UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA
LETRAS HISPÁNICAS

LA PALABRA ENTRE MITO Y SOMBRAS

Análisis del poema *"Al Yoglar de Nuestra Señora"*,
de Concha Urquiza.

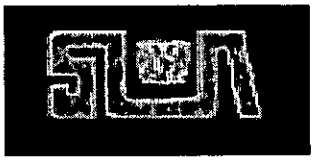
T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

p r e s e n t a

ANGÉLICA LUCÍA HIGUERA TORRES

MÉXICO, D.F. 2000.



In memoriam

Al Arq. Enrique Yáñez y de la Fuente.
El padre, maestro y el mejor de los amigos que la vida me eligió.

A Josefina Torres Moreno.
Por su ejemplo como mujer e individuo libre.

MIRADA
Ojos de sangre
nos miran en las palabras,
pálida agua noctámbula...
acecha.
Lucía de Luna

Agradecimientos

El oficio de escribir es como un ave que divaga entre mundos, donde el trabajo nunca lo hace uno solo; intervienen en él, muchas personas, autores, ideas, las cuales ayudan a encontrar esa ruta hacia la palabra, la poesía y el arte.

Por lo que necesito agradecer a todas y cada una de las personas que de una u otra manera me ayudaron a afianzar y definir mis ideas en el presente trabajo de tesis.

En especial:
Al maestro Juan Helguera y al maestro Esteban Escárcega por facilitarme de sus colecciones personales ediciones inconseguibles de Concha Urquiza y brindarme una amistad cordial y profunda.
A mis maestros y sinodales por sus lecturas y revisiones. Al Dr. Horacio López Suárez, al Mtro. Arnulfo Herrera y a la maestra Margarita León por sus acertados consejos. A la Dra. Ma. Andueza y a la Mtra. Lourdes Penella por su cuidadosa lectura.
A mis amigos y muy en especial al Lic. José Luis Martínez por estar conmigo a lo largo de la búsqueda e investigación bibliográfica y por una auténtica amistad.
A mis hermanas Karen y Winnie por estar a mi lado.
A la lingüística por abrirme una ventana a la conciencia del lenguaje, piedra angular de todo trabajo poético.
Y muy especialmente al **Dr. Friedhelm Schmidt,** por haber creido en todas y cada una de mis ideas y en esta tesis antes de que existiera; por estar a mi lado durante todo el primer proceso de escritura y creación y, por toda su generosidad como guía y amigo.

A todos les agradezco profundamente todo el cariño, su amistad y apoyo.

Índice

INTRODUCCION

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Vicente Huidobro.

Al Yoglar, al juglar, a Gonzalo de Berceo, primer poeta de nombre conocido en lengua española. Con esta dedicatoria, Concha Urquiza en su poema: "*Al Yoglar de Nuestra Señora*", invita a navegar en el tiempo, nos traslada a otro mundo donde comenzaron a nacer las primeras voces del español, el mundo de la voz en lengua romance.

En este poema navegamos no sólo a través de las voces medievales sino también conocemos el espíritu y la piel interna de su creadora, Concha Urquiza, mujer "intransferible", -como la calificara Arqueles Vela en la dedicatoria de su libro *Café de Nadie* editado por primera vez en 1926-. A pesar de los mitos y las sombras, de la propia inaccesibilidad y ambigüedad que rodea a Urquiza, sus palabras nos dejan encontrar su rostro, un rostro profundo de aire clásico y efectivamente, *intransferible.*

En sólo dieciséis líneas, encontramos un ejemplo claro de toda su obra, sus afinidades, su carácter, sus gustos, la tinta de su propia alma. Ella eligió ciertas palabras, no al azar sino por libertad creativa y con ellas remueve el mundo y nos confronta poéticamente.

En una primera lectura, el texto luce como un gran muro indescifrable pues debemos enfrentarnos a palabras extrañas, olvidadas por los mismos hablantes de lengua española como son: cabdoso, coitanzas, lazrado, trove, soveio entre otras. Pero estas palabras reflejan el mundo de Urquiza y su propia percepción.

En este poema ella abre totalmente su alma pero no permite que cualquier lector lo sepa. Uno debe leer con cuidado, debemos investigar, corroborar, meditar, analizar y entonces el milagro ocurre, la palabra adquiere un sentido, la frase se transforma y nos convertimos en copartícipes de Urquiza y de su mundo, deambulamos entre líneas al lado de Berceo, casi lo escuchamos hablar en su propia lengua romance.

En este texto, ella retoma la "cuaderna vía", y su palabra nos va revelando quién es la autora, quién es esta poeta que se encuentra en un terreno inapresable y polémico. Porque al intentar definir a Concha Urquiza se presenta una gran dificultad: ¿Quién de sus biógrafos dice la verdad y hasta dónde es verdad lo que se dice de ella? Por esto decidimos dejar que sea su propia tinta, es decir, que sea su poesía y sus palabras las que unidas a la intuición dentro del texto nos adentren en Concha Urquiza.

Hemos dejado que sean las palabras quienes resurgan entre el mito y las sombras para permitirnos ver transparentemente a Urquiza, quien a pesar de las actividades y los actos en los cuales participó en su vida, logró ir más allá y adentrarse en sí misma e internarse en la lectura, la reflexión.

El presente estudio permite que sea un poema, el cual como obra de arte en sí misma, nos refleja el alma de su creador, quien ha elegido aquellas palabras que en realidad son sus palabras porque reflejan su mundo interno, sus ideas, su carácter, al poeta mismo. Es decir, hemos permitido que sea el poema el que nos marque los parámetros del estudio, las posibilidades de análisis que el mismo indica, los lugares y autores a quienes nos remite como son la autora misma, Concha Urquiza y Berceo, así como, la palabra medieval y la cuaderna vía finalizando con una reflexión sobre el acto creativo.

No negamos con esto los trabajos históricos, o de cualquier otra índole, que se han hecho sobre ella, sinó por el contrario, estos trabajos permitieron imaginar y hasta cierto punto, observar las calles y el mundo donde Urquiza deambulaba. Sin embargo centraremos nuestra atención en cómo veía ella esta realidad, la cual es diferente, no una realidad contemporánea a su tiempo sino una realidad más antigua marcada por su gusto a los poetas clásicos. Ella navega con Cervantes al lado, camina por las calles de México y Nueva York de la mano con Shakespeare. Ella camina en San Luis Potosí acompañada de San Juan, Santa Teresa, Berceo entre muchos otros escritores y poetas.

Es importante señalar que uno de los criterios que se ha utilizado, es que toda la información sobre Urquiza, citada en este trabajo, se encuentra publicada y es posible conseguirla y cotejarla. No se incluyó dentro de este trabajo entrevistas personales o material que el lector no pueda cotejar, revisar o consultar en algún momento y aún cuando los estudios sobre Urquiza son mínimos, prácticamente todos tocan aspectos de su biografía desde diferentes

enfoques, algunos contraponiéndose totalmente, como es el caso de las biografías de Gabriel Méndez Plancarte y Ricardo Garibay, por ejemplo.

Pero Urquiza, a pesar de sus estudiosos, equilibra en su poesía, tanto normas y estructura métrica con la creación libre; ella utiliza las posibilidades de moldear el lenguaje y hace renacer formas para crear metáforas, imágenes acústicas, voces parecidas a las antiguas en formas casi olvidadas como los versos alejandrinos. Al retomar el lenguaje medieval y moldearlo escribe un poema exquisito dirigido a Berceo, el cual hay que leer con mucho cuidado, sutilmente, como se mencionó con anterioridad, pero no desmembrarlo sino seguirlo, seguir las huellas de Urquiza y las llaves que nos deja en cada verso para abrir sus puertas y penetrar en su universo.

Urquiza, a pesar, por o contra su propia biografía, se impone en la hoja a través de su palabra y con ella, nos muestra su maestría. Su poesía es fruto de un destierro interno del alma y del mundo. Urquiza no deambula entre las modas literarias de los años treinta, romda por los mejores textos y formas de la poesía humana, de la poesía clásica. Urquiza por voluntad propia, navega a contracorriente de muchos de sus contemporáneos y crea algunos de los mejores poemas de corte clásico creados en el siglo XX en México.

Es por esto, que el presente trabajo propone un acercamiento a la poesía de Urquiza, que sea su palabra la que dialogue con nosotros y la que resurja entre mitos y sombras para permitirnos conocerla, esta poeta culta quien en este siglo, caminó solitaria, optó por un camino propio y único dentro de la poesía, dejando una breve pero profunda huella dentro de la literatura mexicana.

Como el presente trabajo de tesis se centra totalmente en el estudio del poema, "Al Yoglar de Nuestra Señora", lo presentamos a continuación como punto de partida, tal y como aparece publicado en *El Corazón Preso*.

Al Yoglar de Nuestra Señora

A la manera de Berceo.

O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo,
io en la divina prosa de tus miraclos creo,
io sirvo a la Gloriossa qual era tu desseo,
le dizio de cutiano "Virgo parist a Deo".

Por este buen servicio quel fago cada día,
valme tu, so clavero, con la Virgo María,
pidel por mí tres cosas, ca non es osadía,
quel feciste fermoso mester de clerecía:

Que en todas las coitanzas del lazrado camino
trove aviertos los brazos del su Fijo divino,
e que nunca fallescan al pobre peregrino
un muesco de conducho, "un vaso de bon vino";

Que la Sancta Reina, "Madre del pan de trigo",
tire de mí su sanna, faga de mí su amigo,
e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo
donde pueda laudalles para siempre contigo.

Amén.

1937 (?).

CAPITULO I

¿Único amor o amor constante ?

"Tuve la belleza en mis rodillas y era amarga",
cosas y palabras se desangran por la misma herida.
Octavio Paz[1]

No podemos pasar por alto dentro del presente trabajo, aludir a un bosquejo de los datos biográficos de Concha Urquiza y, me a refiero aludir, porque las opiniones y los datos que aportan los trabajos que existen en prólogos a las escasas ediciones de Urquiza, presentan una imagen contradictoria, unos enfocados a sus costumbres y otros justificando su fervor religioso. En estos trabajos, las apreciaciones que hacen sus prologuistas son justificadas con frases poéticas de Urquiza, actitud en lo que no puedo evitar expresar mi total desacuerdo. Porque si bien el autor no está desligado del medio y del momento histórico que vive, éste no determina de manera exclusiva su creación, la cual es mucho más compleja y no se limita únicamente a situaciones de la vida personal.

Si cerramos nuestra visión considerando como único factor las diferentes circunstancias históricas o biográficas, estaremos en una posición en la cual descartaremos el trabajo, lecturas, reflexión y el mundo propio del artista que es más complicado, como menciona Paz: *"Toda creación engendra equívocos"* [2].

---

[1] Octavio Paz. *El Arco y la Lira*. 1993, p. 29
[2] Idem.

Es decir, a pesar de las costumbres, la situación histórica y sin olvidar el carácter y personalidad de Urquiza, estos datos provocan en el mejor de los casos, un acercamiento dudoso, Urquiza se manifiesta, para algunos de sus estudiosos, con dos personalidades totalmente opuestas, como si en ella misma el infierno y el cielo se conjugaran como un solo elemento, porque ella no se limita a dar únicamente una respuesta a los acontecimientos y situaciones que vive, ella fue en busca de algo que la conviertó en una poeta solitaria, aislada de tendencias de vanguardia y de moda, que la hizó luchar entre sí misma, sus dudas, cuestionamientos, convicciones y costumbres, como diría Octavio Paz:

> *El poeta moderno no habla el lenguaje de la sociedad ni comulga con los valores de la actual civilización. La poesía de nuestro tiempo no puede escapar de la soledad y la rebelión, excepto a través de un cambio de la sociedad y del hombre mismo. La acción del poeta contemporáneo sólo se puede ejercer sobre individuos y grupos. En esta limitación reside, acaso, su eficacia presente y su futura fecundidad.*
> *El cansancio de una sociedad no implica necesariamente la extinción de las artes, ni provoca el silencio del poeta. Más bien es posible que ocurra lo contrario: suscita la aparición de poetas y obras solitarias. Cada vez que surge un gran poeta hermético o movimientos de poesía en rebelión contra los valores de una sociedad determinada, debe sospecharse que esa sociedad, no la poesía, padece de males incurables.* [3]

En los textos que podemos leer de ella, nos dicen que aún cuando convivió y se relacionó tanto con liberales como con católicos, ella era una solitaria como la describen quienes la conocieron, buscaba un algo que no encontró ni en la sociedad, ni en los diferentes movimientos, ni en la religión, lo encontró en sí misma, en el estudio o lectura, en la poesía y en una relación

[3] Octavio Paz. *Op. Cit.* 1993, p. 44.

directa con su Dios, ahí está su fuerza. Su silencio, su obra solitaria y única en su tiempo, el hermetismo y rebelión que menciona Paz y que es visible en Urquiza, nos confronta totalmente como lectores. ¿Cómo es posible una obra como la de ella en su momento histórico, aunada a su conducta como individuo en la sociedad en la que se desenvolvió?

I. 1.- PANORAMA HISTÓRICO DE MÉXICO DE 1900 A 1950.

El Porfiriato llegaba a sus últimos años y los jóvenes que sentían la necesidad de hacerse presentes en la vida pública del país, ya fuera en puestos burocráticos, en el parlamento y judicaturas, en la enseñanza o el periodismo, los encontraban:

> *ocupados desde un tiempo que parecía inmemorial por viejos que parecían vivir más de la cuenta. Sentían, en suma, que la sociedad mexicana estaba toda ella petrificada y que a menos de sacudirla ellos mismos para renovarla, no tendrían cabida en ella*[4].

En 1904 Porfirio Díaz se hizo reelegir nuevamente como presidente por sexta vez consecutiva después de casi treinta años en el poder, lo que rayaba ya en un absolutismo en el que nada ni nadie era capaz de discutir el Porfiriato y menos aún sustituirlo aunque también la amenaza del envejecimiento de Díaz, que contaba con ochenta años de edad provocaba un problema ¿quién sería capaz de sustituir al presidente?, con esta reelección Díaz no lo resolvía sólo prolongaba al asunto y aún cuando Díaz comenzaba a hablar de que México ya estaba listo para la democracia.

[4] Daniel Cosío Villegas. "El tramo Moderno" En *Historia Mínima de México*. 1983 p. 131.

En 1908 Francisco I. Madero publicó su libro: *La Sucesión Presidencial en 1910*. Curiosamente, tanto Díaz como Madero coincidían en que México tenía ya una verdadera y numerosa clase media capaz de asumir conscientemente sus responsabilidades políticas y Madero, ante esta posibilidad, invitó a la organización de partidos políticos para contender en las elecciones por la Vicepresidencia: *"ya que –decía Madero– si los hombres son perecederos, las instituciones, en cambio son inmortales*[5]".

Es así como en las últimas elecciones del Porfiriato y por primera vez en treinta y tres años, Madero pusó en práctica sus ideas. Primero organizó un partido, *el Centro Antirreeleccionista de México*, con el principio de: *"Sufragio efectivo y no reelección"* y después inició lo que fue un hecho insólito en la historia de México hasta 1910: una campaña electoral. Acompañado únicamente de su mujer y de un correligionario en funciones de orador, Madero recorrió amplias zonas del país.

Para Madero fue primero la burla, después causó alarma y por último se desató la represión. Sin embargo, la figura del diminuto retador de Díaz, crecía enormemente ante el contacto popular. "El pequeño David", –según Cosío Villegas–, que muchos mexicanos esperaban se hacía presente. En junio de 1910, desde la cárcel, Madero contempló el proceso electoral donde se habían formado varios partidos políticos para contender en las elecciones de diputados y senadores en julio del mismo año, pero el resultado fue que ni uno solo de los

[5] Idem. p. 137

candidatos obtuvo un escaño en el Congreso. Respecto a las elecciones presidenciales, esos mismos partidos estuvieron de acuerdo en reelegir una vez más a Porfirio Díaz si éste permitía que la elección de la vicepresidencia fuera libre. Pero no fue escuchado y se impuso la fórmula reeleccionista Porfirio Díaz–Ramón Corral.

Con todas las posibilidades perdidas, a Madero se le concedió la libertad bajo caución y se le obligó a permanecer en la ciudad estrechamente vigilado. Pero ayudado por Rafael Cepeda, Madero se logró fugar por ferrocarril hasta San Antonio Texas y escribió su documento "*Plan de San Luis*", con el cual se lanzó decidido a una rebelión armada el 20 de Noviembre de 1910 y seis meses después caía estrepitosamente un régimen de gobierno que había sobrevivido al poder treinta y cuatro años.

Madero asumió la presidencia, aunque su campaña política había girado en torno a la vicepresidencia. Madero desde su posición resultaría ser la víctima del celo democrático, el cual le impidió comprender la necesidad de un gobierno unilateral y monolítico que hiciera posible la consolidación de la victoria, por lo que se crearon rencillas y divisiones entre los emisarios del porfiriato y los revolucionarios, quienes se empeñaban cada uno en llevar al movimiento por el camino que cada quien consideraba como el mejor.

La situación del país se volvió más compleja y el clima de inseguridad que se vivía preocupó a los dueños del poder económico, quienes consideraban que la paz y la seguridad eran condiciones esenciales de su existencia y

prosperidad. Y es que Madero era incapaz de ordenar al país, además de que se requería de una acción enérgica contra su gobierno, sobretodo cuando Madero corrigió la situación ilegal lograda por algunos inversionistas extranjeros, gracias a la cual se les eximía hasta de las obligaciones mínimas para con el país como eran el pago de impuestos.

Los mexicanos vencidos de la revolución, apoyados por los extranjeros y la embajada americana, que funcionaba como cuartel general, desde donde se organizó con Victoriano Huerta al frente, el derrocamiento y asesinato de Madero. Por lo que su regimen careció siempre de fuerza social; por su parte los caudillos de la revolución se reagruparon con Venustiano Carranza al frente y se propusieron restaurar el orden constitucional roto por "el cuartelazo Huertista", logrando victorias como las de Torreón, Orendáin o Tepic y, con caudillos como lo fueron Villa, Zapata, Obregón entre otros, vencieron la resistencia de Huerta quién después de cometer numerosos crímenes y envolver al país en graves conflictos internacionales, abandonó definitivamente el poder que había usurpado en 1914.

Carranza, el nuevo jefe, poseía un agudo instinto político, disolvió la maquinaria militar y se empeñó en consolidar un gobierno poderoso que con el tiempo pudiera hacer posibles las transformaciones sociales y económicas que necesitaba el país. Pero los problemas del país eran agudos y necesitaban una atención urgente como el problema agrario que, unido a las ambiciones de otros caudillos, puso a Carranza en una situación díficil políticamente. Intentando limar asperezas Carranza convocó a dos convenciones, la de México

y la de Aguascalientes, pero los resultados fueron contrarios a lo esperado y las divisiones y odios entre caudillos se hicieron más agudas. Otro intento por la pacificación fue la de modificar la Constitución de 1857 y actualizarla, los constituyentes de 1917 lograron estabilizar en cierta medida el país y fue el mismo Carranza, el primer presidente en gobernar bajo el nuevo régimen constitucional. Al acercarse el momento del cambio de gobierno, Carranza justificaba su política diciendo que obedecía a la necesidad de terminar con el militarismo y apoyaba al candidato civil, pero los revolucionarios volvieron a chocar entre sí y el carrancismo fue destruido.

En 1920 parecía iniciarse una era de paz. Durante un breve lapso, Álvaro Obregón ocupaba la presidencia y para 1921 daba principio la verdadera reconstrucción nacional. Se ponía en marcha la reforma agraria, se constituyó una economía más compleja y productiva que apoyará con éxito el proceso de industrialización. Para 1924, con Plutarco Elías Calles, se continuaba efectivamente con las directrices marcadas; se desarrollaban con efectividad acciones sociales y políticas, sobre todo, se replanteaban problemas muy profundos como el religioso que impedía abrir paso a la libertad de conciencia y las posibilidades de educación. La figura de Vasconcelos brilló sobretodo al postular un "humanismo integral" que mostraba que el estado podía impartir enseñanza sin reñir con las vocaciones del hombre, pero estas ideas provocaron la reacción violenta de la iglesia que organizó la revuelta cristera.

El mandato callista comenzó a dar muestras de cambio; a pesar del asesinato de Obregón, en 1928, se fundó un partido oficial que ganaría la

campaña de 1929 con Ortiz Rubio, quien parecía un candidato fuerte por todo el apoyo que el partido le ofrecía, pero esto agudizó la crisis. El siguiente gobierno con Abelardo Rodríguez, experimentó grandes tensiones y salió del paso con "el plan sexenal". Dicho plan sirvió de plataforma a Lázaro Cárdenas que emprendió en 1933 una campaña electoral de grandes proporciones. Un año después, Cárdenas asumía la presidencia y cambiaba la jugada inicial al tomar en cuenta a los movimientos populares, organizaciones obreras y campesinas, logrando así apoyo y fuerza política que le permitieron reafirmar el sentimiento nacionalista para conseguir la expropiación agraria y nacionalizar tanto los ferrocarriles como el petróleo.

Cárdenas manejó el lenguaje del socialismo como algo propio y, para el cambio presidencial de 1940 se provocó una fuerte contienda entre Avila Camacho y Almazán por la presidencia, hasta el grado de provocar casi una guerra civil.

Avila Camacho fue electo presidente y con pretexto de la Segunda Guerra Mundial debilitó tanto a la reforma agraria floreciente como a los movimientos obreros y el capital extranjero se dejó sentir otra vez poderoso e incontenible. A partir de 1946, con el gobierno de Miguel Alemán se buscó la modernización del país e ignoró en gran medida los ideales de la revolución, debilitándose asi la base del apoyo popular y quedando el país en una situación peligrosa ante los intereses económicos extranjeros.

I. 2.- PANORAMA LITERARIO DE MÉXICO DE 1900 A 1950.

Coincidiendo con el final del regimen porfirista y del modernismo, se abrió nuevamente la Universidad Nacional de México[6] y la ciudad de México, tuvo un fuerte impulsó en su vida cultural gracias al Ateneo de la Juventud[7], fundado por Justo Sierra y Pedro Henríquez Ureña, quienes: "*aspiraban a suscitar en lo jóvenes el conocimiento y el estudio de la cultura mexicana dentro del cuadro general del pensamiento universal.*"[8] A pesar de su desaparición, entre 1912-1914 y, dentro de la confusión e inestabilidad política que prevalecía en el país, el Ateneo sería el principio para la formación de diferentes grupos de artistas, literatos etc., con los cuales promovió la fundación de revistas como lo fue *Nosotros.*[9]

En 1915 se organizó el grupo de *Los Siete Sabios* entre los que se encontraban, Antonio Castro Leal[10] que sería el único que permanecerá en la literatura como ensayista y crítico, reuniendo antologías, escribiendo ensayos, cuentos y poemas. Los demás optaron por tareas filosóficas y políticas. Es importante resaltar a Antonio Castro Leal, ya que fue quien en 1946, después de fallecida Urquiza, publicó una selección poética de Urquiza en la colección de América, con el primer número de la serie de la Galería de la Lírica mexicana[11].

---

[6] La Autonomía será decretada en 1929 por el presidente Emilio Portes Gil.
[7] Enciclopedia de México. T 8 p.113.
[8] Enciclopedia de México. T 8 p.113.
[9] Idem. p.113-114.
[10] Idem., T 8 p. 114.
[11] Concha Urquiza. *Obras. Poemas.* Prólogo de Gabriel Méndez Plancarte.Selección y Notas de Antonio Castro Leal.

Hacia 1922 - 1923 surgió el movimiento estridentista, con Manuel Maples Arce. A éste movimiento se unió Arqueles Vela que escribió "La Señorita Etc.", en su libro *El café de nadie*[12], dedicado a Urquiza como "amiga intransferible". Nunca se mencionó a Concha Urquiza entre los estridentistas, posiblemente porque ella en estos años contaba con 12 años de edad y años después en 1928, partió por cinco años a la ciudad de Nueva York, donde vivió y regresó a México en 1933, cuando el movimiento ya se había disuelto, aunque ella estableció una amistad con Arqueles Vela. Con respecto al estridentismo Rufinelli publicó en *Artes de México* dos artículos sobre el Estridentismo, y donde entrevistó a Germán Lizt Arzubide:

> *Los estridentistas que surgieron en 1922 y comenzaron a desvanecerse cinco años después, poseían un humor sarcástico, corrosivo e irreverente por un lado y por otro la preocupación de modificar estructuras en el arte y en la vida. [...] Los propósitos del Estridentismo estaban sellados en su propio nombre: escandalizar y remover la vida cultural, social y política del país, saneándolo de lo que sus integrantes consideraban las momias sagradas del academicismo. [...] El Estridentismo apareció con una posición iconoclasta e irreverente ante las figuras políticas y culturales vigentes en el país, tenía la intención de irritar la conciencia de los poetas academicistas e institucionales, y eso en efecto ocurrió desatándose una sorda querella a través de encuestas, entrevistas y artículos periodísticos en buena medida promovidos por los propios estridentistas.*
>
> *El Estridentismo se ha relacionado con la Revolución Mexicana como expresión de ella o como su producto. El propio Maples dijo tempranamente, en 1922: "Las inquietudes post-revolucionarias, las explosiones sindicalistas y las manifestaciones tumultuosas fueron un estímulo para nuestros deseos iconoclastas y una revelación para nuestras agitaciones interiores". Pero el carácter cosmopolita no podían afincarlo a los límites de una nacionalidad, los estridentistas sintieron el impulso de la Revolución Rusa, y el propio Lizt Arzubide comentó en 1976: "Nuestra admiración por la Revolución de Octubre fue la de todos los espíritus revolucionarios con la lucha esforzada y valerosa del pueblo ruso*

[12] Arqueles Vela. *Café de Nadie*. 1990. p. 55-69.

por alcanzar su libertad. El movimiento estuvo franca y decididamente con aquel despertar popular en todas sus manifestaciones, y muy especialmente en lo que se refiere a sus conquistas en el arte, poesía, teatro, arquitectura, música, etc.".[13]

En México, los años veinte, "eran los años de la modernidad literaria", con un intento de incluir al mundo en México y México en el mundo. Los poemas escritos por los estridentistas recurrían a usar palabras como: *"Trasatlántico"*, *"clacson"*, *"Teléfonos"*, *"aviones"*, que eran una novedad para la poesía. No resultaba extraño que muchos adujeran que aquella poesía no era poesía.[14]

Paralelamente, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Octavio G. Barreda, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, participaron activamente en el grupo *Contemporáneos,* llamados así por la revista del mismo nombre y quienes tenían la preocupación de introducir en la literatura mexicana las corrientes vanguardistas europeas, especialmente las francesas.

Para 1938-1941, surge la generación de la revista *Taller,* formada por poetas y novelistas, a quienes inicialmente los unió una actitud de rechazo al esteticismo de los *Contemporáneos.* Entre los más ilustres sobresalen Octavio Paz, Efraín Huerta, Carmen Toscano.

---

[13] Jorge Rufinelli. "El Estridentismo -eclosión de vanguardia-" en *México en el Arte* Núm. 3, p. 41-44.
[14] Rufinelli, Op. Cit. p. 43

En 1940 - 1942, surge la revista *Tierra Nueva*, con la propuesta de conciliar la tradición y la modernidad, entre sus exponentes se encuentra Alí Chumacero, Leopoldo Zea, José Luis Martínez.

Para 1940 ocurre un considerable aumento en la actividad literaria y surgen revistas como *Rueca (1941-1952)*; *Tiras de Colores (1943-1947)*; *Espiga (1944-1945)*; *Vórtice (1945-1947)*; *Firmamento (1945-1946)*, entre otras muchas. *La Enciclopedia de México* hace una nota que es importante citar, ya que considera el trabajo de Urquiza:

En la quinta década de este siglo iniciaron su producción los poetas Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, José Cárdenas Peña, Miguel Guardia, Roberto Cabral del Hoyo, Celedonio Martínez Serrano, Miguel Castro Ruiz, Francisco Aladay y José Medina Romero; las poetisas María Luisa Hidalgo, Dolores Castro, Margarita Paz Paredes, Concha Urquiza, Enriqueta Ochoa y Gloria Riestra.[15]

[15] Op. Cit.. p. 116

I. 3.- ¿ÚNICO AMOR O AMOR CONSTANTE?

Retomando nuestra pregunta inicial ¿Cómo es posible una obra como la de Concha Urquiza en su momento histórico, aunada a su conducta como individuo en la sociedad en la que se desenvolvió? el maestro Alejandro Galindo nos dice al respecto:

Yo conocí a Concha Urquiza allá por 1923. Ella tenía 12 ó 13 años y era demasiado erudita en cuestiones de literatura, y sobre todo en cultura griega y latina... Además, solía ser muy irónica, a esa edad ya sabía lo que era la ironía y la usaba... Muy guapa, tendía a lo rubio, usaba el greñerío suelto, lo cual fue visto con escándalo en aquella época en que la ciudad de México era un pueblo grande.[16]

En la cita anterior, Galindo nos muestra un carácter fuerte, irónico y rebelde en Urquiza. Como señala el maestro Galindo, México era un pueblo grande, implicando con esto la seriedad, intransigencia y la reprobación total a cualquier manifestación que quebrara las normas de conducta y reglas tanto sociales como morales y religiosas.

Es precisamente por esto, que el presente capítulo cotejaremos los escasos datos biográficos que se proporcionan de Urquiza en sus diferentes ediciones, unidos con su momento histórico y filosófico. Nuestro eje serán los datos proporcionados por Gabriel Méndez Plancarte en sus Prólogos a *Poemas*[17], *Nostalgia de Dios*[18] y *El Corazón Preso*[19], que nos ofrece los primeros datos

---

[16] Alejandro Galindo. Entrevista grabada y reproducida: "Recordatorio de Concha Urquiza", en *Memoranda*, México. Revista de la Subdirección General de Servicios Sociales y Culturales del ISSSTE, nov-dic. 1959, p.26. Citado por Guadalupe Fernández en "El Amor y el Dolor en la poesía de Concha Urquiza", 1994 p.4.

[17] Concha Urquiza. *Poemas*. sin año, p.7-29.

[18] _____. *Nostalgia de Dios*. 1985, p.7-19.

[19] _____. *El Corazón Preso*.. 1985, p.23-50.

biográficos de Urquiza publicados y los cuales han sido usados como fuente documental por otros estudiosos posteriores a Gabriel Méndez Plancarte, como son los trabajos reeditados del prólogo, notas y selección de Antonio Castro Leal[20]. Se han tomado en cuenta ediciones más recientes sobre Urquiza por José Vicente Anaya,[21] de Ricardo Garibay,[22] asi como el ensayo; "Concha Urquiza, una poeta y su Dios" de Perla Swartz[23]. También se han considerado los datos biográficos aportados en las tesis de Ma. Guadalupe Fernández de Castro; *El Amor y el dolor en la poesía de Concha Urquiza*[24] y de Elda Wilmot Baeza Degree;[25] *Pensamiento y poesía de Concha Urquiza*. Todo este material se ha considerado por el hecho de existir publicado, aún cuando conseguirlo es una tarea ardúa. Se han omitido entrevistas a familiares o amigos, es decir, información verbal, ya que mucha no es posible cotejarla.[26]

Concha Urquiza, como señala en su prólogo Méndez Plancarte, más que poetisa, es poeta que *"sin mengua de su exquisita feminidad, crea una poesía viril, o mejor, una poesía sin sexo, una poesía humana"*.[27] Urquiza como poeta explora

---

[20] _____: *Poemas*. sin año. Prólogo, notas y selección de Antonio Castro Leal. p.30-33.

[21] _____. *El Corazón Preso*. Presentación de José Vicente Anaya. 1985, p.7-22.

[22] _____. *Nostalgia de Dios*. Prólogo de Ricardo Garibay. 1985, p.7-19.

[23] Perla Schwartz. *El Quebranto del Silencio, mujeres poetas suicidas del siglo XX*. 1989, p.45-51.

[24] Ma. Guadalupe Fernández. Tesis: *El Amor y el dolor en la poesía de Concha Urquiza*. 1991, p.1-41.

[25] Wilmot Baeza Degree. Tesis: *Pensamiento y poesía de Concha Urquiza*. 1968, 306 p.

[26] En el proceso de corrección final del presente trabajo, me encontré con la Tesis *Cuatro poetas religiosos mexicanos* de Leticia Pérez-Gutierrez, y quien aborda en un capitulo a Urquiza sobre quien concluye: "*Concha Urquiza, en el siglo veinte, sin pertenecer a ninguna escuela o tendencia, ni a ningún cenáculo literario alzó su voz solitaria entre las corriente de "contemporáneos" y "taller", expresando los más sentidos poemas liricos y religiosos. Su obra poética lleva en sí muchas influencias que hablan de su afán de lectura de otros poetas con el fin de formar un estilo propio y éste lo encontró efectivamente. No es autobiográfica, Sí Personal, subjetiva, introspectiva que tras de símbolos, símiles y alegorias trata de mostrar sus íntimos deseos.. Utiliza símbolos místicos, fuente, caza, ciervo, herido, el cazador, la herida de amor, noche, llama, obsesiva unión divinidad, enamorada de Cristo*". Leticia Pérez-Gutierrez. *Cuatro poetas religiosos mexicanos, 1978 p.165-166.*

[27] Méndez Plancarte prólogo a *Poemas* de Concha Urquiza. sin año, p. 23.

todas las miserias y virtudes humanas. Ella, sin saberlo, hace nacer de la tinta frases que se concibieron en una vida apasionada, febril, intensa. Es una mujer que crece dentro de un seno familiar sumamente católico y religioso. En los diferentes prólogos e introducciones mencionan que siempre hubo en ella una constante presencia de Dios, ya fuera para rechazarlo o para caer ante él de rodillas.

En la noche del 24 y el 25 de diciembre de 1910, en Morelia -la antigua y noble Valladolid de Michoacán-, nació Concha Urquiza, su padre murió dos años después y la familia se mudó a la ciudad de México en 1913.[28]

En 1928, y con sólo 18 años de edad, parte a Nueva York, "la gran urbe de hierro" donde trabaja en el Departamento de Publicidad de la Metro Goldwyn Mayer. En Estados Unidos consigue un dominio perfecto del inglés. Vuelve a México en 1933 contando con 23 años de edad, encontrándose con el furor y militancia de artistas, intelectuales y pensadores dentro del partido socialista. Prosigue sus estudios interrumpidos, primero en la Secundaria número 9,[29] después en la Escuela Nacional Preparatoria y trabaja simultáneamente como empleada del Archivo de la Secretaría de Hacienda[30].

[28] Mexico, era una ciudad que entonces contaba con más o menos un millón de habitantes y que más que una gran urbe, se le podría considerar un enorme pueblo y sin que alguna biografía nos aporte algún dato sobre la causa del deceso de su padre.

[29] Méndez Plancarte señala a la Secundaria 9 (*Poemas*. p. 20) y Ricardo Garibay menciona a la Secundaria 6 (*Nostalgia de Dios*. p. 11) .

[30] Méndez Plancarte nos aclara que trabajaba como empleada en el Archivo de la Secretaria de

En estos años 1933 a 1937, Urquiza lleva una vida que, para la sociedad mexicana de ése momento, se consideraba escandalosa y terrible, porque fumaba, bebía, salía con amistades, como señala Garibay:

En su momento Concha Urquiza fue un escándalo. ¿Cómo –de 1925 a 1945– hermanar para el crédito que concede la clase media: la existencia autónoma y solitaria de una mujer con Dios y tequila y cerveza, ortodoxa católica y comunista, fumar como chacuaco y gana el convento, amigotes y oraciones.[31]

Pero analicemos si esta censura a la forma de vida de Urquiza, no era en realidad, sino sólo el reflejo de la intolerancia de una sociedad cerrada, intransigente y con una acentuada moral religiosa. A diferencia de Nueva York, la ciudad de México no estaba dispuesta a tolerar las costumbres que Urquiza adquirió en los Estados Unidos.

Es precisamente en este lapso de tiempo que ha causado toda una multitud de opiniones sobre Urquiza. Este período, de 1933 a 1937, ha dado pie para la creación de trabajos como por ejemplo la obra de Víctor Hugo Rascón Banda *Alucinada*[32], o trabajos como los de Perla Schwartz, en el que se considera a Urquiza como depresiva y suicida:

Esta pasión no correspondida de Dios impulsó a que la poeta se sintiera prisionera de sí misma y viviera en medio de una oscuridad velada, dando saltos, experimentando las tormentas de sus días terrenales intensos y plenos de crisis

---

Hacienda. *Poemas*, sin año, p.20.

[31] Prologo a *Nostalgia de Dios*, 1985.

[32] Víctor Hugo escribió esta obra, la cual aún no se ha publicado y que ha despertado polémica. Tuve la oportunidad de ponerme en contacto con él, poco antes de entregar mi trabajo de tesis. Y me comentó que su trabajo se ha desarrollado en diferentes etapas, primero una obra breve para teatro que se leyó en el Poliforum, una segunda versión retrabajada para cine y montada en teatro bajo la dirección de Bruno Berth, en el teatro Santa Catarina de Coyoácan y, actualmente, cuenta con una versión para cine.

emocionales. [...] Concha Urquiza siente que la ciudad la aplasta, la deja morir dentro de su asfalto acumulado, vuelto una casa hermética que la ahoga. Ella alucina y se entrega más a Dios, hacia Él desembocan sus pasiones eróticas más ocultas. [...] ¿Accidente, no suicidio premeditado? El enigma aún sigue presente. Concha Urquiza dejó una poesía madura, le cantó a Dios con pasión desmedida, quizás al no hallar la respuesta deseada sólo en su muerte encontró la paz. Al pesarle lo terrenal optó por alejarse, en el desarraigo su única alternativa protectora fue la eternidad. Ella asumió la muerte como la liberación del sentimiento terrenal: "Ser y no ser, tal vez en la otra vida, tendrá la posibilidad de poseer a Dios, tal vez....".[33]

Cuando Urquiza regresó a México en 1933, el país intelectualmente no tenía una sola tendencia, forma o escuela y encuentró en él a los grupos nacionalistas, las diferentes novelas a raíz de la revolución, el inicio de la literatura de contenido político, social, proletario, indigenista y popularista. Es la época en que surge el grupo de los Contemporáneos que introducen en la literatura mexicana las corrientes vanguardistas europeas y especialmente francesas, eran los años del furor marxista, como ya se mencionó y con una fuerte carga de ideología positivista dentro de los intelectuales mexicanos.

Esos eran los años de blanco y negro, donde las "posiciones políticas y convicciones" eran inamovibles, el carácter intransigente era parte de la personalidad del pueblo mexicano, el mismo furor dogmático que presentaba la religión se vivía entre las nuevas ideologías.

En México se vivían múltiples huelgas por parte de obreros y manifestaciones de los partidos de izquierda que terminaban con luchas

[33] Perla Schwartz. *Op, Cit.* 1989 p.45-51.

violentas. Urquiza, encontró al país dentro de estos conflictos y deambuló en la ciudad, quedándose en lugares baratos, comiendo en cafés de chinos. Ricardo Garibay en su presentación dice:

> *En su momento Concha Urquiza fue un escándalo. ¿Cómo –de 1925 a 1945– hermanar para el crédito que concede la clase media: la existencia autónoma y solitaria de una mujer con Dios y tequila y cerveza, ortodoxa católica y comunista, fumar como chacuaco y gana el convento, amigotes y oraciones, amor filial y coléricas intransigencias, coqueteos con el lesbianismo y amores a fondo hasta el drama de su vida, de su propia muerte? Fue un escándalo que a los que teníamos veinte años nos llenó de estupor y admiración, llegábamos apenas a la literatura y de manos a boca tropezábamos con una artista que alcanzaba las cumbres de Sor Juana. Andábamos sacudiéndonos la sombra de la sumisa catolicidad mexicana y oíamos decir: "pero además de mujer de aquí y de allá, anda en cafés y guaridas, tiene toda clase de amigos, pelea como león, se desvela, fuma, bebe, si se enamora de un hombre va por él". ¿Pero dónde está, dónde la encontramos? Recuerdo que cuando me dijeron "murió hace dos años, en el mar de Ensenada," lloré. No me parecía necesario ni justo, y su paso entre quienes la conocieron hubiera sido fugaz o misterioso o poco invisible. Pronto comencé a decir conferencias sobre Concha Urquiza, la daba a conocer acá y allá, a propósito de todo y nada, cuánto, diciendo poemas, anhelaba haberla visto y oído, tenerla delante, viví –vivo– enamorado de su fantasma, deslumbrado en el oro de su poesía con ese viento clásico, con esos aires iris del mejor modernismo.*[34]

Esta cita de Garibay, a mi parecer, es acertada al referirse a Urquiza como un fantasma, ya que en realidad a quien intentamos describir es efectivamente

[34] Garibay. Prólogo a *Nostalgia de Dios. p. 14*. Garibay nos dice esto en su prólogo, pero al hacer una revisión de fechas, me salta una duda, los diferentes datos biográficos no nos aportan datos de su vida en los Estados Unidos, sólo nos dicen que se fue en 1928 y que regresó en 1933, es decir el comentario de Garibay de 1925 a 1945, abarca un margen más amplio de tiempo y no todos estos años ella estuvo en contacto con grupos bohemios y socialistas, quizás se refiere de 1933 a 1937, cuatro años en los que Urquiza está efectivamente en la ciudad de México y se relacionó con estos grupos hasta que se acercó a la religión en 1937, momento en el cual su vida cambió definitivamente y los textos que conocemos de ella son a partir de esta fecha hasta el día de su muerte, salvo unos pocos escritos durante su infancia y muy joven. Claro que no debemos olvidar que en esta misma cita, Garibay reconoció que no la conoció en persona.

un fantasma, ¿quién dice la verdad y hasta dónde es realmente verdad lo que se dice de Urquiza? Es comprensible la actitud de sus más allegados de intentar preservar de ella la imagen más "moral", la "decente" pero sería erróneo olvidar su personalidad "libre", "amoral" e "inapropiada" y pongo todos estos adjetivos entre comillas, ya que lo único concreto que podemos extraer de sus biografías es el hecho de que poseía un carácter tenaz y apasionado.

Y la contradicción, realmente, ¿hasta dónde es?. Si Urquiza, nunca hubiera pasado esos años atormentados hasta 1937, como coinciden todas las biografías ¿hubiera podido alcanzar las frases poéticas que consiguió y podría haberse aferrado a Dios como lo hizo? Y ya que es una poeta con una relación directa con Dios, como lo muestran los textos que lograron sobrevivir a la destrucción de la propia poeta y de sus más allegados.[35] Esta "llamada contradicción" ¿No podría ser la búsqueda poética la cual la llevó por diferentes caminos?

Urquiza se enfrentó a los moldes impuestos y diseñados por la sociedad, ella se enfrentó con ambos bandos, los católicos-morales y los socialistas-liberales. Urquiza representó para cualquiera de ambos bandos, al contrario o al enemigo: Para los católicos es la oveja perdida y confrontó a los intelectuales y socialistas, al creer en Dios y amar a los clásicos.

[35] En la *Enciclopedia de México*, 1987, se asegura que muchos de sus textos fueron destruidos después de su muerte.

Urquiza fue un escándalo como lo menciona Garibay, pero eso era parte de la actitud "normal" de un estridentista, y es más, aquí podemos abrir la incógnita de que posiblemente Urquiza no sólo fue estridentista para con la sociedad, sino que llegó a ser estridentista para los estridentistas; ella escandalizó a los propios estridentistas al tomar una posición a favor de todo lo que ellos buscaban destruir: los clásicos, la academia, el estudio, la moral, la religión, como lo mencionan claramente las citas arriba mencionadas sobre este punto. Claro, si hacemos esta reflexión pasando por alto que el Estridentismo surge de 1922- 1927[36], años en los que Urquiza tuvo contacto con Arqueles Vela, quien le dedica la historia de *La Señorita Etc.* en su libro *Café de Nadie.*[37]

Urquiza radica en los Estados Unidos de 1928 a 1933, y cuando regresa continua su amistad con Arqueles Vela, y aunque ya había declinado el movimiento estridentista propiamente; Urquiza, seguramente tuvo contacto con la información, pues debemos recordar que los movimientos no cesan totalmente, prueba de esto es la respuesta a Octavio Paz y el Manifiesto SUUUAUUU, de Germán Lizt Arzubide.[38]

No quiero decir con esto que Urquiza haya sido estridentista, o si lo fue, al menos hasta ahora no hay un sólo poema de ella con este tono experimental que se pudiera cotejar publicado, y si existiera algún trabajo experimental posiblemente sería el poema que forma el corpus de esta tesis y sólo en el

[36] Jorge Rufinelli. "El Estridentismo -eclosión de vanguardia-" *en México en el Arte.* Núm. 3, p.41-44.
[37] Publicado en 1926 y reeditado en la tercera serie de Lecturas Mexicanas con el número 20 en 1990.
[38] Presentado en la VI Bienal Internacional de Poesía Experimental en México en noviembre de 1998.

sentido de una búsqueda de reutilización de vocablos perdidos, pero rompe con la propuesta vanguardista al respetar y recrear a la perfección los metros y estructuras, además de desarrollar el tema sacro, por lo que no es posible considerarlo vanguardista.

Pero también debemos recordar que mucha de su obra fue destruida, como ya se señaló anteriormente[39], sin olvidar que sus biógrafos coinciden que este enorme lapso de tiempo antes de 1937, salvo en su infancia, ella se dedicó a estudiar, trabajó como secretaria y leyó a los clásicos en los años en que mantenía contacto con escritores vanguardistas, pero no mencionan una actividad de creación literaria. *Cuando estoy en los Estados Unidos y oigo ladrar el Inglés, me pongo a leer a Shakespeare. Cuando estoy en México y oigo aullar el español, me pongo a leer a Cervantes.*[40]

Sin embargo, también podemos observar opiniones opuestas en los intelectuales con respecto a lo que escriben los sacerdotes de esos años, al referirse a Urquiza. Por ejemplo, Garibay escribe en su prólogo: *Estamos ante un caso extraordinario de impaciente y turbulenta vida diaria, de intensos y plácidos amores, y de poesía, de la existencia como piedra de tropiezo y del arte como su altísima desembocadura. Apetito del mundo, nostalgia de Dios y orfebrería de las palabras.*" Y señala más adelante en una entrevista "anónima": *Pues no, yo no le conocí arrebatos religiosos que le impidieran vivir como cualquier persona. Nos encontramos en 1933. Nos hicimos grandes amigas. Pertenecíamos al Partido Comunista, ella desde*

[39] Enciclopedia de México. Tomo XIV. 1987 p. 7925.
[40] Concha Urquiza. *El Corazón preso.* 1990. p.12.

hacía mucho. Eramos las mujeres de avanzada entonces. Clandestinidad. [...] Ella estudiaba en la secundaria 6. Era la época en que Montenegro pintaba los murales en esa escuela. Al mismo tiempo Concha trabajaba en la Secretaría de Hacienda.[41]

En cambio Gabriel Méndez Plancarte dice: *Pero su alma recta y ardiente – "manojo de ansias siempre nuevas y siempre insatisfechas"– era demasiado alta y noble para aquietarse en el chato materialismo mutilador que el comunismo profesa en el campo filosófico. Su temperamento fundamentalmente religioso y artístico tampoco podía hallar quietud en el frío positivismo agnóstico. Y toda ella – "torrente y llamarada", como más tarde diría de sí misma –sentíase irresistiblemente atraída hacia las cumbres: belleza, amor, santidad. [...]*[42]

Ambas citas, dan una imagen en total contrapunto, la primera afirma que Urquiza "*no tenía arrebatos religiosos, comunista, militante*" y la segunda afirma: "*Su temperamento fundamentalmente religioso*", y añade que " *(1937) Concha había encontrado lo que necesitaba [...] con honda humildad, con entrega total y sin reservas, se volvió hacia Dios, hizo de él el centro luminoso de todos sus pensamientos, se enamoró para siempre de Cristo*".

Recordemos que es el momento en que el país se desangra en una guerra civil por motivos religiosos, con múltiples problemas sociales, reclamos de la lucha revolucionaria, al tiempo que se inicia una reconstrucción entre facciones políticas que se enfrentan unas a otras, un momento donde la intolerancia por

---

41 _____. *Nostalgia de Dios*. 1985. p.7 y 11.

42 *El Corazón Preso. p. 39.*

parte de la sociedad se manifestaba con enfrentamientos sangrientos. Es precisamente este momento -según la opinión de Garibay-, en el que Urquiza se relacionó con gente de izquierda, durante la mañana se presentaba en Lecumberri para ver si algún preso político de los que transportaban a las Islas Marías era conocido suyo, para después, por las tardes, acudía a misa y se arrodillaba a rezar por él, como lo describen las siguientes citas:

> *Concha Urquiza tenía una vida solitaria. No tenía hogar, no le conocí ninguno. Comía en restoranes baratos, sus amigos eran gente muy inferior a ella. Daba amor dondequiera y no lo recibía a cambio. Era una activa comunista, pero no destacó porque se oponía a las consignas, y las prédicas y violencias del Partido no satisfacían el sentido que ella le daba a la justicia social. Déjeme que hable por donde la voy recordando. Amor, sí, era un dar amor sin recibir nada.*
>
> *No era mocha. Era de misa y comunión diarias, pero ponía toda su lucidez en su religiosidad, intensas dosis de reflexión y de estudio, se sumergía en la Summa con ahínco, nada que no estuviera regido por la razón la convencía, aunque en la relación con Dios ella ponía el amor por encima de todo, pero no de manera muy ortodoxa. Mira, íbamos por la avenida Madero una tarde, y me dijo:*
>
> - *Acompáñame, voy a rezar.*
> - *Entramos a San Felipe. Fue a arrodillarse en la primera banca y ahí estuvo absolutamente quieta durante tres cuartos de hora, viendo hacia el altar, hacia la custodia que tiene Forma Consagrada en exposición permanente, en ese templo. Me acerqué y le dije: "Concha, llevas tres cuartos de hora. ¿Qué rezas? ¿Por qué tanto?*
> - *¿Tanto? No, y no rezo como tú crees, o como tú sabes. Hablo con Él. Platico con Él. Tenía yo un montón de cosas pendientes. Había que hablarlas.*
>
> *Ella hacía de la relación con Dios algo personal y directo. Era la única relación amorosa a la que se entregaba – a la que se entregó – sin reservas. Y era sólo amor, en eso no ponía pensamiento ninguno. Y sin embargo, ya en el final, meses antes de morir decía: – ¿Cómo es posible el amor divino si un amor humano lo deshace o parece de pronto más fuerte, más irrenunciable?.*[43]

[43] Entrevista anónima en *Nostalgia de Dios*, 1985 p. 9, 11-12.

Si revisamos estos párrafos, podemos observar cómo tanto Garibay como Méndez Plancarte, interpretan y adjetivan a Urquiza a su manera, es decir, Garibay nos la presenta pintándola como socialista, entregada a la vida bohemia con una extravagancia en la religión, mientras que para Méndez Plancarte la retrata como filosófica, devota y arrepentida.

Probablemente lo único que podemos concretar son los hechos reales de su vida, y sobre todo las palabras en su obra, a través de las cuales podemos intuir aficiones, lecturas, e ideas. Sus palabras, serán una llave que nos abra la posibilidad de comprender hasta cierto punto, su mundo, sus dudas, y sobretodo su extraordinario talento que independiente de su biografía, hace de cada uno de sus textos, una obra de arte.

Aquí cabe una reflexión en torno a la edad de Urquiza y que nos preguntemos si es válido juzgar con la misma dureza un cambio de convicción en una mujer muy joven quien entre sus 18 y 27 años deambula en busca de un algo, el cual lo busca entre amores, alcohol, amigos, grupos políticos o la iglesia.

Urquiza, era una mujer joven y estaba en la etapa normal de cambios y apasionamientos, lo menciono porque el juicio que se le hace es igual al que se le haría a una mujer de cuarenta o cincuenta años, donde la madurez y las convicciones ya están perfiladas y definidas. Además, Urquiza vive en un país que al igual que ella, después de una revolución, estaba perfilando su carácter y reconstruyéndose, inventando sus organizaciones políticas, intelectuales y obreras, es el momento en que nacen los sindicatos y el país se convulsionaba

con. transformaciones profundas. Entonces ¿Porqué no serían válidos los cambios y transformaciones profundas en una joven, extremadamente inteligente, observadora del lenguaje, amante de los clásicos y honesta consigo misma, sin miedo a rechazar lo que ya no le parecía y aceptar nuevas formas o ideas? En cambio para Gabriel Méndez Plancarte al considerar la relación de Urquiza con el movimiento socialista:

> *Durante esa época, Concha habíase apartado, casi enteramente, de la religión de su infancia: su fe católica, poco arraigada en la inteligencia, se había oscurecido y evaporado ante el asalto del materialismo rampante, y llevada de su juvenil ardor de justicia – o por lo que tuviera apariencias de tal –, habíase entusiasmado con el Comunismo, el Comunismo batallador y "apostólico" de aquellos tiempos de Julio Antonio Mella, el "líder" cubano que regó con su sangre las calles de nuestra metrópoli, muerto a traición –según se dijo– por los esbirros de la tiranía "Machadista." [...]*
> *Y el buen pastor recogió a la oveja extraviada y la condujo al redil de Cristo [...] Alguna vez pretendieron arremolinarse las viejas rebeldías y se eclipsó el cielo sereno y se ennegreció con mechones de tempestad, pero al fin, en la paz de Dios, la movible inquietud de las olas cortó aquella vida noble y bravía y ofrendó – contraste hiriente de la inmensidad embravecida– un alma rebelde, convertida ahora, sobre la linfa azul cristal, en callada y sumisa ovejuela bajo la mano de Dios..."*[44].

Esta descripción de Urquiza, es posible que hubiera podido ser cierta, pero lo comprobable que podemos asegurar de ella es su natural afinidad y gusto por los clásicos, como ya se ha mencionado reiteradamente y como Méndez Plancarte nos presenta en el prólogo, donde señala las afinidades con Lorca, Quevedo, Fray Luis de León dentro de su poesía y su gusto desde la infancia cuando dice:

---

[44] Gabriel Mendez Plancarte. en *El corazón Preso*, de Concha Urquiza. 1985, p.38-40.

Original y personalísima, su poesía tiene, sin embargo, múltiples y profundas raíces que la nutren: La Biblia, los preclásicos, los clásicos españoles, algunos poetas latinos o griegos, algún poeta español contemporáneo...[45]

Esta frase nos permite ver su carácter apasionado y una preferencia por lo clásico, subrayo este punto, ya que, al relacionarse con los metros y las estructuras, ella se coloca en un contrapunto total a algunos de sus contemporáneos, fuertemente entusiasmados y fascinados con los nuevos movimientos que rechazaban toda relación con la academia, las estructuras y lo establecido. Pero Urquiza se pone en el extremo contrario, ella no va hacia delante, hacia la invención de nuevas formas, ella retrocede, se afianza en el pasado, en las formas, ella escribe romances, sonetos, liras y coplas e inclusive recrea poesía arcaica como es el poema que forma el cuerpo de estudio de esta tesis, ella, como artista libre toma su propio camino, el que le guía su propia intuición, la cual estaba enraizada en algunos textos clásicos y posteriormente enlazada a la poesía sacra.

En 1937 -según los datos proporcionados por Gabriel Méndez Plancarte nos dice- Urquiza comenzó una relación con el Padre Tarsicio Romo, quien *"la rescata y lleva la oveja perdida al redil"*[46]. Es tal la fuerza que tiene en ella este contacto con Dios y la religión que en 1938, se integra como postulante en la Congregación de las Hijas del Espíritu Santo en Morelia, pero unos meses después abandona el convento. Regresó a la ciudad de México a vivir con su madre y hermanas, trabajó para cine haciendo una adaptación de *Corazón,*

---

[45] *Gabriel Mendez Plancarte. Op. Cit.* 1985. p.26.

[46] Concha Urquiza. *Poemas*, sin año, p.20 y *El corazón Preso.* 1990. p.12

Diario de un niño, de Edmundo D'Amicis y se consagró a una vida religiosa-laica, sin llegar a ser monja. Tarsicio Romo que era un joven sacerdote misionero del Espíritu Santo, la describe así:

> *La estoy viendo como la vi antaño... Por entonces, el rostro mostraba surcos añejos trazados por el dolor inconsolable. Los ojos brillaban con el fulgor mortecino que produce el espanto, cuando por largo tiempo se ha enseñoreado del corazón. Ojos desesperanzados de los que sueña y luego ve romperse sus sueños como juguete de cristal en manos de un niño...*
>
> *Los ojos de trashumante, sin rumbo fijo, al alzar, los ojos que deshacen las cosas caducas y las hallan sin substancia, vacías, hueras. Ojos de avidez desusada, hambrientos de luz y de inmaterialidad, fatigados de filósofos y de filosofías, de teorías y de explicaciones, lastimados con las desdichas pasadas y agitados por las conmociones recientes.*
>
> *Y a la par de sus ojos, sus labios. Han saboreado amarguras rancias y no se han extinguido el dejo tenaz de vinagre y ajenjo. Ostentan ondulación sospechosa de rebeldía, porque, eso sí, para rebeldía no era menester ejemplo ni aprendizaje, que bien se lo tenía sabido. Creció rebelde como matorral, y hasta la melena corta de cabellos encrespados y rubios le daba aire de insumisión y de impaciencia. A menudo los labios prorrumpieron en rebeldías con sones de tormenta que se avecina, con bemoles de exasperación, con frases cortantes y tajantes, que hallaron por fin un dique adonde venían a morir las olas de su embravecida fantasía y de su voluntad son cadena, un dique ante el cual se trocaban en suave y callada declinación: la gracia de Dios...*
>
> *Nerviosa y moralmente hecha pedazos, ella expresaba sus amarguras y las dudas que en ocasiones la carcomían, pero no era torrente devastador, impetuoso y espumante, su palabra. Las frases fluían fáciles, no entre sombras y vislumbres, sino con exactitud y sin velos, desentrañaban la vacuidad de los años pasados sin saber de Dios, "sin Cristo", sin orden moral ni trabajo proficuo del entendimiento...*
>
> *La expresión del rostro no daba señales de sabihonda o presumida, nunca literata de profesión o de catedrática encumbrada. Las cosas que sabía las decía buenamente y sin énfasis inútiles como los que se usan para dar fuerza a la afirmación que carece de verdad.*

A medida que el tiempo, y Dios sobre el tiempo, iban llevando a cabo la obra de dominación y de señorío del espíritu, se fue ablandando el rostro adusto y cortado, los ángulos de la cara recibieron claridad de la paz del corazón y los ojos se volvieron, de soslayantes que eran, derechos y comprensivos...

Esta vida de rebeldía y de insumisión, trocada por la gracia, que había espiado veredas, se trocó en ojos y pasos de niño para caminar hacia Dios. Alguna vez pretendieron arremolinarse las viejas rebeldías y se eclipsó el cielo sereno y se ennegreció con mechones de tempestad, pero al fin, en la paz de Dios, la movible inquietud de las olas cortó aquella vida noble y bravía y ofrendó –contraste hiriente de la inmensidad embravecida– un alma rebelde, convertida ahora, sobre la linfa azul de cristal, en callada y sumisa ovejuela bajo la mano de Dios...[47]

Gabriel Méndez Plancarte describe este cambio de la siguiente manera:

Desde entonces –1937–, Concha había encontrado lo que necesitaba, ella que no había casi conocido a su padre según la carne: la mano, suave y fuerte, de un padre, de un verdadero padre según el Espíritu. Y con honda humildad, con entrega total y sin reservas, se volvió hacia Dios, hizo de Él el centro luminoso de todos sus pensamientos, se enamoró –para siempre– de Cristo. Ella misma nos dice que, al principio, lo que la enamoró fue la hermosura, "la belleza heroica" de Cristo. Mas poco a poco, lenta pero seguramente, ese amor fue ahondándose, robusteciéndose en su corazón, hasta convertírsele en una gozosa – y dolorosa – "obsesión".[48]

Obsesión que la llevó a postularse como monja, como se mencionó y que hizó que se dedicará el resto de su vida a especializarse en la educación de niños, Méndez Plancarte nos dice que no soportó la prueba y que ella misma descubrió que no podía con la vida monástica:

pero la experiencia hízole ver que la firme disciplina y total renunciamiento a las criaturas – y así misma –, no era adecuada para su carácter fogoso y dominador, ni para sus nervios siempre tensos como un arco a punto de disparar la flecha.[49]

---

[47] Tarsicio Romo citado por Méndez Plancarte. Idem. p. 39-41.
[48] Idem. p. 41.
[49] Idem., 1985 p. 42.

Con la salud quebrantada regresó a la ciudad de México y trabajó para cine como se mencionó anteriormente. En 1939 hace un viajó a San Luis Potosí donde fue acogida cordialmente por un grupo de personas cultas, deseosas de saber, las que la invitaron a quedarse y le dieron la posibilidad de dar clases de literatura e historia. Es en esta época cuando se dedicó a escribir rodeada de paz en el exterior y con una gran actividad en su interior. Gabriel Méndez Plancarte nos señala que se considera a esta etapa, 1939 - 1944, como la más fecunda de su poesía.

Es aquí donde Urquiza logró abrirse y desarrollar su poesía mística, ya que leyó y se identificó con Santa Teresa y San Juan de la Cruz y según Méndez Plancarte, Urquiza fue seducida por la belleza que emana de Dios, todo esto fructificó con algunos de los mejores poemas sacros escritos en este siglo en México, y por lo que algunos estudiosos la han calificado como una segunda Sor Juana en pleno siglo XX, como al respecto señala Elda Baeza Wilmot:

> *No falta en la literatura mexicana un ejemplo de buena poesía pues está la famosísima Sor Juana Inés de la Cruz en un lugar muy distinguido en nuestras letras, pero después de la ilustre monja no se había escrito buena poesía religiosa por una mujer hasta la llegada de Concha Urquiza. Su obra nos presenta un problema poco común desde el punto de vista histórico pues no puede colocársele dentro de una corriente literaria determinada aunque acuse su obra influencias de diferentes escuelas, principalmente de la neoclásica además de la post-modernista dentro de las letras hispanas. Por la naturaleza de su pasión religiosa, Concha queda completamente fuera del círculo de escritores que usan su estro para fines de sátira o crítica social.*[50]

[50] *Pensamiento y poesía de Concha Urquiza. 1968, p.iii.*

En estos años, en San Luis Potosí, se dedicó a impartir clases de historia general, literatura universal, literatura española e hispanoamericana y civismo, en la escuela particular secundaria Ma. Luisa Olanier. Además, estudió en este tiempo varias materias y obtuvó en 1943 su título de Bachiller en Ciencias Sociales. En 1944 se inscribió en la Facultad de Leyes y comenzó a cursar el primer año de Jurisprudencia. El 17 de septiembre de 1944 decidió dejar San Luis Potosí y retornar a la ciudad de México para entrevistarse con el Dr. José Gaos para ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras, Urquiza fue aceptada dentro del seminario de investigaciones histórico- filosóficas. El Dr. José Gaos le ofreció una beca del Colegio de México que la apoyaría para dedicarse de lleno al estudio.

Para Gabriel Méndez Plancarte ésta fue una etapa dura en Urquiza ya que pasó por crisis psicofisiológicas que aumentaron su nerviosidad: *"Algo muy hondo y muy amargo martilleaba continuamente en su cerebro y en su corazón, reblandeciendo la viril tenacidad de su carácter y quitándole el absoluto señorío de su espíritu"*[51]. Los sonetos "Nox", bellísimos aunque desoladores, son ejemplo de esta crisis y acompañan su última carta.

El 10 de Junio de 1945, Urquiza salió en avión a Tijuana invitada por las Hijas del Espíritu Santo para dar clases en el Colegio de Tijuana pero como estaban de vacaciones, siguió hasta Ensenada dónde llegó el día 13 para descansar unos días. Estos últimos días de la vida de Urquiza son descritos por

[51] *Poemas*. sin año, p.26.

el Doctor Miguel M. Domínguez.

En los ocho días que pasó aquí no dio clases: estaba el colegio vacío de alumnas porque éstas gozaban de las vacaciones que acababan de comenzar. Hizo una vida religiosa humilde: barría, limpiaba la casa, leía, platicaba con las muchas amigas que hizo, pero... la enamorada del mar sobre todo miraba por horas el mar. Sentía tal arrobo, que dejaba ver su gozo, como la novia ingenua que no sabe de disimulos.

Su alma venía buscando en este mar tan azul y en este cielo tan azul como el mar, a su Dios a quien hondamente supo comprender, pero del cual ella decía, lamentándose, que había estado alejada en los últimos tiempos. Era una enamorada del mar, tanto que riéndose decía que al ir al cielo pediría a Dios bajar, darse una zambullida y estar pronto de regreso.

Vino a vivir con las Hijas del Espíritu Santo, que tienen una casita en las alturas, tan deliciosa que yo llamo porta coeli. Desde sus corredores se ve el mar, se ve el caserío de Ensenada, en días sin sol, baja la niebla y la envuelve, en días claros parece estar muy cerca del cielo, tan alta y desembarazada de otras construcciones se encuentra. Conchita allí pasaba horas y horas contemplando el mar...[52]

A continuación cito los párrafos de Gabriel Méndez Plancarte, que han dado tantas versiones sobre su muerte, accidental para unos y suicidio para otros.

Y un día –20 de junio, por la tarde –, fue, en compañía de varias otras personas, al balneario llamado "El Estero", se embarcó y cerca de un islote quedóse con uno de sus compañeros, a bañarse, mientras los demás se alejaban en la barquilla, mar afuera. Minutos después, uno de ellos creyó oír que lo llamaban, volvió la cabeza para buscar a Concha y ya nada vio. Regresaron enseguida y sólo encontraron, sobre la playa del islote, los vestidos de ambos nadadores. ¿Qué había sucedido? Concha y su compañero habían desaparecido, tragados por el fuerte remolino que suele formarse en ese lugar. Su cadáver no fue encontrado hasta el 21 por la mañana.

[52] *El Corazón Preso*. 1985, p.47.

Estaba bien conservado su cuerpo, cuyo rostro sólo presentaba algunos arañas. Ninguna herida profunda, equimosis o mordedura de animales. El mar arrojó a su víctima, como un monstruo abandona su presa cuando no tiene hambre y ha satisfecho su instinto. La mató y ya.

Tuve la pena de ser yo sólo quien, dos días después (de su muerte), a la caída de la tarde, casi a la misma hora en que ella se ahogó y a la orilla del mar que fue su encanto y su asesino, acompañó su cadáver a Tijuana... Entregué el cadáver a las madres del Espíritu Santo, y en su capilla se veló.[53]

Al día siguiente, tras su funeral, Concha Urquiza a sus 35 años fue enterrada en el cementerio del Tepeyac de la misma ciudad de Tijuana, Baja California, con el epitafio bíblico en su lapida:

" El que cree en Mí, no morirá"[54].

Con respecto a esto, Guadalupe Fernández de Castro comenta:

Mucho se ha especulado respecto a la muerte de Concha Urquiza en dos vertientes, sin que la balanza se haya inclinado en favor de alguna de las dos ya que las razones que se aducen para ambas son meramente suposiciones, pues las dos personas que vivieron el hecho Concha y Carlos Ruiz Chávez, murieron en él y no pueden atestiguar nada.

Algunos, como Raúl Leyva, Martha Robles, Ethel Krauze, etc., afirman que se trató de un suicidio y su acompañante murió al tratar de salvarla, en tanto que otros, los más, están convencidos de que ocurrió un trágico accidente, así lo afirman, el padre Méndez Plancarte, el Dr. Tarcisio Romo, Rebeca Bucheli, Rosario Oyárzun y Marina Flores del Valle, sus amigas y algunas otras personas

[53] *Idem.*
[54] *Idem.*

que, sin ser sus contemporáneas, mediante el estudio de su vida, han llegado a dicha conclusión. Yo, estoy con estas últimas pero, ninguna de las dos opiniones disminuye tan solo un ápice el valor humano de la vida de Concha Urquiza ni la excelencia literaria de su obra.[55]

María del Carmen Millán en una entrevista acerca de poetas mexicanas menciona a Concha brevemente:

– Concha Urquiza es una poetisa de las finas y de las más importantes. Su obra es corta porque vivió poco. Nada más hay un libro cuyo prólogo es de Méndez Plancarte.

periodista.– Realmente. Urquiza fue sólo un poco más joven que los Contemporáneos, pero en las publicaciones de ellos su nombre no figura nunca. No la incluyeron en la revista Contemporáneos que era buena revista.

– No es propiamente del grupo de los Contemporáneos. Ella es una persona un poco aislada porque ni siquiera vivió mucho tiempo en la ciudad de México. Vivió mucho tiempo en San Luis Potosí y fue allí donde produjo la mayor parte de su obra. Así que no creo que tenga nada que ver con los Contemporáneos.[56]

Urquiza no perteneció a los Contemporáneos, pero tampoco a ningún otro grupo, porque aún cuando Urquiza asistió a reuniones con los estridentistas y entabló una amistad con Arqueles Vela, quien tuvo acceso a cierta información sobre el movimiento dadaísta, esto no la determina a ella como estridentista y dadaísta,[57] incluso, posiblemente estas ideas ayudaron a reflexionar y tomar una posición no en contra, sino a favor de una tradición

[55] Pensamiento y poesía de Concha Urquiza. 1968, p.iii.
[56] *Tres escritoras del siglo XX*, 1975 p.18.
[57] El dadaismo fue un movimiento literario y artístico que surgió en Europa, en 1916, iniciado por Tristán Tzara, un rumano de lengua francesa, con un proyecto que tendía a suprimir toda coherencia lógica y provocar en reuniones públicas el escándalo y, con frecuencia, la burla o el sarcasmo.

clásica. Urquiza no renunció a sus propias ideas y no existe un sólo poema de ella de esta época con las estructuras dadaístas o de alguna otra influencia contemporánea o que sea parecido a los textos escritos por otros artistas de la época.

Otro punto en el que debemos de reflexionar es el hecho de que faltan muchos datos acerca de Urquiza y que entresacarlos de las diferentes apreciaciones que hacen de ella sus estudiosos, no sólo es una tarea ardua, sino muy difícil, ya que se une a ésta en primer lugar, la inaccesibilidad de las fuentes, es decir, conseguir la edición de *Ábside* a la que se refieren diferentes trabajos de Urquiza es practicamente una tarea imposible y en segundo lugar, las fuentes que utilizan sus estudiosos son en muchos casos entrevistas, haciendo prácticamente imposible un cotejo de la información y dejándonos como lectores con la confianza de que los datos sean fieles y que no se haya alterado la fuente para mostrar alguna teoría subjetiva sobre ella[58].

Es comprensible que la biografía de Urquiza sea totalmente atractiva para escritores, y aún más si se exagera su personalidad contrastante o se asegura un suicidio en lugar de un accidente. Pero aún cuando sea sólo su sombra la que se asoma en sus poemas, esta nos permite ver que Urquiza tanto como mujer y artista fue capaz de crear una "poesía perfecta", utilizando las formas y metros clásicos como herramientas para desarrollar una expresión propia, original. Los textos que nos sobreviven de ella la colocan en un contrapunto con algunos de

[58]Durante el Homenaje que se le rindió a Urquiza en octubre de 1995, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, El maestro José Vicente Anaya anunció que trabajaba en una biografía de Urquiza, la cual aún no se ha publicado hasta el momento de finalizar el presente trabajo de tesis.

sus contemporáneos y nos la muestran, para los últimos años de su vida como una persona que permaneció aislada de la vida cultural y de los grupos intelectuales de su época.

Después de revisar con cuidado, confrontar ideas, teorías, e independientemente de su trágica muerte, ya fuera por accidente o suicidio, podemos afirmar que el único amor constante de Urquiza fue Dios en la poesía, a quien se entregó y aferró, mística o enamorada, profana o religiosa y nos sobrevive de ella de manera tangible, una poesía que alcanza dimensiones tales que me uno a quienes la han considerado como una segunda Sor Juana.

CAPITULO II

A la manera de Berceo

Hoy nos gusta Berceo por el primitivismo
y el tono de su román paladino
espontáneo, jovial, plástico íntimo.
El mayor poeta culto del siglo XIII.
Fácil y perfecto versificador del mester.
Martín Alonso.

II. 1.– Panorama histórico de la Edad Media

Con una simple línea, Concha Urquiza ubica su poema en un contexto, forma y tiempo determinado dentro de la historia de la lengua y literatura españolas. En el siguiente capítulo se tratará de ubicar la importancia y la magnitud de esta línea en el poema "*Al yoglar de Nuestra Señora*" de Urquiza, ¿por qué *A la manera de Berceo*? ¿quién fue Berceo? ¿a qué época se refiere y cuál fue su "manera"?.

La primera incógnita que surge al nombrar a Berceo es ¿quién fue y en qué tiempo vivió? Martín Alonso en su introducción al *Diccionario Medieval*, nos señala:

> *Entramos en el siglo XIII medieval, época de formación en la lírica. Frente al "mester" de juglaría, ejercicio poético eminentemente popular e irregular en la métrica, surge una escuela narrativa de carácter erudito y en gran parte eclesiástica, llamada por la crítica el "mester de clerecía" o como hoy diríamos la "generación literaria" de los selectos. Comprendía este grupo en las nacientes letras españolas a todo hombre cultivado o letrado, que había conseguido una formación latino–eclesiástica. Gonzalo de Berceo es un poeta del "mester de clerecía", el primer poeta de nombre conocido y el verdadero creador de esta escuela poético–*

erudita. [...] Compone sus obras en "roman paladino" para dejarse entender del público iletrado, pero sus escritos reflejan el conocimiento del latín en abundantes cultismos. [...] Sus palabras ofrecen al lector, con motivos realistas, a veces triviales, pero con detalles narrativos de fina estilización. Humorismo sano que no desaprovecha la ocasión de sonreír de modo inteligente y correcto.[59]

Si bien, Martín Alonso se centra en Berceo desde el punto de vista lingüístico, no deja de reconocer su gran magnitud como creador y poeta, innovador en cuanto a la métrica y formas poéticas. El entorno histórico del siglo XIII y, especialmente, en Castilla, que se encuentra dentro de una extraordinaria expansión, no sólo militar sino también cultural y económica. Sin embargo, este fenómeno se produce con un siglo de retraso con respecto al resto de Europa, que para el siglo XII ya había experimentado un auténtico renacer socioeconómico, con el crecimiento de ciudades, con la apertura de rutas comerciales y con la fundación de las primeras universidades.

El campo en el que destaca rápidamente España es en el ámbito literario con la traducción al latín de los textos árabes, hebreos y griegos, al grado de que la escuela de Traductores de Toledo comienza a ganar gran fama y respeto en Europa.

Lo que mantuvo a España al margen de los cambios fueron las sucesivas oleadas de incursiones de almorávides y almohades que acudieron a apoyar al Islam español tras la toma de Toledo en 1085 y de Valencia 1094 por parte de los cristianos. El avance cristiano se detuvo e incluso sufrió derrotas frente a los almorávides como la de Alarcos en 1195.

[59] *Diccionario Medieval Español* (1986 pp. XXIII-XXIV)

Para el siglo XIII cambian drásticamente la situación y se abre una centuria con la victoria obtenida por Alfonso VIII en las Navas de Tolosa (1212) frente a los almohades. La pieza clave del avance de la reconquista será el reinado de Fernando III el Santo (1217-1252) que, tras unir a Castilla con León, gana a los árabes las importantes fortalezas de Córdoba en 1236, de Sevilla en 1248, y de Cádiz en 1250.

El protagonismo de Castilla es evidente y se une a él la corona de Aragón con la conquista de Valencia en 1238, que había vuelto a caer en poder de los almohades en 1102, unida a la victoria de Murcia en 1243. Sólo faltaba retomar Granada para consumar la victoria pero con la muerte de Fernando III se retrasará su conquista hasta 1492.

Los reinados de Alfonso IX, y Alfonso X El sabio, de 1252-1284 y de Sancho IV de 1284-1295, no son capaces de consumar la victoria y deben lidiar con los diferentes reinos en pugna y con las diversas insurrecciones de la nobleza. Sin embargo, con las victorias de Fernando III, se produjo un notable desarrollo cultural y económico, se crearon las primeras universidades, fundando la de Salamanca en 1218, después Palencia y posteriormente la de Valladolid. El estilo del arte gótico triunfa en 1220 y el terreno de la literatura florece con una poesía culta (sobre todo galaicoportuguesa) y será de la propia mano de Alfonso X que surgió la llamada "prosa romance" logrando de esta forma que el castellano se elevara a lengua literaria.

II. 2 – Biografía de Gonzalo de Berceo

Con respecto a la figura de Gozalo de Berceo, el critico Michael Gerli, en su introducción a *Los Milagros de Nuestra Señora*[60], nos presenta una serie de planteamientos y datos que nos esclarecen algunas de las dudas alrededor de la biografía de Berceo.

Michael Gerli [61], señala que la vida de Gonzalo de Berceo es poco o mal conocida y lo único que se ha podido concretar de él, procede de las declaraciones del mismo poeta en sus obras como de algunos datos rastreados en documentos notariales del Monasterio de San Millán de la Cogolla, ya que la última estrofa del MS de París (P), fue copiado durante el siglo XV del *Libro de Alexandre.*[62]

Los datos biográficos que sabemos de Berceo son que su nombre era Gonzalo, nació en el pueblo de Berceo, perteneciente a la Rioja Alta[63] y que se educó en el Monasterio de San Millán de la Cogolla. Gerli señala que los documentos notariales referentes al monasterio nos dicen que para 1221 tenía el título de diácono y para 1237 poseía la dignidad de preste. En un documento de 1246, Berceo funge como testigo lo que nos probaría que aún vivía para esa fecha. Si reflexionamos en que la edad mínima necesaria para ser diácono era

[60] Gonzalo de Berceo. *Los Milagros de Nuestra Señora,* 1990.p.262.
[61] Op. Cit., p. 11.
[62] Michael Gerli. *Los Milagros de Nuestra Señora de* Gonzalo de Berceo. p. 11
[63] Julio Torri señala que Berceo nació en el siglo XII, fue criado en el monasterio y santuario de San Millán de Suso. Fungio como presbítero secular –no monje- e intervino en documentos notariales entre los años 1220 y 1246 y que las fechas aproximadas de su vida son entre 1198 y 1268. *(La Literatura Española. 1984,* p. 27)

de veinticinco años y si en 1221 Berceo poseía este nombramiento, eso nos arrojaría una fecha posible de nacimiento alrededor de 1196 o quizá antes.

Del Documento de 1246, así como de una referencia sobre sí mismo en el *Poema de Santa Oria "Quiero en mi vegez, maguer so cansado / de esta Sancta Virgen romançar su dictado"*, Gerli deduce que murió a comienzos de la segunda mitad del siglo XIII y antes de 1264.

A partir de este punto, Gerli nos señala que cualquier otro dato no sólo es dudoso sino motivo de diversas controversias, y nos pone como ejemplo la referencia al poeta en el MS P del *Libro de Alexandre*, específicamente la última cuarteta que dice:

> *Sy queredes saber quién fizo esti ditado,*
> *Gonçalo de Berceo es por nombre clamado,*
> *natural de Madriz, en Sant Mylián criado,*
> *del abat Johan Sánchez notario por nombrado.*[64]

Hay quienes aceptan esta afirmación, sin embargo, la atribución del *Libro de Alexander* a Berceo es muy tardía, data del siglo XV y hasta la fecha continúa la duda de esta afirmación en el manuscrito. Michael Gerli también nos señala que los estudios de Brian Dutton, de los últimos años (1964, 1967 y 1978) han arrojado una serie de nuevos datos sobre Berceo, el primer poeta de nombre

[64] M. Gerli, Op. Cit., 1990, p.12.

conocido en la lengua española, y lo que ha llevado a una reinterpretación total de sus obras.[65]

Dutton señala que la imagen concebida de Berceo como el poeta ingenuo y primitivo clérigo, movido a escribir poesía exclusivamente por una profunda piedad desinteresada, es falsa, porque en realidad era una eficaz forma de ayudar a su monasterio económicamente, ya que promovía un favoritismo hacia su congregación, contribuyendo así a un florecimiento de la misma.

Berceo al escribir una serie de textos provocó en los fieles de ese entonces, una conmoción que produjo una gran afluencia de devotos al monasterio, peregrinaciones e inclusive se llegó a la falsificación de los llamados *Votos de San Millán*, que obligaban a toda Castilla a pagar un diezmo al Monasterio de San Millán, convirtiendo en ley algo que era una opción voluntaria, cito:

> *El caso más revelador es el de la Vida de San Millán de la Cogolla, escrita por Berceo entre 1228 y 1246, cuyo episodio clave gira en torno al privilegio de Fernán González que exige que toda Castilla pague tributo al Monasterio de San Millán (estrofas 461-63), texto que se basa en una serie de documentos falsificados por un tal Fernando, monje contemporáneo y probablemente conocido de la zona de Berceo. [...] Ahora bien, la falsificación de documentos eclesiásticos para apoyar afirmaciones no comprobables y era una práctica común en la Edad Media. Se justificaba en nombre de la piedad y, por lo tanto, no hay que juzgar a Berceo como delincuente. Pero este acto, nos muestra la complejidad e inteligencia*

[65] Brian Dutton, "La fecha del nacimiento de Gonzalo de Berceo", en *II Jornadas de Estudios Berceanos*, en Berceo, 1978, 265-68, "Gonzalo de Berceo: unos datos biográficos", en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1964, 249-54. Véase sobre todo la Introducción a la Vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo, edición crítica de Brian Dutton, Londres Támesis, 1967. Citado por Michael Gerli en Introducción a *Los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo* de Berceo p.12.

de nuestro poeta, ya que más que ser un sencillo y pintoresco clérigo que pasó la vida en la celda escribiendo obras pías, Berceo se percibe a la luz de los estudios de Dutton como una de las personalidades poéticas más interesantes de toda la literatura medieval española. Sabiendo lo que ya se sabe, reconocemos que lejos de ser un autor ingenuo movido por arrebatos de sencilla piedad, Berceo fue un maestro de las técnicas y estructuras de la literatura didáctica y un propagandista experto que sentía profunda lealtad por el monasterio al que estaba vinculado. [66]

Estas conclusiones sobre Berceo son actualmente polémicas, pero promueven una lectura diferente a la de los estudios criticos anteriores a Dutton, otro de sus interesantes hallazgos, es que a pesar de que el mismo poeta, hace fama de sí mismo de inculto e ignorante, en realidad su formación intelectual era muy amplia, es muy probable que tuviese conocimientos administrativos y legales y, que efectivamente, fuese notario del abad Juan Sánchez, muerto en 1253, lo cual podría probar que el título de *maestro* que se da (*Milagros, 2)* se refiere a un rango universitario, posiblemente ganado en los Estudios Generales de Palencia hacia los años 1223-1236. La mejor prueba de su vasta cultura se nos ofrece en sus propias obras, las cuales -dice Dutton- nos dan testimonio de su educación clerical sólida:

Titulado, El libro de Artiles ha demostrado el dominio de Berceo en la retórica, mientras que los estudios sobre sus fuentes desde Becker (1910) son la prueba de su experto manejo de las letras latinas medievales, además de un notable conocimiento de las literaturas vernáculas de las lenguas romances, todo lo cual contribuyó a la creación de una prolífica obra piadosa de índole principalmente narrativa[67].

[66] Gerli, M. *Op. Cit.*, 1990, p.13-14.

[67] Gerli, Michael *Op, cit.* p. 15 y citado de Richard Becker, *Gonzalo de Berceo's "Milagros" und ihre Grundlangen, Estrasburgo*, Universitäts Buckdruckerei, 1910.

Las obras que han llegado hasta nosotros de Berceo se pueden clasificar temáticamente en tres grupos:

Tres Himnos traducidos del latín y Cuatro hagiografías: *Vida de San Millán de la Cogolla, Vida de Santo Domingo de Silos, Vida de Santa Oria* y *Martirio de San Lorenzo.*

Dos obras místico-doctrinales: *El sacrificio de la misa, Los signos que aparecerán antes del Juicio.*

Tres obras marianas: *Loores de Nuestra Señora, Duelo que fizo la Virgen el día de la Pasión de su Hijo,* y *Milagros de Nuestra Señora.*

Michael Gerli nos señala que es posible que Berceo fuera autor de más obras que no sobrevivieron y dentro de este caso se encuentran como ejemplo una *Historia de Valvanera,* una *Translación de San Millán* y una *Translación de los Mártires de Arlanza.* La otra posibilidad es que efectivamente, las obras que conocemos de Berceo sean la obra completa del autor y la prueba es que todos los manuscritos guardan una rigurosa forma métrica del arte literario clerical denominado como *cuaderna vía.*

II. 3.– Panorama literario de la Edad Media

II. 3. 1.– *Mester de juglaría*

Para comprender la importancia del "mester de clerecía", es necesario recordar el "mester de juglaría", porque son su antecedente literario y los primeros trabajos de literatura de los que tenemos conocimiento en lengua española.

Los llamados "juglares" eran personajes que durante la Edad Media, vinieron a satisfacer las necesidades de recreación e información colectiva por medio de espectáculos, danzas y cantos que se podían presentar desde la calle, la plaza del pueblo o tabernas hasta las casas de los nobles o el palacio del Rey donde los juglares realizaban simples improvisaciones o todo un espectáculo.

En ésa época la gran mayoría de la gente ignoraba la lengua escrita o el latín, mientras que el Juglar, por lo general era bilingüe además de saber leer y escribir. Sus actividades eran de lo más variado, por lo general la lectura o recitación de poemas. Algunas veces ellos mismos eran los creadores de sus versos y es a través de estas creaciones que no tenían ni rima ni métrica, o que podían tener una rima asonante con versos hilados casi al azar con los que daban a conocer noticias. El *juglar* a veces recitaba, acompañado de instrumentos musicales, asuntos de carácter heroico y colectivo, que pudieran interesar a sus oyentes. y que con el tiempo serán la raíz de donde florecerá más tarde el Romance.

Otra de las características de los *juglares* era sus habilidades musicales y la gracia para contar chistes, refranes o incluso algunos poseían dotes de prestidigitador o cirquero acróbata. Tenían una relación directa con un teatro de carácter profano, constituido por las disputas como pueden ser las *del Agua y el Vino, del Alma y el Cuerpo, Elena y María* etc. sin olvidar los juegos de escarnio, las farsas, algunas de las cuales se presentaban el día de los Santos Inocentes. Por lo que, podemos concluir que la función difusora del *juglar* durante la Edad Media fue decisiva al convertirse en un medio de comunicación de noticias y ayudó a cimentar las bases para el teatro del renacimiento y de crítica social.

II. 3. 2.–Mester de clerecía

Durante la Edad Media existen dos corrientes líricas importantes, el *mester de juglaría* del que ya hemos hablado y que representa a la poesía popular y el *mester de clerecía* que surge como una expresión poesía culta elaborada por los clérigos en los monasterios y se desarrolla en lengua romance y no en latín culto, de ahí que se le califique como poesía erudita.

Gonzalo de Berceo, como ya se mencionó, es el poeta por excelencia del *mester de clerecía* y en sus composiciones podemos analizar las característica general que conforman el cultivo de la llamada *cuaderna vía*. Es en el libro de Alexandre[68], donde se esbozan los rasgos distintivos de este movimiento:

> *Mester traigo fermoso: non es de joglaría,*
> *mester es sen pecado, ca es de clarecía*
> *fablar curso rimado por la cuaderna vía*
> *a s´llavas cuntadas, ca es grant maestría.*[69]

Felipe Pedraza Jiménez nos señala que la palabra *mester* es la derivación vulgar del vocablo latino *ministerium* que significa "oficio" o "empleo" y por lo que "*clerecía*" debe entonces entenderse en un sentido más amplio del que se le da como "conjunto de clérigos", ya que con Berceo adquirió muy pronto el sentido de "*conjunto de saberes o conocimientos*", y este autor cita como ejemplo una referencia de Alejandro Magno a Aristóteles: *Maestro, tu me crieste, por ti sé*

---

[68] Edición preparada por Felipe Pedraza Jiménez. *Manual de Literatura Española. I. Edad Media* p.248.
[69] Idem.

clerezía...[70] Con lo que puede concluirse que el *mester de clerecía* era una actividad propia de intelectuales, en la cual había un elevado número de clérigos.

Entre 1230 y 1250 se intentó por primera vez regularizar la métrica a un sistema al que se le llamó *"cuaderna vía"* y que se constituye de cuartetas monorrimas a imitación de los versos *Alejandrinos* de origen francés. Cabe señalar que el término de *Alejandrino* se tomó de las adaptaciones francesas medievales de la leyenda de *Alejandro Magno*, que consta de versos de 14 sílabas divididos en dos hemistiquios de 7 sílabas con una fuerte cesura, los versos terminaban en una palabra que podía ser aguda, grave o esdrújula con lo que se obtienen nueve diferentes variantes[71].

En la cuaderna vía se retoman los versos *Alejandrinos* organizados en cuartetas pero, a diferencia del Alejandrino de rimas variable, la cuaderna vía usa una sola rima consonante de ahí que también se les dé el nombre de *tetrástrofo monorrimo*. Tomás Navarro Tomás nos señala:

> *El principio de regularidad silábica del mester de clerecía está "heredado de la poesía latina medieval" y Berceo es el único poeta que consigue la regularidad métrica [...] pero aún cuando estos textos acatan el principio de sílabas contadas, sugiere, que actuaban con relativa libertad, no tanto por la falta de pericia sino más probablemente por la conciencia de que el hecho carecía de importancia para el efecto rítmico del verso y en realidad, no sabemos exactamente con qué criterio medían los versos y cómo se servían de las licencias* [72].

---

[70] Alexandre, Op. Cit. 1985, p.248.
[71] Op. Cit. 1985, p. 250-251.
[72] *El arte del verso*, 1959 p. 57- 63 y 85.

El mester de clerecía desarrollará como temas de composición la vida de santos, poemas en honor de la Virgen, poemas de edificación o litúrgicos.

Como ya se mencionó, la lengua desarrollada utilizada no es el latín sino la lengua romance o castellano antiguo, pero aquí es importante recordar que esto se debía a que éstas composiciones llevaban una fuerte carga de política monástica, para favorecer peregrinaciones y limosnas y no como un resultado de la ignorancia del latín, como se creyó durante algún tiempo fudamentado esto en el hecho de que el mismo Berceo se hacía propaganda de ignorante, como podemos comprobar en la estrofa de *La Vida de Santo Domingo de Silos:*

Quiero fer una prosa en román paladino
en qual suele el pueblo fablar a su vecino,
can non so tan letrado por fer otro latino,
bien valdra, commo, un vaso de bon vino.[73]

Otra de las características propias del *mester de clerecía* es el recurrir a versos que corresponden a textos más antiguos, como por ejemplo en:

–en escripto yaz' esto, sepades, non vos miento–[74]

De cuál guisa salió dezir non lo sabría,
ca fallesció el libro en que lo aprendía:
perdióse un cuaderno, mas non por culpa mía,
escrivir aventura serie grand folia.[75]

[73] Gonzalo de Berceo.*La Vida de Santo Domingo de Silos* verso (2 a-d), p.180.
[74] *Libro de Alexandre.* (c. 11-d) citado por Pedraza. Op. Cit. p. 253.
[75] Gonzalo de Berceo. Op. Cit. (v 751 c) p. 320.

Al respecto Pedraza nos señala que aún cuando en ocasiones no consignan los datos de la fuente empleada, el fenómeno de citar se debía al enorme prestigio que tiene lo escrito en una época en que muy pocos saben leer y escribir. Sin embargo, tampoco nos debemos fiar de estas protestas de fidelidad a las fuentes ya que en realidad el poeta reelabora los versos cuando lo consideraba oportuno y tenía la libertad de ampliar, abreviar, suplir alguna laguna o resaltar la existencia de cualquier fuente ya que todo dependía del propósito del poeta, quien a menudo introducía anacronismos como un intento de aproximación al oyente o lector.

En la época de Berceo, una de las obras más consultadas era la *Biblia*, presente en textos religiosos, a la que le siguen en importancia las fuentes latinas, generalmente no clásicas sino medievales y francesas. No faltan tampoco las escritas en romance castellano y en ocasiones el poema se basaba en una fuente única o más importante, como por ejemplo *El libro de buen amor.*

Debemos considerar que el valor de los textos de esta época no tenía que ver con una búsqueda de "originalidad" como la que actualmente nos preocupa. El concepto de originalidad en la Edad Media dista mucho de la importancia que actualmente le damos, ya que el autor desarrollaba una obra con los materiales que tomaba prestado de otras, para darle prestigio y validez.

Brian Dutton, Martín Alonso, Michael Gerli, citados con anterioridad, nos señalan, en sus estudios, la excelencia de Gonzalo de Berceo. El maestro Julio Torri, por su parte, nos señala que: "*Berceo tradujo del latín al castellano*

obras en versos alejandrinos "impecables"[76]. Menéndez y Pelayo considera a Berceo como el *"creador de la leyenda romántica española"* [77].

En conclusión, en la época en la que vive Berceo, se da un renacimiento político, histórico y literario en España. Berceo creará y será el protagonista de la corriente poética más característica de la época, y que superará al arte juglaresco, aún cuando retome de él muchos aspectos o elementos. Los autores del *mester de clerecía* poseían una clara voluntad de estilo y que irán más allá del anonimato de los juglares, al dar a conocer su nombre firmando sus obras. Sus textos a pesar de su erudición los realizaron en lengua romance, convirtiéndolos de esta forma en textos accesibles al público popular.

Si bien el *mester de clerecía* parte de alguna forma *del mester de juglaría* y retoma algunos aspectos de la tradición juglaresca como es la de apelar a la atención del auditorio para estimularlo y demandar galardones, solicitar benevolencia, pedir como paga *"un vaso de bon vino"*, usar epítetos o incluso fraseología épica. El mester de clerecía es la poesía realizada por los cultos de monasterios y de las universidades, quienes prueban su erudicción al retomar citas de otros textos.

Sin embargo queda abierta la posibilidad de que más que ser una contrapropuesta a la poesía juglaresca, ambos *mesteres* coexisten en diferentes aspectos y para diferentes fines en una misma época, el *mester de clerecía* posee

[76] *La literatura Española.* 1984 p.28.
[77] Prólogo en *Obra Completa*, 1997 p.XVII.

sus propias reglas y denota una conciencia artística diferente al anonimato de los juglares, cuyas obras, en ocasiones, eran fruto del carácter colectivo y de la tradición oral de un pueblo, mientras que el *mester de clerecía* era de carácter individual y escrito. Por todo esto no es extraño que el primer autor conocido de la lengua española sea precisamente Gonzalo de Berceo, un monje establecido en un lugar, con cierto prestigio personal y no un juglar, viajero y desconocido.

Quizás sea este el motivo por el cual Urquiza elige a Berceo para elaborar su ejercicio poético, ya que Berceo, como bien dice Dutton y Gerli, no es un poeta ignorante o popular, sino por el contrario, es un poeta estudioso e ingenioso que retoma la lengua romance como arma para difundir y enseñar al pueblo. Por lo que es probable que Urquiza haya sido seducida por el primer poeta de nombre conocido en lengua española, al descubrir que él fue un innovador con una propuesta creativa a partir de proponer ciertas normas dentro de la poesía, es decir: "*La técnica poética con estructuras determinadas*", y que marca de esta forma un cambio radical dentro de la literatura. Pero no sólo eso, Berceo no es un poeta popular, sino un hombre culto con la suficiente visión para trascender las costumbres de la época, es decir él al usar la lengua romance cuando el uso del latín era la forma que prevalecía en la comunidad culta y erudita y Berceo hace toda una propuesta para la lengua y está se afianza al usarla con maestría, logrando así una aceptación en el pueblo y recreando pasajes de extraordinaria belleza. Y cito a Octavio Paz en una referencia a Berceo, para cerrar el presente capítulo.

> *Nuestro verso tradicional, el octosílabo, es un verso a caballo, hecho para trotar y pelear, pero también para bailar. La misma dualidad se observa en los*

metros mayores, endecasílabos y alejandrinos, que han servido a Berceo y Ercilla para narrar y a San Juan y Darío para cantar. La poesía de lengua española, es jarana y danza fúnebre, baile erótico y vuelo místico. Casi todos nuestros poemas, sin excluir a los místicos, se pueden cantar y bailar, como dicen que bailaban los suyos los filósofos presocráticos.[78]

Si reflexionamos en que Urquiza, fue avida de lecturas clásicas como lo fueron Lope, Cervantes, Berceo, Alfonso X, entre muchos otros como veremos más adelante, y una gran estudiosa del latín desde joven, ¿por qué no sería posible que descubiera en Berceo, no sólo al primer poeta de nombre conocido, sino al artista innovador de toda una nueva propuesta creativa que la atrajo? ¿o quizás Urquiza vió en Berceo, a alguien que al igual que ella vivía en un monasterio, rezaba y estudiaba al tiempo que escribía y proponía una nueva forma tanto para la literatura como para la lengua española?

[78] Octavio Paz. *El Arco y la Lira*, 1993 p. 88-89.

CAPÍTULO III

Tinta de Poeta

Sólo por el misterio de la creación
puede adquirirse algún conocimiento
de la calidad de las cosas creadas.
Oscar Wilde

La poesía no es la suma de todos los poemas.
Por sí misma, cada creación poética
es una unidad autosuficiente. La parte es el todo.
Cada poema es único, irreductible e irrepetible.
Octavio Paz

En el presente capítulo estudiaremos el poema "*Al Yoglar de Nuestra Señora*" escrito por Concha Urquiza. Aquí cabe señalar que Gabriel Méndez Plancarte, considera que la fecha de su elaboración fue 1937[79]. Las dos tesis que se han revisado para este trabajo hacen un breve comentario sobre este poema, que forma el corpus de esta tesis. Elda Baeza Wilmot[80], nos comenta:

> *La poesía de Concha Urquiza está enraizada en la corriente lírica castellana, en el lenguaje y en temas del Antiguo Testamento, en lecturas clásicas que hacía sin necesidad de traducción, principalmente Virgilio y en las literaturas italiana e inglesa. Su interés por los clásicos griegos y romanos era grande y hasta llegó a hacer algunas traducciones. [...] Concha gustaba también de los primitivos como Gonzalo de Berceo y Juan Ruíz, el Arcipreste de Hita. [...] Debe declararse que por la naturaleza de su temperamento, Concha se inspiró más bien en los temas francamente religiosos de Arcipreste. La influencia de Berceo se nota en su oración "Al Yoglar de Nuestra Señora" escrita en Cuaderna vía; se nota también la inclinación religiosa de la poetisa. Usa fórmulas poéticas que se encuentran en los "loores de la Virgen":*

[79] En todas las ediciones que se lograron consultar para la presente tesis y donde aparece el poema, este se encuentra fechado en 1937, sin embargo casi todas estas ediciones se edita un paréntesis con un signo de interrogación, marcando una duda a su posible fecha de creación, la única edición donde no aparece dicha interrogación es la preparada por Antonio Castro Leal, antes citada. Las ediciones donde se edita este poema son: *Nostalgia de Dios.* 1985 p. 27, *El corazón Preso,* 1985 p. 55, *El corazón Preso,* 1990, p. 30.

[80] Baheza Wilmont. Op. Cit.. 1968, p. 2-3.

Que la Sancta Reína, "Madre del pan de trigo",
tire de mi su sanna, faga de mí su amigo,
e cab su duz Fijuelo me de soveio abrigo
donde pueda laudalles para siempre contigo.
Amén.

Elda Baeza Wilmot[81], en su "Apéndice" donde analiza la obra de Urquiza, únicamente señala sobre la última estrofa del poema, "Al Yoglar de Nuestra Señora":

> *"Este es el poema que probablemente inicia el ciclo poético religioso de Concha. Aunque resulta algo forzado el lenguaje, no deja de tener su encanto especialmente cuando notamos la palabra "fijuelo".*

Además de que registra la forma [clereçia] del ultimo verso de la segunda estrofa cuando Urquiza escribe: "quel feçiste fermoso mester de clerecía". Esta forma [clereçia] no aparece publicada en ninguna de las ediciones que hemos citado. Finalmente Elda Baeza Wilmot califica en su tesis a la poesía de Urquiza como:

> *"Esencialmente intimista y concentrada en el camino de la cristalización intelectual; en parte fiel al credo de López Velarde quien en síntesis decía que la misión del poeta es provocar sensaciones. La técnica de Concha se asemeja a la de Herrera y Reissig en el proceso de depuración. La de Concha es una poesía acabada, pulida, exacta. Aunque a veces resulte barroca es un barroco preciso, desnudo de preciosismos.*

Por otra parte, Guadalupe Fernández en su tesis, *El amor y el dolor en la poesía de Concha Urquiza,*[82] nos comenta sobre este poema:

> *Dicha inquietud y afán de perfección nació en ella, quizás motivada por la lectura de los clásicos, tanto de la antigüedad griega y latina como de la española de la Edad Media. De estos tomó preferencia por los arcaísmos idiomáticos que tan*

[81] Op. Cit. 1968, p. 44 y 278.
[82] *El amor y el dolor en la poesía de Concha Urquiza*, 1991, p. 110-111.

frecuentemente y con tanta soltura emplea; un solo poema, sin embargo, está escrito en su totalidad en la lengua de Berceo y ya desde el tema y el título se revela su fuente medieval: "Al Yoglar de Nuestra Señora" y está subtitulado, precisamente "A la manera de Berceo".

Este poema es de 1937 lo que permite suponer que fueron de los primeros que escribió después de su larga "abstinencia literaria"[83] *posteriormente vamos a encontrar, de estos arcaísmos cultos, tan sólo algunos diseminados en el resto de su obra.*

Guadalupe Fernández reproduce el poema de Urquiza, con una variante ortográfica en el acento de [Reína], pues ella no lo registra y edita [Reina] en el primer verso de la última estrofa: "Que la Sancta Reína, Madre del pan de trigo", es interesante señalar que ambas autoras consideran el texto de 1937, pero no profundizan de manera detallada en su estudio.

Durante el proceso de investigación para la tesis, varias veces escuché comentarios sobre que los poemas de Urquiza habían sido alterados o modificados por el Padre Méndez Plancarte[84], sin embargo, en la última edición de Urquiza, él mismo redacta un Apéndice con las siguientes aclaraciones:

Versos Variantes

De algunos poemas de Concha Urquiza han llegado a mis manos varios manuscritos o copias que nos ofrecen variantes o versiones anteriores, dignas de atención. No he querido anotarlas al calce de las páginas respectivas, para no dar a este libro un aspecto demasiado erudito o escolar. Pero tampoco quise que tales variantes –a veces, muy bellas– se perdieran del todo. Por eso he decidido recogerlas cuidadosamente en este apéndice, que algunos lectores quizá me agradecerán.

---

[83] Cita a Joaquín Antonio Peñaloza con una conversación grabada por José Vicente Anaya, a la que tituló "Poesía Mística y Cotidianidad de Concha Urquiza" en *Casa del Tiempo*, vol. 5. No. 54. México. UAM,1985, p. 34.

[84] *El Corazón preso*, 1990. p. 187-193.

Si adoptamos una posición de duda ante la edición de Plancarte y la posibilidad de haber modificado los textos de Uquiza, el estudio cuidadoso que hice de este poema, puede proporcionar una serie de datos. En primer lugar, nos puede revelar, qué palabras son realmente medievales, recordemos la opinión de Guadalupe Fernández, cuando menciona que el texto de Urquiza es como si fuera "*medieval*" por tener en su título la palabra Yoglar. Aún cuando misma Urquiza confirma la influencia de Berceo en su subtítulo. También existe la posibilidad de que algunas palabras no sean medievales auténticas sino que sólo lo aparenten por tomar ciertos rasgos que las hacen parecer medievales, es decir, analógicas; y finalmente Urquiza es un hablante del siglo XX y existe la posibilidad de que algunas palabras no son realmente medievales sino más bien modernas.

Otro dato aportado por el poema es la palabra "Amén" nos revela que el texto es una oración; además se nos presentan palabras que nosotros podemos descodificar, aunque presenten formas medievales como "virgo" y otras que son incodificables, como "lazrado" a menos de que estemos familiarizados con el léxico medieval.

Las palabras codificables se refieren a relaciones divinas, Dios, la Virgen, Cristo, etc. y las incodificables para un hablante del siglo XX, como es el caso de palabras que corresponden a términos ordinários para la época medieval: *clavero, muesco, conducho.*

Otros de los datos a los cuales hemos prestado cuidadoso interés, es el signo de interrogación que aparece publicado después de la fecha en todas las ediciones en que se pudo cotejar el texto, el cual fue editado por Méndez

Plancarte, planteando la duda en cuanto a la posible fecha de elaboración del poema. Otra de las características que analizaremos es su extensión, ya que las obras del Mester de clerecía eran mucho más largas y Urquiza sólo escribe cuatro estrofas, y que podría asemejar o confundirse con un soneto, como es la opinión de Elda Baeza Wilmot:

> *Hay en la poesía de Concha Urquiza una variedad considerable de formas aunque predomina el soneto. Tiene poemas hechos al estilo de Berceo, liras inspiradas en Fray Luis de León y temas bíblicos, églogas en tercetos, silvas, romances y canciones, estrofas de seis versos endecasílabos. [...] La forma rígida del soneto obliga al poeta a una rigurosa disciplina de expresión que contiene el caudal desbordante de su afectividad. Así es el caso de Urquiza.*[85]

Por otro lado, el texto guarda una cierta uniformidad en las ediciones que se pudieron conseguir y cotejar los datos; en éstas el texto aparece editado como se ha trabajado en el presente trabajo de tesis. Se han ennumerado línea por línea, ya que nuestra investigación ha atendido el detalle de cada una de las formas, también se han ennumerado cada una de las diferentes estrofas. Hemos trabajado con el texto publicado en: *Nostalgia de Dios*[86], y en *El corazón preso*[87]. Y a continuación presentamos el poema de Urquiza, además de que con el apoyo del estudio de formas medievales hemos hecho una recreación del poema como si hubiera sido elaborado en la Edad Media, además de una recreación de acuerdo con el léxico moderno.

---

[85] *Pensamiento y poesía en Concha Urquiza.* 1968, p. 44 y 278.
[86] Concha Urquiza. *Nostalgia de Dios,* 1985, p. 27.
[87] Concha Urquiza. *El corazón preso,* 1985, p. 55-56, 1990, p. 30.

III.1.1. – Poema de Concha Urquiza

Al Yoglar de Nuestra Señora

A la manera de Berceo.

1 a – *O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo,*
b – *io en la divina prosa de tus miraclos creo,*
c – *io sirvo a la Gloriossa qual era tu desseo,*
d – *le dizio de cutiano "Virgo parist a Deo".*

2 a – *Por este buen servicio quel fagó cada día,*
b – *valme tu, so clavero, con la Virgo María,*
c – *pidel por mí tres cosas, ca non es osadía,*
d – *quel feciste fermoso mester de clerecía:*

3 a – *Que en todas las coitanzas del lazrado camino*
b – *trove aviertos los brazos del su Fijo divino,*
c – *e que nunca fallescan al pobre peregrino*
d – *un muesco de conducho, "un vaso de bon vino";*

4 a – *Que la Sancta Reina, "Madre del pan de trigo",*
b – *tire de mí su sanna, faga de mí su amigo,*
c – *e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo*
d – *donde pueda laudalles para siempre contigo*[88].

5 a – Amén.

1937 (?)

[88] Idem. 1990. p. 30

III.1.2. – Recreación a modo del S XIII

el [j]oglar de nuestra se[nn]ora[89]

1 a- o maestro cabd[al]oso Gon[ç]alvo de [V]erceo
b- [yo] [_] la di[uino] [scriptura] de tus mira[culos] cr[ouo]
c- [yo] [e facer servicio] a la [glorios_a] qual [_] tu des[_]eo [seer]
d- [como] [disso] cu[i]tiano Virgo parist a De[us]

2 a- [_]est[_] [bon] servicio [que le] fag[e] ca[t]a dia
b- [ual me] tu so clavero con la virgo Maria
c- [ruego] por mi[hi] tres cosas [ç]a non[o] osad[o]
d- quel fe[z]iste fermos[o] mester de clere[ç]ia

3 a- todas las coitas [de el] lazrado camino
b- [tovo] [abrientes] los bra[ç]os [de el] su fijo divi[g]no
c- e [_] nun[qu]a falle[sce]n al pobre peregrino
d- un mues[_]o de conducho[s] un vaso de bon vino

4 a- Sancta Reína Madre [de el] pan de trigo
b- [quite] de mihi su sanna [fecist] [da] mi[hi] su ami[c]o
c- [et] cab su duz fijuelo [deme] [suavem] [ábrego]
d- [et] [podiesse] lauda[r]le [pora] siempre conti[c]o

5 a [_]

[89] Si bien este texto es absolutamente hipotético, es importante introducirlo como un esquema en el que se puede ver en él, claramente el total de las formas y variantes que se encontraron a lo largo de todo el estudio e investigación del poema. El símbolo [_] representa a las omisiones o cambios que se encontraron en el lenguaje durante el proceso de investigación y estudio del poema comparado con textos antiguos originales del siglo XIII al XV.

III.3.3.– Recreación en español moderno

Al Juglar de Nuestra Señora

1 a- *Oh grandioso maestro, Gonzalo de Berceo,*
b- *yo en la divina prosa de tus milagros creo,*
c- *yo sirvo a la Gloriosa como era tu deseo,*
d- *como el dicho cotidiano "Virgen que pariste a Dios".*

2 a- *Por este buen servicio que hago cada día,*
b- *valóralo*[90]*, guardián, con la Virgen María,*
c- *pide por mí tres cosas, si no es una osadía,*
d- *que hiciste hermoso al mester de clerecía:*

3 a- *Que en todas las aflicciones del lacerado camino*
b- *torne abiertos los brazos de tu hijo divino,*
c- *y que nunca falten*[91] *al pobre peregrino,*
d- *un bocado de alimento, un vaso de buen vino.*

4 a- *Que la Santa Reina, Madre del pan de trigo*
b- *aleje de mí su saña, haga de mí su amiga,*
c- *y junto a la guía de su hijo me dé suave abrigo,*
d- *en donde pueda glorificarla para siempre contigo.*

5 a- *Amén.*

[90] Otra posible evolución o traducción es: házlo valer ó que me valga.
[91] Otra posible evolución o traducción es: le fallen o fallezcan.

III.2. "Al Yoglar de Nuestra Señora"

Nada viene de la nada.
Esa palabra ¿en dónde estaba? Y sobre todo,
¿cómo se nos ocurren las "ocurrencias" poéticas? [...]
La operación poética es inseparable de la palabra.
Poetizar consiste, en primer término, en nombrar.
Poetizar es crear con palabras: hacer poemas.
Octavio Paz[92]

El error o la insuficiencia de la imaginación para comprender es, como siempre, del lector, no del poeta, de nuestra ignorancia, no de su falta de destreza.
Gicovante[93]

El título del poema como una dedicatoria, nos presenta el tema: una alabanza y ruego al primer poeta de nombre conocido de la lengua española, quien aparece mencionado tanto en el epígrafe: "A la manera de Berceo", como en la primer línea del poema: " O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo". Pero aún si este epígrafe no existiera o se mencionara a Berceo en el poema, la misma estructura y forma poética del texto nos llevaría a Berceo ya que el poema mismo nos aporta una serie de datos importantes a través de su tema, su métrica, acentuación, rima y palabras claves como "mester de clerecía", "Virgo" "Amén" entre otras más.

El primer dato que nos salta es que sus versos rescatan la propuesta de Berceo llamada *"cuaderna via"*, abordando incluso uno de sus temas favoritos: la Virgen. Los versos están escritos en alejandrinos, en cuartetos monorrimos: *"eo, ía, ino, igo"*. Al respecto de la versificación de Berceo Bernardo Giacovante

[92] Octavio Paz. Op. Cit. p. 158, 167.
[93] Bernardo Giacovante. *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura.* 1992, p. 243

señala:

> *Es que, a pesar de Berceo, el contar sílabas no es la mayor preocupación del artesano. Por otra parte, los acentos tienen gran importancia en la lengua que se habla con un ritmo enfántico, casi separando cada palabra. Con cambios en el habla del siglo XV y comienzos del XVI, el endecasílabo acabará por imponerse, y el verso de arte mayor por perderse, tal vez porque no sigue ya la armonía de una nueva manera de hablar.*[94]

Méndez Plancarte determina que el año probable de creación del poema de Urquiza haya sido 1937[95], el primer año en que Urquiza "vive su religiosidad", como señala José Vicente Anaya en su "Biografía". "La poeta enamorada de Dios"[96]. Aquí se abre una gran incógnita, después del trabajo de investigación sobre el poema, y que forma el corpus del presente trabajo de tesis: ¿Cómo es posible que Urquiza escriba este texto en su primer año de influencia religiosa si dentro de el poema saltan una gran cantidad de lecturas y estudio de textos tanto medievales como del latín?.

Parece ser que la fecha de creación de este texto no es 1937, como intuye Mendez Plancarte y aseguran las tesis de Guadalupe Castro y Baeza Wilmot, sino que la fecha más cercana a su posible creación podría ser unos cinco años antes de su muerte, no sólo por la perfección del texto, lo cual nos permite observar una madurez poética, sino porque, además, incluye una gran cantidad de palabras que para adquirirse es necesario un largo tiempo de cuidadosa lectura, como veremos más adelante en detalle dentro del capitulo III-b.

[94] Bernardo Giacovante. *Op. Cit.* 1992, p. 19

[95] Todas las ediciones revisadas tenían un signo de interrogación entre parentesis de Mendez Plancarte, como ya se mencionó.

[96] Mendez Plancarte. *Op. Cit.* 1990, p.11-24.

En este capítulo nos enfocaremos a estudiar la estructura del poema. El soneto es una forma poética que requiere de un conocimiento amplio de la lengua y de una madurez en la versificación, es decir, si consideramos que el soneto desde su nacimiento en el siglo XII, es uno de los instrumentos poéticos de una exigencia considerable y de sumo cuidado en su versificación como señala César Fernández Moreno:

> *El soneto, es el instrumento poético principal de los últimos siete siglos, la creación formal más importante de la poesía lírica durante toda la edad moderna que abarca esos siete siglos.[...] En el soneto tipo, cada cuarteto encierra por si una oración completa; y en los tercetos, bajo diversas distribuciones, caben siempre dos oraciones*[97].

Sin dejar de considerar que en 1590, Juan Díaz Rengifo resume al soneto como:

> *El soneto es la más grave composición que hay en la poesía española: y por esto, este nombre que parece común a todo género de copla, se da por antonomasia a ésta. De ordinario no lleva sino un solo concepto, y ése dispuesto de tal manera, que no sobre ni falte nada. Recibe comparaciones, semejanzas, preguntas y respuestas, y sirve para cuantas cosas quiera uno usar de él: para albar, o vituperar: para persuadir, o disuadir, para consolar, y animar: y finalmente para todo aquello que sirven los Epigramas Latinos.*[98]

Gicovante[99], por su parte menciona que el origen, desarrollo y las diversas mutaciones que ha tenido el soneto, incluyendo sus variaciones experimentales y, señala que su aparición se remonta alrededor del 1230 o 1240 en los escritos de Pier delle Vigne, Giacomo Plugiese, Guido y Odo delle Colonne, Rinaldo d'Aquino y en los de Giacomo da Lentini, notario de la corte de Federico II[100]. Y añade que los sonetos, en su mayoría, eran poemas

[97] Cesar Fernández Moreno. *Introducción a la poesía. 1988, 13-46*
[98] Bernardo Giacovante. *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura.* 1992, p.19.
[99] Idem. p. 19.
[100] Aquí unicamente nos limitaremos a unos breves aspectos que toca tanto en su introducción como

constituidos por dísticos, en dos series: ABABABABCDCDCD, por lo que se ha llegado a la conclusión más o menos aceptable de que derivan de una canción popular anterior, *el strambotto,* conocida en Italia del norte con un pareado final posible aunque este dato no está completamente documentado.

Para las primeras décadas el siglo XIII, los poetas en la corte hacían canciones de amor y desarrollaban actividades bélicas. En algunos de los poemas que se han conservado, es posible ver el antecedente del soneto moderno, pues constan de catorce versos pero, cuyas rimas son ya las actuales: ABABABAB CDCDCD. Aún cuando algunos poetas modifican el sexteto con posibilidades combinatorias como es el caso de: CDECDE, aunque está forma no estaba cerrada, ya que se han llegado a registrar sonetos de 16 versos, parecidos al poema de Urquiza, Giacovante:

> *Situada esta nueva estrofa, suma acaso de dos unidades populares, entre la canción, más larga y más libre, y la octava o canzuna, reducida de alguna manera a catorce en vez de dieciséis versos, se la denominó sonetto, diminutivo de suono, de la raíz son, reclamando para ella la supremacía de toda poesía breve.*
>
> *En la corte siciliana de Federico II, era utilizada la canzuna o strambotto popular, compuesta de cuatro dísticos o dieciséis versos.*[101]

En la segunda mitad del siglo XIII, se utilizan por primera vez las octavas abrazadas que pasan a manos de los poetas del *dolce stil nuovo,* de Bologna y Florencia como fueron Guido Guinizelli y Guido Cavalcanti, sin olvidar a su heredero Dante, quien utilizó las octavas abrazadas o cruzadas en la *Vita Nuova,*

---

en los capítulos referentes a "El soneto en el modernismo hispanoamericano", "La generación del '98 y el soneto" y "El soneto en las décadas de vanguardia".

[101] Bernardo Giacovante. Op. cit. p.13.

y más tarde, Petrarca y sus seguidores regularizarán casi por completo las abrazadas:

> *Ma intro alla tessitura delle rime la variazione é tanto grande, che francamente potremo affirmare que di cualcumque sorta imaginabile possa trovarse essemplo.*[102]

Posteriormente, cita a Antonio da Tempo de 1332 con su *Trattato delle rime volgari*, donde estudia y fija normas y expone 16 variedades diferentes del soneto, de las cuales, mencionaremos la *caudatus*, que liberaba las estrofas añadiendo un verso pequeño después de cada terceto, abriendo la posibilidad de 16 versos, o el *duodenarius*, que daba la libertad de usar metros distintos, y que se acerca al *sonetillo español.* Sin embargo, Gicovante no registra la monorrima dentro de estos sonetos. Lo que nos lleva a deducir que Urquiza al crear su poema, en versos monorrimos, utiliza la estructura de la cuaderna vía propuesta por Berceo y la une a la estructura del soneto *caudatus* y *duodenarius*[103], como se estudiara con mayor cuidado más adelante.

Urquiza utiliza ciertas palabras antiguas en otros poemas como: *guendejas*, en "Llamada nocturna", fechado en 1938, y las palabras: *"lazrado, hártenlos, surcos do siembra la luna, mocicas, saña, peñola"* que aparecen en "Romance del

---

[102] Pero con respecto a la enorme posibilidad de la rima y su variación, francamente podríamos afirmar que de cualquier cosa imaginable podemos tomar un ejemplo. Giacovante cita a Giovan Mario de Crescimbeni. *L'istoria della vulgar poesia,* editado en 1698 y reeditado en Venecia por L. Basegio en 1731, vol. I, cap. XVII, p.169. Bernardo Gicovante. *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura. 1992, p.14.*

[103] Aqui me gustaría recordar que el estudio que hacemos del poema de Urquiza es como lectores modernos y con un acervo de investigación de finales del siglo XX, por lo que es muy probable que Urquiza desconociera estas referencias además de que su obra no nos remite a ellas en ningún momento, se mencionan para ampliar nuestro estudio.

juglarillo simple", fechado en 1939. Con estos datos, nos llevan a pensar que, si la introducción de palabras antiguas son pocas antes de 1940, entonces ¿cómo es posible que un texto tan rico en palabras medievales, como es el caso del *Yoglar de Nuestra Señora*" sea anterior? Por lo que sería una fecha más lógica y probable que su creación haya sido entre 1940 y 1945, e incluso podría ser probable que se haya escrito en 1944, como una oración de despedida de San Luis Potosí antes de regresar a la ciudad de México, en septiembre de ese año, recordemos que es la época cuando ella se dedica al estudio, lectura y escritura de poesía como señala Mendez Plancarte:

> *Vino entonces la época quizás más serena y fecunda de su breve vida mortal: los años en San Luis Potosí: 1939-1944. [...] La Belleza -reflejo y emanación de Dios-, que ella sabía ver en todas las cosas, y expresar con palabras aladas y eficaces. Fruto de esos años fértiles de San Luis, son la mayor parte de los poemas de Concha*[104]*[...] Tanto como a los clásicos -o más quizá-, amaba Concha a los llamados "pre-clásicos", a los primitivos poetas castellanos de la Edad Media. Su afición a Berceo no fue un mero capricho pasajero, véamoslo confirmado en una carta de Concha, que comienza:*
>
> *"Empiezo, pues, como Berceo, con la señal de la cruz: En nomme del padre que fizo toda cosa...".*
>
> *Juan Ruiz el Arcipreste de Hita, le da unos versos de su "Libro del Buen Amor" para epígrafe del "Romance de la lluvía". Y el viejo Romancero le inspira su juvenil "Marinero del claro romance", su "Romance del Juglarillo simple", y casi todos los que he agrupado bajo el título de "Romances y canciones".*[105]

Durante estos años ella vive una situación de madurez tanto poética como religiosa, además son los años de estudio, como afirman la biografía tanto de Mendez Plancarte como la de Vicente Anaya. Y Urquiza, según en este texto, no esta escribiendo para alabar a la Virgen sino que es una oración en la que ruega que Jesús, Berceo y la Virgen intercedan por ella ante Dios, la apoyen al

[104] Concha Urquiza. El corazón Preso, 1985 p.42-43.

[105] Mendez Plancarte en Prólogo a *El Corazón Preso* de Concha Urquiza, 1985. p.31-32

redactar este poema, en el cual renace hasta cierto punto el habla medieval y además nos muestra su maestría y perfección poética, que como ya hemos mencionado, incluso podríamos considerarlo como un bello broche de oro con el cual ella posiblemente cerraba el ciclo de su vida en San Luis Potosí.

También cabe la posibilidad de que el poema sea más un poema imitativo o epígono de ciertas tradiciones y cercano a los modelos poéticos que ella admiraba y que los otros poemas donde existen menos palabras medievales se deban a una busqueda de un lenguaje propio. Aún cuando en su época surgieron diversas corrientes literarias, como lo fueron *Los Contemporáneos* y diversas escuelas de vanguardia. Es interesante mencionar que el soneto escrito en versos de 14 sílabas fue utilizado por Darío e incluso Mallarmé, entre otros autores, como veremos más adelante. Recordemos que el poeta es un reflejo de una continua búsqueda de creación e innovación, ya sea en la forma o en el uso, es decir, aún cuando el soneto en versos alejandrinos no es innovado por Urquiza, sí es un enorme y brillante aporte el hacerlo, reproduciendo el léxico medieval y combinarlo con palabras tanto de innvención personal como con palabras de español moderno, como detalladamente estudiaremos más adelante en el presente capítulo, y al respecto, Mendez Plancarte nos señala de Urquiza:

> *Su devoción a Gonzalo de Berceo, patriarca de noble e ingenuo "mester de clerecía", hízole componer aquella plegaria "Al Yoglar de Nuestra Señora", en el mismo metro usado por él en muchos de sus poemas: las poderosas estrofas "de quaderna vía" –cuartetos alejandrinos monorrimos–. Y no cabe duda que nuestra poetisa logra reproducir la gracia y la ruda ingenuidad de su modelo, aunque ahí sí es demasiado visible el afán arqueológico y la artificiosa reconstrucción del castellano medieval.*[106]

[106] Mendez Plancarte cita una carta dirigida por Urquiza a su amiga Srita. Rebeca Buchelli, de Morelia, 20 de febrero, 1938. *El corazón preso*, 1985. p. 31 y que citamos por encontrarse este dato publicado.

Poema que cito a continuación, tal y como se encuentra publicado en las diferentes versiones que se cotejaron para su estudio en esta tesis.

Al Yoglar de Nuestra Señora

A la manera de Berceo.

O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo,
io en la divina prosa de tus miraclos creo,
io sirvo a la Gloriossa qual era tu desseo,
le dizio de cutiano "Virgo parist a Deo".

Por este buen servicio quel fago cada día
valme tu, so clavero, con la Virgo María,
pidel por mí tres cosas, ca non es osadía,
quel feciste fermoso mester de clerecía:

Que en todas las coitanzas del lazrado camino
trove aviertos los brazos del su Fijo divino,
e que nunca fallescan al pobre peregrino
un muesco de conducho, "un vaso de bon vino";

Que la Sancta Reina, "Madre del pan de trigo",
tire de mí su sanna, faga de mí su amigo,
e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo
donde pueda laudalles para siempre contigo.

Amén.[107] (?)

[107]Recordemos que Mendez Plancarte señala como posible fecha de creación 1937 y duda del dato.

Y que nosotros podemos leer en español moderno de la siguiente manera:

Al Juglar de Nuestra Señora

Oh grandioso maestro, Gonzalo de Berceo,
yo en la divina prosa de tus milagros creo,
yo sirvo a la Gloriosa como era tu deseo,
como el dicho cotidiano "Virgen que pariste a Dios".

Por este buen servicio que hago cada día,
valóralo, guardián, con la Virgen María,
pide por mí tres cosas, si no es una osadía,
que hiciste hermoso al mester de clerecía:

Que en todas las aflicciones del lacerado camino
torne abiertos los brazos de tu hijo divino,
y que nunca fallezcan al pobre peregrino
un bocado de alimento, un vaso de buen vino.

Que la Santa Reina, Madre del pan de trigo
aleje de mí su saña, haga de mí su amiga,
y junto a la guía de su hijo me dé abundante abrigo,
donde pueda glorificarla para siempre contigo.

Amén.

El propósito de presentar este texto donde se han evolucionado las palabras medievales, es concretar el sentido con el que se han trabajado las palabras de Urquiza. Se analizará con detalle el por qué de estas palabras medievales en el apartado de "*Variación y renacimiento*".

Por otra parte es interesante poder analizar el aspecto meramente formal del poema de Urquiza. Como ya hemos mencionado, el verso alejandrino está considerado como el verso por excelencia del siglo XIII utilizado por los escritores del Mester de Clerecía y él cual cayó en desuso a partir del siglo XV

cuando el endecasílabo toma un gran auge, sin embargo durante su predominio en la Edad Media, en el Libro de Alexandre se afirma sobre el verso alejandrino:

> *Mester trago Fermoso, non es de ioglaría.*
> *mester es sen pecado, ca es de clerecía.*
> *fablar curso rimado per la cuaderna vía*
> *a sílabas cunctadas ca es gran maestría*[108].

El verso alejandrino volvió a ser utilizado por los poetas hispanoamericanos románticos del siglo XIX y lo aplicaron a sus sonetos, los cuales estructuraron con una estrofa de "planteamiento", una de "desarrollo", otra de "solución" y una última de "conclusión" y en lugar de emplear el verso endecasílabo utilizaron el Alejandrino, ejemplos de este uso lo podemos encontrar en varios poetas de este siglo, al respecto Gicovante nos aclara:

> *Paralelamente a los acontecimientos hispanoamericanos, el Modernismo renueva en España el cultivo del soneto, al mismo tiempo que el ambiente cultural pasa a través de cambios fundamentales y preocupaciones y angustias filosóficas o sociales*[109].

Gicovante cita a poetas como Unamuno, Ángel Ganivet, y subraya en el trabajo de Machado, de manera especial el poema *"Hai Ben Yocdán"*; de Rubén Darío y aclara que no sólo utilizará el soneto sino que comenzará su experimentación con diferentes metros, entre ellos el de 13 sílabas en *Rosario de Sonetos Líricos* de 1911, y por supuesto el verso alejandrino que se denominara "*soneto modernista*", aún cuando Gicovante nos señala que este término, en

---

[108] *Libro de Alexandre*, citado por Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez en *Manual de Literatura Española I Edad Media*, p. 248

[109] Bernardo Giacovante. Op. Cit. 1992, p.193.

general, suele referirse al más popular de los versos alejandrinos:

> *Antonio Machado en su madurez le vuelve a atraer el soneto, Macrí distingue éste de los tradicionales en Machado, y lo denomina "soneto modernista", en alejandrinos modernistas, y en esquema ABAB ACAC DDED DE, término inadecuado, ya que no aparece en todos los modernistas. Los experimentos de Machado se tienen que referir en última instancia al ambiente modernista, que luego superó por cierto, al que volvió en su verso cuando con motivo de la muerte de Darío le dedica un poema en alejandrinos.*[110]

Este verso de 14 sílabas también se utilizará por algunos poetas tanto del grupo de los contemporáneos como de algunos movimientos de vanguardia como el simbolismo o creacionismo, como por ejemplo: Alfonso Reyes, en *Vision de Anáhuac*, Jorge Guillén, Paul Valéry, entre otros. Este es el momento de la creación de la obra de Urquiza, quien posiblemente recibió la influencia modernista pero convivió con contemporáneos y vanguardistas, quienes, coexistieron en una misma época con diferentes propuestas artísticas, sin olvidar que el artista, el poeta también se ha relacionado con el pasado, con otros poetas y la historia, además de que el rigor se imponía entre los jóvenes de vanguardia, casi contemporáneos a Urquiza:

> *Tanto en Guillén como en Borges, como en la mayor parte de los escritores de la vanguardia, hay un deseo de rigor y una precisión técnica cuidadosa y estudiada. En todos los centros del idioma, con Mariano Brull o Jaime Torres Bodet, con Andrés Eloy Blanco o Mauricio Bacamás, Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni, los ejercicios métricos más rígidos contrastan con la más contumaz rebeldía*[111].

Recordemos el soneto *"voy a dormir", de Alfonsina Storni* en alejandrinos. Entre la generación del '98 y la del '27, José Moreno Villa ensayó el soneto alejandrino sin rimas: "Por el silencio voy, por su inmensa ladera". Federico García Lorca

[110] Bernardo Giacovante. Op. Cit., p.202, 204 - 205.
[111] Bernardo Giacovante. Op. Cit. *p.235.*

en *Sonetos de amor oscuro*, mezcla diversos metros y rimas, incluyendo el alejandrino, Rafael Alberti retoma el romanticismo, a Quevedo y a Miguel Hernández que también incursiona en estas propuestas.

En México, de la generación de los contemporáneos utilizaron el soneto Xavier Villaurrutia, Manrique, José Gorostiza, Pellicer, entre otros. Y sin olvidar, de manera subrayada que dentro de las cabezas de la Vanguardia, también se reprodujo el soneto, como es el caso paralelo a la traducción de "Un Coup de dés" de 1919, se tradujo también "Sonnet en -ix" escrito en alejandrinos, ambos poemas de Mallarmé; Cesar Vallejo en *Trilce*, también desarrolla el soneto, Gicovante nos comenta:

> *Desde César Vallejo y Juan Larrea a la furia satírica de Pablo Neruda, la rebelión es combativa. Lo que no impide que al mismo tiempo escriban los mismos poetas en impecable factura y rígida métrica. La contradicción, el conflicto de resistencia y obediencia en la mente de nuestro siglo, es acaso la crisis que lo define en su poesía. La herencia del Simbolismo sintetizada en Mallarmé produce la poesía ordenada y luminosa de los seguidores de Paul Valéry. En Guillén, se ha visto ya, las formas tradicionales, en especial la décima, conservan su rigidez sin dejar de ser maneras nuevas que interpretan en expresión moderna el mundo circundante. Por otra parte, también Mallarmé hereda una visión desesperada: el azar rige vida y arte y no nos queda más que sinrazón y locura. Si se examina cuidadosamente la respuesta que se refugia en el rigor del intelecto, perdida la fe y asegurándose continuidad solamente en el quehacer artístico es, quiérase o no, el anverso de la misma moneda que en su reverso nos da la convicción de que "Un coup de dés jamais n'abolira le hazard"*[112].

Es importante retomar estos datos, ya que el poema que recrea Urquiza, no está del todo aislado, mantiene cierta relación con la creación de diferentes

[112] Bernardo Giacovante. Op. Cit., p. 242

autores de la época, quizás su innovación sea el uso específico de la cuaderna vía, en un poema limpio y perfecto en su métrica y acentuación, como analizaremos en el presente capítulo.

Urquiza escribe en alejandrinos exactos de 14 sílabas, y aún cuando no marca la cesura, la entonación del verso marca pausas que están representadas con el símbolo (*). Se ha remarcado en oscuro donde cae el acento principal que da ritmo a cada verso. Y aún cuando ella aparentemente se mantiene alejada de las modas poéticas, reproduce en su poema una propuesta absolutamente creativa, con cánones clásicos, que la colocan dentro del campo de la experimentación poética.

Al Yoglar de Nuestra Señora

O/ ma/es/tro/ cab/**do**/so/,(*) Gon/za/lo/ de/ Ber/**ce**/o,(*)
io en /la/ di/vi/na/ **pro**/sa/(*) de/ tus/ mi/ra/clos/ **cre**/o,(*)
io/ sir/vo a/ la/ Glo/**rio**/ssa/(*) qual/ e/ra/ tu/ de/**sse**/o, (*)
le/ di/zio/ de/ cu/**tia**/no/ (*) "Vir/go/ pa/rist/ a /**De**/o".(*)

Por/ es/te/ buen/ ser/**vi**/cio/ (*) quel/ fa/go/ ca/da/ **dí**/a (*)
val/me/ tu/, so/ cla/**ve**/ro/, (*) con/ la /Vir/go /Ma/**rí**/a, (*)
pi/del/ por/ mí/ tres/ **co**/sas/, (*) ca /non/ es/ o/sa/**dí**/a,(*)
quel/ fe/cis/te/ fer/**mo**/so/ (*) mes/ter/ de/ cle/re/**cí**/a: (*)

Que en/ to/das/ las/ coi/**tan**/zas/ (*) del/ laz/ra/do/ ca/**mi**/no(*)
tro/ve a/vier/tos/ los/ **bra**/zos/(*) del/ su /Fi/jo/ di/**vi**/no,(*)
e/ que/ nun/ca/ fa/**lles**/can/(*) al/ po/bre/ pe/re/**gri**/no(*)
un/ mues/co/ de/ con/**du**/cho/, (*) "un/ va/so/ de/ bon/ **vi**/no";(*)

Que/ la/ Sanc/ta/ Re/**í**/na/,(*) "Ma/dre/ del/ pan/ de/ **tri**/go",(*)
ti/re/ de/ mí/ su/ **sa**/nna/,(*) fa/ga/ de/ mí/ su a/**mi**/go,(*)
e/ cab/ su/ duz/ Fi/**jue**/lo/ (*) me/ dé/ so/ve/io a/**bri**/go(*)
don/de/ pue/da/ lau/**da**/lles/(*) pa/ra/ siem/pre/ con/**ti**/go.(*)
Amén.

Escrito en cuartetas, Urquiza respeta las pausas obligatorias que están al final de la estrofa y del verso. Si bien no se encuentra marcada una fuerte cesura, como se acostumbraba en los textos medievales, todo el poema posee una pausa breve entre la 7a. y 8a. sílaba, creando de esta forma dos hemistiquios de 7 sílabas:

Que/ la/ Sanc/ta/ Re/**í**/na/,(*) "Ma/dre/ del/ pan/ de/ **tri**/go",(*)
ti/re/ de/ mí/ su/ **sa**/nna/,(*) fa/ga/ de/ mí/ su a/**mi**/go,(*)
e/ cab/ su/ duz/ Fi/**jue**/lo/ (*) me/ dé/ so/ve/io a/**bri**/go(*)
don/de/ pue/da/ lau/**da**/lles/(*) pa/ra/ siem/pre/ con/**ti**/go.(*)

Todo el poema es monorrimo, con rimas: AAAA BBBB CCCC DDDD, es decir; la primer estrofa con la rima *"eo"*, en *"Berceo, creo, desseo, deo"*, la segunda estrofa con la rima *"ía"* en *"día, María, osadía, clerecía"*, la tercer estrofa con rima *"ino"* en *"camino, divino, peregrino, vino"*, y la cuarta y última estrofa con rima *"igo"* en *"trigo, amigo, abrigo, contigo"*.

Los acentos se encuentran en 6a y 13a sílabas, los cuales eran los utilizados en el poema alejandrino. Todos los acentos son paroxítonos y forman versos llanos o paroxítonos, es decir, el acento cae en la penúltima sílaba y se le clasifica como grave o llano: *Berceo / creo/ desseo / Deo / día/ María/ osadía/ clerecía/ camino/ divino/ peregrino/ vino/ trigo/ amigo/ abrigo/ contigo/*

Este poema escrito en versos alejandrinos de 14 sílabas y cuartetos monorrimos perfectos que cumplen la regla de la cuaderna vía, se encuentra planteado como un soneto, no sólo por su extensión muy cercana al soneto, sino porque utiliza las cuatro estrofas, estructura básica del soneto. Las estrofas de la cuaderna vía original rebasaban las 100 estrofas o cuartetas. Berceo en *Milagros de Nuestra Señora* escribe 911 cuartetas; en *Santo Domingo de Silos* tiene

777 cuartetas; *La vida de San Millán* tiene 489 cuartetas; *Santa Oria* consta de 205 cuartetas, y el *Martirio de San Lorenzo* la más breve, es de 105 cuartetas.

Con los parnasianos resurge el verso alejandrino en sonetos, lo que Martín Alonso considera como:

> *El Soneto con estrambote, poco usado, añade dos, tres o más versos asimétricos. Existen sonetos alejandrinos (catorce sílabas) y sonetillos (ocho sílabas)*[113].

En el soneto, la primera estrofa aparece la presentación de los personajes, y el tema que el poeta va a trabajar. La segunda estrofa nos presenta un planteamiento del conflicto o razón de ser del poema. El primer terceto y tercer estrofa, desarrolla el poema y una primera solución. Y, el segundo terceto y cuarta estrofa cierra el poema con una solución final.

Aplicando esta estructura encontramos que en el poema de Urquiza en la primer estrofa de su poema, Urquiza alaba y pide a Berceo que interceda por ella ante la Virgen. La primer estrofa, presenta a los personajes y el tema, e inicia considerando a Berceo como grandioso, creador de milagros dentro de la prosa, o las formas poéticas. La poeta se presenta como una servidora de la Virgen y como Berceo, propone en su dicho cotidiano "Virgo parist a Deo".

La segunda estrofa desarrolla la petición a Dios y la poeta se justifica como una buena servidora y que por ello tiene derecho a la confianza e incluso a pedir tres cosas; y utiliza a Berceo como un intercesor ante Dios y La Virgen y por haber hecho hermoso al mester de clerecía.

[113] Martin Alonso. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, t. I., 1998, p.666.

La tercer cuarteta, la poeta explica o describe sus peticiones: la primera, que en el duro camino de la vida se encuentre con los brazos de Jesús abiertos; la segunda, que nunca le falten al peregrino, tanto un bocado de alimento como un vaso de buen vino. En un sentido religioso: el pan y la sangre de Cristo que redime de los pecados, este rito acostumbrado entre cristianos, se repite en memoria de la última cena de Cristo cuando parte el pan y el vino para ofrecerlo a sus discípulos antes de ser traicionado y entregado para su juicio y crucificción.[114]

Finalmente la cuarta cuarteta concluye nombrando, de una manera muy hermosa a la virgen, "Sancta Reina", "Madre del pan de trigo". Cabe señalar que Berceo nombra de la misma forma a la Virgen en su cuarteta:

Reína de los cielos,
por que fo confondido
tú eres mi fianza,
lo que é regunzado
Madre del pan de trigo,
el mortal enemigo,
esso misme te digo,
al que tienes contigo.[115]

Y en su edición Gerli hace una nota al verso:

> *Gonzalo de Berceo V.659ª. Madre del pan de trigo: por medio de una asociación de naturaleza tipológica se conecta a Cristo con el pan (la hostia), y por lo tanto, el trigo, de donde viene la harina para prepararlo*[116].

A está madre del Cristo simbolizado en la hostia hecha de trigo, la poeta

[114] *Para mayor detalle se puede consultar dentro de la Biblia los evangelios referentes a la última cena: Mateo cap. 26 versículos 17–29 / Lucas cap. 22 versículos del 7–23. / Marcos cap. 14 versículos 12–25 / Juan cap. 13 versículos 21 – 30 / I Carta a los Corintios de Pablo cap. 11 versículos 23 – 26.*
[115] Michael Gerli. En *Milagros de Nuestra Señora*. V. 659, 1990, p.180.
[116] Michael Gerli. "Notas" Op. Cit. 1990, p.180

le pide que olvide su saña, que la convierta en amiga, que su hijo la provea de suave abrigo o protección y así, ella pueda, como un deseo, glorificarla por siempre con Berceo, primer juglar que alaba a la Virgen. Cerrando de esta forma el poema en un círculo perfecto y como una oración al añadir "Amén".

En este poema queda ejemplificado como Urquiza maneja con maestría poética metros y formas clásicas, versos alejandrinos perfectos y estructura de cuartetas, sonetos, romances y liras dentro de su breve obra, colocándose de esta forma como una contrapropuesta a algunos poetas de las vanguardias de su época y, al mismo tiempo, aún cuando nos parezca paradógicamente contradictoria, desarrolla el lenguaje como material experimental y creativo, retomando formas antiguas. En lugar de inventar palabras, ella renueva y reutiliza formas, metros, rimas clásicas y nos demuestra que no es ni la estructura ni la ausencia de ésta lo que posibilita o limita al creador, sino el talento y la creatividad para innovar constantemente a la poesía.

Y es que Urquiza al escribir sonetos, liras, odas, romances, es como si ella al irse internando en las formas métricas de la poesía, fuera recorriendo la madurez poética de la lengua. Lo que realmente sobrevive de ella, son sus palabras y a través de éstas podemos desentrañar una personalidad aguda, observadora, perfeccionista, amante de lo clásico y sobre todo, podemos sentir su genio poético, confirmando lo señalado por Octavio a Paz:

La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguage. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer.

Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra. En el momento de la creación, aflora la consciencia, la parte más secreta de nosostros mismos. La creación consiste en un sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. Ésas y no otras. El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio. El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables.[117]

[117] Octavio Paz .*El Arco y la Lira.* 1993, p.38, 45.

III.3. Variación y renacimiento

La filología, primordialmente, es una habilidad más que un sistema científico. Consiste en tomar un texto y explicarlo de manera que no quede punto oscuro, en determinar su edición crítica o ekdosis con repertorios mitológicos, notas marginales, inventarios y cánones de autores. La tarea del escritor puede ser conservadora y progresiva a un mismo tiempo

Martín Alonso

En este capítulo analizaremos las recreaciones poéticas que Urquiza hace de las formas medievales, observando cómo renacen formas olvidadas dentro del lenguaje. Si bien se recurrirá a la comparación de textos medievales y se confrontará con una adaptación del poema al lenguaje de nuestra época, este estudio no se planteará la búsqueda de errores dentro del poema, sino por el contrario, nuestro objetivo es comprender el sentido, la fuerza creativa y recreativa de "Al Yoglar de Nuestra Señora".

Al comenzar el trabajo de investigación sobre cada una de las formas léxicas. Se inició con una larga lista de palabras medievales, otra lista de palabras -que se creían- analógicas, es decir, considerando dentro de éstas, aquellas que recrean formas de escritura que existían en la Edad Media, como es el caso de la -ss-, o la asimilación de -r en -l en infinitivos, etc. y, una pequeña lista de palabras consideradas como modernas o actuales.

Pero la investigación fue arrojando datos muy impresionantes, ya que las formas no sólo estaban correctamente empleadas por Urquiza, sino que

además, algunas de ellas Martín Alonso[118] las registra una sola vez como formas cultas utilizadas por Alfonso X.

De esta manera se finalizó el trabajo con 55 entradas medievales, 20 entradas analógicas, 16 entradas modernas. No debemos olvidar que el eje central de esta tesis es la propuesta creativa de Urquiza al crear un poema único donde se unen tanto la métrica y estructura medieval, el soneto y el lenguaje del siglo XIII al XV con lenguaje moderno.

Analizar un texto poético, no es una tarea fácil, ya que se está examinando, en cada uno, un acto creativo único e irrepetible. Al respecto, Paz nos explica, sobre la originalidad y la técnica poética:

> *La llamada "técnica poética" no es transmisible, porque no está hecha con recetas sino con invenciones que sólo sirven a su creador. Es verdad que el estilo –entendido como una manera común de un grupo de artistas o de una época– colinda con la técnica, tanto en el sentido de herencia y cambio cuanto en el de ser procedimiento colectivo. El estilo es el punto de partida de todo intento creador, y por eso mismo, todo artista aspira a trascender ese estilo comunal o histórico. Cuando un poeta adquiere un estilo, una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios. Llamar a Góngora poeta barroco puede ser verdadero desde el punto de vista de la historia literaria, pero no lo es si se quiere penetrar en su poesía, que siempre es algo más.*[119]

Es importante reflexionar en "esta técnica poética intrasmisible", con la cual Urquiza, crea poemas únicos, con su propio estilo, en donde las técnicas y estilos que la influyen son principalmente los metros clásicos algunos provenientes desde la Edad Media.

[118] *Diccionario Medieval Español.* 1986.
[119] Octavio Paz. *El arco y la lira.* 1993, p. 7, 13-26.

Urquiza crea, con palabras antiguas, un poema donde nos recuerda el habla medieval a partir de reutilizar vocablos medievales ya olvidados; ella les da su voz y su sello personal, creando así, un estilo único en su momento histórico.

Ante todo esto, debemos tener muy presente, que este estudio, cuidadoso y minucioso, se hizo intentando desentrañar el sentido poético, como nos lo señala Paz:

> *Clasificar no es entender. Y menos aún comprender. Como todas las clasificaciones, las nomenclaturas son útiles de trabajo. Pero son instrumentos que resultan inservibles en cuanto se les quiere emplear para tareas más sutiles que la mera ordenación externa. Gran parte de la crítica no consiste sino en esta ingenua y abusiva aplicación de las nomenclaturas tradicionales. Un reproche parecido debe hacerse a las otras disciplinas que utilizan a la crítica, desde la estilística hasta el psicoanálisis. La primera pretende decirnos qué es un poema por el estudio de los hábitos verbales del poeta. El segundo, por la interpretación de símbolos. El método estilístico puede aplicarse lo mismo a Mallarmé que a una colección de versos de almanaque. Otro tanto sucede con las interpretaciones de los psicólogos, las biografías y demás estudios con que se intenta, y a veces se alcanza a explicarnos el porqué, el cómo y el para qué se escribió un poema. La retórica, la estilística, la sociología, la psicología y el resto de las disciplinas literarias son imprescindibles si queremos estudiar una obra, pero nada pueden decirnos acerca de su naturaleza última*[120].

Se clasificaron todas las palabras del corpus en tres glosarios, pero intentado ir a *"ese más allá"* del que nos habla Paz, intentado no sólo ordenar, sino comprender, buscando la razón de ser de cada palabra y su posibilidad creativa en la pluma de Urquiza. Este capítulo nos acerca al corpus, de una manera filológica, pero siempre quedará un *"algo más"* latente, que es la *"poesía misma"*, podemos palpar racionalmente una obra, pero el momento creativo

[120] Octavio Paz. Op. cit., p. 15.

sólo lo podemos intuir. Al respecto, Martín Alonso al hablar el secreto del poeta nos dice:

> *Para ver la realidad, el poeta tiene que vivir entregado a si mismo. Detrás de las formas externas existe otra cosa. Aprisionar ese algo misterioso no es tan fácil de expresar como la luz y el color. Los sentidos del poeta adquieren una sensibilidad excepcional [...] La actividad creadora es muy compleja y comprende por igual a todo el hombre. Poesía es perfección. Dondequiera que la contemplemos, descubrimos en ella la autodeterminación característica de la perfección creadora*[121].

El poeta, refleja a través de sus palabras su mundo, al cual podemos mirar a cierta distancia cuando contestamos la pregunta de ¿por qué precisamente estas palabras y no otras? Pero determinar de manera tajante o aseverar que ésta o aquélla es la única razón para la creación de un texto poético nos lleva únicamente al error. Es precisamente por esto que, si bien se enumera y clasifica de cierta forma el corpus, no lo encierra.

La posibilidad de otra lectura siempre está abierta en un texto y ésta se determina con cada lectura y cada lector, quien, según mi punto de vista y como también plantea Paz, es otra parte de la creación. Con cada lector, de alguna forma, la lectura cambia, se vuelve otro texto y surgen rasgos diferentes, ya que abordar un texto, es como abordar un mundo dentro de otros mundos.

Finalmente, con el poema, Urquiza realizó lo que nadie en su momento histórico hizo, ella reutilizó el idioma medieval, lo revivió y lo trasladó a su época, lo convirtiéndolo en actual y en una materia tangible y moldeable con la

[121] Martin Alonso. *Ciencia del lenguaje y Arte del Estilo*, 1998, p. 417.

que se expresó. Ella, amante de lo clásico, se conviertió en una poeta "clásica" que hizo renacer formas y voces medievales en un momento histórico donde los movimientos modernos y vanguardistas se encontraban en pleno auge. Frente a la Vanguardias Literarias, Urquiza admiró a *"un poeta obsoleto"*, -como consideraban algunos contemporáneos a movimientos y artistas anteriores a ellos-, en cambio Urquiza, miró en Berceo al primer poeta culto de la lengua española y le rindió homenaje.

III.3.1. ANALISIS LÉXICO, LEXICOLÓGICO Y GRAMATICAL

A continuación analizaremos verso a verso el poema de Urquiza, las variables recreadas del texto, su probable forma medieval y en concreto el lenguaje del siglo XIII, época de Berceo, especificando cuáles son las razones gráficas o gramaticales -de acuerdo a su época que sustentan su utilización-.

Aquí cabe hacer una observación, el texto utilizado de Gonzalo de Berceo primordialmente a lo largo de este estudio es *Milagros de Nuestra Señora*, antes citado, por brevedad y para agilizar la lectura sólo se marcarán los versos entre parentesis, en el momento en que se utilize algún otro texto, este se especificará en su momento.

Estas frases abren el presente capítulo de tesis, y posteriormente se presentaran, uno a uno los vocablos y variables en un glosario.

Titulo:

(Versión Urquiza)	**Al Yoglar de Nuestra Señora**
(A modo del siglo XIII)	**el [j]oglar de nuestra se[nn]ora**
(Español moderno)	*Al Juglar de Nuestra Señora*

Durante la Edad Media la forma "*Al*", gramaticalmente utilizada, por otra parte, los títulos en general, eran una forma introductoria al tema o asunto de lo que desarrollaba el texto, como por ejemplo: "*La Casulla de San Ildefonso*" en *Milagros de Nuestra Señora*, " *De la salida del rey Chico de Granada y de Reduán*" en *Romancero Viejo*. [122]

La mayoría de los títulos comentaban brevemente el texto y no se utilizaban como una dedicatoria, como lo hace Urquiza. En cambio Berceo en su poema utilizaría quizás la forma "*el*" y no la forma *a+el=el*, ya que el uso del artículo era muy restringido. La grafia "ñ", aparece en el siglo XV, como señala Martín Alonso aclarando que la grafía común utilizada en el siglo XIII para el sonido nasal palatal "ñ" era la "*nn*" como podemos observar en los versos 870 y 862 en la edición de Michael Gerli[123], donde dice: "*ça mal está mi alma, Sennora, enredada.*" (v.862).

[122] Editado por Mercedes Días Roig, 1984, p. 55.
[123] Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*. 1990, p. 212.

No existían signos de puntuación y se escribía en minúscula salvo los nombres propios. Por lo que la posible variable medieval sería: "*el [j]oglar de nuestra se[nn]ora*", que podríamos leer en español actual como "Al Juglar de Nuestra Señora". Urquiza le da cierto toque medieval a su poema al decir: "*Al Yoglar de Nuestra Señora*" sin embargo, la forma *Yoglar* no era utilizada por Berceo[124], ya que él empleaba "*Joglar*" como se registra en el verso 647, donde dice: "*non pagarás con ello caçurros nin joglares*", refiriéndose al *Joglar* o los *juglares*, que en la Edad Media jugaron un papel muy importante como espectáculo, medio de información y conocimiento de hechos y noticias.

Hay que advertir sin embargo, que la pronunciación de la grafía "j" en esa época, podría ser como nuestra actual "y", lo cual justificaría, de alguna manera, la forma "yoglar" utilizada por Urquiza.

La preposición personal "a", del objeto directo, era de escasa utilización, ejemplo de esto es que se registra la palabra "yente", en varios textos medievales. El diccionario Medieval[125] considera la forma léxica: *señor–ra,* como una palabra de origen latino, *senior,* más antiguo que *senex,* y en plural *seniores,* para referirse a aquel que es dueño de una cosa, o que posee señorío, también la fija en los siglos XIII al XV como un adjetivo, y hace una entrada para *Señora* que asienta como un nombre femenino del S XII al XV, para referirse a *la mujer del señor.* Por lo que nuestro título medieval sería: *el joglar de nuestra Sennora.*

[124] Gonzalo de Berceo. Op. Cit.. 1990, p. 69.

1ª estrofa, verso a

(versión Urquiza)	**O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo,**
(A modo del siglo XIII)	**¡O! maestro cabd[al]oso Gonçalvo de [Verceo]**
(Español moderno)	*Oh grandioso maestro, Gonzalo de Berceo,*

La versificación en cuaderna vía como ya se mencionó en otras ocasiones, no sólo estaba escrita en versos alejandrinos sino que éstos se dividían en dos septetos con una fuerte cesura como podemos observar en las ediciones que han servido como fuente a este trabajo. En el verso (1 a) Urquiza crea "O *maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo,*" sin marcar dentro del verso la cesura, el texto se nos presenta sin divisiones.

Urquiza inicia su poema como una petición dirigida a Gonzalo de Berceo y lo exalta al decir cabdoso, una variable de la forma caudaloso que se utilizaba como sinónimo de grandioso en la Edad Media. La palabra *cabdoso* tiene en el diccionario su entrada como *cabdal* que viene del latín *capitalis*; se ha fechado en el siglo XV como sinónimo de *caudaloso*, y servía para calificar lo grandioso. La "b" y "d" que aparecen, son la sonorización de la "p" y "t" de capitalis, la forma *cabdal* surge de la síncopa de la vocal pretónica "i" y de la sonorización, como ya se dijo, de "p" y "t", por otra parte la "b" todavía vocaliza en "u". La frase adquiere más lógica para nosotros si se dice, *¡O maestro grandioso!* en vez de *¡O maestro caudaloso!*. De ahí que el verso lo podríamos leer como *"Oh grandioso maestro, Gonzalo de Berceo"*.

[125] Alonso, Martín. Op cit.

De haber sido escrito este verso en el siglo XIII, podría haberse escrito *"o maestro cabd[al]oso Gon[ç]alvo de [V]erceo"*, formando la cesura entre *cabdaloso* y *Gonçalvo*. La forma registrada por Michael Gerli para *Gonzalo de Berceo* es: *"Gonçalvo de Verceo"*, así que podríamos leer: *"o maestro cabdaloso Gonçalvo de Verceo"*. Gonçalvo con la grafía "ç", representaba en esa época al sonido africado dental sordo /s/, diferenciando del sonido africado dental sonoro /z/ que se representaba con "z". Tanto las grafias "B" como "V" en Berceo eran posibles en esa época.

verso 1 b

(versión Urquiza)	**io en la divina prosa de tus miraclos creo,**
(A modo del siglo XIII)	**[yo] [_] la di[uino] [scriptura] de tus mira[g]los cr[ouo] / [creo]**
(Español moderno)	*yo en la divina prosa de tus milagros creo.*

Urquiza escribe *"io en la divina prosa de tus miraclos creo,"* en donde las formas *"io"* y *"miraclos"* aluden a la influencia de textos medievales y que nosotros podemos leer como: *"yo en la divina prosa de tus milagros creo"*. Sin embargo, en el siglo XIII ya aparece la forma *"yo"*, por lo que es probable que la forma *"io"* sea una influencia del conocimiento del italiano con el que contaba Urquiza, al igual que *miraclo* de la forma *miracolo*, aunque aquí cabe señalar que estas formas *"io"* y *"miraclo"*, son etapas en la evolución de estas formas del latín al español: *ego>io>yo*, y *miraculum>miraclo>milagro*, en la forma empleada por Urquiza *miraglos*, no se ha producido la metátesis[126]. La forma común que se encuentra registrada es en el siglo XII, *"miraculos"*.

[126] Comprendiendo por metátesis al mecanismo evolutivo de la lengua donde se presenta un cambio de lugar de algún fonema o fonemas dentro de una palabra.

En las fuentes registradas la forma usual del siglo XIII probablemente hubiera sido: *"[yo] [_] la di[uino] [scriptura] de tus mira[culos] cr[ouo]"*. Usando la forma yo. No encontramos la forma *"yo en"* por lo cual se ha omitido *"en"*, el uso de las preposiciones durante la Edad Media era diferente al actual. La forma registrada de divino por Berceo es *"diuino"*, porque la *"v"* se representaba gráficamente como *"u"*.

La palabra *"prosa"* no aparece registrada, la forma usual y citada es *"scriptura"*, que podemos cotejar en el verso 171 donde Berceo dice: *"serié menoscabada toda la escriptura"*, donde ya aparece la protesis *"e"* y del grupo *"pt"*. De la conjugación *"creo"*, de la primera persona del presente, la forma se logró rastrear fue *"crouo"*, sin embargo es posible la conjugación *"creo"*. Con estos datos el verso probable en el siglo XIII sería: *"yo la diuino scriptura de tus miraculos crouo (o creo)"*.

verso 1 c

(versión Urquiza)	**io sirvo a la Gloriossa qual era tu desseo,**
(A modo del siglo XIII)	**[yo] [e facer servicio a la [gloriosa] qual [_] tu des[_]eo era**
(Español moderno)	*yo sirvo a la Gloriosa como era tu deseo*

Urquiza recrea *"io sirvo à la Gloriossa qual era tu desseo,"* y que podemos leer como *"yo sirvo a la Gloriosa como era tu deseo"*. Refiriéndose a la Virgen como Gloriosa y utilizando la doble *"ss"* tanto en Gloriosa como en deseo. En el castellano medieval existían la digrafía *"ss"* que se encuentra en palabras como: cassa (caja), cassare (casar). En el español medieval, sin embargo, no aparecen registradas las formas en *Gloriosa o deseo* con *"ss"*.

La doble "*ss*" representaba un sonido fricativo alveolar sordo mientras que la "*s*" un sonido fricativo alveolar sonoro. La "*ss*" castellana provenía de la "*ss*" geminada[127] latina o de la combinación "*rs*", estas palabras tienen otro origen, por lo tanto está confundiendo ambas grafías, ya que deben escribirse con una sola "*s*". No podemos dejar de mencionar que Gloriosa tiene la raíz latina *gloriosus*, con una sola "*s*".

También se sustituyó "*io*" por la forma "*yo*". La forma "*sirvo*", no apareció registrada en las fuentes y se encontró "*e facer servicio*". La forma "*qual*" tiene su origen en el latín y la conserva con la misma grafía, Urquiza atiende, muy probablemente, a una observación del texto medieval que también registra está forma. Nuestra recreación medieval por lo tanto sería:

[yo] [e facer servicio] a la [glorios_a] qual [_] tu des[_]eo [era].

verso 1 d

(versión Urquiza)	**le dizio de cutiano "Virgo parist a Deo"**	
(A modo del siglo XIII)	**[como] [disso] cu[i]tiano**	**Virgo parist a De[u]s**
(Español moderno)	*como el dicho cotidiano "Virgen que pariste a Dios"*	

Urquiza nos dice: "*le dizio de cutiano "Virgo Parist a Deo"*. Para la forma "*dizio*",que en infinitivo era, "*dezir*", con "*z*" representaba un sonido africado dental sonoro, la forma de pretérito era "*dixio*" o "*dixo*", con "*x*" que representaba un sonido africado prepalatal sordo. En el siglo XIII es probable que el verso fuera: *[como] [dixo] cu[i]tiano Virgo parist a De[us].*

[127] Geminación: Repetición fonológicamente distintiva o no de una consonante que se percibe y se articula con un aumento de duración y una leve juntura intermedia en forma de descenso de intensidad. *Diccionario de Lingüística*. p. 127.

Cutiano nos remite a *cutis, cutáneo,* y también a *cotidiano* que viene de la misma raíz en latín. En el siglo XIII, se registra como *cuitiano.* La forma *Deo,* no la encontramos registrada en la obra de Berceo, Urquiza registra la cita en latín. *"como dixo cuitiano Virgo parist a Deus".*

2ª estrofa, verso a

(versión Urquiza)	**Por este buen servicio quel fago cada día,**
(A modo del siglo XIII)	**P[e]r est[_] [bon] servicio [que le] fag[e] ca[t]a dia**
(Español moderno)	*Por este buen servicio que hago cada día,*

Urquiza escribe *"Por este buen servicio quel fago cada día,"* que interpretamos como: *"Por este buen servicio que le hago cada día"*, las palabras medievales en la propuesta de Urquiza son *"quel" (que+le)* y *"fago"*, todavía con la F-inicial, existían formas similares registradas por Berceo, pero no encontramos dentro de las fuentes la frase *"Por este buen" "quel" "fage"*, motivo por el cual se omitieron las formas *"Por, este, buen, quel, cada"* quedando el verso de la siguiente forma: *"[Per_]est[_] [bon] servicio [que le] fag[e] ca[t]a dia"*.

verso 2 b

(versión Urquiza)	**valme tu, so clavero, con la Virgo María,**
(A modo del siglo XIII)	**[ual me] tu so clavero con la virgo Maria**
(Español moderno)	*valóralo, guardián, con la Virgen María,*

Urquiza escribe: *"valme tu, so clavero, con la Virgo María,"* y que nosotros podemos interpretar como: *"válgame, su llavero, con la Virgen María"*.

En la Edad Media, clavero no sólo servía para nombrar al llavero, sino que Martín Alonso registra esta forma para nombrar también a quien cuida del castillo, iglesia, casa, es decir, *"el guardián"*. Se logró rastrear la forma *"ual me"*, registrado por Martín Alonso en el *Evangelio de San Mateo, según el ms. escurialense 116 (c.1257-70)*: *"E uyendo el uiento fuert, uou miedo, e quando compeço de mumurguiar, metio uozes e dixo: Senno, ual me"*.

Donde *ual-* tiene una significación de valor por lo que el verso podría haberse escrito: *"[ual me] tu so clavero con la virgo Maria"*. Aquí hay que señalar que la forma Virgo se encuentra registrada en minúscula en Berceo y que sólo los nombres propios aparecen con mayúsculas, por lo cual la forma probable en el siglo XIII hubiera sido: *"ual me tu so clavero con la virgo Maria"*.

verso 2 c

(versión Urquiza)	**pidel por mí tres cossas, ca non es osadía,**	
(A modo del siglo XIII)	**[ruego] por mi[hi] tres [cossas]**	**[ç]a non[o] osad[o]**
(Español moderno)	*pide por mi tres cosas, si no es una osadía,*	

Urquiza escribe *"pidel por mí tres cosas, ca non es osadía"*, que nosotros interpretamos como: *"pide por mí tres cosas, si no es una osadía"*. En este verso las palabras que se nos presentan como medievales son: *"pidel, ca, non"*.

En la Edad Media sí se llegaron a dar algunas formas terminadas en *"l"* como: *"apareciol, dissol, nol"*, el pronombre aparece apocopado, estas formas se encuentran registradas en Berceo, así como la forma *"ça"* no *"ca"*, aunque esta última aparece registrada en Berceo en la edición de Michael Gerli.

La forma "*non*" es muy probable que no sea por el uso del castellano, sino apelando al latín "non". Con estos datos el verso de Urquiza lo podríamos observar de la siguiente forma: "*[ruego] por mi[hi] tres cosas [ç]a non[o] osad[o]*". La forma "*pedir o pide*", no aparece registrada en ninguna fuente, la forma usual para pedir una intervención divina era "*ruego*", y aún hoy en día sobrevive esta forma en el rosario cuando a coro se repite la forma "*ruega por nosotros*".

Berceo registra la forma "*mihi*" y no "*mi*". La negación aparece registrada como "*nono*" y la forma sustantiva "*osadía*", aún no se registra, la forma que aparece es el adjetivo "*osado*", por lo que el verso probablemente se hubiera escrito como: "*ruego por mihi tres cossas ça nono osado*".

verso 2 d

(versión Urquiza)	**quel feciste fermoso mester de clerecía:**
(A modo del siglo XIII)	**[que le] fe[z]iste fermos[o] mester de clere[ç]ia**
(Español moderno)	*que hiciste hermoso al mester de clerecía:*

Urquiza escribe el verso: "*quel feciste fermoso mester de clerecía*"; y que nosotros hemos interpretado como: "*que hiciste hermoso al mester de clerecía*". En este verso los sonidos son medievales pero existen las variables: "*[que le] fe[z]iste fermos[o] mester de clere[ç]ia*". En las fuentes consultadas aparecen registrado "*feziste*" "*fermoso*", que son efectivamente las grafías de la época, tambien aparece la variable *clerecia* y *clereçia*, por lo que nuestro verso probablemente se hubiera escrito en el siglo XIII como "*quel feziste fermoso mester de clereçía*".

3ª estrofa verso a

(versión Urquiza)	**Que en todas las coitanzas del lazrado camino**
(A modo del siglo XIII)	**[_] todas las [coitas] [de el] lazrado camino**
(Español moderno)	**Que en todas las aflicciones del lacerado camino**

Urquiza escribe: "*Que en todas las coitanzas del lazrado camino*" y que podemos leer como: "*Que en todas las aflicciones del lacerado camino*". Donde lacerado es la forma culta de *lazrado* y, presenta la pérdida de la vocal postónica y "*c*" evoluciona a "*z*" en posición final de sílaba. En este verso las palabras que se presentan como medievales son "*coitanzas, lazrado*".

En las fuentes consultadas la variable probable del siglo XIII sería: "*todas las coit[]as [de el] lazrado camino*". La forma registrada para coitas, que definía a "*aflicciones*", era "*coitas*", la forma coitanza se debe a una base medieval "*coita*" más un sufijo más moderno, "*anza*". La forma "*del*" nuevamente se separa, y "*lazrado*" esta exactamente empleado como en las fuentes consultadas por lo que el verso probable sería: **[_] todas las [coitas] [de el] lazrado camino**

verso 3 b

(versión Urquiza)	**Trove aviertos los brazos del su Fijo divino,**
(A modo del siglo XIII)	**[tovo] [abrientes] los bra[ç]os [de el] su fijo divi[g]no**
(Español moderno)	**torne abiertos los brazos de tu hijo divino,**

Urquiza escribe: "*trove aviertos los brazos del su Fijo divino,*" y que nosotros podemos interpretar como: "*torne abiertos los brazos de tu hijo divino*". Sin

embargo, durante la investigación, las fuentes consultadas nos dieron el siguiente verso: "*[tovo] [abrientes] los bra[ç]os de el su fijo divi[g]no*".

Trove no se encuentra registrado por Martín Alonso en su *Diccionario Medieval*, ni en ninguna de las fuentes revisadas, existe la posibilidad de que Urquiza haya jugado con la palabra *trove* del fránces que se refiere a *trouver, hacer versos*. Otra posibilidad es la palabra tornar, que Martín Alonso considera en su *Diccionario ideoconstructivo*[128] como volver, regresar, trocar, y esta última da un sentido más lógico a la frase de Urquiza en el verso (3 b) "trove abiertos los brazos del su Fijo divino", Berceo usa las formas "torne o tovo" en este sentido en los versos (247 c) "*Torne aun al cuerpo la alma peccador*", (*345 b*) "*la lengua poridat tovo al corazón*".[129]

La forma "*abiertos*", en voz pasiva no apareció registrada sino la forma "*abrientes*" de la voz activa, no con participio pasado sino con participio en presente. La forma brazos no aparece registrada sino hasta el siglo XV y era para nombrar a los brazos del río, ya que la forma usual para brazos, refiriéndose al cuerpo humano durante la edad media era "*braços*". Nuevamente aparece la unión *de+el*, "*del*" que no se usaba. La forma registrada en las diferentes fuentes para "*divino*", es "*divigno*", por lo que nuestro verso probablemente sería: "*tovo abrientes los braços de el su fijo divigno*".

[128] Diccionario Ideoconstructivo, 1998, p. 708.
[129] Existe la posibilidad de que este relacionado con "trouver", que en fránces significa encontrar.

verso 3 c

(versión Urquiza)	**e que nunca fallescan al pobre peregrino**
(A modo del siglo XIII)	e[_] nun[qu]a falle[sce]n /[fallezcan] [a el] peregrino pobre
(Español moderno)	**y que nunca fallezcan al pobre peregrino**

Urquiza escribe: *"e que nunca fallescan al pobre peregrino"*, y que nosotros leemos como: *"y que nunca fallezcan al pobre peregrino"*. En castellano medieval la conjunción "y" era *"e"* que se deriva del latín *"et"*. Sin embargo el verso según nuestras fuentes presentaría las siguientes variantes: *"e [_] nun[qu]a falle[zcan] al peregrino pobre"*. Se llegan a dar algunas citas con la forma *"e"* equivalente a "y". La forma "nunca" no aparece registrada sino la variable *"nunqua"*.

La forma registrada para *"fallescan"* regularmente es *"fallezcan"*, además de que el orden de la oración marca por lo general, sustantivo más calificativo y no a la inversa como se presenta actualmente, por lo que nuestro verso probable sería: *"e [_] nun[qu]a falle[zcan] al peregrino pobre"*.

verso 3 d

(versión Urquiza)	**un muesco de conducho, "un vaso de bon vino",**
(A modo del siglo XIII)	un mue[_]o de conducho[s] un vaso de bon vino
(Español moderno)	**un bocado de alimento, un vaso de buen vino.**

Urquiza escribe: *"un muesco de conducho, "un vaso de bon vino"*, recreando la sensación medieval con las palabras: *"muesco, conducho, bon"*. Nosotros podemos interpretar el verso como: *"un bocado de alimento, un vaso de buen vino"*.

En las fuentes revisadas las variables que nos presentó fueron: *"un mues[_]o de conducho[_] un vaso de bon vino"*. Las variables son mínimas, aparece registrada la forma *"mueso"* no *"muesco"* y *"conducho"* aparece registrado en plural. Además de que Urquiza cita textualmente a Berceo en *"un vaso de bon vino"* de la cuarteta:

> *Quiero fer una prosa en román paladino,*
> *En qual suele el pueblo fablar á su veçino,*
> *Ca non so tan letrado por fer otro latino:*
> *Bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino.*[130]

Y por lo cual nuestro verso probable para el siglo XIII sería:

"un mueso de conduchos un vaso de bon vino".

4ª estrofa verso a

(versión Urquiza)	**Que la Sancta Reína, "Madre del pan de trigo",**
(A modo del siglo XIII)	**[_] Sancta Reína Madre [de el] pan de trigo**
(Español moderno)	*Que la Santa Reyna, Madre del pan de trigo*

Urquiza nombra a la Virgen de la misma forma que lo hace Berceo cuando nos dice: *"Que la Sancta Reína, "Madre del Pan de trigo"*, y que nosotros podemos interpretar como: *"Que la Santa Reyna, Madre del pan de trigo"*, ambas expresiones fueron usadas por Berceo, como aparece registradas en las fuentes.

La forma *"que la"* no aparece registrada, ya que es una forma que aparece muy posteriormente en el español por lo que nuestro verso presenta las

variables: "*[] Sancta Reína Madre [de el] pan de trigo*", y posiblemente "*Madre del Pan de Trigo*", sea una de las formas más bellas para llamar a la Virgen; al respecto Gerli[131] hace un llamado a pie de página en la edición de Berceo, anteriormente citada y que podemos recordar cuando señala:

> *V.649a Madre del pan de trigo: por medio de una asociación de naturaleza tipológica se conecta a Cristo con el pan (la hostia), y por lo tanto, el trigo, de donde viene la harina para prepararlo*[132].

verso 4 b

(versión Urquiza)	tire de mí su sanna, faga de mí su amigo,
(A modo del siglo XIII)	[quite] de mi[hi] su sanna faga /[fecist] [da] mi [hi] su ami[c]o
(Español moderno)	*aleje de mí su saña, haga de mí su amiga,*

Urquiza recrea el léxico medieval al escribir: "*tire de mí su sanna, faga de mí su amigo,*" y que podemos interpretar como: "*aleje de mí su saña, haga de mí su amiga*". Sin embargo las fuentes nos dieron las siguientes variantes: "*[quite] de mi[hi] su sanna [faga] [da] mi[hi] su ami[c]o*". La forma "*tire*" no aparece registrada, pero por la intención de la frase se substituyó con la forma "*quite*".

También se usó nuevamente la forma "*mihi*". La forma creada por Urquiza "*faga de mí*", no se encontró sino la variable: "*fecist da mihi*". La forma

[130] Gonzalo de Berceo. "*Santo Domingo de Silos*", verso 2, en Op. Cit. 1997, p. 180.
[131] *Milagros de Nuestra Señora*, "notas"de Michael Gerli, 1990 p. 180.
[132] Sobre el pan y sus connotaciones religiosas y profanas en la Edad Media española, véase James F. Burke, "Again Cruz", en The Baker-Girl, Libro del buen amor, ss. 115-120", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4, 1980, 253 - 70. Citado por Michael Gerli en *Milagros de Nuestra Señora*.

registrada en Berceo para *"amigo"* es *"amico"* ya que aún no se había sonorizado "c" en "g".

Por lo cual nuestro verso probable sería: *"quite dè mihi su sanna fecist dà mihi su amico"*. La forma "ñ", aparece en el siglo XV, como nos señala Martín Alonso, la forma común del siglo XIII para el sonido "ñ" era la "nn".

verso 4 c

(versión Urquiza)	**e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo**
(A modo del siglo XIII)	**[et] cab su duz Fijuelo [deme] [suavem] [abrego]**
(Español moderno)	*y junto a la guía de su hijo me dé suave abrigo,*

Urquiza crea el verso: *"e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo"*: y que podemos interpretar como: *"y junto a la guía de su hijo me dé suave abrigo"*. Aquí es importante señalar que las variables formaron el verso: *"[et] cab,* de la preposición cabe presenta una apócope en el sonido, *"e" su duz fijuelo. [deme] [suavem] [ábrego]"*.

Aquí se usa nuevamente la forma latina *"et"* para expresar "y". La forma *"me de"*, no aparece registrada sino *"deme"*, ya que con el tiempo el orden de los pronombres cambió, Urquiza utiliza el orden pronominal moderno: clítico[133] + verbo finito.

La palabra *"soveio"* aparece registrada en Martín Alonso pero para nombrar *"ofensa"*, lo cual rompe con la lógica del verso y por eso se sustituyó

con la palabra *"suavem"*. La forma *"abrigo"* sí se usaba en la Edad Media pero sólo para nombrar una prenda de vestir, la forma usual para nombrar la protección era *"abrego"*, por lo cual nuestro verso probable seria: *"et cab su duz fijuelo deme suavem abrego"*.

verso 4 d

(versión Urquiza)	**donde pueda laudalles para siempre contigo.**
(A modo del siglo XIII)	**[et] [podiesse] lauda[r]le [pora] siempre conti[c]o**
(Español moderno)	*en donde pueda glorificarla para siempre contigo.*

Urquiza cierra su poema con una petición o suplica que dice: *"donde pueda laudalles para siempre contigo"* y que nosotros podemos interpretar como: *"en donde pueda glorificarla para siempre contigo"*. Sin embargo las fuentes nos dieron las variantes: *"[et] [podiesse] lauda[r]le [pora] siempre conti[c]o"*. Nuevamente se usa la forma *"et"* para sustituir a *"y"*. *"Donde"* no aparece registrado ni por Martín Alonso, ni por Berceo, por lo cual se omitió en la recreación medieval del texto.

La forma registrada de *"pueda<poda"* es *"podiesse"*. Tambien se registra *"laudarles"* y no *"laudalles"*, *"pora"* en lugar de *"para"*, y la forma *"contico"* en lugar de *"contigo"*, donde nuevamente, la sonorización de "c" por "g" aún no se presentaba durante la edad media. Por lo cual nuestro verso probable en el siglo XIII hubiera sido: *"et podiesse laudarle pora siempre contico"*.

[133] Clítico: Elemento átono fonológicamente dependiente de otro dotado de acento. Ejemplos: me,

verso 5 a

(versión Urquiza)	**Amén**
(A modo del siglo XIII)	[ ]
(Español moderno)	**Amén.**

La forma "*amén*" del hebreo no presenta ningún cambio y significa "*ciertamente*" "*así sea*", por lo que en cualquier momento es "*Amén*", sin embargo en la Edad Media era una forma de referirse exclusivamente a "así sea" y con el tiempo se desemantiza hasta llegar a ser únicamente una expresión para finalizar oraciones y rezos.

Con este análisis nos hemos acercado un tanto a desentrañar la agudeza de observación que tenía Concha con el lenguaje medieval y su capacidad creativa para recrearlo a un grado exquisito, donde prácticamente todos los hablantes de este siglo y neófitos del lenguaje medieval, fácilmente lo confundiríamos con un poema del siglo XIII, por el uso que hace del lenguaje Urquiza, sin olvidar que mismo Octavio Paz nos dice:

> *La poesía no es la suma de todos los poemas. Por sí misma, cada creación poética es una unidad autosuficiente. La parte es el todo. Cada poema es único, irreductible e irrepetible. El poeta se alimenta de estilos. Sin ellos, no habría poemas. Los estilos nacen, crecen y mueren. Los poemas permanecen y cada uno de ellos constituye una unidad autosuficiente, un ejemplar aislado, que no se repetirá jamás*[134].

te, cómetelo, Diccionario de Lingüística. p. 50.

[134] Octavio Paz. Op. cit., 1993 p. 15 y 18.

III.3.2. Presentación de Glosarios

"Todo –dice Baudelaire en L'art romantique–
en lo espiritual como en lo natural, es significativo,
recíproco, correspondiente... todo es jeroglífico...
y el poeta no es sino el traductor, el que descifra..."
Versificación rítmica y pensamiento analógico
son las dos caras de una misma medalla.
Octavio Paz

La poesía representa en sí misma, un mundo donde las correspondencias, el juego de los sentidos y significados son diversos. La creación del poema es como la creación de nuevos mundos; poder comprenderlo y explicarlo es tarea ardua y creo, de manera personal, que el lector, como otra realidad del acto poético y que dentro de la poesía, sólo logra en el mejor de los casos observar aquellas transparencias, es decir aquellos sentidos explícitos e implícitos que existen en el poema.

Este capítulo se ha conformado a manera de glosarios, pero no es de ninguna forma un anexo, sino por el contrario, este capítulo presenta el estudio que se hizo de las palabras que conforman al poema y que son el eje y sentido de todo el presente trabajo de tesis. Se encuentra conformado por tres glosarios de citas, los cuales buscan transparentar el texto, explicárnoslo como lectores y manteniendo siempre, como eje, el sentido creativo expresado por Urquiza en su poema. Es decir, hemos recurrido al sentido de Glosa que nos da Corominas como: *glosa, palabra rara y de sentido oscuro; explicación de la misma.*[135]

[135] Corominas, Joan. *Diccionario Crítico Etimológico.* p. 732

En cada "Glosario" de citas, se han registrado únicamente aquellos textos, que se lograron rastrear, con formas o usos semejantes a las propuestas de Urquiza y que aparecen registrados en las fuentes consultadas.

La razón por la cual se registraron estas formas, se justifica si partimos del propósito de que esta tesis busca explicar dentro de lo posible, detalladamente al poema. Se han elegido los libros de consulta a partir de la información que el poema mismo nos proporciona, sin olvidar la lectura detallada de voces, formas léxicas y propuestas creativas que hace Urquiza dentro de su poema, sin dejar de considerar una lectura más subjetiva a partir de los intereses, ideas y afinidades que Urquiza nos muestra; es decir, será la obra misma la que nos marque los parámetros de análisis, estudio e interpretación, se ha tomado una posición cercana a la propuesta por Octavio Paz:

> *Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra. En el momento de la creación, aflora a la conciencia la parte más secreta de nosotros mismos. La creación consiste en sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser.*[136]
>
> *La necesidad de reflexionar e inclinarse sobre la creación poética, para arrancarle su secreto, sólo puede explicarse como una consecuencia de la edad moderna.*[137]
>
> *El poema transparenta nuestra condición porque en su seno la palabra se vuelve algo exclusivo del poeta, sin dejar por eso de ser mundo, esto es, sin dejar de ser palabra. De ahí que la palabra poética sea personal e instantánea –cifra del instante de la creación– tanto como histórica. Por ser cifra instantánea y personal, todos los poemas dicen lo mismo, revelan un acto que sin cesar se repite: el de la incesante destrucción y creación del hombre, su lenguaje y su mundo, el de la permanente "otredad" en que consiste ser hombre. Mas también, por ser histórica, por ser palabra en común, cada poema dice algo distinto y único: San Juan no*

[136] Octavio Paz. Op. Cit. p. 45
[137] Idem. p. 170

dice lo mismo que Homero o Racine; cada uno alude a su mundo, cada uno recrea su mundo.[138]

Es decir, se ha considerado en primer lugar dos aspectos fundamentales dentro del texto: la codificación y descodificación del mensaje, es decir todo texto por absurdo o incoherente que nos parezca presenta problemas de descodificación, pero todo texto lleva en sí mismo la llave para poder ser descodificado y comprendido. Esto es importante considerarlo cuando nuestra lectura enfrenta un texto creativo y más aún, si es un texto poético, ya que no son sólo mensajes codificables y descodificables directamente, un texto creativo conjuga expresiones artísticas, estéticas, personales y sensibles armonizadas a formas métricas y de versificación, tanto clásicas como modernas.

Paz nos habla y considera este problema como una revelación, y ésta es la razón por la cuál se propone la observación del texto desde diferentes puntos de vista en su análisis, como una llave para comprender y apreciar al poema como una creación original y única de la lengua, logrando así una valoración estética. El poema como texto creativo, no tiene un mensaje lineal o directo como lo sería una nota de periódico o una frase coloquial o cotidiana, sino por el contrario, al ser una creación poética lo convierte en otra forma de mensaje. Es decir, nuestro texto es el punto de partida para diferentes enfoques de estudio, cada uno guiado con la idea de transparentar y explicarnos el sentido y la razón de ser de cada palabra elegida por Urquiza, recordemos que lo único tangible que tenemos de ella son sus palabras.

[138] Idem. p 178-179.

Urquiza, al poner como epígrafe *"A la manera de Berceo"*, nos marca un punto de estudio que nos remite inmediatamente al siglo XIII, a la cuaderna vía y a Gonzálo de Berceo el primer poeta de nombre conocido en lengua española; éste dato se confronta con la fecha de la posible creación de poema marcada en 1937 por Méndez Plancarte. Con estos datos tenemos nuestro marco de estudio, la edad media, y la época moderna. ¿Porqué Urquiza elige a Berceo? ¿Porqué en un momento donde las escuelas de vanguardia estaban en pleno auge ella elige una forma arcaica de la poesía? ¿Es más fuerte el interés de poeta por sus propios intereses que el medio y la moda que la rodea?

Quizás no logremos contestar todas las interrogantes, pero en este estudio se ha observado, lo más cuidadosamente posible, la palabra de Urquiza, los juegos "lingüísticos" que hace en su texto y la observación tan detallada que ella hacía del lenguaje y de las diferentes formas léxicas medievales en sus lecturas.

El poema nos llevó a tres campos diferentes de formas léxicas, que han quedado en tres glosarios diferentes, es decir, por un lado se presentan las palabras medievales; por otro, formas parecidas o analógicas de las formas medievales creadas por Urquiza, que apela a ciertas formas y rasgos medievales originales y un tercer grupo formado por el léxico del presente siglo.

En cada uno de los glosarios se comparan las formas léxicas empleadas por Urquiza en el poema y que efectivamente existieron durante la edad media y que el Dr. Martín Alonso registra en su *Diccionario Medieval Español*[139], citado

[139] Martín Alonso. *Diccionario Medieval Español*, 2 tomos. Ed. Universidad de Salamanca, 1986.

ampliamente en esta tesis y que nos ha servido como autoridad. Urquiza en su epígrafe señala a Berceo, motivo por el cual se usó como punto de comparación la edición preparada por Michael Gerli de *Milagros de Nuestra Señora,* de Gonzalo de Berceo[140], también se consultaron otras obras en verso, o similares a la de Berceo como la edición preparada por Ian Michael del *Poema de Mío Cid*[141], y el *Cancionero de Romances viejos*[142], y *Cancionero y Romancero Español*[143]. También se recurrió en algunos casos a *Elementos del Vocabulario Castellano del Siglo Trece,* de Glen D. Willbern[144].

Se registran los diferentes léxicos y algunos usos, los cuales fueron marcados por el empleo y sentido que Urquiza nos marca dentro del poema. Se trabajo con mayor cuidado y observación en el texto de Berceo, por ser éste autor el señalado por la poeta.

Urquiza fue una gran observadora, lo cual queda demostrado en su poema cuando ella usó ciertas formas léxicas que también usó Berceo y otros autores de esa época. Al poema lo podemos ubicar en el tiempo, como un poema de mediados del siglo XX con léxico del siglo XIII al XV. Existen dos aspectos que debemos tener en mente, el primero es que se pueden comparar las formas léxicas, pero no podemos olvidar el contexto del poema, el juego que existe entre la poesía y la lingüística, como nos señala Jackobson:

---

[140] Michael Gerli. *Milagros de Nuestra Señora,* de Gonzalo de Berceo, 1990.
[141] Edicion de Ian Michael, 1984.
[142] *Prólogo, sellección y notas de Margarit Frank Alatorre, 1984.*
[143] Edición de *Damaso Alonso, 1970.*
[144] Willbern, Glen D. Elementos del Vocabulario Castellano del Siglo Trece. 1953.

La poética sincrónica, al igual que la lingüística sincrónica, no debe confundirse con la estática: cada fase establece una discriminación entre formas más conservadoras y formas más innovadoras. Cada fase contemporánea se experimenta en su dinamismo temporal, así como, por otra parte, el enfoque histórico, en poética como en lingüística, se interesa no sólo por los factores del cambio, sino también por los factores continuos, permanentes, estáticos.

El querer mantener la poética aislada de la lingüística sólo se justifica cuando el campo de la lingüística se restringe más de lo debido[145].

En el "Glosario Analógico Medieval", se encuentran todas aquellas formas léxicas creadas por Urquiza y que apelan a formas y variantes medievales, las cuales, sin embargo, no se encuentran registradas en el *Diccionario* de Martín Alonso[146] a quién hemos usado como autoridad, por tener un Diccionario especializado en habla medieval que nos ha ayudado para determinar que palabras son o no son realmente medievales. Para elaborar el glosario se investigaron posibilidades, variantes en otros idiomas, principalmente del inglés y del italiano, además del latín que son los idiomas que según la biografía de Urquiza los manejaba y conocía.

Finalmente, el "Glosario de Formas Modernas" determina las palabras empleadas por Urquiza, que no aparecen registradas en el *Diccionario Medieval*[147], que no presentan formas o rasgos medievales y que se utilizan en la actualidad. No debemos olvidar que Urquiza es una poeta del siglo XX y no una poeta del siglo XIII, sin olvidar que Urquiza hace uso de su derecho como poeta de ejercer la licencia poética al crear y recrear el lenguaje.

---

[145] Lingüística y poética. 1986, p 351.
[146] Martín Alonso. Op. Cit.
[147] Idem.

III.3.3. Glosario Medieval s.XIII

A, ad, ha. prep. (*del Lat. ad, in.*) En los siglos XII al XIII, la forma *ad* es frecuente en textos arcaicos, aunque también se dan casos de evolución de *ad>a*. Esta preposición admite relaciones espaciales o de movimiento, temporales o de duración, causales, finales, instrumentales, cuantitativas, de condición, consecuencia, correspondencia, comparación y proporción. M. Alonso explica que de los *siglos XII al XV esta preposición o pronombre representa a la persona hacia quien se dirige el movimiento, real o figurado, alguna vez con la idea de acometimiento*, y cita como ejemplo el verso "*El angel Gabriel a él vino en visión*", [*Mío Cid* (c. 1140), ed. M. Pidal, IV texto 1956, 406], otro ejemplo de correspondencia aparece en el verso (734 [898] c) en Berceo "*como a la Gloriosa despojaron la toca*". Esta preposición *a* Urquiza la emplea en el verso (1 c), "*io sirvo a la Gloriossa qual era tu desseo*, (1 d) *le dizio de cutiano "Virgo parist a Deo*". Ambas marcando una correspondencia, es decir, en una función auxiliar de dirección, el primer caso refiriéndose a la Gloriosa, es decir la Virgen y en el segundo caso dirigiéndose a Dios. En los ejemplos, podemos observar el mismo uso, tanto el texto medieval como en el corpus, Urquiza y Berceo usan la forma *a la gloriosa, a la gloriossa*, de igual forma, se da una acepción de correspondencia con alguien tanto en el Cid como en Urquiza, *a él vino, parist a Deo.*

ABRIGO. (*del lat. apricus*). sustantivo masculino, en el siglo XIII al XV la forma más usual era *ábrego*, y el sentido más común se refería a la acción o efecto de defenderse contra el frío, sin embargo se dan algunos registros con la forma *abrigo* como en el verso, "*Yo salí desconsolado, / Como ome sin abrigo*" [*Poema de Alfonso XI* (1348) 1883 d. Santillana: Poes., ed. 1853, 463.] Para los siglos XIV y XV adquiere un sentido de recibimiento, hospitalidad como se puede ver en el verso "*Buscaba si pudiese alli fallar abrigo Por le faser pecar*", [López de Ayala en Rimado (1385) AF. t. 57. v. 874 b.] Con este sentido de protección divina Urquiza lo usa en el verso (4 c), cuando dice: "*me de soveio abrigo*". Gonzalo de Berceo usa la forma abrigo en el verso (297 b), "*levóme al logar temprado e abrigo*", sin embargo, el uso que emplea Berceo es específicamente como un resguardo del frío mientras que Urquiza lo aplica con uso metafórico a la protección.

AL. (no muy frecuente) (prep. Del latín *aliud*). Es un adjetivo antiguo y que equivale a las formas: otra cosa, lo demás, algo, cualquier cosa. En el latín vulgar la forma usada era *alid*. En cuyo caso ocurría una sincopa en el sonido "u". Berceo casi no utiliza la forma *al, aliud o alid*. Berceo utiliza la forma *ál*, en el verso (775 d) *"ven tastar a la puerta e non falgas ál nada"*, y al hacerlo la acentúa dándole así la categoría de un adverbio masculino antiguo y que sustituye *Por tanto*. Urquiza en cambio utiliza la forma *ál*, como un determinante masculino singular *él*, que se contrae con la preposición *a* formando la forma *al*, y que sustituye *a él*, en el verso (3c), *"e que nunca fallescan al pobre peregrino"*.

AMÉN. (Hebreo. *amén*, ciertamente) En el siglo XIII ya era una voz que se usa al final de las oraciones en la Iglesia, como podemos ver en Berceo *"Recudel el coro, nol contradize nada, / Todos responden amén con voluntad pagada / Desent amonestalos que piensen de orar, / Que el mal enemigo non los pueda tentar"*. [Berceo: sacrif. (c. 1237) ed. AE, t. 57, 247 d.]. Urquiza utiliza la forma moderna es decir, como una voz de origen hebreo que significa "así sea" y que se pronuncia como un deseo de que lo que se dice tenga un efecto y por lo general se acostumbra usarlo al finalizar las oraciones o rezos a Dios. Urquiza al usar *amén* para finalizar su poema, lo convierte con el uso de esta palabra, no sólo en un extraordinario poema que reproduce a las formas de Edad Media, y lo transforma en una hermosa oración y plegaria.

AMIGO. (sustantivo masculino. Del latín *apricatio, onis. apricitas, atis*) Durante la edad media el femenino se usaba en terminación "o" y no "a" como es la forma moderna para el femenino. Urquiza utiliza la forma medieval en el verso (4 b), *" tire de mi su sanna faga de mi su amigo"*. También aparece *amigo* para el femenino en Berceo en el verso (48 d), *"que fue de la Gloriosa amigo natural"*, así como en el verso (55 a) *"Fizo grand providencia el amigo leal"*, verso (61 a) *"Amigo, –disso'l– sepas que só de ti pagada"*.

BON. adj. (Del latín Bonus). En los siglos XI al XV, ya se daban las variantes, *bueno, buena* como cita Alonso *"toda muger mala que denostrare a bon ombre o a bona muger"* [F. Sepulveda (1076-1453), ed 1953, tít. 235, 146], también se usaba para calificar cosas como se registra en *"Unes argonetes bones"*, [Inventario de los bienes dejados por Juan del Pont., en Tex. Hisp. ed. 1960, I, 382, 26],

aquí cabe señalar que esta forma aparece registrada tal cual en el verso (283 a) de Berceo, "Avié el bon omne una lengua errada" de hecho, Urquiza utiliza esta expresión en el verso (3 d) "*un muesco de conducho. "un vaso de bon vino"*, Berceo usa esta expresión al decir "*Bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino*", [registrada en VSDS, C. 2 D]

BUEN. (Del latín *Bonus, -a.um.)* Adjetivo. De los siglos XIII al XV ya se registra la apócope de bueno, precediendo al sustantivo, "*El buen apóstol Sant Pedro fuese pora los çielos*" [Alfonso X: Crón. Gen., (c. 1270) ed. M. Pidal, 634] Urquiza utiliza *buen* en el verso (2 a), "*Por este buen servicio quel fago cada día*", Berceo usa misma forma en diversas ocasiones como por ejemplo en el verso (120 d), "*ovo gualardón bueno, buen grado reçibio*".

CA. (Conjunción en latín *quia*) usada de forma casual y de los siglos XII al XV, como en el verso "*A maravilla lo avien muchos dessos christianos / ca nunca lo vieran, ca nuevos son llegados*". [El Mío Cid (c.1140) ed. M. Pidal, IV Texto, 1956, 2346] Y Berceo también usa la forma "*Ca*" como una conjunción como en los versos (61 b) "*Ás me buscada honrra, non simple, ca doblada.*" en el diccionario de la Universidad de Salamanca, sin embargo el mismo verso aparece con la forma "*ásme*" unido y acentuada en la versión de Cátedra. También aparecen otras formas de "*ca*" en diversas ocasiones como en los versos (20 b) "*ca nunca ovo mácula la su virginidat*", verso (47 c y d) "*ca non sé de qual cabo empieze a contar / ca más son que arenas en riba de la mar*", y el verso (486 d) "*ca yo gano en ello, vos nada non perdedes*". Aunque también existe la forma "*ca*" como preposición y que se utilizó para el siglo XV como una forma apócope de *cata o cada*, como en los versos " *La inteligencia sy por cesando la arrenda de cursos contrarios / faría ca uno curso qual deviese*", [Bahena: Cancionero (c. 1406 a 1445), ed. 1851, 120], Urquiza utiliza esta forma dentro del corpus como un sustituto de la condicional Si, en el verso (2 c) "*pidel por mí tres cosas, ca non es osadía*".

CAB. Apócope de *cabe, junto a.* Preposición usada entre los siglos XII al XV como en los versos "*Segovia pusol este nombre porque fue poblada cab una penna que dezien Govia*", [Alfonso X: Crón. Gen. , (c. 270) ed. M. Pidal, 11]. Con este mismo uso *junto a*, lo emplea Urquiza en su verso (4 c) "*e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo*". La edición de Cátedra de Berceo no registra esta forma.

CADA. Martín Alonso registra Cada, del latín *cata*, que a su vez es del griego *katá*. Y lo define cómo adjetivo de los siglos XIII al XV, que sirve para designar separadamente una o más cosas o personas con relación a otras de su especie, como podemos observar en el verso, *"Y el pro que debe rescibir el sennor debe seer por cada treinta millas un maravedí"*, [F. Juzgo (c. 1260), ed. 1815, lib. 9, tít. I, ley, 9], en otra acepción, define a *cada*, como adverbio en el siglo XIV, como equivalente a todos, según individualmente y de por sí les toca, como podemos ver en el verso, *"Cada uno de los romanos"*, [F. Viejo Castilla (1356), ed. 1771, 130]. Aquí cabe señalar que el uso general era la forma latina *cata*, durante el siglo XII al XV. En la edición de Berceo no se registra *"cada"*. Urquiza utiliza *"cada"* en el verso (2 a) *"Por este buen servicio quel fago cada día"*.

CAMINO. Existen dos posibilidades, una de la forma celta *camminum*, registrada por Willbern en *Elementos del Vocabulario Castellano del Siglo Trece*. La otra posibilidad es del latín *camminus*, que M. Alonso nos explica se uso entre los siglos XIII al XV, como en el verso *"A los ereges falsos, que suenan mal venino, / que los refiriese çerrarles el camino/ que la fee non botase la fez de su mal vino"* [Berceo: Sto. Domingo (c. 1230), 77.] Berceo usa la forma camino en el verso (185 d) *"metióse al camino con su mala hortiga"*. Urquiza lo usa en su verso (3 a) *"Que en todas las coitanzas del lazrado camino"*.

CLAVERO. (Del latín *clavarius*), masculino, singular, usado durante el siglo XV para denominar al Guardador de llaves. *"El ánima fresca del santo clavero"* [J. de Mena: *Poesías*, ed. Clás. Cast., t. 119, 208b.] Otra acepción se encuentra entre los siglos XIV y XV, empleado en algunas órdenes militares para llamar al caballero que tiene cierta dignidad, a cuyo cargo estaban la custodia y la defensa de su castillo principal o convento, como queda asentado *"E el dicho licenciado frey don Garçia de Padilla, clavero de Calatrava"*. [Cortes León y Castilla (1476 a 1537), ed. 1882, t. IV, 358.] Berceo utiliza el término clavero en el verso (83 b) *"Abrieron la eglesia como mejor sopieron / buscaron al clavero, trobar no lo podieron"*, para referirse a quien cuida y guarda la iglesia. Urquiza lo utiliza de la forma antigua para referirse a quien cuida de la Virgen ya que dice en el verso (2 b) *"valme tu, so clavero, con la Virgo María"*.

CLERECIA. (Del latín *clérigo< clericus* y del griego *Klerikós*). Sin embargo Martin Alonso la registra como del francés *clergie, de clerge del latín clericus. Femenino del s.XIII* al XV. Registrándola como conjunto de personas eclesiásticas que componen el clero y cita el verso *"Avie un grant conviento de personas granadas, Abbades, e priores, monges de sus possadas, / De otras clerecías assaz grandes mesnadas"* [Berceo: Sto Domingo (c. 1230) ed. AE, t. 57, 530 c.] Y registra CLERICIA como femenino del siglo XIII y la determina como Clerecía, clero, conjunto de letrados, como en el verso *"Fizo apareiar toda la clericia"*, [Alexandre (c. 1240-50), ed. AE, t. 57, 1092 a]. Berceo usa es término en los versos (30 b) *" cantan laudes ant ella toda la clerecía."* (757 a,b) *"Los pueblos de la tierra, toda la clerecía, todos diçién: "Teófilo aya la bispalía"*. Urquiza al utilizar *clerecía* se refiere a la aportación poética de Berceo, en el verso (2 d) *"quel feciste fermoso mester de clerecía"*.

CON. (Del latín *cum*) Preposición usada entre los siglos XII al XV, significa el medio, modo o instrumento que sirve para hacer alguna cosa como en el verso " *Con lumbres e con candelas al coral dieron salto"* [*Mío Cid* (c. 1140), ed. M. Pidal, IV Texto, 1956, 244.] La edición de Ian Michael registra el mismo verso de Cid como " *Con lu[n]bres e con candelas al corral dieron salto"*, registrando una variante de n-m en la palabra *lunbres-lumbres*. Sin embargo, tanto Urquiza como Berceo la usan con la misma forma de modo, Berceo recurre en contadas ocasiones como en el verso (336 b) *"iva con sos parientes la esposa render"*. Urquiza usa esta preposición en el verso (2 b) *"valme tu, so clavero, con la Virgo María"*, funcionando como preposición de medio.

CONDUCHO. m.s.(Del latín *conductum* para referirse a una vianda o manjar) Esta forma fue muy usada entre los siglos XII al XV para referirse a una vianda, manjar o víveres. *"Conduchos e sazones, buenas pieles e buenos mantos"* [Mío Cid (c. 1140), ed. M. Pidal, IV Texto 1956, 2472.] El mismo verso en la edición de Ian Michael dice *"conduchos a sazones, buenas pieles e buenos mantos"* variando le conjunción *e* por la preposición a. Otro ejemplo aparece en el verso *"Mandó comprar conduchos, ençender las fogueras"* [Apolonio (c. 1240), ed. AE, t. 57, 64 b.] Berceo usa esta forma en el verso (699 b) *"conduchos adobados maravillosament"*. Urquiza utiliza esta forma con el mismo sentido en el verso (3 d) *"un muesco de conducho, un vaso de bon vino"*.

CONTIGO. (Del latín *-cum, con, tecum)* Usado en los siglos XII al XV como un ablativo del singular, del pronombre personal de la 2ª. persona en género masculino y femenino, como se registra en el verso *" Dos ladrones contigo, estos de señas partes"* [*Mío Cid* (c. 1140), ed. M. Pidal, IV Texto 1956, 349.] Ian Michael acentúa *éstos* en la misma cita. Berceo usa la forma *contigo* en el verso (137 d) *"a las Sanctas Virtudes plazerlis há contigo"*. Urquiza usa la misma forma y con el mismo sentido en el verso (4 d) *"donde pueda laudalles para siempre contigo"*.

CUTIANO. Esta forma presenta variantes de evolución del latín, *cutiano >coitado>cutiado. Afligido. cutiano>coitar-cuitar > cogitare>acuitar. Aguitado. cutis-cutáneo.* En el diccionario Medieval se registran las siguientes variantes: cuita, cuitadamente, cuitado, -da, cuitar, cuitoso, cuitral. En Cuita (del latín *cuitar)* Es una forma femenina sustantiva utilizada de los siglos XIII al XV, para referirse a la aflicción, desventura, como la registrada en el verso (12 c) de Berceo: *"Oblidé toda cuita, el lazerio passado"*. En la edición de Cátedra de Berceo se registra la forma *cutiano,* exactamente como Urquiza la usa en un sentido de cotidiano, como en los versos (162 b) *"usava lectüarios apriesa e cutiano"* (220b) *"dicié cutiano missa de la Sancta María"*(306 c) *"fazié a la Gloriosa de mayor servicio muy cutiano"*. Esta forma *cutiano,* en otra acepción se usaba comúnmente para referirse a la aflicción, angustia, pesar, dolor, desventura, apuro, apresurado. Urquiza lo usa como una variable de "cotidiano" en el verso (1 d) *"le dizio de cutiano "Virgo parist a Deo"*. Aquí es importante señalar que Martín Alonso registra la forma *cutiano* como adjetivo y que durante el S XIII se llegaron a dar ciertos casos de *cutiano* como *cotidiano, de todos los días,* y cita el verso *"Aprouaua la grey cutiano meoiraua"* [Berceo: *Sto. Domingo* (c. 1230), 25 c).], otro ejemplo es el verso *"Usava lectuarios apriesa e cutiano"*, [Berceo: *Milagros* (1255), 162 b], el mismo verso en la edición Michael Gerli presenta una variante en *lectüarios.*

DE. (Del latín *de, -e, ex. desde arriba, debajo de)* Esta preposición tiene muy diversos usos, sólo quedarán asentados aquellos a los que recurre Urquiza en el corpús. La preposición *de,* se usó entre los siglos XIV y XV para indicar una posesión o pertenencia, como la forma registrada en los versos *"Y tan fuerte que no auía persona que la viesse que de lo no fuesse espantado"*.[Rdgz Montalvo: Amadís (c. 1496) ed. 1962, 200-47.] Urquiza utiliza este mismo sentido tanto en el

título "Al Yoglar de nuestra Señora", en el verso (1 b) *"io en la divina prosa de tus miraclos creo"*, y en el verso (4 b) *" tire de mí su sanna, faga de mí su amigo"*, sin embargo en el verso (1 d) funciona como pertenencia de *"cutiano"*, *"le dizio de cutiano "Virgo parist a Deo"*.

En el siglo XV comenzó a usarse la preposición *de* para denotar el origen, la procedencia, patria o domicilio y este concepto se antepone a los nombres de lugar tomándose como apellidos como registra Nebrija: *"De el vando del senado tulio, a senatu. De el vando de los romanos, a romanis"*. *"De el vando de los sabinos a sabinis"*, también Nebrija lo registra para definir el lugar de donde viene alguna persona o cosa. *"De otro lugar venir, uenio aliunde"* *"De ai donde tu estas, isthine"*. " [Nebrija: Voc. esp. lat. (c. 1495), s. v., de, e, II v°, a]. De la misma forma Berceo lo usa para referirse a sí mismo en el verso (2 a) *"Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado"*. Urquiza también utiliza la preposición *de* para indicar el origen, lugar o pertenencia como en el epígrafe *"A la manera de Berceo"*, en el verso (1 a) *"O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo"*, en el verso (2 d) *"quel feciste fermoso mester de clerecía"*.

También en el siglo XV se usaba para expresar la materia de que está hecha una cosa como señala Nebrija *"De con la materia de que algo se haze, ex"*, [Nebrija: Voc. esp. lat. (c. 1495), s. v., de, e, II v°, a]. Berceo la usa en este mismo sentido en el verso (242 d) *"no·l primieren tenazas de fierro tan fuertmientre"*, con el mismo sentido lo usa Urquiza para referirse a vino y trigo en los versos (3 d) *"un muesco de conducho, "un vaso de bon vino"*, (4 a) *"Que la Sancta Reína, Madre del pan de trigo"*, Esta última cita es textual de Berceo del verso (659 a) *"Reína de los cielos, Madre del pan de trigo"*.

DEL. Contracción anterior de la preposición *de* y él pronombre *él. De él.* Esta contracción se uso en el siglo XV como registra Nebrija, *"Del, preposición con articulo del macho"*, [Nebrija: Voc. esp. lat. (c. 1495), s. v., *del*, e-IIIb.] Sin embargo desde el siglo XII, se llegaba a encontrar en algunas ocasiones como en el verso, *"Antes dela noche en Burgos del entro su carta"*, [Mío Cid (c. 1140), ed. M. Pidal, IV texto, 1956, 23], la misma cita Ian Michael la registra *"antes de la noche en Burgos d'él esntró su carta"*. También esta contracción la registra Berceo en diferentes ocasiones como en el verso (659 a) *"Reína de los cielos, Madre del pan de trigo"*, se cita nuevamente por que Urquiza cita textualmente a Berceo en el

verso (4 a) *"Que la Sancta Reína, "Madre del pan de trigo"*. Esta forma Berceo la usa en diversas ocasiones como en el verso (91 d) *"el pleit del Evangelio todo es descuidado"*, en el verso (298 b) *"fuera só del lazerio, essido só de pena"*. En todos estos ejemplos *del* funciona como una contracción *de él*.

DIA. (Del latín *dies, ei*, del latín vulgar *dia)* sustantivo masculino que servía para designar el tiempo que dura la claridad del Sol sobre el horizonte, Martín Alonso define a Dia del latín *dies*, sustantivo masculino, de los siglo XIII al XIV para nombrar el tiempo que el sol emplea en dar aparentemente una vuelta alrededor de la tierra como en el verso *"Quando veno el dia de las treguas pasar"*, [Berceo: S. lor. (c. 1230-64)]. De la misma forma Berceo lo registra en el verso (184 a) *"Víno-l en mi corazón do se sedié un día"*, o en el verso (214 *"avién esti miracló por solaz cada dia"*; esta cita une las palabras "cada dia", exactamente con la misma intención y forma que la usa Urquiza en el verso (2 a) *"Por este buen servicio quel fago cada dia"*. Urquiza lo registra como en la Edad Media sin acento.

DIVINO. (Divina del Latín *divinus, a, um*), Adjetivo, la forma usual durante el siglo XIV fue *divigno* como se registra en el verso, *"Movamos la guerra aviendo sperança segunt el comendamiento divigno"*, [Fdez. Heredia: Tucídides, 9b], para es siglo XV la -g- interior se pierde por una síncopa evolucionando *divigno>divino*. M. Alonso explica que con este cambio la palabra adquirió el sentido de todo lo concerniente a la divinidad o Dios, registrando los versos, *"Que es la fe diuino don sobre toda disçreción"*, [Iñigo de Mendoza: Vita Christi, en NBAE, t. 19, ed. F. Delbosc, 7] y el verso *"Mas que a otro ninguno de divina e inmortal fembra"*, [Traduc. *Mujeres Ilustr.*, Boccaccio (1494), ed. RAE, 11, v°, b.] En la edición de Berceo no aparece registrada, sin embargo Urquiza la emplea haciendo referencia a Cristo en el verso (3 b) *"trove abiertos los brazos del su Fijo divino"*.

DUZ. (Del Latín *ducem)*. En el siglo XIV significaba guía como se registra en el verso, *"Que troxies' la pletesía / E fuese pleytés e duz"* [ ]: Ruiz: *Buen Amor*, ed. Clás. cast., t. 14, 117 d.]. Berceo no registra la forma *duz* sino la variante *diz* como en los versos (745 d) *"bien suelta gela disti, como diz la cartiella"*, o en el verso (750 b) *"avié nomne Teófilo como diz la leyenda"*. Urquiza usa esta forma con el sentido de guía al referisrse a Cristo en el verso (4 c) *"e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo"*.

E. (Del Latín *et*) Conjunción copulativa que antiguamente se usaba en vez de la y evitando el hiato con las palabras que comienzan con *i o hi*. Berceo usa esta forma con este sentido de y en los versos (3 b) *"refrescavan en omne las* [carnes] *e las mientes"*, en el verso (4 b) *"milgranos e figueras, peros e manzanedas"* y en el verso (77 d) *"ca teniélo por cuerso e quito de follía"*. Urquiza lo usa de esta misma forma y sentido en el verso (3 c) *"e que nunca fallescan al pobre peregrino"* y en el verso (4 c) *"e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo"*.

EN. (Del latín *in*) en los siglos XII al XV, indica en qué lugar, tiempo, modo, se determinan las acciones de los verbos a que se refieren, ejemplos de su empleo de modo se pueden observar en el verso *"Mostrando los miráclos por en avemos que fablar"*, [Mío Cid (c. 1140), ed. M. Pidal, IV texto, 1956, 344]. El mismo texto Ian Michael lo registra con las variantes, *"mostrando los miráculos por én avemos qué fablar:"* Berceo lo usa para determinar el lugar, como en los versos (892 (847) b y c) *"veyéndolo el pueblo que en la eglesia era; / echó aquesta carta dentro en la calera"*, con el mismo sentido lo usa Urquiza para determinar lugar en los versos (1 b) *"io en la divina prosa de tus miraclos creo"* y el verso (3 a) *"Que en todas las coitanzas del lazrado camino"*.

ESTE. Martín Alonso registra este, esta, esto, estos, estas. Pronombres demostrativos en los tres géneros. (masculino, femenino y neutro), en ambos números, singular y plural, de los siglos XII al XV. Hacen oficio de adjetivos cuando van unidos al nombre. Cuando hacen oficio de sustantivos en masculino o femenino se escriben con acento, como podemos ver en el verso *"Este casamiento otorgo uos le yo"* [Mío Cid (c. 1140), ed. M. Pidal, IV texto 1956, 3418], aún cuando la forma más usual era "deste, destas" como podemos observar en el verso *"Este es el segundo libro destas siete partidas"*, [Alfonso X: *Siete Partidas* (1256-63) ed. 1807, Part. I, tít. I, ley 1, t. II] o el verso *"E deste cuentan las estorias menos que de los otros"* [Alfonso X: *Siete Partidas* (1256-63) ed. 1807, Part. I, tít. I, ley 1, t. II]. Nebrija registra "Este, esta, esto, hic hec, hoc". [Nebrija,: Voc. esp. lat. (c. 1495), s.v., *este*, g-IIIa.] Berceo registra las formas: Est, en los versos (103 c) *" diéronli enemigos salto a est varón"*, (105 a) *"Pesó·l a la Gloriosa con est enterramiento"*, (167 c) *"que quitassen est omne de los lazos mortales"*, y la forma *esti* en el verso (420 d) *"non se crïo tan malo nunqua en esti suelo"*.

Urquiza utiliza la variable *este*, en el verso (2 a) *"Por este buen servicio quel fago cada día"*.

FAGO. (Del latín *facere)* Martín Alonso lo considera un verbo transitivo, de los siglos XII al XV, para referirse a hacer, crear, producir. La variante Fago aparece registrada entre los siglos XIII al XV, marcando el sentido de disponer, celebrar o tener, como se muestra en el verso, *"Ca despues desta semana fago bodas con Anton"*, [Santillana: *El infierno de los enamorados* (c. 1430), en NBAE, t. 19, ed. F. Delbose, 572], existe otra forma registrada entre los siglos XIII y XIV en el verso, *"Dixo el rrey, ffago rrason"*. [*Poema* Alfonso Onceno (c. 1348), ed. AE. t. 57, 107 b]. Berceo también registra esta forma en el verso (110 c) *"yo por ésti te fago todo est reguncerio"*, Urquiza también usa esta forma con el mismo sentido de disposición en el verso (2 a) *"Por este buen servicio quel fago cada día,"*.

FALLESCAN. Verbo transitivo. Martín Alonso señala que para el siglo XV, este verbo define a acciones como abandonar, descuidar, perecer, y registra un solo ejemplo de la forma *fallescan* pero del siglo XIII para definir *faltar* y cita el verso, *" Fare que fallescan aquellos que tu tienes por dos ojos"* [Alfonso X: Gen. Est., 2ª parte, 11 (1275), ed. 1961, 216 b]. Berceo no registra esta forma. Urquiza la emplea también este sentido de ausencia en los versos (3 b y c), *"trove aviertos los brazos del su Fijo divino, / e que nunca fallescan al pobre peregrino"*. Fallescan actuando como verbo y en relación con brazos, como complemento directo.

FERMOSO. -SA. (Del latín *fermosus*), adjetivo, durante los siglos XII al XV determinaba á hermoso. Esta forma, según registra Martín Alonso, servía en la mayoría de los casos para calificar a personas como en los versos, *" ¡E eres fermoso, mas mal varragan!,* [*Mío Cid* (c. 1140), ed. M. Pidal, IV texto, 1956, 3327] Ian Michael acentúa *varragán*. Martín Alonso señala que era más común para señalar acciones o casas, el sustantivo *fermosura*, que en los siglos XIII al XV determinaban hermosura y belleza y cita como ejemplo el verso *"Que por apostura e fermosura delos escriptos e a deleyt delos que los leyen"*, [Alfonso X. Gen. Est., 1ª parte (1275), ed. 1930, 56 b], también calificaba a la mujer pero no hay ningún registro para el masculino en *fermosura*, ahora bien, Berceo usa la palabra fermoso en el sentido de calificativo para calificar a *miraclo* en el verso (182 b) *"oíd otro miraclo, fermoso por verdat;"* de la misma forma lo utiliza

Urquiza para calificar a mester de clerecía en el verso (2 d) *"quel feciste fermoso mester de clerecía"*.

FIJO, -JA. - FIJUELO. (Del latín, *filia*), masculino y femenino. De los siglos XII al XV. Determina a Hijo, hija como en el verso *"Nin da conseio padre a fijo, nin fijo a padre"*. [Mío Cid (c. 1140), ed. M. Pidal, IV texto, 1956, 1176), Michael Gerli registra el mismo verso con la variante *cosseio*. También registra Fijuelo entre los siglos XIII al XIV, todos sus ejemplos son en plural, como en el verso *"E nuestros fijuelos e a nuestros ganados, que se nos mueres ya de sed"*, [Alfonso X: Gen. Est. 1ª parte (1275), ed. 1930, 378b" o en el verso, *"E vinieron con sus mugeres e sus fijuelos"*, [Alfonso X: Gen Est., 2ª parte, II, ed. 1961, 185 a]. Berceo usa Fijo en diversas ocasiones como en los versos (55 d) *"la Madre con el Fijo, par que non á egual"*, y el verso (116 a, b, c, y d) *"Amava al so Fijo e amava a ella, /tenié por sol al Fijo, la Madre por estrella; / querié bien al Fijuelo, e bien a la ponzella, / porquelos servié poco estava con grant querella"*. Michael Gerli anota *ponzella: doncella, por virgen; catalanismo derivado probablemente del latín vulgar puellicella.* Esta cuarteta no sólo usa de la misma forma que Urquiza la palabra Fijuelo y Madre para referirse a Cristo y la Virgen, sino que además están unidas las dos variantes *fijo, fijuelo.* Ambas formas usadas por Urquiza, Fijo en el verso (3 b) *"Trove abiertos los brazos del su Fijo divino"*, y Fijuelo en el verso (4 c) *"e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo"*. Aquí cabe señalar que aun cuando Martín Alonso registra *fijuelos* en los ejemplos, asienta la palabra en singular.

LA. LAS. (Del latín illa). Del siglo XII al XV. Articulo determinado en género femenino y número singular, suele anteponerse a nombres propios de la persona de este mismo género, como en el verso, *"A ti sóla llamo e invoco, que adiestres la mi mano, alumbres el mi ingenio"*, [Crón. Alvaro de Luna (c. 1453), ed. Mata Carrizo, Madrid, 1740, pról. p. 6-25.] Berceo usa este mismo artículo en diversas ocasiones como en el verso (777 - 732 c), *"fo tastar a la puerta, ca sabié la entrada,"*. Urquiza lo usa en cuatro diferentes ocasiones, una en el epígrafe, *"A la manera de Berceo"*, y cuatro en el corpus como son los versos (1 b y c) *"io en la divina prosa de tus miraclos creo, io sirvo a la Gloriossa qual era tu desseo"*, en el verso (2 b) *"valme tu so clavero, con la Virgo María"*, y el verso (4 a) *"Que la Sancta Reína, "Madre del pan de trigo"*.

Del siglo XII al XV, Forma del articulo determinado *la* en género femenino y plural *las* como en el verso *"Si vós assí lo fiziéredes e las ventura me fuere conplida"*, [Ian Michael cita como verso (223 a), y Martín Alonso cita como Mío Cid (1140) 233], Berceo también lo utiliza en diferentes ocasiones como en los versos (3 a) *"Davan olor sovejo las flores bien oliéntes,"* (8 a y b) *"Unas tenién la quinta, e las otras doblavan, / otras tenién el punto, errar no las dexavan"* (338 c) *"dessó las otras yentes fuera del portegado"*. Urquiza usa esta forma en el verso (3 a) *"Que en todas las coitanzas del lazrado camino"*.

LAZRADO. (Del Latín, *lacerare)* De los siglos XII al XIV. Adjetivo para calificar lacerado, maltratado, como se registra en el verso *"O yo te falle qual tu sabes, pobre e muy lazrado"*, [Alfonso X: Crón. Gen. (c 1270), ed. M. Pidal (NBAE, V), Madrid, 1906, 56, p. 41b.], Berceo recurre a esta palabra en diversas ocasiones como en el verso (264 d) *"que yazié en grand pena, lazrado e muy tristo"*, con el mismo uso e intención lo usa Urquiza en el verso (3 a) *"Que en todas las coitanzas del lazrado camino"*.

LE. Martín Alonso registra *Le* en el siglo XV, como dativo del pronombre personal en 3ª persona, género masculino o femenino como podemos ver en el verso *"Y le restityr en su reino que con tan gran trycion quitado le estaua"*, [Garcí Rodriguez de Montalvo: Amadís (c.1496) Nueva ed. E.B. Place, Madrid, 1962 (sobre la de Zaragoza de 1508), I, 313-62, p. 1296]. Berceo registra la forma *li* del latín *illi -illum*, como podemos observar en los versos (337 b) *"membro-l de la Gloriosa, que li yazié en tuerto"*, (467 b) *"que li metrié los cuernos por media la coradá"*. Urquiza utiliza la forma *le* en el verso (1 d) *"le dizio de cutiano "Virgo parist a Deo"*.

LOS. Forma del artículo determinado en género masculino y número plural, registrado en los siglos XII al XV. Como en el verso *"salvest a Daniel con los leones en la mala cárçel"*, [Mío Cid (c.1140) Ed. Ian Michael (340 a)] Berceo lo utiliza en el verso (23 a) *"La sombra de los árbores, buena, dulz e sanía"*, Urquiza lo utiliza en el mismo sentido en el verso (3 b) *"trove aviertos los brazos del su fijo divino"*.

MADRE. (Del latín *mater, -tris).* sustantivo femenino de los Siglos XIII al XV, para referirse a la hembra que ha parido y a la Virgen como en el verso (90

c) "*Madre eres del Fijo, alcalde derechero*", y en el verso (659 a) "*Reína de los cielos, Madre del pan de trigo*", se cita nuevamente por que Urquiza cita textualmente a Berceo en el verso (4 a) "*Que la Sancta Reína, "Madre del pan de trigo*".

MAESTRO. (Del latín *magister, -ter.*) masculino en los Siglos XIV al XV. Determina a el que es práctico en una materia y la maneja con desembarazo como se cita en "*Como aquel que era muy diestro en el arte de la guerra, e mucho maestro de acaudillar caualleria*", [Crón. Alvaro de Luna (c. 1453), ed. Mata Carriazo, Madrid, 1740, c. LI, p. 162-16]. Berceo lo usa para definirse a sí mismo en el verso (2 a) "*Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado*", este mismo verso, Urquiza lo usa de referencia en el verso (1 a) "*O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo*".

ME. Del latín *mihi* (dativo) (acusativo me). Martín Alonso registra a Me del latín *me*, como acusativo de ego, yo. Del s XII, pronombre personal átono, [Mío Cid (c. 1140), ed. M. Pidal, IV texto 1956, 9] que en la edición de Ian Michael registra, "*Esto me an buelto mios enemigos malos*". Berceo registra esta forma unida en paragoge como podemos observar en los versos de la cuarteta (297 a,b,c,d) "*Prísome por la mano e levóme consigo / levóme al logar temprado e abrigo / tullióme de la premia del mortal enemigo, / púsome en logar do vivré sin peligro*". Urquiza utiliza la variable separada y de la forma moderna del pronombre me en el verso (4 c) "*e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo*".

MESTER. (Del latín -menester<ministerium) m.del siglo XIII al XV, Mester se usaba para definir: menester, falta o necesidad de una cosa, pero en el siglo XIII al XIV, y registra el verso " *Por cuyos tiempos auremos nos mester este nombre de dezir assi*", [Alfonso X. *General Estoria*, 2ª parte, I (1275), ed. Solalinde, 1957, p. 31 a] y con Berceo, nos señala Martin Alonso, esta palabra adquiere el sentido de Arte, oficio. " *Escribir en tiniebra es un mester pesado*" [Berceo: *S. Oria*, 10, R., LVII- 564 C]. Es importante señalar que Berceo no registra esta palabra en *Milagros de Nuestra Señora* y Urquiza utiliza esta forma, no sólo para nombrar a Berceo sino reconociendo el género literario que él creó en el verso (2 d) " *quel feciste fermoso mester de clerecía*".

MIRACLOS. Martín Alonso hace dos registros, uno MIRÁCULO, del latín *miraculum*, sustantivo masculino, registrado en el siglo XIII por Berceo quien utiliza tres variantes: "*miráculo, miraclo y miraglo*", (milagro, prodigio) como se puede observar en los versos "*tenélo por miráculo que lo faz la Gloriosa*", [Mil. (1255), 46], "*Cuntió este miraclo de muy gran apostura*", [Mil., 869], y la segunda acepción, la más común durante la Edad Media es MIRAGLO, usada desde el siglo XII, y que aparece registrada en el verso "*mostrando los miráculos por én avemos qué fablar*", [Mío Cid (c. 1140), 344], Michael Gerli registra en Berceo la forma *miraclos* en el verso (25 b) "*son los santos miraclos que faz la Gloriosa*", Urquiza utiliza esta última variante en el verso (1 b) "*io en la divina prosa de tus miraclos creo*".

NUNCA. Martín Alonso lo registra del latín *nunquam*. Masculino del siglo XIV y XV. En ningún tiempo, las variables más comunes de la época son *nuncua*, como en el verso "*Et nuncua querra entrar en villa*", [Alfonso X: Lapidario (1276), códice original, ed. Cromolitografiada, Fdez. Montaña, Madrid, 1881, f. 100v, a.] también registra la variable nunca del siglo XV como en el verso "*Toma un buen castigo. Nunca creas mal de tu amigo*", [Libro Exemplos (1400-21), Voc. etim., s.v., Tent. Dict. Med., s.v. Rom. Etym. Wört., 5995], Berceo registra la variable "*nunqua*", en los versos (6 a) "*Nunqua trobé en sieglo logar tan deleitoso*", (7 c) "*nunqua udieron omnes órganos más temprados*", Urquiza usa la variable *nunca* en el verso (3 c) "*e que nunca fallescan al pobre peregrino*".

O. Martín Alonso la registra como ¡O! (Del latín *aut*), interjeción de los siglos XIV y XV equivalente a ¡Oh!. [J. Manuel: C. Lucanor (1330-35), 252, 14]. Berceo no registra esta forma, y Urquiza la utiliza como una aclamación, en el verso (1 a) "*O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo*".

PAN. (Del latín *pan, -is.*) masculino del siglo XIV al XV. Porción de masa de harina y agua, de figura comúnmente chata y redonda, que después de fermentada y cocida en horno sirve de principal alimento al hombre, como se puede ver en el verso "*Los senores guardado en aver monedado o en pan, et en oro o en plata*". Berceo lo usa en el verso (341 c), "*mas tú andas buscando mejor de pan de trigo*", y Urquiza lo usa en el verso (4a), "*Que la Sancta Reina, "Madre del pan de trigo*".

PARA. Martín Alonso la registra como alteración del ant. *pora*, preposición del siglo XIII al XV. Denota el fin o término a que se encamina una acción, como podemos observar en el verso *"Para la muerte que á Dios deuo, mas quisiera vna gran bofetada en mitad de mi cara"*, [Celestina (1499), I, 258, 22]. Berceo registra la forma *pora, en el verso* (213 b) *"pora verter su agua fincóli el forado"*. Urquiza utiliza *para* en el verso (4 d) *"donde pueda laudalles para siempre contigo"*.

PEREGRINO, -NA. (Del latín *peregrinus*). adj. del siglo XV y que se aplica al que anda por tierras extrañas como en el verso, *"El padre peregrino"*, [Libro de los Exemplos (1400-21), Voc. etim., s. v.; Rom. Etym. Wört., 6406] Berceo usa esta forma en el verso (604 c) *"vidieron de la mar essir un peregrino"* y Urquiza en el verso (3 c) *"e que nunca fallescan al pobre peregrino"*.

POBRE. (Del latín *pauper, -eris.*) adj. del siglo XIII al XV y que se aplicaba para nombrar a necesitado, menesteroso y falto de lo necesario para vivir o que lo tiene con mucha escasez, para el siglo XIII se usaba para miserable. Sin embargo ya en el evangelio se le daba también un uso metafórico referente a humildad y Martín Alonso cita a *"Bienauenturados los pobres de espiritu, ca daquellos es el regno de los cielos"*, [Evangelio San Mateo, según el ms. escurialense 116 (c. 1254-70) ed. Thomas Montgomery, Madrid, 1962. c. 5, v. 3; 11, 5; 19; 21.] Berceo usa esta forma en el verso (132 a) *"Era un omne pobre que vivié de razones,"* y Urquiza lo usa en el verso (3 c) *"e que nunca fallescan al pobre peregrino"*.

POR. (Del latín vg. por alteración del latín clásico *pro*, por, para). Del siglo XII al XV. prep. con la que se indica la persona agente en las oraciones en pasiva, cita el verso *"Saberlo nuestro amo es echalla por quien es é no curar della"*, [Celestina (1499), II, 27, 6.] Esta misma preposición Berceo la usa en diferentes ocasiones como en el verso (230 c) *"judguéstilo por bestia e por cosa radía"*, y Urquiza lo usa en dos ocasiones en los versos (2 a) *"Por este buen servicio quel fago cada día"* y (2 c) *"pidel por mí tres cosas, ca non es osadía"*.

QUE. (Del latín *qui, quae, quod, como relativo es esencialmente del acusativo masculino quem y como conjunción procede del relativo que y la conjunción latina quam*). Del siglo X al XV. Pronombre relativo que conviene a los géneros

masculino, femenino y neutro, y en número singular y plural. Sigue al nombre o a otro pronombre y equivale a él, la, lo cual, los, las quales. Puede construirse con el articulo determinado en todas sus formas. como en el verso (3185 b) *"¡Par aquesta barba que nadi non' messó, / assís' irán vengando don Elvira e doña Sol!* [fol. 64r.° Mío Cid. Ed. Ian Michael]. Berceo lo usa en el verso (112 d) *"que non sedié fablando en media la quintana"*, utilizándolo al inicio de oración como Urquiza lo hace en los versos (3 a) *"Que en todas las coitanzas del lazrado camino"*, y en el verso (4 a) *"Que la Sancta Reína, "Madre del pan de trigo"*," también lo usa en el verso (3 c) *"e que nunca fallesçan al pobre peregrino"*.

REÍNA. (Del latín. *regina*) femenino, del siglo XII al XV. Nombre para la esposa del rey, como registra *"La reyna de austro se leuantara en juizio con este linnage"*. [Evangelio San Mateo, según el ms. escurialense 116 (c. 1254-70) ed. Thomas Montgomery, Madrid, 1962. c. 5, v. 3; 11, 5; 19, 21.] Es importante señalar que Berceo registra diferentes formas para la palabra Reyna, incluyendo la forma usada por Urquiza, como se puede observar en los versos (33 a) *"Es clamada, y éslo de los cielos, reína"*, (129 a) *"Prísola la Gloriosa, de los cielos Reína"*, (280 d) *" que non digamos "Salve Regina Sancta"*, (523 a) *"Madre del Rey de Gloria, de los Cielos Reígna"*, de estas variantes la más usada por Berceo es *Reína*, misma que usa Urquiza en el verso (4 a) *"Que la Sancta Reína, "Madre del pan de trigo"*.

SO. (Del latín *sub*). Preposición del Siglo XII al XV. y equivalía a bajo, debajo de como en el verso *"Metiós' so 'l escaño, tanto ovo el pavor"*. [fol. 64r.° Mío Cid. Ed. Ian Michael 2287 a]. Berceo usa esta forma en los versos (612 a) *"So esti panno folgan, alegres e pagadas"*, (475 c) *"ca só en grand afruento, en mayor non podría"*. Urquiza usa esta forma en el verso (2 b) *"valme tu, so clavero, con la Virgo María"*.

SOVEIO. Martín Alonso registra la forma *soverivar, como verbo transitivo del siglo XIII, y que significa ofender*, en la Enciclopedia del Idioma de Martín Alonso, aparece registrada nuevamente como soverivar que significa ofender, el sentido lógico de Urquiza fue el de suave en el verso (4 c) *"e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo"*. La forma latina es *suavem*. Sin embargo existe la posibilidad de un cambio de "i" por "j", ya que en la Edición de Michael Gerli de Berceo aparece la forma *"sovejo"* en el verso (3 a) *" Davan olor sovejo las flores bien olientes"*, y

Michael Gerli hace el señalamiento de que: " sovejo; abundante; probablemente derivado del latín *superculus*, excesivo, con el sentido de sobrado, extremado.

TODAS. Martín Alonso registra Todo -da, del latín *totus*, del siglo XII al XV y lo define como adjetivo para lo que se toma o se comprende entera y cabalmente, según sus partes, en la entidad o en el número, como en el verso *"Mando que qui heredat suya vendiere toda en la villa"*, [F. Sepulveda (1076-1453), ed. E. Sáez, q953, tít:108, p. 102", también registra variables en plural como en el verso *"Nin todos los del bando"*, [Mío Cid (c. 1140), ed. M. Pidal, IV texto 1956, 3113], Berceo registra *todas* en el verso (258 b) *"que pueda mejorar todas sus malfetrías"*; Urquiza utiliza este adjetivo en el verso (3 a) *"Que en todas las coitanzas del lazrado camino"*.

TRIGO. (Del latín *triticum*) masculino. Del siglo X al XV. Género de plantas de la familia de las gramíneas, con espigas de las cuales trituradas se produce la harina con que se hace el pan, alimento que aparece en una gran cantidad de textos antiguos, como en el verso *"Cogieron su trigo el guardaronlo en su nido; e fuese el palomo en su mandado e dixo a la paloma e morauan que no comiesse del trigo grano mientra que durase el verano"*, [Sendébar o Libr. de los engannos (trad. del ár. 1253) ed. Glez. de Palencia, 1946, 42.] Berceo lo usa en el verso (341 c), *"mas tú andas buscando mejor de pan de trigo"*, y Urquiza lo usa en el verso (4 a), *"Que la Sancta Reína, "Madre del pan de trigo"*.

UN. (apócope de uno) De los siglos XIII al XV. Artículo indeterminado en género masculino, femenino y número singular. Puede usarse con énfasis para indicar que la persona o cosa a que se antepone se considera en todas sus calidades más características, como en los versos *"¡UN Avellaneda competir con UN Cervantes!* [J. Manuel: L. de caballero y esc. (1326), 454, 15], o el verso *"Mas como quier que algunos dellos digan y duna guisa"*, [Alfonso X: General Estoria 1ª parte (1275), ed Solalinde, 1930, p. 515 a]. Berceo usa éste artículo en el verso (610 c) *" tan folgado yacía como so un tendal"*. Urquiza lo utiliza en el verso (3 d) *" un muesco de conducho, un vaso de bon vino"*.

VASO. (Del latín vg. *vasum*, del latín clásico *vas, vasis*). sustantivo masculino. Del siglo XIII al XV denomina a aquella pieza cóncava de mayor o menor

tamaño, capaz de contener alguna cosa, como en la cita "*La madrastra con que andaba buscando el vaso, fué, sacólo de la cabeçera del moço, don ella lo habia puesto*", [Cañizares, B.: Scala celi (c. 1450), en Vers. cast. del Sendébar, ed. G. Palencia, 1946, 109.] Berceo lo usa, en el verso (678 b) "*el vasó en que vino fo bien excodrinnado*", y Urquiza lo utiliza en el verso (3 d) " *un muesco de conducho, un vaso de bon vino*".

VINO. (Del latín vinum) Del siglo XI al XV. Nombra el licor alcohólico que se hace del zumo de las uvas, exprimido, y cocido naturalmente por la fermentación. M. Alonso registra " *mostrando los miráculos por én avemós qué fablar: / del agua fezist vino e de la piedra pan*", [Doc. de 1048 en Oelsläger, Dict., Mío Cid (c.1140) 345 a - b] Berceo lo usa en los versos (699 a) "*Andavan las redomas con el vino piment*" Y Urquiza lo usa en el verso (3 d) " *un muesco de conducho, un vaso de bon vino*".

VIRGO. (Del latín virgo, virgen) masculino sustantivo. S XIII, Martín Alonso registra a Berceo como fuente de esta forma en [Berceo: Loores (c. 1230-64), 26], esta forma también aparece en el verso (131 d) "*glorificavan todos a la Virgo preciosa*", Urquiza utiliza esta forma en el verso (2 b) "*valme tu, so clavero, con la Virgo María*".

III.3.4. Glosario Analógico Medieval

Introducción al glosario Analógico Medieval.

En el presente glosario se encuentran todas aquellas formas léxicas creadas por Urquiza y que apelan a formas y variantes medievales, sin embargo no se encuentran asentadas en el Diccionario Medieval de Martín Alonso que nos sirve como autoridad para determinar que palabras son o no realmente medievales.

Ahora bien, no debemos olvidar que Urquiza, por un breve período de tiempo, estuvo en contacto con los estridentistas que a su vez tenían relación con los nuevos movimientos de experimentación del lenguaje y creación, aún cuando no existe, o no se ha publicado un solo texto de Urquiza creacionista, dadaísta o que desarrolle alguna de estas formas, debemos considerar que ella tuvo acceso a cierta información y algunas de estas teorías, y de alguna forma se reflejan en el siguiente glosario, ya que si bien cada una de las formas presentadas por Urquiza no existieron en realidad en la Edad Media, éstas apelan a formas y rasgos medievales, también algunas de ellas reflejan la influencia del italiano, debemos recordar que Urquiza lo hablaba y traducía. Dentro de estas formas, no podemos olvidar que su creación apela, sobre todo a la licencia poética y la inventiva y creación, recreando y reutilizando el lenguaje medieval como un medio de expresión nuevo para su momento histórico.

Para determinar el presente glosario se investigaron posibilidades, variantes en otros idiomas, principalmente inglés e italiano además del latín que son los idiomas que dentro de la biografía de Urquiza, se nos asegura que ella los manejaba y conocía.

AVIERTOS. Del latín, *aperire.* Es evidente que Urquiza hace una sustitución de "B" por "V", dándole de esta forma una variación gráfica a un sonido, que era muy usual en la Edad Media, cada quien escribía según escuchaba la palabra, sin que por esto fuera falta ortográfica, y aquí cabe señalar que Berceo en la edición de Michael Gerli, registra ciertas formas para otros significados

con la letra "V" para diferentes formas del verbo había como se registra en la cuarteta (589 - a, c, d) *"Ovieron vientos bonos [...]/ avién grand alegría [...] / avrién la mar passada"*, y se registra para el verbo abrir, ejemplos con "b" y no "v", como en el verso (517 (519), d) *"mas Dios e su ventura abriéronli carrera"*. Martín Alonso registra, abriente del latín *aperiens, -entis),* del pasado de abrir, entre los siglos XIII al XV, y registra la forma *abrientes,* y no *abiertos,* como podemos observar en el verso [F. Lpz. Villalobos: Sumario Medecina (1498), ed 1886, 373] *"Algunos arabes templados y abrientes"*. Urquiza utiliza la forma *aviertos,* que es la forma moderna, en el verso (3 b), *"trove aviertos los brazos del su Fijo divino"*, sin embargo la sustitución de "v" por la "b", maquilla muy bien, la forma abiertos, como si fuera medieval, como hemos citado en los ejemplos de Berceo.

CABDOSO. Martín Alonso registra la forma *cabdaloso,* variante de *cabdal* del latín *capitalis.* Para el adjetivo *caudaloso,* como en el verso [Goméz Manrique: Cancionero c 1445 c. 1490), en Escr. Cast., t. 39, 51] *"Como rios caudalosos"*, aún cuando también registra la forma metafórica para poderoso, acaudalado, del siglo XV, como en los versos [Crón. Halconero Juan II (1454-68) , ed. 1954, 210, 1.] *"Esta duquesa era muy caudalosa"*. Urquiza si bien sustituye la *"a"* por una *"o"*, en su verso entran como posible sentido ambas, ya sea maestro caudaloso, para definir el conocimiento de Berceo como caudaloso de poderío y grandeza, en cuanto a la poesía, como vemos en el verso (1 a) *" O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo"*.

COITANZAS. Martín Alonso registra la forma Coita, como un sustantivo femenino del siglo XIII al XV, para nombrar la infelicidad, cuita, opresión como en el verso *"En todas estas coitas, pero que mal andantes"*, [Poema de Fernán González (c. 1250), ed. 1943, 74-99.] Berceo registra la forma *cuitados* en el verso (623 a), *"Desend siempre contiende de valer a cuitados"*, Urquiza utiliza la forma coitanzas, en el verso (3 a) *"Que en todas las coitanzas del lazrado camino"*.

DEO. en latín Dios, Martín Alonso registra Deus y registra Dios, entre los siglos XIII al XV y lo define como: nombre sagrado del Supremo Ser, criador del universo, que lo conserva y rige por su providencia, cita el verso *"Que Dios le auidara e fiziera esta rrancada"*, [Mío Cid (c. 1140), ed. M. Pidal, IV texto, 1956, 1158.] Berceo también usa esta forma en el verso (579 b) *"savié su obispado con*

Dios bien governar", ,Urquiza opta por usar la forma latina Deo, porque cita la frase latina "*Virgo Parist a Deo*", en el verso (1 d).

DESSEO. Martin Alonso registra como forma más usual *deseo*, entre los siglos XIII al XV, y define a deseo como sentir atracción por alguna cosa hasta el punto de querer su posesión o disfrute; apetecer algo que no se posee como en el verso, "*Io la tu faz deseo, ca otra cosa non*", [Berceo: San Millán (1235), 59], aunque también Martín Alonso registra la variante *desseaua*, en el verso "*Mas desseaua mucho que llegasse el plazo que auie entre ellos*", [Alfonso X: Gen. Est. 2ª. parte. I (1275), ed. 1957, 346 a], Berceo usa la forma *deseo* en el verso (190 d), "*semeja que non aves de salvarte deseo*", Urquiza utiliza la variante *desseo*, no común durante la Edad Media en el verso (1 c), "*io sirvo a la Gloriossa qual era tu desseo*".

DIZIO. Dicho, infinitivo del verbo *decir* del latín *dicere*. Martin Alonso lo define como la palabra o conjunto de palabras con que se expresa oralmente un concepto cabal, la forma común era "*los dezires*", en el siglo XV se utilizaba para hacer referencia a una composición poética de poca extensión: "*Aqui comiençan las cantigas e los desires muy limados e bien fechos*", [Bahena: Cancionero (c. 1406-45), ed. 851, 11]. o en el verso "*Planziale muchos libros e estorias, oya muy de grado los dezires rimados e conoçia los vicios dellos*", [Pérez de Guzmán: Generaciones y semblanzas (1450-55) edd., Clás., Cast., t. 61, 118, 10], para el siglo XV aún se usaba esta forma para una canción breve, "*Graciossas cantigas e saborosos dezires*", [Díez games: Victorial (1435-48), 91, 5. Martin Alonso no registra ninguna variante o forma *dizio*, ni en el verbo desir en sus diferentes formas como en el apartado para *dicho*, que es el sentido usado por Urquiza en el verso (1 d) "*le dizio de cutiano "Virgo parist a Deo"*. La forma registrada en Berceo, en la edición de Michael Gerli, es *dizlo*, como se puede observar en los versos (49 a) "*Diziénli Ildefonsso, dizlo la escriptura*", o en el verso (125 d), "*ca dizlo el tu pulso que es bueno complido*".

FAGA - FECISTE. Mientrás la forma *Fago*, sí se usó durante la Edad Media como quedó estudiado en el glosario medieval, las formas *faga - feciste*, no se encuentran registradas por Martín Alonso, sino que las formas registradas correspondientes son: *fage, fezit, feziste*, como podemos observar en los versos, "*E asy fage conclusion*", [Santillana: La comedieta de Ponza (1436), en NBAE, t.

19, ed. F. Delbose, 496]; "*fezit cielo e tierra, el tercero el mar*", [Mío Cid (c.1140), ed. M. Pidal, IV texto, 1956, 331], la misma cita, la registra con "ç" Michael Gerli "*fezist çielo e tierra, el terçero el mar, / fezist estrellas e luna e el sol pora escalentar*", (331 a, b), Berceo registra las formas *feziste*, en el verso (738 (902) a, b) "*Dísso-l el bispo: "Clérigo, ¿tú feziste tal mal / o qual todos fazen* otórgaste por tal?", pero también se encuentra registrada una variante con "*c*", en el verso (61 c, d) "*fecist de mí buen libro; ásme bien alavada, / fecístme nueva festa que non era usada*", Urquiza utiliza la variante faga y feciste en los versos (2 d) "*quel feciste fermoso mester de clerecía:*", (4 b) "*tire de mí su sanna, faga de mí su amigo*".

GLORIOSSA. La doble "*ss*", conocida como sibilante era muy usada en la Edad Media sin embargo Gloriosa aparece registrada con una "*s*" y no "*ss*", Martín Alonso registra las formas Glorioso -sa. (del latín *gloriosus*), adjetivo, de los siglos XIV y XV, para calificar lo digno de honor y alabanza, como podemos observar en los versos, "*Gloria... E gloriosus el que su gloriá quiere con vanidad*", [A. de Palencia: Vocab. (1490), 182 b], Nebrija registra "*Glorioso, gloriosus, a, um, inclytus, a, um*", [Nebrija: Voc. esp. lat. (c. 1495), s.v., *glorioso*, g-VI, v°, b.]. Una segunda acepción Martín Alonso registra como Gloriosa entre los siglos XII y XIII, que por antonomasia se refiere a La Virgen María, como podemos ver en los verso "*Vuestra uertud me uala, gloriosa, en muy exida e me aiude*", [Mío Cid (c. 1140), ed. M. Pidal, IV texto, 1956, 221], "*Son los sanctos miraclos que faz la Gloriosa*", [Berceo: Milagros (1255), 25]. En la Edición de Michael Gerli se registra las formas "*gloriosa*" en el verso (25 b) "*son los santos miraclos que faz la Gloriosa*", y la forma "*Gloriosa*", aparece registrada en multiples ocasiones como en el verso (285 c) "*en amar la Gloriosa era muy devoto*", o en el verso (582 a) "*A la Virgo gloriosa todos grácias rendamos*". Urquiza utiliza la forma "*Gloriossa*", apelando al uso de la sibilante en el verso (1 c) "*io sirvo a la Gloriossa qual era tu desseo*".

IO. La forma "*io*", no aparece registrada en Martín Alonso, sin embargo el registra la forma "*yo*" del latín vulgar Io, como una reducción del latín *ego, mei, mihi, me)*. Pronombre personal 1ª persona. Siglos XI al XV, según la etimología, la existencia personal, individual, indivisible e incomunicable, funcionando también como sinónimo de persona y cita [Doc. de los s. XI al XII en Oelshläger: Dict.] Una segunda acepción es de los siglo XII al XV como

nominativo del pronombre personal de primera persona en género masculino o femenino y número singular. *Mío Cid* (c. 1140) , 74, 80, 95, 141, 168, 179, 270] En la edición de Ian Michael , aparece registrados los versos con la variante "*yo*", (74) "*yo seré emtido*", (80) "*Si yo bivo*", (95) "*yo más non puedo*", (141) "*Yo d' esso me pago*", (168) "*yo iré convus[c]o*", (179) "*Çid, beso vuestra mano en don que la yo aya*", (270) "*de quien só yo servida*". También Martín Alonso registra la forma "*you*" León en el siglo XIII, como Yo "*Que you don Arias pela gracia de dios Abbat de San Andres*", [El convento de San Andrés de Espinareda, en Tex. Hisp. (ed 1960), I, 151, 1]. Berceo registra la forma "*yo*", (2 a) "*Yo maestro [...]*", (309 c) " *Yo so -li disso ella- la Madre de Dios vero*". Urquiza utiliza la variante Io, posiblemente influida por el Yo en italiano, debemos recordar que ella lo hablaba y traducía, como se observa en los versos (1 b, c) " *io en la divina prosa de tus miraclos creo, / io sirvo a la Gloriossa qual era tu deseo*".

LAUDALLES. La forma registrada por Martín Alonso es Laudar - laudare, del latín *laudare*, verbo transitivo de los siglos XII al XV, para alabar, elogiar, celebrar con palabras, el uso común de los siglos XII y XIII era para Loar, bendecir a Dios como se puede observar en el verso "*pastores te glorificaron, oviéronte a laudare*", [Mío Cid (c. 1140) 335], Berceo usa las formas "*laudaba*", (316 a) "*Madre tan pïadosa siempre sea laudada*", (875 (830) c) "*que pueda dignamientre laudar la tu bondat*". Urquiza utiliza la variante "*laudalles*", que no aparece registrada en los textos revisados para esta investigación, sin que esto demerite la belleza del verso con el cual concluye su poema Urquiza, (4 d) "*donde pueda laudalles para siempre contigo*".

MUESCO. La forma registrada por Martín Alonso es Mueso, del latín *morsus*, masculino de los siglos XII al XV, para referirse a bocado o comida, [*Mío Cid* (c. 1140), J.Manuel: C. Lucanor (1330-35), 41,15; Canc. Baena (1851) p. 322] Martín Alonso registra una acepción durante el siglo XIV para referirse a la peste o contagio como se puede observar en el verso "*Desgastados de fambre e comidos de aues e mueso amargo*", [*Biblia* Med. Romanc. Versión del siglo XIV sobre los textos hebreo y latín, vol. I. Gen. Reyes, Madrid, 1950, Deut., p. 296], En el siglo XIV se usaba en general para referirse a bocado, mordisco: "*E endereçaron entramos al León et paráronlo tal a muessos e a coçes que por fuerça se hovo deençerrar*", [D. Juan Manuel: C. Lucanor (1330-35), ed. E. Juliá, Madrid,

1933. exemplo 9°, p. 52], Berceo no registra la forma *mueso* de *morsus bocado*. Urquiza utiliza la forma *muesco*, que no se registra en los textos medievales, en el verso (3d) " *un muesco de conducho, "un vaso de bon vino"*.

NON. La forma registrada por Martín Alonso es "*No*" , del latín "*non*" como adverbio negativo de los siglos XII al XV, y registra algunas formas en que no funciona formando pleonasmo en el siglo XV, como en los versos "*Que aquí os ha traydo no gelo ha querido dezir*", [Garcí Rodríguez de Montalvo: Amadís (c. 1496), nueva ed. E.B. Place, Madrid, 1962, (sobre la de Zaragoza de 1508), I, 75-672], o en el verso "*Cosa detestable e de no dezir*" [Fdez. Santaella: Voc. eccles., 1499. s.v. nefarius, 118, v°, b], sin embargo en la edición de Ian Michael de Mío Cid, aparece registrada la forma *non* en el verso (50 a) " *Ya lo vee el Çid que del rrey nono avié gr[açi]a;*" y en Berceo aparecen registradas las formas "*no*" y "*non*", como podemos observar en los versos (8 b) "*otras tenién el punto, errar no las dexavan*", y el verso (11 b) "*por calor nin por frío non perdié su beldat*", Urquiza utiliza la variante latina *non* en el verso (2 c) "*pidel por mí tres cosas, ca non es osadía*".

PARIST. Martín Alonso registra la forma *Parir* del latín parece, como verbo intransitivo entre los siglos XII al XV, y lo define como: Expeler en tiempo oportuno la hembra de cualquier especie vivípara el feto que tenía concebido, como podemos ver el los versos "*Por parir o ganar con trabajo*", [Fdez. Santaella: Voc. eccles., 1499, s.v., pario, 129, v°, a.], "*E quando fueron conplidos los nueue meses parió la rreyna vn fijo sano*", [Sendebar o el L. de los Engannos (tr. del ár. a. 1253), ed. Glez. Palencia, 1946, 7.], "*¡Bendita sea la madre que tales hijas paría!*", [Coplas de Provincial (1465-74), en Ant. poetas cast., M. Pelayo, ed. 1954, t. II, 293], Berceo registra la forma *parist*, en el verso (119 c), sin embargo es de señalar que toda la cuarteta tiene una monorrima "ist", la cual cito completa: "*Gozo ayas, María, que el ángel credist / gozo ayas María, que virgo conçebist; / gozo ayas María, que a Christo parist, la ley vieja çerresti e la nueva abrist*". Urquiza utiliza la forma *parist*, del latín en el verso (1 d) " *le dizio de cutiano "Virgo parist a Deo"*.

PIDEL. Martín Alonso registra la forma pedir del latín *petere*, del siglo XI al XV, definiéndolo como: rogar o demandar a uno que dé o haga una cosa de gracia o de justicia, como en los versos "*pedir vos á poco por dexar so aver en salvo*",

"Alegre es el conde e pidió agua a las manos", *" pidamos nuestras mugieres al Çid Campeador"*, [Mío Cid (1140), 133, 1049, 2543], pero el sentido en que lo usa Urquiza para pedir o solicitar algo a Dios, la divinidad o la Virgen, en general, la forma más usada y registrada es *"ruego"*, ya que la forma pedir se usaba generalmente entre personas de manera coloquial y no para dirigirse a la divinidad, Berceo usa la forma *ruego*, en los versos (122 d) *"por el so sancto ruego grand perdón ganaremos"*, (176 c) *"Yo te ruego por Dios e por Sancta María"*, (23 c, d) *"sí son las oraciones que faz Santa María / que por los peccadores ruega noch e día"*. Urquiza al agregar una "l" final apela a un rasgo común en la Edad Media que permitía que las palabras terminaran en consonante, como podemos observar en el verso (2 c) *"pidel por mí tre cosas, ca non es osadía"*.

QUEL. Martín Alonso registra la forma *Que*, del latín *qui, quod*, como relativo esencialmente del acusativo masculino *quem*, y como conjunción procede del relativo *que* y la conjunción latina *quam*. En los siglos X al XV funciona como pronombre relativo que conviene a los géneros masculino, femenino y neutro y a los numeros singular y plural, sigue al nombre o a otro pronombre y equivale a él, la, lo, cual, los, las quales. Puede construirse con el artículo determinado en todas sus formas. Durante el siglo XII al XV, a veces va precedido de preposición, tiene valor de pronombre relativo. En todos los registros aparece sin la terminación "l" como podemos observar en los versos *"¡Tú que a todos guías vál a Mio Çid el Canpeador!"*, *[...] "¡Dios, que alegre fue el abbat don Sancho¡"*, [Mío Cid (c. 1140) 241, 243]. Berceo registra la froma *"que"* en diversas ocasiones como podemos observar en los versos *"lo que li disso Peidro , su ermano bienquisto"*, (337 d) *" asmó bien esta cosa que·l istrié a mal puerto"*, esta última forma *que·l*, tiene un parecido cercano con la forma *quel* usada por Urquiza en los versos (2 a) *"Por este buen servicio quel fago cada día"*, y el verso (2 d) *"quel feciste fermoso mester de clerecía"*.

SANCTA. La forma registrada por Martín Alonso en Santo -ta, del latín *sanctus, sagrado; de sancire, consagrar, sancionar*. Adjetivo del siglo XII al XV y lo define como dícese de la persona a quien la Iglesia declara tal, y manda que se le dé culto universalmente, citando como ejemplo los versos *"Rey es de Castiella e rrey es de León / e de las Asturias bien San Çalvador, / fasta dentro en Sancti Yaguo de todo es señor"*, *"rreçibo este don que me avedes mandado; plega al Criador con todos los*

sos sanctos", este último verso registra *sanctos*, en la edición preparada por Ian Michael, [Mío Cid (c. 1140) 2928, 2149]. Berceo registra la forma Santa en diversas ocasiones, como podemos observar en el verso (23 c) "*si son las oraciones que faz Santa María*", Urquiza utiliza la forma latina *Sancta* en el verso (4 a) "*Que la Sancta Reina, "Madre del pan de trigo*",

SANNA. No aparece registrada en ninguna de las fuentes, Martín Alonso registra la forma *Saña* y aclara que es de origen incierto. Probablemente de *insania, locura furiosa*. Femenina de los siglos XII al XV, para describir una intención rencorosa y cruel como en el verso "*Tenían que les había el Criador muy gran saña*", [Poema F. González (c. 1250) ed. L. Serrano 1943, 78-121]. Existe también la posibilidad de que derive del latín insania, ae; vesania, ae, que evoluciona a *saña*, según el diccionario Latino-español. Berceo utiliza la forma *sannosamientre* en el verso (339 d) " *como qui sannosamientre, dissoli tal razón*", Urquiza utiliza la forma sanna, aún cuando la doble "*nn*" corresponde a un sonido "*ñ*", no se encontró registrada esta forma, como ella la usa en el verso (4 b) "*tire de mí su sanna, faga de mí su amigo*", aquí cabe señalar que existe otra posibilidad de la raíz en latín "sano- sanus", que daría una coherencia lógica.

TROVE. No se encuentra registrado Por Martín Alonso en su *Diccionario Medieval*, ni en ninguna de las fuentes revisadas, existe la posibilidad de que Urquiza haya jugado con la palabra *trove* del frances que se refiere a *trouver*, hacer versos, otra posibilidad es la palabra *tornada de tornar*, que sería la opción más lógica según el sentido de la frase de Urquiza en el verso (3 b) "*trove abiertos los brazos del su Fijo divino*", Berceo usa las formas "*torne o tovo*" para este sentido en los versos (257 c) "*torne aun al cuerpo la alma peccador*", (345 b) "*la lengua poridat tovo al corazón*".

VALME. Esta forma no se encuentra registrada en ninguna de las fuentes, pero nos arroja a varias posibilidades registradas por Martín Alonso, una de ellas registrada como *val*, del s XII al XIV, como apócope de *vale*, segunda persona del imperativo del verbo valer, como podemos observar en el verso "*E de ni non ha cuydado ningunt tiempo, nin me val*", [Alvarez de Villasandino: Cantigas y decires (c. 1406), en NBAE, t6. 22, ed. F. Delbose, p 318. También registra Martín Alonso las variantes, *Valecer, valedero, valeduero, valedor*, existe un

registro de Martín Alonso con la forma *ual me*, separado y no unido, en el verso *"E ueyendo el uiento fuert, uou miedo, e quando compeço de sumurguiar, metio uozes e dixo: Sennor, ual me"*, [Evangelio San Mateo, según el ms. escurialense 116 (c. 1257-70), ed. Thomas Montgomery, Madrid, 1962, c. 14, v. 30; 27, 49]. Urquiza utiliza la variante *valme* unido, como las posibles formas modernas de valido, valía, validez, utilizando el pronombre acusativo de la primera persona, masculino, femenino o neutro, *"me"*, Urquiza lo utiliza como paragoge de valer, quedando la forma *"valme"*, otra opción es la creación de una sincopa en "valorámelo" , en los sonidos *"orá"*, y una paragoge en *"lo"*, quedando la variable "valme", el uso de *"valer"* , lo da la lógica del verso (2 b) *"valme tu, so clavero, con la Virgo María"*.

YOGLAR. Esta variante no aparece registrada en ninguna de las fuentes, las formas usuales son Joglar, Juglar, de la raíz en latín *jocularis, e, iocularis.* risible. Martín Alonso registra Yugar de *iocare,* de los siglos XII y XII, verbo transitivo, Burlar, y registra la variante *yogar,* pero no registra el oficio de juglar, joglar, de la época. Berceo registra en el verso (647 d) *"non pagarás con ello caçurros nin joglares"*. Urquiza crea la variante *Yoglar,* dándole de esta forma un aire medieval, ya que ni en la Edad Media ni actualmente existe una variante de "j" por "y", similar al *juglar* en fránces: *"jongleur"*, en inglés *"juggler"*, en alemán *"gaukler"*, en italiano *"giullare"*, en portugés *"jogral"*, todas estas variantes de la palabra medieval *"joglar"*, Urquiza usa esta variante en el título *"Al Yoglar de Nuestra Señora"*.

III.3.5. Glosario de Formas Modernas

En este glosario se encuentran todas aquellas palabras que Urquiza utiliza en su poema y que reproducen de manera natural el lenguaje moderno, ya que ella es un hablante del siglo XX y no del siglo XIII, pero que como poeta recrea hasta tal punto, que de primera lectura e impresión, podríamos considerarlo medieval por el acierto, conocimiento, gran observación y reproducción que hace del lenguaje medieval en la creación de su poema.

BRAZOS. Martín Alonso registra *Braço*, del latín *brachium*. Masculino de los siglos XII al XV. Definiéndolo como el miembro del cuerpo que comprende desde el hombro a la extremidad de la mano y cita como ejemplo multiples versos, todos usando la forma "braço", como podemos observar en el verso *"Diol tal escapada con el so diestro braço"*, [Mío Cid (c. 1140), ed. M. Pidal, IV texto 1956, 750], Nebrija registra *"Braço de ombre, brachium, ii"* [Nebrija: Voc. esp. lat. (c. 1495), s.v., braço, c-II, v°, b. Martín Alonso registra una variable con "z" para referirse en el siglo XV a la parte del río que, separándose de él, corre independientemente hasta reunirse de nuevo con el cauce principal o desembocar en el mar, como en el verso *"Los siete brazos del Nilo"*, [Gómez Manrique: Cancionero (c. 1495-c, 1490), en Escr. Cast., t. 36, 244. En Berceo se registra en la edición moderna preparada por Michel Gerli, *"brazos"*, como en el verso (319 b) *"so fijo en sus brazos, cosa es costumnada"*, aquí cabe señalar que Michael Gerli, añade a su edición signos de puntuación, acentuación, diéresis, evita al máximo el uso de la "ç", e incorpora los criterios modernos del uso de mayúsculas, cuando en la Edad Media, en general sólo se usaba en nombres propios el uso de la mayúscula. Urquiza, utiliza la forma moderna de brazos en el verso (3 b) *"trove abiertos los brazos del su Fijo divino"*.

COSAS. La forma registrada por Martín Alonso es en singular, y no aparece registros de la forma plural, Martín Alonso nos señala que viene del latín *causa*, de los siglos X al XV, considerándolo como todo lo que tiene entidad, ya sea corporal o espiritual, natural o artificial, real o abstracta, documentándose a los orígenes del idioma como podemos observar en las [*Glosas de Silos*, 2ª mitad del s. X, en Corominas: Diccionario etimológico, I, s. V.], también registra la forma

cossa, como en el verso *"De una cossa te guarda: quando amares alguna"*, [J. Rúiz: Buen Amor, ed. Clás. Cast., t. 14, 564a. J. Manuel: L. caballero y esc. (1326), 447, 6]. Berceo registra la forma *cosa*, en el verso *"Si guiarme quisiere a mi en esta cosa"*, [Berceo: Milagros (1255), ed. AE, t. 57, 46]. Urquiza usa la forma moderna en plural *cosas*, en el verso (2 c) *"Pidel por mí tres cosas, ca non es osadía"*.

CREO. Martín Alonso registra Creer, del latín credere, verbo transitivo de los siglos XII al XV, definiéndolo como tener por cierta una cosa que el entendimiento no alcanza o que no está comprobada o demostrada, como podemos ver en el verso *"En tí crouo al ora, por end es saluo de mal"*, [Mío Cid (c. 1140), ed. M. Pidal, IV texto 1956, 357], registrando también las variantes: *creer, la forma más común*, pero también registra *crouist, crouieran, credrien, credras, crey, creeldo, credo-creer, creys, crades, crouiesse, creades, crouieron, creáys*. Nebrija registra *"Creer alguna cosa, credo, -is, credidi"* [Nebrija: Voc. esp. lat. (c. 1495), s, v., creer, d-V, v°, b.] Berceo registra la forma *"creer"*, en el verso (488 a) *"Disso el omne bono: "Esto es de creer"*. Urquiza utiliza la forma moderna *"creo"* en el verso (1 b) *"io en la divina prosa de tus miraclos creo"*.

DÉ. Por su acentuación sabemos que es la tercera persona del imperativo de verbo dar, Martín Alonso no registra esta forma sino las variantes da, das como podemos observar en el verso *"A la bestia muda da razonidat"*, ninguno de sus registro tiene la forma *dé*, Nebrija registra *"Dar como quiera, do, das, tribuo, is"*, [Nebrija: Voc. esp. lat. (c 1495) s.v. *dar*, e-IIb.]. Berceo no registra esta forma, y Urquiza la usa en el verso (4 b) *"e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo"*.

DONDE. No registra Martín Alonso, ni Berceo. El DRAE, nos define del latín *de unde*, en qué lugar o el lugar en que. Con este sentido lo usa Urquiza en el verso (4 d) *"Donde pueda laudalles para siempre contigo"*.

PUEDA. Martín Alonso registra como de *poder* 2° art. masculino del latín *potere*. Definiéndolo como tener facultad de hacer algo, en el siglo XII al XV, pero no registra la variable *pueda*, sino las formas *poder, podiera, pudieredes, valeo*, como podemos ver en el verso *"E en ella lo que quisiere, et aya poder de dalla"*, [F. Sepúlveda (1076-21453), ed. E. Sáez, 1953, tít. 23, p 68]. Berceo presenta las variables *podi* y *podiesse* en los versos (522 a, d) *"Sennora benedicta, non te podí*

servir, [...] / querría seer muerta si podiesse morir", *podie* en el verso (253 d) "*de pobres e de clérigos, quanto podié mejor*", Urquiza usa la forma *pueda* en el verso (4 d) "*donde pueda laudalles para siempre contigo*".

SER, ES, ERA. Martin Alonso registra la forma Seer, del latín sedera, como verbo intransitivo de los siglos XIII al XV. Verbo substantivo, auxiliar, Ser, que afirma del sujeto lo que significa el atributo, y cita como ejemplo los versos "*Que el mundo auie de auer dos fines e seer destroydo dos uezes*", [Alfonso X: General Estoria, 1ª parte (1275), ed. Solalinde, 1930, p. 13b], también registra una acepción como sinónimo de estar sentado, de los siglos XIII al XV. "E quandol sacaren del agua desen le seer un poco por quel de elayre en las sangrias", [Libro caballos (c. 1275), ed. Georg Sachs. 65, 30]. Berceo también registra la forma *seer*, en los versos (71 d) "*ca lo que Dios non quiere nunqua puede seer*", (107 b) "*non merecié seer echado del sagrario*", Urquiza usa la formas modernas, es, era, conjugaciones en presente de indicativo de ser *es* y el pretérito imperfecto de ser *era*, estas formas no estan registradas por Martín Alonso, pero en la edición de Michael Gerli aparecen registradas estas formas en diferentes ocasiones como podemos observar en los versos (63 (64) a, b, c) "*De seer en la cátedra que tu estás posado / al tu cuerpo sennero es esto condonado / de vestir esta alva a ti es otorgado*", (61 d) "*fecístme nueva festa que non era usada*". Urquiza usa estas formas en los versos (1 c) "*io sirvo a la Gloriosa qual era tu desseo*", (2 c) "*pidel por mí tres cosas, ca non es osadía*".

SEÑORA. Martín Alonso la registra como derivada de *Señor* del latín *senior*, mas viejo de *senex*; definiéndolo como el dueño de una cosa, que tiene dominio y propiedad de ella, y define a Señora como femenino del siglo XII al XV, como: Mujer del señor, y cita como ejemplo el verso "*quando señoras son sus fijas de Navarra e de Aragón*", [Mío Cid (c. 1140), 3722]. Aquí cabe señalar que la forma más común del sonido "ñ", se representaba con la doble "nn", como podemos observar en los versos registrados en la edición de Michael Gerli de Berceo: (33 c) "*sennora natural, pïadosa vezina*", (207 d) "*más el engannador lo devié padeçer*". Urquiza usa la forma moderna de Señora en el título de su poema "*Al Yoglar de nuestra señora*".

SERVICIO - SIRVO. Martín Alonso registra *serviente* y *servedumbre*, pero no registra servir, en serviente la define como derivada de servir en el siglo XV, que sirve y cita como ejemplo el verso *"A la vegetativa ánima servientes, como en formadora asemejadora personal áspera e blanda, cuyas diferencias por agora no entendemos"*, [V. de Burgos: De la prop. de las cosas, 1494, c. III-a.]. Michael Gerli registra servicio en su edición de Berceo en diferenctes ocasiones como podemos ver en los versos (52 a) *"Fizo-l otro servicio el leal coronado"*, (149 d) *"membróli del servicio que li solié fer"*, *sirvo* no aparece registrada, sin embargo en el verso (462 b) se encuentra la unión *facer servicio* que podría sustituir la acción de sirvo, no registrada durante la edad media, y cito *"amó a la Gloriosa siempre facer servicio"*, otra variante registrada se encuentra en el verso (763 (718) b) *"serviénlo a Teófilo mas plus servién a él"*. Urquiza utiliza estas formas en los versos (1 c) *"io sirvo a la Gloriossa qual era tu desseo"*, (2 a) *"Por este buen servicio quel fago cada día"*.

SIEMPRE. Martín Alonso no registra *siempre*, El DRAE, la registra como un adverbio del latín *semper*. En la edición de Michael Gerli se registra en los versos (462 b) *"amó a la Gloriosa siempre facer servicio"*, (20 a) *"Esti prado fue siempre verde en onestat"*, (585 a) *"Siempre acorre ella en todos los lugares"*, Urquiza usa esta forma en el verso (4 d) *"donde pueda laudalles para siempre contigo"*.

SU. Martín Alonso no la registra, el DRAE la registra como apócope de *suyo, suya, suyos, suyas*, definiéndola como pronombre posesivo de la tercera persona en género masculino y femenino, tanto en singular como en plural, y señala "sólo antepuesto al nombre". En la edición de Michael Gerli se registra en los versos (11 b. c) *"por calor nin por frío non perdié su beldat, / siempre estava verde en su entegredat"*, Urquiza usa este pronombre en los versos (3 b) *"trove abiertos los brazos del su Fijo divino"*, (4 b) *"tire de mí su sanna, faga de mí su amigo,"* (4 c) *"e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo"*.

TIRE. No aparece registrada ni en Martín Alonso ni en Berceo, por el sentido de la frase podemos considerarla como una variable creativa del verbo *tirar*, usado en un sentido de alejar, retirar, o incluso perdonar: *"tire de mí su sanna, faga de mí su amigo,"* (4 c).

TRES. No aparece registrado por Martín Alonso, Michael Gerli en su edición de Berceo registra tres en el verso (51 d) *"de su vriginidat contra tres renegados"*, Urquiza usa esta forma en el verso (2 c) *"pidel por mí tres cosas, ca non es osadía"*.

TU - TUS. No aparece registrado por Martín Alonso, Michael Gerli en su edición de Berceo registra tu en singular en los versos (230 b) *"tú tovist que facié yerro de eresía"*, (231 a, c) *"Si tú no li mandares decir la missa mía [...] e tú serás finado hasta el trenteno día"*, pero no registra el plural. Urquiza registra estas formas en los versos (1 b) *"io en la divina prosa de tus miraclos creo"*, (1 c) *"io sirvo a la Gloriossa qual era tu desseo"* (2 b) *"valme tu, so clavero, con la Virgo María"*.

GONZALO BERCEO. En la Edición de Michael Gerli aparece registrado como Gonçalvo de Verceo.

MARÍA. En la Edad Media no se usaba los acentos, por lo que la forma registrada es Maria.

CAPITULO IV

Creación y recreación

La creación poética es ejercicio de nuestra libertad,
de nuestra decisión de ser.
La creación poética es un misterio porque consiste en un
hablar los dioses por boca humana.

Octavio Paz

El arte es un símbolo porque el hombre también lo es.
Porque la vida artística no es más que desarrollo personal.
La humildad en el artista es una aceptación sincera de todas
sus experiencias, del mismo modo que el amor en el artista es
el sentido de la belleza que le revela al mundo su cuerpo y su
alma.

Oscar Wilde

Creación:

Dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno, siempre serán dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno hasta que por una razón, casualidad, accidente, decreto divino, o algo que aún la ciencia no logra explicar, provoca que éstas moléculas reciban una descarga eléctrica, precisa, exacta y entonces se convierten en una gota de agua y, por esta gota, todo este planeta tiene vida.

Intentar comprender la razón de ésta reacción química y la diversidad de formas y expresiones que surgieron de ella y su porqué, es tan complicado como tratar de entender el porqué del hombre mismo, su capacidad de razonamiento

y expresión. Descubrir qué fue lo que provocó este fenómeno llamado poesía, es querer determinar que fue lo que pasó para que el primer hombre pronunciara la primer palabra y ésta llevará dentro de sí, la primer imagen.

El tema a abordar no es sencillo, porque al igual que la vida, cada poema, poeta y expresión poética guardan todo un universo de diferencias con reglas propias, únicas e independientes. Aún más, podemos abordar a cada poeta, inclusive definir que inspiraba específicamente a cada uno y su manera particular de crear y siempre nos estaremos enfrentando a que *"cada cabeza es un mundo"*. Nuestros resultados serán la variación de todo un universo de formas, ideas, concepciones y apreciaciones, contenidas en una sola ecuación, tan complicada como el H^2O. La palabra.

Por la palabra hemos construido civilizaciones, inventado el pasado y su historia, estamos tocando las estrellas y hemos realizado viajes espaciales para descubrir nuevos mundos. Por la palabra nació Dios y la fe, el Ateísmo y la razón. Nos comunicamos unos a otros y nos intentamos comprender a nosotros mismos, somos conscientes de que existimos e incluso, nos da la sensación de ser otros, diferentes, nos da la sensación de ser más que hierba o animales, nos da la sensación de ser divinos. Octavio Paz nos dice: *"No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo innombrado"*[148].

Esencialmente el lenguaje es simbólico, es decir, la palabra contiene símbolos, imágenes y metáforas de una realidad hasta cierto punto arbitraria

entre la palabra que designa a algo y la esencia misma de este algo[149]. Paz nos explica esto como una transmutación y símbolo:

Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad. La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con metáforas. La ciencia verifica una creencia común a todos los poetas de todos los tiempos: el lenguaje es poesía en estado natural. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y trasmutar aquello que toca: la palabra pan, tocada por la palabra sol, se vuelve efectivamente un astro, y el sol a su vez, se vuelve un alimento luminoso. La palabra es un símbolo que emite símbolos. El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear el lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo[150].

El poeta entra dentro de este constante juego de sentidos, signos y significados, los trueca, los cambia, los mueve, busca otros significados dentro de ellos, les exprime imágenes para al final, hacer del lenguaje un barro que se moldea en tinta y se observa en papel. Ahora bien, intentar definir la poesía y al poema, es tratar de definir al ser humano con toda su complejidad e individualidad, al respecto, Octavio Paz nos dice:

> *Lo poético no es algo dado, que esté en el hombre desde su nacimiento, sino algo que el hombre hace y que recíprocamente, hace al hombre. Lo poético es una posibilidad, no una categoría "a priori" ni una facultad innata. Pero es una posibilidad que nosotros mismos nos creamos. Al nombrar, al crear palabras, creamos eso mismo que nombramos y que antes no existía sino como amenaza, vacío y caos. [...] Lo propio de la poesía consiste en ser continua creación y de este modo arrojarnos de nosotros mismos, desalojarnos y llevarnos hacia nuestras posibilidades más extremas*[151].

---

[148] Octavio Paz. *El Arco y la Lira*, 1993 p 30.
[149] Saussure, ver concepto de Signo Linguístico en *Curso de lingüística general*. 1995, p 99-117.
[150] Octavio Paz. Op. Cit. *p 34*.
[151] *El Arco y la Lira, 1993, p 167*.

La poesía es inseparable de las palabras, no se crea con palabras al azar, sino por el contrario, es crear con ellas, moldearlas, jugar con su sentido y significado, o cambiarlo con el fin de crear un texto en el cual las palabras giren o digan de otra manera a la cotidiana, a la usual, donde puedan girar de una manera única, diferente, según el deseo del poeta, quién no usa palabras porque sí, sino que utiliza aquellas que conoce, sobre las que ha reflexionado, observado. Sus palabras, son reflejo de sí mismo.

Crear un poema es crearnos a nosotros mismos, llegar hasta el límite de nuestra propia capacidad, no sólo intelectual sino sensible ante las palabras. Al darle un nuevo sentido a una palabra, ejercemos nuestra capacidad de libertad al máximo, volvemos a nombrar, creamos en la palabra un nuevo sentido o significado.

¿No sería probable que esta búsqueda por crear una sensación especial en el lector haya sido lo que buscó Urquiza al crear un poema con palabras casi olvidadas? Por que al leer *Al Yoglar de Nuestra Señora*, no podemos dejar de notar y detener la mirada en palabras como: *cabdoso, miraclos, Gloriossa, desseo dizio, cutiano, valme, clavero, ca, coitanzas, lazrado, trove, muesco, conducho, sanna, cab, duz, soveio.* ¿Urquiza al renombrarlas quizá haya querido dar un énfasis y, sobresaltarlas, subrayarlas?

Si reflexionamos en lo que Amado Alonso menciona en una carta dirigida a Alfonso Reyes donde dice: "*El sistema expresivo de un autor sólo se puede entender como funcionamiento vivo, como manifestación eficaz y en un curso de esa*

privilegiada actividad espiritual que llamamos creación poética"[152].

En el *Arco y la lira*, continuamente citado en esta tesis y que abarca de manera detallada el quehacer poético, Paz nos explica que *"Los primeros en advertir el origen común de amor, religión y poesía fueron los poetas"*[153]. Y es interesante que nombre al amor, la religión y la poesía como una unidad, en un momento histórico, donde estas palabras *"amor, religión y poesía"*, se encontran en un momento de análisis, reflexión por la fuerza de las ideas de Marx. Curiosamente estas palabras se relacionan profundamente en la vida de Urquiza, que estaba en la busca de un lenguaje único y propio, donde su alma y el quehacer poético se fundieran. Sobre esto podemos considerar lo que Martín Alonso señala con respecto a la creación poética:

> *La palabra se hace alma por el ritmo poético. Más ¿de qué manera? "la poesía ¿es el pensamiento? ¿Es el ritmo? ¿Es la imagen? Cada uno de estos tres elementos pueden venir de sitios distintos, y aun pueden juntarse todos... y la poesía no concurrir a la cita. Porque la poesía –y no pretendo revelar el secreto intangible, sino solo aislarlo– consiste en una íntima vibración del poeta, por vías de misterio comunicada a su obra*[154].

Urquiza une en sí misma, la religión, la poesía y el amor, todos sus poemas, están cargados de esta alma y su materia de inspiración es la materia incognoscible, el rostro nunca visto de Dios, lo innombrable. Urquiza guarda silencio en cuanto a la teoría, ella vuelve hacia atrás y muestra que sí se pueden decir frases nuevas con voces antiguas. Urquiza no escribe teorías o razones de por qué escribe, pero en sus poemas nos muestra que el lenguaje no está

---

[152] *Forma y Materia de la poesía*, 3ª. ed., p 82-83.
[153] Octavio Paz. Op Cit. *p 167*
[154] *Martín Alonso. Ciencia del Lenguaje, el arte y el estilo, 1998, p 418.*

agotado. Los poemas de Urquiza, crean y recrean la posibilidad de la palabra antigua, le dan armonía al usar metros y rimas[155].

Es probable, que de no haber este cambio determinante, esta elección de postularse como monja y entrar a una vida religiosa-laica, "la cual muchos han considerado locura", (recordemos las biografías citadas al respecto en el capítulo I), es posible que estas líneas de su poema "Al Yoglar de Nuestra Señora", las que por algún milagro se salvaron de la destrucción, no hubieran llegado a nosotros, no sólo por la orden de destrucción que ella dio a las hermanas de la congregación o las que ella misma hizo, sino porque es muy probable que sin este cambio ideológico en su vida, estos poemas con temas sacros nunca hubieran sido escritos por ella. Porque como Paz afirma: *"La religión es una tierra incógnita para la razón"*[156].

Uno de los temas fundamentales en la obra que ha llegado hasta nosotros de Urquiza es la religión y dentro de esta existe algo que se ha considerado como *"revelación"*. La revelación se encuentra definida en el Diccionario de la Real Academia Española, "como la acción o el efecto de

[155] Por eso, intentar encontrar la *célula mínima* que constituye un poema, es una tarea prácticamente imposible, ya que cada poeta elige su *célula mínima* poética y sobre ella construye sus mundos poéticos. Ejemplo de esto son las reflexiones de Paul Valéry, para quien la célula mínima de donde parte el poema esta relacionada con la ambición en el discurso y su equilibrio con la música: *La poesía es la ambición de un discurso más cargado de sentido y más mezclado de música de lo que comúnmente el lenguaje lleva y puede contener. El Equilibrio que debe mantenerse en el lector entre el esfuerzo que se le demanda y las fuerza que se le da tiende a romperse. La oscuridad, por una parte, la inanidad, por otra, la vaguedad excesiva, el absurdo, la originalidad personal exagerada, todos estos son peligros que acechan las obras del espíritu y amenazan especialmente a los poetas (Martin Alonso. Op. Cit.* Idem. p 419-420). Huidobro nos expone su creacionismo: *Ahora estamos en otros tiempos y el verdadero poeta es el que sabe vibrar con su época o adelantarse a ella, no volver hacia atrás. Esto para los cangrejos. Si no se ha de decir algo nuevo, no hay derecho para hacer perder tiempo al prójimo(Poesía y Poética.* 1996, p 36-37).

[156] Octavio Paz. Op. Cit., *1993, p 140.*

revelar, es el acto por el cual el hombre descubre o manifiesta una verdad secreta u oculta". [157] Es decir, la palabra revelación ha estado asociada con actos mágicos donde lo oculto se manifiesta en la luz, o donde la luz penetra a lo oculto, al respecto Paz nos dice:

> *"Poesía y religión son revelación. Pero la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. La palabra religiosa, por el contrario, pretende revelarnos un misterio que es, por definición, ajeno a nosotros"*[158].

La revelación poética se desprende de nosotros y comienza a flotar por sí misma independiente. No necesita que la comprobemos, es verídica, no se apoya más que en su propia palabra libre. Es como si de repente, la palabra fuera un ser, ése otro ser que toma una fuerza nueva, que se renace a sí mismo al momento en que el poeta descubre dentro de él, un nuevo giro, otra imagen, otra forma. Bajtín señala que:

> *"Todo texto verdaderamente creativo es en cierta medida una revelación de la personalidad, libre no determinada por la necesidad empírica. Por eso el texto (en su núcleo libre) no permite ni una explicación causal ni una previsión científica. Lo cual, desde luego, no excluye la necesidad interna, la lógica interna del núcleo libre del texto (sin ellas, el texto no podría ser comprendido, reconocido, ni ser eficaz).*[159]

Para Paz "ésta revelación", la encuentra como poeta, la vive, la experimenta al momento de descubrir en la palabra *"laotredad"*, que es él mismo desde otro punto, como si renaciera, y Bajtín no se contrapone, él nos explica

---

[157] Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española. Vigésima Primera Edición 1992.* CD-Rom-21.1.0, Espasa Calpe 1995.

[158] Octavio Paz. Op. Cit., 1993, p 157.

[159] *Estética de la creación verbal, 1998 p 298.*

cómo está creación cuando es verdadera, es fruto de una revelación de la personalidad, es el abrir y permitir que sea "*él poeta y aquel que se encuentra oculto en sí mismo*", es él, el oculto quien se muestra en el acto creativo. Y añade un elemento fundamental en la creación, la libertad, por la cual el texto no permite ni la causualidad ni la previsión científica, es decir, un poeta, un creador no es un ser que sólo responde a situaciones externas, el acto creativo no está normado, aunque sí puede recibir influencias, modas, muestra de estos son las diferentes tendencias del arte en la historia de la humanidad, pero aún cuando exista una forma específica, ésta no determina un modelo único aún cuando sí existen las influencias.

Urquiza vive esta revelación al moldear el sonido de una lengua que no se ha escuchado por siglos, ella que escucha, comienza a reproducir ecos, voces de aquellos poetas españoles de la Edad Media, Urquiza al usar el lenjuage medieval con palabras como: *yoglar, cabdoso, miraclos, desseo, dizio, cutiano, fago, valme, clavero, ca, feciste, fermoso, coitanzas, lazrado, trove, muesco, conducho, sanna, laudalles.* Ella, vive una revelación del lenguaje, las palabras abren sus mundos de significados, ella se vuelve traductora de esas palabras olvidadas.

Impulsada por un sentimiento más íntimo, la comunión con un Dios, inspirada por un poeta de nombre Berceo y una Virgen llamada "*madre del pan de trigo*". Entre las palabras, saltan lecturas, otro mundo, una contrapropuesta a la posición poética en su momento histórico. Ella deja hablar al lenguaje, lo escucha y lo imprime en sus textos. No escribe en metro o rima por normas impuestas, sino porque ve la posibilidad creativa, la elige por decisión propia,

elige la voz de Dios como inspiración directa, y ejerce su libertad en cada verso medido y en cada frase rimada.

Urquiza vive una identidad con Berceo, y lo probable es que ella imaginara al Berceo anterior a los estudios de Dutton[160]. Es decir, ella veía en Berceo al monje enclaustrado, dedicado a sus menesteres religiosos, la lectura y el trabajo creativo de la poesía. Ella, quizás sentía vivir una vida parecida a la de él, pero si reflexionamos en la fecha del poema marcada por Méndez Plancarte, 1937, primer año de su vida cercana a la religión, la lógica nos apunta como fecha probable entre 1939 a 1944, años en los que ella ha leído y el tiempo le ha permitido adentrarse en contemporáneos como Lorca, quizás Unamuno, o en sus favoritos como Cervantes hasta llegar al primer poeta en lengua castellana conocido, como Gonzalo de Berceo.

Incluso podría haber sido uno de los últimos poemas escritos en San Luis Potosí, ya que el poema se nos presenta como una oración donde Gonzalo de Berceo funge como intercesor de la poeta ante la Virgen. Una poeta que reconoce, como acto cotidiano la oración, la belleza de la poética e innovadora de Berceo. Una poeta que ruega por estar junto a la Virgen, Cristo y Gonzalo de Berceo en una glorificación eterna y además lo hace en un lenjuage medieval acertado, correcto en la mayoría de sus palabras.

Urquiza vive otra perspectiva, camina hacia atrás, elige, el metro, la rima, estructuras clásicas para crear su poesía. Basta leer nuevamente un fragmento de

[160] Nos apoyamos en el sentido de que las investigaciones de Dutton son las más recientes sobre el tema y posteriores a la muerte de Urquiza.

su poema *"Al Yoglar de Nuestra Señora"*, y escuchar la sonoridad que contiene: *"Que en todas las coitanzas del lazrado camino, trove abiertos los brazos del su Fijo divino, e que nunca fallescan al pobre peregrino un muesco de conducho un vaso de bon vino"*. Se ha colocado el texto a renglón seguido para mostrar cómo la lectura nos da una cadencia específica, las rimas no son obvias a pesar de ser monorrimas.

El verso se encabalga uno al otro y cada cuarteta cierra su propia idea, la primera cuarteta nos introduce, la segunda cuarteta nos muestra el deseo de una petición, la tercera cuarteta nos revela la petición, y la cuarta cuarteta nos concluye como oración. Este desarrollo del poema lo convierte en un soneto, como ya se ha hablado en el capítulo III-B.

Este desarrollo de ideas se vuelve extraordinario, cuando Urquiza juega con las palabras, las coloca, las rehusa, experimenta con ellas, sin ser una poeta vanguardista o experimental, pero aquí, me gustaría abrir una pregunta: ¿No fue acaso experimental el primer hombre que tomó un arco, quizás por accidente, hizo saltar la cuerda y escucho un sonido, y entonces nació la lira y con ella la música? ¿No fue experimental en su tiempo, Berceo cuando hablaba de normas y los juglares cantaban sin una métrica rigurosa? ¿No fue experimental Cervantes cuando escribió el Quijote, en un momento en que los caballeros eran héroes míticos, y él retrataba al hombre, ése que todos somos por dentro? ¿No fue experimental Darío cuando retoma a Góngora y metros olvidados? ¿Podría haber experimentado Urquiza, al retomar estas palabras, devolverles la vida en un texto escrito a mediados de este siglo? ¿No estaría Urquiza creando una revolución única y personal al conservarse afianzada en lo clásico cuando

toda la moda corría en sentido contrario?

Pero yo que investigué esta tesis y para quienes la lean, lo hacemos, no en la época de Urquiza y mucho menos en la época de Berceo, lo hacemos ahora, a un paso de un nuevo milenio, con otros puntos de vista y otros referentes para ver el mundo. Este siglo donde la "globalización" nos empuja a ser una pieza más idéntica a otra.

Las propuestas del arte siempre han sido formas de "sublimar al hombre", en este siglo podríamos decir que "el arte le recuerda al hombre que no es máquina, sino humano con una gran cantidad de cuestiones ilógicas en sí mismo llamadas sentimientos, sensaciones, opiniones".

En vano repetir, lo que tan reiteradamente hemos mencionado, pero creo que Urquiza, como hija de su siglo fue capaz de navegar el pasado como quien camina un parque, en pleno siglo XX, fue capaz de escuchar palabras e ir hasta su origen para tomarlas y traernos a nosotros sus manos llenas de frases casi perdidas, frases que de tan antiguas eran modernas.

En el tiempo de Urquiza las escuelas de vanguardia, buscaban llegar hasta la descomposición de la palabra y del sinsentido, recobrar el sentido gutural original de la letra y la palabra, volverla hacer nacer, y Urquiza, en lugar de descomponer, nos rescata aquellas palabras que nos recuerdan que todo está dicho y por lo mismo, todo lo estamos reencontrando segundo a segundo para reinventar la forma y hacerla nueva.

Escribo estás líneas a 55 años del fallecimiento de Concha Urquiza y, el tiempo, como juez implacable, ha ido poniendo las cosas en su lugar. El mundo ideal de los marxistas, sólo duró un muy corto lapso dentro de la historia de la humanidad. Pero la palabra de Urquiza ha saltado fuera del tiempo, sus versos permanecen a pesar de modas y estilos.

Urquiza que es la poeta en donde se centra esta tesis, como creadora pudo observar un mundo donde nacían las llamadas vanguardias. Pero como ya lo hemos mencionado reiteradamente, el poeta es reflexión ¿No sería posible que el contacto que ella tuvo con los Estridentistas la llevará a reflexionar, la confrontará, para que ella analizará más allá las nuevas ideas? Su poema nos dice que Urquiza reflexionó y tomó una posición a la cual se mantuvo firme, una posición a favor de los clásicos.

Quizás ella se encontraba a sí misma en lo clásico, las otras voces, las voces de otros siglos, para ella no eran obsoletas, sino una fuente creativa. Quizás ella, pudo ver que no es la estructura, o romper la estructura lo que vuelve original a un poema, es la voz del poeta, el cual, puede expresarse tanto con estructura como sin ella, pudo prever que si se devastaban todas las formas, si se olvidaban, a lo único a lo que podríamos llegar sería a un caos. Cómo efectivamente estamos cerrando el siglo XX.

Urquiza como poeta, al renombrar al mundo, criticarlo y juzgarlo, ella al darle vuelta a la palabra, darle nuevos usos y significados, recobró este poder divino, al comenzar a nombrar y renombrar el universo.

Conclusiones

Allí, fantasma vivo, vaga en torno
de un divino secreto,
y huella las pisadas de las sombras
y escudriña en los labios del silencio.
Concha Urquiza

La poesía como labios silenciosos que nos invitan a deambular entre líneas que emiten sonido, voces de las que nace la imagen, donde poesía y poema recrean su juego de dibujo verbal, su música de tinta. Al caminar en el poema, al recorrerlo con la lectura, se nos ha invitado a conocer la otra piel de la lengua, la que nos remite a la otra realidad, la realidad sublime que sustenta al mundo poético. Mundo donde la voz de la creación artística verbal, vive y se revive con la lectura.

Y es con la lectura, que podemos analizar, encontrar y encontrarnos, e incluso comprender pero no desmembrar. Esta ha sido la idea eje de esta tesis. Nos hemos acercado al poema y a la creación poética de Urquiza, hemos escuchado su voz y seguido las huellas que ella misma nos ha marcado, las pistas que ella decidió dejarnos en su poema *"Al Yoglar de Nuestra Señora"*.

En esta tesis me he limitado a leer desde diferentes puntos de vista y posibilidades el poema de Urquiza, y he intentado descifrar en él, la voz de la poeta. Al hacerlo ha quedado al descubierto que un solo texto puede encerrar en sí mismo multiples significados y que dentro de sí mismo, el texto nos brinda la llave para descifrarlo.

Por esto atendimos aquellos datos que sobresalen del texto, ¿Quién es la autora? ¿Porqué la fecha es 1937 con una interrogación? ¿Quién fue Berceo? ¿Por qué un soneto en alejandrinos monorrimo? Y sobre todo ¿Por qué la creación y recreación de palabras o formas medievales?

Responder a la primer pregunta, quién fue o es Urquiza, no es tarea fácil, un tanto por la inaccesibilidad de sus textos como por lo polémico de su vida y su muerte. Sin pasar por alto a los diferentes puntos de opinión que tienen de ella y que nos han aportado datos biográficos y que en ocasiones se ubican en polos contrarios. Hay quienes aseguran que Urquiza era una mujer depresiva, alucinada, y suicida. A contra punto, existen quienes la creen una mujer profunda, amante de los clásicos, devota, entregada a Dios y el estudio y quizás hasta mística.[161] Y que sufrió un fatal accidente en el cual murió a los 35 años de edad.

En esta tesis nosotros expusimos las diferentes posiciones con respecto a Urquiza, se intento corroborar lo más que se pudo ciertos datos, en especial a los relacionados con el habla medieval y se logró ver en Urquiza, a la poeta en continuo cambio y movimiento interno, con procesos de maduración, confrontación y afirmación que la hicieron producir una poesía sacra escrita con gran maestría y encanto en este siglo. De quién quizás podríamos concluir que el único amor constante en la vida de Urquiza fue Dios y el estudio. Los años de juventud en los cuales se relacionó con grupos de artistas la llevaron a

[161] Al respecto de su misticismo la Maestra Margarita León del IIFF de la UNAM prepara su tesis doctoral titulada *"Concha Urquiza de contrarios principios engendrada: poesía y prosa humanas de amor a lo divino"*.

reafirmar sus propios y particulares gustos, recordemos su frase: "Cuando estoy en los Estados Unidos y oigo ladrar el Inglés, me pongo a leer a Shakespeare. Cuando estoy en México y oigo aullar el español, me pongo a leer a Cervantes"[162].

Debemos considerar que finalmente el pasado es una realidad inamovible, y que su vida aún cuando es parte de su obra, no es la única determinante, sino que a ésta se ha unido la lectura, el estudio, la observación, y su talento como lo muestra el poema del presente trabajo.

Por lo que podemos resumir como eventos importantes de su vida los cuales son corroborables:

- nació el 24-25 de diciembre de 1910
- 1912 muere su padre
- 1913 la familia se traslada a la ciudad de México, Concha cuenta con tres años.
- 1928 parte a Nueva York para trabajar en la Metro Goldwyn Meyer.
- Regresa a México en 1933
- Hasta 1937 vive una vida relacionada con grupos bohemios.
- En 1937 conoce al Padre Tarcisio Romo y experimenta un cambio radical en su vida.
- En 1938 se postula como monja en la Congragación de las Hijas del Espíritu Santo en Michoacán pero no soporta la vida religiosa y regresa pocos meses después a la ciudad de México, pero se dedica a una vida religiosa laica.

[162] *El Corazón preso*. 1990. p 12.

- En 1939 viaja a San Luis Potosí y se establece por cinco años, en los cuales estudia, imparte clases y escribe poesía.
- En 1944 regresa a la ciudad de México, donde permanece un lapso muy breve.
- En Junio de 1945 viaja a Tijuana y sufre un accidente al nadar en el mar el 20 de junio de 1945, falleciendo a sus 35 años de edad y dejándonos poemas sacros extraordinarios escritos en este siglo por una poeta.

Entre estos poemas encontramos "Al Yoglar de Nuestra Señora" dedicado a Gonzalo de Berceo, primer poeta de nombre conocido en español, creador de la cuaderna via e impulsor del mester de clerecía. Hombre docto que utilizó en el siglo XIII la lengua romance para acercarse a los feligreses y conseguir mejores limosnas para su monasterio. Quizás Urquiza encontró en Berceo un poeta que se identificaba con ella, un poeta dedicado a glorificar "A la madre del pan de trigo" con quien ella podía cantar loores, ya que también era estudioso, poeta y religioso. Quizás, Urquiza encontró en Berceo una identidad y en las propuestas de Berceo, nuevas para la Edad Media; encontró una posibilidad poética que ella hizo renacer al reutilizar formas y voces, convirtiéndose en innovadora y original.

La tinta de Concha Urquiza nos revela su observación, su cuidado en la lectura, la perfección que buscaba, ella retoma formas antiguas y recrea con el lenguaje para presentar una obra de arte sutil, delicada. Urquiza escribe poesía profunda, donde refleja el mundo en el que ha decidido habitar: "el mundo

clásico". Recrea sonetos, liras, odas y en "Al Yoglar de Nuestra Señora" utiliza las formas de la cuaderna vía para crear un soneto de versos alejandrinos perfectos.

Pero no se queda ahí, ella decide hablar como Berceo, ella nos trae al presente, como un renacimiento palabras de los siglos XIII, XIV y XV usadas por los mejores poetas de ese momento en lengua castellana como lo fueron Berceo, Alfonso X, el anónimo del Cid, entre otros. Las variaciones y recreaciones de Urquiza, crean un arte puro, limpio, sutil. Una poesía musical y perfecta, y que se podría considerar como una forma de revelarse contra las preferencias de algunos de sus contemporáneos influidos por las vanguardias.

Ella demuestró que las formas poéticas son herramienta atemporal para crear una poesía original. Al rescatar estas voces olvidadas, estas estructuras hechas a un lado y conservar las reglas poéticas, ejerce su libertad creadora en poemas únicos, en imagenes verbales que son arte.

Nosotros hemos leído, buscando comprender y disfrutar pero no desmembrar o reducir el poema. Por el contrario, hemos remarcado la lectura y atendido a ella a los referentes que el mismo texto nos ha proporcionado. Hemos permitido que sea la poeta la que nos oriente, a las fuentes que debemos buscar, para no extraviar el rumbo en otros estudios que no sean los marcados por ella misma.

Y nos sorprendió gratamente descubrir y corroborar lo cuidadosa y atenta lectora que fue Urquiza, su intuición para observar el lenguaje arcaico y

reproducirlo en formas específicas para que nosotros también, como lectores del siglo XX, detengamos la mirada y meditemos en palabras como *Gloriossa*, *cabdoso, lazrado* etc.

En el anterior análisis se ha probado que el poema de Concha se sustenta en una lectura cuidadosa de Berceo que da como resultado un manejo pertinente de un léxico auténticamente medieval y de una forma poética que alterna con voces o palabras modernas y otras que parecen medievales pero que no lo son, pero que sin embargo, reflejan la capacidad creativa y el conocimiento del discurso medieval. Es decir, Urquiza reproduce 119 palabras medievales originales de los siglos XIII al XV y utiliza 15 palabras modernas o posteriores al siglo XV además de recrear a 33 palabras con formas o rasgos medievales, las cuales se han considerado como analógicas.

La aportación de Urquiza radica en esta combinación de léxicos distintos que conservan la belleza y el encanto mezclado con cierto hermetismo medieval y que logra establecer un contacto con un lector contemporáneo. Lo que podría interpretarse como imitación inteligente es en realidad una apropiación de formas antiguas para elaborar un tema medieval unido con un modelo retórico de aquella época, pero llevado a extremos de precisión rítmica o métrica. Con palabras que conservando su referencia al modelo original, son ya una creación individual y un juego combinatorio nuevo.

Por todo esto proponemos que su creación no puede haber sido hecha en 1937, fecha que el mismo Plancarte duda, sino que es posiblemente uno de los últimos escritos en San Luis Potosí en 1944, ya que refleja una gran lectura,

estudio de formas, perfección y alcance poético que sólo puede ser producto de una madurez literaria y espiritual, como el que logró obtener en San Luis Potosí tras una estancia de tranquilidad y paz por varios años.

Urquiza, al navegar y adentrarse en sí misma nos muestra que la poesía es el fruto del destierro voluntario e interno del alma del poeta, espacio donde el creador verbal crea sus propios mundos y sólo algunos logran encontrar la llave para descifrar estos microuniversos llamados poemas. Urquiza existe para nosotros no por lo que digan de ella, sino por su propia palabra, por la tinta que se salvó de ser quemada y que nos deja entrever una extraordinaria poeta que eligió las formas clásicas para crear su poesía.

Ella crea sus propios sentidos, signos, formas e imágenes. En "Al Yoglar de Nuestra Señora" el lector gira según el deseo de Urquiza aunque no todos sus lectores alcancen a comprender el símbolo, ni su sentido y significado. Aún así, la música misma del poema nos atrapa y nos revela el rostro y las afinidades de Concha Urquiza. Por lo que podemos concretar que ella al renombrar las palabras antiguas obliga al lector a detener la mirada y reflexionar. Ella nos permite ver su mundo interno a través de ejercer su libertad poética, individualidad y originalidad. Urquiza vaga en torno a secretos divinos y su sombra nos ha dejado marcadas huellas que nos acercan a su verdadero rostro, el de su alma y su voz que es el labio del silencio.

Bibliografía

ALATORRE, Antonio. *Los 1,001 Años de la Lengua Española.* México. F.C.E., 1995. p. 94-129.

ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía.* 3 ed. Madrid: Gredos, 1965. (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos ; 16) p. 79-267

ALONSO, Damaso. *Cancionero y Romancero Español.* Mexico. Salvat, 1970. (Biblioteca Básica, 34), 201 p.

ALONSO, Martín. *Diccionario Medieval Español. Desde las glosas Emilianenses y Silenses siglo X hasta el siglo XV.* Salamanca. Universidad Pontificia de Salamanca, 1986. p. 3-1633.

_____. "Introducción a la lexicografía Medieval" en *Diccionario Medieval Español. Desde las glosas Emilianenses y Silenses siglo X hasta el siglo XV.* Salamanca. Universidad Pontificia de Salamanca, 1986. p. ix - lxxxiii.

_____. *Ciencia del Lenguaje y Arte del Estilo. 2 t.* México. Aguilar, 1993.

ANDERSON, Imbert. *Historia de la Literatura Hispanoamericana. t II. tercera parte, época contemporánea.* México.F.C.E., 1985. (Breviarios, 156), 510 p.

ARIAS ALVAREZ, Beatriz. *Guia de estudio de Filología Hispánica.* México. UNAM-SUA. 1994. s.p.

ARIETI, Silvano. *La Creatividad. La síntesis mágica.* México. F.C.E.-CONACYT, 1993. 389 p.

BAJTIN. M.M. "El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas" en *Estética y creación verbal.* México. Siglo XXI editores, 1998. (Lingüística y teoría literaria), p. 294-396.

BERCEO, Gonzalo. *Milagros de nuestra Señora.* Ed. de Michael Gerli. México. REI, 1990. (Letras Hispánicas, 224), 262 p..

_____. *Milagros de Nuestra Señora, Vida de Santo Domingo de Silos, Vida de San Millan de la Cogolla, Vida de Santa Oria, Martirio de San Lorenzo. version antigua y moderna.* Prólogo y versión moderna de Amancio Bolaño e Isla. México. Porrúa, 1997. ("Sepan cuantos...", 35), 483 p.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética.* México. Porrúa, 1992. 508 p.

BIBLIA. versión Reina Valera, revisión de 1960. Ed.y referencias de Frank Charles Thompson, D.D. PhD. EUA. Vida, 1987. 1812 p.

CANCIONERO DE ROMANCES VIEJOS. Selección, prólogo y Notas de Margit Frank Alatorre. México.UNAM., 1984. (Nuestros Clásicos, 20), 287 p.

"Concha Urquiza. Una poeta y su Dios" en *El quebranto del Silencio* de Perla Schwartz. México. Diana, 1989. p45-51.

COLEGIO DE MÉXICO. *Historia general de México.* t. II. México. COLMEX, 1988. p. 897 - 1549.

COLEGIO DE MÉXICO. *Historia mínima de México.* México. COLMEX, 1973. 179 p.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos.* Colombia. Labor, 1991. p.283-286.

DERRIDA, Jaques. *La lingüística de Rosseau. El origen de las lenguas.* Buenos Aires. Calden, 1970. (El hombre y su mundo, 7), 139 p.

DÍAZ ROIG, Mercedes. *El Romancero Viejo.* España. Cátedra, 1984. (Letras Hispánicas, 52), 291 p.

DICCIONARIO CRÍTICO ETIMOLÓGICO CASTELLANO E HISPÁNICO. Ed. por Juan Corominas y José A. Pascual. Madrid : Gredos, 1989. (Biblioteca Románica hispánica. Diccionarios ; 7)

DICCIONARIO ESPAÑOL-LATINO, LATINO ESPAÑOL. Ed. por Agustín Blánquez Fraile. Barcelona. Ramon Sopena, S.A.

DICCIONARIO HISPÁNICO UNIVERSAL, Enciclopedia Ilustrada. II tomos. México. W.M. Jackson, Inc., Editores, 1963.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, de la Real Academia Española. Vigésima Primera Edición, 1992. CD-ROM versión 21.1.0 Madrid. Espasa Calpe, 1995.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Editado por la Real Academia Española. XVI Edición. Madrid. Espasa-Calpe, 1936.

DICCIONARIO DE LINGÜÍSTICA. 1ª. México. REI, 1991.

DICCIONARIO MEDIEVAL ESPAÑOL. Desde las Glosas Emilianenses y Silences (s X hasta el siglo XV), Salamanca. Universidad Pontificia de Salamanca. 1987.

ENCICLOPEDIA DE MÉXICO. México. Enciclopedia de México, 1977. T. VIII p. 113-114.

ENCICLOPEDIA DE MÉXICO. México. S.E.P., 1987. T. XIV. p. 7925.

ENCICLOPEDIA ENCARTA 2000. USA. Microsoft-CD-Rom. 1999.

ESCARPETA SANCHEZ, José Angel. "Urquiza y su poesía. la eterna escisión". Xalapa. Universidad Veracruzana. 1993. p. 169 - 179.

FERNÁNDEZ DE CASTRO PEREDO, Ma. Guadalupe. *El amor y el dolor en la poesía de Concha Urquiza. Tesis para obtener el titulo de Licentura en Lengua y Literaturas Hispánicas.* UNAM. México, 1991. 128 p.

FERNÁNDEZ MORENO, Cesar. *Introducción a la poesía.* México. F.C.E., 1988 (Colección Popular, 30), 143 p.

GARCÍA LORCA, Federico. *Poesía Completa.* México. Premià, 1989. (La Nave de los Locos, 115), p. 193 - 195.

GARIBAY, Ricardo. México. Proceso, 31 oct. 1988.

_____. *Amín Maalouf II.* México. Proceso, 18 abril 1993.

GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier. "Métrica y Yuxtaposición en la cuaderna vía del S XIII" En *Actas del I Congreso Internacional de Historial de la Lengua Española. Cáceres, 30 de Mzo. al 4 de abril de 1987.* Editadas por Manuel Ariza, Antonio Salvador y Antonio Viudas. 2 vol. España: Arco Libros. S.A. 1988. p. 1193 - 1289.

GICOVANTE, Bernardo. *El soneto en la poesía hispánica.* México. UNAM, 1992. (El Estudio), p. 9-33, 225-262.

HAMMOND, John. H. *Concha Urquiza - Veinticinco años después.* Houston. South Central Bulletin, 1971. p 183-187.

HUIDOBRO. Vicente. *Poética y estética creacionistas.* México. UNAM, 1994. (Colección poemas y ensayos), 312 p.

_____. *Poesía y poética.* 1911-1948. México. Alianza Editorial, 1966. (Literatura, 1788), 311 p.

_____. *Altazor, Temblor de cielo.* Ed. René Acosta. México. REI, 1987. (Letras Hispánicas,133), 190 p.

JAKOBSON, Roman. *Ensayos de poética.* México. F.C.E., 1986.

_____. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal.* México. F.C.E., 1992. (Lengua y Estudios literarios).

_____. *"Lingüística y poética"* En *Lingüística General.*

LATHROP. T.A. *Curso de gramática histórica española.* Barcelona. Ariel, 1984.

LÁZARO CARRETER, Fernando. *Estudios de Poética, (la obra en sí).* España. Taurus, 1976.

LEÓN VEGA, Margarita. *La poesía de Concha Urquiza ante la crítica.* México. La Jornada Semanal, 3 oct., 1999.

LEVIN, Samuel. *Estructuras lingüísticas en la poesía.* 2ª ed. Madrid. Ed. Cátedra, 1977.

MILLÁN, María del Carmen. "Tres escritoras del siglo XX". *Cuadernos Americanos.* Año 34, Vol. 202, N° 5, 1975. p. 287-297.

OCAMPO, Aurora y Ernesto Prado Velázquez. *Diccionario de Escritores Mexicanos. Panorama de la literatura mexicana por María del Carmen Millán.* México:UNAM., Centro de Estudios Literarios, 1967. Tomo U. p. 390.

PAZ, Octavio. *El Arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia.* México. F.C.E., 1993. (sección de Lengua y Estudios Literarios), 300 p.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres. "El Mester de Clerecía y otras manifestaciones poéticas del siglo XIII". en *Manual de literatura Española. I. Edad Media.* España. Cénlit ediciones, 1985. p. 245 - 283

PEREZ GUTIERREZ, Leticia. *Cuatro poetas religiosos mexicanos: Pellicer, Alday, Urquiza y Ponce. Tesis.* University of Missouri-Columbia. 1978. 233 p.

POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ. Edición de Juan Victorio. 1a. ed. México. REI, 1990. (Letras Hispánicas, 151), 199 p.

POEMA DE MÍO CID. Edición, introducción y notas de Ian Michael. 2a. ed. corregida y aumentada. Madrid. Castalia, 1984. (Clásicos Castalia, 75), 461 p.

POLKINHORM, Harry. "El poder del mirar: política de la escritura visual". En *II Bienal Internacional de poesía visual y alternativa en México. Memoria documental.* Coord. César Espinosa et al. 1987 (octubre), p. 17-22.

PONCE, Roberto y José Alberto Castro. *Entrevista a Victor Hugo Rascón Banda.* México. Proceso, 3. jul. 1995.

TOVAR RAMÍREZ, Aurora. *Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva : catálogo biográfico de mujeres de México.* México. Documentación y Estudios de Mujeres, 1996. p. 639.

RASCÓN BANDA, Victor Hugo. *Alucinada. fragmentos.* México. Proceso, 3. jul. 1995.

ROMERO, José Luis. *La Edad Media.* México. F.C.E., 1990. (Lecturas Mexicanas, 21).

RUFINELLI, Jorge. "El Estridentismo -eclosión de vanguardia". En *México en el Arte.* N°.3, 1984, p 41-44.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general.* México. Fontamara, 1995. (Fontamara colección, 25), 319 p.

SCHWARTZ, Perla. *El Quebranto del silencio, mujeres suicidas del siglo XX.* México. Diana, 1989. p 45-51.

TOMAS NAVARRO, Tomas. *Arte del Verso.* Mexico. Cia. General de ediciones,1959. 187 p.

TORRI, Julio. "La Edad Media y la poesía del siglo XIII" en *La literatura Española.* México. F.C.E.,1984 (Breviarios,156), p. 9 - 54.

URQUIZA, Concha. *Poemas.* Prólogo de Gabriel Menéndez Plancarte, selección y notas de Antonio Castro Leal. México. Editorial CVLTVRA, T.G., S.A. (Poesía de America), (Galería Lirica Mexicana, Dirección de Antonio Castro Leal, No. 1), 92 p.

_____. *Obras. Poemas y prosas.* Compilación y prólogo de Gabriel Méndez Plancarte. México. Bajo el signo de Ábside, 1945. 204 p.

_____. *Nostalgia de Dios.* 1ª. ed. Prólogo de Ricardo Garibay. México. Delegación Política Cuajimalpa de Morelos, 1985. 168 p.

_____.*El corazón preso -toda la poesía reunida-* . Recopilación y prólogo de Gabriel Méndez Plancarte, presentación de José Vicente Anaya. México. Universidad Autónoma del Estado de México, 1985. (Renacimiento, 8), 224 p.

_____.*El corazón preso.* recop. Gabriel Menéndez Plancarte, presentación de José Vicente Anaya. México. C.N.C.A., 1990. (Lecturas Mexicanas, 3ª serie, 21), 205 p.

_____.*Poesias y prosas.*Prólogo de Gabriel Méndez Plancarte. 2ª. Ed. Guadalajara. El Estudiante, 1971. 292 p.

_____. *Antología : poemas.* 2a ed. México : Jus, 1990. (Colección Poesía)

VELA, Arqueles. *El café de Nadie.* México.C.N.C.A., 1990. (Lecturas Mexicanas, 3ª serie, 20), 69 p.

VIGNAUX, Paul. *El pensamiento en la Edad Media.* México. F.C.E., 1954. (Breviarios, 94).

WILDE, Oscar. *Conferencia a los estudiantes de arte y otros textos.* Tr. León Felipe. México. UNAM, 1987. 130 p.

_____. *De profundis.* México.Fontamara, 1988. 108 p.

WILMOT, Elda Baeza Degree. *Pensamiento y poesía en Concha Urquiza.* (spanish text), Theses of the requeriments for Degree Doctor o Philosophy. University of Southern California, Phd., 1968. Language and Literature. 310 p.

WILLBERN, Glen D. Elementos del vocabulario castellano del siglo XIII. México: JUS, 1953.

XIRAU, Ramón. *Introducción a la Filosofía.* México. UNAM, 1987. p. 311 - 441.

YLLERA, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria.* España. Alianza, 1974. 185 p.