alianza y Condena*, “Por tierra de lobos”:

“Vi la decrepitud, el mimbre negro”,

“Mimbre” no es aquí un término lógico, conceptual; sino connotativo, basado en propiedades y valores más que en el sentido concreto del término. Por eso refleja intensamente un estado de ánimo, un modo de plasmar la “disolución” en armonía, y el resultado es un símbolo, un símbolo que se acrecienta en alegoría “junto a los violines del gusano” (v. 39), evocación de la *S* que dibujan en movimiento como la figura del propio instrumento musical. Los elementos de esta meditación tan serena como alborazada, sobre todo en estos versos, se nos antojan disímiles y pensamos que más deben a bruscas intuiciones que a operaciones intelectuales. “Los violines del gusano” es metáfora instintiva, mágica, del mismo material que las de Shakespeare, y a la que podríamos aplicar las palabras que J. L. Borges dedica al autor de *Hamlet*:

prefiere las metáforas instintivas, de índole mágica, a las que constan de dos términos que pueden razonarse lógicamente, como las *Kenninger* sajonas o escandinavas. Halla las momentáneas afinidades de cosas que están lejos⁵³.

La afinidad de cosas lejanas es lo que diferencia a los grandes poetas. He ahí el sentir de Horacio que escribiera hace 2.000 años que “estilo notable se tendrá si una palabra conocida se convierte por una alianza adecuada en palabra nueva”⁵⁴. Las alianzas y la música continúan en “*Solvat seclum*” y es la “carcoma” quien crea “la melodía en flor” (v. 40) que es “el pétalo roído y cristalino” (v. 41); el sentido de nuevo ha regido la selección, como en “mimbre” y “violín”, ofreciendo una *amplificatio* de mucho fuste por su carácter sugerente, mágico, semántico y formal. Así la melodía es clara, “cristalina” y, como está en su apogeo, “en flor”, atrae al término “pétalo”, lo mismo que “carcoma” atrae al término “roído”. Formalmente los tres términos del verso 40: *melodía* (1a), *flor* (2a) y *carcoma* (3a) se entrelazan en una triple construcción de quiasmo con los términos del verso 41: *pétalo* (1b), *roído* (2b) y *cristalino* (3b), de donde se obtiene *melodía-cristalino* (1a-3b), *flor-pétalo* (2a-1b) y *carcoma-roído* (3a-2b).

Más aún, el verso 42, “el diente de oro en el osario vivo”, debe su presencia a la metáfora continuada *surrealista*⁵⁵ (ahora sí) donde “carcoma” y

⁵² Cfr. Silver, quien piensa lo contrario en las selecciones de C.R., *Antología poética*, op. cit., p. 9.

⁵³ BORGES, Jorge L., *William Shakespeare. Teatro. Poesía*, Barcelona, Círculo de lectores, 1981, “Prólogo”, pp. 16-17.

⁵⁴ Véase *Aristóteles. Horacio. Boileau. Poéticas*, ed. GONZÁLEZ PÉREZ, Anibal, Madrid, Editoria Nacional, 1984, pág. 125. Cfr. Horacio, “Epístola a los Pisones”, vv. 46-72.

⁵⁵ Tesis de Silver, *loc. cit.*, pp. 8-10.

“roído” han regido la selección metafórica de diente, “diente de oro”. Claro es que pudiera hacerse otra lectura, en la línea de Bousoño⁵⁶, donde “diente de oro” fuera la alegoría dísimica si atendemos a la significación concreta de *diente* como componente del esqueleto, aun en su carácter protésico que no se corrompe, “en el osario vivo”; pero también con una significación metafórica que los versos anteriores (contexto) le confieren: (“carcoma” y “roído”) como elemento universal de la acción de roer.

Las lecturas de este verso 42 podrían multiplicarse y el adjetivo “vivo” bien pudiera calificar a “diente de oro” (frente a carne y hueso) o al “osario” que paradójicamente está “vivo”, como lo está el diente en el caso anterior, como “la melodía en flor” (v. 40) y “la aniquilación en plena creación” (v. 23). E incluso pudiera tomarse “vivo” como calidad del ritmo melódico, un ritmo *vivo* de la carcoma.

Volvamos ahora a la *descriptio*. Si antes (vv. 4-15) vimos que el “limo ocre” en su retorno a “la roca madre” lo hacía un armónico y claro cromatismo (azul y verde) envuelto en música (“como de valle en música” (v. 15), ahora ese *limo* que es el hombre puesto en tierra se fusiona armoniosamente con la naturaleza, en música: “la carne en voz” (afinidad de cosas lejanas), el hueso flauta, “los violines del gusano”, en fin, la melodía cristalina, y en flor, de la carcoma. La muerte no es aquí “silencio planetario, absoluta indiferencia cósmica”, como señala Silver⁵⁷, sino, muy al contrario, música y comunión con el cosmos, cerrando el ciclo vital. Estamos ante la paradójica “música callada”⁵⁸, esa música que suena en las entrañas de la tierra, música de las esferas, armonía del universo cuando el ser humano –cuerpo y alma– armoniza en el orden de la creación, de indudable raíz frailuisiana, aunque sea en “plena aniquilación”. Conviene recordar aquí algunos versos del referido poema “Música callada”:

... y estoy dentro
de esa música, de ese
viento, de esa alta marea (v. 5-7)
... ..
y oigo la piedra, su erosión, su cántico
interior, sin golondrinas (vv. 18-19)

la similitud con “Solvat seclum” no necesita de mayores auxilios. Podremos, sí, agregar otros versos de este mismo poema erótico que lo emparentan demasiado a este parenético: (vv. 54-56)

⁵⁶ Claudio Rodríguez, *Poesía*, ob. cit., pp. 16-17.

⁵⁷ *Loc. cit.* p. 17.

⁵⁸ Título asimismo de un espléndido poema de *El vuelo de la celebración*.

¿Qué más? ¿Qué más? ¿Es que oiremos tan solo,
después de tanto amor y de tanto fracaso
la música de la sombra y el sonido del sueño?

La unión sexual de “Música callada” se ha levantado con términos idénticos a los mortuorios de “Solvat seclum”. Tal unión, que es armonía, música, no está exenta del ritual ceremonioso que se le debe al cadáver. Las olas (agua) y el viento –recuérdese su carácter destructivo del inicio– ofician ahora como elementos de la naturaleza de igual modo que en las exequias de la iglesia lo hace el sacerdote: “con el incienso de la marejada/ y la salinidad de alta marea” (vv. 44-45) evocan aquí los actos de la absolución (*absolutio*) que se efectúan con la señal de la cruz y la aspersión del agua bendita⁵⁹. No aparece aquí señal de la cruz, pero sí “incienso” y aspersión con el agua bendita que es “la salinidad de alta marea”. Todo ello en “la liturgia abisal del cuerpo en la hora/ de la supremacía de un destello” (vv. 46-47). También mar es muerte y la mar brava (“marejada”, “alta marea”) es la que acoge el cadáver (que vino “a dar en la mar...”). Lectura *realista* diríase, demasiado tradicional, algo que no es sino remedo, mera armazón para sostener empresas más altas. Las lecturas, com antes, se entrecruzan y así “destello” y “llama” vuelven a llamar al lector para colocarlo en una encrucijada tripartita. “Destello” y “llama” son fuego, uno de los cuatro elementos de la naturaleza que, con “olas” (agua) y “viento” (aire), más el implícito *tierra* formaría el cuarteto. Tendría sentido: el cuerpo envuelto y oficiado por los cuatro elementos naturales. Una segunda lectura, más científica *sensu stricto*, nos empujaría a quedarnos con la literariedad del término “llama” o “destello” como fuego fatuo propio de las sustancias vegetales o animales en “putrefacción”, tal y como revela el verso 49. Y, por último, una tercera lectura nos conduce, sin abandonar la idea de fuego fatuo, –de nuevo hemos de hablar de alegoría disémica– al sentido poético de “llama” (semema connotador) como pasión amorosa (semema connotado), *topoi* que desde Petrarca y la lírica trovadoresca alcanza su cénit. Así lo indica el verso 49: “con la putrefacción que es amor puro”. Reflejo de ese amor, unión (coito) armoniosa del cuerpo con la tierra, es “la supremacía de un destello” y “una bóveda en llama sin espacio”, como dos enamorados que consuman su fusión y son un solo ser “donde la muerte ya no tiene nombre...” (v. 50). No tiene nombre porque ya no es, porque ni siquiera existe el cuerpo donde obró, la muerte está muerta –“nunca vi muerte más muerta”–, vencida por el amor que fue entrega. El fuego, como el sol entrando en la uva (v. 27), es producto de la putrefacción, del cuerpo que se deshace y se madura y se abre a su origen. (cfr. con vv. 27-31). Recordemos las palabras de Heráclito:

⁵⁹ (*Asperges me cum hysopo et mundabor*). Para la absolución en el ritual funerario véase ARIES, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1984, reimp. (1ª ed. 1983), pp. 70-71.

B 66 “llegado el fuego, (todo lo juzgará y) (*sic*) de todo se apoderará⁶⁰.”

En todo caso, existe aquí una superación de la tradición medieval. La tradición ha sido asumida, pero trascendida también. En la Edad Media “la descomposición –escribe Ariés–⁶¹ es el signo del fracaso del hombre”. En Claudio Rodríguez es la salvación, lo que le llevará “junto a los de mi mesa” (v. 2). En el s. XVII Quevedo, que sintió la muerte con vehemente pasión, no hallaba cosa donde poner los ojos “que no fuese recuerdo de la muerte”⁶², quiso vencerla y escribió uno de los sonetos más célebres de nuestra literatura, nos referimos a “Amor constante más allá de la muerte” y a su postrer endecasílabo:

polvo serán, mas polvo enamorado.

Pero este “polvo enamorado” lo está de algo ajeno a la tierra, de una mujer. En Claudio Rodríguez el polvo no está enamorado, es amor, “amor puro”, “donde la muerte ya no tiene nombre...”; más aún: no es polvo porque es tierra, la propia tierra, y se ha unido (A es no-A) con la madre tierra para no ser, para ser en ella.

Al mismo tiempo, y volvemos a toparnos con la tradición, la dicotomía *Eros-Tánatos* ha sido asimismo superada. La corrupción, “putrefacción” de *Tánatos*, se convierte en “amor puro” (v. 49), en entrega, en vida, en fecundidad creadora que anula y trasciende la función aniquiladora que la representa para ser su contrario, *Eros*. Baste comparar los versos 47-49 que venimos comentando con los del originalísimo poema erótico de *El vuelo de la celebración* “Ahí mismo”:

bajo la honda ternura de esta bóveda,
de esta caverna abierta al resplandor
donde te doy mi vida (vv. 23-25)⁶³

para comprender que amor y muerte son el mismo acto de entrega, siempre genésico y nunca aniquilador, utilizando términos idénticos en ambos casos.

En fin, los versos 43-50 de “Solvat seclum” son un palimpsesto que tanto remiten a la propia obra como a la tradición lírica, desde San Juan de la Cruz:

Haze tal obra el *amor*
... ..
y al *alma* transforma en sí
y assi en su llama sabrosa
la qual en mí estoy sintiendo

⁶⁰ *Historia de la filosofía*, ob. cit., p. 60.

⁶¹ *El hombre ante la muerte*, ob. cit., p. 38.

⁶² Del muy conocido soneto (Salmo XVII) “Miré los muros de la patria mía”, v. 14.

⁶³ Confróntense uno y otro poema para ver la similitud en el uso de los términos del reino mineral y cómo en “Ahí mismo” sin la palabra clave (aclaratoria acaso) *sexo*, todo el poema sería otra meditación sobre la muerte.

aprieta sin quedar cosa
todo me voy consumiendo. (vv. 26-30)⁶⁴

(donde basta con cambiar los términos subrayados por *muerte* y *cuerpo*, respectivamente) a Juan Ramón Jiménez:

y luego al fin (¡que gozo!), en su momento justo
la suprema delicia, el cumplimiento
(¡anochece, eterno amanecer!)
del secreto infinito de la muerte (vv. 10-13)⁶⁵

versos en los que la similitud del lenguaje en la misma temática es evidente, lo mismo que en éstos:

cuando el agua mía
... ..
me cubra toda, en una mágica marea alta⁶⁶

y también:

nuestra carne es toda su piedra⁶⁷

Con ésto sólo queremos mostrar el lenguaje universal, también tradicional, de la lírica, la semejanza entre poetas que sienten un mismo arrebató erótico hacia lo absoluto, que utilizan símbolos parejos cargando de tensión la palabra poética con idénticos procedimientos: paralelismos, exclamaciones, encabalgamientos, etcétera. El mismo "aire de altura" que sopla entre los versos y la misteriosa "tras-realidad" que Sánchez Romeralo⁶⁸ siente en la obra juanramoniana aparece en Claudio Rodríguez con mayor hondura, con un calado más místico. Volveremos, empero, a estos poetas tanto porque el lenguaje y su impulso los hermana como para romper algunos moldes que pudieran encajillar al autor de *Casi una leyenda* en las exiguas roderas de la canción infantil⁶⁹ o de la originalidad absoluta del lenguaje, del que escribe el citado Bousoño:

y como no procede de libros, no nos recuerda tampoco
a los libros, no nos recuerda a poeta alguno⁷⁰.

Arriesgada como partidista observación que más convendría cambiar por fórmulas equivalentes como lenguaje de *cultura + tradición popular, libros + vida, escritura + oralidad*, conforme venimos exponiendo.

⁶⁴ "[Glosa de el mismo]", 4. *Poesía*, op. cit., p. 273.

⁶⁵ Juan Ramón Jiménez. *Poesías últimas escojidas (1918-1958)*, ed. SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. Madrid, Espasa-Calpe, Colecciones Austral, 1982. "La muerte", 22. de *La Muerte*, (1919-1923).

⁶⁶ J. R. J., *Ibidem*, 1. "En las terceras" de *Hacia otra desnudez* (1918-1936).

⁶⁷ J. R. J., *Ibidem*, 1. "Réquiem de vivos y muertos (Canto de Partida)" de *En el otro costado* (1936-1942).

⁶⁸ Prólogo a *Poesías Últimas...* op. cit., p. 30.

⁶⁹ Cfr. *Guía de Lectura...*, op. cit., *passim*, en especial, p. 116.

⁷⁰ "La poesía de Claudio Rodríguez", prólogo a C. R. *Poesía*, op. cit., p. 26.

DE LA MEDITACIÓN A LA PARÉNESIS

Consumado el acto de unión cuerpo-tierra unas postreras consideraciones exhortativas vienen a cerrar el poema: (vv. 51-61)

Es el último aire. ¡Ovarios lúcidos!/ ¿Y se oye el ruiseñor?/ ¿Dónde la cepa nueva, dónde el fermento trémulo/ de la meditación, /lejos del pensamiento en vano, de la vida/ que nunca hay que esperar/ sino estar en sazón/ de recibir, de hijos/ a hijos, en la aurora/ del polen?

Releamos los dos primeros versos (51-52): “Es el último aire. ¡Ovarios lúcidos!/ ¿y se oye al ruiseñor?”. Recordemos ahora los también iniciales versos de la lira 39 del *Cántico* de San Juan:

El aspirar de el ayre
el canto de la dulce Filomena,⁷¹

que, a su vez, tienen como antecedentes, entre otros, los de Garcilaso según señaló Dámaso Alonso:

... el viento espira
Filomena sospira en dulce canto⁷²

o éstos del propio Claudio Rodríguez en el lejano *Don de la ebriedad* con el aire y la noche:

Oh, más allá del aire y de la noche
(¡El cristalero azul, el cristalero
de la mañana!)⁷³, entre la muerte misma
que nos descubre un caminar sereno (vv. 26-29)

¿No recuerdan la tradición libresca –incluso la propia– tanto como niegan el lenguaje nuevo? Son versos tradicionales, como tradicionales son los recurrentes –también libresco– que emplea en los versos siguientes. Claudio Rodríguez, ya se dijo y es nuestro argumento central, es un poeta tradicional que sabe elegir con tanta mesura como armonía.

Asimismo, ¿no es el ruiseñor (canción), “los pájaros cantando” de J. R. J. tras la muerte?. Meditaba Juan Ramón sobre la muerte –su muerte– y la siente antes de escribir sobre las consecuencias, obviando con los puntos suspensivos su reflexión originaria:

... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
cantando; (vv. 1-2)⁷⁴

⁷¹ *Poesía*, ed. cit., vv. 1-2.

⁷² Egloga II, vv. 1146-1147, M^a Rosa Lida señala otros versos del propio Garcilaso. Confróntese Francisco Ynduráin, *San Juan*, op. cit., p. 187.

⁷³ No es casual que tal exclamación sirva de título y desarrollo en un poema cercano al que comentamos, en su misma sección “Nunca vi...”. Pertenecen estos versos al libro 3^o, VI.

⁷⁴ J. R. J., *Segunda Antología...*, op. cit., 9, “El Viaje Definitivo” de *Poemas Agrestes*.

El poema es bien distinto de éste que venimos comentando, pero el yo lírico y los pájaros que cantan (“cantando” asegura J. R. J., “¿y se oye –pregunta Claudio Rodríguez– el ruiseñor?”⁷⁵) se mantienen. El “pájaro cantando” es “símbolo de la armonía del mundo” escribe Leopoldo de Luis⁷⁶, armonía que ya hemos visto en “Solvat seclum” resuelta en “valle en música” (v. 15) y en la puesta del esqueleto en tierra (vv. 35-42).

La canción es lo que importa, el canto, como en San Juan, como en Garcilaso... Claudio Rodríguez lo ha escrito ya:

miserable el momento si no es canto⁷⁷.

Pero con una diferencia bien palpable: la vida como canto antaño, el canto tras la muerte (inmortal) hogaño. ¿Quedará mi canción?, se pregunta, como el “tiempo hecho canto” de “Elegía desde Simancas” que señalamos al inicio de nuestro trabajo.

Volvamos a la *elocutio*. “Solvat seclum” está dividido en cinco partes marcadas por separación gráfica (mayor espacio), pero unidas por una construcción anafórica similar en su estructura, tres veces aparece verbo-artículo-nombre: “Es el agua...” (v. 4), “Es la disolución...” (v. 16), “Es el último aire” (v. 51) y sin verbo las otras dos (artículo + nombre): “El campo...” (v. 25), “El esqueleto...” (v. 33) que traban tanto como ayudan a sostener un ritmo marcado en la composición, un ritmo sostenido de campanada lenta y pertinaz como si doblasen a muerte. Observamos que en esta última parte vuelve a las construcciones iniciales para preparar su viaje, sí, éste ya “es el último aire”. El último *aire* que respira quien ha “vivido tanto tiempo” (v. 1), pero también el último aire meditabundo, la última brisa que hará fecundar los ovarios de su alma razonadora tras la reflexión preparadora, como quien lee un *Ars moriendi*, y por eso exclama alborozado, alertando a su entendimiento: “¡Ovarios lúcidos!”, que, implícitamente, entrañan un ¡abríos! al polen fecundador de “la aurora/del polen” (vv. 60-61), frente a “¡ovarios/trémulo!s!⁷⁸”... de *Don de la ebriedad*.

⁷⁵ Este verso nos resulta problemático a la luz de tradición. El ruiseñor (transformación de Filomela –Filomena–, hija de Pandión, rey de Atenas) es ave de dispar simbolismo tradicional. 1. Desde los *Carmina Burana* aparece el ruiseñor como símbolo de primavera, amores nuevos... 2. En la lírica de Cancionero divino mensajero, consejero y maestro de enamorados. 3. En el Renacimiento se divulgó el símbolo del ruiseñor que canta hasta morir, desde el poema *Filomena*, atribuido a San Buenaventura, que se hace eco de la leyenda según la cual este ave, cuando siente la llegada de la muerte, canta sin cesar desde el alba hasta la hora nona, en que muere. Y 4. Ruiseñor como ave canora de dulce y placentera melodía. Impropios de “Solvat Seclum” se nos antojan los símbolos de amor y muerte (ruiseñor es ajeno al yo lírico); pero sí están cercanos tanto la primavera (“ovarios”, “cepa nueva”, “aurora del polen” dan cuerpo a esta hipótesis, así como el *renacimiento* proclamado en toda la composición) como canción que queda (la obra). Añadamos, por último, las palabras que sobre vejez y muerte dice el *Eclesiastes* (12,4): “...y se debilitará el ruido del molino y el canto de los pájaros, y se atenuarán las canciones”, próximas a este contexto.

⁷⁶ *Segunda Antología...* (J. R. J.), *op. cit.*, Prólogo, p. 24.

⁷⁷ Verso final de “Salvación del peligro”, *El vuelo de la celebración*.

⁷⁸ Libro I^o VII (vv. 14-15).

De nuevo vuelve a aparecer el campo semántico vegetal como en los anteriores versos 25-31, parte muy unida a ésta actuando de puente. “Lúcidos”, como “claro” del verso 31 implica “sabiduría”, “descubrimiento” (*vid. supra* “Vida para la muerte”). Y sobre el mundo vegetal transcurrirá esta última reflexión después de invocar al ruiseñor. Sin embargo va a producirse ahora un cambio sustancial. El poema, que ha transcurrido sobre el presente como tiempo verbal y la afirmación, se torna ahora inquisitivo y aflora la interrogación retórica: “¿y se oye al ruiseñor?” (v. 52) ¿Quedará mi canción? –como premonición tradicional–, siempre la tradición (libresca a lo largo de este poema) en Claudio Rodríguez del muy célebre *topoi* del *Ubi sunt?*: “¿Dónde la cepa nueva,/ dónde el fermento trémulo” (vv. 53-54) (repárese asimismo en el perfecto paralelismo, frecuente en la obra toda de Claudio Rodríguez, de estos versos). Pero el *Ubi sunt?* cobra un nuevo valor en la diestra mano de este poeta. No aparece aquí nombre alguno de ilustre personaje remoto como en la Edad Media, aquellas “secas listas de nombres”, “arenales baldíos”⁷⁹ que inundaban las elegías de los cancioneros del siglo XV, ni siquiera los nombres de “ayer” como en las *Coplas* de Jorge Manrique⁸⁰, que contemporaneizó el esquema⁸¹. Tampoco aparece la melancolía de las cosas perdidas plasmadas en interrogaciones sobre la belleza, virtud, riqueza, poder cultura, etc.⁸² El esquema tradicional alcanza con Claudio Rodríguez un giro rotundo, primero porque el término de la fórmula no es el habitual, sino una metáfora pura: “la cepa nueva” (v. 53) y su fruto (metáfora continuada por el sentido y no por el sonido) ya transformándose –muerto y renacido– en vino, “el fermento trémulo” que, a su vez, es transcendido por un segundo término, “de la meditación” (v. 55), que modifica todo el esquema desde la sorpresa misma propiciada por el encabalgamiento que, asimismo, precipitará el resto del poema en vertiginosa aceleración de encabalgamientos atropellados hasta el final que, en estructura circular, remite con su “polen” (v. 61) a los ¡Ovarios lúcidos” (v. 51) que abrían esta última reflexión.

Pero ¿qué es la “cepa nueva”? ¿qué el “fermento trémulo”? Hemos de acudir a la cosmovisión del poeta y a su universo de símbolos para dar respuestas aproximativas. Ya dijimos en el comentario a los versos 25-32 que “uva” era el *corazón*, el hombre mismo (*vid. supra* “Vida para la muerte”) y la cepa su

⁷⁹ Pedro Salinas: *Jorge Manrique...*, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁰ Cfr. la copla XV: “Vengamos a lo de ayer /que tan bien es olvidado/ como aquello”. (vv. 178-1800) *Poesías Completas*, ed. Pérez Priego, *op. cit.*, p. 162.

⁸¹ Sobre el *Ubi sunt?* cfr., sobre todo, el imprescindible estudio de Margherita Morreale: “Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el *Ubi sunt?* lleva hasta el “Qué le fueron sino...?” de Jorge Manrique”, *Thesaurus*. Boletín del Instituto Caro y Cuervo, XXX (1975), pp. 471-519, donde se ofrece la bibliografía fundamental.

⁸² Cfr. Camacho Guizado, E.: *La Elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 17-19, donde ofrece ejemplos al respecto.

madre, entendiendo madre disémicamente: madre de la uva e, implícitamente, madre del poeta en sentido estricto tal y como escribe en “Canto del caminar” de *Don de la ebriedad*:

cuando se me nombraba como a hijo,
no podía pensar que la de ella
fuera única voz que me quedase,
la única intimidad bien sosegada
que dejara en mis ojos fe de cepa.
De cepa madre. (...)

La “cepa nueva”, la que nacerá después de la muerte, es la “cepa madre” y él el “fermento trémulo” tras la “disolución” (v. 16) “en la aurora del polen” (vv. 60-61), el fermento de la vida, como en los versos 25-32, la uva que no espera, sino que recibe el sol y ambos “se abren/ a su muerte futura...” (vv. 30-31); así los “ovarios lúcidos” han de recibir estando en sazón, nunca esperar el fecundado polen de la aurora, el polen de la vida, del día frente a la noche oscura que es el vivir.

La aurora del polen sobre una metáfora mágica, intuitiva al decir de Borges como ya dijimos más arriba, alianza inesperada de términos lejanos, es convulsiva expresión inesplicable, vivo sentir. Intentar aprehenderla en las burdas celdas del intelecto, sobre inútil, sería una ilusión vana. Mas mi enteco raciocinio me empuja a ello. *Aurora*, como luz naciente, implica principio, vida y, a su vez, connota este semema total comunicación y plenitud. *Polen* connota génesis, transformación de un ser en otro ser, de donde “aurora del polen” es la plena unión transformadora. Téngase en cuenta que *noche* es vida eterna, en la Naturaleza, para volver a ser en este poeta. No en vano “polen” es término del acervo lírico de Claudio Rodríguez, atento lector del *Liber Naturae*, para quien la niña del corro infantil, “la niña más pequeña”, “rubia, de ojos azules,...” se convierte en el polen que ansía para germinar en niño y recuperar la infancia perdida;

... Tú ven, ven,
bendito polen, dame
tu claridad, tu libertad... (vv. 66-68)⁸³

o como contemplación compartida:

... Tú ven, ven, oye conmigo,
oye la silenciosa
reproducción del polen, el embrión
audaz de la semilla, su germinación,

⁸³ “Lo que no se marchita” de *El vuelo de la celebración*.

la flor crecida entre aventura hermosa,
abriéndose hacia el fruto. (...) (vv. 29-34)⁸⁴

Repárase asimismo en que en esta última parte del poema todo es positivo: “ovarios lúcidos”, “cepa nueva”, “fermento trémulo” (meditación y vida), “estar en sazón”, “aurora” y “polen”. Toda la tradición secular se amalgama en estos versos troquelados en elevado taller “ente delirio y ciencia”, no se olvide; tradición que nos transmite que la “aurora” es la “muerte” de la muerte y, por tanto, vida, “amor puro” (v. 49), término que “ya no tiene nombre...” (v. 50). Y de esa “putrefacción” genésica (*Eros* sobre *Tánatos*) nacerá la “cepa nueva” (la nueva madre) y el vino, su hijo, el yo lírico como un “fermento trémulo”, pero al mismo tiempo –y esto es fundamental– de la propia meditación o *vado mori* que es todo el poema en torno al “Solvat seclum”, cansado de haber “vivido tanto tiempo” (v. 1).

Si, como certeramente señaló Silver, los primeros libros de Claudio Rodríguez era un *momento mori*, ahora, en *Casi una leyenda*, toda la sección “Nunca vi muerte más muerta” es un *vado mori* sereno en el que la muerte, “la realidad más tremenda de todas las tremendas realidades” en afortunada expresión de Pedro Salina⁸⁵, es muerte muerta; porque tras ella, digámoslo en centón de toda la sección, “es la primavera/ de estos almedros que están cantando en tu alma/ (...) en este cuerpo donde ya no hay nadie” (de “Los almedros de Marialba”) o porque “ahora estoy junto a los de mi mesa” (“Solvat seclum”), “donde está amaneciendo” (“Sin epitafio”) y se queda la muerte “ahí, muy sola, sola./ sola en el baile” de la vida (“El cristalero azul”), la hermana desconocida que ignorante “Tú no sabías que la muerte es bella/ y que se hizo en tu cuerpo” (“Secreta”).

⁸⁴ *Ibidem*, “Música callada”.

⁸⁵ Vid. *Jorge Manrique o tradición...*, op. cit., p. 74.