

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

El Espíritu Sitiado

*Estudio retórico poético del uso de formas de los Siglos de Oro
presentes en la poesía de Concha Urquiza*

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRÍA EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA
LIC. ANGÉLICA LUCÍA HIGUERA TORRES

ASESOR: DR. JUAN CORONADO

FECHA
JUNIO 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A Jesús Gómez Morán,
por su amor y apoyo
incondicional.**

**A José Luis Martínez
por su amistad entrañable.**

AGRADECIMIENTOS

Deseo externar un agradecimiento profundo a la División de Estudios de Posgrado, Colegio de Letras, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y en especial a su directora, la Dra. Nair Anaya por su apoyo para el otorgamiento de una beca que me ha permitido realizar tanto mis estudios de maestría como la tesis presente y su publicación. También quiero agradecer al Instituto de Investigaciones Filológicas, sobre todo a la Coordinación de la Biblioteca Bonifaz Nuño, y todos los que laboran en ella, por las facilidades para la realización de esta investigación. Por último quiero agradecer a mis sinodales sus consideraciones y su atenta lectura a mi trabajo, en particular a mi asesor por su auxilio y guía para la conclusión de este ensayo, así como a todos quienes de una u otra forma me han ayudado a concluir esta empresa.

INTRODUCCIÓN

La obra poética de Concha Urquiza no ha sido lo suficientemente difundida o estudiada, y no porque sus versos carezcan de un alto valor poético, sino quizás, porque en gran medida su temática religiosa no es del interés general y, otro tanto, porque su biografía está llena de vicisitudes que cautiva a sus lectores, algunos de los cuales dejan en segundo término su obra o la utilizan para justificar situaciones de vida con fragmentos de creación, un aspecto que ha sido revisado por algunos de sus estudiosos.¹ Si bien, estos estudios donde se relaciona vida y obra cumplen una función específica para crear un acercamiento a la personalidad de Urquiza, por sus características, no profundizan demasiado en un estudio crítico de los textos. Por esta razón, el presente trabajo busca separar, en la medida de lo posible, la unión de vida y obra, concentrándose en estudiar a la obra como materia poética y elaborar una revisión de los recursos poéticos y retóricos de los Siglos de Oro que utilizó Urquiza durante la década de los años treinta en el siglo veinte.²

Otra razón por la cual no tocaré elementos biográficos es porque ya he desarrollado este aspecto en el primer capítulo de mi tesis de licenciatura,³ por lo cual prefiero remitir a los estudios ya realizados y enfocarme exclusivamente al material poético de Urquiza; aquí es pertinente señalar que en dicha tesis estudié cuidadosamente el poema: “Al Yoglar de Nuestra Señora”, dedicado a Gonzalo de Berceo, comprobando que de 129 palabras que conforman este poema escrito en alejandrinos con cuartetas monorrimas –y con una estructura muy semejante al soneto–; Urquiza reproduce 119 voces

¹ Para profundizar en este aspecto se pueden consultar las tesis que sobre el tema presentaron Ma. Guadalupe Fernández de Castro Peredo. *El amor y el dolor en la poesía de Concha Urquiza*. México: UNAM. 1991 y Elda Baeza Degree Wilmot. *Pensamiento y poesía en Concha Urquiza*. California-USA: University of Southern California, 1968. En ambos trabajos la personalidad controversial de Urquiza es analizada cuidadosamente y se presenta un panorama de su obra y se apoyan tanto en el prólogo como en la edición de Méndez Plancarte a la obra de Urquiza, la edición accesible empleada en el presente ensayo es la de Concha Urquiza, *El corazón preso, recop. Gabriel Menéndez Plancarte, presentación de José Vicente Anaya*. México: Conaculta, 1990 (Tercera Serie. Lecturas Mexicanas, 21).

² Al respecto de estudios que reflexionan sobre los elementos clásicos en autores del XX se puede consultar los trabajos de Germán Santana Henríquez, *Tradición clásica y Literatura española*. Las Palmas Gran Canaria: Universidad de las Palmas, 2000 y *Antiguos y Modernos en la Poética de Luis Cernuda* de José Miguel Serrano de la Torre. España: Universidad de Málaga, 2002. Textos que auxiliaron como modelos de aplicación del estudio comparativo de des épocas literarias y como se establecen las convergencias y los lazos de unión entre elementos o principios creativos y obra creada.

³ “Único Amor o Amor Constante” tesis “*La palabra entre mito y sombras*” *Análisis del poema “Al Yoglar de Nuestra Señora”* de Concha Urquiza de Angélica Lucía Higuera Torres, México: UNAM, 2000.

medievales de los siglos XIII al XV y empleadas a la usanza de la época; hizo uso de 33 formas o rasgos similares a la Edad Media y únicamente en casi una decena de ellos (en su mayoría nexos) utilizó formas léxicas del siglo XX. La investigación demostró que Urquiza no improvisaba sus textos sino por el contrario, éstos respondían a una cuidadosa lectura y observación del lenguaje: ella no inventaba formas sino que recreaba a partir de estructuras y formas poéticas que eran fruto de un conocimiento tanto de los clásicos, como del lenguaje que éstos utilizaban. Por lo tanto, es necesario desarrollar estudios que auxilien y preparen el material para el desarrollo de una edición crítica de la obra de Urquiza y en el mejor de los casos, que muestre una cuidadosa revisión de los manuscritos originales, actualmente fuera de cualquier archivo público que permita su consulta y por lo cual, en este trabajo nos hemos enfocado fundamentalmente al texto mismo sin los paratextos que pueden infundir dudas. El deseo de difundir la poesía de Urquiza no para el lector común sino el especialista queda expresada desde el prólogo de Gabriel Méndez Plancarte quien afirma en su prólogo a *Obras*, al aludir a los estudiosos como "catadores de Bon Vino":

Me repugna llamarla poetisa, y si la Academia me lo permitiera, preferiría mil veces llamarla a secas "poeta". [...] Concha no necesita de ditirambos. Necesita sólo una cosa: ser conocida, para que los finos catadores paladeen el "bon vino" rojeante de sus versos y desde luego lo distingan de los jarabes líricos, sentimentales y dulzones, con que hoy pretenden algunas estimables señoritas sentar plaza de poetisas.⁴

Entre estas lecturas se encuentra precisamente la que realiza Méndez Plancarte que elabora una edición de los poemas de Urquiza por su estructura estrófica o temática y la cual ha determinado los criterios de preparación, publicación y reediciones de la obra de Urquiza.⁵ Plancarte divide la obra en "Sonetos Bíblicos", "Variaciones sobre el Evangelio", "Sonetos de los Cantares", "Liras", "Églogas",

⁴ Prólogo de Gabriel Méndez Plancarte, selección y notas de Antonio Castro Leal, en *Poemas* de Concha Urquiza, México. Editorial CVLTVRA, T.G., S.A. (Poesía de América), (Galería Lírica Mexicana, 1), pp. 7-8 y al respecto también puede consultarse la opinión más reciente que sobre el mismo aspecto presenta José Ángel Escarpeta Sánchez en "Urquiza y su poesía, la eterna escisión". Xalapa. Universidad Veracruzana. 1993. p. 169 – 179.

⁵ La obra de Urquiza ha sido editada y reeditada, generalmente y en diversas ocasiones, bajo el título de *El corazón preso*, de las cuales, la más accesible es la de CONACULTA Lecturas Mexicanas, 3ª serie, número 21 de la serie donde se reconoce el trabajo de recopilación de Méndez Plancarte pero queda suprimido su prólogo y únicamente aparece la presentación que al respecto elabora José Vicente Anaya. Actualmente se encuentra editada la reimpresión perteneciente a la en la cuarta serie del 2001 y sin número.

“Romances y canciones”, “Poemas del amor doloroso”, “Paisajes Michoacanos”, “Poemas sueltos” y “Cinco sonetos en torno a un tema erótico”. No es posible saber a ciencia cierta, a menos de poder contar con los originales, hasta dónde la asignación de fechas, títulos y epígrafes han sido editadas por Plancarte o por Urquiza. Estos datos, textuales y paratextuales han sido la referencia directa y prácticamente inalterable en las diferentes ediciones que se han hecho de la obra de Urquiza y es difícil determinar hasta qué punto han influido en la lectura, sin embargo hemos sido cuidadosos de no penetrar en el terreno de lo hipotético, por la falacia que en sí misma encierra y, al no contar con un archivo documental de los originales, accesible, que permita corroborar o refutar las deducciones, éstas quedarían más en el terreno de la especulación que de la certeza. Por lo cual, sólo nos limitamos a generar a manera de cuadro y partiendo de las fechas acotadas en los poemas, su posible año de creación, mismo que puede ser revisado al final del trabajo en los anexos, y en el cual, es visible la alteración del orden que se genera a la edición de *El corazón preso*: se pueden apreciar procesos de creación, empleo y evolución de formas poéticas de Urquiza, mas al no poder cotejar la veracidad de las fechas con los manuscritos originales no se profundizó a este respecto. Sin embargo la revisión de formas ya aporta elementos descriptivos de la estructura poética y métrica de Urquiza que auxiliarán la elaboración de una edición crítica a la obra de la autora. Para facilitar su consulta y por los límites de la extensión del presente trabajo los resultados de dicho estudio se presentan a manera de cuadros al final del trabajo en los anexos.

Por otro lado, al momento de desarrollar la investigación no fue posible rastrear ningún estudio académico donde se encontrará una cuidadosa y detallada revisión de todas las formas poéticas de Urquiza; los estudios cercanos revisan algunos poemas a manera de ejemplos y se centran fundamentalmente en datos biográficos, tópicos empleados o temáticas discursivas que son propias de otras disciplinas como la historia, biografía, la filosofía o la filosofía de la religión y, por lo que hemos obviado estas reflexiones, ya que nos interesa contribuir al conocimiento de la obra de Urquiza, su revalorización y estudio desde el material poético y desde la riqueza del engranaje que

crea con gran maestría en el empleo de recursos métricos, de versificación o retóricos. Es decir, nos hemos señido a las consideraciones sobre el estudio de la poética de Ducrot y Todorov, quienes consideran que:

La poética así entendida se propone elaborar categorías que permiten comprender a la vez la unidad y la variedad de todas las obras literarias. La obra individual será la ilustración de esas categorías, su condición será la de ejemplo y no de término último. [...] La poética no se propone la interpretación “correcta” de las obras del pasado, sino la elaboración de instrumentos que permitan analizar esas obras. Su objeto no es el conjunto de las obras literarias existentes, sino el discurso literario como principio generativo de una infinidad de textos. La poética es, pues, una disciplina teórica alimentada y fecundada por las investigaciones empíricas, pero no constituida por ellas. [...] En segundo término, la poética debe suministrar instrumentos para describir un texto literario: para distinguir los niveles de sentido, para identificar las unidades que lo constituyen, para describir las relaciones de que participan esas unidades. Con ayuda de estas categorías primeras, se emprenderán el estudio de ciertas configuraciones más o menos estables, es decir, se enfocará el estudio de los tipos o los géneros; también se comprenderá el estudio de las leyes de sucesión, es decir, la historia de la literatura.⁶

Por esta razón, en este estudio nos enfocamos de manera primordial tanto a las estructuras poéticas como a los referentes intertextuales, que a manera de huella digital permanecen internos en los textos y con los que fue posible establecer las vinculaciones poéticas con los autores de los Siglos de Oro, la estructura, el manejo de las formas y reglas de versificación, rimas, acentos dominantes y cualquier otro rasgo que nos llevó directamente a poetas como Petrarca, Garcilaso, Góngora, San Juan y Santa Teresa,⁷ determinando de esta manera, como criterio fundamental para el desarrollo de la investigación, los procesos de asimilación y reproducción de formas (*imitatio e inventio*).

La presente investigación ha buscado desentrañar las raíces entre los vínculos poéticos de la tradición clásica y la obra de Urquiza, cómo se establecieron las lecturas y observación de los modelos, por lo que a manera de postura me centre en el material poético, ya que considero que es el que debe regir para la valorización de una obra, pues es fácil perderse al intentar establecer paralelismos entre obra y vida: algunas veces esto se logra, en otras, la gran mayoría, se deambula en

⁶ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: siglo XXI, 1972. pp. 98-99

⁷ Es pertinente considerar que si bien se considerarán los trabajos poéticos de Santa Teresa y San Juan, a los cuales remite Urquiza en diversas ocasiones, dejaremos como punto y aparte el tema de la mística, el cual está en proceso de investigación doctoral por la maestra Margarita León Vega; si al lector le interesa el tema puede remitirse a los avances públicos a manera de artículos en periódicos, coloquios o revistas. Se han incluido algunas referencias al respecto tanto en el estudio como al final en la bibliografía.

la adivinación y lejos de la exactitud, razón por la cual, nos limitaremos en la medida de lo posible, a no tocar los contextos, o paratextos, los cuales, hasta que no exista la posibilidad de cotejar el original, deambulan entre la posibilidad y lejos de la certeza.

Por lo que, el material poético es nuestra gran riqueza, ya que es posible cotejar y extraer de él rasgos, herencias y formas que, a manera de diálogo, cada autor establece con aquellos otros autores o formas que le son afines, es decir, nuestras guías serán el texto y los intertextos, que de manera transparente se encuentran dentro de cada verso. Este aspecto es el que me ha interesado trabajar desde mi investigación tanto en licenciatura como en el presente trabajo y a futuro. Creo, firmemente, que el material literario debe ser nuestra principal fuente de riqueza, por lo que me circunscribo a la obra en sí misma y sus tejidos textuales e intertextuales.

Un estudio desde esta perspectiva permite observar cómo Urquiza retoma la tradición poética de los siglos XV y XVI en pleno siglo XX y lo cual determinó que esta investigación se haya realizado en tres partes o áreas. La primera comprende un ejercicio heurístico de reflexión sobre la tradición clásica que se retomó durante el renacimiento, el manierismo y el barroco, a partir de una *imitatio e inventio*, la cual permitió la asimilación y reproducción de formas y estructuras. Una segunda parte reflexiona cómo estos procesos generaron modelos o influencias que se encuentran presentes en la obra de Petrarca, Garcilaso, Góngora, Santa Teresa y San Juan y dentro de las cuales Urquiza incorpora su propio discurso.

Aquí es pertinente recalcar que nuestro estudio aborda las formas poéticas de los siglos de oro y como dichas forman convergen en los poemas editados bajo el título del Corazón Preso de Urquiza y no pretende en ningún momento desarrollar una historia de la evolución de la literatura de los siglos de oro al veinte, en cuyo caso Urquiza sería un corpus poco afortunado por la gran similitud que guarda con dicha época al reproducir formas y expresiones que traspolan su tiempo, en caso de querer analizar estas evoluciones serían más afortunados otros textos, como el poema "Piedra de Sol" de Octavio Paz, el cual, emplea endecasílabos blancos pero retoma la tradición del

poema de largo aliento y su forma expresiva se encuentra claramente desarrollada en el siglo XX. Es decir, nuestro estudio no comprende una historia evolutiva de la literatura sino una reflexión puntual de las convergencias de posturas y elementos de los Siglos de Oro y Urquiza. Aquí es pertinente mencionar que en cuanto a los elementos poéticos que definen las diferencias entre el renacimiento, manierismo y barroco, aún se encuentra en discusión por parte de los teóricos como Francisco Rico, Lázaro Carreter, Amado Alonso etc. Tampoco hemos abordado el "Barroco Mexicano" ya que nos aleja del estudio de nuestro tema, si se requiere información al respecto se puede consultar el trabajo de Helena Beristáin, *El Barroco Mexicano, Luis de Sandoval Zapata*,⁸ el cual analiza textos poéticos sobre este autor y podrá servir como guía así como, el estudio de Antonio Lorente sobre Góngora⁹, o la memorias de los coloquios: "Letras de la Nueva España",¹⁰ en los cuales se encontrarán estudios y bibliografía pertinentes sobre el Barroco en América.

Y por último y como tercera parte, no está de más subrayar, que en el presente estudio nos centramos en una detallada lectura de los versos de Urquiza, como material poético: en dicha revisión analizamos el problema del legado clásico que Urquiza toma como herencia, las diferentes estructuras poéticas empleadas, el soneto, la canción, el romance, la silva o lira, entre otras, sus rasgos de versificación y acento que determinan la musicalidad y, cómo poseen relación con las estructuras clásicas. Todas estas revisiones quedaron registradas en una serie de bitácoras o cuadros que pueden ser consultados tanto en su estudio en la tercera parte del trabajo de investigación como en los anexos. Dichos apéndices han incluido una serie de cuadros de síntesis de la teoría de versificación y métrica de los Siglos de Oro procedente de diferentes manuales y que sirvieron como herramienta para el análisis de la obra de Urquiza, y se colocan como referencia teórica.

⁸ Helena Beristáin, *El Barroco Mexicano, Luis de Sandoval Zapata*. México: Marsabe, 2001.

⁹ Antonio Lorente Medina, *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, España: F.C.E., 1996.

¹⁰ José, Quiñones Melgoza. *Tres Siglos, Memoria del Primer Coloquio "Letras de la Nueva España"*, México: UNAM, 2000.

Por último, no se pudo incluir una revisión de las figuras retóricas así como ejemplos en la literatura mexicana y sus paralelos en la obra de Urquiza por la delimitación del mismo estudio y porque este trabajo se encuentra en el extremo de su amplitud, sin embargo, esperamos poder difundir este material a través de alguna revista especializada en el tema.

De momento no me resta más que invitar a la lectura, sin prejuicios, de la obra de Urquiza: invito al lector a que rebase los paratextos, los tópicos y los datos biográficos, y se acerque a los versos de Urquiza, estoy segura que desentrañará en ellos un universo poético de ágiles y sutiles vuelos, y al hacerlo valoraremos la gran herencia poética que nos ha legado Concha Urquiza a la literatura mexicana: éste ha sido el propósito de mi trabajo de investigación.

I. *IMITATIO E INVENTIO*

Los procesos de pensamiento y expresión han marcado desde los inicios del hombre una dicotomía entre lo racional y lo onírico, relación que algunos estudiosos consideran contraria u opuesta. En este trabajo los consideraré como un diálogo que ha permitido la concepción y generación de procesos de pensamiento y expresión desde diferentes posturas, pero sin perder la relación entre ellos. No pretendo ponderar cuál es mejor, sino partir de un concepto equivalente con el cual se genera un diálogo alternado: a veces lo racional es el que expresa ciertos aspectos presentes en la creación y en otros es la voz de la creatividad, apelando al mundo onírico o de la imaginación, la que se hace escuchar; sin embargo, en ambos, razón e imaginación están presentes aun cuando predomine uno u otro, y pretender separarlos como elementos diferentes es caer en una falacia.

Planteo como motivo de reflexión ver a lo racional y lo onírico como voces de interlocución de un mismo diálogo, caras de una misma moneda, en la cual por momentos predomina una y, en otros, se impone la contraria. Es con esta mirada con la que desarrollaré mi lectura, intentando expresar de la manera más clara y llana posible este punto de partida, para aventurarme a un acercamiento al mundo antiguo europeo y observar cómo el mundo clásico se mantuvo durante el medioevo bajo un discurso cristianizado; posteriormente con el renacimiento pareció regresar a sus orígenes clásicos, pero es en realidad una relectura del mundo antiguo la cual, posteriormente, parece diluirse en un discurso manierista y barroco para retomar fuerza en la ilustración y el neoclásico, y finalmente simular desvanecerse en el romanticismo y las vanguardias.

Este discurso que deambula de lo razonado a la fantasía es la misma moneda mostrando alguna de sus dos caras: una de ellas es la *imitatio* y la otra cara es la *inventio*. No se considerará aquí a la *imitatio* en el concepto latino abordado por Cicerón, Horacio y Aristóteles, que entre otros muchos pensadores debatieron y actualmente aún es tema de controversia¹, por lo que dentro de esta reflexión he considerado

¹ Para profundizar en los problemas de la *imitatio* e *inventio* desde diferentes perspectivas clásicas y modernas se puede revisar el trabajo de Antonio López Eire, *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Madrid: Arco Libros, 1997, donde aborda de forma sintética y panorámica la evolución de la retórica como un arte discursivo desde la antigüedad helenística hasta las posturas polémicas del siglo XX. También puede ser consultada la compilación de textos de José Sánchez Marín y María Nieves Muñoz Martín (eds.), *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada: Universidad de Granada, 2004, donde se publican una serie de conferencias o artículos que versan sobre polémicas y problemas de la retórica desde diferentes ángulos. Estos textos pueden servir de guía introductoria a un problema complejo: cómo comprender actualmente la retórica y sus partes y, aún más, sus definiciones, pues cada teórico

a la *imitatio* un concepto moderno en el cual la *imitación* es una copia, una forma de emulación a partir de un modelo, y en este ejercicio de *imitar* está presente la concepción racional del modelo que se imita y el producto creado. La *imitatio* apela a la línea, la limpieza de trazo, su espíritu está determinado por lo concreto y la razón. En su contraparte a la *inventio* tampoco la he considerado en el sentido clásico, donde figura como la primera parte de la retórica de donde surge la *res* para dar un proceso de ordenamiento a partir de la *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y finalmente la *actio*.² antes bien, la he tomado en el sentido moderno en el cual la *inventio* está relacionada directamente al proceso de pensamiento y generación de las ideas; esta inventiva se relaciona al mundo de lo onírico y de la imaginación, su expresión no es lineal sino más bien en forma de espiral, y en lugar de limpieza de trazo hay un garigoleo marcado que refleja no lo concreto sino lo abstracto del pensamiento y apela al sentimiento. Ambos conceptos, *imitatio* e *inventio* son parte de la

tiene su perspectiva y su propuesta, por lo que intentar abordar lo aparentemente simple, concretar una definición de *imitatio* e *inventio*, es una puerta a una investigación ardua, la cual no abordaremos en este ensayo, el cual no pretende resolver esta polémica milenaria que ya tiene vestigios en textos como: la *Arte poética* de Horacio (México: UNAM, 1970), trad. de Tarsicio Herrera quien en su prólogo aborda la diferencia del concepto de *imitatio* entre Aristóteles y Horacio, afirmando que: “toda la *Poética* de Aristóteles se halla fincada sobre la teoría platónica de las artes de la imitación” (p. XV). Horacio aborda la teoría de la imitación entre los versos 86-127 en los cuales considera al *imitator* como el oficio de intérprete (vv. 134-135, pp. 6-7). Cicerón se aboca al problema de la *res* y de la *inventio*, los cuales quedan plasmados en *De la invención retórica* y *De la partición oratoria*, ambos traducidos por Bulmaro Reyes, (México: UNAM, 1997 y 2000 respectivamente). Finalmente, a manera de gran síntesis del pensamiento clásico, Quintiliano redacta su *Institución oratoria*. trad. por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (México: CNCA, 1999), en la cual dedica el libro tercero a la retórica y sus partes, y en especial el libro décimo cap. II, “De la imitación”, aborda este tema y del cual cito las primeras frases que a manera de prólogo condensan su pensamiento: “1. Que la imitación es útil y necesaria. Que ninguno se debe contentar con lo que han inventado otros, sino que uno debe inventar alguna cosa. Que no sólo se debe uno esforzar en igualarse con los autores que imita, sino también excederlos. 2. Que debemos poner cuidado en los autores que imitamos y en lo que de ellos proponemos imitar. Cada uno en la imitación consulte sus fuerzas. 3. Que se debe guardar el decoro de la materia y cuidar de no dedicarse únicamente a un solo estilo o a un autor solo. 4. La imitación no ha de reducirse precisamente a las palabras, sino mucho más a las ideas” (p. 469). Este aspecto de la imitación lo retomaremos más adelante, aquí lo he colocado como referencia de la manera de estructurar el pensamiento y que durante la Edad Media y Renacimiento será fundamental para la forma y el desarrollo de los discursos o tratados donde continuará el debate retórico, como es el caso de autores como Juan Luis Vives en su *De ratione dicendi (El arte retórica)* Barcelona: Anthropos, 1998, Agrícola, Erasmo, entre otros pensadores renacentistas, y en nuestros días hay críticos y estudiosos como Jakobson, Roland Barthes, Beuchot quienes a partir de disciplinas como la hermenéutica, la decostrucción, la intertextualidad, etc., abordan problemas de teoría literaria o retórica. Pero repito, resolver esta complejidad de posturas y generar una propuesta que genere una síntesis, en el mejor de los casos, una definición que sirva para consensar un criterio común es una propuesta de una larga investigación por lo que dejo aquí esta nota como simple invitación al acercamiento y reflexión del problema de la retórica y su resurgimiento en nuestro siglo-milenio que inicia.

² La *inventio* es motivo de reflexión ya que para muchos teóricos se considera pilar de la retórica a fin de profundizar más en este punto se pueden consultar diversos diccionarios de retórica o poética. Por ejemplo, Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, 3a. ed. Madrid: Gredos, 1998, la considera: “Invención (inventio), primera parte de la retórica, que se ocupa de buscar los argumentos e ideas, que luego han de ordenarse mediante la dispositio” (p. 246), y la retórica la define como: “en la Antigüedad, una de las artes liberales que se ocupaba de la construcción artística del discurso”. En cuanto arte, constaba de cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* (o recuerdo del discurso, para pronunciarlo) y *actio* (o declamación del discurso). La materia de la retórica (*materia artis*) comprende tres tipos de elocuencia: el discurso forense (*genus iudiciale*), el discurso deliberativo (*genus deliberativum*) y el panegírico (*genus demonstrativum*): “La elocuencia deliberativa fue en un principio el discurso político pronunciado en los plebiscitos o en el Senado” (Carreter, p. 352).

estructura de la apropiación del mundo y la forma en que se expresa el artista, y en ambos se encuentran presentes la forma y el contenido.

Este aspecto es vital para la revisión que haremos en este trabajo, donde se analizarán cómo es que la presencia de los Siglos de Oro está viva en una poeta del siglo XX: Concha Urquiza, quien como autora del siglo XX establece una relectura del mundo clásico y la traslada a su trabajo poético aun cuando su contexto histórico la determina en un mundo moderno Urquiza retoma toda la tradición clásica y reelabora versos no con las formas y estructuras de su momento histórico sino con las estructuras y formas de los Siglos de Oro a partir de un empleo de la *imitatio e inventio*, regresando así a sus orígenes poéticos y asumiendo una postura barroca para sus contemporáneos como iremos analizando a lo largo de este trabajo. Por lo tanto, el interés del presente ensayo no es resolver la disputa entre antiguos y modernos, clásicos y románticos, nacionalistas y cosmopolitas, realistas y surrealistas, lo equilibrado y lo grotesco, lo apolíneo y lo dionisiaco, sino puntualizar los aspectos de cada uno de estas posturas y observar aquellos elementos que han convergido y se han mantenido presentes a lo largo de la historia como el agua de un río que fluye y no cesa.³

³ Se ha hecho una cuidadosa revisión de los términos desde el punto de vista de la retórica clásica, sin embargo es fundamental concretar con la definición moderna de ambos términos –imitación e invención–, ya que es la acepción empleada en el trabajo poético de Urquiza. Hemos tomado para definir y emplear estos términos desde una perspectiva moderna los conceptos de Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*. México: F.C.E., 2004, quien considera la invención como: “aquello que se crea sin que no existía antes de ser creado” y considera a la capacidad inventiva como “genio”. p. 623, pero Guido Gómez de Silva en su *Breve diccionario etimológico de la lengua*. México: COLMEX/F.C.E., 1988, asienta: “inventar: crear, originar, ser el primero en concebir: latín *inventus*, participar pasivo de *invenire*, hallar, descubrir, de in- ‘sobre’ y venire ‘venir’.” p. 386 e “imitar: ejecutar a semejanza de, copia, reproducir: latín *imitari*, ‘imitar’ (sentido implícito: copiar una imagen), de la misma familia que *imago* ‘imagen’. p. 368. y Demetrio Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1999, considera: IMITACIÓN: “Término de origen latino (*imitatio*: reproducción, semejanza; de la misma raíz que ima-go: copia), que en teoría de la literatura se utiliza en una doble acepción: la primera, referida a la formación del estilo (imitación de modelos), y la segunda, a la representación estética de la realidad en las obras de arte. En el primer sentido, la imitación de modelos tuvo una gran importancia en las escuelas latinas de retórica: Quintiliano, aconseja la lectura e imitación de poetas y prosistas (libro X, *Institutio Oratoria*). [Petrarca sigue la pedagogía de la imitatio, pero no de manera servil sino como una forma de estímulo o de *aemulatio*, [...] la similitudo., non idenitas. [...]] (F. Rico, 1993). Esta imitación de los modelos clásicos será especialmente notoria en el neoclasicismo, no sólo en lo referente al estilo, (recuérdese la insistencia de tratadistas y escritores en ciertas cualidades clásicas del estilo: *puritas* o pureza lingüística, la *perspicuitas* o claridad, y las referidas al *ornatus*: -elegancia, ingenio, armonía, etc.) sino también, a temas y géneros: cultivo de la poesía bucólica y anacreóntica, de la fábula, de la tragedia llamada precisamente *neoclásica*”. pp. 557-558. INVENCION: “Término procedente del latino *inventio* (acción de inventar o encontrar), sinónimo del griego *heuresis*, con los que se designa la primera de las cinco partes de la retórica (junto a la *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio* o *pronunciatio*) destinada a la búsqueda de argumentos con los que defender una determinada causa o tesis. [...] El material sobre el que opera la *inventio* en su preparación es de tres tipos: intelectual (datos, pruebas y argumentos en los que se fundamentará el orador para convencer por la razón), moral (basado en la garantía de honestidad que ofrece la conducta ejemplar del propio orador) y afectiva: los recursos con los que el orador cuenta para pulsar la emotividad y pasiones del público, atendiendo a las condiciones de extracción social, edad, posición ideológica e inclinación de los oyentes, dadas las peculiares circunstancias que presenta la causa y el encauzado”. pp. 572-573. Con lo que se puede concluir que el término moderno de imitación está cercana a la emulación y referencia así como la invención está relacionada al proceso de creación e imaginación.

I. 1 HACIA UNA HEURÍSTICA DE LA *IMITATIO E INVENTIO*

Las reflexiones que aquí presento aparte desde la definición planteada por Marchese, quien considera a la heurística como: “un modelo o hipótesis cuya validez no se establece *a priori*, sino que supone y se utiliza por el crítico como instrumento ‘para comprobar qué pasa’. Su interés no se justifica teóricamente, sino por función de los resultados obtenidos”.⁴ Sirva pues este acercamiento para considerar una nueva mirada con respecto al espíritu de la creación poética a partir de estos dos elementos, la *imitatio* e *inventio*.⁵

Si revisamos un diccionario de latín encontraremos que *imitatio*⁶ se define como “imitación, semejanza o copia” y que *inventio*⁷ se considera que procede de la palabra latina *invenio*, “la capacidad para hablar, encontrar, imaginar, inventar, obtener, o incluso adquirir”, como la frase *invenire magnam pecuniam*, “adquirir una gran fortuna”. Específicamente la forma *inventio*, *ōnis* se utilizaba para referirse a invención y hallazgo. Lázaro Carreter,⁸ curiosamente no registra *imitatio* sino “imitativa” refiriendo al lector a ver “onomatopeya”.⁹

Sin embargo, la *inventio* tiene una larga tradición retórica como se explicó anteriormente, y constituye la primera parte de la retórica, aquella en donde surge o se halla la *res*, el contenido o los temas de los cuales se desarrollará el discurso, el cual se plantea a partir de un ordenamiento. La *inventio* es fundamental para establecer los contenidos de dicho discurso es aquella capacidad de tomar los *topoi* o *loci*, (tópicos o lugares) y una vez encontrados los elementos iniciar un proceso de orden, preponderación y

⁴ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel, 2000, p. 196.

⁵ José Manuel Bleuca en su introducción a la *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco* Madrid: Castalia, 2003, (Clásicos Castalia, 136), considera: “...es lógico, se da un cambio profundo en la estética. Mientras los renacentistas exaltan la Naturaleza y postulan su imitación, los hombres del barroco ensalzan las cualidades del artificio, pasando de la *imitatio* a la *inventio*. Baltasar Gracián, al que hay que citar numerosas veces, dice en la *Agudeza y arte de ingenio*: ‘La imitación suplía al arte, pero con las desigualdades de sustituto, con carencias de variedad’ [Ed. E. Correa Calderón, I (Madrid, Castalia, 1969), p. 48]. Muchas veces se trata de presentar ‘lo no natural, lo vario, lo injertado, lo fiero, incluso lo fiero y monstruoso; lo contrario a lo armónico, equilibrado e igual’. [Gracián, *Agudeza...*, p. 39]” (Bleuca, *Barroco...*, p. 12.). Considero pertinente incluir este párrafo que fue el detonador y origen de la reflexión que he desarrollado para este trabajo.

⁶ *Sopena latín*. Barcelona: Inter, 2000 p. 234.

⁷ *Sopena latín...*, pp. 263-264.

⁸ Carreter, *Diccionario...*, p. 246. También puede consultarse su ensayo “Imitación y originalidad en la poética renacentista” en *Historia y crítica de la literatura española. 2, Siglos de Oro: renacimiento*. de Francisco Rico, dir. Francisco López Estrada. Barcelona: crítica, 1980. En la cual reflexiona sobre el empleo de los modelos de oración de ciceron y otros autores clásicos como forma de expresión del ideal humanista de esta época. pp. 91-97.

⁹ Carreter, *Diccionario...*, p. 246. Joan Corominas no registra *Imitatio* e *Inventio* en su *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ª. Ed. Muy revisada y mejorada, Madrid: Gredos, 2003. Aunque sí registra “Imaginar” a la cual define como: representar mentalmente, formar una imagen mental de; crear en la mente, (imaginación capacidad o tendencia a formar imágenes mentales): latín *imaginari* –imaginar, p. 367.

reflexión con el cual el discurso tomará un desarrollo adecuado que sirva para conmover o convencer en la *argumentatio*. Es decir con la *invención*, toma como punto de partida el pensamiento para generar las ideas adecuadas a fin de que la fuerza de una argumentación sea efectiva para persuadir al escucha. Esta reflexión, más o menos, sintetiza lo que se encuentra en diferentes manuales y diccionarios sobre la definición de la *inventio* clásica.

Aun cuando la lengua ha evolucionado, algunos elementos permanecen presentes de este primer valor semántico de la *imitatio* y la *inventio*, como podemos comprobar al revisar el *Diccionario* de María Moliner, quien define a *imitatio*¹⁰ como: “aquella acción de imitar, cosa imitada de otra. Particularmente, cosa hecha para que se sustituya a otra en ciertos usos, procurando que se parezca lo más posible a ésta: 'No es piel, sino una imitación'. Imitar proviene del latín '*imitāri*'. Hacer una cosa copiando de otra o inspirándose en otra, o hacer algo del mismo modo que lo hace otro: 'imitan muy bien las joyas antiguas. Imita a su padre en los gestos' ”. Este parecerse no es otra cosa que emular, generar una obra parecida a la anterior, ser un espejo del modelo.

En cambio la *invención*¹¹ la define María Moliner como: “proveniente de inventar (de 'invento'). Encontrar la manera de hacer una cosa nueva, desconocida antes, o una nueva manera de hacer algo: 'Edison invento el gramófono'. También se relaciona con el descubrir, idear, imaginar [...] componer, añadir en una cosa que se cuenta o que se recita, algo que no existe en la realidad o en el texto.” Actualmente comprendemos a la “*invención*” como algo generado por alguien sin precedente claro u obvio, como si fuese original y única.

Este aspecto de lo único u original será el parteaguas del romanticismo, pero tanto en el mundo clásico como en el medioevo, el renacimiento y el barroco, la idea de original tal y como la comprendemos actualmente no tiene presencia; de hecho lo común es encontrar varias versiones de un mismo (*topoi*), y existía una clara utilización de los modelos con una reinterpretación sin que esto fuera mal visto o condenado, sino por el contrario: por ejemplo, quien generaba una obra a partir de la “*contaminatio*”, que

¹⁰ María Moliner, *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 2002, p. 19.

¹¹ Moliner, *Diccionario...* p. 91.

consistía en retomar dos obras anteriores para unir las y generar una tercera obra nueva, lo cual era bien visto e inclusive aplaudido y el autor dejaba en claro que obras había tomado para generar la suya.

Visto en perspectiva del siglo XX y XXI, se podría considerar un fraude retomar cualquier idea para reelaborarla, y precisamente por esto he definido la *imitatio* y la *inventio* desde diferentes ángulos según su momento histórico, ya que es fundamental abrir una perspectiva que permita comprender cómo funcionaba el artista y la obra en el renacimiento y el barroco para comprender por qué Urquiza generó sus textos retomando esquemas y formas de poetas como Garcilaso y que abordaremos más adelante en este trabajo. A manera de puntualizar ideas he resumido estas reflexiones en el siguiente esquema:

IMITATIO	INVENTIO
mimesis	poiesis
racional	onírico
lineal	espiral
limpieza de trazo	garigoleo
concreto	abstracto
liso	textura
mirar	imaginar
observación (reflexión)	pensar (inspiración)

A una primera lectura parecieran “*imitatio e inventio*” puntos contrarios, pero realmente se conjugan armónicamente como herramientas del proceso creativo y, considerar un solo aspecto es acceder a la creación de manera fragmentada e incompleta: sólo al considerar ambos aspectos podemos desentrañar los misterios de la creación artística. El presente ensayo abordará desde esta perspectiva su lectura, buscando penetrar hasta donde sea posible en los procesos de generación recreación del discurso poético.

Es pertinente aclarar que el concepto de *imitatio* al que nos referimos en este estudio puede evocar, dentro del campo del análisis literario, la obra *Mimesis*¹² de Erich Auerbach, razón por la cual es

¹² La mimesis de Auerbach explora la relación establecida del texto con su contexto, sea éste geográfico, político, social, cultural, familiar, etc. Quizá el único contacto entre ambas propuestas de interpretación, “*imitatio*” y “*mimesis*”, se dé, de manera por demás casual, dentro del primer capítulo de *Mimesis*, “La cicatriz de Ulises”, texto en el cual Auerbach contrasta la representación característica de la tradición literaria griega con la hebrea, y sostiene que la tradición griega trabaja con “figuras totalmente plasmadas, uniformemente iluminadas, definidas en tiempo y lugar juntas unas con otras en un primer plano y sin huecos entre ellos, ideas y sentimientos puestos de manifiesto, peripecias reposadamente descritas y pobres en tensión”, parecidas a una *imitatio* de tipo renacentista. Por su parte la tradición literaria hebrea resulta semejante a una percepción barroca de la realidad con su empleo de figuras “trabajadas tan sólo en aquellos aspectos de importancia para la finalidad de la narración, mientras que el resto permanece oscuro únicamente en los puntos culminantes de la acción que están acentuando, y los intervalos vacíos, sentimientos, e ideas permanecen mudos, los cuales están nada más que sugeridos por medias palabras y por el silencio; la

conveniente deslindar la esfera de acción de cada uno. Auerbach especifica desde el subtítulo de su obra: *La representación de la realidad en la literatura occidental*, que considera lo mimético como una puesta en escena, una configuración de una serie de características que dan al lector una idea de la forma en que la ubicación espacial y temporal se encuentran reflejadas en determinados pasajes de obras literarias fundamentales para la tradición literaria de Occidente. Así, aunque pensáramos la mimesis de Auerbach como una vertiente imitativa, lo cierto es que la vinculación que se establece dentro de este esquema de análisis en realidad se verifica entre la obra literaria y la realidad concreta que intenta representar, mientras que el proceso de *imitatio* que se revisa en el presente estudio analiza las vinculaciones discursivas de una autora del siglo XX con escritores de los Siglos de Oro. Por lo tanto esta reflexión se expone únicamente a manera de referencia.

totalidad dirigida hacia un fin con alta e ininterrumpida tensión, y por lo mismo, tanto más unitario permanece misteriosa y con trasfondo”, Erich Auerbach, *Mimesis*, la representación de la realidad en la literatura occidental, trad. de I. Villanueva y E. Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 17.

I. 2 EL PROCESO DEL RENACIMIENTO AL BARROCO

I.2.1 RENACIMIENTO

La primera cara de la moneda que inicia este diálogo es la del lado racional, lineal, de lo concreto, la que mira y observa y, a partir de esta observación se genera el modelo: la copia expresa su espíritu e identidad, pero esta "imitación", no busca sólo generar una copia gemela, ni intenta retornar al pasado para revivirlo anulando el presente, por el contrario, hay una reincorporación del pasado, una relectura pero desde el presente del artista del siglo XVI. La obra que ha partido de un modelo se integra al presente del artista como lectura del discurso clásico;¹³ un ejemplo de esta integración se aprecia en la escultura en bronce del *David* de Donatello, fechado entre 1430 a 1435.



Esta escultura no es sólo el primer desnudo desde la caída del Imperio Romano, sino también se considera la primer pieza con la cual se quiebran las reglas estéticas del medioevo y donde la proporción se elabora a partir de una escala humana y no divina.¹⁴ Se le puede considerar como la puerta de entrada a una nueva

¹³ Este juego de retomar el pasado como modelo y aplicarlo a un discurso propio del artista, es decir más que de una emulación es una incorporación de principios es lo que la poesía de Concha Urquiza nos refleja de forma clara y contundente, que emulando la personalidad renacentista tomó como referente clásico a los poetas del renacimiento, manierismo y barroco, lo cual queda plasmado en sus versos recopilados en el título de *El corazón preso*, México: CONACULTA, 1990 (Lecturas Mexicanas-3ª. serie, 21); quizá el ejemplo más gráfico sea el poema “Al Yoglar de Nuestra Señora”, en el cual el proceso de *imitatio* es evidente en el uso de vocablos medievales pero en una lectura cuidadosa se descubre que el proceso de *imitatio* se incorpora a un discurso propio de la artista entretejiéndolo con el un discurso nuevo es decir, *inventio*. En este trabajo se ha buscado penetrar y reflexionar de la manera más profunda posible los procesos de creación a los que Urquiza recurre para generar su obra la cual expresa un espíritu sutil y elegante.

¹⁴ Al respecto de los principios de proporción se pueden revisar la *Gran enciclopedia Larousse*, tomo XV Barcelona: Planeta, 1973, en la cual se define perspectiva como: “El aspecto que presentan los objetos vistos a distancia o la apariencia o representación engañosa de las cosas y conjunto de medios técnicos que permiten representar sobre una superficie los objetos tal como se ven. Por ext. representación convencional, en un plano, del relieve de los objetos, a fin de facilitar su comprensión o para manifestar algún aspecto interesante de los mismos. [...] También explica que: No está bien dilucidado si el arte de la antigüedad clásica llegó a conocer la perspectiva científica. En todo caso, la representación sobre un plano de escenas en profundidad alcanzó en ocasiones en el arte clásico efectos de ilusionismo equiparables a los obtenidos mediante la aplicación de las reglas de perspectiva. La formulación teórica de estas reglas y su utilización por el arte figurativo como único método válido de representación racional del espacio surgió en Florencia a principios del s. XV (Brunelleschi, Donatello, Masaccio) y constituye uno de los rasgos definitorios fundamentales del Renacimiento. Todo el arte europeo posterior se desarrolló con supeditación a

mentalidad que fluye con el renacimiento, ya que el hombre se representa con la mayor realidad posible y se distingue el uso de la línea y la flexibilidad del trazo, así como la reproducción fiel del cuerpo que se unen con rasgos típicos del siglo XV como es el sombrero y la forma del cabello que cae sobre los hombros, las botas y el peto a sus pies son el rasgo de la actualidad del artista que se integra con el mundo clásico.¹⁵

Tradicionalmente se percibe al renacimiento como un periodo de apertura, un momento en el cual el hombre apartó sus ojos enfocados a lo religioso para observar y ver lo humano, lo clásico y la razón.¹⁶ Si bien, esta época comienza a desarrollar un espíritu de aceptación del individuo como “ser en el mundo”, los ojos de Dios no se alejan del todo, sino por el contrario intentan comprenderlo en su dimensión

las normas científicas de la perspectiva, hasta que el cubismo, a principios del siglo XX, vino a romper polémicamente con esta tradición, ruptura que ha sido de enormes consecuencias para el arte de nuestro tiempo”. *Gran Enciclopedia Larousse...*, p. 342 y la *Enciclopedia historia universal del arte, tomo 6. El renacimiento y tomo 7 barroco*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.

¹⁵ Para profundizar al respecto se pueden consultar los trabajos de Elie Fouré. *Historia del arte. tomo III renacimiento y tomo V El espíritu de las formas*. Buenos Aires: Poseidón, 1944. E.H. Gombrich. *Historia del Arte*. Tomo I, Barcelona: Garriaga, 1975 pp. 181-215, quien en su capítulo 12 "la conquista de la realidad" reflexiona sobre los cambios, transiciones e incorporaciones de un pasado clásico que había permanecido oculto durante el Medioevo y que en el siglo XV comienza a resurgir incorporado al momento histórico; en dicho capítulo reflexiona sobre la importancia de Donatello para el Renacimiento y lo considera como: "advertiremos como Donatello rompió completamente con el pasado" p. 186. También se puede consultar la *Historia Universal del arte. El renacimiento*. Tomo 6. Dirección Juan José Junquera, España: Espasa-Calpe, 1996. Así como la de José Pijoán, *Summa Artis. Hist. Gral. del Arte. Vol XVI. Arte barroco en Francia, Italia y Alemania Siglos XVII y XVIII*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969, quien reflexiona sobre la importancia del *David* como modelo discursivo y considera: "En este grupo, como en todas sus obras, Bernini vive tan físicamente, tan fisiológicamente, que la psiquis no aparece. Su fuerte es la acción, el movimiento, temas dinámicos por esencia. Lo que se mueve, el suceso, interesa a Bernini más que lo que es. Típico en este sentido es el tercero de los mármoles que esculpió para el cardenal Escipión Borghese, un *David* preparándose a lanzar la piedra. El cuerpo está maravillosamente curvado para conseguir más fuerza centrífuga al voltear la honda. La cabeza es también un prodigio, porque, con el plegar de los labios y el fruncir del entrecejo, el hondero manifiesta que toda su vida, moral y física, está concentrada en el acto que va a ejecutar. La estatua no se reduce a exponer un tiempo, un instante de la acción, sino la posición sucesiva de un cuerpo en movimiento. Generalmente se compara el *David* de Bernini con los *David* de Donatello, Verrocchio y Miguel Ángel. Aquellos tres están glorificados, en posición de triunfo, por un solo gesto. Bernini mueve su héroe; el mármol se tuerce, se dobla, se levanta como si tuviera un resorte en lugar de tendones". pp. 147-148.

¹⁶ Convencionalmente considerado como un periodo de la historia europea que se caracterizó por “un renovado interés por el pasado grecorromano clásico y especialmente por su arte”, en manuales y enciclopedias se ha definido al renacimiento como: “El movimiento cultural que se produjo en Europa al término de la Edad Media y que, sin límites precisos, se extiende desde mediados del siglo XIV hasta mediados del XVII. Es en todo sentido social, físico y cultural, una época de exploración y apertura de nuevos mundos. Se quiebran los cuadros vitales y culturales de la Edad Media y la mirada, vuelta hasta entonces a lo alto, se dirige hacia el contorno y la propia intimidad; se acentúa el individualismo; se desarrolla rápidamente el comercio y tienen lugar los grandes viajes de descubrimiento que estimulan, al mismo tiempo que la imaginación, el surgir del nacionalismo y la formación de los grandes imperios; aparecen los grandes inventos como la pólvora, la brújula y la imprenta, en suma, es una época de curiosidad y energía inagotables, que reforma profundamente el orden hasta entonces en vigencia. Su desarrollo cultural y artístico tuvo características similares en toda Europa, si bien en distintos periodos; a la época del humanismo, entendido como edición y crítica de las obras clásicas, siguió un notable florecimiento de las letras y de las artes, que se agostó luego para dar paso al artificio y el criticismo del subsiguiente racionalismo. Italia fue el país precursor del movimiento, favorecido por varias circunstancias: el desarrollo de sus ciudades-estados, su más íntimo contacto con Roma y el ser puente entre el Este y el Oeste. Así su admirable desarrollo de la literatura, la arquitectura y la pintura, se extendió por toda Europa en movimientos similares, que señalan uno de los momentos cumbres de la humanidad.” *Diccionario Hispánico Universal. Enciclopedia Ilustrada*. Tomo II. México: Jackson, editores, 1963, p. 414. Esta definición enmarca perfectamente las posturas con las cuales se comprende y analiza al Renacimiento; sin embargo queda muy fuera de la realidad de lo que sucedió en los siglos XV, XVI y XVII, tanto en Europa como en las tierras recién descubiertas y a las cuales se consideraban “las Indias”.

humana: de ahí que se retome el panteón greco-romano como forma de comprender la propia divinidad del hombre haciendo hincapié en una gran cantidad de representaciones pictóricas de escenas cotidianas relacionadas con Cristo, como la Virgen o Madonna con el Niño, predicación, milagros o el momento de descenso de la cruz.

También se considera al renacimiento como ruptura con la cultura medieval, si bien, hay que comprender que surge como una expresión de las clases poderosas y ricas, dentro de familias que pueden sustentar a un artista, sobre todo en familias mercantiles como los Medici, quienes no son el pueblo pero que apoyan la creación de muchos artistas a través del mecenazgo; es decir el renacimiento se vive como expresión urbana y elitista dentro de la corte, en las casas de los nobles o ricos que están ante la posibilidad de adquirir títulos nobiliarios o, incluso, oponerse abiertamente a los deseos papales, quien fuera el máximo poder en Europa.¹⁷

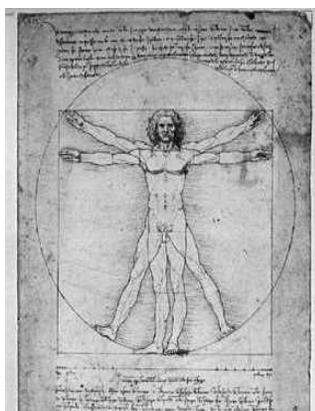
Éste es el ambiente político del siglo XV, de ahí que muchos textos básicos consideren a esta época como de apertura; el problema es que no aclaran que esta libertad está presente en las esferas del poder, en las ciudades, mientras que el pueblo continuó con su vida y costumbres muchas de ellas, todavía dentro del medioevo.¹⁸ El gran elemento que se dará en esta época ocurre a finales del siglo XV y es el descubrimiento de “tierras hasta entonces desconocidas” cuando Colón llega a “las Indias”.¹⁹ Esta nueva cosmogonía es

¹⁷ Hay un cambio en la sociedad y el comercio genera ricos muy poderosos: aquí en especial hago referencia al conflicto entre Lorenzo de Medici, quien se negó a darle un préstamo bancario al papa Sixto IV y que desencadenó una serie de intrigas que llegaron a un intento de asesinato en 1478 contra Lorenzo por parte de la familia Pazzi, partidarios del Papa, pero que al fracasar en su intento fueron castigados por el poder político y económico de los Medici en Florencia, mientras que el Papa tuvo que replegarse a Roma, algo verdaderamente inaudito un siglo antes.

¹⁸ Esta idea de definir como “decadente a la Edad Media” es sumamente reciente, posterior a la mitad del siglo XIX; afortunadamente y gracias a los estudios actuales estas ideas han comenzado a cambiar y los estudios más recientes demuestran que este concepto de la Edad Media como una época oscura e inactiva está muy lejos de la verdad. Un ejemplo claro es el primer gran viaje de esta época, el de Colón, quien lo logra llevar a cabo gracias a los avances y descubrimientos medievales en navegación. Otro aspecto que es importante exponer es “el sentido del Renacimiento como resurgimiento tras la decadencia medieval”. En *La Enciclopedia de los grandes inventos*. Ed. Donald Clark, Barcelona: Vidorama, 1981, en la cual se aclara que: “El historiador suizo Jakob Burckhardt amplió este concepto de Renacimiento en su obra *La civilización del Renacimiento italiano* (1860), en la que delimitó el Renacimiento al situarlo en el periodo comprendido entre el respectivo desarrollo artístico de los pintores Giotto y Miguel Ángel, y definió a esta época como el nacimiento de la humanidad y de la conciencia modernas tras un largo periodo de decadencia”.

¹⁹ Colón encontró nuevas tierras ayudado de avanzados instrumentos de navegación para su época como fueron el astrolabio, el cuadrante, el octante y sextante, la mira, la esfera armilar, la ballestina, nocturnalabio, el reloj de arena, los mapas de costas conocido como “el portulano catalán” así como el mapa de las corrientes marinas y los vientos conocido como “la rosa de los vientos”, el cual contaba con la brújula; sin estas herramientas el viaje de Colón sería impensable. Estos conocimientos permitieron crear un barco como “la carabela”, que representa “la punta de los avances científicos en navegación de la época” y que, a diferencia de los veleros, tenía capacidad de movimiento, estabilidad y rapidez de navegación por el uso de velas, el mástil

vital para comprender al renacimiento como un periodo de reinención y descubrimiento tanto del mundo que se creía explorado y que ahora es totalmente nuevo y desconocido, al cual hay que estudiar como al ser humano que comienza a adquirir un espíritu propio e individual.²⁰ El ser humano se constituye como “la medida de todas las cosas” tal y como lo representó Leonardo Da Vinci en su apunte de dibujo *Las proporciones del hombre*. Este aspecto es vital ya que el cambio de proporción es también un cambio de perspectiva, de dimensión, de reestructuración del discurso artístico de la época, en la cual el artista reclama su lugar en una sociedad como intelectual, individuo y creador: abandonando su posición como artesano surge el artista que comienza a firmar sus obras.



Y es en este preciso momento, cuando surge la personalidad del artista con identidad y autoría,²¹ que aparece la imprenta de Gutenberg permitiendo que la cultura fluya de una manera sin precedentes: la imprenta abre la posibilidad de la lectura de textos, no sólo porque el ambiente cultural lo permite y

y remos. La carabela estaba diseñada para permitir viajes largos de incluso meses sin necesidad de tocar puerto. *Enciclopedia de los grandes inventos...*, pp. 64-83.

²⁰ El gran elemento que se dará en esta época ocurre a finales del siglo XV y es el descubrimiento de “tierras hasta entonces desconocidas”: Colón llega a “las Indias”, pero no será sino hasta 1507 que en el libro titulado *Cosmographiae introductio* se difundan los viajes y descripciones de *Amerigo Vespucci*, se aclare que estas “tierras desconocidas” no forman parte de Asia sino que son un nuevo continente. Este descubrimiento genera una nueva forma de concebir y reinterpretar el mundo y los artistas también están explorando una nueva visión del mundo que los rodea: como los navegantes exploran las tierras desconocidas y fundan en ellas ciudades, los artistas como Da Vinci, Miguel Ángel, Rafael, por mencionar algunos de quienes encabezan esta nueva forma de expresar el pensamiento, inician una cuidadosa búsqueda hacia el interior del hombre mismo, estudian su cuerpo, cómo funciona, cómo fue creado, cómo funcionan los huesos, los músculos, el entramado de las venas, los gestos, etc., y así lo hacen constar en los cuidadosos apuntes de cada uno de ellos.

²¹ En referencia al cambio de perspectiva y la incorporación de un nuevo discurso que se incorpora al discurso cristiano se puede revisar el ensayo de Julián Marías, *La perspectiva cristiana*, Madrid: Alianza, 1999, en el que nos aclara que el cristianismo lleva consigo una visión de la realidad, enteramente original y que se añade a su contenido religioso, del cual emerge y que no se reduce a él. El hombre cristiano, por serlo, atiende a ciertos aspectos de lo real, establece entre ellos una jerarquía, descubre problemas y acaso evidencias que de otro modo le serían ajenos, a lo cual llama perspectiva cristiana y aclara que es el conjunto de la realidad, al que hay que analizar, descubrir sus ingredientes principales, conexiones y ver cómo se articulan en una figura determinada, precisando los grados de claridad o confusión, de autenticidad, de peso de la conducta real p. 9-11. Esta reflexión

fomenta, sino por el resurgimiento de los clásicos que son releídos desde la fuente gracias a la posibilidad de la adquisición de copias.²² Esta posibilidad de lectura y relectura lejos de la marginación y la censura religiosa genera el espacio intelectual para la revolución renacentista,²³ así como de algunos de los textos más estudiados durante la Edad Media y en los cuales se encuentra presente el pensamiento del mundo clásico que permanecieron presentes en los siglos XV al XVI,²⁴ como los estudios de gramática y retórica, en especial los textos de Cicerón que fueron de los más estudiados y que continuaron con gran fuerza durante el renacimiento; entre estas obras se encuentran: *De la partición oratoria*, *Acerca del orador*, *El orador perfecto* y *De la invención retórica*; también continuaron presentes los libros de *Retórica* y *Poética* de Aristóteles, o el *Arte poética* de Horacio, así como *Institución oratoria* de Quintiliano, considerando a este último como una gran síntesis de la larga tradición retórica clásica.²⁵ La aportación renacentista fue hacer a un lado las anotaciones o versiones cristianizadas y retomar los originales que se habían conservado a lo largo de la Edad Media gracias al trabajo de los copistas; pero lo importante es que los renacentistas no tomaron en

es importante para comprender las expresiones poéticas de Urquiza, ya que para el cristiano vida y obra están intrínsecamente unidas como veremos más adelante al analizar la poesía de San Juan y Santa Teresa.

²² Gracias a la imprenta de Gutenberg y su rápida difusión por toda Europa, la primera imprenta posterior a Gutenberg se fundó en Venecia, Italia, en 1469, casi veinte años después de la publicación de la Biblia de Gutenberg de 1450, lo cual permitió que surgiera el gran auge tanto de la lectura como de la crítica de la misma: de ahí que también se considere a este periodo como el nacimiento del Humanismo.

²³ Esta posibilidad de publicar será la piedra angular con la cual se construya toda la poesía de los Siglos de Oro, y quizás el ejemplo más claro de la posesión autoral de un texto y la defensa del mismo sea el *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y Saavedra, Madrid: Aguilar, 2003, que publica su primera parte en enero 1605 y poco después en 1614 aparece *El Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda, ante el cual Cervantes se ve forzado a escribir una segunda y definitiva parte en 1615 en la cual se narra la muerte de su personaje y dentro del mismo texto arremete violentamente “contra el imitador de las historias falsas que andan por ahí rodando”. Con este acto Cervantes está asentando, una de las primeras defensas de la propiedad intelectual por escrito.

²⁴ Estos conocimientos parecen contraponerse a la popular apreciación de la sociedad medieval como “la fragmentaria sociedad feudal, caracterizada por una economía básicamente agrícola y una vida cultural e intelectual dominada por la Iglesia”. Si bien, la Iglesia ejercía una gran fuerza política y social durante estos siglos también es cierto que al interior de las universidades, monasterios y centros religiosos se desarrolló un cuidadoso trabajo de conservación de materiales clásicos, y fue gracias a estos centros denominados como “*scriptoria* medievales”, que se conservaron copias de las obras de los autores latinos como Virgilio, Ovidio, Cicerón y Séneca. Todo lo anterior hizo posible que durante el renacimiento no se descubrieran, sino que se reencontraran y releyeran los textos de la antigüedad clásica en los manuscritos que se conservaron por este minucioso cuidado de copiado elaborado por siglos en los monasterios medievales. Los renacentistas, de alguna forma, fueron una especie de continuadores de dicha tradición, pero añadieron el pensamiento crítico y el análisis libre del canon religioso, de ahí la importancia de su lectura y la importancia de no subestimarla. Al respecto de esto Erwin Panofsky en su ensayo “Renacimiento ¿Autodefinición o autoengaño? en *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid: Alianza, 1975, p. 38, afirma: “el renacimiento se mantuvo unido a la Edad Media por mil lazos; de que la herencia de la antigüedad clásica, por muy tenues que fueran a veces los hilos de la tradición, no llegó nunca a perderse de manera irrecuperable, y de que hubo algunos vigorosos movimientos renovadores de tono menor antes de la “gran renovación” que culminaría en la época de los Médicis”.

²⁵ Los trabajos de Cicerón se mantuvieron a lo largo de la Edad Media en especial el de *La partición oratoria* que, al ser un texto breve y desarrollado a manera de diálogo entre Cicerón Padre e Hijo, servía a modo de catecismo para comprender el “arte del orador”; sus teorías se cristianizaron y se consolidaron en los trabajos teológicos como los de San Agustín de Hipona del s. IV-V.

cuenta las glosas canonizadas por el discurso religioso, sino por el contrario leyeron directamente al autor y retomaron esta visión “clásica”, la cual se reinterpretó en su momento histórico y su pensamiento; tal y como lo hicieron Lutero, Calvino entre otros reformadores; esta relectura y reinterpretación es vital para comprender tanto el espíritu del renacimiento como el del barroco.

Todo ese conocimiento se convirtió en la herramienta idónea para generar en el siglo XV un redescubrimiento del mundo, y esta relectura de los clásicos permitió la entrada de nuevas ideas que generaron no sólo un cambio de pensamiento y concepción del mundo y del hombre, sino también un cambio de perspectiva. El artista comenzó a ganar un espacio como individuo y dejó atrás su lugar dentro de los artesanos para constituirse en todo un intelectual, como lo fueron Dante, Miguel Ángel o Da Vinci, entre muchos otros; de ahí que los renacentistas se sintieran herederos directos del mundo clásico, como Flavio Conti abiertamente lo declara:²⁶

Las obras que se realizaron en Italia durante el inicio del Quattrocento (s. XV) y la mitad del Cinquecento (siglo XVI) sus formas típicas se derivan de dos bases principales: el mundo clásico y la perspectiva; en primer lugar de la reutilización, después de un intervalo de casi un milenio, de las formas características del arte clásico, es decir, griego y romano; y, en segundo lugar, la aplicación de un nuevo hallazgo técnico: la perspectiva, es decir, un conjunto de reglas gráficas matemáticas que permiten reproducir sobre el papel (o sobre cualquier superficie plana), con exactitud “científica”, el aspecto de la realidad. Durante el renacimiento, sus exponentes se consideraban en efecto hijos y herederos del arte clásico, del que querían hacer “renacer” las formas, o por lo menos el espíritu. En cambio, rechazaban toda la relación con las experiencias artísticas posteriores al arte clásico.²⁷

Este cambio de perspectiva y de reinterpretación del arte clásico como poseedor de leyes y ciencia le dan al artista un replanteamiento del mundo donde la naturaleza es capturada en la obra y toda esta asimilación es posible gracias a una “imitación” de las formas romanas y griegas como modelos; sin embargo no es la imitación planteada por Cicerón como parte de la memoria, sino de la copia del mundo clásico a la que se le considera modelo de proporción, ciencia y equilibrio; es así que el mundo clásico se asimila y se copia para integrarlo dentro de una modernidad, convirtiéndolo en modelo de perfección de este “nuevo mundo” que se está reinventando y redescubriendo.

²⁶ Los datos referentes a los descubrimientos y procesos históricos de la Edad Media y el renacimiento fueron tomados de enciclopedias y se sintetizó parte del resumen sobre dichos periodos en esta parte. *Cfr.* Martín de Riquer y José María Valverde. *Historia de la literatura universal con textos antológicos y resúmenes argumentales*. Tomos 4 *El Renacimiento desde sus preliminares* y 5 *Reforma, contrarreforma y barroco*. Barcelona: Planeta, 2002.

²⁷ Flavio Conti, *Cómo reconocer el arte del renacimiento*. Barcelona: Edunsa, 1999, pp. 4-5.

Los avances, tanto en las ciencias humanas como la apertura al pensamiento científico y el descubrimiento del Nuevo Mundo, producen un espacio donde el artista se convierte en intelectual y proyecta sus obras: ya no es más un artesano que trabaja por encargo para realizar obras específicas, sino que es libre de reinterpretar a su modo y cuenta con fuertes herramientas para expresar esta visión individual del mundo como es la perspectiva, las reglas de proporción y el descubrimiento de nuevos materiales como son el óleo, la encáustica, el fresco y otras nuevas técnicas. Es decir los materiales se convirtieron en herramientas de expresión y experimentación para que los artistas pudieran generar un mundo ideal y natural dentro de proporciones perfectas y equilibradas. Cada obra se convierte en todo un proceso de creación y ensayo hasta conseguir la perfección: el detalle y la forma se copian con exactitud tratando de buscar la forma tridimensional y desechar el arte puramente lineal.²⁸

En la expresión verbal artística del renacimiento también se encuentra este espíritu, el cual se desarrolló dentro de un nuevo grupo de artistas y estudiosos: “los humanistas”, quienes contaban con gran influencia en la sociedad y se constituían como un sector aparte y separado de la iglesia, la cual había condicionado toda la vida cultural durante el medioevo; pero ahora el conocimiento y la ciencia llegaba directamente al ciudadano, gracias a la accesibilidad de los textos por la imprenta y las ideas del aristotelismo que se desarrollaron a principios del renacimiento y que desplazó al platonismo.²⁹

Con el arte de un nuevo espíritu y con una nueva piel racional, los artistas usaron como medio de expresión la geometría y otras ramas de las matemáticas, las cuales ocuparon un lugar esencial en la nueva concepción de la cultura, y se desechó de manera definitiva el arte lineal en busca de la dimensión, simetría de la composición y la perspectiva para mostrar el esplendor de la forma, la luz y el espacio infinito con figuras que poseen emoción y movimiento, el estudio directo de la naturaleza, la fuerza de la pincelada, el impresionismo de efectos, la ilusión de luz, la expresión humana de los gestos, etc. Por primera vez en la pintura el aire envuelve a los cuerpos y se siente una atmósfera real, se hacen la degradación de los colores

²⁸ Elie Fauré, *Historia del arte, El Renacimiento...*, pp. 11-34.

²⁹ Pero no todo fue reinterpretación y renovación; en el campo de la teología durante el renacimiento se continuaron con muchas de las tradiciones medievales del escolasticismo establecidas por las obras de Santo Tomás de Aquino, Juan Escoto y Guillermo de Ockham, aun cuando el platonismo y el aristotelismo fueron cruciales para el pensamiento filosófico renacentista. Los avances en las disciplinas matemáticas como en astronomía estaban en deuda con los precedentes medievales como ya se

para generar la perspectiva de la distancia y en los detalles como la representación de las telas donde se nota la calidad al elaborar los pliegues.³⁰

La lectura y el intercambio de textos por la imprenta prepararon el camino para el nacimiento del soneto, forma poética donde quedarán establecidos los ideales y el espíritu de la perfección clásica. El soneto surge como una expresión arquitectónica verbal de las ideas renacentistas clásicas, a diferencia de las formas medievales que le anteceden, como el romance o los versos alejandrinos que tienen libertad de estrofas y de acentuaciones así como una relativa tolerancia en la cantidad de sílabas del verso: un romance puede tener versos de 7, 6, o 9 o incluso 10 sílabas sin que esto lo anule o, los versos alejandrinos monorrimos de Berceo presentan este mismo tipo de libertad. Este tipo de formas se presentan en la obra de Urquiza que desarrolló cinco poemas con versos alejandrinos, dos a manera de soneto en cuanto a la estructura estrófica (dos cuartetos dos tercetos), “Como Alonso Quijano” y “Como la cierva” y uno en forma de cuatro cuartetos de alejandrinos aplicando la estructura discursiva del soneto (introducción, desarrollo y conclusión) en “Al yoglar de nuestra señora” y dos poemas también utilizando el verso alejandrino pero como se explicó variando de extensión “Bión” de 28 versos distribuidos en estrofas variables (1 sextina, 1 quintilla, 3 cuartetos, 1 terceto y 1 pareado) y “Elogio de Esquilo” en el cual utiliza pareados alternados con un eneasílabo suelto.

En cambio el soneto representa una estructura poética cerrada, compacta y específica que apela a una idea de orden y perfección, compuesta de versos endecasílabos sin opción a variación de número de sílabas, salvo aquéllas que se compensen con el acento al final, y se cierra con dos estrofas de cuartetos y dos estrofas de tercetos de rima establecida ABAB CDC. Los sonetos en los cuales Urquiza utiliza esta estructura y además acentuando en 6ª y 4ª 8ª como lo hicieron las grandes plumas del siglo XV son: “Job”, “Sulamita”, “David”, “Jezabel”, “La canción de la Sulamita”, “Ya corre el corazón”, “Aunque tu nombre”, “Yo, para no vestir”, “Pastor enamorado”, “Tú que finges olvido”, “Mal de las negras aguas”, “Se abatieron fervores”, “Entre el cobarde impulso”, “Primavera”, “Crepúsculo”, “Proyecto de mi amor”,

mencionó, y las escuelas de Salerno y Montpellier que fueron destacados centros de estudios de medicina durante la Edad Media continuaron durante el renacimiento. Ramón Xirau. *Introducción a la filosofía*. México: UNAM, 1998, pp. 117-327.

³⁰ Elie Fauré, *El renacimiento...*, pp. 11-34.

“Miente mi corazón”, “Mi cumbre solitaria”, “Del ser que alienta”, “Un soñar de pálido ramaje”, “¿Cómo perdí?”

La forma poética más trabajada por Urquiza es el soneto: en *El corazón preso* aparecen publicados 31 sonetos estructurados con las reglas clásicas (dos cuartetos, dos tercetos) y de ellos, en 22 Urquiza reproduce la rima empleada en los Siglos de Oro por Petrarca y Garcilaso. El análisis de estos 22 poemas se ha sintetizado a manera de cuadro en el tercer capítulo de este ensayo y los 10 sonetos restantes, en los cuales se presentan variaciones a la estructura clásica serán analizados más adelante. Lo importante aquí es subrayar cómo nuestra poeta retoma estas formas y las aplica a su obra marcando, así, la pertinencia para revisar cuidadosamente la propuesta de Petrarca y Garcilaso que nos dé un parámetro que nos permita conocer el nivel o grado de imitación desarrollado por Urquiza en su poesía. Este proceso de tomar y emular no es nuevo en la poesía de lengua española, Blecuá en su ensayo “de los siglos oscuros al de oro”, en el cual considera los tres elementos utilizados por los poetas del siglo XVI con los cuales se alcanza los niveles de perfección:

Comienzo a hablar de Garcilaso: Trato de explicar el prodigio de su perfección por tres causas: 1ª. El perfeccionamiento de la lengua poética a lo largo del siglo XV; 2ª. La perfección del nuevo instrumento (- haciendo alusión al soneto con verso endecasílabo que se ha heredado de Dante a Petrarca y de ahí a la pluma de Garcilaso). 3ª. Las cualidades del mismo Garcilaso. [...] ¡Cuanta perfección, capacidad expresiva, intuición de representaciones estéticas en el arte de Garcilaso! A pesar de los temas (lugar común). Y basada en el ejercicio de la lengua a lo largo del siglo XV, de un lado; de otro, en la perfección del instrumento introducido.³¹

El soneto funciona como una estructura, la cual se convierte en una expresión de arquitectura poética que necesita manifestar verbalmente el cambio radical que ha surgido en el mundo europeo; la modernidad ha llegado a la civilización y se expresa con una voz que explora en la expresión cuidada y contenida manejada con maestría y que se vierte en un modelo de arquitectura poética donde queda una “expresión áurea”, versos endecasílabos distribuidos en 14 versos con los cuales se conforman dos cuartetos y dos tercetos,

³¹ Dámaso Alonso y José Manuel Blecuá. *Antología de la poesía española. Lirica de tipo tradicional*. Madrid: Gredos, 1978, pp. 183 y 191.

armonizados por la rima y marcados por un ritmo por los acentos en especial el acento en 6ª sílaba el cual se convierte en el pilar que soporta toda la estructura melódica del poema³² de Luis de Milán (¿1564?).

Sintiendo voy de amor gran agonía,	A	
la cara traigo de color de tierra;	B	
ya viene por llevarme quien entierra:	B	
que ya murió del todo mi alegría.	A	4
Matóla vuestra grande guerrería;	A	
que siempre me habéis hecho cruel guerra,	B	
venciéndome en el llano y en la sierra,	B	
que son mi corazón y fantasía.	A	8
Vos me habéis hecho el corazón muy llano,	C	
que guerra del amor lo allana todo,	D	
y allanará la ciencia más subida.	E	11
Ganástesme el castillo y castellano,	C	
mi entendimiento con mi leal modo:	D	
que muy alto subir de gran caída ³³ .	E	14

El soneto es la enunciación de una forma poética que viene a generar una composición del discurso poético, un discurso reflexionado y en el cual se integra el pensamiento clásico, convirtiéndose de esta forma en la exclamación idónea del poeta renacentista en la que puede verter nuevas percepciones del mundo; si bien la forma ha permanecido hasta nuestros días, el contenido se ha modificado y mutado a partir del pensamiento y la época en la cual se emplea.

³² Consultar a Bernardo Gicovate. *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*. México: UNAM, 1992, quien en su introducción afirma: “De todas las formas poética que han adquirido las lenguas modernas, la del soneto es la que más nos intriga por su persistencia, claridad y rigor.” p. 9 o confróntese con “Capítulo III.1.2. “Tinta de poeta” en el trabajo de tesis *La palabra entre mito y sombras...* capítulo en el cual se aborda la historia y evolución del soneto desde Guido Cavalcanti hasta Urquiza. pp.60-77, por lo que aquí se presenta sólo a manera de nota un breve resumen sobre este aspecto: 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 (y que en 1590 Juan Díaz Rengifo resume) “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 sólo un 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 alabar, o vituperar: para persuadir o disuadir, para consolar y animar: y finalmente para todo aquello que sirven los Epigramas Latinos”. (Gicovate, *El Soneto...*, p. 19). Si bien su aparición tiene vestigios ya desde 1230 o 1240 en los escritos de Pier delle Vigne entre otros poetas de la corte de Federico II eran poemas contruidos por dísticos de dos series: ABABABABCDCDCD y que se derivaban de la canción popular “*strambotto*”, pero no será sino hasta el siglo XIII en que Guido Cavalcanti utilice por primera vez las rimas abrazadas constituyendo así el *dolce stil nuovo*, que será retomado por Dante y Petrarca quien afirmará al respecto: “Ma intro alla tessitura delle rime lavariazione é tanto grande, che francamente potremo affirmare que di culcumque sorta imaginabile possa trovarse essempló”. – 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.- (Mario de Crescimbeni. *L'istoria della vulgar poesia*, ed. 1698 y reeditado Venecia por L. Basegio, 1731, Vol. I, Cap. CVII, p. 169). Tomado de Gicovate, *El Soneto...*, p. 14.

³³ “Soneto No. 21” de Luis Milán en *Poesía de la Edad de Oro I, Renacimiento*. Edición de José Manuel Bleuca, Madrid: Castalia, 1991 (Clásicos, 123), p. 47. Bleuca anota sobre el autor: “Luis Milán (+ ¿1564?) [El cortesano (Valencia, 1561), pero los copio de la edic. de Madrid, 1874, pp. 220, 224 y 323]. Luis Milán, valenciano, amigo de don J. Fernández de Heredia, excelente músico, autor de *El libro de música de Vibuela de mano intitulado el Maestro* (Valencia, 1536), con preciosas cancioncillas de tipo tradicional, y autor también de *El Cortesano* (Valencia, 1561), que nada tiene que ver con el de Castiglione.” pp. 46-47.

Este espíritu que asimila al mundo clásico lo reproduce con la imitación como búsqueda de la perfección que encuentra su voz literaria con el “soneto”, ya que poéticamente es riguroso y exige una métrica, ritmo y rima que se apega a los ideales y crea modelos de inspiración como Laura y Beatriz para Petrarca y Dante: mujeres más imaginarias que reales, quienes son modelos de finura humana y espiritual con las cuales se reencarna el mundo clásico en el mundo renacentista. Al respecto José Manuel Blecua considera:

Con el endecasílabo se incorpora toda la poesía petrarquista, con sus sutilezas amorosas, su belleza y su gusto por la forma. Sin olvidar que los clásicos, especialmente Horacio, Virgilio y Ovidio, contribuirían a su vez a formar un gusto literario nuevo. Y esta poesía enriqueció prodigiosamente también la nueva sensibilidad renacentista, alimentada además por un claro platonismo, junto con la casuística amorosa del viejo «amor cortés», que resonará hasta el barroco, añadiendo la tesis sobre la naturaleza como «Mayordomo de Dios» y la exaltación de lo que parecía más natural y espontáneo, como el refrán, el romance y la canción popular o tradicional. La mimesis de lo natural se convierte, como es bien sabido, en el postulado estético que llevará a huir de la «afectación», aquella tacha de que se debían guardar todos al hablar, escribir o simplemente andar. La fecha más decisiva en la historia de la poesía española, la de mayor trascendencia, es sin duda la de 1526, fecha del encuentro de Juan Boscán con Andrea Navagiero, embajador de Venecia, en las tornabodas granadinas del emperador con Isabel de Portugal. Es bien conocida la preciosa referencia de Boscán en su célebre carta a la duquesa de Soma, dándole cuenta de cómo se decidió a escribir a la manera italiana, abandonando la vieja poesía castellana. Que Garcilaso quisiera seguir también ese camino dio el triunfo definitivo a la nueva escuela, ya que el divino toledano poseía uno de los oídos musicales más extraordinarios y pudo aclimatar prodigiosamente el endecasílabo, ese verso tan bello y tan bien elogiado por Dámaso Alonso.³⁴

Si bien el arte pictórico dejó atrás el platonismo para retomar a Aristóteles, la literatura se convierte en la heredera tanto del pasado clásico como del pasado inmediato del Medioevo, y a pesar de que la forma cambia, el octosílabo permanece en el ámbito popular tradicional y se mantiene a la par de las innovaciones poéticas de Garcilaso y Boscán, quienes introducen en la península el “Dolce stil nuovo”, viven con los ideales renacentistas al tiempo que pertenecen a las esferas de poder. Los poetas se vuelven herederos de un discurso poético pero también retórico; las figuras y formas retóricas se convierten en el pincel con el cual el poeta expresa sus propias ideas, y esta herencia tanto del mundo clásico como de las formas del cancionero y las nuevas ideas del “Stil Nuovo” se convertirán en el campo fértil donde florecerán los “Siglos de Oro”, por lo que, durante esta época, el poeta tiene en su pluma todas las formas y estructuras posibles como herramientas para expresarse.³⁵

³⁴ José Manuel Blecua, *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento*. Madrid: Castalia, 1984 (Clásicos Castalia, 123), pp. 7-9.

³⁵ Jordi Ferrer y Susana Cañuelo, “Renacimiento”, en *Historia de la literatura universal*, Barcelona: Óptima, 2002, pp. 73-93.



56 Pinturicchio (1454-1513). *El regreso de Ulises. Hacia 1509.*

El renacimiento representa en todos sentidos el mundo moderno, el espíritu de investigación y exploración, así como de expresión artística de gran envergadura. El espíritu analítico y crítico que se inició en el renacimiento se le puede considerar como la piedra angular para todo trabajo artístico y pensamiento humano posterior: en él se integra con gran armonía el espíritu antiguo, pero se actualiza y se replantea a partir de la perspectiva y el espíritu de modernidad que posee³⁶.

Tal y como Urquiza ha desarrollado en su poesía, y que iremos revisando a lo largo de este trabajo, aquí cito a manera de referencia el soneto “Aunque tu sierva” de 1939, el cual reproduce el espíritu

³⁶ Un ejemplo de todo lo dicho se ve claramente en la llegada de Ulises, pintado al fresco en 1509 por *Pinturicchio*. Los personajes se encuentran vestidos a la moda del siglo XV, Penélope teje en una máquina de telar de las que se perfeccionaron entre el s. XIII y XIV en Europa, pero quizás lo más sobresaliente es la carabela que se observa en perspectiva a través de la ventana, que, como ya se explicó, se trata de la nave más avanzada de la época. Ref. *La enciclopedia de los inventos...*, p. 43.

renacentista, al igual que el soneto “Sintiendo voy de amor gran agonía” juega con la variación de rimas en los tercetos y los cuartetos cuentan con rima abrazadas.

Aunque tan sierva de tu amor me siento	A	
que hasta la muerte anhelo confesarte,	B	
bien sé que como Pedro he de negarte	B	
no tres veces, Señor, tres veces ciento.	A	4
No quiero fiarme de mi sentimiento	A	
ni eterna fe sobre mi fe jurarte,	B	
¡si me sé tan capaz de traicionarte	B	
que en mi propia traición vivo y aliento!	A	8
Mas, pues esclavo del amor rendido,	C	
bajas a veces a mi entraña impura,	D	
tú mismo por mi boca te confiesa,	E	11
Señor, y cuando mires que te olvido	D	
ten piedad de tu mísera criatura	C	
en quien es la traición naturaleza ³⁷ .	E	14

Urquiza

En este poema Urquiza no sólo muestra una maestría en el manejo de las reglas clásicas, sino también una clara aplicación e incorporación del espíritu y voz de los poetas de los siglos XV a XVII; este poema es una clara confesión de sus luchas internas de fe en Dios y su propia concepción como simplemente “humana”, tal y como lo expresaron muchos de los poetas que le antecedieron.

³⁷ Urquiza, *El corazón preso...*, p. 57.

I.2.2 MANIERISMO

En diversas enciclopedias o textos sobre arte por lo general se considera al manierismo como una simple transición del espíritu del renacimiento al barroco o inclusive omiten este periodo y pasan directamente del renacimiento al barroco.³⁸ El manierismo no aparece registrado como una expresión estética literaria que surgió en el periodo comprendido entre el renacimiento y el barroco. Tampoco aparece el término manierismo en *Historia de la literatura española* de Emiliano Diez-Echarri,³⁹ quien determina el estudio cronológico de la literatura española en: edad media, renacimiento, barroco, neoclásico o siglo XVIII, romanticismo, realismo y naturalismo, época contemporánea.⁴⁰

Esto muestra de forma clara la importancia del renacimiento y el barroco en la literatura española y la postura convencional ante estos movimientos como ejes rectores del discurso artístico; sin embargo, también pone en evidencia el desconocimiento de las aportaciones del manierismo al arte. En otros textos

³⁸ Al respecto se puede confrontar Martín de Riquer y José María Valverde, *Historia de la literatura universal*, con textos antológicos y resúmenes argumentales, Vol 4. *El Renacimiento desde sus preliminares* y Vol. 5 *Reforma, contrarreforma y barroco*, Barcelona: Planeta, 1984.

³⁹ Emiliano Diez-Echarri y José María Roca Franquesa, *Historia de la literatura española*, Madrid: Aguilar, 1950.

⁴⁰ No hemos abordado la discusión sobre el barroco y el manierismo que se encuentra presente entre estudiosos como Robert Curtius, quien rechaza el término de barroco sustituyéndolo por el de manierismo: debido a la delicadeza que merece la revisión de esta postura y que no es posible abordar por su amplitud en este ensayo, dejamos esta nota marginal a manera de referencia para un estudio más profundo que pueda abordar cuidadosamente las diferentes posturas y sus razonamientos. Curtius, desde el primer capítulo de su libro, emplea el concepto de manierismo en lugar del de barroco al remontarse hasta los remanentes de la cultura romana que se mantenía especialmente dentro del discurso retórico, y trasplanta a esta época la contraposición entre clasicismo y manierismo (apolíneo y dionisiaco), considerando que la postura “clasicista” correspondería a los oradores de la escuela ática (Demóstenes, Lisias), mientras que una postura “manierista” sería la de aquellos oradores adeptos a la escuela asianista (de Asia Menor). Curtius lo expone así: “El asianismo es la primera forma del manierismo europeo; el aticismo, la primera forma del clasicismo europeo”. Esta trasplatación se explica más a fondo en el capítulo XV: clasicismo y manierismo son tendencias artísticas intemporales que no se pueden atar a un solo periodo histórico ya que considera que el manierismo es una constante de la literatura europea, puesto que aparece como un fenómeno complementario al clasicismo de todas las épocas. Para Curtius la pareja conceptual de clasicismo-romanticismo, es en realidad de alcance limitado como instrumento intelectual, en contraste con la pareja clasicismo-manierismo que puede ser más útil y aclara de manera más ilustrativa ciertos aspectos que suelen pasarse por alto. Así, muchos de los términos que de modo habitual se incluyen en la actualidad como barrocos, sería más apropiado considerarlos manieristas, ya que el término barroco conlleva una serie de implicaciones históricas. Por otro la tendencia manierista no se puede entender sin su término opuesto, el clasicismo el cual se define como aquellas épocas de florecimiento de “cumbres aisladas” que “bajo la rúbrica de clasicismo ideal”, se elevan “por sobre la extensa planicie del clasicismo normal: nombre aplicado a todos los autores y a todas las épocas que escriben correcta, clara, artísticamente pero sin representar los más altos valores humanos o artísticos como Jenofonte, Cicerón, Quintiliano, Boileau, Pope, Wieland. El clasicismo normal puede ser de imitación y aprendizaje”. En consecuencia la forma de definir al manierismo como contraste y desde una perspectiva retórica, será en razón de los excesos ornamentales: “El clasicismo normal dice lo que tiene que decir en una forma natural, adecuada a su tema; sin embargo, también ‘adorna’ su discurso, lo provee de *ornatus* siguiendo una tradición retórica acreditada. Uno de los peligros del sistema es el hecho de que en las épocas manieristas, el *ornatus* se acumula sin orden ni concierto; o sea que en la misma retórica yace oculto el germen del manierismo”. Luego enumera los recursos estilísticos de los que el manierismo “abusa”, como pueden ser el hiperbatón, perífrasis, *annominatio* (o acumulación de flexiones de una misma palabra), metáforas manieristas (debido a su extrañeza) y otros manierismos formales (*Literatura Europea y Edad Media Latina, 1er. tomo*, México: F.C.E., 1975, pp. 105, 385-408).

que sí consideran al manierismo lo califican como una primera fase del barroco, en la cual se da una expresividad y artificiosidad, como al respecto resume Estébanez en su diccionario:

El manierismo es un movimiento estético desarrollado en Europa entre la segunda mitad del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII. El término "manierismo" procede del italiano *maniera*, con el que los estudiosos del arte de ese país, a mediados del siglo XVI, designaban las peculiaridades estéticas de un artista, y de manera especial, se referían al estilo o "manera" de Miguel Ángel, que se convierte en el prototipo imitado por otros pintores y en el punto de partida del movimiento manierista europeo. En dicha corriente estética se han observado, como rasgos característicos, el gusto por las formas geométricas, por la deformación de perspectivas, por la línea "serpentina", la búsqueda de atmósferas raras, etc. En España el pintor más representativo del manierismo será el Greco.⁴¹

Estébanez Calderón explica cómo este movimiento artístico responde a una situación de cambio y crisis cultural producida en Europa hacia mediados del siglo XVI y que encontrará como forma de expresión plástica y de tensión espiritual las formas distorsionadas, como por ejemplo en Tintoretto se unen a una agitación perceptible de figuras alargadas y angulosas como las del Greco, las cuales contrastan claramente con la sensación de equilibrio armónico de la pintura del renacimiento. Esta expresividad agitada revela para algunos críticos "una inestabilidad" provocada por el rompimiento de los modelos anteriores y la normativa clásica para seguir a los impulsos originales de su propio espíritu y sensibilidad artística⁴². Continúa aclarando que el concepto "manierismo" se ha aplicado también al campo de la literatura para designar a un estilo que se produce en Europa en un período de transición del renacimiento al barroco, como lo considera H. Hatzfeld, ya que las fechas de desarrollo varían según los diferentes países (Italia, entre 1530 y 1570; España, entre 1570 y 1600; Francia, entre 1590 y 1640).⁴³

Sin embargo no se puede perder de vista que la caracterización general del manierismo contiene rasgos muy dispares, difíciles de reunir en un concepto unitario. Una dificultad especial está en que el concepto estilístico no es puramente temporal sino implica una búsqueda estética de expresión y perfeccionismo artístico que desembocará en las composiciones del barroco. Es decir, debemos comprender que en el siglo XVI fluyen ambas expresiones como líneas que se entrelazan tanto en las obras de madurez, algunas de ellas realizadas al final de la vida como es el caso de Rafael y Miguel Ángel, quienes en sus piezas compite apasionadamente la voluntad artística con la expresión del barroco.

⁴¹ Demetrio Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996, (Filología y Lingüística), p. 642.

⁴² Estébanez, *Diccionario...*, p. 642, hace referencia a "Victor Manuel de Aguiar e Silva, 1972".

⁴³ Estébanez, *Diccionario...*, p. 643.

Por ello, lograr una clara definición del manierismo cuando ambos estilos surgen casi simultáneamente es una tarea que aún los especialistas no han logrado concluir; sin embargo en este acercamiento podemos establecer una diferenciación de ambos géneros –manierismo y barroco- a través de la comprensión del “sentido de la creación”.

Porque tanto la obra renacentista como la barroca están fundamentalmente marcadas por una ideología que las sustenta, es decir, el renacimiento intenta la reelaboración del discurso de la antigüedad clásica y en el barroco genera un discurso de fuerte ideología religiosa, ya sea reformista o contrarreformista. En cambio, el manierismo es una expresión artística determinada claramente por el discurso estético y lo primordial de la obra es la expresión artística lograda con gran agudeza e ingenio, el artista se presenta como un “maestro” que domina la técnica con gran destreza y sus obras no sólo son una cátedra del extraordinario manejo de la técnica con gran habilidad y una agilidad natural sensiblemente influida por un discurso esteticista. Es por ésto que Hauser considera al manierismo como el principio teórico-artístico del arte moderno:⁴⁴

Las fórmulas de equilibrio sin tensión del arte clásico ya no bastan; y, sin embargo, se continúa aferrado a ellas, y a veces incluso con más fiel, angustiada y desesperada sumisión que si se hubiera tratado de una adhesión sin vacilaciones. La actitud de los jóvenes artistas frente al renacimiento pleno es extraordinariamente complicada; no puede simplemente renunciar a los logros artísticos del clasicismo, si bien la armoniosa imagen del mundo de tal arte se les ha vuelto extraña por completo. Su deseo de continuar sin interrupción el desarrollo artístico apenas podía realizarse si no prestaba su empuje a tal esfuerzo de continuidad de la evolución social. Pero artistas y público son en lo esencial los mismos que la época del renacimiento, si bien empieza a ceder bajo sus pies. El sentimiento de inseguridad explica la naturaleza contradictoria de su relación con el arte clásico. Esta contradicción ya la habían sentido los tratadistas de arte del siglo XVII, pero no se dieron cuenta de que la imitación y la simultánea distorsión de

⁴⁴ Cfr. Arnold Hauser. “El manierismo”, *La crisis del renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid: Guadarrama, 1965. pp. 31-50, también puede consultarse *Historia social de la literatura y el arte, desde la prehistoria hasta el barroco*. Madrid: Debate, 1988. pp. 417-426.

los modelos clásicos en su tiempo estaban condicionadas no por la falta de espíritu, sino por el espíritu nuevo de los manieristas, completamente ajeno al clasicismo.⁴⁵

La lectura poco afortunada que algunos críticos han realizado considerando al manierismo como un simple proceso de transición entre dos corrientes, desvaloriza hasta cierto punto, lo que la expresión manierista buscaba en realidad, esto es la gran “cúspide” o “cresta”, de la más aguda expresión del renacimiento y los principios rectores del discurso barroco, como la ha calificado Hatzfeld, sin embargo este apartado no pretende resolver lo que aún está en la mesa de discusión: simplemente busca bosquejar diferentes posturas ante el manierismo, el cual merece un estudio más cuidadoso y profundo que permita desentrañar los hilos estructurales de su discurso, propuestas y reflexiones estéticas, las cuales han jugado un papel determinante para la concepción y producción del arte moderno.

Por ésto, como simple punto de partida convencional, podemos considerar al manierismo como un estilo que se desarrolló en Italia durante el siglo XVI, pero si se reflexiona un poco más encontramos cierto vínculo o forma de evolución de la “*imitatio*” renacentista que buscaba desarrollar obras “*a la maniera de*”: si bien era una especie de copia, ésta incluía en sí misma la búsqueda de la perfección renacentista unida a una expresión propia, es decir, el manierismo expresa una clara preocupación por la estilística, más que por los principios rectores o filosóficos del renacimiento. Hauser aclara:

Los conceptos de arte postclásico como fenómeno de decadencia y de ejercicio manierístico del arte como rutina fijada imitadora servil de los grandes maestros proceden del siglo XVII, y fueron desarrollados por primera vez por Bellori en su biografía de Annibale Carracci. En Vasari, *maniera* significa todavía lo mismo que personalidad artística, y es una expresión condicionada histórica, personal o técnicamente. Es decir, significa "estilo" en el más amplio sentido de la palabra. Vasari habla, por ejemplo, de una *gran maniera*, y por ella entiende algo positivo. Una significación plenamente positiva tiene *maniera* en Borghini, quien en ciertos artistas echa de menos hasta lamentándolo, y con ello realiza ya la moderna distinción entre estilo y carencia de él. Por primera vez los clasicistas del siglo XVII -Bellori y Malvasia- unen con el concepto de *maniera* la idea de un ejercicio artístico rebuscado, en clichés, reducible a una serie de fórmulas; ellos fueron los primeros en comprobar la cesura que el manierismo significa la evolución, y se dan cuenta del alejamiento que respecto del clasicismo se hace sensible en el arte después de 1520.⁴⁶

Para los artistas del XVI era clara la existencia de un mundo nuevo, herederos de los estudios de perspectiva y los tratados de pintura escritos por los grandes maestros del renacimiento, pero estaban en la

⁴⁵ Hauser, *Historia social...* p. 419.

⁴⁶ Hauser, *Historia social...* p. 417.

búsqueda del movimiento y de la ejecución armónica y perfecta a través del trazo que algunos críticos han acusado de “caracterizarse por el uso de modelos muy plásticos, figuras exageradas”.

La búsqueda del movimiento unida a la expresión se le ha considerado como “posturas forzadas en un irreal tratamiento del espacio, con frecuencia de efectos dramáticos, y una aparente elección arbitraria del color”, e incluso hay quienes consideran que esta expresión “supone el rechazo del equilibrio y la claridad del renacimiento en busca de composiciones más dramáticas y complejas, y el deseo de efectos más emotivos, de mayor movimiento y contraste”.⁴⁷ Por ello, al observar la *Capilla Sixtina* (1508-1512) en el Vaticano creada por Miguel Ángel, o su obra del Juicio *Final* (1536), estos calificativos –exageración, arbitrario etc., se encuentran fuera totalmente de poder comprender lo que en realidad significó el manierismo y anulan la verdadera búsqueda de originalidad dentro de los planteamientos tanto del renacimiento y como este movimiento desembocará en el barroco.

Para algunos críticos anteriores pareciera que el manierismo se desarrolla aparte del renacimiento, pero en realidad se encuentra dentro de él, sólo que las propuestas iniciales ya han sido asimiladas, aprendidas y reflexionadas: los artistas como Rafael o Miguel Ángel se asumen totalmente como intelectuales y creadores, no como artesanos, y más que nunca juegan con el arte, no para que sea representación de la perfección de la naturaleza, sino para que se haga a la manera de la naturaleza, con la clara huella de quien la ha creado: la voz del artista habla en cada obra de forma indiscutible e irrefutable, como por ejemplo la escultura de *Mercurio* realizada por Juan de Bolonia (1580), la cual estiliza la proporción humana y le da dinamismo, intenta capturar el movimiento, a diferencia de la postura del *David* de Donatello (1430-1435), la cual está firmemente plantada en el suelo y posa para el artista como una escultura humana.

Este punto está reflexionado a profundidad por Dubois quien nos define al manierismo afirmando: “Todo manierismo tiene por origen un mimetismo. Este mimetismo se encuentra en todos los niveles: los artistas se colocan bajo la inspiración de un *modelo* magistral y reivindican como un honor el derecho a

⁴⁷ Hauser, *Historia social...*, pp. 417- 426.

reproducirlo”.⁴⁸ En su ensayo reflexiona sobre la imitación y las diferentes formas de aplicación, así como una cuidadosa valoración del manierismo como expresión de un “geometrismo literario”:

La poesía formalmente libre no existe. Toda obra debe ajustarse a los marcos preestablecidos de un género de forma fija. Entre los poemas de forma fija heredados de la retórica del siglo XVI sobreviven esencialmente la letrilla y la balada. En los dos casos nos encontramos con formas que cultivan estrictamente los efectos de paralelismo y circularidad⁴⁹.

Estos aspectos de mimetización, imitación y apropiación de un modelo es lo que Urquiza elabora en su trabajo poético, sin embargo este aspecto merece un trabajo aún más profundo que permita desentrañar hasta dónde su trabajo de “imitatio” e “inventio” son propiamente estructuras renacentistas y barrocas y hasta dónde son manieristas.

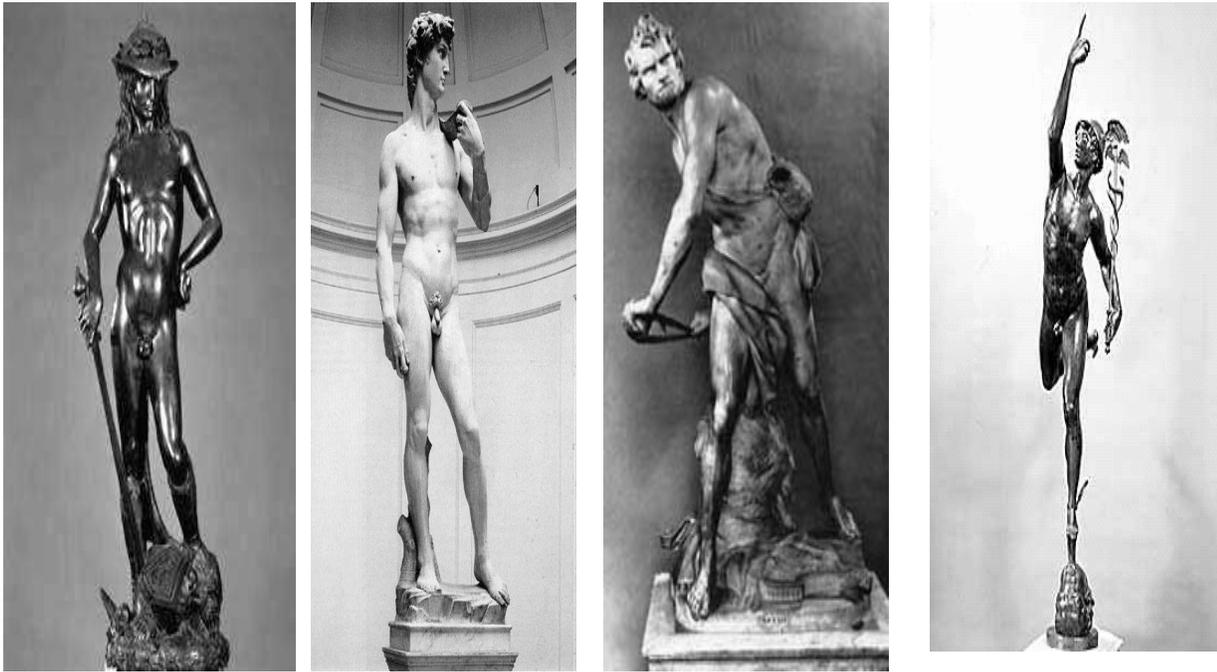
Este aspecto es vital revisarlo con sumo cuidado, ya que esta búsqueda fundamentalmente estética será retomada por los románticos, los simbolistas, los poetas malditos y algunas de las escuelas de vanguardia de principios del siglo XX, así como algunos poetas prácticamente contemporáneos a Urquiza como es el caso de Lezama Lima, Luis Rosales, Miguel Hernández y Juan Cunha quienes reproducen formas fijas como el soneto, o el alejandrino pero le imprimen un carácter personal y por lo tanto propio, si bien queda mencionado, se pretende desarrollarlo en un trabajo de investigación más profundo y extenso. Por ello sólo hemos presentado diferentes posturas sobre el trabajo de revalorización del manierismo como un género estético que ha marcado la historia del arte.

Aquí nos ceñiremos exclusivamente a los elementos de “imitatio” e “inventio” presentes en el manierismo y que sirvieron como apropiación y ejecución de los principios teóricos del renacimiento, así como un puente de enlace para permitir que el barroco lograra los inauditos giros expresivos que aún estamos valorando.

Al observar estas piezas con cuidado se puede comprender claramente el espíritu que se buscaba expresar durante este periodo, pues en ellas se encuentran presentes los principios de proporción y perspectiva renacentistas, pero se unen a ello la captura de la vivacidad del movimiento y la expresión natural.

⁴⁸ Claude-Gilbert Dubois, *El manierismo*, Barcelona: Península, 1980.

⁴⁹ Dubois. *El manierismo...*, p. 119.



A pesar de que tanto Donatello como Miguel Ángel y Bernini esculpen "el David"; cada uno lo representa con elementos estéticos divergentes, generando piezas donde los juegos de contraste a partir de la luz, crean un discurso totalmente diferente en cada obra, en ellas tanto la iluminación como la oscuridad aportan volumen, expresión y particularidad; otra de sus características es la verticalidad de la obra: El *David* (1430-1435) en bronce de Donatello es la primera escultura renacentista de un desnudo y marca un alejamiento de la rígida verticalidad característica de la escultura gótica.

El *David* de Miguel Ángel (1501-1504) representa la majestuosidad, mientras en el *David* de Bernini (1623-1624) pone en evidencia la humanidad, y el volumen así como el juego de luz y sombra; estas esculturas contrastan con el *Mercurio* (1580) de Giambologna, de gran complejidad la cual crea una notable elegancia etérea al sostener toda la pieza en un punto y generando ligereza y elegancia, el pie no posee la fuerte implantación en el piso del *David* de Donatello, Miguel Ángel, o Bernini creando con ello un fuerte juego de luces y sombras y por lo tanto cada una de las divergencias de expresión y sentido en cada una de estas piezas marca claramente los elementos característicos del renacimiento, el manierismo y el barroco. Elementos que fueron determinantes para la propia búsqueda de los pintores del barroco quienes heredaron ambas tradiciones: el renacimiento con el manierismo.

Esta es una de las razones por la cual los especialistas aún no definen de manera definitiva al manierismo, el problema quizá se deba en mucho no sólo en que el artista manierista estuvo fuertemente confrontado por la expresión estética sino que además su problemática es fundamental y sensiblemente estética y más allá del canon establecido. Por ello Hatzfeld considera al manierismo como:

expresión del antagonismo entre la corriente espiritualista y la corriente sensualista de esta época; y al barroco, como equilibrio provisionalmente inestable de esta contradicción basada en el sentimiento espontáneo. -Aclarando además-, los rasgos caracterizadores del manierismo literario son, una retórica de fuegos artificiales, distorsiones preciosistas, un eludir lo decisivo y evitar lo dramático, junto con una especie de miopía y un notable virtuosismo en el manejo de las formas convencionales". Aparte de este virtuosismo y preciosismo estilístico, se advierte en los escritores manieristas una búsqueda de metáforas raras e innovadoras, el gusto por la expresión aguda, la sutileza intelectual y el contraste, la tendencia (también en los pintores) a destacar en sus obras un asunto en detrimento de los demás, etc., En España el manierismo se manifiesta ya en la poesía de F. de Herrera, en la que se perciben ciertos elementos barrocos de contenido, aunque la "forma es sustancialmente manierista.⁵⁰

Por lo que podemos, en el mejor de los casos delimitar al manierismo como la expresión de ambigüedades y enigmas, unida a la inestabilidad y visión angustiosa del hombre:

Las diferencias entre renacimiento y manierismo serían notables, a juicio de E. Carrilla, para quien, si el primero se caracteriza por su clasicismo, búsqueda del equilibrio y de la armonía, por su objetividad y propensión al didactismo, el manierismo supondría cierta reacción frente a lo clásico, una potenciación de la subjetividad y de la fantasía, y una concepción aristocrática del arte, cuyos rasgos más sobresalientes serían el intelectualismo, el refinamiento y el culto a la ornamentación. Por el contrario, las fronteras entre manierismo y barroco no aparecerían bien delimitadas (el manierismo podría llegar hasta 1620), e, incluso, podrían coexistir ambas tendencias en un mismo autor, p. e., en Góngora y Quevedo o , en pintura, en el Greco habrían partido de una concepción manierista, atraídos por las complicaciones y sutilezas de un intelectualismo artístico, pero "un íntimo impulso barroco les hace progresivamente buscar una nueva complicación no impuesta, sino proyectada por su natural y una expresividad vitalmente exaltada, reducida por los más varios y ricos efectos sensoriales de luces, colores y efectos sonoros". Todo ello se habría producido como "el espontáneo brotar de una actitud dentro de otra y moviéndose y expresándose en un mundo de formas y lenguaje artístico que procede de la tradición renacentista y manteniendo incorporadas las complicaciones ya dadas en su propio estilo manierista". De hecho, se habría operado en ellos una superposición de estilos, lo que haría comprensible que determinados críticos hayan hablado de dos épocas o estilos en ambos artistas: una etapa manierista y otra barroca.⁵¹

Fundamentalmente hay que comprender que la tradición poética del renacimiento, y que es retomada de manera vital por los manieristas, está en realidad buscando defender la impetuosidad del barroco: es como si los manieristas desearan no sólo mantener sino llevar hasta su más alta expresión los ideales del renacimiento y generar con ello nuevos modelos, audaces pero de extraordinaria maestría

⁵⁰ Tomado de Estébanez, *Diccionario...*, p. 643.

técnica. El artista agudiza su apreciación y la expresión cobra el valor fundamental: no en el mensaje sino la manera de expresarlo y en este sentido el trabajo de Urquiza es una llamada a la reflexión de las formas y las estructuras al tiempo de que éstas se transforman en un decir individual y propio, tal y como iremos analizando en este trabajo⁵².

⁵¹ Estébanez, *Diccionario...*, pp. 642-643.

⁵² Al respecto de los elementos teóricos Hauser sintetiza los principios teóricos que rigen al manierismo y que citamos en este espacio a manera de punto de referencia de lo ya se ha planteado: “Nada caracteriza mejor la destrucción de la armonía clásica que la desintegración de la unidad espacial, en la que la visión artística del Renacimiento había hallado su expresión más quintaesenciada. La unidad de la escena, la coherencia local de la composición, la lógica trabada de la construcción espacial eran para el renacimiento los supuestos más importantes del efecto artístico de una obra. Todo el sistema del dibujo de perspectiva, todas las reglas de la proporcionalidad y de la tectónica eran para aquél sólo medios para lograr este efecto espacial. El manierismo comienza por disolver la estructura renacentista del espacio y descomponer la escena, que se representa en distintas partes espaciales, no sólo divididas entre sí externamente, sino también organizadas internamente de forma diversa; hace valer en cada sección diversos valores espaciales, escalas distintas, diferentes posibilidades de movimiento; en una, el principio de economía; en otra, el del despilfarro del espacio. La disolución de la unidad espacial se expresa de la manera más sorprendente en el hecho de que las proporciones y la significación temática de las figuras no guardan entre sí una relación que pueda formularse lógicamente. Temas que para el objeto mismo semejan ser accesorios aparecen a veces de modo dominante, y el motivo aparentemente principal queda especialmente desvalorizado y relegado, como si el artista quisiera decir: ¡No está en modo alguno definido quiénes son aquí los protagonistas y quiénes los comparsas! El efecto final es el movimiento de figuras reales en un espacio irracional construido caprichosamente, la reunión de pormenores naturalistas en un marco fantástico, el libre operar con los coeficientes espaciales según el objeto que se desea alcanzar. La más próxima analogía a este mundo de realidad mezclada es el sueño, que elimina las conexiones reales y pone a las cosas entre sí en relación abstracta, pero describe cada uno de los objetos con la mayor concentración y la observación de la realidad, en algunos detalles recuerda al surrealismo actual, tal cual se expresa en las pinturas por asociación del arte moderno, en los sueños fantásticos de Franz Kafka, en la técnica de montaje de las novelas de Joyce y en el soberano dominio del espacio en las películas. Sin la experiencia de esta dirección artística, el manierismo apenas habría conseguido tener para nosotros la significación que tiene en realidad”. Hauser, *Historia social...*, pp. 422-423.

I.2.3 BARROCO

Si existe un elemento común que represente al espíritu del renacimiento y del manierismo podemos considerar que dicho elemento es la “*imitatio*”, y el espíritu barroco puede ser claramente expresado a partir de la “*inventio*”, como el mismo José María Blecua reflexiona:

Mientras los renacentistas exaltan la naturaleza y postulan su imitación, los hombres del barroco ensalzan las cualidades del artificio, pasando de la *imitatio* a la *inventio*. Gracián, al que hay que citar numerosas veces, dice en *Agudeza y arte del ingenio*: “la imitación suplía al arte, pero con las desigualdades de sustituto, con carencias de variedad.” Muchas veces se trata de presentar “lo natural, lo vario, lo injertado, lo fiero, incluso lo fiero y lo monstruoso, lo contrario a lo armónico, equilibrado e igual”.⁵³

Es decir, hay que comprender al barroco como toda una búsqueda de expresión artística, individual y en un ambiente de cultura que, a diferencia del renacimiento en que el arte se desarrollaba en las cortes o con los nobles, se expresa en todos los ambientes culturales, se reinterpretan los principios del renacimiento, se exploran las obras y propuestas manieristas, pero se reinterpretan con una postura contradictoria expresada a través del claroscuro, de la expresión total, donde la luz y la sombra hablan a través del gesto, de la forma que ha adquirido toda una artificialidad, porque si el artista del siglo XV imitaba a la naturaleza en su perfección, proporción y perspectiva, el artista de finales del XVI y del XVII, no la imita, la recrea, la genera con su propio punto de vista y con una razón clara de lo que el generador de la obra busca expresar con ella.

El artista barroco no teme a lo oscuro, sino por el contrario lo atrae profundamente y explora en él, no sólo con la luz y la divina humanidad del hombre, no sólo lo estiliza, sino que busca el contraste, sondea en sus abismos, en el rostro monstruoso y oculto, para confrontar la aparente belleza con la fealdad auténtica. El artista barroco padece de la libertad que goza, no cuenta con los mecenas o el apoyo de sus predecesores, pero es su heredero vagabundo y precisamente su expresión se exagera para mostrar lo que en realidad no es, y revela lo falso como una máscara apenas dibujada.

La mirada del artista barroco se confronta así con lo que debería ser perfecto, armónico y la realidad que desmiente la figura ideal, de ahí que su expresión sea profunda, fuerte comúnmente

⁵³ Blecua, *Barroco...* p. 12.

confundida como: “extravagancia artística, dibujos extraños, estrambóticos.”⁵⁴ Pero esta aparente extravagancia o deformación del “modelo ideal”, no es sino una apropiación del modelo y una reelaboración con una comprensión aún más profunda, de ahí que abiertamente el artista barroco acepte su herencia renacentista de la “imitatio” pero la confronta con su propio espíritu plenamente asumido como artista y la reelabora a partir de una “inventio”, con la cual expresa no “un punto focal de perspectiva que centra la obra en una zona áurea específica” que es la expresión renacentista, sino “una múltiple visión del objeto en todos los ángulos posibles y desde todas sus facetas, las más perfectas y las más grotescas, la gran fuerza del discurso que radica en lo claro y lo oscuro con toda la posibilidad de gama de grises”⁵⁵. Como apreciamos en el David de Bernini



A diferencia de los renacentistas quienes comienzan a asumirse como artistas e intelectuales, para los barrocos este espíritu está plenamente asumido: son poseedores de una independencia, la cual se convierte en muchos casos, en una navaja de doble filo. Por un lado poseen la libertad absoluta de la expresión, pero por otro lado les es muy difícil conseguir un apoyo económico que les permita vivir en una sociedad inmersa en una grave crisis económica, todo esto afecta al artista, por eso su expresión y búsqueda no es la perfección de la naturaleza o los elementos idílicos reflejados en la expresión artística de los

⁵⁴ El término estrambótico la acepción se utiliza tal y como el DRAE lo define: Estrambótico, ca. adj. coloq. Extravagante, irregular y sin orden. Eleanor C. Munro. *La obras maestras del Arte Universal*. México: Novaro, 1965. p. 180.

⁵⁵ Eleanor C. Munro. *La obras maestras...* p. 180.

renacentistas sino la antítesis y el contraste del absurdo: el artista barroco expresa una estética de lo terrible, una visión y perspectiva de la realidad en todos los aspectos, como Flavio Conti considera:

En el plano teórico, el carácter típico del barroco fue una substancial ambigüedad. Sus artistas se proclamaban herederos del renacimiento, declarando que aceptaban sus reglas. Pero las violaban sistemáticamente. El renacimiento había sido equilibrio, medida, sobriedad, racionalismo, lógica. El barroco fue movimiento, ansia de novedad, amor por lo infinito y lo no finito, por los contrastes y por la mezcla audaz de todas las artes. Fue tan dramático, exuberante y teatral, como serena y contenida había sido la época precedente. El hecho es que la finalidad de los dos movimientos era diferente y, por tanto, se adoptaban medios diversos. O más bien, opuestos. El renacimiento se dirigía a la razón: quería, sobre todo convencer. El barroco, en cambio, apelaba al instinto, a los sentidos, a la fantasía: es decir, tendía a fascinar. No por casualidad había nacido como instrumento artístico de la Iglesia católica, que en ese período tendía a recuperar a los herejes, o por lo menos a consolidar la fe de los creyentes, impresionándolos también con su propia majestad.⁵⁶

En este sentido de lógica y razón en busca de convencer y generar modelos de perfección se puede considerar como eje el aspecto de la “imitatio”, con la cual los renacentistas plantean una nueva visión del mundo y desarrollan todo un discurso a partir de un punto de vista que expresa una proporción natural, equilibrada o “zona áurea”; en cambio, los barrocos no necesitan convencer a nadie, sino despertar las sensaciones de quien observa o escucha la obra; por eso, los barrocos como herederos de esta “imitatio” renacentista la asimilan, pero la procesan para generar un discurso totalmente diferente y complejo en el cual el “punto de vista” se ha diversificado y el ojo es capaz de mirar no una, sino múltiples perspectivas: el barroco replantea la mirada de la luz y el contraste pero genera todos los matices, es decir esta “recreación” es una “inventio”, que va más allá de la “imitatio”. La “inventio” refleja su propuesta artística como “expresión del artificio y la agudeza del ingenio”, la imitatio unida a la inventio le da vida y sobre todo movimiento a la obra: ya no es el modelo en pose bien plantado en el suelo, sino la maravilla del instante capturado; ejemplo claro de esto, se encuentra presente en cómo se emplean los modelos, ya que mientras para los renacentistas “el David bíblico” es el modelo de perfección humana y divina, para los barrocos su modelo de realidad es el “Polifemo”.

Mientras el David de Miguel Ángel para los pintores y poetas es modelo de perfección, equilibrio, con su pose tranquila, sus pies firmemente plantados en tierra, sólido, y sus músculos no representan trabajo alguno, el David de Miguel Ángel en actitud de estar “posando” para permitir ser observado en

⁵⁶ Flavio Conti, *Como reconocer el arte barroco*. Barcelona: Edunsa, 1993. p. 4.

toda su proporción y perfección, en cambio el Polifemo de Giulio Romano captura con artificio y agudeza el instante del lanzamiento de la roca, la capa de Polifemo que se agita con el viento, su pie derecho toma apoyo en la roca y los músculos de su cuerpo, sobre todo los del brazo, hacen un gran esfuerzo para soportar y lanzar la roca y, su cuerpo genera sombras lo cual crea gran dramatismo mientras a lo lejos se ve huir a Acis y Galatea.



Es vital poder comprender esta diferencia de asimilación de principios del renacimiento y del barroco, ya que mientras el artista renacentista establece las proporciones y las formas, el artista barroco las posee, las desarrolla y genera un arte no sólo para ser degustado sino que el espectador se convierte en partícipe de la obra: no basta con observar, hay que comprender, hay que interpretar porque la obra no es algo estático y dado sino una propuesta de agudeza intelectual, de maravilla y asombro; para generar este asombro el artista se vale del enigma, el cual al ser desentrañado genera el asombro y la maravilla para el espectador, por ejemplo en la frase de Góngora:

La fugitiva ninfa, en tanto, donde
hurta un laurel, su tronco al sol ardiente...⁵⁷

en esta aparente simple frase, Góngora genera todo un discurso aún más profundo: en un primer nivel el laurel que hurta su tronco del sol es una alusión directa al mito de Dafne que fue convertida en laurel por su padre, ya que no deseaba casarse con Apolo, dios del sol; pero si consideramos que el barroco es una propuesta para descifrar un enigma, la primera pregunta que me hago es por qué citar aquí, en la octava 23

⁵⁷ Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Ed. Alexander A. Parker, México: Rei-Cátedra, 1987. p. 140.

el mito de Dafne en el texto la estrofa 23 se encuentra exactamente después de que Galatea ha rehusado aceptar tanto las riquezas de Polifemo como los amores de los pastores y marinos, y huye hacia una fuente para esconderse y quedarse dormida, estática, es decir, la pertinencia de la alusión es muy grande ya que Góngora con sólo una frase: “en tanto, donde”, ha generado la similitud de historias y dejando en claro con un extraordinario talento el desarrollo de un artificio que se convierte en un enigma para ser descifrado, a manera de iniciados, por aquellos que conocen las historias de la mitología clásica.

En este ejemplo se aprecia cómo la metáfora es el recurso poético donde son claras ambas posturas: la *imitatio* propia del renacimiento y las ideas petrarquistas, y la *inventio*, postura propia del barroco. La metáfora consta de dos elementos, uno metaforizado y otro metaforizante; ambos, metaforizante y metaforizado, se encuentran relacionados con la tradición clásica, en cambio en el barroco el elemento metaforizado está relacionado a la tradición popular.

Por todo esto, es importante replantear y reelaborar los conceptos del barroco, altamente criticado por mucho tiempo, sobre todo desde el movimiento iluminista francés que lo consideró “como la decadencia del renacimiento”; aun en el siglo XX, historiadores de arte como Elie Fauré quien en la década de los años veinte elabora su *Historia del arte* y cuya traducción al español aparece en 1944, omite por completo tanto al manierismo como al barroco, su obra en cinco volúmenes considera el arte antiguo, el medieval, el renacimiento y salta al arte moderno, y aun cuando considera a los pintores como Rembrandt y Rubens plenamente barrocos, la palabra barroco no aparece en todo el tomo y así su análisis se concreta por zonas geográficas y pintores, no como escuela o movimiento. Esto es una muestra de la actitud de anulación y desprecio que hasta hace poco se tenía sobre el barroco, posiblemente porque parte del discurso barroco español fungió como la voz artística de la contrarreforma, por eso no es de extrañar las definiciones que uno encuentra en enciclopedias o libros de arte en los cuales al barroco es:

un estilo artístico que marcó el período histórico que sucedió al renacimiento, entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVII, y que tuvo sus repercusiones en todas las artes principales: la pintura, la arquitectura, la música, la danza y también en la literatura, tanto en Europa como en los países hispanoamericanos. Se considera que el término deriva del portugués, en que “barocco” equivale a la palabra castellana “barrueco”, que significa “perla irregular”. En italiano, la palabra “barocco” significa “razonamiento retorcido”⁵⁸. Helmut Hatzfeld en su estudio considera que “el término barroco tuvo el significado de algo insólito, como

⁵⁸ *Diccionario hispánico universal*, p. 203. Helmut Hatzfeld. *Estudios sobre el barroco*, Madrid: Gredos, 1966. p. 17.

imperfecto razonamiento, un extraño silogismo o una perla irregular” y señala a pie de página que J. Corominas aporta “las dos etimologías confundidas en el término aplicado al arte” definiciones que aparecen en diccionarios, enciclopedias o monografías.⁵⁹

Es vital reflexionar sobre esta definición, ya que se trata de un epíteto acuñado muy posteriormente y que conlleva una fuerte carga negativa además de que no definen el estilo al que hace referencia. Hatzfeld considera que este término de finales del siglo XVIII pasó a formar parte del vocabulario de la crítica de arte como una etiqueta para definir el estilo artístico del siglo XVII, y narra como este período del arte fue fuertemente criticado, minimizado y calificado de estafalario y exótico, e incluso hubo quienes consideraron que carecía de elementos para merecer un estudio serio.⁶⁰

Wölfflin, uno de los primeros teóricos del siglo XIX que analiza al barroco y confronta esta visión de considerarlo sin esplendor y como la decadencia del renacimiento, emite una opinión muy diferente, como un arte y quizás su más grande aportación es que en 1888 perfeccionó los cinco principios de la historia del arte, y así reelabora las ideas preconcebidas al presentar “al barroco como “una visión pictórica en contraste a la visión lineal del renacimiento; considera la posición de la profundidad a lo meramente lineal del renacimiento; la unidad a la multiplicidad; la complejidad a la densidad; la oscuridad a la claridad”⁶¹.

Esta revalorización del barroco le permite a Wölfflin determinar una serie de elementos teóricos y afirmar que: “El barroco es el estilo del punto de vista pictórico con perspectiva y profundidad, que somete la multiplicidad de sus elementos a una idea central, con una visión sin límites y una relativa oscuridad que evita los detalles y los perfiles agudos, siendo al mismo tiempo un estilo que, en lugar de revelar su arte, lo esconde”.⁶² Este esconder se puede considerar como el aspecto del “enigma” anteriormente abordado. Algo que deja claramente expresado en su investigación Hatzfeld es cómo ha evolucionado la apreciación del barroco de movimiento decadente a periodo artístico y cómo las diferentes posturas de los críticos han

⁵⁹ Hatzfeld. *Estudios sobre el barroco...*, p. 12.

⁶⁰ Hatzfeld. *Estudios sobre el barroco...*, desarrolla una revisión cuidadosa de las diferentes posturas críticas al respecto en el primer capítulo de su estudio sobre el barroco, pp. 11-51.

⁶¹ Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco...*, p. 15.

⁶² Henrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München: Bruckmann, 1921 y Ernest C. Hassold, “The baroque as a basic concept of Art”, en *College Art journal*, VI (1946) 3, 28. Citado por Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco...*, p. 15.

ido abriendo brecha poco a poco para poder comprender la complejidad que se expresa por medio de un claroscuro.

Es precisamente esta enorme gama de matices y contrastes lo que permite a artistas absolutamente antitéticos, e incluso contrarios en cuanto al manejo de las técnicas y la forma de la expresión, ser plenamente barrocos, como por ejemplo Rembrandt y Bernini, quienes a pesar de las diferencias poseen en su obra indudables elementos en común y propios del barroco, como la preocupación por el potencial dramático de la luz. Esta aparente contradicción dentro del barroco en realidad es plenamente aceptable, ya que la misma doctrina del “perfeccionismo” se consigue a partir del rebuscamiento, de efectos novedosos y de la sorpresa, figuras que son por sí mismas un desafío y un reto de las dificultades formales, haciendo alarde de ingenio en la creación de artificios que importan la necesidad de un esfuerzo, en el receptor de la obra de arte, para descifrar su sentido y su contenido.



En la obra de Rembrandt y Bernini la expresión juega un papel preponderante como forma de expresión de las ideas, de las contraposiciones de luz y oscuridad que envuelven a ambas obras, una pictórica, “El autorretrato de Rembrandt” en la que para que el personaje pueda ser suspendido en ningún lugar además de aportarle movimiento y realismo al abrigo y el libro que sostiene. En la escultura “El rapto de Santa Teresa de Bernini” los contrastes propician exactamente lo mismo, suspender en el vacío a Santa

Teresa, darle realismo al movimiento de sus ropas y sensación de realidad al ángel, además de su movimiento.

Es probablemente todo esto lo que difundió la idea del barroco como “extravagante y exagerado” para algunos críticos, calificándolo así de manera peyorativa y como si el barroco aludiera a un rebuscamiento formal sin ningún fundamento real, lo cual está lejos de la verdad, ya que el barroco precisamente, al generar figuras exageradas o con posturas forzadas, lo que está realizando es el efecto dramático a partir del movimiento y contraste de los materiales, el uso de la luz y de los colores para generar todo un discurso que alcance otro espacio, el infinito, el espacio eterno, el cual es el espacio perfecto por naturaleza. Por eso, mientras el arte renacentista es esencialmente realista y se atiene a la apariencia objetiva, el barroco busca apartarse de esa apariencia, destaca las formas irregulares para obtener un efecto llamativo a través de lo grotesco, del gesto y la expresión que genera la otra mirada, los otros múltiples puntos de vista, que permite ver de otro modo, comprender de otra forma. Todos estos aspectos de un arte del discurso se pueden sintetizar en las características que a continuación enumero:

- **CONTRASTE** – El contraste, la unión de múltiples puntos de vista y el uso de toda una gran gama de matices hace que el barroco aparentemente se aleje de los ideales de equilibrio y uniformidad propios del arte lineal renacentista. El barroco busca todos los aspectos, desde los más idóneos a los monstruosos, generando así en una misma composición visiones distintas e incluso antagónicas de un mismo tema. Es por eso que el barroco une temas y personajes mitológicos mezclados con seres humanos.
- **DINAMISMO** – El barroco procura crear una constante sensación de movimiento e inmediatez, especialmente en la escultura y la pintura, lo cual se contrapone al predominio de las líneas rectas en el arte renacentista, por lo tanto el barroco se vale intensamente de la línea curva.
- **TEATRALIDAD** - Busca conmover emocionalmente al destinatario de la obra de arte. En pintura se recurre a presentaciones sobrenaturales, como se puede constatar en *El rapto de Santa Teresa*, en el cual el ángel y ella flotan en una nube.
- **DECORACIÓN**- El artista del barroco es cuidadoso de los detalles y de la ornamentación, no sólo de los elementos centrales de a obra.

Como reflexión final es importante reconsiderar y revalorar las propuestas estéticas del barroco, ya que han definido y generado muchas de las posturas y el carácter de diversos movimientos posteriores hasta nuestra época; de ahí la importancia de retomar estos conceptos y confrontarlos con el arte de siglos posteriores, sobre todo ya que Urquiza retoma todos estos juego de agudeza de imitación, ingenio e inventiva al traspasar todos estos elementos y generar poemas en los que alude tanto a la mitología clásica como a la mención de personajes de los Siglos de Oro, como es el poema “Como Alonso Quijano”⁶³ escrito en alejandrino y donde hace referencia directa a Dulcinea y al Quijote; o el poema “Marinero del Claro Romance,”⁶⁴ de 1937, donde retoma el romance del Conde Arnaldos y que cito a manera de simple ejemplo del empleo de un tópico.

El Conde Arnaldos
(Romancero Tradicional)

5 ¡Quién hubiese tal ventura
sobre las aguas del mar,
como hubo en conde Arnaldos
la mañana de San Juan!
Con un falcón en la mano
la caza iba a cazar;
10 vio venir una galera
que a tierra quiere llegar.
Las velas traía de seda,
la ejarcía de un cendal;
marinero que la manda
15 diciendo viene un cantar
que la mar hacía en calma,
los vientos hace amainar;
los peces que andan nel hondo,
arriba los hace andar,
20 las aves que andan volando,
nel mástel las faz posar.
Allí fabló el conde Arnaldos,
bien oiréis lo que dirá:
- Por Dios te ruego, marinero,
tal respuesta le fue a dar:
- Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va.⁶⁵

Romancero Viejo

Marinero del Claro Romance...

*Quién hubiera tal ventura
sobre las aguas del mar
como la hubo el Conde Arnaldos
la mañana de San Juan...*

5 Marinero del claro romance,
que mandabas las aguas del mar,
y hacías amainar a los vientos
y las aves “nel mástil posar”,
¡quién hubiera tan larga ventura
que supiera tu huella encontrar!
10 En el sordo rumor de las aguas
he escuchado tu canto correr;
en las ágiles nubes marinas
he mirado tus velas crecer;
¡y brotaba de todo mi cuerpo
una ardiente fatiga de ser!
15 De tu nave en el fondo ligera,
suspendida en zafir y zafir,
¡cómo anhela, por siglos oscuros,
la cansada materia dormir,
escuchando tu canto süave
en el aire las alas abrir!
20 Quién pudiera abordar tu galera
—arrojando tras sí el corazón—,
y ceñidos los ojos en sombra
y desnudo de toda pasión,
desde el sueño de frondas inertes
escuchar, escuchar tu canción!⁶⁶

Urquiza

⁶³ Urquiza, *El corazón...*, p. 27.

⁶⁴ Urquiza, *El corazón...*, p. 28-29.

⁶⁵ “El Conde Arnaldos” en *Romancero viejo* Ed. Ramón Menéndez Pidal y reeditado Ma. Cruz García de Enterría. Madrid: Castalia, 1987 (Castalia didáctica). pp.226-227.

Ambos textos, tanto el romance tradicional antiguo que retoma Urquiza como el poema que ella escribe contienen 24 versos y ambos presentan rima asonante en “a”. Éste es un simple ejemplo del desarrollo de *imitatio e inventio* de Urquiza respetando la forma establecida genera nuevas metáforas y alegorías para una misma historia, tal y como acostumbraban hacerlo los poetas de los Siglo de Oro.

Esta naturalidad y aparente agilidad es lo que permea en cada verso escrito por Urquiza: todo su espíritu conjuga de manera ecléctica las propuestas artísticas de los siglos XV a XVII, retomando tópicos, estructuras y formas en un discurso poético que pareciera navegar a contracorriente y en el punto opuesto a sus contemporáneos, por lo cual no sería errado considerarla, más que mística, barroca para el tiempo en el cual le tocó vivir, en el que el arte en general se hallaba en un frenesí por la modernidad y las vanguardias. Ésta es la riqueza de Urquiza y de lo que nos ha sobrevivido de su trabajo poético.

⁶⁶ Urquiza, *El corazón...* pp. 28-29.

II. VINCULACIONES POÉTICAS

II.1 LA INFLUENCIA DE PETRARCA, GARCILASO Y GÓNGORA EN URQUIZA

II.1.1 FRANCESCO PETRARCA (1304-1374)

El cambio de perspectiva del renacimiento provocó un cambio de expresión en la voz predominantemente alegórica de la Edad Media que se transformó en una expresión razonada: el mundo del hombre renacentista se volvió geométrico, matemático y exacto a partir de un modelo clásico revalorado. Esta nueva forma de ver el mundo se expresó concentradamente en el soneto, una forma poética cuya estructura responde con sus reglas a las exigencias de la expresión matemática del movimiento humanista.

El pensamiento en el siglo XV se volcó así en una relectura del mundo clásico, sin embargo esta *relectura* hay que entenderla no como un derrocamiento de la interpretación medieval de Aristóteles, Horacio, Cicerón, Quintiliano y todo el pasado grecorromano, sino como una revalorización y restablecimiento del pasado "libre" de los vicios y mal interpretaciones medievales.

Esta postura será defendida en diversos movimientos artísticos, es decir, así como renacentistas afirmaron comprender a los clásicos mejor que los escolásticos medievales, los neoclásicos afirmarán lo mismo ante los barrocos, y los románticos lo afirmarán sobre los neoclásicos, e inclusive cabría reflexionar hasta dónde la misma Concha Urquiza tomó esta postura al recrear textos de un pasado renacentista en pleno inicio del siglo XX y de frente a los movimientos de vanguardia, con lo que generó un discurso *barroco* al recrear estas formas de la poética del renacimiento; habrá que reflexionar pues hasta dónde ella decidió mantener en su poesía la herencia de la tradición petrarquista y clásica, así como la de los Siglos de Oro. Sobre todo porque no es gratuito que la forma más desarrollada por Urquiza es el soneto, tanto en su estructura claramente tradicional así como en otras formas más experimentales como el cambio de endecasílabos por alejandrinos pero respetando la estructura estrófica o discursiva del soneto petrarquista⁶⁷.

Pero retomando a Petrarca y su momento histórico, este poeta leerá a los clásicos, reflexionará y los incorporará a su mundo y a través del "soneto" y de su "Canzoniere" podrá expresarse tanto en forma

⁶⁷ Al respecto se puede consultar la tabla de los sonetos escritos por Urquiza, las rimas y el acento empleado en el tercer capítulo de este trabajo.

como en contenido del nuevo mundo que ha salido de la proporción medievalista. El hombre ha encontrado una nueva perspectiva y con ello se plantea nuevos horizontes, el mundo clásico se está redescubriendo y las nuevas formas de pensamiento requieren una nueva forma de expresión.

A pesar de que Petrarca consideraba que sus poemas en su *Canzoniere* eran “cosas en lengua vulgar”⁶⁸, y eran sumamente inferiores al latín, aún con esta auto depreciación del mismo artista, su obra en realidad abrió brecha y le dio la voz que necesitaba el renacimiento, de modo tal que su eco todavía se escucha en pleno siglo XX en poetas como Urquiza, que ya se ha mencionado. Petrarca inició su trabajo en 1330 y lo continuó hasta poco antes de su muerte, en 1370, y al finalizar constaba de 366 composiciones, en las cuales recrea los postulados y las formas del “Dolce Stil Nuovo” de poetas como Dante y Boccaccio entre otros.

El tema central de sus poemas es su amor por Laura, dividido en dos partes: Laura viva y Laura muerta. Este aspecto es vital para comprender el cambio de perspectiva que se opera en el Renacimiento, ya que lo que Petrarca hace es confrontar a la vida y lo que está más allá de la muerte, generando así un hilo conductor a partir del amor. Otra de las características de la poesía de Petrarca es que, a diferencia de los poemas a Beatrice de Dante, Laura pareciera no estar demasiado idealizada y casi simular ser una mujer real: aquí valdría la pena preguntarse si esta aparente no idealización es precisamente la forma en la cual el poeta expresa la perfección de Laura que no está en el mundo de lo divino sino en la tierra del poeta, formando parte de su perspectiva y su tangibilidad (si bien hasta la fecha los estudiosos debaten aún sobre este respecto).⁶⁹

Sin embargo, regresando al estilo de nuestro poeta, se puede considerar que si la innovación y la originalidad no radican en los sentimientos amorosos que trasmite, sino en “el matiz que da a los estados de ánimo en los que se encuentra el amante ante la ausencia de la amada”. Una ausencia que se vuelve

⁶⁸ Riquer, *Historia de la literatura universal*, p. 79.

⁶⁹ Algunas de estas reflexiones fueron expuestas en el Congreso Internacional Petrarca y el petrarquismo en Europa y América realizado en octubre de 2004 en la UNAM. Lo interesante dentro de la poesía de Concha Urquiza es que ella toma como su modelo de perfección e inspiración a “Cristo”, por lo cual algunos de sus lectores la han considerado “mística”; y al respecto de esta tema la Mtra. Margarita León Vega prepara su tesis doctoral, titulada: Concha Urquiza: “De contrarios principios engendrada” (poesía y prosa de amor a lo divino) que se encuentra registrada en la UNAM y en proceso de investigación al momento de elaborar el presente capítulo, dicha investigación muy probablemente servirá para aportar luz al respecto de este tema tan debatido y controversial.

radical cuando Laura muere y ante lo cual el poeta se queja “diciendo que sus poemas no lograrán ser “tan refinados como los de antes” cuando su amada vivía.⁷⁰ Este aspecto merece un cuidadoso estudio, ya que los poemas a Laura muerta, si bien no son tan transparentes y emotivos, sí son mucho más profundos, y al afirmar esto el poeta está recreando el tópico de “la edad dorada” ampliamente recurrido en la Antigüedad Clásica, la Edad Media, e inclusive ha perdurado hasta nuestros días.

Lo cierto es que tanto su obra como su cancionero ha influido a grandes poetas, hecho que no es una exageración si se toma en cuenta la valoración generalizada que de él se hace como uno de los poetas esenciales para la historia de la poesía. Por ello, podemos considerar a Petrarca como la voz de la pujante revolución del pensamiento que se vivió en Italia en el siglo XV; no obstante su influencia no será simultánea en la península Española, tal como Blecua lo aclara:

El Renacimiento no produjo en España una ruptura tajante con el pasado medieval, y la poesía del siglo XV se mantiene viva a lo largo del siglo siguiente. La poesía castellana del Siglo XV va a tener unas características muy precisas que la enfrentan a la del resto de Europa. Mientras que Petrarca es el poeta más conocido en Italia y Francia, en España no se introducirá su nueva poesía hasta bien entrado el siglo. Es bien sabido que en el poeta italiano radica la base de gran parte de la poesía renacentista, tanto en la métrica como en la temática de sus poemas en lengua vulgar: *Il Canzoniere* y *Le Rime*. La poesía castellana del siglo XV vivía ajena a la revolución que se estaba llevando a cabo en Italia. Sólo Santillana, por sus años pasados en Cataluña y su conocimiento de Ausias March, intentó penetrar en la poesía petrarquista con su casi medio centenar de *Sonetos fechos al itálico modo*, en los que el pensamiento renacentista se funde con el medieval en sus vacilantes endecasílabos. Los ensayos de Santillana caen en el olvido y la nueva poesía se desconoce durante el resto del siglo y primeros años del siguiente.⁷¹

Si bien, la influencia de Petrarca no fue inmediata en España, su presencia no pasó desapercibida, antes bien, por el contrario, se le puede considerar como el primer eslabón de esta gran revolución de expresión y pensamiento renacentista que ha llegado hasta nuestros días, y cuyas ideas fueron ampliamente difundidas gracias a la aparición de la imprenta y la posibilidad de generar copias idénticas de un mismo texto en poco tiempo, lo cual facilitó su difusión.

Los textos editados de Petrarca que llegan a España muestran a un poeta que ha hecho un ejercicio de asimilación e imitación de la expresión clásica a partir de una limpieza y claridad de texto poético. En los versos de Petrarca hay una transparencia en la metáfora y el poema se vuelve expresión equilibrada de un

⁷⁰ Riquer, *Historia de la literatura universal*, p. 79.

⁷¹ Blecua, *Atlas de literatura española*, núm, 1.

discurso contenido en sólo 14 versos de 11 sílabas. Esta concentración poética es en sí misma un trozo de universo de significación, como se aprecia en el siguiente soneto LXI:

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno,	A	
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto,	B	
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto	B	
da' duo begli occhi che legato m'anno;	A	4
et benedetto il primo dolce affanno	A	
ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,	B	
et l'arco, et le saette ond'i' fui punto,	B	
et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.	A	8
Bededette le voci tante ch'io	C	
chiamando il nome de mia donna ò sparte,	D	
e i sospiri, et la lagrime, e 'l desio;	C	11
et benedette sian tutte le carte	D	
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,	C	
ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'à parte. ⁷²	D	14 Petrarca

El primer cuarteto, es una enunciación que alaba el momento de fundir la mirada del poeta con la mirada “raíz” en la que se hace referencia a la musa: su belleza radica en una enunciación limpia y transparente. La siguiente estrofa habla de la situación anímica del poeta al declararse flechado y casi muerto de amor. En la siguiente estrofa y primer terceto declara su amor para, en la estrofa final, confirmar la continuidad de su afecto. A través de este texto podemos apreciar otro de los grandes legados que nos heredó Petrarca (y que a su vez había heredado de Dante): “el uso de la lengua vernácula y no del latín” para sus textos, dando un quiebre absoluto con la tradición de la expresión latina. Este cambio en la forma de la expresión que se ha unido a la difusión de los textos por la imprenta abrió la brecha para lo que en la actualidad llamamos “la literatura o las literaturas”. Otro elemento es la musicalidad generada a partir de que su acento predominate está en sexta sílaba y su rima ABBA ABBA CDC DCD, no sólo es imitada por las mejores plumas de los Siglos de Oro sino que también es empleada por Urquiza en la mayoría de sus sonetos.⁷³

⁷² Referencia en italiano: Francesco Petrarca, *Cancionero* t. I, preliminares, trad. y notas de Jacobo Cortines, texto en Italiano establecido por Gian Franco Contini, estudio introd. de Nicholas Mann. Madrid: Cátedra, 1984. (Letras universales) p. 288. Trad.: “Soneto LXI: Bendito sea el día, el mes y el año, / y la estación, la hora, y el instante, / y el país, y el lugar donde fui preso / de los dos bellos ojos que me ataron; /-4- y bendito el afán dulce primero / que al ser unido con Amor obtuve, / y el arco, y las saetas que me hirieron, / y las llagas que van hasta mi pecho./-8- Benditas cuantas voces esparciera / al pronunciar el nombre de mi dueño, y el llanto, y los suspiros, y el deseo; /-11- y sean benditos los escritos todos / con que fama le doy, y el pensar mío, / que pertenece a ella, y no a otra alguna. -14- .” p. 289.

⁷³ Es decir, veintiuno de los treinta y cinco sonetos editado en el *Corazón preso* emplean esta rima y son: Job, Sulamita, David, Jezabel, La canción de la Sulamita, Ya corre el corazón, Aunque tu nombre, Yo, para no vestir, Pastor enamorado, Tú que finges olvidado, Mal de las negras aguas, Se abatieron fervores, entre el cobarde impulso, Quiero decir que te amo, Primavera,

Petrarca en su poema nos hace otro legado, mucho más sutil: "el amor como medio de reivindicación humana con la divinidad". Mucho se ha especulado e investigado sobre "Laura", si únicamente la vió una sola vez, quién era, etcétera; preguntas que actualmente se hacen los eruditos y que no son sino el reflejo fiel de la evolución de un pensamiento racional que se fundamenta en presupuestos lógicos y comprobables, y que además es heredero del gran despertar racional que se vivió en el renacimiento; sin embargo, quisiera plantear la suposición de que si por un momento vemos a Laura, no como una mujer del siglo XV a quien Petrarca describe casi como de carne y hueso, sino que la "leemos", sólo por un momento y como una simple suposición, como símbolo de perfección humana, como un símbolo que utiliza el poeta para convulsionar la fe de la salvación por medio de la cruz y permitir que el hombre sea salvado por "el amor", y que "el amor sea el que reivindique al hombre con lo divino"; si tan sólo vemos al "ideal" como forma de alcanzar una "divinidad" a partir de una creación que imita como forma de alcanzar la perfección, se entenderá el profundo carácter herético de semejante propuesta.

Petrarca escribe a Laura y Dante baja a los infiernos por Beatriz, y ambas son símbolos de la perfección idealizada en el mismo momento en que Leonardo Da Vinci está generando su famoso dibujo de las "proporciones humanas" junto con toda la teoría que de él se produce y que queda plasmado en su *Tratado...*⁷⁴ Da Vinci coloca al hombre en el centro de su visión, como punto de referencia para cualquier proceso de proporción, y con ello ha dado un golpe radical a la percepción del mundo anteriormente teocéntrico, para darnos una noción de un mundo antropocéntrico afirmando: "La proporción no sólo se encuentra en los miembros y medidas, sino también en los sonidos, pesos, tiempos y lugares, reinando por doquier".⁷⁵ Petrarca, por su parte, le da voz a esta expresión, por ello sus textos no son de alabanza a Dios

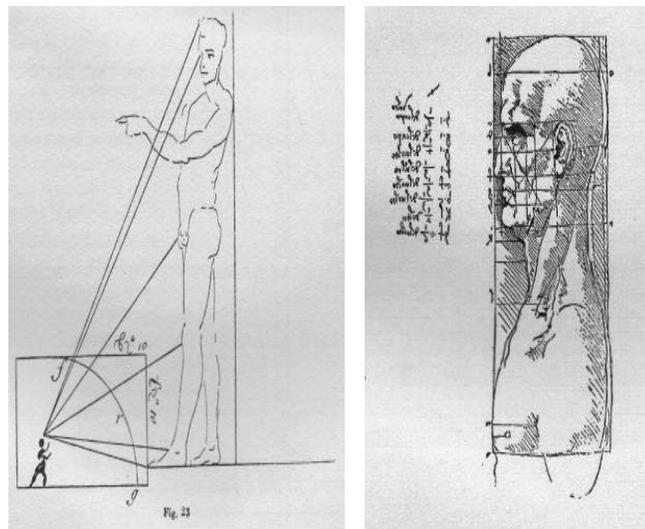
Crepúsculo, Proyecto de mi amor, Miente mi corazón, Mi cumbre solitaria, Del ser que alienta, Un soñar con pálido ramaje y ¿Cómo perdí?, lo cual puede corroborarse en el tercer capítulo de este trabajo.

⁷⁴ Leonardo Da Vinci, *Tratado de la pintura y del paisaje, sombra y luz*. Texto íntegro del "Codex Vaticanus", completado con fragmentos de los manuscritos de Leonardo. Traducción y clasificación metódica, de Péladan. Primera edición ilustrada con 840 grabados y ampliada con marginales, un apéndice e índice general, por Joaquín Gil. Buenos Aires: Joaquín Gil, 1944. Con respecto a las proporciones se puede consultar el capítulo X, en el cual hace toda una serie de descripciones del tamaño y lugar de colocación que se debe hacer para dibujar cualquier objeto, y cuyo famoso dibujo de la proporción humana figura como portada de dicho capítulo. Aquí cabe señalar que dicho tratado es muy probable que esté fuertemente influido por el Timeo de Platón en el cual se reflexiona sobre la armonía y la proporción, cuando hacerse mención de la ciudad de la Atlántida.

⁷⁵ Leonardo Da Vinci, *Tratado...*, p. 111.

sino al "ideal de amor", ya que el amor purifica el alma, hace fluir el espíritu y la voz que habla en un texto amoroso, no es la voz sólo humana, sino la voz de una divinidad humana.

Los dioses clásicos son dioses amorosos que conviven en el amor y que se manifiestan con el hombre a partir del contacto amoroso como Zeus, Baco, Afrodita, etcétera. Petrarca ubica como punto de reflexión "al amor", que es un sentimiento humano, que nos sitúa en una proporción equivalente con lo divino, generando de este modo un modelo que reproduce en proporción al "gran Modelo" de dimensiones divinas; un ejemplo visual de esto mismo Leonardo lo dibuja en su tratado.



Para el hombre renacentista, el amor traspasa los linderos de la vida y la muerte; por ello Dante puede viajar al más allá a buscar a Beatriz y Petrarca puede cantarle a Laura viva y a Laura muerta. La ausencia del bien amado y su evocación produce un contacto espiritual de los amantes en el poema. Con el cambio de perspectiva del mundo, el poeta genera tópicos nuevos o símiles de tópicos clásicos (no olvidar que esta ansia de reunirse con la persona amada más allá de la muerte procede del mito de Orfeo y tiene muestras poéticas en autores como Propertio en la Roma antigua);⁷⁶ sin embargo este uso y reutilización del tópico no altera la originalidad de la obra.

Precisamente otro aspecto que nace en el renacimiento, es la realización de copias artísticas (y literarias) como una forma de alcanzar la perfección a partir de una imitación reflexionada, sopesada, a

través del uso de modelos donde se genera una nueva revaloración de los clásicos. Comprender a partir de esta mirada la obra de Petrarca nos da una nueva perspectiva para apreciar su obra y poder comprender lo que el poeta expresa “L'aura soave al sole spiega e vibra:

L'aura soave al sole spiega et vibra	A	
l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse	B	
là da' belli occhi, et de le chiome stesse	B	
lega 'l cor lasso, e i lievi spirti cribra.	A	4
Non ò medolla in osso, o sangue in fibra,	A	
ch'i' non senta tremar, pur ch'i' m'apresse	B	
dove è chi morte et vita in seme, spesse	B	
volte, in frale bilancia appende et libra,	A	8
vendendo ardere i lumini ond'io m'accendo,	C	
et folgorare i nodi ond'io son preso,	D	
or su l'omero dextro et or sul manco.	E	11
I' nol posso ridir, ché nol comprendo:	C	
da ta' due luci è l'intellecto offeso,	D	
et di tanta dolcezza oppresso et stanco. ⁷⁷	E	14
	Petrarca	

En este poema Petrarca hace alusión directa a la amada la cual le sostiene, como Ariadna a Teseo, con un hilo que lleva al poeta por el laberinto del tiempo, marcado por las estaciones del año en el primer cuarteto. La segunda estrofa es vital en este aspecto del “amor-amada” como forma de salvación, ya que el poeta afirma no tener elemento en su cuerpo el cual no tiemble al estar en presencia de la amada, y el verso final afirma que tanto como su muerte como vida es salvada, “librada” por la amada.

Por medio de este soneto Petrarca enuncia cómo “este amor” le da la vida, lo salva, le sostiene, lo guía, lo enciende, lo alumbra; este análisis nos permite ver cómo la mentalidad del hombre ha cambiado y se está transformando en algo más tangible, haciendo descender de las alturas al alma medieval para convertirse en una realidad más concreta; de esta forma la vinculación con lo divino se logra en el encuentro con el amor o el amado, tal como ha quedado asentado en el anterior soneto.

⁷⁶ Octavio Paz, *La llama doble*, México: Seix Barral, 1993, pp. 61-62.

⁷⁷ Referencia en italiano: Petrarca, *Cancionero* t. II..., p. 626. Trad.: “Soneto CXCVIII. La aura süave al sol despliega y vibra / el oro aquel que teje Amor encima/ de los ojos, atando del cabello / al triste corazón que pierde fuerzas. / - 4- No tengo sangre en fibra, en hueso médula / que no sienta temblar, sólo acercarme / donde está quien la vida y muerte juntas / suspende y pesa en su balanza frágil, / -8- Viendo brillar la luz en que me incendio, /y fulgurar los nudos que me apresan/sobre el hombro derecho o el izquierdo./ -11- No lo puedo decir, pues no lo entiendo; / por tanta luz la mente está ofendida, / y por tanta dulzura fatigada. 627.

Con Petrarca el renacimiento en literatura adquiere voz y presencia: Petrarca, como hombre de su tiempo, lleva las ideas humanistas a una expresión poética donde quedan reflejados los principios del reordenamiento espiritual del universo: comienza la separación del mundo teocéntrico que se muta en un mundo antropocéntrico a raíz de la revaloración de la figura humana. Esta postura es el punto central del movimiento renacentista y de la que se desprenden todas las manifestaciones científicas y artísticas: ya no es Dios el centro que gobierna y dirige al mundo y el destino del hombre, es el hombre en su espíritu el que se ha divinizado y el amor es la expresión del perfeccionamiento divino. Urquiza no sólo está emulando el tópico petrarquista, también hace juegos de estructura con la rima "E", en unos cuantos sonetos como: "Quiero decir que te amo, Camécuaro, Va la ciudad flotando, Ruth, Aunque tu sierva, Cándida fui mi Dios, y la oración del temor". En estos sonetos Urquiza incorporará la rima "E" en los tercetos, y genera algunas variaciones que analizaremos con mayor cuidado en la última parte de este trabajo.

II.2 GARCILASO DE LA VEGA (1501-1536)

Como se comentó anteriormente, la obra de Petrarca no penetró de manera inmediata en España, lo cual permitió que la obra ya consolidada, comentada y valorada ingresara como una obra acabada, y es precisamente esta obra así dimensionada, la que leerá Garcilaso, poemas que fueron redactados aproximadamente 150 años antes y que son absolutamente innovadores para Garcilaso, como para muchos otros poetas que considerarán a Petrarca la fuente de la que abrevarán muchos poetas de siglos posteriores. Gracias a Petrarca no sólo nació una nueva estructura poética sino que marcó una renovación absoluta de la mirada poética y el planteamiento del pensamiento poético. Con *Il Canzoniere* el poeta y la poesía moderna nacen exigiendo un nuevo mundo con una nueva perspectiva, una nueva expresión a partir de una nueva mirada y nuevos modelos que permitan reinterpretar el mundo.

Y será precisamente Garcilaso quien se convertirá en España en la voz de esta renovación poética. Con él llegará este espíritu al que se le conocerá como "italianizante": Garcilaso será quien comience este cambio de perspectiva y al igual que sus maestros, buscará alcanzar la reconciliación con lo divino en el amor perfecto. Pero Garcilaso dará un paso más allá y en lugar de una "musa-mujer idealizada" traspolará

los ideales en Isabel Freyre, una mujer real, a la que dará todos los atributos del amor petrarquista y el ideal platónico del mundo de las ideas. Con Isabel Freyre, Garcilaso funde el mundo tangible con el ideal del espíritu humanista.

Garcilaso hace su propuesta poética a través de sonetos y da un paso más al generar “la lira” para su discurso amoroso, misma que servirá como estructura poética a San Juan para discurso de amor divino que veremos más adelante. Lo que es de vital importancia es ver cómo el discurso petrarquista toma forma y voz en la poesía de Garcilaso y cimenta las bases para la expresión poética que será una culminación y expresión humanistas; este discurso se origina en una “*imitatio*” de las formas de Petrarca y el ideal amoroso como manera de alcanzar la perfección, y se verá reflejado en versos donde el poeta mismo se entrega tanto en vida como en muerte a la amada. Blecua en su prólogo a la poesía renacentista apunta a este respecto:

La fecha más decisiva en la historia de la poesía española, la de mayor trascendencia, es sin duda la de 1526, fecha del encuentro de Juan Boscán con Andrea Navagiero, embajador de Venecia, en las tornabodas granadinas del emperador con Isabel de Portugal. Es bien conocida la preciosa referencia de Boscán en su célebre carta a la duquesa de Soma, dándole cuenta de cómo se decidió a escribir a la manera italiana, abandonando la vieja poesía castellana. [...] Que Garcilaso quisiera seguir también ese camino dio el triunfo definitivo a la nueva escuela, ya que el divino toledano poseía uno de los oídos musicales más extraordinarios y pudo aclimatar prodigiosamente el endecasílabo, ese verso tan bello y tan bien elogiado por Dámaso Alonso. [...] Con el endecasílabo se incorpora toda la poesía petrarquista, con sus sutilezas amorosas, su belleza y su gusto por la forma, sin olvidar que los clásicos, especialmente Horacio, Virgilio y Ovidio, contribuirían a su vez a formar un gusto literario nuevo. Y esta poesía enriqueció prodigiosamente también la nueva sensibilidad renacentista, alimentada además por un claro platonismo, junto con la casuística amorosa del viejo “amor cortés”, que resonará hasta el barroco, añadiendo la tesis sobre la Naturaleza como “Mayordomo de Dios” y la exaltación de lo que parecía más natural y espontáneo, como el refrán, el romance y la canción popular o tradicional. La mimesis de lo natural se convierte, como es bien sabido, en el postulado estético que llevará a huir de la “afectación”, aquella tacha de que se debían guardar todos al hablar, escribir o simplemente andar. Pero lo más curioso es que la vieja poesía siguió conviviendo con la nueva, aunque también es verdad que las más altas cimas de la poesía del renacimiento —Garcilaso, Fray Luis de León, Aldana, Herrera y San Juan de la Cruz— se deberán a las novedades italianistas.⁷⁸

Una vez que las propuestas poéticas de Petrarca y su comprensión del mundo clásico llegan a España hacia principios del siglo XVI con los poemas de Juan Boscán y Garcilaso y el empleo del endecasílabo en el soneto o *Canzone con versos fechos al italico modo*, resulta factible que se realicen los primeros intentos para reproducir la musicalidad, naturalidad y elegancia de este verso “armónico, musical, reposado

⁷⁸ Blecua, Introducción a *Poesía de la Edad de Oro I Renacimiento...*, p. 7-9.

y libre”, definiciones que aparecen en diferentes textos teóricos sobre el tema y en los cuales se incluyen a poetas como Fray Luis de León o Fernando de Herrera.⁷⁹

En razón de lo anterior se le puede considerar al siglo XV como poseedor de una fuerte y sólida tradición literaria, con dos grandes pilares: la poesía culta o cortesana y por otro lado, los romances de la poesía popular, aunque esta separación no hay que tomarla a pie juntillas, ya que en ambas tradiciones se encuentra vivas en el romancero, el cual incorpora tanto elementos cultos al mismo tiempo que se asiste de la música para su ejecución, y en ambos casos estas formas poéticas tratan temas amorosos, satíricos o picarescos, sin embargo la diferencia se produce, en mayor o menor medida, dentro de los referentes, el tratamiento del lenguaje, así como la armonía ejecutada en los versos, como podemos apreciar en:

Y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida;
más con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida
Libre mi alma de su estrecha roca
por el estigio lago conducida,
celebrándote irá, y aquel sonido
hará para las aguas de olvido.⁸⁰
Garcilaso

Quizás por ello la grandeza de Garcilaso radique tanto en la incorporación de la influencia italiana de Petrarca y su *Canzoniere* con los ideales tanto renacentistas como humanistas, como de la asimilación e incorporación de "las canciones de amor" generadas por la tradición del romancero y los trovadores provenzales. Por lo tanto es un error considerar que Garcilaso anula su pasado literario para originar un discurso italiano como copia fiel de lo que hizo Petrarca y de quien está separado por 150 años.

Por el contrario lo que Garcilaso hace es leerlo, comprenderlo y generar una "imitatio", en la cual, el soneto funciona como horno alquímico de ideales renacentistas y humanistas fundidos con la tradición

⁷⁹ Estos calificativos coinciden en diferentes antologías y estudios introductorios como el que hacen Dámaso Alonso y José Manuel Bleca a la *Antología de la Poesía Española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid: Gredos, 1978. pp. IX-LXXXVI. En dicho estudio se menciona a Garcilaso como precursor de la nuevas formas *italianizantes*, sin embargo, la edición está diseñada para la poesía tradicional en octosílabos por lo cual no se editan poemas de Garcilaso, y confirmando con ello que Garcilaso era un hombre de vanguardia en su época y las formas que introdujo las cuales cimentaron los Siglos de Oro, generando así una nueva forma discursiva como veremos en estas páginas. Para ampliar se puede consultar: *Historia de la literatura universal* elaborada por Jordi Ferrer y Susana Cañuelo, pp. 75-114. Sin embargo, siendo ésta la idea general manejada en los diferentes textos, valdría la pena cuestionarnos las razones por las que se a veces se omite la obra del Marqués de Santillana, la cual es anterior a Garcilaso, como precursora del uso de los sonetos endecasílabos en nuestra lengua.

⁸⁰ Garcilaso de la Vega, "Égloga tercera" (fragmento) en *Poesía castellana completa*. Ed. Consuelo Burell. México: Rei-Cátedra, 1988, p. 120.

del poema amoroso español. Garcilaso camina con pasos firmes por el discurso poético y en sus textos da cabida a un universo de imágenes transparentes que se vuelcan en la página y refrescan a la poesía de España y sus ritmos medievales. Garcilaso comprende la musicalidad del soneto que se confronta cara a cara con el monorrimo medieval y los ritmos internos del "verso de arte mayor" o el "octosílabo".⁸¹ Y que hemos visto en los poemas de Petrarca anteriormente citados.

El endecasílabo pues posee de manera natural, ritmo y música al acentuarse de forma alternada en sílabas como la 6ta., 4ta., y 8va.,⁸² sus rimas ABBA, ABBA, CDC, DCD, producen también una música y encabalgamiento dentro de un discurso concentrado que se opone a los poemas de largo aliento tradicionales, Garcilaso empleará en sus versos las palabras precisas que embonen unas con otras como las piezas de una relojería perfectamente armonizadas y en interrelación perfecta como en el soneto V:

Escrito está en mi alma vuestro gesto, y cuanto yo escrebir de vos deseo; vos sola lo escrebistes, yo lo leo tan solo, que aun de vos me guardo en esto.	4	
En esto estoy y estará siempre puesto, que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo, de tanto bien lo que no entiendo creo, tomando ya la fe por presupuesto.	8	
Yo no nací sino para quereros; mi alma os ha cortado a su medida; por hábito del alma misma os quiero.	11	
Cuanto tengo confieso yo deberos; por vos nací, por vos tengo la vida, por vos he de morir y por vos muero. ⁸³	14	Garcilaso

Garcilaso también nos permite vivir y latir en versos en los cuales se transmiten estados de ánimo, emociones y vivencias individuales que trastocan lo biográfico y se convierten en expresiones del sentir

⁸¹ Dámaso Alonso aclara que lo que quedaba de la Edad Media en la época de Garcilaso era "el octosílabo y el verso de arte mayor" y define: "El octosílabo había adquirido gran agilidad en la técnica y la trivialidad conceptuosa de los cancioneros; había de quedar incorporado para siempre a la poesía de España. Pero para las empresas épicas o más levantadas, la poesía española de la Edad Media empleaba el verso llamado 'arte mayor', de doce sílabas, con cuatro acentos en cada verso, como pesada ave con cuatro aletazos por renglón: 'Al muy prepotente don Juan el segundo' y llegaba de Italia, vía Navagero, Boscán, Garcilaso, el endecasílabo", Damaso Alonso, *Cuatro poetas españoles*. Madrid: Gredos, 1962, pp. 31-32.

⁸² Al respecto se puede revisar los elogios que Dámaso externa sobre el endecasílabo al opinar que es: "el endecasílabo [...] criatura perfecta y siempre virginal, flauta y arpa, dulce violín de musical madera conmovida. ¿Qué ángel matizó la sabia alternancia de los acentos, ya en sexta, ya en cuarta y octava sílabas? ¿Quién le dio gracia proteica de ser siempre uno, siempre vario, lánguida criatura ondulante, valle y colina a la par? Incomparable con los demás metros superiores a diez sílabas, todos ellos de música demasiado reiterante, demasiado evidente." Dámaso Alonso, *Cuatro poetas españoles...*, p. 32.

⁸³ Garcilaso de la Vega, "Soneto V" en *Poesía castellana...*, pp. 181-182.

humano como: "Oh dulces prendas por mi mal halladas"... Garcilaso pinta con sus trazos imágenes admirables como: "En tanto que de rosa y azucena"... y además sus poemas reflejan una poesía clara y precisa de un tema que se plantea, desarrolla y concluye, sin generar versos de comprensión indefinida o borrosa y todo ello lo consigue dentro de un texto breve y concentrado. Por estos elementos es que lo podemos considerar como el primer poeta moderno con toda la extensión que dicha palabra encierra.⁸⁴

Garcilaso genera una "imitatio" de la poesía petrarquista con la cual se forma técnicamente como poeta: sus versos implican una transparencia y limpieza tanto estructuralmente como significativamente;

	Soneto XV.		Soneto CLII	
4	Si quejas y lamentos pueden tanto, que el curso refrenaron de los ríos, y en los diversos montes y sombríos los árboles movieron con su canto;		Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa, che'n vista humana e 'n forma d'angel vène, in riso e 'n pianto, fra paura et spene mi rota sí ch'ogni mio stato inforsa.	
8	si convirtieron a escuchar su llanto las fieras tigres y peñascos fríos; sí, en fin, con menos casos que los míos bajaron a los reinos del espanto,		Se 'n breve nonm'accoglie o non mi smorsa, ma pur come suol far tra due mi tene, per que ch'io sento al cor gir fra le vene dolce veneno, Amor, mia vita è corsa.	
11	¿por qué no ablandará mi trabajosa vida, en misera y lágrimas pasada, un corazón conmigo endurecido?		Non pò piú la virtù fragile et stanca tante varietati omai soffrire, che 'n un punto arde, agghiaccia, arrosa e 'nbianca.	
14	Con más piedad debería se escuchada la voz del que se llora por perdido que la del que se perdió y llora otra cosa. ⁸⁵	<i>Garcilaso</i>	Fuggendo spera i suoi dolor' finire, come colei che d'ora in hora manca: ché ben pò nulla chi non pò morire. ⁸⁶	<i>Petrarca</i>

⁸⁴ Al respecto de estas reflexiones he partido de las afirmaciones de Dámaso y Bleuca quienes lo consideran moderno; Bleuca afirma: "La voz de Garcilaso se proyecta sobre nosotros: es decir, Garcilaso no es arqueología, es un poeta moderno. En cierto sentido, el primer poeta moderno europeo. pp. XII-XIV; mientras que Dámaso considera: "Del petrarquismo Garcilaso beberá en la más sincera veta humana. El nuevo verso le va a servir para expresar hondas emociones. Para ser cauce de esto que hoy llamamos poesía, tenía ya el instrumento. Le faltaba, para ser Garcilaso, para ser, en el tiempo, el primer poeta de los tiempos modernos, un nuevo espíritu, una honda emoción. Le faltaba una Musa" (Dámaso escribe esta entrada para explicar la fuerza que tuvo en la vida de Garcilaso, Isabel Freyre) *Cuatro poetas españoles...*, p. 33. Ante estas afirmaciones he confrontado el término "moderno" con la definición que aporta Ezra Pound en su manifiesto del imaginismo en el cual define qué es poesía moderna y que sintetiza Estébanez, en su *Diccionario...*, en 6 puntos: "1.- Usar el lenguaje de la conversación ordinaria, pero empleando siempre la palabra exacta –no la aproximada o decorativa. 2.- Crear nuevos ritmos como expresión de nuevos estados de ánimo –y no copiar viejos ritmos que sean ecos de los viejos modos-, No insistimos en el verso libre como único método de la escritura poética. Luchamos por el verso libre como por un principio de libertad, pues estimamos que la individualidad del poeta puede ser expresada mejor en esa forma que con las formas convencionales. En poesía, una nueva cadencia significa una nueva vida. 3.- Conceder libertad absoluta en la elección del tema. No significa hacer buen arte escribir malamente en torno a aeroplanos y automóviles; no es necesariamente mal arte escribir bien sobre el pasado. Nosotros creemos con pasión en el valor de la vida moderna, pero necesitamos puntualizar que no hay nada tan "ininspirado", tan fuera de moda como un aeroplano del año 1911. ["ininspirado" - nulamente inspirado-, no aparece registrado DRAE] 4.- Presentar una imagen –de aquí el nombre de imaginistas-. No somos una escuela de pintores, pero creemos que la poesía debe reflejar exactamente lo particular y no tratar de vagas generalidades, por muy magnificantes y sonoras que sean. Por esta razón nos oponemos al poeta cósmico, quien nos parece evadirse de las dificultades reales del arte. 5.- Hacer una poesía que sea precisa y clara, nunca borrosa o indefinida. 6.- Finalmente, la mayoría de nosotros creemos que la concentración es la verdadera esencia de la poesía." pp. 556-557. La pertinencia y aceptación o refutación de dicha comparación la dejo al lector.

⁸⁵ Garcilaso de la Vega, "Soneto XV" en *Poesía castellana...*, pp. 188-189.

⁸⁶ Francesco Petrarca, *Cancionero t. II...*, pp. 534-535. "Esta sumisa fiera, tigre u osa,/que con aspecto humano y de ángel viene,/en risa y llanto, entre esperanza y miedo/ me agita tanto que de todo dudo/ -4- Si pronto no me acoge o no me libra,/ mas como suele hacer me tiene en duda,/ por el dulce veneno que en mi pecho/ yo siento, Amor, mi vida está acabada./ -8- No puede la

En este texto encontramos una observación tanto de su paisaje traspolada y depurada dentro de los ideales de perfeccionamiento renacentista, su métrica opera en función de una geometría poética que se proyecta en luz, pero Garcilaso no está copiando a Petrarca sino que se inspira en él, genera un discurso de semejanza y su discurso presenta una perspectiva y proporción con la cual lo poético "se parece" pero no es una imitación sin reflexión, como de un espejo, sino una "mimesis" donde la reflexión y lo racional se presentan con un discurso propio; y Garcilaso va más allá aún: no sólo se ha formado como poeta con el romancero y el cancionero petrarquista, sino que ha producido su propia propuesta, y si bien, el soneto se caracteriza por su concentración y acumulación, Garcilaso acentúa estas peculiaridades dentro de una forma que trabajó con frecuencia: en cinco líneas de heptasílabos y endecasílabos generando así la "lira", forma poética que concentra aún más "lo poético" y que expresa no "un ideal de amor" que trastoca al poeta (como se comentó sobre Petrarca y Dante anteriormente), sino que Garcilaso viste de perfección y presenta como musa una mujer real, es decir el ideal renacentista lo vuelve tangible.⁸⁷

Los poemas petrarquistas son, sin duda, absolutamente innovadores para Garcilaso como lo serán para muchos otros poetas que, a lo largo del tiempo, leen a Petrarca como la fuente principal de la que abrevarán las creaciones poéticas de siglos posteriores. Con Petrarca no sólo se consolidó una original estructura poética sino que se marcó una renovación absoluta de la mirada poética y el planteamiento del pensamiento poético. Garcilaso, por su parte, realizará una labor equivalente al ser el primero que en España asuma la voz de esta renovación poética. Garcilaso será quien inicie un cambio de perspectiva y, al igual que sus maestros, buscará alcanzar la reconciliación con lo divino en el amor perfecto. Pero Garcilaso dará un paso más allá y en lugar de una "musa-mujer idealizada" traspolará los ideales en Isabel Freyre, una mujer real, a la que dará todos los atributos del amor petrarquista y el ideal platónico del mundo de las

virtud cansada y frágil/ por más tiempo sufrir tanta mudanza,/ que en punto se vuelve fuego y hielo./ -11- Huyendo espera el fin de sus dolores,/ como aquel que se acaba poco a poco:/ que nada puede quien morir no puede"/ -14-

⁸⁷ No debemos olvidar, como ya se apuntó en su oportunidad, que Garcilaso está asimilando a un poeta que ya ha generado una escuela y toda una tradición en Italia: Garcilaso leyó a Petrarca 150 años después y cuando su obra está consolidada, comentada y ha sido valorada. Exactamente igual que Urquiza lee y retoma a los poetas de los siglos XV a XVII una vez comentados y revalorados y los asimila para generar su obra, la cual presenta una gran maestría desarrollada con suavidad y sencillez, y genera un ideal de armonía dentro del manejo de las formas así como una revaloración o replanteamiento de las mismas al proponer nuevas rimas como veremos claramente en el último capítulo de este ensayo.

ideas. Con Isabel Freyre, Garcilaso funde el mundo tangible con el ideal del espíritu humanista y trastoca lo "imaginado e idealizado" en "carne y hueso".

Su propuesta poética está presente tanto en sonetos como en "la lira" a la cual ha dado forma para su discurso amoroso, y que servirá como estructura poética a San Juan para su discurso de amor divino que veremos más adelante. Lo que es de vital importancia es ver cómo el discurso petrarquista toma forma y voz en la poesía de Garcilaso y cimenta las bases para la expresión poética que será una culminación y expresión humanistas.

Garcilaso conforma un discurso en las formas de Petrarca y el ideal amoroso como manera de alcanzar la perfección, pero el poeta se entrega tanto en vida como en muerte a la amada. Sin embargo, como ya hemos visto, no debemos perdernos con la apariencia sino hurgar un poco más y confrontar en el poema de Garcilaso la aparente "simplicidad elegante" de sus versos, como se les han calificado pero que producen todo un discurso retórico poético de grandes alturas:

Yo no nací sino para quereros:
mi alma os ha cortado a su medida
por hábito del alma misma os quiero⁸⁸
Garcilaso

donde no es sólo es engañosa la transparencia del amor que genera la musa, sino que este terceto en apariencia llano esconde un océano de significación retórica que nos remite directamente al platonismo y la difusión que hizo del "amor platónico" Marsilio Ficino, quien afirma que:

El amor es la clave del Universo: Todo se mueve por amor,
todo tiene un orden numérico. Todas las cosas creadas por Dios
son perfectas, desde el cosmos hasta el hombre, reflejo de Aquél.
La naturaleza es el "mayordomo" de Dios, por cuya mediación crea perfecciones.⁸⁹

A Garcilaso hay que considerarlo no sólo como el primer poeta moderno sino como el primer poeta con verdadera personalidad poética: sus textos contienen la expresión no sólo de los ideales de su época sino que traspasó los linderos del tiempo y se convirtió en un trozo de la piedra angular que conforma a la poesía moderna. No hay poeta que no esté en deuda con Petrarca y Garcilaso, ellos generaron en su obra un discurso sensorial pero también reflexionado: el texto se convirtió en la

⁸⁸ Garcilaso, "Soneto V" en *Poesía castellana...* p. 182.

⁸⁹ Blecua, *Atlas de literatura española*. C. 2

concreción de la reflexión y la observación, cada sílaba fue puesta con el cuidado que un orfebre genera una joya, en sus obras busca una voz propia y una expresión original, por ello se les puede considerar a ambos (Petrarca y Garcilaso) las bases de los pilares de la poesía hispánica de siglos posteriores, y que culmina como herencia en los versos de Urquiza, quien reelabora el tópico pero produce un discurso poético de similitud entre el sol y en el amor en su soneto en dos rimas escrito en 1942 y el soneto “Del ser que alienta...” escrito en 1943, donde retoma el tópico del amor doloroso, generando así una similitud de discurso poético con Garcilaso en el cual también recrea también las estructuras de rima y acentuación predominante en sexta sílaba:

Fuísteme ya, como granero henchido,
larga promesa y posesión segura;
y reposé al sabor de tu dulzura
como el ave rapaz que prueba el nido.

4

Cabe rumor de mar embravecido
la playa supe silenciosa y pura,
y en el estío rojo, prematura,
tuvo sazón la savia del olvido.

8

A sol y brisa y viento he concebido
el rayo creador de tu hermosura;
nada deseo, Amor, si ya no ha sido,

11

guiño de astros en la noche oscura,
o el deleitoso canto desceñido
en que la joven rima se madura⁹⁰.

14

Urquiza

Del ser que alienta y del color que brilla
me separa tu cálida presencia,
clausurando el sentido en la vehemencia
de una noche sin fondo y sin orilla.

En ella mi tortuosa pesadilla
te confiere su trágica opulencia,
y tórnaste inmortal como una esencia,
siendo que eres trivial como una arcilla.

Te he engendrado en mi lumbré y mi universo,
en tu forma plural he proyectado
la queja vaga y el afán disperso.

Dudando está el espíritu sitiado
si eres mi sangre disculpada en verso
o mi dolor en carne figurado⁹¹.

Urquiza

II.3 GÓNGORA (1561-1627)

En el estudio introductorio que hace Alexander A. Parker a la *Fábula del Polifemo y Galatea* afirma: "El *Polifemo* es una obra maestra universal, [...] ya que el concepto de la poesía que el poema encarna y la técnica estilística y metafórica no pueden ser más extraños hoy día."⁹² Aún cuando en su estudio Parker reconoce los valores del poema, no está de más subrayar que esta "extrañeza" del poema es en realidad una concentración discursiva barroca que apenas comenzamos a desentrañar desde estudios desarrollados por

⁹⁰ Urquiza, *El corazón...*, p. 60.

⁹¹ Urquiza, *El corazón...*, p. 181.

la generación del 27, en especial los realizados por Dámaso Alonso, cuidadoso lector de Góngora, hasta estudios actuales difundidos en las Jornadas Gongorinas del siglo XX y que se oponen diametralmente a las críticas que en su momento de publicación recibió Góngora y que Parker retoma en su estudio:

El impacto producido en 1613 por el *culteranismo* plenamente desarrollado de Góngora sobre el mundo literario fue más bien desfavorable. Los nuevos poemas fueron tachados de incomprensibles, y su vocabulario y su sintaxis de ser más latinos que españoles. Esta afectación de lenguaje sólo era igualada con la violencia de la catacrexis y el sin fin de metáforas.⁹³

Al pie, cita a Francisco Cascales, a quien considera:

uno de los principales teóricos de la época, y quien resumió contra el *Polifemo*: “bien claro consta que la obscuridad del *Polifemo* no tiene excusa; pues no nace de recóndita doctrina, sino del ambagioso hipérbaton tan frecuente y de las metáforas tan continuas que se descubren unas a otras, y aun a veces están unas sobre otras”.⁹⁴

En esta cita podemos ver la incapacidad para comprender el texto de Góngora y cómo se produjeron múltiples críticas, fruto de una complejidad que reflejaba el espíritu de Góngora, quien al generar un texto ultrabarroco rompió los linderos de su tiempo e ingresó con paso firme a la poesía de siglos posteriores. No es gratuito que se necesitaran trescientos años para que se comenzaran a desentrañar los versos de Góngora, y que aquello que Cascales criticó como defecto:

“ambagioso hipérbaton tan frecuente y de las metáforas tan continuas que se descubren unas a otras, y aun a veces están unas sobre otras”.⁹⁵

Esta multiplicidad de imágenes y metáforas sea precisamente el gran valor y el aporte de Góngora a la literatura mundial. Sus expresiones poéticas llevaron a la poesía a otro nivel, su complejidad responde a la necesidad de generar una voz que cubra las metas estéticas que se planteaba el barroco, cada verso forma parte de una serie de correspondencias dentro del texto con lo cual se crea todo un universo de significado y la poesía de todos los tiempos: esta multiplicidad toca todas las formas y se contiene en armonía y equilibrio en un texto condensado.

El poema no nació buscando la incomprensión, el texto buscaba generar en el lector una provocación a desentrañar las diversas capas retóricas y poéticas que se agrupan como un todo en armonía, buscaba tambalear la sensación al generar uniones de contrarios y divergentes que se interrelacionan de

⁹² Alexander A. Parker Intr. a Luis de Góngora, *Fábula del Polifemo y Galatea*. de, México: Rei-Cátedra, 1987. p. 12.

⁹³ Parker, *Fábula del Polifemo...*, p. 12.

⁹⁴ Parker, *Fábula Polifemo...*, p. 35 y 35n. Francisco Cascales. *Cartas Filológicas* (publicadas en 1634, pero escritas antes de 1626), I, ed. Justo García Soriano, Madrid: 1930, pp. 194-195.

⁹⁵ Parker, *Fábula del Polifemo...*, p. 12.

forma casi imperceptible. El texto está puesto como una ventana que mira a un universo de imágenes que fluyen y, por ello, no es exagerado considerar a Góngora como un profeta de la poesía moderna, sentencia que queda plenamente ilustrada en la octava 42 del *Polifemo*...

No a las palomas concedió Cupido juntar de sus dos picos los rubíes	330	
cuando al clavel el joven atrevido las dos hojas le chupa carmesíes.		
Cuantas produce Pafo, engendra Gnido, negras violas, blancos alhelíes,		
llueven sobre el que Amor quiere que sea tálamo de Acis y de Galatea. ⁹⁶	335	Góngora

Las lecturas son múltiples, en sus notas Parker señala que el rojo es imagen simbólica del amor y la pasión y que queda expresada en la correspondencia de picos con labios que describen el beso; también señala que Pafos es una ciudad de Chipre y Gnido de Grecia: en ambas se tenían templos dedicados a Venus de la que se creía que había nacido cerca del mar de Pafos y en Gnido se localizaba la famosa estatua de la Afrodita de Praxiteles. En la siguiente octava simplemente señala que las columnas de Etón hacen referencia a las columnas de Hércules, que son los dos promontorios a cada lado del estrecho de Gibraltar, y Etón es uno de los caballos que tiran del carro del sol.⁹⁷ También al respecto de las mismas octavas Dámaso Alonso hace referencia al “ósculo de las palomas”, de las cuales hay abundantes citas clásicas en Propertio, Marcial y Ovidio. También considera con respecto a la negación y utilización de contrarios: “Esta negación es una manera hiperbólica de expresar la inmediatez temporal de las dos acciones: concedió “cupido” y “chupa” Acis. [...] Este desear la encadenación de las acciones como si no quisiera dejar vacíos o hiatos temporales es muy de Góngora”⁹⁸.

Esta necesidad de no dejar espacio alguno es una de las principales preocupaciones del barroco, que llega como respuesta de la contrarreforma y que necesita cubrir todos los espacios y crear así una expresión de asociación de lo disímil, generando así un mundo alterno, duplicado dentro del discurso que, a manera de columna interna, sostiene cada una de las expresiones, las cuales se operan a manera de ornato

⁹⁶ Góngora, *Fábula del Polifemo*..., p. 148.

⁹⁷ Cfr. Góngora *Polifemo*... notas de Parker p. 148n.

⁹⁸ Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*. Vol. III. Madrid: Gredos, 1967. p.730 n.

de una expresión “fantástica” que rodea la columna renacentista, la cual pareciera desaparecer pero que en realidad sostiene la obra como fundamento primigenio.

Ésta es una de las razones de textos donde se unen mitos clásicos, populares y expresiones de todo tipo, desde la más ínfima a la más elevada. En la poesía la columna renacentista se expresa en la forma poética: en este caso en Góngora el empleo de la octava y la utilización de metáforas y alusiones para generar un discurso que se mira en un espejo frente a otro espejo es el ornato que cubre dicha columna generando múltiples conceptos que se engarzan en un solo discurso que fluye en perfecto equilibrio como respuesta a los vacíos sensoriales que se han heredado de las diversas guerras religiosas, y se manifiesta contra el “horror vacui” u horror al vacío.⁹⁹

En su *Polifemo...*, Góngora encuentra un equilibrio para la estructura clásica que subyace como columna estructural del texto y que se cubre en un primer plano de los modelos renacentistas y manieristas, pero que da un paso más allá de la "*imitatio*" de las formas y genera una "*inventio*" como propuesta y creando versos que cubren esta columna con expresiones llenas de artificio y agudeza. Este discurso es una síntesis altamente concentrada de la tradición clásica, helenística y romana, del mundo mitológico y de los maestros del renacimiento y sus propios modelos, al que se une la propuesta interna del artista y que se enlaza con los gestos como voces del alma que como espejo infinito se miran entre sí.

Es decir, en la octava 42 no sólo se encuentran los significados semánticos directos de una sola palabra que anotan Parker y Dámaso Alonso anteriormente citados, sino que se abre la pregunta: ¿Por qué Góngora unió en esta sola octava tantos elementos? Los elementos donde expresa la "*imitatio*" de los mitos clásicos son obvios, pero ¿qué es lo que expresa más allá de esta *imitatio*? Góngora utiliza la "*imitatio*" como simple estructura base pero crea una "*inventio*" al evolucionar las imágenes, conjugar las formas y generar diferentes niveles de interpretación, es decir, en una primera lectura podemos considerar la unión de los amantes Acis y Galatea por un beso, pero si hacemos una segunda lectura nos encontramos con la

⁹⁹ En las iglesias protestantes donde las imágenes se han prohibido el espacio se llena con música y en la Contrarreforma, donde la imagen no ha sido prohibida, sino por el contrario se exalta, se utiliza como parte de un discurso profundamente religioso que refleja las necesidades humanas del hombre: este discurso fluye en todas las manifestaciones posibles, arquitectónica, pictórica, musical y poéticamente. Tomado de *Historia universal del arte* 13, *El barroco I*. Munich: Pombo, 1994. VHS y *El alma de México*, 5 “Florecimiento del barroco”, 6 “Esplendor de la forma”, México: CONACULTA-RTC, 2000. VHS.

ceremonia matrimonial de Acis con Galatea, a quienes Cupido ha concedido “la unión” simbolizada por el ósculo: las palomas son testigos y símbolo directo del Espíritu Santo, del alma del justo, el alma misma y la pureza además de ser partícipes de la naturaleza divina.¹⁰⁰ La comparación metafórica de los labios con el clavel, no es gratuita representa la pasión, la voluptuosidad y la carnalidad una de las expresiones más barrocas, y que Dámaso Alonso considera en una simple aclaración en la que afirma que para la España del siglo XVII era una expresión vulgar comparar a los labios con el clavel,¹⁰¹ pero lo importante aquí es que Góngora está uniendo elementos absolutamente contrarios en un perfecto equilibrio armónico de la expresión poética; este clavel además describe un beso, pero no un beso cualquiera sino un beso que también es metaforizado por los rubíes, piedra preciosa emblema de la fortuna, considerada como la piedra del corazón y la sangre, con atribuciones curativas, también se consideraba como “ojo de dragón” y se aseguraba que producía un fuego tal que no era posible sofocarlo con nada.¹⁰²

Esta asociación que hace Góngora no es producto de un azar sino de una comprensión profunda del significado del matrimonio representado como elementos de sangre y amor, como fuego eterno en los labios de rubíes que sellan en un beso el pacto frente a la presencia divina, representada tanto por las palomas como por las flores de Gnido y Pafo que no sólo hacen alusión directa a las diosas del amor, Venus y Afrodita, sino a la costumbre antigua de derramar pétalos, semillas en representación de abundancia y buena fortuna para los novios.

El beso consumado representa la pasión y entrega, donde el amado toma y la amante entrega, por eso quienes hacen llover flores son las diosas del amor que bendicen la unión. En esta octava Góngora ha generado en un texto concentrado las tradiciones de la unión, el amor y la entrega. Esta lectura la podemos confirmar con el último verso en el cual Góngora hace alusión al tálamo de Acis y Galatea; si tomamos de manera literal la definición de “tálamo” del diccionario, nos dice: “Lugar preeminente donde los novios celebraban sus bodas y recibían los parabienes.” Y en una segunda acepción: “Cama de los desposados y

¹⁰⁰ Cfr. Jean Chevalier y Alain G. *Diccionario de símbolos*. España: Herder, 1999. pp. 796-797.

¹⁰¹ Cfr. Dámaso, *Polifemo...*, p. 731.

¹⁰² Cfr. Jean Chevalier, y Alain G. *Diccionario de símbolos*, p. 894.

lecho conyugal”;¹⁰³ pero reflexionando un poco descubrimos que la imagen del tálamo tiene su tradición en Eurípides en su obra *Medea*, y en el descenso a los infiernos de la *Eneida* de Virgilio.¹⁰⁴

He considerado aquí esta octava no sólo para ejemplificar cómo se realiza el uso de la “imitatio” y cómo se genera el proceso de “invención”, sino también porque en algunos estudios se considera a Acis y Galatea como simples amantes, no como esposos e inclusive hay quien ha leído el texto del *Polifemo* y asegura que Acis fue asesinado porque Galatea cometió adulterio contra Polifemo, sin embargo esta interpretación no es absolutamente ni errónea, ni válida, ya que el mismo texto barroco, por su complejidad origina esta múltiple interpretación o sobreinterpretación, por el manejo de la agudeza y un ingenio que es el corazón del cual fluye la inventio.

Góngora en el *Polifemo* hace uso de la “inventio” hasta un grado máximo generando una obra barroca que contiene todas las obras, todas las posibilidades de resolución poética y estética, y que se funden en un ritmo y metro que busca alcanzar el más alto grado de perfeccionismo; de ahí la complejidad que esta obra ha guardado hasta nuestros días.¹⁰⁵ ¿Cómo leer el *Polifemo*? Ésta pregunta se la planteó Dámaso Alonso y produjo una lectura de más de 900 páginas en tres volúmenes¹⁰⁶ y aunque es una lectura extraordinaria y cuidadosa, aún falta mucho por desentrañar en el *Polifemo*; resolverlo no es el tema de esta investigación pero sí es importante subrayar la complejidad y dejar claro que el texto y sus múltiples lecturas abren todo un universo de significación, y decodificarlo en su totalidad aún no se ha logrado.

¹⁰³ DRAE, p. 1444.

¹⁰⁴ El tálamo tiene diversas referencias sin embargo hay dos muy interesantes por su relación con el acto matrimonial y lo fatídico, la primera aparece en la *Eneida* de Virgilio, libro VI “Descripción de los infiernos” en el que se hace alusión al incesto: “Aquí encerrados su castigo esperan/ los que envidiaron, vivos, al hermano / á los padres hirieron; á los clientes / defraudaron; amaron las riquezas [...] / Sentado está, sentado, eternamente / habrá de estar el infeliz Teseo; / y el misérrimo Flegias amonesta / á todos, voceando por las sombras: / ‘Aprended la justicia amonestados / y á no menospreciar á las deidades.’ / Éste vendió su patria por el oro / y un déspota le impuso; hizo y deshizo leyes por dinero: / aquél penetró al tálamo de la hija, / á vedado himeneo. / Todos tentaron, consumaron todos / crímenes horribles. Si tuviese / cien lenguas yo, cien bocas y voz férrea / no pudiera nombrar tanto delito / ni pena tanta. y en un fragmento de *Medea* de Eurípides en que Ayo y la Nodriza hablan de la furia de Medea y el deseo de destrucción de sus hijos a quienes considera malditos: Más hora todo es odio: lo más caro / del alma enfermo está. Jasón los hijos / propios y á mi señora traicionando, /el tálamo real de la hija goza /de Creonte, soberano de estas tierras. /Medea, la infelice, la ultrajada, /los juramentos y la fe inviolable /de la diestra y los dioses por testigos / del pago que Jasón le da, llorosa / invoca, impreca”. En ambos textos la violencia se hace presente contra los niños inocentes, la hija ultrajada, los hijos asesinados; valdrá la pena hacer un estudio más profundo de la relación que pueden guardar estos textos con todo el discurso gongorino.

¹⁰⁵ Este aspecto merecería un estudio más profundo, aquí basta señalar que el Polifemo tiene relación con formas discursivas como el *Libro de Alexander*, la tradición épica, los romances pero también cimienta los principios de descripción de la poesía moderna como es la descripción física de los amantes y que será reutilizada en muchos textos posteriores, como “Piedra de sol” de Octavio Paz.

¹⁰⁶ Dámaso, *Polifemo...*, p. 731.

Todos los estudios son fragmentos de un gran rompecabezas para comprender en su totalidad la obra de Góngora.¹⁰⁷ Siempre estaremos en deuda con la Generación del 27 por sacar del olvido a este gran poeta, pero la complejidad que presenta es la misma que encontramos con los grandes artistas del barroco como Cervantes, Sor Juana, o Rubens en pintura,¹⁰⁸ quien de manera gráfica origina un similar discurso barroco: "todos los géneros, todas las soluciones, los contrarios y opuestos armonizados en una sola obra que se presenta como universo de expresión y sintetiza todas las culturas, tanto clásicas como modernas, en perfecto equilibrio."¹⁰⁹

La razón es simple: esta fue la búsqueda de la obra barroca, el poder generar un universo paralelo, arcádico y paradisíaco donde el espectador pudiera ser copartícipe de la obra e internarse en otro mundo, los niveles discursivos son muchos, como imágenes sin fin de un espejo contra otro espejo. Cada elemento del barroco subraya una marcada diferencia del mundo real con el mundo artístico que discute por su propio universo, pero se encuentran interrelacionados como rostros de una misma moneda: el barroco busca capturar todos los momentos, el instante de todos los instantes, lo intangible entrelazado con lo posible como expresión de un milagro. Al barroco hay que comprenderlo como equilibrio y armonía de la reminiscencia del pasado y la síntesis de todas las expresiones posibles. Es una propuesta de solución

¹⁰⁷ Al respecto de los estudios sobre la Generación del 27 se puede profundizar en los estudios: Elsa Dehennin, "La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927", en *Palabras del 27*, 4, 1990, París, Didier, 1962. pp. 23-26. Andrés Sánchez Robayna, "Aspectos desconocidos de la conmemoración gongorina de 1927", en *Silva Gongorina*. Madrid: Cátedra-Alianza, 1993. pp. 9-19. Biruté Ciplijauskaitė "Lectura de *Polifemo*", en *Salvación de la primavera* de Jorge Guillén, *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 231-238. "Un comentarista moderno: Jorge Guillén y su contexto", *Da Góngora a Góngora*, edición de Giulia Poggi, Verona: Edizioni ETS, 1998, pp. 253-269. Gonzalo Sobejano, "Un soneto contra el soneto", ABC, 21 de septiembre y 29 de octubre de 1987, p. 3 y 92 respectivamente y "Los dos Luises: Góngora en Cernuda", *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994. pp. 1145-1156. Tesis sobre Góngora de Jorge Guillén de 1925 y que encontró en 1998 en la Universidad Central de Madrid la estudiosa Biruté Ciplijauskaitė y que documentó dicho hallazgo en las Actas de Simposio Gongorino en Italia de 1995 y publicadas en 1998. La tesis de Guillén ha sido preparada y editada en 2002 en España por Antonio Poedra y Juan Bravo. Francisco J. Díaz de Castro, "Gongorismo y neopopularismo" en *Panorama del 27. Diversidad creadora de una generación. Sevilla 1927-1997*. ed. Rafael de Cózar, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 193-224. Javier Pérez Bazo "Agudeza y concepto en la 'Soledad Insegura', de Federico García Lorca", en *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*, ed. Francisco Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia: Obra Cultural de Caja-Murcia, 1999. pp. 181-203. Entre otros muchos estudios que se inician con los elaborados por la misma generación del 27. He elegido estos datos por ser los más actualizados y los he tomado del estudio de Francisco J. Díez de Revenga. "VIII, Sobre Góngora y el 27: recapitulación", en *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. (Estudios críticos de la literatura) pp. 93-108.

¹⁰⁸ Tesis que se sostiene a lo largo de todo el discurso pictórico y que analiza Harold Van de Perre en su trabajo "Rubens, síntesis clásica del profeta de la pintura moderna", Alemania-México: CNCA, Canal 22, 1992. VHS.

¹⁰⁹ Al respecto se pueden consultar los trabajos de Flavio Conti, *Cómo reconocer el barroco*, Barcelona: Edunsa, 1999. Fernando R. de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico. (1580-1680)*, Madrid: Cátedra, 2002. Irlemar Chiampi, *Barroco y modernidad*. México: F.C.E., 2000. Fernando Lázaro Carreter, *Estilo barroco y personalidad creadora*. España: Cátedra, 1992. Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco...*, Alicia Correa Pérez, *Siglo de Oro: El barroco*. México: Anuies, 1976.

estética donde el artista muestra su agudeza e ingenio y se convierte en profeta de la voz de una Contrarreforma como expresión del triunfo de la fe y la grandeza divina y ésta es sólo una parte de la raíz del barroco, por ello la complejidad. En cada obra se expresa el universo con todos los rostros y formas, como al respecto señala Parker:

Lo que se debe advertir de antemano es que el 'ennoblecimiento' del lenguaje de la poesía de Góngora era, en su propia mente, más que simple refinamiento lingüístico u ornamento sensorial. [...] Galatea es transferida a los tres diferentes estados de ser: 1) divinidad (adora), 2) el reino animal (cisne y pavón), 3) naturaleza inanimada (roca). Falta únicamente el reino vegetal; si no fuera por eso, Góngora hubiera llevado de un golpe a Galatea a todos los niveles ontológicos posibles en la poesía de su época.¹¹⁰

En el *Polifemo*... Góngora exterioriza el resplandor de los sentidos sin pudor en Galatea, la ninfa que se confronta con el exceso, lo grotesco y la degradación del Polifemo, pero aquí hay algo muy interesante Galatea: representa a su vez múltiples expresiones del universo,¹¹¹ es diosa, etérea, elementos que forman parte del discurso barroco como Mazzei comenta:

Cuando se dice del concepto que tiene aquellas propiedades que le permiten penetrar el entendimiento o despertar sensaciones de asombro y admiración, nos equivocamos al pensar, como lo hacen algunos críticos, en los casos más extremos del arte barroco. Lo que se significa es esta cualidad de visión que el descubrimiento de las correspondencias puede aportar, el estremecimiento que el saber de una analogía da a la inteligencia cuando se da cuenta por primera vez de la identidad entre otras cosas que antes se pensaban desconectadas. El universo es una vasta red de correspondencias que unen la total multiplicidad del ser. El poeta considera y crea su realidad mediante una serie de correspondencias más o menos elaboradas.¹¹²

El discurso poético se muestra así, como una continuidad de figuras arremolinadas que se generan dentro del poema: lo tumultuoso, lo voluptuoso y gigantesco al describir al Polifemo, y que se confronta directamente con lo difuminado, lo etéreo y evasivo de Galatea produciendo un discurso claroscuro a través de metáforas transparentes y opacas en las que Góngora entreteje todos los temas, las miradas que giran unas con otras como discurso de un universo proporcionado.

En el poema se entremezclan lo cotidiano y humano con lo fantástico y lo terrible, aportando así una doble imagen, parte del discurso barroco en que lo no humano se mezcla como milagro con lo divino, con la otra realidad imaginada. Ejemplo claro queda expresado precisamente en las primeras líneas en que el poeta admite haber recibido las rimas porque se las "dictó Talía", frase casi de ornato pero que en

¹¹⁰ Cfr. Parker, *Polifemo*., p. 38, 47.

¹¹¹ Cfr. Al respecto de lo universal y la correspondencia Parker, pp. 54-80.

¹¹² J. A. Mazzei "Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondance" en *Journal of the History of Ideas*, XIV (1953), pp. 222-223, 230, 232-233. Reimpreso en su *Renaissance and Seventeenth-Century Studies*, Nueva York y Londres: 1964, pp. 45, 47, 54, 58, y citado por Parker en su estudio introductorio p. 56.

realidad es una ventana a la profundidad retórica del barroco antes mencionada: el mundo humano y divino quedan unidos, en contacto directo, la barrera del espíritu y de la carne ha sido derribada y su unión se expresa en la obra de arte. Al respecto de esto Dámaso Alonso considera:

Otro frenesí es el que hostiga a don Luis de Góngora. El mundo es vario, y ya para este gran barroco, el arte no es sólo ponderada armonía: dulce equilibrio y la monstruosa pasión luchan en esta concepción estética. Pero el empeño de Góngora es el encerrar la múltiple variedad del mundo en que un cielo inmutable y depurado, un "mundo poético" creado por su fantasía, mas con tal propiedad que, término a término, evoca o reproduce la cambiante natural. Naturaleza y arte se corresponden como dos planos enfrentados: a lo perecedero, a lo variable, a lo mezclado o borroso (plano real): sustituye lo eterno, lo nítido, lo exacto (plano del arte): La transmutación se efectúa, término a término, por medio de la imagen. ¡Y qué maravillosa doma de la palabra, obligada a describir mil lazos, mil arabescos, mientras nos deja todas sus posibilidades de sugestión sensorial: aroma, color, música, movimiento!¹¹³

En esta efusiva cita, Alonso señala la intercorrelación de significados múltiples de los versos de Góngora que expresan esta idea del universo en la obra, todas las formas contenidas bajo una misma estructura y todos los temas fluyendo bajo un mismo cauce de un gran tema central que toca todas las orillas. Comprender este engranaje de funcionamiento de la obra barroca es fundamental para poder comprender la poesía de Urquiza, quien en sus textos genera los mismos códigos de complejidad, quizá transparentes para conocedores de los Siglos de Oro pero completamente barrocos para sus contemporáneos sumergidos en el nuevo espíritu de las vanguardias, el verso libre y la cadencia que tanto gustaba a Octavio Paz y que halaga en su libro *El arco y la lira*, y sobre el cual cito:

El más alto de los poetas herméticos definía así la misión del poema: "Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu". Y esto es cierto hasta en el sentido más superficial de la frase: vuelta al significado etimológico del vocablo y, asimismo, enriquecimiento de los idiomas. Gran número de voces que ahora nos parecen comunes y corrientes son invenciones, italianismos, neologismos y latinismos de Juan Mena, Garcilaso o Góngora. [...] El poeta transforma, recrea y purifica el idioma; y después, lo comparte. [...] Mas el poeta no se sirve de las palabras, es su servidor. Al servir las, las devuelve a su plena naturaleza, les hace recobrar su ser. Gracias a la poesía el lenguaje reconquista su estado original.¹¹⁴

Este contrapunto es fundamental ya que es el espíritu que rodea a la poesía de principios del siglo XX en México y al cual Urquiza, sin necesidad alguna de escribir algún panfleto o manifiesto, (lo cual se acostumbraba en la época para definir una postura artística), Urquiza, no explica nada, solamente escribe, pero al hacerlo retoma y recobra toda la tradición clásica, retoma los grandes tópicos de los siglos de oro y

¹¹³ Dámaso Alonso y José Manuel Blecuá. "Introducción, La lírica del siglo de oro", en *Antología de la poesía española, Lírica de tipo tradicional*. Madrid: Gredos, 1978. p. XV.

¹¹⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México: F.C.E., 1993, (Sección de Lengua y Estudios Literarios) pp. 46-47.

sus metáforas, algunas extraordinariamente logradas se ponen en contrapunto al discurso poético “moderno” del siglo XX. Y no sólo eso, en una lectura cuidadosa uno descubre que Urquiza estaba gritando con cada verso que las formas clásicas aún no se habían agotado y aún había mucho por generar, inventar y crear con las mismas reglas con las cuales escribieron por siglos las mejores plumas de la lengua española. Por ello este trabajo está haciendo una revisión cuidadosa no sólo de la forma y el contenido sino también del espíritu que generó estas obras, ya que Urquiza, si bien retoma formas poéticas renacentistas y sus versos podrían parecer transparentes a la luz de dicha poesía al hacerlo en el siglo XX y en contraposición de nuevas formas poéticas que se estaban generando se convierte en barroca para su momento histórico.

De ahí que no sea gratuito que *El corazón preso* recopile formas clásicas, predominantemente el soneto como ya se ha mencionado sino también el romance en el cual retoma, como poeta clásica, los tópicos del *Cancionero tradicional*, también recrea canciones, liras y silvas las cuales retomaremos en la última parte de este trabajo y por lo que en este apartado sólo baste dejar en claro que el barroco permite múltiples interpretaciones y por lo cual es fundamental generar una lectura que de un giro a la lectura tradicional como un intento por “soltar el pensamiento”,¹¹⁵ y crear otra vía para la interpretación y lectura.

Y precisamente al darnos la oportunidad de soltar el pensamiento para penetrar más allá del tópico acercándonos así a comprender que la poesía de Concha Urquiza es un trabajo poético muy cuidadoso, elaborado como orfebrería de una expresión en la cual se integra el pensamiento de otros siglos y que ella retoma al emplear no sólo una “imitatio de formas” sino también al desarrollar juegos de agudeza e ingenio en los cuales retoma la estructura y sin romper las reglas plantea nuevas formas de comprender y expresar el pensamiento poético como es el caso de su poema, “Cancioncillas “Amor, corriente escondida” fechado el 10 de junio, 1940:

¹¹⁵ Juan Coronado. *Vuelo de palabras. Antología poética mexicana*. México: Ed. Offset, 1986. p. 7.

CANCIONCILLAS

Amor, corriente escondida
que pechos adentro va,
como un manantial que está
alimentando mi vida;
en turbias aguas perdida
abreva el alma dolor:
si no te la cuento, Amor,
¿a quién contaré mi herida?

Flauta y risa, pan y abrigo,
levanten gritos de guerra;
lágrimas brota la tierra
que amargan la vid y el trigo;

*¿A quién contaré mis quejas, mi lindo amor,
a quién contaré mis quejas si a voz non?...*

Canción popular del s. XV

zumo de dardo enemigo
la dulce vida envenena:
¿cómo lloraré mi pena
si no la lloro contigo?

Negras alas han manchado
el claro cielo de estío;
se encrespa el seno del río
de recias olas turbado:
¿cómo pasaré este vado
si no en tus brazos, Amor?
¿Cómo beberé el dolor
si no lo bebo a tu lado?¹¹⁶

Urquiza

Si bien la apariencia es de una canción transparente, escrita en octosílabos, si hacemos una lectura un poco más atenta, descubrimos que las estrofas están presentadas a manera de octavillas, y en las cuales respeta la rima consonante pero genera una variable en la rima, Quilis nos aclara que:

Durante la Edad Media, la redondilla no tuvo vida independiente, pero la duplicación de una, o la combinación de dos redondillas dio origen a estrofas de uso frecuente en los cancioneros del siglo XV. La combinación de su rima suele ser: *abbabbcd*.¹¹⁷

Y este poema cuyo epígrafe hace referencia a esta etapa genera un discurso sumamente sutil ya que si bien su estructura aparente hace referencia a la octavilla con sus rimas *abbaacca*, generando una serie de versos pareados, hacen que su estructura combine la rima de la octava real *ABABABCC*, y genera un extraordinario ritmo al acentuar de manera predominante en 2^a, 4^a y 6^a.

Al elaborar estos juegos de versificación se revela como poeta gongorina frente a sus contemporáneos que están reflexionando sobre “mención poética”.¹¹⁸ Otro ejemplo claro en la poesía de Urquiza es el desarrollo a manera de texto dramático de “Dafnis”, el cual retoma a la “Égloga V” de Virgilio y crea así una serie de diálogos poéticos que pueden ser revisados como una obra de teatro, exactamente igual que el *Polifemo* de Góngora acepta la misma lectura por lo que haré esta revisión de forma paralela.

¹¹⁶ Urquiza, *El corazón...*, pp. 115-116.

¹¹⁷ Antonio Quilis, *Métrica Española*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 114.

¹¹⁸ Confr. Octavio Paz en *El arco y la lira*, México: F.C.E., 1993, (sección de Lengua y Estudios Literarios) pp. 13-113.

II.3.1 ESTRUCTURA DRAMÁTICA¹¹⁹

AUTOR	GÓNGORA	URQUIZA
TÍTULO	Fábula de Polifemo y Galatea	Dafnis (Versión de la Égloga V de Virgilio)
PARALELISMOS	Góngora retoma la historia de Acis, Polifemo y Galatea escrita por Ovidio en sus metamorfosis	Urquiza retoma la historia de Dafnis escrita por Virgilio en sus Églogas (90 versos)(11 octavas)
	Ambas historias son de amantes que terminaron en tragedia y ambas hacen alusión a ninfas (Galatea y Equeñais, Jenea o Lice). Tanto Dafnis como Acis son pastores y tocan la flauta y su muerte está relacionada con el elemento Agua. Acis es convertido en río y Dafnis ciego cae de lo alto de unas peñas.)	
	En ambas historias aparecen nombrados dioses o personajes de la mitología de origen greco-romano. Y en ambas aparecen dioses del amor.	
AUTOR	GÓNGORA	URQUIZA
ESTROFA	regular	irregulares pero se forman 9 octavas y 2 canciones.
VERSOS	Octava Real	Endecasílabos
RIMA	ABABABCC	ABABABCC
<u>ESTABLECER:</u>		
GÉNERO	Tragedia-pastoril	Poesía Bucólica
CONFLICTO GENERADOR:	Galatea rechaza a Polifemo porque ama a Acis.	La comparación de cantos de los poetas a favor de Dafnis.
ANÉCDOTA:	Polifemo se enamora de Galatea (como los habitantes de la Isla) pero ella los rechaza hasta que Cupido la flecha y ella se enamora de Acis que también le corresponde, sin embargo Polifemo, al descubrirlos, arroja una peña con la cual aplasta a Acis quien por la súplica de Galatea es convertido en río.	Mopso y Menalcas se encuentran en el campo y acuden a la cueva en la cual se venera a Dafnis por los pastores del lugar, ahí ambos recitan poemas y Menalcas reconoce la gran pericia de Mopso y culmina con su reconocimiento y entregándole el cayado de Dafnis como su sucesor
TONO	Serio	Serio
ESTILO	Clásico ¹²⁰	Clásico
<u>DEFINIR:</u>		
SITUACIÓN O ESCENA CLAVE:	Octava 42. (La boda de Galatea y Acis)	Versos 93-95 (Menalcas considera a Mopso sucesor de Dafnis)
CARACTERÍSTICAS DE LOS PERSONAJES:	TODOS SON ARQUETIPOS Galatea y Acis son jóvenes adolescentes. Polifemo es un cíclope adulto de carácter furioso.	Ambos personajes son arquetípicos del poeta pastoril

¹¹⁹ Una historia teatralizada para su creación requiere: He consultado “trama”, “idea” en Eric Bentley. *La vida del drama*. Barcelona: Paidós, 1992. pp. 15-42, 102-184. Virgilio Ariel Rivera. *La composición dramática*. México: UNAM, 1989. Claudia Cecilia Alatorre. *Análisis del drama*. México: Gaceta, 1986 y Tomás Urtusástegui, *Manual de dramaturgia*; México: Edición de Autor, 1995; la estructura dramática clásica así como los pasos a seguir para crear una obra, nos servirán como esquema para esta lectura experimental alternativa.

¹²⁰ Entendiéndolo como un estilo que se sujeta a normas, reglas y cánones: pretende ser objetivo al intentar reproducir la naturaleza con base en sus propias normas.

II.3.2 PROGRESIÓN DRAMÁTICA O TRAMA ESTRUCTURADA:

En los Siglos de Oro se afirmaba que Aristóteles considera la progresión dramática como la escala de una obra a través de la cual la historia avanza congruentemente y consta de tres partes principales: el planteamiento, el desarrollo y el desenlace, cada una de las cuales se subdivide en escenas que cumplen una función específica, la cual será aplicada en esta lectura, y donde indicaremos, a modo de acotación, las posibles interpretaciones en ambos poemas.

II.3.3 FÁBULA DEL POLIFEMO Y GALATEA DE GÓNGORA

Considerando a la obra como de un solo acto, las tres primeras octavas podrían servir de llamadas previas. Las octavas 4 y 5 sirven para presentar la escenografía donde se presentará la obra; en las octavas 6 a 12, conocemos a Polifemo, el personaje principal de Góngora, y en estas octavas nos enteramos de su carácter, personalidad, riquezas, etc. De las octavas 13 a 15 se presenta Galatea, deslumbra con su belleza y nos enteramos de su inaccesibilidad para cualquiera, lo que se confirma con las octavas 16 y 17 donde, a modo de reminiscencia, nos cuentan una breve historia del amor de Polifemo por la ninfa y su rechazo. Regresamos a la obra y las octavas 18 y 19 sirven para describir a la isla y su riqueza. La siguiente octava la 20 es vital, ya que Galatea es adorada por los pastores como diosa (octava 21), lo cual la iguala en condición a Polifemo, hijo de un dios, y crea en ambos personajes el antagonismo. Y la octava 22 nos narra los estragos que causan el descuidar los rebaños:

Bala el ganado; al mísero balido,
Nocturno el lobo de las sombras nace.
Cébase —y fiero deja humedecido
En sangre de una lo que la otra pace.¹²¹ Góngora

Todos huyen y Galatea queda sola: y es aquí que aparece Acis y se inicia el romance que abarcará desde la octava 23 a 42, como ya se había mencionado. Sólo añadiré que es de llamar la atención que Góngora inicie esta historia, comparándolos con Apolo y Dafne, la cual es otra historia de amor, no lograda, e incluso algunas imágenes representan a Apolo con una corona de Laurel, que recuerda su amor frustrado. Esta octava inicia el arranque de la acción o triángulo amoroso, como se expresa en: “Hurta un laurel su tronco

¹²¹ Góngora, *Fábula del Polifemo...*, p. 140.

al sol ardiente” y “Era Acis un venablo de Cupido” sirven de revelación: y la octava 36 es clave, ya que los amantes unidos beben: “Lo más dulce el Amor de su veneno/ bébelo Galatea, y da otro paso,/ por apurarle la ponzoña al vaso” y que me remite al veneno que bebe Julieta, que es otra historia de amor no logrado. La octava 27 inicia el nudo de la trama y la octava 30 y 31, nos descubre cómo toda esta historia es fruto de los juegos de Cupido:

El niño dios, entonces, de la venda,
ostentación gloriosa, alto trofeo
quiere que al árbol de su madre sea
el desdén hasta allí de Galatea.¹²² [...] Góngora
Su blanco pecho de un arpón dorado.¹²³

De las octavas 43 a 63, se avanza al final de la historia: la octava 43 nos retorna a Polifemo y la octava 44, nos habla del temor de los amantes y su intento de huida. Polifemo la confronta (octava 46 y 47) pero la ninfa, no le responde: “*Sorda hija del mar*”... (octava 48), Polifemo a su favor, dice que se ha civilizado y se ha vuelto bueno, e incluso narra cómo ayudó a un naufrago y cómo su recompensa se la ha dado a ella (octavas 49 a 58). Y tras estos gritos, al ver que nada le sirve para convencer a la ninfa, de las octavas 59 a 63, tenemos los finales: En la octava 59 Polifemo los descubre mientras huyen: ésta es la octava que representa la síntesis de toda la historia, y a la que ilustran diferentes pintores. La octava 60 nos da el primer final: los amantes logran huir al mar y se salvan; en la octava 61 Polifemo estalla en ira y un instante antes de que se salven arroja una peña con la que asesina a Acis; la octava 62 y la octava 63, la cual es el clímax de la obra y la octava 63 y final, sirven de catarsis y un muy breve descenso donde vemos a Galatea deambular desconsolada y perderse.¹²⁴

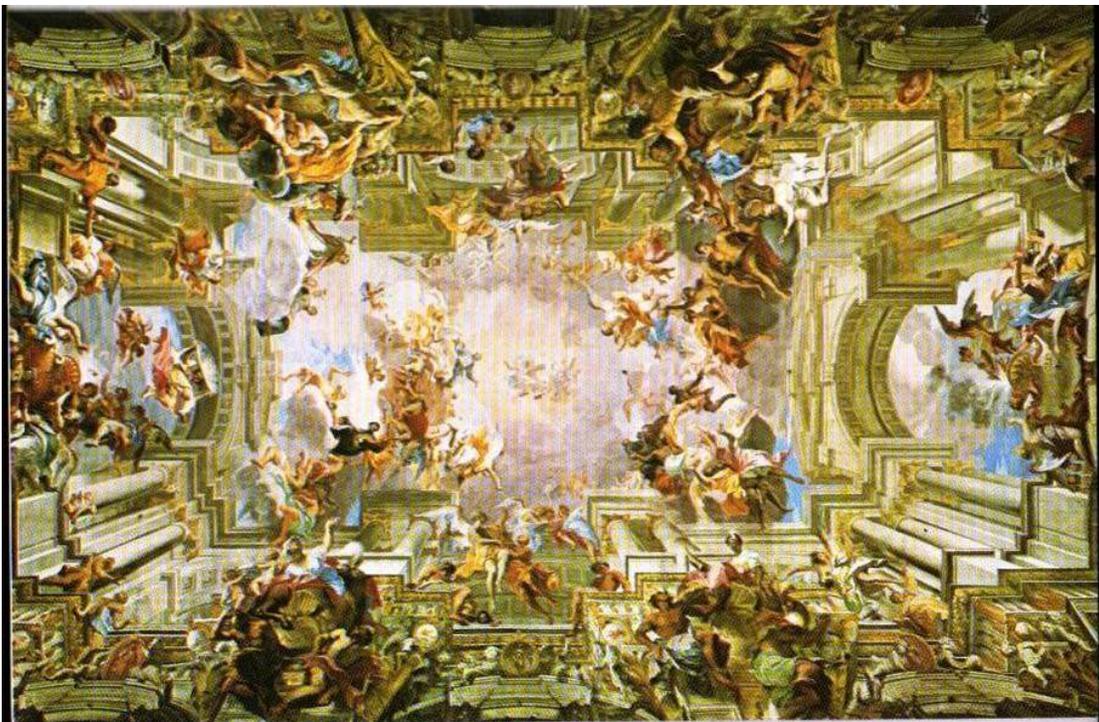
Góngora ha generado un discurso poético dramático de un entramado de materia poética tan complejo que es difícil desentrañar todos los elementos que subyacen en su obra, eso se debe a que tradicionalmente se ha considerado al barroco como una contraposición del sistema lineal del arte renacentista y su dominio del contorno; el plano y visión de la superficie, de la forma cerrada y métrica, la

¹²² Góngora, *Fábula del Polifemo...*, p. 143.

¹²³ Góngora, *Fábula del Polifemo...*, p. 144.

¹²⁴ Ésta es una de las múltiples lecturas que permite el Polifemo; esta posibilidad de analizar cuidadosamente las referencias entretejidas que convierten a este poema en una obra maestra del Barroco en el cual están contenidos todos los tópicos posibles,

multiplicidad por las que las partes forman un todo armónico en una claridad perfecta de composición,¹²⁵ pero en realidad todos estos elementos subyacen para generar otras realidades y confrontar al espectador y mostrarle que "todo lo que percibe la mirada es un engaño colorido, como decía Sor Juana", la percepción sucumbe ante la ultra posición de planos en perspectiva y somos engañados por nuestros propios sentidos como lo ilustra "la glorificación de San Ignacio" que pintó Andrea Pózzo en la bóveda de la Iglesia de San Ignacio en Roma, donde la perspectiva engaña los sentidos del espectador al crear la ilusión de continuidad de columnas hasta el cielo que se abren con la imagen de San Ignacio al centro. Dicha obra subraya la grandiosidad, el movimiento, la perspectiva llevada hasta el virtuosismo y un extraordinario manejo de la técnica de la ilusión unida a una habilidad excepcional del trazo y todas las técnicas pictóricas posibles, así como el manejo de los colores; la armonía se genera en un perfecto equilibrio pero no estático como lo hacía el renacimiento, en forma de pose inmóvil, sino en movimiento con viveza, como quien ha capturado el instante, no es expresión irregular o exagerada sino múltiples realidades conjugadas emitiendo un único discurso contenido de todas las expresiones, formas y giros posibles.



todas las formas de expresión posible y un uso retórico del lenguaje desarrollado con tal destreza que parece invisible en una primera lectura y por lo que merece un estudio más amplio y profundo.

¹²⁵ Cfr. Estebáñez, *Diccionario...* pp. 83-88.

II.3.4 “DAFNIS” DE URQUIZA

Urquiza retoma la *Égloga V* de Virgilio la cual relata la historia de Dafnis, quien en la mitología se le considera una víctima de las ninfas:

Otra víctima de las ninfas fue el hermoso pastor siciliano Dafnis. Hijo de Hermes y de una ninfa, fue abandonado por su madre y recogido por unos pastores, en cuya compañía vivió al pie del Etna. Fue amado por una ninfa, Equenais, Jenea o Lice, la cual le exigió, bajo juramento, fidelidad eterna, so pena de quedar ciego. Embriagado por la princesa Quimera, Dafnis rompió su juramento, y al punto perdió la vista. Entonces, para buscar consuelo a su desgracia, se entregó a la Poesía y a la Música. Se le consideraba como el inventor de la poesía pastoral. Un día, al caer de lo alto de unas peñas, encontró la muerte.¹²⁶

Esta historia es narrada por Virgilio a manera de un diálogo entre Menalcas y Mopso. En la introducción que hace Bonifaz Nuño a la obra de Virgilio nos aclara que:

Menalcas y Mopso, ligados por la relación de maestro a discípulo, aquella que da su fuente más directa y honda a la sociedad ideal originada por la amistad, se detienen de mutuo acuerdo para consagrarse al oficio del canto en medio de la silvestre paz, en tanto que Tíuro, un tercer pastor, hace el trabajo de guardar el rebaño. Menalcas, el mayor, elogia el canto de Mopso.¹²⁷

Urquiza en su poema recrea la historia de Menalcas y Mopso, a partir de un diálogo entre los personajes y a la manera de Virgilio, quien resuelve en 90 versos su historia de la siguiente forma:

La *Égloga V*, en su parte lírica principal, se compone de dos poemas alternados relativamente largos –veinticinco versos cada uno-, que en ciertas forma siguen, extendiéndolos, los mecanismos del canto amebio: el planteamiento, las contraposiciones, la sucesión de los temas que se siguen y se complementan unos a los otros.

El primero de los poemas –el de Mopso-, narra la cruel extinción de Dafnis, el pastor mitológico aniquilado por la venganza amorosa; esto es, por el amor. Refiere cómo lloran las ninfas, entre ellas la madre del muerto, y se pasman los animales, y las montañas y las selvas lo dicen. Y cuenta de qué modo aquella muerte ocasionada por las consecuencias de la pasión, empobrece la vida de la naturaleza, en primer término, con el abandono en que dejan los campos los dioses pastorales; después, con el resultado de la falta de cultivo en los surcos. Y los lugares que vieron crecer cosechas y flores se pueblan de cardos y cizaña. La naturaleza decae y se pervierte, deja de ser ámbito y contenido de la libertad, por causa del desorden interior del alma.

Como un puente entre los cantos alternos, se tienden las dulcificantes palabras de Menalcas quien encomia de nuevo el arte de Mopso y ofrece, humildemente, también el suyo al recuerdo de Dafnis. Y empieza así el poema de Menalcas, que constituye punto por punto la contraposición necesaria a la tristeza y la desesperanza del otro.

Dafnis, ajeno ya a las pasiones, dueño, por tanto, de su libertad, asciende, resplandeciendo, al estado placentero de que gozan los dioses.

Y la evocación de la edad de oro le llena la voz a Menalcas, cuando convoca el jubiloso espectáculo del mundo natural restaurado en su perfección. Y el placer ocupa selvas y campos, y halla lugar en los pastores y los dioses de los pastores. Y cesa la maldad de la tierra, y acaba la matanza; y la tranquilidad, amada por Dafnis, gobierna los seres y las cosas. Y la alegría de florestas y montes y rocas suena hasta las estrellas. El hombre es un dios, porque es libre. Y todo, en él, encuentra su orden y su justificación.

Finaliza la *Égloga* con nuevas alabanzas, ahora mutuas, entre los pastores, quienes, unidos más que antes, cambian simbólicos regalos.

¹²⁶ Félix Guirand, *Mitología general*. Barcelona: Labor, 1965, p.232.

¹²⁷ Publio Virgilio Maron, *Bucólicas*, Intr. versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México: UNAM, 1967, pp. XXXIII-XXXIV y 21 – 26.

Desarrollo del poema:

- Vv. 1-19 Menalcas y Mopso, juntos, se elogian y se proponen un canto.
Para hacerlo, entran en una gruta.
20-44 Canto de Mopso: la muerte de Dafnis y sus efectos en la naturaleza.
40-45 Nuevo diálogo de Menalcas y Mopso, con el mismo sentido del anterior.
56-80 Canto de Menalcas: la apoteosis de Dafnis y sus efectos de reconciliación y alegría.
81-90 Tercer diálogo de los dos cantores, que cambian entre sí alabanzas y regalos.¹²⁸

He transcrito el análisis referente a la *Égloga V* de Virgilio hecho por Bonifaz Nuño ya que resume el discurso poético de toda la égloga, además de sintetizar hábilmente la historia narrada y esto es vital para comprender el trabajo poético que hace Urquiza, ya que ella respeta la forma del discurso poético de Virgilio así como las secuencias de los hechos en la historia pero añade ciertos elementos o color al diálogo dejando así impresa su huella autoral, en este trabajo podemos apreciar cómo se vinculan y entretajan los procesos de “imitatio e inventio”, sobre todo porque Urquiza retoma referencias directas también expresadas por Virgilio, como si hiciese un parafraseo poético, lo que en la Edad Media se conocía con el nombre de “*contaminatio*”, y que servía para refrescar una historia ya conocida, se respetaban sus elementos básicos pero se contaba de otra manera, tal y como veremos en el ejercicio que hace en este poema Urquiza, para lo cual citaré, de manera paralela a los versos de Urquiza, los versos de Virgilio que le sirvieron de referencia poética.

¹²⁸ Bonifaz Nuño, Intr. a *Bucólicas...*, pp. XXIII- XXIV.

II.3.5 PROGRESIÓN DRAMÁTICA O TRAMA ESTRUCTURADA:

Urquiza entra directamente a la historia sin preámbulos y la cual desarrolla en 166 versos y la cual se desarrolla de la siguiente forma:

Vv.	1-6	Menalcas encuentra a Mopso en el campo y le propone que se refugien en un olmo y bajo su sombra practiquen tocar sus flautas.
	7-16	Mopso sugiere que mejor vayan a una gruta la cual funge como templo de Dafnis y en donde los pastores acuden para rendirle ofrendas, en el cual también una vid silvestre brinda frutos y sombra.
	17-19	Menalcas subraya que nadie puede contrariarle y acuden a la gruta.
	20-40	Ambos personajes, en lo que recorren el camino a la gruta, establecen una conversación sobre sí mismos, y Mopso hace referencia al canto que ha dejado grabado en la vid dedicado a Dafnis.
	41-86	Mopso nos ubica en el espacio dramático, ya que se encuentran en la gruta y ahí expresa su canto en honor a Dafnis donde narra: (41-46), El llanto por Dafnis. (47- 55), El campo enlutado y los rebaños abandonados, y hasta las fieras tristes. (56-60) Alaba su labor al domar a los fieros tigres de Armenia (una metáfora empleada por Virgilio vv. 29) y se revela como el sacerdote o guía que presidía las fiestas y danzas a Dionysos. (61-66) Dafnis proporciona la vida y el esplendor del campo. (67-75) La fatal sequía del campo e incluso han huido Palas y Apolo, sólo hay espinos. (67-76) y Apolo, sólo hay espinos. (77) Grito doloroso por la muerte de Dafnis (78-86) El poeta solicita a los pastores cómo hacer un tributo y ceremonia digna para Dafnis así como solicita que se le levante una tumba y dicta su epitafio.
	87-99	Menalcas alaba el canto de Mopso y lo califica como: “agua que corre murmurando”. Alaba su pericia poética y lo compara con Dafnis e inclusive lo nombra su sucesor.
	100-102	Mopso finge no haber escuchado y le solicita a Menalcas que también él alabe al Dios.
	103-150	Canción de Mopso en la cual relata: (103-111) Describe a Dafnis en su calidad de dios del Olimpo y quien genera la vida en el campo. (112-120) La tranquilidad con la que pueden estar tanto pastores como los rebaños bajo la protección de Dafnis. (121-135) Describe los elementos que integran la ofrenda para Dafnis. (136-150) Hace referencia a manera de promesa sobre las fiestas y celebraciones que deberán hacerse en su honor cada año.
	151-158	Mopso alaba a Menalcas y le solicita que le revele qué dones le serán otorgados por sus canciones.
	159-161	Menalcas le dice que le fue regalada la flauta.
	162-166	Mopso le reconoce como gran poeta y le entrega el cayado, que simboliza el poder para gobernar y pastorear a los rebaños.

II.4 MATERIA POÉTICA EN SAN JUAN Y SANTA TERESA DE JESÚS

En los estudios que se hacen sobre la obra de San Juan y Santa Teresa es frecuente la referencia a lo teológico con una reflexión hacia los aspectos de iluminación mística;¹²⁹ sin embargo en este apartado busco reflexionar sobre su materia poética, su forma de construcción y versificación. Ambos poetas son herederos directos y recopiladores de una gran herencia: el platonismo, el petrarquismo, la propuesta de Garcilaso y el mundo renacentista, el manierismo y viven en un mundo de expresión barroca. Todos estos elementos llevan a San Juan y Santa Teresa a dar un paso decisivo para la poesía: ellos ya no la ejercen como lo hicieron los poetas del renacimiento, para quienes el ejercicio poético es un “arte” en su primigenia acepción, es decir, el manejo de la técnica y su ejercicio con gran destreza y habilidad. Para el artista renacentista hay una separación entre el creador y la obra, la cual apela a un modelo clásico y el creador lo “imita”, pero no busca crear una copia idéntica (como ya hemos visto), sino generar una emulación, una aproximación a la obra incorporándole elementos de su tiempo y espacio, que hemos revisado en el primer capítulo. Con estos elementos, el creador ejerce su técnica y la aplica, pero hay una muy clara separación entre obra y creador: Petrarca sigue este modelo y genera un “ideal” para el perfeccionamiento del ser humano a través del amor, Garcilaso no sólo hace uso de una “imitatio” de las formas petrarquistas e italianizantes, sino que da un paso más y tangibiliza al “modelo ideal” y “lo vuelve

¹²⁹El primer referente con el cual comúnmente se lee la poesía de Urquiza es “mística”, por su preferencia temática hacia el discurso cristiano y la emulación de la poesía de San Juan y Santa Teresa, por lo cual en el presente apartado haré una reflexión desde el punto de vista de la creación poética, que es el tema que se aborda en este trabajo; si el lector desea profundizar sobre la reflexión de la mística, y sobre todo la relación que guarda con Concha Urquiza, se puede remitir a la investigación doctoral que prepara la maestra Margarita León sobre dicho tema y que se ha citado anteriormente o sus artículos: “Un poema religioso de Concha Urquiza ‘La divina Belleza de tu cara’, en Jornadas Filológicas 2002, memoria. México: UNAM-IIFL, 2004. (Ediciones Especiales, 34) p.303-312, en el cual hace un análisis reflexionando sobre el paralelismo poético entre San Juan, Cántico Espiritual y Urquiza. También se puede consultar: “La poesía no religiosa de Concha Urquiza” en Jornadas Filológicas 2000, memoria. México: UNAM-IIFL, 2001. (Ediciones Especiales, 22) En el cual hace una reflexión sobre las vinculaciones de Urquiza con la poesía española considerando: “La admiración que sentía la poeta mexicana por la tradición literaria de España se traduce, como ocurre en muchos casos, en un afán de imitar a sus modelos para ejercitarse en el oficio de versificar y de lograr, con ello, cierto grado de ‘perfección formal’; pero también se traduce en una toma de conciencia y de posición frente a la tradición literaria, pp.125-132, o su artículo “La poesía de Concha Urquiza ante la crítica en México: *La Jornada Semanal*, 3 octubre 1999. Con respecto al tema de la mística en San Juan y Santa Teresa están los trabajos: Dra. María Andueza, *Agua y luz en Santa Teresa: IV centenario de la muerte de Santa Teresa*, México: UNAM, 1985 y María de Jesús Fernández Leborans, *Luz y Oscuridad en la Mística Española: curso superior de filología de Málaga*, Madrid: Cupsa, 1978. Así como los estudios realizados por Fernando Lázaro Carreter, “Santa Teresa de Jesús, escritora (El libro de la vida) y “Poética de San Juan de la Cruz”, en *Clásicos Españoles, De Garcilaso a los Niños Pícaros*. España: Alianza, 2003. pp. 159-161.

corpóreo”, en lugar de generar sólo un “modelo ideal-platónico”. Garcilaso avanza al imponer este modelo en una persona real, lo cual trae al mundo de la realidad y lo tangible dentro de este “modelo idealizado”.

Este aspecto que he subrayado es vital para comprender a San Juan y Teresa de Jesús¹³⁰ quienes parten de estos modelos y de las formas petrarquistas, y al asimilarlo dan un paso extraordinario hacia delante para la poesía: ellos no separan la obra como creadores, sino que se funden con ella a partir de la experiencia, y por esta unión “vida y obra” se integran en una correspondencia simbiótica hace que “escriban porque han vivido” “y porque han vivido escriben”. Esta fusión de autor y la obra en una unión indisoluble será retomada como el espíritu de la creación poética por poetas de siglos posteriores, entre los que destacan los románticos, los simbolistas y las vanguardias históricas. En este sentido de unión entre creador y obra, podríamos considerar a San Juan y Teresa de Jesús como los primeros poetas románticos de la historia. Garcilaso es la semilla del espíritu renacentista que ha germinado en España, y el espíritu ha sido comprendido por San Juan y Teresa de Jesús (al respecto de San Juan, Dámaso Alonso considera):

Más arrebató aún: y el metro italiano le sirve a San Juan de la Cruz para describir los misterios de la más alta unión, y para, a través de la sequedad de las “noches”, desembocar a la belleza de un mundo intacto y nítido, como esmaltado por pinceles de eternidad. Con esa belleza revestida de palabras de hermosa precisión: las “ínsulas extrañas”, los “ríos sonoros”..., evoca el alma la hermosura sin límite de su Enamorado. O a veces, en una especie de vuelta o giro veloz, como por gusto del contraste, el poeta verterá, en coplas a la antigua castellana, nuevos experimentos: porque ya no le basta para expresar la unión la imaginería erótica en la tradición del Cantar de los Cantares, y en el furor de su anhelo, busca comparaciones impredecibles, raras imágenes crueles: el alma tras Dios, es como un halcón que se apodera de la zahareña garza: “Volé tan alto, tan alto, / que le di a la caza alcance”.¹³¹

¹³⁰ El presente trabajo no pretende resolver la controversial polémica del misticismo en Urquiza, San Juan o Santa Teresa, ni exponer temas que competen más acertadamente a la reflexión filosófica o de doctrina religiosa, por lo que se ha considerado oportuno no abordar este tipo de problemática interpretativa y únicamente atender los elementos esenciales del análisis literario y tomando como modelo los trabajos de: Fernando Lázaro Carreter, “Santa Teresa de Jesús, escritora (El libro de la vida) y “Poética de San Juan de la Cruz”, en *Clásicos Españoles, De Garcilaso a los Niños Pícaros*. España: Alianza, 2003. Mauricio Beuchot, “Influencias de la filosofía medieval del lenguaje en la poesía mística de San Juan de la Cruz”. cap. IX. en *Signo y lenguaje en la filosofía medieval*. México: UNAM-III, 1993. (Medievalia, 7). Tomamos únicamente a manera de referencia la definición que sobre el misticismo anota Cuevas: “podría definirse como la experiencia directa de la esencia divina por parte del hombre, que la recibe pasivamente, con el acompañamiento eventual de los carismas (visiones, éxtasis o revelaciones). Ascética y mística no son pues, en su conjunto otra cosa que un *itinerarium mentis ad Deum*, estructurado tradicionalmente en tres etapas o vías –purgativa, iluminativa y unitiva-, correspondientes a otros tantos estados de oración –recogimiento, quietud y unión-”. Cristóbal Cuevas, “Santa Teresa, San Juan de la Cruz y la literatura espiritual” en *Historia y crítica de la literatura Española. 2, Siglos de Oro: Renacimiento* ed. Francisco Rico. Barcelona: crítica, 1980. p. 490.

En caso de querer profundizar en este aspecto se pueden considerar las referencias correspondientes a quienes abordan estos temas y de los cuales se hace mención en diversas notas a lo largo del presente ensayo.

¹³¹ Dámaso Alonso y José Manuel Blecua *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*. Madrid: Gredos, 1978, pp. XIV-XV.

Dámaso considera la “alta unión” pero es “unión de mensaje creado y experiencia de vida del creador”, el fundamento de esta poesía y, por ello, las imágenes utilizadas necesitan romper con la tradición, porque el poeta sustenta su expresión en la experiencia antes que en el manejo de la técnica o “arte”: por “imitación o modelo”, el “modelo subyace”, pero la expresión necesita trastocarse para convertirse en “expresión cercana a lo más fiel del sentimiento y la experiencia” como Teresa de Jesús aclarará:

Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero [...]
Esta divina prisión
del amor con que yo vivo 5
hace a Dios ser mi cautivo,
y libre mi corazón:
mas causa en mí [...] ¹³²

En este poema el grado unitivo queda plenamente expresado, algo muy similar ocurre con San Juan:

Mi alma se ha empleado
y todo mi caudal en su seruido.
ya no guardo ganado,
ni tengo ya otro officio,
que ya sólo en amar es mi exercicio. ¹³³ 5

La expresión poética en ambos se convierte en una extensión de aquello “que la divinidad les trasmite”, y “escriben como quien recibiera un dictado”, dictado que “se determina por las experiencias vividas por amor al unirse con Dios”. Subrayo esto de “experiencia”, ya que es fundamental para comprender los engranajes de creación a los que apelan tanto San Juan como Teresa de Jesús para generar una “*invento vitae*”, es decir, la frase poética sólo se convierte en frase verdadera a partir de “la experiencia que ha causado en el interior del poeta”, quien además ha reclamado su absoluta potestad de la herencia del pensamiento renacentista. Es decir, el renacimiento, como vimos en el primer capítulo, rompe con la concepción medieval del pensamiento al colocar al hombre como medida y centro (ref. Da Vinci y las proporciones, capítulo 1). A partir del renacimiento el hombre no es más parte de la creación de Dios, uno más dentro de la naturaleza, sino el centro de la naturaleza y la dimensión y proporción se producen, no a partir de Dios (“altísimo” y su correspondencia con la catedral gótica), sino que será el hombre quien marque el nivel de proporción (ref. Da Vinci y Estudio de dimensión capítulo 1). En esa misma

¹³² San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. *Poemas del amor divino*. Madrid: Mondadori, 1999. p. 53.

¹³³ San Juan de la Cruz. *Poesías*. Ed. Paola Elia. Madrid: Castalia, 1990. p. 109.

concordancia Santa Teresa de Ávila y San Juan están reclamando su proporción divina ya que ellos no necesitan de ángeles que sirvan como mensajeros entre el contacto de Dios y el Hombre, como el pensamiento medieval esta establecido. Teresa de Jesús y San Juan pueden comunicarse directamente con Dios, este “amado” que tiene contacto directo con los “poetas”, quienes pueden gozar de su “presencia directa como amantes”. El ser humano ya ha cruzado la brecha que lo separaba del mundo espiritual y se funde con él. Comprender este engranaje constituye la piedra angular de mi investigación, ya que de ella partirán los poetas románticos, los simbolistas franceses, las mismas vanguardias históricas –quizás inconscientemente-, y la razón por la cual la poesía de Urquiza resulta tan singular y propia, tan divergente y radical en su momento histórico, ya que ella está retomando todos estos elementos y generando con ello una “imitatio” y una “inventio”, con gran sensibilidad y talento, y aquí cabría incluso la reflexión de que su afinidad poética se acerque más a la generación del 27 de España que a las propuestas de su propia tierra, “los Contemporáneos”. Ella desarrolla un trabajo que como hemos visto se vincula con las grandes plumas de los Siglos de Oro en España y muy probablemente por ello no debemos tomar como gratuitas sus claras reminiscencias de los poetas considerados “místicos” y la emulación a sus versos.

Por lo que es este apartado se busca comprender cómo San Juan y Teresa de Jesús generaron su quehacer poético y el discurso retórico que subyace, ya que si entendemos el espíritu íntimo del trabajo poético de todos los tiempos, dictado por dioses, musas, vinculación divina, inspiración poética, lo poético, materia poética, revelación etc., nos acercaremos al origen de lo que los griegos llamaron “*inventio*”, la primer parte de la retórica que seguida de: “*dispositio*”, “*elocutio*”, “*memoria*” y “*actio*” generan el discurso, pero retomando nuestra búsqueda al origen, Demetrio Estébanez considera al respecto del “iluminismo”:

En el Romanticismo el poeta es concebido como un “iluminado de lo Alto”, y se le rodea de un halo de ideal. Escritores como G. Nerval, A. de Lamartine y V. Hugo, símbolos de “poète-penseur” gozan de un enorme prestigio como garantes de la “regeneración” de la sociedad, del progreso y de las ideas. El Iluminismo ha inspirado, orientado y alimentado el Romanticismo francés, en cuanto búsqueda de libertad, y está en el origen de la fascinación provocada en esa época por la poesía y el arte.¹³⁴

San Juan y Teresa de Jesús están uniendo de manera extraordinaria la tradición clásica española –cancionero y romancero-, el platonismo, el petrarquismo con la revolucionaria propuesta poética de

Garcilaso y las estructuras italianas (como la lira) y dan un paso más vinculando el quehacer poético con la experiencia de vida, cimentando así el espíritu poético que reclamarán los poetas posteriores. Pero hay otro elemento sobre el que me parece esencial reflexionar en este apartado más cuidadosamente: la materia poética de San Juan y Teresa de Jesús. Con respecto a la materia poética que utilizan San Juan y Teresa de Jesús, Lázaro Carreter ha hecho un estudio sobre ambos poetas que merece la atención, y que forma parte de una serie de ensayos titulados *Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*,¹³⁵ en el cual hace una reflexión sobre la divulgación de *El libro de la vida*, de Santa Teresa, de carácter confesional y que cito al considerarlo vital para comprender el trabajo de tesis que desarrollo:

¿Cómo puede haberse convertido en un texto artístico? ¿Cómo ha podido saltar desde aquel circuito comunicativo tan cerrado al centro de la escena literaria? Si pudiéramos contestar a estas preguntas sabríamos en qué consiste esa entidad enigmática llamada literatura. Porque *El libro de la vida* incumple varias de las más creídas notas distintivas de lo literario: está destinado a lectores concretísimos, posee utilidad práctica y no tiene carácter fictivo. En efecto, nada se finge o inventa en él: lo que cuenta, incluidos los más extraordinarios prodigios, es verdadero para la autora.[...] La primer condición, tal vez inexcusable, para que una obra admita y reclame una lectura literaria, es que el autor haya previsto su difusión; que de modo más o menos consciente lo haya estimulado la perspectiva de ser recibido por lectores. Hasta quien redacta un diario sin limitarse al escueto apunte de sus actos, tal vez críptico, y los elabora formalmente articulando el relato, la descripción y la glosa con un cuidado que excede al de realimentar la memoria, actúa como escritor. Y ello, aunque tal vez fuera capaz de defender hasta el límite el secreto de su intimidad. No es un diario el *Libro de la vida*, sino una extensa cuenta de conciencia, frenada casi por el mismo sigilo que un diario: sólo sus directores espirituales podrán verlo. Y, sin embargo, y a pesar de que la autora encarece el secreto, y protesta abundantemente de que escribe con desgana y por mandato, hay en ella un impulso de comunicación que excede en mucho a lo limitado de sus destinatarios y a la mera obligación de escribir. Le brota por todas partes ese anhelo de hacerse leer, tan necesario al escritor como el viento del mar en vela. No podemos olvidar que su primera obra, real o legendaria fue un libro de caballerías escrito en la niñez. Se sabe dotada para comunicarse, y no son sólo sus consejeros, sino el Señor mismo quien desea que tome la pluma; al pedirle fuerza para hacer “esta relación que mis confesores me mandan”, añade: “y aun Señor sé yo lo quiere muchos días ha, sino que yo o me he atrevido” (Prólogo). Escribe, pues, por designio divino, ¿no es la formulación esperable en Teresa de Jesús de lo que hoy llamaríamos su vocación de escritora?¹³⁶

A través de esta cita quedan claros los elementos de creación o invención que utiliza el poeta para generar la expresión de una obra y que también atañen a Teresa de Jesús, la cual afirma que los extraordinarios prodigios son resultado de una vivencia directa, punto que confirma lo que hemos ido reflexionando.

Teresa de Jesús y San Juan unen el discurso, pero la técnica subyace: en esta técnica, por un lado, está el proceso de “invención” o “inspiración”, el cual es aparentemente autónomo dentro del autor,

¹³⁴ Estébanez, *Diccionario...* p. 549. También al respecto del trabajo poético y su proceso de creación en la tesis *La palabra entre mito y sombras...* en la cual hago algunas reflexiones al respecto en el cuarto capítulo: “creación y recreación”, pp. 140-151.

¹³⁵ Fernando Lázaro Carreter, *Clásicos Españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*. España: Alianza, 2003. pp.159-239.

individual y se genera por elementos internos o externos que le sobrevienen como experiencia poética al poeta, es decir podemos concretar a la inspiración como aquella experiencia de tipo espiritual con la cual el poeta cree percibir una comunicación divina o recibe un estímulo de creatividad aparentemente espontánea y que fluye sin mayor esfuerzo aparente. Pero no es sólo una expresión que surge de forma “aparentemente natural” sin técnica alguna, un elemento que los seguidores de las vanguardias históricas han llevado hasta la exacerbación de la irracionalidad, pues la verdadera inspiración se ejerce a través de una técnica profundamente conocida a conciencia por quien escribe, como claramente Poe expresa en su Filosofía de la composición:

Nada resulta más claro que el hecho de que todo argumento que merezca el nombre de tal, debe ser planeado desde el comienzo hasta el desenlace, antes de que nada sea sometido a la pluma. Sólo cuando no perdemos de vista el desenlace, podemos dar al argumento la semblanza indispensable de consecuencia o casualidad, haciendo que los incidentes, y especialmente el tono, contribuyan en todo momento al desarrollo de la intención. [...] La mayoría de los escritores –los poetas en particular– prefieren hacer creer que el éxtasis intuitivo, o algo así como un delicado frenesí, es el estado en que se encuentran cuando realizan sus composiciones, y se estremecerían de pies a cabeza si dejaran que el público echase una mirada tras los bastidores y presenciase las escenas de la elaboración y las vacilaciones del pensamiento que tienen lugar en el proceso de la creación, que notase los verdaderos propósitos, captados sólo a último momento, los innumerables vislumbres de la idea que o llegó a madurar plenamente, las fantasías rechazadas por rebeldes, las cautelosas selecciones y exclusiones, las dolorosas raspaduras e interpolaciones, en pocas palabras, las ruedas y los piñones, los aparejos para cambiar las escenas, que en noventa y nueve de cien casos constituyen las cualidades del histrión literario.¹³⁷

Tanto en Teresa de Jesús como en San Juan queda claro que si bien su trabajo poético apela a lo vivencial, éste no es producto exclusivo de la experiencia vivida sino que ha sido tamizado y expurgado por el proceso de reflexión y vertido en un molde de técnica clara y conscientemente conocida, por lo que la obra va más allá de lo anecdótico y por esta razón, como señalan muchos estudiosos, los textos pasan de simples relatos coloquiales a la literatura. De esta forma los creadores han combinado la inspiración con el arte, como García Lorca afirma:

La inspiración da la imagen, pero no el sentido. Y para vestirla hay que observar (...) la cualidad y sonoridad de la palabra (...). Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios –o del demonio–, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo.¹³⁸

¹³⁶ Carreter, *Clásicos...* pp. 160 – 163.

¹³⁷ Edgar Allan Poe. “Filosofía de la Composición” seguida de *El Cuervo*, México: Ediciones Coyoacán, 1997. pp. 9-27. (Reino Imaginario, 38)

¹³⁸ Tomado de Calderón, *Diccionario...* p. 567.

García Lorca sintetiza extraordinariamente lo que abordamos en este trabajo de tesis: por un lado la "imitatio" se expresa como la inspiración que aporta una imagen, de la que se deben observar las cualidades de sonoridad de las palabras que se utilicen para "vestir"; esta vestimenta verbal es "el sentido poético", en el cual está presente la "inventio" que se manifiesta no sólo como la aplicación de "técnica y el esfuerzo", sino también como el proceso intelectual con el cual lo observado adquiere otra forma, otra expresión y es la que conocemos como expresión literaria o poética, por medio de la cual ambas características "imitatio e inventio" quedan conjugadas y expresadas por el autor.

Los textos de Santa Teresa y San Juan poseen otro elemento, "el hermetismo", que se manifiesta en el uso de símbolos a los que aluden en su trabajo, como es el caso de:

Dichoso el corazón enamorado
que en Dios ha puesto el pensamiento [...] y así alegre pasa y muy gozoso
las ondas destemar tempestuoso.¹³⁹

Expresiones un carácter "eclectico", al unir diferentes tradiciones filosóficas y artísticas, así como por la conjugación de vocablos cultos con lo popular.

Allí me dio su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa¹⁴⁰ (San Juan)

Dadme años de abundancia,
de hambre o carestía,
dad tiniebla o claro día
revolvedme aquí o allí.¹⁴¹ (Teresa de Jesús)

Y que Urquiza por semejanza expresa:

así cierto he clamado,
mi Dios, así te llama
el corazón preso en la antigua llama.¹⁴²

El empleo de formas poéticas de reciente creación para la época de San Juan, como es el caso de la lira, se unen con expresiones de la poesía española como el romancero.

Quando tú me mirauas,
tu gracia en mí tus ojos imprimían;
por eso me adamauas,
y en eso merecían
los míos adorar lo que en ti vían.¹⁴³

¹³⁹ Santa Teresa p. 66.

¹⁴⁰ San Juan *Poesías...*, p. 109.

¹⁴¹ Sta. Teresa, *Poemas Amor divino...*, p. 59.

¹⁴² Urquiza, "¿Cuándo?", en *El corazón...*, p. 72.

¹⁴³ San Juan, *Poesías...*, p. 110.

Al respecto del trabajo poético de Teresa de Jesús Blecua considera:

Su poesía –siete composiciones- está compuesta por villancicos y glosas en metro tradicional y entronca con la poesía religiosa de la segunda mitad del siglo XVI. Su estilo es uno de los más interesantes de su época. Santa Teresa aboga por la naturalidad de la lengua escrita; pocas veces vuelve a leer lo escrito a vuela pluma, lo que da a su prosa la gracia coloquial tan característica. Emplea vulgarismos –“añidir, cuantimás, dispusición”-, y siente predilección por el valor de las cosas cotidianas, término general de sus comparaciones. El uso frecuente del diminutivo produce en el lector un sentimiento constante de efectividad. Sin embargo, a veces, Santa Teresa cuida su estilo para que parezca más natural, como se observa en alguno de sus autógrafos, en donde sustituye cultismos por vulgarismos.¹⁴⁴

La “naturalidad” a la que hace referencia Blecua también es considerada por Carreter, quien cita a don Ramón Menéndez Pidal: “dio la explicación que parece incontrovertible: nuestra autora avulgara adrede el estilo por santa humildad”. Después Carreter mismo señala:

los vulgarismos léxicos de Teresa de Jesús son *el procedimiento* a que apela como escritora para dar solución a su designio espiritual de humildad. No se deben a que fuera ruda y sin letras; tampoco a que tales vulgarismos estuvieran autorizados por la lengua literaria de su tiempo (desde luego, no lo estaban); sino a que la monja había delegado en la escritora la misión de escribir, y ésta había dado con esa solución formal para acomodarse a las exigencias de la asceta. Nada más falso que la interpretación corriente del dicho de Buffon, según el cual, el estilo es el hombre. No es cierto: el estilo es el escritor, ese “alter ego” a quien la persona confía la misión de dar forma a lo que piensa. El escritor y la escritora son el hombre o la mujer transformados en artistas. La tosquedad de vocabulario resulta ser, así, la inocente y genial maniobra a que apela Teresa de Jesús para expresar en literatura la renuncia a la ostentación de Teresa de Cepeda.¹⁴⁵

Merecería un cuidadoso estudio estas formas “vulgares” a las que apela Teresa de Jesús y cómo estas formas léxicas son en realidad una “máscara retórica”, tanto de la “imitatio” como de la “malicia de escritor” presente en la “inventio”, pues gracias a estas formas rudas Teresa de Jesús se coloca en el ideal esperado para su tiempo de una monja, la cual por supuesto no puede comprender ciencia alguna y a la que se le exigía como virtud el “disimulo del saber” y manifestar una “simplicidad mugeril”.¹⁴⁶ Pero la apariencia del texto, y que es lo que a primera impresión busca Teresa de Jesús, en realidad nos marca el camino de un trabajo de escritura sumamente reflexionado con el cual la escritora sabe qué coloca en la página, cómo y porqué.

El discurso retórico que subyace es aun más profundo, ya que ella está aparentemente exhibiendo un rostro de humildad, sencillez, inocencia e ingenuidad. Cada frase es colocada con descuido aparentemente y la supuesta trivialidad no hace sino mostrar una autodefensa retórica: no debemos olvidar que los primeros lectores son teólogos que están analizando si Teresa de Jesús habla por espíritu divino o

¹⁴⁴ Blecua, *Atlas Lit. Española...*, C. 7.

¹⁴⁵ Carreter, *Clásicos...*, p. 177.

¹⁴⁶ Consideraciones marcadas por Carreter, *Clásicos...*, pp. 159-188.

satánico, por ello ella aduce que no relee nunca lo escrito, y que su mano es guiada por Dios y ella no es consciente de esto que la guía, tan es así que entre la perfección salta “rudezas”, propias de una “muger no docta”; probando así su inocencia ante cualquier duda; de este modo la sencillez del lenguaje y la simplicidad de expresión son pruebas una presencia divina:

Dichoso el corazón enamorado
que en sólo Dios ha puesto el pensamiento:
por Él renuncia todo lo creado,
y en Él halla su gloria y su contento.
Aun de sí mismo vive descuidado, 5
porque en su Dios está todo su intento,
y así alegre pasa y muy gozoso
las ondas deste mar tempestuoso.¹⁴⁷

A semejanza de lo expresado por Urquiza.

En tanto duerme el cuerpo distraído
y vela el corazón enamorado,
una voz en la noche me ha llamado,
y un pie, cabe mi umbral, se ha detenido.
(Es la voz deleitosa de mi Amado, 5
donde mi alma y mi cuerpo se han perdido).¹⁴⁸

Con San Juan es exactamente lo contrario, dado que Blecua lo califica como: “un intelectual puro, consciente de su obra”, y añade con respecto a la relación poética entre él y Santa Teresa:

Su poesía y su prosa están entrañablemente unidas, son inseparables. Sin embargo, un grupo de poemitas suyos, como los que comienzan “Un pastorcillo solo está penando”, “Qué bien sé yo de la fonte que mana y corre” y, algunos de sus romances, poseen vida propia y entroncan con la poesía tradicional española. Sus tres grandes poemas, “Llama de amor viva”, “Noche oscura” y “Cántico espiritual”, originan sendos libros en prosa y son una condensación de su teoría mística.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Teresa de Jesús, *Poemas Amor divino...*, p. 66.

¹⁴⁸ Urquiza, “La llamada Nocturna”, en *El corazón preso...*, p. 122.

¹⁴⁹ Blecua resume los procesos de la obra de San Juan como: El primero representa un paso hacia la unión con Dios. El segundo, que origina el libro *Subida del monte Carmelo*, simboliza la noche oscura del alma que pena por el amor de Dios. El más completo es “Cántico Espiritual” que, basado en el libro de Salomón, enseña el camino de las tres vías místicas –purgativa, iluminativa y unitiva– para la comunión con la Divinidad. Blecua, *Atlas Lit. Española...Num 1*. Únicamente como referencia al margen tomamos la explicación de Pedraza sobre este tipo de literatura, la cual define como: “Ascética y mística, son dos partes de la teología o ciencia que estudia el conocimiento de Dios, pero suponen un grado distinto de acercamiento a la divinidad. La ascética tiene por objeto aquellos ejercicios espirituales que debe seguir todo cristiano que quiera aspirar a la perfección. Es habitual aludir a las tres vías que debe seguir el alma hasta la unión con Dios: *vía purgativa*, de purificación, en la que se libera de los lazos terrenales y de las pasiones humanas; la *iluminativa*, en la que se aproxima a la divinidad y se ilumina el camino, de modo que quedan atrás los apetitos materiales y va penetrando la gracia y, con ella, los dones del Espíritu Santo, y la *vía unitiva*, que supone la unión plena, cuando todas las potencias quedan en suspenso. Ese último estadio es el propio de la mística; parte de la ascética, pero supone un grado superior que sólo está reservado a algunas almas escogidas a las que Dios distingue con gracias especiales. Frente al carácter activo de la ascética, ‘en la mística es Dios quien penetra en el alma sin que ésta manifieste otra actividad que la de recibir y saborear este Don de Dios’. No obstante, no siempre resulta fácil deslindar los dos campos, dada la extraordinaria sutileza de ese tipo de manifestaciones espirituales”. “Obras Ascéticas y Místicas” en *Las épocas de la literatura española*, de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres. Barcelona: Ariel, 1997. pp. 96-98.

En el misticismo sufí, San Juan de la Cruz encontró símbolos como el vino o la embriaguez mística, la noche oscura del alma, el pájaro solitario, el alma como jardín místico, entre otros.¹⁵⁰ San Juan se esforzaba por comunicar lo inefable y si la experiencia mística es la unión definitiva con Dios, en su más alta expresión está la supresión de la palabra, el silencio, “la música callada, la soledad sonora”. Y mientras la unión, la quietud y la inmovilidad no llega, sólo queda el camino del vértigo verbal.

Por ello, si reflexionamos sobre las connotaciones religiosas, la gran enseñanza de la mística es la búsqueda de la Palabra, la expresión poética que intenta expresar vida y experiencia poética inefable, lo extraordinario, y esta búsqueda es la herencia que toman muchos poetas posteriores hasta llegar a Concha Urquiza: no basta con vivir una experiencia, hay que poetizarla con la palabra exacta y de la manera justa y ella está abrevando de estos poetas y generando con ello poemas paralelos como se aprecia en el siguiente soneto fechado, San Luis Potosí, 14 de junio, 1939:

Entre el cobarde impulso de olvidarte y el doloroso afán de poseerte, el corazón vacila de tal suerte que ya no sabe huirte ni buscarte.	4
Conozco que he nacido para amarte, que dejarte de amar será mi muerte, y más quiero perderme con perderte que mi torpe placer sacrificarte.	8
Mas, ¿qué mucho, mi Dios, si me quisiste de contrarios principios engendrada? Cielo y tierra es el ser que tú me diste;	11
y cuando busca el cielo su morada primera, y va a subir, se le resiste la tierra, de la tierra enamorada. ¹⁵¹	14

Urquiza retoma las imágenes del enamorado, Dios como creador y genera repeticiones así como referencias de contacto directo como: poseerte, olvidarte, buscarte muy similares a lo expresado por San Juan y Santa Teresa. Por ello es importante comprender los engranes con los cuales San Juan construye su

¹⁵⁰ Al respecto del análisis de San Juan y su relación con otras tradiciones místicas como el sufismo se puede consultar el estudio de Luce López-Baralt. *San Juan de la Cruz y el Islam (Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística)*, COLMEX-Univ. Puerto Rico, 1985, pp. 57-58, 79-80. Tomado de Luce López Baralt “San Juan de la Cruz y la poética de la incoherencia” en *Historia y crítica de la literatura española 2/1 Siglos de Oro: renacimiento* Editada por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001. pp. 259-261.

¹⁵¹ Urquiza, *El corazón preso...*, p. 127.

discurso poético, el cual es un discurso reflexionado, meditado de “altura”, de expresiones sensibles que describen su experiencia interior, sin que aparezca lo personal declaradamente.

En su obra poética fluyen las imágenes luminosas que transforman la naturaleza en símbolo como forma de comunicar una experiencia espiritual casi indescriptible de imágenes delirantes que alcanzan “los grandes vuelos de la poesía de los Siglos de Oro”. Con respecto a su creación poética Blecua afirma:

San Juan utiliza un vocabulario restringido, pero muy efectivo. Es frecuente, en su poesía, el uso de la exclamación -¡Oh llama de amor viva!”, la antítesis -“soledad sonora”-, “música callada”- y la aliteración. Su estrofa predilecta es la lira de cinco y seis versos. Las fuentes de su poesía son la Biblia, especialmente, la poesía tradicional y la obra de Garcilaso, tanto el texto profano como el contrahecho a lo divino. Una simbología especial, común a casi todos los místicos, es la que denomina la totalidad de sus poemas, por ser la única capaz de intentar expresar lo inefable.¹⁵²

Esta necesidad de expresión podemos comprenderla si analizamos cómo los sentidos de San Juan entran en juego tanto en la enunciación poética que genera, como en aquella expresión que afirma al poeta le es dada la palabra por inspiración divina; sin embargo la lectura que haremos busca establecer sus posibles relaciones con la fuente de inspiración que utilizó San Juan: “El Cantar de los Cantares” del rey Salomón,¹⁵³ y donde, según la doctrina cristiana, el novio representa a Cristo y la novia a la Iglesia -es interesante que esta interpretación es aceptada tanto por católicos como protestantes.¹⁵⁴ También se han enlazado sus versos y su interpretación a través de los sentidos, y como éstos guían el alma a través de las tres vías para alcanzar la unión con Dios.

Los sentidos a los que recurre con más frecuencia San Juan son la vista, el tacto y el gusto; en ocasiones hace alusión al sentido del oído y olfato. San Juan escribió los primeros versos de “Canciones entre el alma y el esposo” en la cárcel monástica de Toledo, entre diciembre de 1577 a agosto de 1578, hasta la estrofa de “Oh ninphas de Judea”, y los versos restantes se redactaron en Granada entre los años

¹⁵² Blecua, *Atlas Lit. Española...*, C.7.

¹⁵³ Salomón, rey del antiguo Israel (reino 961-922 a.C.), segundo hijo de David —rey de Judá e Israel— y Betsabé (2 Sam. 12,24); último rey del Israel unificado. En la literatura judía y musulmana posterior, Salomón aparece no sólo como el más sabio de los sabios, sino también como personaje capaz de dirigir los espíritus del mundo invisible. Aparece en un lugar destacado de la historia y de la literatura como constructor del Templo de Jerusalén. El trato frecuente con otras naciones permitió una marcada evolución intelectual, y puede suponerse que se desarrolló una auténtica actividad literaria. La tradición considera al propio Salomón como un autor de grandes aptitudes. Los escritos que se le han atribuido son los Proverbios, el Cantar de los Cantares, Eclesiastés, Sabiduría de Salomón y los posteriores Salmos de Salomón y Odas de Salomón. Sin embargo, los especialistas modernos han podido determinar que fueron escritos varios siglos después. Lo más probable es que las Odas sean obra de un autor cristiano gnóstico. *Biblia de Jerusalem*, México: Porrúa, 1992. (“Sepan Cuantos...”, 500) p. 379.

¹⁵⁴ Para este trabajo se compararon tres Biblias: la edición Casiodoro de Reina usadas por protestantes de 1909 textual de 1602 y la edición 1960 que es la más popular, comparada con la edición Serafín de Ahúselo y prologada por el Cardenal-Arzbispo y el Dr. José María Bueno Monreal.

Y que Urquiza reproduce y une tanto a San Juan como a Salomón al expresar:

Hazme saber, Amor, dónde apacientas,
dó guías tus rebaños, dónde vagas,
no huelle tras las ínsulas aciagas
las rutas de la tarde cenicientas

Tu grey, oh tierno Amor, dó la sustentas
y con pastos riquísimos halagas,
mientras mi torpe corazón amagas
con sendas largas, y con horas lentas.¹⁵⁸

El amado no se ve y estamos en la primer etapa; la purgativa, el alma busca y pide ayuda para que encuentren al Amado. La vista nos da un panorama de lo que San Juan de la Cruz está viendo: el campo, el mundo abierto y a quienes pasan —¿campesinos o ángeles?— y les pide:

2 Pastores, los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por uentura vierdes
aquel que yo más quiero,
decilde que adoleco, peno y muero.¹⁵⁹ (San Juan) 10

En el Cantar de los Cantares la amada también busca al amado:

Hazme saber, oh tú á quien ama mi alma,
dónde repastas, dónde haces tener majada al medio día:
porque, ¿porqué había yo de estar como vagueando tras
los rebaños de tus compañeros?¹⁶⁰

Y que Urquiza retoma en los siguientes versos:

No principie a seguir de los pastores
los dispersos rebaños. Vida mía;
muestra, lejos, el sol de tus amores;¹⁶¹

II. 4.2. TACTO

En este rastreo por el amado el tacto, el poder tocar es otro recurso sensitivo al cual San Juan recurre, pero no es el contacto directo sino sentir el rastro, tocar su huella y sin temor al saber que se está tras el amado como leemos en la siguiente lira:

3 Buscando mis amores
yré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores
ni temeré las fieras;

¹⁵⁸ Urquiza, “La canción de la Sulamita” en *El corazón preso...*, p. 51.

¹⁵⁹ San Juan, *Poesías...*, pp. 105 – 106.

¹⁶⁰ Salomón “Cantares...” capítulo 1 versículo 7.

¹⁶¹ Urquiza, “La canción de la Sulamita” en *El corazón preso...*, p. 51.

4 y pasaré los fuertes y fronteras. 15
 ¡O bosques y espesuras,
 plantadas por la mano del Amado!
 ¡O prado de verduras,
 de flores esmaltado!
 Decid si por uosotros ha pasado!¹⁶² 20

Salomón dice:

Si tú no lo sabes, oh hermosa entre las mujeres,
 sal yéndote por las huellas del rebaño, y apacienta tus cabritas junto á las cabañas de los
 pastores.¹⁶³

Y que Urquiza versifica:

¡dime dónde apacientas todavía!,
 y seguiré tu rastro entre las flores
 por los fuegos del áureo mediodía.¹⁶⁴

La huella es una impresión marcada sobre la tierra, tangible, es la ruta de una senda. San Juan busca y no encuentra, igual que la Reyna de Saba,¹⁶⁵ la Sulamita¹⁶⁶ y se clama por el amado, quien al escuchar el llamado acude, se hace presente y en este encuentro frente a él, ambos, amante y amado describen su hermosura:

He aquí que tú eres hermosa, amiga mía;
 he aquí que eres bella: tus ojos de paloma
 He aquí que tú eres hermoso, amado mío,
 y suave: nuestro lecho también florido.¹⁶⁷

También San Juan logra admirar la belleza del Amado y se acerca más con la mirada.

5 Mil gracias derramando
 pasó por estos sotos con presura,
 e, yéndolos mirando,
 con sola su figura
 vestidos los dejó de hermosura¹⁶⁸ 25

que Urquiza retoma en este soneto fechado 15 de junio, 1937 :

Ya corre el corazón por este suelo
 como antes del remanso el agua impura:
 aún lleva tierras en la entraña oscura
 y pretende copiar la faz del cielo. 4
 Van creciendo el dolor y el anhelo,
 la corriente se turba y se apresura,
 y es fuente el sedimento de amargura
 más que las alas con que intenta el vuelo. 8

¹⁶² San Juan, *Poesías...*, p. 106.

¹⁶³ Salomón, "Cantares...", Cap. I versículo 8.

¹⁶⁴ Urquiza, "La canción de la Sulamita" en *El corazón preso...*, p. 51.

¹⁶⁵ La Reina de Saba además de ser un personaje bíblico pertenece a la tradición Islámica con el nombre de Bilis y que según una leyenda etíope fundó la primera dinastía real como Makeda, esposa del rey Salomón.

¹⁶⁶ En el mismo Cantar al final en el capítulo 6 versículo 13 dice: Tórnate, tórnate OH Sulamita..., (Casiodoro 1969) y en *Biblia Jerusalem* Cap. 7 versículo 1: "Vuelve, vuelve Sulamita, / Vuelve, vuelve, que te miraremos! p. 921.

¹⁶⁷ Salomón, "Cantares...", Cap. I versículos 15 y 16.

¹⁶⁸ San Juan, *Poesías*, p. 106.

Si tendieras la mano solamente
y el agua temblorosa se quietara,
ya, Contemplando el cielo largamente, 11

¡Oh Deseado!, el corazón dejara
flotar sobre su seno transparente
la divina belleza de *tu* cara.¹⁶⁹ 14

Las siguientes liras, anhelan, suplica el tacto con el amado y este contacto es el que sana, amor y muerte se enlazan en esta suplica.

6 ¡Ay! ¿Quién podrá sanarme?
Acaba de entregarte ya de vero.
no quieras enbiarme
de oy más ya mensajero,
que no saben decirme lo que quiero. 30

7 Y todos cuantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo;
y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo.¹⁷⁰ 35

Y Urquiza expresa:

Aunque tu nombre es tierno como un beso
y trasciende como óleo derramado,
y tu recuerdo es dulce y deseado,
rica fiesta al sentido y embeleso.¹⁷¹

Como un niño que balbucea, no sabemos que decir cuando estamos frente al amado por la emoción, también el amor se compara con el hurto, con la llaga, con el fuego.

8 Mas, ¿cómo perseueras,
¡o vida!, no viuiendo donde viues
y haciendo porque mueras
las flechas que recibes
de lo que del Amado en ti concibes?¹⁷² 40

A lo que Urquiza escribe:

Y es gloria y luz, Amor, llevarlo impreso
como un sello en el alma dibujado,
no basta al corazón enamorado
para alcanzar la vida todo eso.¹⁷³

¹⁶⁹ Urquiza, *El corazón preso...*, p. 52

¹⁷⁰ San Juan, *Poesías*, pp. 106-107

¹⁷¹ Urquiza, *El corazón preso...*, p. 53

¹⁷² San Juan, *Poesías*, p. 107

desque olvidé mi amor y mi morada,
al olor de tus huertos atraída,
del vino de tus pechos embriagada.¹⁹¹ 10

Esta expresión de entrega y unión San Juan de la Cruz la expresa:

17 En la interior bodega
de mi Amado beuí, y quando salía
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía,
y el ganado perdí que antes seguía. 85

18 Allí me dio su pecho,
allí me enseñó sciencia muy sabrosa,
y yo le di de hecho
a mí, sin dejar cosa;
allí le prometí de ser su esposa.¹⁹² 90

No sólo se da un encuentro y entrega sino también se establece una promesa, dar de el pecho es “darle uno al otro su amor y amistad y descubrirle sus secretos como amigo”;¹⁹³ curiosamente en el capítulo 3 de los Cantares se da este mismo encuentro en que el amante y el Amado se ven en una habitación y se establece una promesa de casamiento:

Pasando de ellos un poco, hallé luego al que mi alma ama: trabé de él,
y no lo dejé, hasta que lo metí en casa de mi madre, y en la cámara de la
que me engendró.
Yo os conjuro, oh doncellas de Jerusalem, por las gamas
y por las ciervas del campo, que no despertéis ni hagáis velar 5
al amor, hasta que quiera. [...]
Salid, oh doncellas de Sión, y ved al rey Salomón con la corona
con que le coronó su madre el día de su desposorio,
y el día del gozo de su corazón.

La entrega, es total, el encuentro y la unión con el amado es total.

19 Mi alma se ha empleado
y todo mi caudal en su seruicio.
Ya no guardo ganado,
ni ya tengo otro officio,
que ya sólo en amar es mi exercicio. 95

20 Pues ya si en el exido
de oy más no fuere vista ni hallada,
diréis que me he perdido;
que andando enamorada,
me hice perdiçã, y fui ganada.¹⁹⁴ 100

¹⁹¹ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 34.

¹⁹² San Juan, *Poesías*, p. 109.

¹⁹³ Nota al pie por Paola Elia en San Juan, *Poesías...*, p. 109.

¹⁹⁴ San Juan, *Poesías*, p. 109.

Y en el cantar de Salomón también existe este encuentro:

Prendiste mi corazón, hermana, esposa mía;
has preso mi corazón con uno de tus ojos,
con una gargantilla de tu cuello.
¡Cuán hermosos son tus amores, hermana,
esposa mía! ¡cuánto mejores que el vino tus amores,
y el olor de tus ungüentos que todas las especies aromáticas!¹⁹⁵

5

Y que por supuesto Urquiza retoma en su poesía como:

**

Cuando el herido cuerpo desfallece
y la angustia en las venas se derrama,
el alma enciende su divina llama,
y a tu sagrada voluntad se ofrece.²

4

El dolor la despierta y la enardece,
prende la sed. La voluntad inflama,
y más parece entonces que te ama
cuando más su miseria se parece.

8

Si al precio del dolor tengo de amarte,
descarga en mí tu saña victoriosa
y hiere el corazón con mano fuerte,

11

que no hay más que un dolor: el de olvidarte;
y todo lo demás, es leve cosa;
es leve cosa, aunque nos dé la muerte.¹⁹⁶

14

II.4.5 OLFATO

Y entonces, en este encuentro en ambos textos aparece el sentido del olfato y en ambos textos se alcanza un clímax de unión y los sentidos del tacto y la mirada son totalmente cercanos, la mirada es una mirada que redescubre y admira:

21 De flores y esmeraldas,
en las frescas mañanas escogidas,
haremos las guirnaldas,
en tu amor florecidas
y en vn cabello mío entretegidas.

105

22 En solo aquel cabello
que en mi cuello bolar consideraste,
mirástele en mi cuello,
y en él presso quedaste,
y en uno de mis ojos te llagaste.

110

23 Quando tú me mirauas,
tu gracia en mí tus ojos imprimían;
por esso me adamauas,
y en eso merecían
los míos adorar lo que en tí vían.¹⁹⁷

115

¹⁹⁵ Salomón, "Cantares", Cap. IV versículo 9-10 (Casiodoro, 1960).

¹⁹⁶ Urquiza, *El corazón preso...*, p. 58.

como ya se mencionó,²⁰² también en ambos textos se recurre a la imagen del amante como un huerto florecido y donde se da un encuentro y desencuentro, pero no ya una búsqueda o seguimiento como en los primeros versos:

- 25 Cogednos las raposas,
que está ya florecida nuestra viña
en tanto que de rosas
hacemos vna piña,
y no paresca nadie en la montiña. 125
- 26 Detente, cierço muerto.
ven, austro que recuerdas los amores,
aspira por mi huerto
y corran sus olores,
y pacerá el amado entre las flores.²⁰³ 130

Salomón dice:

Mi amado descendió á su huerto, á las eras de los aromas,
para apacentar en los huertos, y para coger los lirios.
Mas una es la paloma mía, la perfecta mía [...]
Al huerto de los nogales descendí á ver los frutos del valle,
y para ver si brotaban las vides, si florecían los granados [...]²⁰⁴

La razón de este encuentro y desencuentro en la unión lo explica Salomón cuando dice:

Yo soy de mi amado, y mi amado es mío: él apacienta entre lirios²⁰⁵

Y las liras de San Juan dicen:

- 27 Entrado se ha la esposa
en el ameno huerto desseado,
y a su sabor reposa
el cuello reclinado
sobre los dulces braços del amado.²⁰⁶ 135

Esta expresión de referencia a Cristo como amado, Urquiza la retoma:

¿si creerás que como otrora
hoy me embriagaré contigo?
Casa de olvido me dieron
—muros altos, blancas tejas
mi Amado cercó la entrada 5
del vellón de sus ovejas;
la paz me besó en el rostro
tras los hierros de las rejas...
Por el bosque sosegado
Eros olvida sus quejas...
Junio, pintado de luna, 10
Junio, de ardores ceñido,²⁰⁷

²⁰² Carmona Muela, Juan. *Iconografía Cristiana*. Madrid, Istmo, 2001. p. 105.

²⁰³ San Juan, *Poesías...*, pp. 110-111.

²⁰⁴ Salomón, “Cantares”, Cap. VI versículo 2, 9, 11.

²⁰⁵ Salomón, “Cantares”, Cap. VI versículo 3.

²⁰⁶ San Juan, *Poesías...*, p. 111.

²⁰⁷ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 113-114.

La siguiente lira de San Juan está cargada de simbología y de fuerza en el culto que apenas se iniciaba, que es el culto Mariano para la Iglesia Católica. El Manzano como comúnmente se relaciona al árbol del conocimiento del bien y el mal que causó la expulsión de Adán y Eva del Edén, se encuentra representado en este texto y no existe falla alguna ya entre los amantes ya que la reconciliación se logra con el desposorio que es la promesa de matrimonio, la madre violada y Eva, la mujer desterrada es ahora perdonada.

28 Debaxo del mançano
 allí conmigo fuiste desposada;
 allí te di la mano
 y fuiste reparada,
 donde tu madre fuera violada²⁰⁸ 140

El Cantar de Salomón tiene algo parecido cuando dice:

¿Quién es ésta que sube del desierto, recostada sobre su amado?
Debajo de un manzano te desperté: allí tuvo tu madre dolores la
que te parió.²⁰⁹

Que Urquiza retoma para desarrollar un poema completo:

Te espero en el recinto misterioso
donde en dolor mi madre me engendrara:
allí no en los festines
se coloran las pálidas guirnaldas,
ni el vino moja el encendido labio, 5
ni vuelan las palabras,
ni las antorchas brillan
enrojeciendo al grito de las flautas:
allí un hosco silencio...
y un hambre oscura que tu paso guarda. 10

Vendrás, Amor... la noche
toda está de presagios erizada:
un pájaro sin voz gime en el viento
un insensible amor abrasa el alma. 15
Sólo tengo aquel tálamo sombrío
que se ha de iluminar con tu mirada,
pero furtivamente
vendrás a él y dormiré en tus brazos
bajo la noche al corazón amarga.²¹⁰

San Juan retoma nuevamente la mirada para describir, ya no el campo que mira sino los habitantes de este campo que son:

29 A las aues ligeras,

²⁰⁸ San Juan, *Poesías*, p. 111.

²⁰⁹ Salomón, "Cantares", Cap. VIII versículo 5.

²¹⁰ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 151.

leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas
aguas, ayres, ardores,
y miedos de las noches veladores;²¹¹ 145

Y en la siguiente estrofa, San Juan revela su estructura poética: la lira y recurre al oído, a los sonidos cuando la amante se encuentra dormida, es un sonido suave, casi como un arrullo, como un canto que vela el sueño:

30 por las amenas liras
y cantos de serenitas, os conjuro
que cesen vuestras iras
y no toquéis al muro,
porque la esposa duerma más seguro.²¹² 150

Y tras esto, viene la anunciación de este amor, su publicación, pero se recurre al oído, el olfato y el tacto:

31 ¡O nimphas de Judea!
en tanto que en las flores y rosales
el ámbar perfumea,
morá en los arrabales
y no queráis tocar nuestros humbrales.²¹³

San Juan usa la palabra *nimphas* que viene de la palabra griega *nymphē* que significa “recién casada” y también “muñeca”. Cuando las ninfas acompañan a algunas deidades míticas representan las ideas accesorias de Apolo. También corresponden a las aguas corrientes, fuentes, manantiales, torrentes y cascadas.²¹⁴ Salomón también tiene un versículo parecido cuando dice:

Conjuroos, oh doncellas de Jerusalem, que no despertéis,
ni hagáis velar al amor hasta que quiera.²¹⁵

Y que Urquiza retoma en los siguientes versos:

Basta que la mirada desenvuelvas
y el ámbito revuelvas de la tierra,
y cuanto el mar encierra, y a ti mismo
—sí a tan profundo abismo el pie se atreve—,
luego los ojos mueve a aquella altura
do brilla la hermosura de los astros,
verás de Amor los rastros por doquiera:
Amor es ley primera, suave y fuerte,
ley que vence la muerte, y como ella,
desde la blanca estrella hasta el gusano,
nos lleva de la mano por el mundo.²¹⁶

²¹¹ San Juan, *Poesías...*, p. 111.

²¹² San Juan, *Poesías...*, p. 112.

²¹³ San Juan, *Poesías...*, p. 112.

²¹⁴ Cirlot, *Diccionario símbolos...*, p. 325.

²¹⁵ Salomón, “Cantares..,” Cap. VIII versículo 4.

²¹⁶ Urquiza, *El corazón preso...*, p. 151.

Tú, asido de la negra cerradura,
las entrañas dormidas despertabas,
y mirra por la puerta destilabas
como un vaso colmado de amargura. 8

Llagado el cuerpo, despojado el manto,
en vano rondo la ciudad doliente
manchada de tu sangre y de mi llanto; 11

lumbre de antorchas y gemido ardiente,
el silencio llamándote quebranto,
hiero las sombras, y te miro ausente.²²⁴ 14

Antes de que el amado parta y se aleje, queda de él su aroma. La Dulce Filomena o *philomena*: se refiere a la hija de Pandión, rey de Atenas, que según el mito griego, fue convertida en golondrina. Existe otra variante latina Filomena, -usada por San Juan, en esta lira-, y representa a la esposa de Tereo que fue convertida en ruiñeñor.²²⁵ Este aspirar que representa lo intangible que une al amante con el amado, y cae la noche, aún en la muerte, la llama que consume y no da pena, esta llama continua viva:

38 El aspirar del ayre,
el canto de la dulce philomena,
el soto y su donaire,
en la noche serena,
con llama que consume y no da pena.²²⁶ 190

Salomón dice:

Fuerte llama. Las muchas aguas no podrán apagar el amor,
ni lo ahogarán los ríos.

Urquiza algo diferente expresa en tercetos :

A éste vendrás, en noche regalada,
después que con el soplo de tu boca
tú mismo te adereces la morada.

El ciego centro de mi vida toca,
y éntrate al corazón como la llama
que en flaco leño con fiereza emboca.

Yo te doy ese amor por este fuego,
te doy mi sombra de razón obscura,
te doy mi corazón errado y ciego.

La mancillada voluntad apura,
y lábrate con fuego la morada
dentro del alma que tu amor procura.

²²⁴ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 55.

²²⁵ Nota al pie por Paola Elía en San Juan, *Poesías...*, p. 113.

²²⁶ San Juan de la Cruz, *Poesías*, p. 107.

De paz y fortaleza edificada
de recios torreones defendida;
y allí en la noche del amor sagrada
trocamos mi muerte por tu vida.²²⁷

En la Lira final San Juan hace alusión a Aminadab quien fuera hijo de Aram: “Nescivi: anima mea conturbavit me / propter quadrigas Aminadab”. *El cual Aminadab en la Escritura divina significa el demonio adversario del alma de la esposa*,²²⁸ el cual hace alusión al versículo que dice:

No lo supe: hame mi alma hecho como los carros de Amminadab.
Tórnate, tórnate, oh Sulamita; tórnate, tórnate y te miraremos²²⁹

Aún cuando se encuentre el peligro, el amado cuida, mira y observa como quien vigila y se cerciora que su amante esté a salvo quizás por eso San Juan de la Cruz termina este extraordinario poema al decir:

39 Que nadie lo miraua,
Aminadab tanpoco parecía;
y el cerco sosegaua,
y la caballería
a uista de las aguas descendía.²³⁰ 195

Y los versos con los cuales Urquiza retoma este espíritu es:

Ay, el rostro divino
torna a mi pobre, mísera riqueza.
Y muéstrame el camino
de tu excelsa pobreza,
la cumbre de tu altísima bajeza!
Rasga, mi Dios, la fuente
del divino dolor, de tu costado,
que moje el labio ardiente,
el pecho mancillado
sea de tus heridas traspasado.
Que sólo así, de vero
sabré que soy el hijo que regresa,
cuando como a heredero
me sientes a tu mesa
y me des de tu cáliz de tristeza.

Cada uno de los sentidos, la mirada, el olfato, el tacto, el gusto y el oído, se encuentran presentes a lo largo de todo este poema ya que el poeta necesita recurrir a estas sensaciones de piel para poder describir lo etéreo, lo intangible y al amado que no es sino reflejo de un mundo que se mira y se viste de naturaleza. Esta interpretación no es lejana a las aceptadas por los cánones religiosos, sin embargo creo que San Juan ha logrado mucho más que describir la experiencia mística, al leer el poema y sentirlo, nosotros mismos

²²⁷ Urquiza, *El corazón preso...*, p. 137.

²²⁸ Nota al pie por Paola Elia en San Juan, *Poesías* p. 113.

²²⁹ Salomón, “Cantares..,” Cap. VI versículo 12-13.

²³⁰ San Juan de la Cruz, *Poesías*, p. 114.

podemos sentir estas sensaciones que si bien no nos describen una experiencia mística o divina, sí nos describen el amor auténtico y verdadero, -aunque esta frase suene trillada-, él no describe el enamoramiento, sino la pasión completa entre amante y amado, tan intensa y fuerte como lo hace el Cantar de los Cantares.

Quizás la simbología no sea sino nuestra manera de representar esto que nos hace sentir la vida en toda su plenitud que es el encuentro amoroso en el que aún habitamos en el Edén y no nos hemos dado cuenta, anhelamos la muerte y olvidamos este paraíso, lo despreciamos y lo contaminamos. San Juan me hace reflexionar sobre la pasión poética, la pasión a la vida, al mundo y al amor que se convierte en pasión absoluta, la que casi raya en una locura casi sensata. Este amor que no mata sino arde lentamente, poco a poco sin consumir ni el alma ni la vida, sino por el contrario dándole sentido.

Basta que la mirada desenvuelvas
y el ámbito revuelvas de la tierra,
y cuanto el mar encierra, y a ti mismo
—si a tan profundo abismo el pie se atreve—,
luego los ojos mueve a aquella altura
do brilla la hermosura de los astros,
verás de Amor los rastros por doquiera:
Amor es ley primera, suave y fuerte,
ley que vence la muerte, y como ella,
desde la blanca estrella hasta el gusano,
nos lleva de la mano por el mundo.²³¹

²³¹ Urquiza, *El corazón preso...*, p. 144.

III LA MATERIA POÉTICA DE CONCHA URQUIZA

III. 1 EL LEGADO CLÁSICO Y EL UNIVERSO POÉTICO DE URQUIZA Y SU POSTURA POÉTICA ANTE SU MOMENTO HISTÓRICO

Hasta ahora hemos reflexionado sobre los elementos poéticos que retoman y reelaboran poetas como Petrarca, Garcilaso, Góngora, San Juan y Santa Teresa y cómo estos procesos creativos son posibles gracias a la aplicación de la *imitatio* y la *inventio*. La reflexión que propuse ha sido lo más profunda posible, ya que el interés de este ensayo no fue describir las vinculaciones poéticas de Urquiza a manera de paráfrasis metafórica o de empleo de tópicos o figuras obvias,²³² como acontece, por ejemplo con la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz cuando Urquiza expresa “guiño de astros en la noche oscura”²³³ y que de forma clara nos muestra dicha vinculación, sino clasificar las estructuras poéticas de Urquiza en *El corazón preso*,²³⁴ tarea

²³² Al respecto de la correspondencia entre algunos poemas de Urquiza y ciertos poemas y autores de los Siglos de Oro existe la tesis de Ma. Guadalupe Fernández de Castro Peredo, intitulada *El amor y el dolor en la poesía de Concha Urquiza*. México: UNAM, 1991. Sin embargo es importante resaltar que los análisis se relacionan más a la idea, tópico y compara la correspondencia de dicha mención con algunos versos de Urquiza y no revisa las estructuras poéticas que aquí abordamos. Además dicho trabajo recoge testimonios, entrevistas y rasgos de la personalidad de Urquiza, el cual ha sido el elemento más recurrente en otros trabajos como el que se abordó en la tesis de Elda Baeza Degree Wilmot, *Pensamiento y poesía en Concha Urquiza. (spanish text)*, Theses of requirements for Degree Doctor of Philosophy. University of Southern California, Phd., 1968. Language and Literature.

²³³ Concha Urquiza, “Soneto en dos rimas”, en *El corazón preso*, México: CONACULTA, 1990 (Tercera Serie. Lecturas Mexicanas, 21), p. 60.

²³⁴ La edición con la cual se ha trabajado el presente ensayo corresponde a la edición de CONACULTA publicada en 1990 (Tercera serie de Lecturas Mexicanas, 21) y que se elaboró a partir de la edición preparada por Plancarte en 1945 bajo el Signo de Ábside. Hay otras ediciones como *El corazón preso, Toda la poesía reunida*, recop. y pról. de Plancarte y presentación de José Vicente Anaya, México: UAEM, 1985 y *Nostalgia de Dios*, pról. de Ricardo Garibay, México: Delegación Política Cuajimalpa de Morelos, 1985. Conaculta ha reeditado *El corazón preso* en la cuarta serie y sin número en 2001, en la cual, la portada ha sido ilustrada con la imagen de San Sebastián, lo que añade un elemento más enfocado a aspectos atribuidos a Urquiza; dicha portada es sumamente lamentable, ya que presenta un paratexto que no tiene relación alguna con la obra de Urquiza y genera prejuicios graves al lector que busca acercarse a la obra. Otra de las ediciones recientes de Urquiza es la elaborada por José Antonio Alvarado *Junio de lluvia vestido*, Morelia: Utopía, 2000. (Antologías, 1), la cual retoma la edición de Plancarte *El corazón preso* y aporta reeditando los poemas “Los Bohemios” y “Plegaria de Luz”, los cuales asegura en su edición que no se habían reeditado desde su aparición en 1923 y 1924 y que además fueron los únicos en publicarse en vida de la autora, (aquí es pertinente aclarar que estos poemas junto con “Despedida de Juglar”, “Arrepentimiento”, “Elogio de Pierrot”, “Las piedras en el camino”, “A una mujer aureolada por sus cabellos”, “tus ojeras”; conforman una recopilación de José Vicente Anaya que se publica a manera de anexo en la edición de *El corazón preso* de Conaculta). Lo que sí aporta esta edición, a manera de reflexiones introductorias, es el subrayar la importancia de acercarse a la poesía de Urquiza sin los prejuicios que tanto han alejado la mirada de los versos. Sin embargo, conseguir algunas de estas ediciones es complicado: la mayoría se encuentran agotadas en librerías y son raras en bibliotecas. Al respecto de los materiales originales, así como aquellos poemas que “dicen”, que se escribieron en la época en que estuvo en contacto con Arqueles Vela anteriores a su ingreso al convento y de tendencias socialistas no se encuentran editados, ni en bibliotecas como parte de un archivo. Lo mismo sucede con algunos ensayos u obras relacionadas más a Urquiza como persona que a su trabajo poético, como es el caso de la obra de Víctor Hugo Rascón Banda “Alucinada”, que se encuentra en poder del autor, no ha sido editada y ni siquiera se encuentra registrada en el fondo de la Biblioteca de la SOGEM sin acceso a consulta pública, por lo que no fue posible ni cotejar su existencia o acceder a ellos durante el tiempo de elaboración de este trabajo. Aun cuando esto no es un aspecto considerado en el presente estudio, sería realmente una aportación para la historia de la literatura del siglo XX poder generar un archivo que permita la consulta de este material en alguna biblioteca de la UNAM, lo cual no sólo permitiría la posibilidad de cotejar materiales originales, aun si su soporte es electrónico, aportando de esta manera no sólo el conocimiento de la obra de Urquiza sino permitiendo la conservación de los materiales poéticos de quien fue una de las mejores

en la que considerablemente avanzó en un principio Méndez Plancarte agrupando a los poemas según su estructura: sonetos, liras, églogas, romances y canciones, poemas de versificación variable entre los que se encuentran alejandrinos, tercetos, octosílabos y formas variables, marcando así de manera formal los lineamientos y estructuración con que se ha reeditado el material de Urquiza en otras ediciones, incluyendo la que analizamos en este trabajo; sin embargo es interesante a manera de referente considerar la obra de Urquiza a partir de las fechas anotadas de creación de *El corazón preso*, ya que permite observar el empleo de estructuras poéticas así como de temática y la cantidad de trabajo poético generado en los nueve años que registra el material poético de dicha edición.

EL CORAZÓN PRESO SE CONSTITUYE DE 89 POEMAS QUE SE ENCUENTRAN EDITADOS EN 76 TÍTULOS Y COMPUESTOS EN UN TOTAL DE 2,294 VERSOS			
AÑO	TOTAL DE POEMAS	ESTRUCTURA POÉTICA	TÍTULOS DE LOS POEMAS
1937	9 poemas	6 sonetos, 1 tercetos, 1 alejandrino, 1 decasílabo	Como Alonso Quijano; Marinero del claro romance; Ruth; La canción de la Sulamita; Ya corre el corazón...; Canciones en el bosque; *No más la soledad y *Volvámonos, Amor; Sulamita; Aunque tu nombre...; Job.
1938	6 poemas	2 sonetos, 2 tercetos, 2 silvas	Elogio de Esquilo [cierre eglógas]; La llamada Nocturna; La oración del temor; DAFNIS (versión V Virgilio); * III Se abatieron fervores...; [A Jesús, llamado "El Cristo"]; Mons Dei * Yo para Ti nací... / * Yo sé que tú... / * Cristo Jesús...
1939	15 poemas	7 sonetos, 5 tercetos, 2 liras, 1 romance	* Manojillo de mirra; Pastor enamorado...; Romance de juglarillo simple; Loores por Cristo; La oración en tercetos; Aunque tu sierva...; Égloga en tercetos * Mas si quieres quedarte; * IV Entre el cobarde impulso...[en A Jesús, llamado "El Cristo"]; Cristo en la Cruz; Cuando el herido cuerpo...; Invitación al Amor; Ensayo de rima interna; Memorare Novissima Tua...; Beatus Ille...; * V Quiero decir que te amo...[en A Jesús, llamado "El Cristo"]; Cándida fui, mi Dios...
1940	8 poemas	4 canciones, 2 romances, 1 terceto, 1 lira	Romance de la lluvia; Égloga del Pastor Nocturno: (* I Campiña, * II El pastor, * III Los Pastores, * IV Las Pastoras); Cancioncillas; La canción de junio; La canción intrascendente; Canciones Oh Cristo, fruto maduro...; Romance del romero; Dicha.
1941	10 poemas	3 liras, 2 canciones, 1 tercetos, 1 cuartetos, 1 romance, 1 sexteto, 1 silva	Retrato del amado; Pax; La cita; *Te espero en el recinto misterioso; ¿Cuándo...?; Romances de Pátzcuaro: (* I Romance de la Luna, * II Pátzcuaro, Pátzcuaro inmóvil, * ¡Ay, eglógicos caminos!); Nostalgia de lo presente, Las canciones del Cupatitzio: (* I Río Abajo, *II Un mancebo, *III Un recuerdo, *IV Una variante); Sed Moriar, Retorno a Morelia; III A Pátzcuaro.
1942	4 poemas	1 soneto, 1 terceto, 1 alejandrino, 1 canción	Bión; El Apóstol; Caminos; Soneto en dos rimas - Fuíste ya...

poetas femeninas del siglo XX en México, sino es que, incluso la mejor pluma de dicho siglo. Por estas razones se decidió estudiar exclusivamente el material accesible y editado, que se encuentra al alcance de cualquier lector, es decir la edición príncipe de CONACULTA; se omitió el material anexo por Vicente Anaya por ser un material fragmentado y algunos de los datos no coincidieron con los editados por Plancarte en la misma edición. También se consideró el material editado por Castro Leal de Urquiza, el cual es posible consultar en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, misma que cuenta con el único ejemplar accesible de la edición No. 1 de la *Lírica Mexicana*. No se ha considerado la prosa por no ser uno de los temas abordados en este trabajo, sin embargo este material se encuentra editado en Concha Urquiza, *Poesías y Prosas*. Prólogo de Gabriel Méndez Plancarte, Guadalajara: El Estudiante, 1971.

AÑO	TOTAL DE POEMAS	ESTRUCTURA POÉTICA	TÍTULOS DE LOS POEMAS
1943	1 poema	1 soneto	V Del ser que alienta... [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]
1944	5 poemas	5 sonetos	Jezabel; David; (* I Primavera, * II Crepúsculo, * III Camécuaro en Tres sonetos.
1945	1 poema	1 soneto	* II ¿Cómo perdí... [Nox]
SIN CERTEZA DE FECHA			
¿?	4 poemas	2 sonetos, 2 alejandrinos	Al Yoglar de Ntra. Sra.; Como la cierva...; Hijas de la ciudad...; Yo, para no vestir...
SIN FECHA			
	10 poemas	7 sonetos, 1 lira, 2 silvas	* I Tú que finges olvido... [A Jesús, llamado "El Cristo"]; * II Mal de las negras aguas... [A Jesús, llamado "El Cristo"]; I Va la ciudad flotando... [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]; II Proyecto de mi amor... [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]; III Miente mi corazón [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]; IV Mi cumbre solitaria... [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]; * I Un soñar con pálido ramaje [Nox]; Christus; El Geraseno; El Encuentro, *Por campos y llanuras...
ÚNICAMENTE POR REFERENCIA SE ASIENTAN TOTALES Y TÍTULOS DE LOS POEMAS. PARA UN ANÁLISIS MÁS CUIDADOSO, ESTRUCTURA POÉTICA, CANTIDAD DE VERSOS Y FECHAS DE ELABORACIÓN SE PUEDE CONSULTAR LOS CUADROS CORRESPONDIENTE EN LOS ANEXOS DE ESTE CAPÍTULO.			

Por tales razones este capítulo hará una reflexión sobre los elementos poéticos de los Siglos de Oro ya analizados y que convergen en los rasgos poéticos de Urquiza, comprendiendo por rasgo métrico: el acento, el ritmo, la música, las estructuras poéticas, la versificación y la estructura estrófica, así como el recurso de la figura retórica dentro de dichos versos, porque el propósito de este trabajo es comprender cómo se produce y crea todo el engranaje poético en el que Urquiza está inmersa, y a través del cual se asumió como heredera de la poética clásica y reclamó su legado para escribir, inventar o reinventar una serie de versos, mismos que no es exagerado considerar como los más finos y sutiles generados por una pluma femenina en el siglo XX:

Aguas de olvido tus ojos,
corrientes de amor tus labios,
¡quién se durmiera en tus ojos
y amaneciera en tus labios!²³⁵

Las formas poéticas utilizadas preferentemente por Urquiza corresponden a los dos metros más utilizados en lengua española y altamente experimentados desde los Siglos de Oro: el octosílabo y el endecasílabo. Su poesía es desconcertante si se confronta con la propuesta por otros poetas de la misma época, pero no es tan divergente si le permitimos la licencia para elegir libremente a sus interlocutores poéticos y aceptamos que ella tomó la decisión de seguir sus inclinaciones personales y elegir sus propias lecturas por afinidad y gusto personal, las cuales no están dentro de la lista de novedades para los poetas

²³⁵ Urquiza, *El corazón preso...*, p. 112.

del siglo XX, sino dentro de la lista de los poetas llamados "clásicos": ella conversa con Petrarca, Garcilaso, Góngora, San Juan, Santa Teresa, Cervantes, Fray Luis de León entre otros y, al elegirlos, comienza a mostrar un discurso poético vinculado directamente con la época dorada de la literatura española; baste señalar simplemente que el discurso predominante en la poesía de Urquiza es de alabanza a la naturaleza, el campo, la vida retirada, tal y como lo ensalzaron los poetas de los Siglos de Oro en su *"Beatus Ille"* o la búsqueda de la *Arcadia*.

Por tal causa en esta sección analizaremos el ingenio con el cual Urquiza reproduce en sus poemas tanto una *imitatio* de formas y estructuras, vocablos e inclusive imágenes, pero también una *inventio*, con lo que ha dejado una huella poética clara y firme en cada verso. Así, comprender claramente cómo se produce este *fenómeno* de apropiación y desarrollo retomando formas poéticas clásicas para generar otro discurso, propio y original, ha sido la razón medular de este ensayo.

Aquí expongo un ejemplo más: Urquiza reproduce 19 liras, en su poema titulado "Cristo en la Cruz",²³⁶ con la forma métrica y de rima creada por Garcilaso aBabB, alternando endecasílabos y heptasílabos y donde queda claramente expresada la *imitatio* y el uso de la forma para generar, no una copia idéntica, sino un equivalente que respete la estructura, la propuesta, la música, el ritmo y el espíritu, por lo que utilizando la misma estructura Urquiza escribe: "¿Cuándo...?",²³⁷ poema donde se mezclan tanto la *imitatio* como la *inventio*, pues aunque emplea la misma estructura, la transgrede para darle un nuevo brío y vida al producir una postura poética experimental sutil, elegante y refinada, pero no por ello deja de ser radical; en este poema conformado por 8 liras y 40 versos, la autora juega con los endecasílabos y los heptasílabos creando rimas consonantes pero inversas con un nuevo esquema: aBbaA

Cristo en la Cruz
aBabB

No mi codicia tienta
cuando guía en el cielo el carro alado,
ni cuando en luz se asienta
moviendo al son sagrado
el giro de los mundos concertado;

ni cuando el rayo ardiente

¿Cuándo...?
aBbaA

Como cierva ligera,
de agudo dardo en el costado herida,
gime sin ser oída
bramando en ansia fiera
tras la dulce, lejana madriguera.

Su grito se derrama

²³⁶ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 66-69.

²³⁷ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 72-73.

despeña con furor de la alta cumbre,
y en la lluvia hirviente
mezclando agua y lumbre,
castiga la espantada muchedumbre.

por los vibrantes ecos dilatado;
así cierto he clamado,
mi Dios, así te llama
el corazón preso en la antigua llama.

Al respecto de la lira Antonio Quilis²³⁸ aclara que se trata de una combinación de dos endecasílabos, pero señala al 2º y 5º versos dentro de esta medida más tres heptasílabos, y considera como rima el esquema aBabB, aclarando que fue ideada en Italia por Bernardo Tasso e introducida en España por Garcilaso de la Vega en su poema *A la flor de Gnido*, y posteriormente fue empleada por Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

Lo interesante es que no considera el esquema propuesto por Urquiza, aBbaA, el cual cumple la regla, es decir hay una *imitatio*, ya que respeta el postulado de versos mayores que se encuentran en el 2º y 5º versos, mientras que los otros tres son heptasílabos, sin embargo la rima entre ellos difiere, lo cual es una muestra de la *inventio* cuyo mérito se debe a Urquiza. Este tipo de cambio de formas que conservan una similitud con la estructura clásica, pero introduciéndoles una nota variante, no es ni fortuito ni fue generado al azar, ya que se repite en diversas ocasiones tal y como lo demuestra el cuadro de clasificación de los poemas de Urquiza, donde se han sintetizado las rimas, estrofas y su manejo, resaltando aquellas estructuras en las cuales Urquiza genera variables: aquí presentamos, a partir de su forma, los poemas estructurados con versos alejandrinos, decasílabos y endecasílabos.

ALEJANDRINO							
POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	ESTRUCTURA	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA
Como Alonso Quijano	p. 27	1937	14	similar soneto	ABBA CDDC CDC DDC	1ª. 3ª. 5ª. 7ª. 9ª. 11ª. 13ª.	consonante
Al Yoglar Ntra. Sra.	p. 30	¿1937?	16	similar soneto	AAAA BBBB CCCC DDDD	6ª, y 13ª,	cuartetos monorrima
Como la cierva...	p. 121	¿1937?	14	similar soneto	ABBA CDCD EEF GGH	6ª.	consonante
Bión	pp.154-155	1942	28	estrofas variables 6,4,3,2,4,4,5, versos	VERSO BLANCO	1a., 2a., 4a., 6a., 8a., 10a.,	libre
Elogio de Esquilo	p. 97	1938	18	Alejandrino y eneasílabo / Pareada	AAbCCb	1a., 4a., 6a., 8a., 10a., 12a.	consonante
(5 POEMAS) TOTAL DE VERSOS ALEJANDRINOS= 90							
DECASÍLABO							
POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	ESTRUCTURA	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA
Marinero del Claro Romance 4 estrofas de seis versos	p. 28-29	1937	24	impar: AAA BBB CCC DDD	SEXTILLAS ASONANTADA	3ª. 6ª. // 4ª. 7ª.	consonante
(4 estrofas de sextilla asonantada) TOTAL DE VERSOS DECASÍLABOS = 24							
ENDECASÍLABO							
CUARTETO							
POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA	RITMO
Retorno a Morelia (7 cuartetos)	p. 159	16 DIC 1941	28 VERSOS	ABBA	1ª. 2ª. 6ª // 3ª. 4ª 8ª // 4ª. 3ª 6ª	consonante abrazada	yámbico
(7 cuartetos) TOTAL DE VERSOS ENDECASÍLABOS EN CUARTETOS 28							

²³⁸ Al respecto se puede consultar Quilis, *Métrica...*, pp. 108-109.

Estos cuadros analizan los versos más largos trabajados por Urquiza, y en ellos se puede apreciar cómo la estructura, sobre todo en los alejandrinos, es similar a la que se utiliza en el soneto, un ejercicio poético que utilizaron los modernistas, en especial Rubén Darío y que al retomarlo modificó su estructura formal como nos aclara Quilis:

El Soneto surge de nuevo en el Modernismo con una dedicación comparable a la del barroco. Como se puede suponer, sufrió algunas modificaciones en su estructura formal; las más importantes fueron: además de usar el verso endecasílabo, utilizaron toda clase de metros: alejandrinos, dodecasílabos, pentasílabos, trísílabos, etc.²³⁹

Por lo todo lo anterior cabría analizar hasta dónde la autora, al reproducir un discurso clásico y "aparentemente anticuado para su momento histórico", no está proponiendo una respuesta a contracorriente de sus contemporáneos y elevando la creatividad al volverla más compleja, así como genera, al mismo tiempo, una continuidad de las estructuras y formas, es decir de la materia poética trabajada por los modernistas y la generación del 27. Veamos otro ejemplo más: Cervantes, en *Don Quijote de la Mancha*, incluye la llamada "Canción de Grisóstomo", en la que al final de cada estancia aparece una rima interna (9 casos de rima interna en total si agregamos el del envío al final del poema):

Llevado de un forzoso desvarío,
por gusto mío sale y tu despecho.²⁴⁰

En cambio Urquiza toma a modo de *imitatio* esta propuesta y crea su poema "Invitación al Amor", con la peculiaridad de que todo el poema se estructura conforme a este modelo, presentando así 65 versos de rima interna impecables:

Las formas portentosas adivina
que la noche divina engendra y brota,
la música remota de los mundos
los acordes profundos y distantes
que en voces consonantes se responden
allí donde se esconden en el seno
del infinito lleno de fulgores;
los oscuros temblores de la tierra

²³⁹ Quilis "considera dentro de las modificaciones: 1) Aunque predominó el orden clásico de las rimas abrazadas, ABBA – ABBA, algunas veces se cruzaron, formando la combinación ABAB – ABAB, fórmula innovadora en Francia en el siglo XIX, aunque no era rara en el soneto italiano, ni en el mismo francés del siglo XVII (también en España el Marqués de Santillana había utilizado esta misma rima encadenada). 2) También por imitación francesa, se introdujeron rimas distintas en el segundo cuarteto, quedando el esquema de siguiente modo: ABBA – CDDC; así, el soneto queda constituido por siete rimas en lugar de las cuatro o cinco habituales. 3) Combinaciones en los cuartetos, de los dos tipos de rima anteriormente indicados: ABAB – CDCD, ABAB – CDDC etc., [...] 4) Modificación de la rima de último terceto, que termina en un pareado: CDD, quizás esta modificación se deba a un intento de imitar el soneto shakesperiano. Quilis, *Métrica...*, pp. 140-141).

²⁴⁰ *El Quijote...*, El poema está estructurado en ocho estancias y una despedida o envío, lo que genera 9 rimas internas al final de cada estrofa, pp. 55-56.

que la simiente encierra y torna a vida,
y acaso, enardecida con la muerte,
del mismo cuerpo inerte y miserable
el fruto deleitable en sí concibe...²⁴¹

Un elemento muy interesante es que Cervantes varía sus acentos en 4ª sílaba:

que otra pompa mejor no me parece
que la merece un amador difunto [...]

y 6ª:

con mi desdicha aumenta su ventura
aún en la sepultura no estés triste,²⁴²

mientras que Urquiza acentúa todo su poema en 6ª sílaba, manteniendo así el ritmo y la estructura poética de forma magistral. Aquí la pregunta no se hace esperar: ¿por qué ella genera todos estos juegos de ingenio y agudeza en lugar de estar inmersa en formas artísticas de moda en su época?

Existe la posibilidad de que ella simplemente decidió dar la espalda al ambiente literario de su época, que quizá no le emocionaba o atraía por lo que decidió crear su propio universo poético y habitar en él, como una ermitaña habitando la *Arcadia*. Sin embargo centrarnos en este punto y especular sobre él es prácticamente tiempo perdido, ya que intentar dar una única razón por la cual un poeta elige una expresión y no otra es un error garantizado, pues los procesos creativos se deben a una gran cantidad de convergencias de situaciones y eventualidades así como decisiones, afinidades y gustos personales del poeta: querer minimizarlo a una sola razón es caer en el error y emitir una respuesta maniquea que nos aleja totalmente del complejo universo de la creación artística de todas las épocas.

Por esto hemos reflexionado en todas las páginas anteriores sobre la manera en que se originan y entretienen los procesos poéticos creativos, cómo el artista toma y propone, recrea e innova, que es el camino que sigue Urquiza al "tomar modelos renacentistas y barrocos, considerados como clásicos para el siglo XX." Al hacerlo, ella está reclamando su herencia pero también está confrontando su escritura con otra mirada, con otro aliento y otra perspectiva del discurso poético. Ella se funde en las formas renacentistas, pero al hacerlo en la primera mitad del siglo XX se convierte automáticamente en barroca para sus contemporáneos, aun cuando algunos de sus poemas realizados a manera de silva en una sutil apariencia generen la sensación de ser variables poéticas o versos blancos, pero en realidad retoma la

²⁴¹ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 143-145.

²⁴² *El Quijote...*, p. 56.

estructura de la silva que permite mayor libertad que la que permite el soneto. A pesar de ello los poemas en esta forma son pocos como se puede apreciar en el siguiente cuadro.

SILVA							
SILVA ARROMANZADA							
	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA
1.	La cita	pp. 150-151	feb 1941	45	a-a variación a-o /a-e	4a., 8a., // 6a.	asonante
2.	Nostalgia de lo presente	pp. 161-162	9 dic 1941	51	a-a	2a., 6a., 10a.	asonante
3.	El Encuentro	p. 45	s.f.	55	a-a /a-o /o-e/ e-e/ sueltos	6a.	asonante
						TOTAL DE VERSOS (SILVA) = 151	

Aquí es pertinente recalcar que lo que pretende este trabajo de tesis no es probar la grandeza, el talento o *insignificancia* de la autora, ya que no están en tela de juicio los versos de la poeta, sino lo que se ha pretendido es reflexionar a conciencia y, en el mejor de los casos, poder corroborar de manera tangible lo aparentemente obvio: que un buen texto poético no es fruto ni de la ignorancia ni de la improvisación y que el poeta que genera dicho texto es porque se sabe a conciencia heredero de una tradición y está comprometido con la búsqueda de producir una obra original en su presente.

También es muy importante recordar que la compilación de *El corazón preso* no es un trabajo maduro, sino los textos producidos en la etapa de inicio creativo de nuestra autora. Urquiza no es clásica, aunque puede llegar a ser un clásico para la literatura del futuro; lo cierto es, como decía, que ella no pretendía ser clásica sino retomar una tradición, no dejarla en el olvido sino mantenerla, porque dentro de ella encontró su identidad como poeta, pues no se considera a sí misma como la hija natural de los poetas europeos sino heredera legítima tanto de la tradición europea como de la tradición mexicana-indígena, criolla y novohispana.

Urquiza asume su herencia y con ella genera un trabajo poético en el que son claras sus tendencias hacia lo antiguo y una serie de constantes poéticas que hacen referencia directa al renacimiento y al barroco, por lo que al reflexionar en sus tendencias y constantes poéticas podemos afirmar, de forma tangible, que su conciencia y estilo poético son claros y no hay cabida para poder creer que su obra tuvo un acierto por azar. Todo lo contrario: estructura sus poemas conforme a un equilibrio perfecto de *imitatio* e *inventio*, y en sus versos ambos aspectos quedan perfectamente armonizados; la poeta, a manera de horno

alquímico, une y decanta su sentimiento para generar un discurso que va más allá de lo anecdótico y subjetivo y hace referencia a lo más profundo.

La forma más trabajada por Urquiza es sin lugar a dudas el soneto, siendo la rima preferida para este formato la estructurada como ABBA-ABBA-CDC-DCD, sobre la cual aclara Quilis que es la estructura por excelencia de Dante, Petrarca, Garcilaso y Boscán, aunque también emplearon combinaciones de cuartetos con rimas abrazadas y distintas en los tercetos: CDE-CDE, por ejemplo.²⁴³ Estas formas son empleadas por Urquiza, quien compone 31 sonetos de los cuales 23 respetan la rima clásica ABBA-ABBA-CDC-DCD y 8 sonetos generan variaciones en sus tercetos; en “Aunque tu sierva...”, reproduce los tercetos de rima variable clásica CDE-CDE:

	Aunque tan sierva de tu amor me siento	A
	que hasta la muerte anhelo confesarte,	B
	bien sé que como Pedro he de negarte	B
4	no tres veces, Señor, tres veces ciento.	A
	No quiero fiarme de mi sentimiento	A
	ni eterna fe sobre mi fe jurarte,	B
	¡si me sé tan capaz de traicionarte	B
8	que en mi propia traición vivo y aliento!	A
	Mas, pues esclavo del amor rendido,	C
	bajas a veces a mi entraña impura,	D
11	tú mismo por mi boca te confiesa,	E
	Señor, y cuando mires que te olvido	C
	ten piedad de tu mísera criatura	D
14	en quien es la traición naturaleza. ²⁴⁴	E

Su obra contiene una gran luz y transparencia, sin embargo al elaborarla en el siglo XX provoca con ello que el lector no sólo la admire de manera pasiva, sino piense y se convierta en un lector activo: su obra se vuelve barroca, ya que el ideal del barroco es provocar y, al observar la obra, que el lector reflexione, la termine, la decodifique y a partir de este ejercicio la obra quede cerrada; antes de la lectura de símbolos la obra se encuentra inacabada, el espectador es quien la termina al comprenderla y en este sentido los poemas de Urquiza son una invitación a la reflexión; sus frases no son mero ornato o discurso

²⁴³ Quilis, *Métrica...*, pp. 136-147.

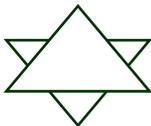
²⁴⁴ Urquiza, *El corazón preso...*, p. 57.

geométrico, antes bien su poesía va más allá de las estructuras, pero ella está al tanto de que para llegar a este “más allá” ha caminado a conciencia el camino de la tradición, de los clásicos, que no se ha saltado la estructura, sino porque la conoce la puede trascender y su obra, como la de los buenos poetas, no parte de la absoluta ignorancia o el garabateo de un analfabeto: por el contrario, su obra parte del conocimiento y la reflexión de los grandes poetas que le anteceden.

Una prueba irrefutable de este hecho es que en la mayoría de sus sonetos no sólo reproduce endecasílabos impecables y con rimas clásicas, sino que también sus versos se acentúan al modo tradicional, como en la serie de “Sonetos bíblicos”: acentuando sus endecasílabos en 6ª sílaba y en 4ª y 8ª, produce un triángulo equilátero que es la expresión rítmica de la perfección para los poetas de los Siglos de Oro y que equivalía a la zona áurea de los pintores renacentistas dentro de la versificación, siendo ampliamente utilizado por los poetas desde la generación del *dolce stil nuovo*. Al respecto hay un ejemplo en Urquiza que me parece contundente: el cuarto soneto de esta serie titulado “David”, en el cual en su primer cuarteto encontramos:

¡Oh Betsabé, simbólica y vehemente!
 Con doble sed mi corazón heriste
 cuando la flama de tu cuerpo hiciste
 duplicarse en la onda transparente.

En esta estrofa Urquiza genera dos triángulos acentuales perfectos pero invertidos o contrapuestos que si se sobrepusieran generarían el símbolo de la estrella de David.



Por todo esto el sentido de la expresión poética de Urquiza es un discurso de semejanza e igualdad con el mundo clásico, no de copia o referencia. Hasta el siglo XX, México posee una identidad propia plena y, de alguna forma, Urquiza intuye que el "desfase cultural" que América tiene con Europa se ha desvanecido, o que quizás nunca ha existido, porque en América los movimientos no llegan por orden cronológico sino a manera de gran miscelánea en la cual todos los movimientos convergen en un "*totum revolutum*" desde el descubrimiento del nuevo mundo y que para el siglo XX ha comenzado a tomar un orden.

La muestra clara de este discurso misceláneo se manifestó en un barroco mexicano que no tiene una estética a la europea, porque en este barroco que se exagera hasta el churrigueresco el nuevo mundo se ha asimilado, procesado y apropiado de su espíritu complejo y mixto cultural, y ha encontrado el medio para expresar esta multiculturalidad. De ahí que el discurso de lo *claro-oscuro*, sea diferente del discurso europeo más reservado y en América muestre contrastes verdaderamente contrapuntísticos de muy claros a muy oscuros.

III. 2 RASGO MÉTRICO

En su introducción a *Los poetas en sus versos*, Tomás Navarro Tomás afirma:

Los tipos de versos usados en la poesía de las lenguas románicas proceden en su mayor parte de los cantos litúrgicos y profanos del latín medieval, en los cuales el ritmo fundado en la prosodia acentual sustituía al de los pies de sílabas largas y breves de la métrica clásica. Dentro de esta herencia común, cada lengua, según sus propias condiciones y tendencias, ha cultivado con constante preferencia un verso de determinada medida; endecasílabo en italiano, alejandrino en francés, y octosílabo, en español. [...] a falta de datos más precisos, la versificación española es la que ha utilizado a través de su historia un repertorio métrico más amplio y de carácter más flexible y variado. Se han registrado en su estudio hasta 85 modalidades distintas. [...] Un rasgo significativo consiste en el hecho de que el metro octosílabo, tan antiguo, popular y permanente en español, coincida precisamente con la medida del grupo fónico más frecuente en la ordinaria elocución enunciativa de la lengua. Análoga relación se advierte en el extenso e importante papel que la rima asonante, tan poco usada fuera del español, ha desempeñado en la versificación de este idioma, debido probablemente a la clara y definida sonoridad con que cada vocal se distingue en el sistema fonológico construido históricamente sobre la base castellana.

Ésta es la herencia que Urquiza desarrolla: se adueña de un largo discurso cultivado en octosílabos, utiliza el endecasílabo heredado de la tradición italiana y la riqueza añadida en los Siglos de Oro por las plumas de Garcilaso, Cervantes o Quevedo, entre otras, y toma de la antigua tradición francesa el alejandrino, una medida impulsada principalmente por los poetas modernistas. La última reedición de *El corazón preso* recopila 7 poemas estructurados a manera de romances y 11 poemas con la forma de la canción, -sin olvidar que la mayoría de sus poemas reproducen el endecasílabo.

OCTOSÍLABO							
ROMANCE							
	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO	TIPO RIMA
1.	Romance de juglarillo simple	pp. 101-104	30 may 1939	92 versos (21 cuartetas; 1 sexteta; 1 estribillo)	abab	6a	rima par ason "a"
2.	Romance de la lluvia	pp. 105-106	5 jun 1940	44 versos - 5 estrofas	e-o	3a., 7a.	asonante e-o
3.	Romance del romero	pp. 109-110	23 jul 1940	48 versos - 5 estrofas	a-a	3a., 6a.,	asonante a-a
ROMANCES DE PÁTZCUARO							
	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO	TIPO RIMA
4.	* I Romance de la Luna	pp. 163-165	dic 1941	70 versos	a-a/o-e	2a. 5a. 7a.	asonante
5.	* II Pátzcuaro, Pátzcuaro inmóvil	p. 165	dic 1941	48 versos	a-a/a-o	1a. 4a., 7a.	asonante
6.	* ¡Ay, eglógicos caminos!	pp. 165-166	dic 1941	30 versos	e-o	3a. 7a.	asonante
TOTAL DE VERSOS EN ROMANCE 332.							

CANCIÓN							
1.	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO	TIPO RIMA
2.	La canción intrascendente	pp. 107-108	13 JUN 1940	1-terceto, 5-cuartetas, 1-quinteto, (33 vv)	ero/una/ado/ino	3ª., 6ª.	consonante
3.	Canciones "Oh Cristo, fruto maduro..."	pp. 111-112	8 JUL.1940	cuarteto 2 (16 vv)	i-o / e-o	2ª., 4ª, 6ª.,	asonante
4.	La canción de Junio	pp. 113-114	13 JUN 1940	estrofas: 3 sextetas y 2 octavas (44 vv.)	ido /iba/ igo	2ª., 4ª., 7ª., / 3ª., 6ª.	consonante
5.	Cancioncillas "Amor, corriente escondida"	pp. 115-116	10 JUN. 1940	juego octava real (24 vv)	abababcca	2a., 4a., 6a.	consonante
6.	Caminos	pp. 117-118	AGO. 1942	estrofas 4,8,8, 10, 6. (36 vv.)	a-a	2a., 4a., 7a.,	asonante
7.	III A Pátzcuaro "Una canción de despedida"	p. 167	19 DIC. 1941	3 estrofas, 8 versos (24 vv)	e-o	2a., 4a., 7a.,//6a.	asonante
LAS CANCIONES DEL CUPATITZIO							
8.	*I Río abajo	pp. 168-169	S.F.	4 estrofas 8 versos (44 vv)	ienen y suelta	2a., 4a., 7a., // 6a.	asonante
9.	*II Un mancebo	pp. 169-170	S.F.	s.f. heptasílabos (44 vv)	a-a	2a.- 6a.	asonante
10.	*III Un recuerdo	pp. 170-171	S.F.	octosílabos (12 vv)	o-e	3a., 7a.,	asonante
11.	*IV Una variante	p. 171	11 DIC. 1941	heptasílabos (79 vv)	a-a	2a., 6a.	asonante
TOTAL DE VERSOS = 356							

Urquiza reproduce las reglas poéticas en el "Romance de la lluvia",²⁴⁵ escrito en octosílabos y con rima asonante e-o; en el "Romance del romero"²⁴⁶ con rima asonante a-a; y en "Cancioncillas"²⁴⁷ con rima i-a, pero experimenta de distintas formas generando variables en las rimas de modo casi imperceptible como en "Caminos",²⁴⁸ escrito en octosílabos con rima asonante, la cual divide en un sonido constante y fuerte "a", pero varía el sonido entre "a-a" en las dos primeras estrofas y "o-a" en las estrofas 3 y 4, para cerrar con la rima inicial "a-a".

Estos procesos de experimentación fónica se agudizan en poemas como "La canción de Junio",²⁴⁹ en el que varían estrofas y rimas pero manteniendo un patrón, es decir alterna estrofas de 6 y 8 versos, y su rima mantiene el sonido predominante "o", el cual se rompe en la segunda y cuarta estrofa correspondientes a las octavas y donde emplea la rima consonante "iba", pero en los versos impares mantiene una continuidad fónica en "o", y en las estrofas 1ª, 5ª, correspondientes a las sextillas, emplea la rima consonante "ido", pero en la 3ª estrofa y sextilla usa la rima asonante "ido-igo" (i-o) y en sus versos impares emplea el sonido "a", por lo que a pesar del rompimiento de la rima, al recitarse en voz alta se

²⁴⁵ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 105-106.

²⁴⁶ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 109-110.

²⁴⁷ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 115-116.

²⁴⁸ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 117-118.

²⁴⁹ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 113-114.

mantiene la continuidad fónica, generando la sensación de una rima perfecta y armónica, creando así una propuesta métrico-rítmica de la siguiente forma: sextilla asonantada alternada de octavilla de rima consonante, pero manteniendo regularidad fónica entre pares e impares alternadamente a partir de rimas asonantes con el siguiente esquema por estrofa: a-b/ b-a.

ENDECASÍLABO							
SONETO							
	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA
1.	Job	p. 33	1937	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	2ª. 4ª. 6ª. 8ª.	consonante
2.	Sulamita	p. 34	1937	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	3ª. 6ª.	consonante
3.	David	p. 36	1937	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 4ª. 8ª.	consonante
4.	Jezabel	p. 37	25 ago, 1944	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 4ª. 8ª.	consonante
5.	La canción de la Sulamita	p. 51	11 jun 1937	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 2ª. 6ª.	consonante
6.	Ya corre el corazón...	p. 52	15 jun 1937	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	2ª. 6ª. 8ª.	consonante
7.	Aunque tu nombre...	p. 53	6 jul 1937	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	4ª. 7ª. // 6ª.	consonante
	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA
8.	Yo, para no vestir...	p. 55	1938	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 4ª. 8ª.	consonante
9.	Pastor enamorado...	p. 56	7 Abr 1939	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 2ª. 4ª. 8ª.	consonante
A JESÚS, LLAMADO "EL CRISTO" (serie 5 sonetos, el último está fechado y cambia rima de tercetos)							
10.	* I Tú que finges olvido...	p. 124	sin fecha	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	3ª. 5ª. // 6ª.	consonante
11.	* II Mal de las negras aguas...	p. 125	sin fecha	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	4ª. 6ª.	consonante
12.	* III Se abatieron fervores...	p. 126	dic 1936	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	3ª. 6ª. // 5ª. 9ª.	consonante
13.	* IV Entre el cobarde impulso...	p. 127	15 jun 1939	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	4ª. 6ª.	consonante
14.	* V Quiero decir que te amo... ²⁵⁰	p. 128	14 jul 1939	14	ABBA-ABBA-CCD-EED	4ª. 6ª. // 4ª. 8ª.	consonante
TRES SONETOS (serie 3 sonetos fechados septiembre 44, el último cambia rima de tercetos)							
	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA
15.	* I Primavera	p. 172	9 sept 1944	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	3ª. 6ª. // 3ª. 6ª. // 4ª. 8ª.	consonante
16.	* II Crepúsculo	p. 173	9 sept 1944	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	3ª. 6ª. // 2ª. 4ª. 8ª.	consonante
17.	* III Camécuaro	p. 174	9 sept 1944	14	ABBA-ABBA-CDC-EDE	6ª. // 3ª. 6ª. // 4ª. 8ª.	consonante
CINCO SONETOS EN TORNO A UN TEMA ERÓTICO (serie cinco sonetos el último fechado 7 jul' 43, el primero varía la rima)							
18.	* I Va la ciudad flotando...	p. 177	sin fecha	14	ABBA-ABBA-CDE-DED	4ª. 6ª. // 4ª. 6ª.	consonante
19.	* II Proyecto de mi amor...	p. 178	sin fecha	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	2ª. 6ª. // 3ª. 6ª.	consonante
20.	* III Miente mi corazón	p. 179	sin fecha	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 4ª. 7ª.	consonante
21.	* IV Mi cumbre solitaria...	p. 180	sin fecha	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 4ª. 7ª.	consonante
22.	* V Del ser que alienta...	p. 181	7 jul 1943	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	4ª. 8ª. // 3ª. 6ª.	consonante
23.	Nox						
24.	* I Un soñar con pálido ramaje	p. 185	sin fecha	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	3ª. 6ª. // 4ª. 8ª.	consonante
25.	* II ¿Cómo perdí... ?	p. 186	1945	14	ABBA-ABBA-CDC-DCD	4ª. 8ª. // 6ª.	consonante
SONETOS DE RIMAS VARIABLES							
26.	Soneto dos rimas a-b, Fuístem ^e	p. 60	17 dic 1942	14	ABBA-ABBA-ABA-BAB	4ª. 8ª.	consonante
27.	Ruth	p. 35	1937	14	ABBA-ABBA-CCD-EED	2ª. 6ª. 8ª. 10ª. //	consonante
28.	Aunque tu sierva...	p. 57	8 jun 1939	14	ABBA-ABBA-CDE-DCE	4ª. 8ª. // 6ª.	consonante
29.	Cuando el herido cuerpo...	p. 58	24 jun 1939	14	ABBA-ABBA-CDC-CDC	4ª. // 3ª. 7ª.	consonante
30.	Cándida fui, mi Dios...	p. 59	2 nov 1940	14	ABBA-ABBA-CDC-EED	6ª. // 4ª. 6ª.	consonante
31.	La oración del temor ²⁵¹	p. 123	13 jul 1938	14	ABAB-BABA-CDE-DCD	2ª. 6ª.	consonante
32.	Hijas de la ciudad...	p. 54	1938	15	ABBA-ABBA-CDC-DCDC	6ª.	consonante
(31 SONETOS) TOTAL DE VERSOS EN SONETOS = 434							

De los 31 sonetos de Urquiza revisados en este trabajo, 23 corresponden al rasgo métrico establecido por la tradición, escritos impecablemente y respetando el rasgo métrico, la rima y los acentos: 2

²⁵⁰ La estructura poética presenta las mismas variables de la generación del 98 como Machado cfr. Quilis, *Métrica...*, pp. 136-147

²⁵¹ La oración del temor presenta una influencia francesa en la rima, al respecto se puede consultar a Quilis, *Métrica...*, p. 140.

cuartetos, 2 tercetos, rima ABBA ABBA CDC DCD y acentos en 6^a, 4^a y 8^a, conformando una triangulación equiparable a la zona áurea de la expresión pictórica de los Siglos de Oro y que ya hemos abordado. Concha Urquiza crea una nueva propuesta respetando todo lo anterior pero generando un juego de rimas en los tercetos, algunas de las formas que fueron utilizadas por las mejores plumas de los siglos XV a XVI, preferentemente por Quevedo, y que es: ABBA ABBA CDE CDE, misma que Urquiza reproduce en su poema: "Aunque tu sierva...",²⁵² acentuando en 4^a, 8^a y 6^a sílabas; en el poema "La oración del temor"²⁵³ presenta la variante: ABAB BABA CDE DCD, con acentos en 2^a, 6^a, y en "Cuando el herido cuerpo"²⁵⁴ la rima ABBA ABBA CDC CDC se genera a partir de la influencia de la poesía francesa tal y como lo señala Quilis:

También, por imitación francesa, se introdujeron rimas distintas en el segundo cuarteto, quedando el esquema siguiente ABBA-CDDC; así, el soneto queda constituido por siete rimas en lugar de las cuatro o cinco habituales. [...] Modificación de la rima del último terceto, que termina en pareado: CDD...²⁵⁵

En sólo cuatro sonetos: "Cándida fui, mi Dios...",²⁵⁶ "Quiero decir que te amo...",²⁵⁷ "Cámecuario"²⁵⁸ y "Va la ciudad flotando"²⁵⁹ reproduce los cuartetos clásicos de rima ABBA ABBA, pero introduce cambios en los tercetos variando CDC EED / CCD EED / CDC EDE / CDE DED, pero respeta los acentos en 6^a, 4^a y 8^a, lo cual es una propuesta poética que respeta la estructura clásica y al mismo tiempo propone una nueva forma, con lo que se prueba que las formas clásicas no se han agotado y que es posible generar nuevas combinaciones.

Otro ejemplo de este desarrollo sutil poético es el trabajo tan cuidadoso que desarrolla en las églogas, textos complejos no sólo en cuanto a estructura sino también en los ritmos y rimas que genera en poemas de largo aliento, como ya se ha revisado en "Dafnis" en el capítulo anterior: aquí presentamos los poemas trabajados con esta estructura.

²⁵² Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 117-118.

²⁵³ Urquiza, *El corazón preso...*, p. 123.

²⁵⁴ Urquiza, *El corazón preso...*, p. 58.

²⁵⁵ Quilis, *Métrica...*, p. 140.

²⁵⁶ Urquiza, *El corazón preso...*, p. 59.

²⁵⁷ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 128.

²⁵⁸ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 174.

²⁵⁹ Urquiza, *El corazón preso...*, pp. 177.

ÉGLOGAS								
TERCETOS								
	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA	cierre
Canciones en el Bosque (24 tercetos= 72 versos)								
1.	*Yo cantaré...	p. 77	1937	8 tercetos= 24	ABA // BAB	1ª., 4ª., 6ª., 8ª., 10ª.	consonante encadenada	rima suelta
2.	*No más la soledad	p. 78	1937	8 tercetos= 24	ABA // BAB	2ª., 6ª., 10ª.	consonante encadenada	rima suelta
3.	*Volvámonos, Amor	p. 79	1937	8 tercetos= 24	ABA // BAB	2ª., 6ª., 10ª.	consonante encadenada	rima suelta
4.	* Manojillo de mirra	p. 80-81	1939	9 tercetos y 1 pareado= 29	ABA // BAB	3ª., 6ª., 10ª.	consonante encadenada	cierra con quinteto
ÉGLOGA EN TERCETOS (32 tercetos = 97 versos)								
6.	* En vano el verso...	p. 82-84	s.f.	23 tercetos= 69	ABA // BAB	4ª., 8ª., // 6ª.,	consonante encadenada	rima suelta
7.	* Mas si quieres quedarte	p. 84-85	11jn1939	9 tercetos=28	ABA // BAB	3ª., 6ª., 9ª.	consonante encadenada	cierra con cuarteto
ÉGLOGAS - (SILVA)								
8. Égloga del Pastor Nocturno (119 versos)								
9.	* I Campiña	pp. 86-87	s.f.	32	ENDECASÍLABOS Y HEPTASÍLABOS	6ª.	Rima asonante - arromanzada e-o	impar
10.	* II El pastor	pp. 87-88	s.f.	32			Rima asonante - arromanzada e-o	impar
11.	* III Los Pastores	pp. 88-89	s.f.	31			Rima asonante - arromanzada í-o	impar
12.	* IV Las Pastoras	pp. 89-90	7 jn 1940	24			Rima asonante - arromanzada e-o	impar
Esta serie de versos, si se analizan por rima, se observa que están ordenados por cuartetos divididos en rima asonante e-o. La tercera parte rompe la rima con í-o, sin embargo la edición presenta el poema de manera estrófica en 8 octavas, 1 cuarteta, 3 décimas y una estrofa de doce versos. Es de hacer notar que el antepenúltimo verso de toda la serie rompe con la estructura de versificación ya que es trisílabo. La estructura general del poema apela a la silva.								
DAFNIS (versión égloga V Virgilio) (166 versos)								
13.	DAFNIS	pp.91-96	15 agosto 1938	166	ENDECASÍLABOS	6ª. 4ª. 8ª.	ABABABCC "a" / "e"- "a"	Octavas / canción consonante y asonancias
El poema se presenta a manera de diálogo entre Menalcas y Mopso, está formado de octavas entre diálogos y dos canciones una por cada personaje, desarrolladas en endecasílabos blancos que no presentan la rima asonante pero sí asonancias en "a" y "e" "a". La estructura del diálogo apela a la égloga de Virgilio así como a un desarrollo dramático.								
TOTAL DE VERSOS EN ÉGLOGAS 454								

En estos poemas Urquiza se puede apreciar claramente su cuidado en la elaboración poética así como su oído, ya que el acento predominante se encuentra colocado en sexta sílaba: el manejo que hace de las formas se encuentra cuidadosamente ceñido a las estructuras marcadas tradicionalmente en el modelo que retoma, es decir, no rompe las reglas sino las obedece y al mismo tiempo genera su propuesta al no cerrar los tercetos y dejar algunos sueltos; reproduce rimas arromanzadas en los tercetos pero cuida el acento clásico, los tercetos mantienen su melodía y ritmo, creando así una sutil cadencia.

III. 3 MUSICALIDAD E INTUICIÓN RÍTMICA

La musicalidad poética está determinada por la combinación de todos los elementos poéticos en perfecta armonía: no basta con crear versos que correspondan a la estructura, además necesitan "alma" y ésta es precisamente la "musicalidad" dentro de cada verso y en perfecta armonía con el ritmo natural del poema. La música del verso determinada por el ritmo de los acentos y sus pausas es el vínculo de la poesía con la recitación y el canto; con la voz y los ritmos marcados el decir poético determina el tono y el sentimiento

del poeta, porque la poesía no es sólo pensamiento, la poesía está profundamente ligada al ritmo, la armonía y sus combinaciones, que conocemos como "música". Y la música es memoria y la memoria es diálogo con los orígenes, con quienes fuimos y la herencia de quienes seremos. Por ello, el secreto de la poesía, y de porqué ciertos poemas quedan grabados en la voz de todos y otros no, a pesar de su perfección quedan olvidados, se debe a su capacidad musical. De ahí, la razón por la cual los poetas establecen patrones de acentos dentro del verso, rimas y encabalgamientos que producen la musicalidad poética, y esta musicalidad presenta ritmos tradicionales y expresiones de innovación o búsqueda experimental; estos patrones son lo que constituyen lo que llamamos "la voz del poeta", "el oído poético".

Urquiza recrea los patrones de musicalidad, principalmente determinados por Petrarca y Garcilaso, pero también busca un ritmo propio de innovación. Ella acentúa y cuida de manera impecable, acentos y rimas, así como cada cadencia al acentuar en 6ª. sílaba, prácticamente todos los metros, y si el verso es endecasílabo combina los acentos en 4a. y 8a., o reproduce esquemas buscando no sólo ejecutar el modelo en una "imitación", sino generar una propuesta propia, como se puede apreciar, por ejemplo, en el poema "Invitación al amor" en el cual reproduce un esquema de rima en eco o interna. Estos juegos de rimas, acentos, encabalgamientos generan en la poesía de Concha Urquiza un vuelo en los versos, pero no son los grandes vuelos ejecutados con osadía, sino un revolotear suave, delicado casi imperceptible, muy fino, un vuelo que podríamos calificar de etéreo. Su riqueza poética radica en esta suavidad. Inclusive en sus poemas más osados, el modelo es respetado, como consta en el siguiente cuadro.

VARIABLES

POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA
1. El Geraseno	p. 43	S.F. ED. CASTRO LEAL 1942	54 VERSOS DE METROS VARIABLES: TRISÍLABOS, HEXASÍLABOS, DODECASÍLABOS Y ENEASÍLABOS.	SILVA SIMILAR LIRA CONSONANTE	6a.	bAB aBBA BbBABbbAB ABA
2. La llamada nocturna	p. 122	10 JUL 1938	19 VERSOS SIMILAR A LA SEXTA RIMA (QUILIS P. 109) VERSOS endecasílabos Estrofa: 2 sextetos y 1 septeto	CONSONANTE	6a.	ABBABA CDDCDC EFEFEFE
3. Invitación al Amor	p. 143	1 JUL 1939	65 VERSOS Endecasílabo estrofa de 14 versos	Ensayo de rima interna o en eco	6a.	CONSONANTE
TOTAL DE VERSOS = 138						

De todas las estructuras poéticas, la silva la podemos considerar como la cuna del verso libre moderno, tal y como lo comprende Octavio Paz en su ensayo *El arco y la lira*.²⁶⁰ Es decir, se trata de un poema en el cual el decir poético está determinado por el ritmo, la imagen y no por la rima, aun cuando la silva se estructure de forma tal, que pareciera no tener rima, y éste es un gran logro de la maestría poética de Urquiza. La silva al permitir dentro de su estructura el uso ilimitado de versos y que el poeta elija la cantidad, así como su combinación, -endecasílabos y heptasílabos-, se haga a partir de la voluntad del poeta, lo que se conjuga con una rima consonante o total permitiendo la flexibilidad de introducir versos sueltos y, al no contar con una estructura estrófica determinada abre la posibilidad de dividir el poema en estrofas desiguales que recuerdan las estancias de la canción. Urquiza conoce esta posibilidad y desarrolla en ella varios poemas con los cuales juega, como es el caso de “El Geraseno”, en el cual no emplea endecasílabos y heptasílabos, sino que enriquece la estructura al emplear diversos metros pero acentuarlos en 6ª, 4ª, 8ª, y 1ª con rimas y estructuras que parecieran repetir la forma tradicional de la lira. En este poema podemos ver como Urquiza respeta pero al mismo tiempo revoluciona sin violencia, es decir, revela cómo su búsqueda poética, como ya se ha mencionado, radica en retomar las formas para construir nuevas.

III. 4 RECURSO POÉTICO (ESTROFAS)

Estas variaciones poéticas van más allá de un simple juego de gran agudeza e ingenio por parte de la poeta: más que eso lo que hace es generar procesos de musicalidad poética como lo hacía Garcilaso en el siglo XV y de quien Navarro Tomás afirma:

La fuente más importante de donde recogió la imagen sonora de tal metro fueron los sonetos, canciones y "Triunfos de Petrarca" [...] Hay que recordar que el valor rítmico del endecasílabo no se limita a las dos únicas formas que tradicionalmente se le han atribuido, acentuadas en las sílabas 4-8-10 y 6-10. La naturaleza musical de tal verso se funda en el número y disposición del conjunto de sus apoyos acentúales, más numerosos y variados que los que esas dos formas representan. El acierto de Garcilaso consistió en adoptar el metro italiano en la plenitud polirrítmica de sus recursos, aunque no estuviera estrictamente a la manera y proporción de las combinaciones que su modelo ofrecía.²⁶¹

Esta misma agudeza es la que retoma Urquiza con lo que al contraponerse con la idea poética de los diferentes movimientos de vanguardia de que las formas clásicas fijas estaban agotadas, ella demuestra

²⁶⁰ Paz, *El arco y la lira*, pp. 68-97.

²⁶¹ Tomás Navarro Tomás, *El poeta en sus versos*, Barcelona: Ariel, 1973, pp. 119-121.

lo contrario no sólo al reproducirlas y aplicarlas a un discurso poético emitido en pleno siglo XX, sino también al jugar con las mismas estructuras y crear nuevas rimas como lo hace precisamente en las liras, en las cuales retoma la propuesta de Garcilaso y genera todo un proceso creativo. Es el caso de la lira clásica propuesta por Garcilaso aBabB que ya hemos tratado, sin embargo la utilización de esta estructura en Urquiza va más allá de las rimas.

LIRA							
	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA
1.	Christus	pp. 41-42	s.f.	heptasílabo/ endecasílabo 30	aBabB	6a.	consonante
2.	Loores por Cristo	pp. 63-65	3 jun 1939	13 liras = 65	aBabB lira XI-humillabas aBaaB	4a. 6a.	consonante
3.	Cristo en la Cruz	pp. 66-69	22jun 1939	19 liras= 95	aBabB	4a. 6a. // 2a. 6a.	consonante
4.	Dicha	pp. 70-71	25 oct 1940	6 liras = 30	aBabB lira IV "La angustia..." aBaaB	4a. 6a.	consonante
5.	¿Cuándo...?	pp. 72-73	14 jul 1941	8 liras = 40	nuevo esquema - aBbaA	4a. 6a.	consonante
6.	Pax	pp. 146-147	1941	5 liras = 27	I-AbcbAb II-Abcdef III-AbabAb IV-abCDc V-abCDc	6a.	consonante
						TOTAL DE VERSOS EN LIRAS 287	

Tomás Navarro Tomás afirma que parte fundamental de la musicalidad en los versos recae en el empleo de ritmos o acentos dentro del mismo: El efecto sonoro del poema no depende tanto de su riqueza polimétrica como de la adecuada coordinación de las modalidades rítmicas de los versos en que esté compuesto. Los poemas más celebrados por su atractivo lírico son al mismo tiempo los de más simple apariencia métrica.²⁶²

El ritmo lo podemos comprender entonces como la regularidad silábica tonal y sus respectivas pausas dentro de un verso que se relacionan armónicamente dentro de una estrofa, y estas estrofas dentro de un poema; a este respecto Tomás Navarro considera:

Un mismo metro puede presentar varias modalidades rítmicas. Hay varias clases de octosílabos, de endecasílabos y de los demás metros. Se puede cambiar de ritmo sin cambiar de metro o verso y se puede cambiar de metro o verso sin cambiar de ritmo. El ritmo resulta de la disposición acentual, el verso depende de la acción del ritmo, y el metro obedece juntamente al ritmo y a la medida silábica. Los tipos básicos del ritmo en la versificación española son el trocaico y el dactílico, ambos de movimiento descendente. Las combinaciones de uno y otro dan lugar a varias formas del ritmo mixto. Las modalidades designadas con los nombres yámbica, anapéstica y anfibráquica, concebidas bajo la imagen de la métrica grecolatina, se identifican en su realización práctica con los tipos trocaico y dactílico, por virtud del efecto regular de la anacrusis.²⁶³

²⁶² Tomás Navarro, *El poeta...*, p. 8.

²⁶³ Tomás Navarro, *El poeta...*, pp. 13-14.

De manera gráfica podemos comprender dichas variables de ritmo con el siguiente esquema:

yámbico	trocaico
par	impar
breve	larga
átona	tónica

Los ritmos y las estructuras internas de Urquiza, así como el cuidadoso empleo de metros, acentos y rimas, fundamentalmente consonantes, nos develan, no a una poeta que escribe por “simple inspiración” y de manera, “lírica”: nos revelan a una poeta de trabajo, cuidado y reflexión en el empleo de cada uno de los elementos que constituyen sus versos. Ella no escribe guiada por la improvisación o el milagro, sino por un gran talento que es fruto de una cuidadosa observación y ejercitación poética en los más rigurosos modelos.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo se han explorado los engranajes internos de la poesía de Concha Urquiza, recorriendo los caminos y vinculaciones poéticas que como escritora estableció con los poetas de los Siglos de Oro privilegiando el material poético, ya que consideramos que Urquiza necesita ser conocida a partir de su obra, la cual requiere una edición crítica que ayude a un mejor entendimiento de su trabajo poético. Mi trabajo ha buscado contribuir a este fin y por esta razón, me ceñí en medida de lo posible, a lo concreto y comprobable que nos aporta la edición de *El corazón preso*. Esta postura ha permitido comprobar la hipótesis de que sí es posible desentrañar los mecanismos, estructuras y vinculaciones poéticas de un autor contando simplemente con una lectura cuidadosa aplicada a los intertextos de un texto editado de manera no erudita o académica. Por lo tanto, puedo concluir que *El corazón preso* se constituye de 89 poemas que se encuentran editados en 76 títulos conformados por un total de 2, 294 versos, los cuales prácticamente en su totalidad poseen un acento dominante en 6ª sílaba, que determina un acento melódico en la obra de Urquiza, complementado rítmicamente con acentos en 4ª y 8ª sílabas (acento sáfico) para reproducir una combinación armónica empleada por los poetas de los Siglos de Oro que, unida rima consonante o perfecta, permite a Urquiza alcanzar grandes vuelos dentro de un trabajo poético sutil.

Los intertextos nos acercan directamente a una lectura analógica entre Urquiza y Petrarca, Garcilaso, Góngora, San Juan y Santa Teresa. En estas lecturas son claramente visibles los procesos de *imitatio* e *inventio* con los que Urquiza edifica sus proximidades poéticas, las asimila y reproduce a lo largo de toda su obra. Estos procesos son similares a la evolución artística del renacimiento como expresión modelo de linealidad cuya más alta expresión es lograda en el manierismo, mientras que la reflexión sobre el claro-oscuro y los contrarios fue revisada por el barroco, uno de los aspectos reflexionados en la primera parte del trabajo. Estas afinidades a lo clásico y los procesos de *imitatio* e *inventio* se ejemplifican en vínculos poéticos como los establecidos entre los sonetos de Urquiza y el modelo petrarquista, el empleo y asimilación de las estructuras de Garcilaso y, a su vez, su propia

propuesta para desarrollar variaciones en la rima al crear el esquema aBbaA, entre otros juegos empleados en los poemas: “¿Cuándo?” y “Pax”. También se retomaron las reminiscencias con el cancionero y romacero español, del cual se recrean poemas como “Marinero del claro romance”. Otro intertexto nos acercó a la obra de Góngora de una manera poco usual, por la semejanza entre Góngora y Urquiza al analizar, a manera de lectura dramática, la obra del *Polifemo...* y “Dafnis”. Se revisaron las relaciones entre la obra de Santa Teresa y San Juan, aflorando una más estrecha reciprocidad entre San Juan y Urquiza como nos lo muestra la lectura que se elaboró a partir del empleo de metáforas de los sentidos en *La Noche Oscura* de San Juan, los Cantares de Salomón y los poemas de Urquiza relacionados específicamente con los Cantares y la Sulamita.

La última parte del estudio, “la Materia Poética”, reflexionó sobre cada verso (2,294) que conforma *El corazón preso*, al aplicar una lectura por su estructura poética a partir del tipo de verso o forma estrófica; se revisaron los procesos de rima, rítmica, acentos dominantes, cierres o características particulares que se registraron en una serie de tablas a manera de bitácora, empleadas tanto en el estudio como en el anexo al final facilitando su consulta. Se añadieron dos anexos más, uno que permite revisar la obra a partir de la fecha de registro de cada poema y un anexo complementario que sintetiza la teoría poética de versificación, rima y acento a manera de auxiliar para la comprobación o refutación de los resultados del presente estudio.

Uno de los rasgos característicos de la poesía de Urquiza aportado por la investigación es que la autora elaboró sus textos con sumo cuidado, mismos que se pueden considerar dentro de dos grandes grupos: el primero conformado por la gran mayoría de textos apegados a formas y estructuras poéticas clásicas de versificación y, un segundo grupo, formado por una minoría de textos con variables; sin embargo lo interesante en dichas variables es que se presentan sin romper reglas clásicas, pero sí generando otra manera de reinterpretarlas, ya sea, a partir de la rima y jugando con acentos o a la inversa, como se aprecia claramente en el cuadro de los sonetos donde la mayoría de los poemas reproducen la estructura ABAB ABAB CDC DCD y sólo en unos pocos poemas registran variaciones

en los tercetos, un juego muy conocido en los Siglos de Oro; sin embargo la creatividad de Urquiza avanza un paso más al generar posibilidades con dos rimas como en el soneto “Fuísteme ... (soneto en dos rimas)” o añadir un verso como estrambote en el poema “Hijas de la Ciudad”, el único soneto con esta característica.

Por lo que, a manera de síntesis podemos afirmar que *El corazón preso* reproduce las formas tradicionales trabajadas en los Siglos de Oro: versos alejandrinos, romances, canciones y églogas y, asimismo, reproduce las estructuras consideradas en este mismo periodo como innovadoras por el empleo del endecasílabo a manera de tercetos, sonetos, liras, decasílabos a manera de sextilla asonantada y silvas. Es decir, la totalidad de la obra de Urquiza contenida en *El corazón preso* apela estrictamente al orden poético de los Siglos de Oro, ya sea en formas tradicionales y ciñéndose claramente a las estructuras establecidas y sin romper estas reglas generando variables ingeniosas en juegos de agudeza poética, con lo que podemos afirmar que Urquiza en su obra nos muestra claramente una postura, que parece gritar a contracorriente del discurso de vanguardia, ya que aún se pueden establecer juegos con las formas poéticas clásicas con astucia literaria. Una búsqueda planteada anteriormente por las generaciones del 98 y del 27, por lo que no sería errado considerar a Urquiza afín a estas corrientes literarias, más que a movimientos de vanguardia como el estridentismo o, por otra parte, al grupo de contemporáneos en México, con el cual algunos estudios la vinculan muy sutilmente.

Finalmente este estudio pretendió leer a Urquiza a flor de piel y evitar, en la medida de lo posible, los prejuicios que sobre todo han circundado más los datos biográficos de Urquiza que la obra, por lo que al hacer un estudio detallado considerando exclusivamente el material poético esperamos contribuir a desentrañar la riqueza y una justa revalorización de la misma.

ANEXOS

RESUMEN DE VERSIFICACIÓN

Para los siguientes cuadros de versificación se retomaron los trabajos:

Antonio Quilis. *Métrica Española*. Barcelona: Ariel, 2001

Elena Varela Merino y *et. al.* *Manual de Métrica Española*. Madrid: Castalia, 2005.

José Domínguez Caparrós. *Métrica Española*. Madrid: Síntesis, 2000.

Henoc Valencia Morales. *Ritmo, métrica y rima. El verso en Español*. México: Trillas, 2000.

Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2001.

Rudolf Baehr. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1989.

El propósito de los siguientes cuadros que conforman el presente anexo se elaboraron para sintetizar y concretar los diferentes aspectos teóricos sobre versificación y métrica de los manuales citados y que sirvieran como una herramienta para el análisis de la poesía de Urquiza. En ningún momento se busco generar un resumen enciclopédico que recopile toda la información presentada en dichos manuales; por lo que a continuación lo que se presenta es una sencilla síntesis teórica de los elementos de versificación coincidentes con aquellos empleados por Concha Urquiza en su obra poética.

VERSIFICACIÓN

EL ESTUDIO MÉTRICO COMPRENDE TRES PARTES FUNDAMENTALES: POEMA, ESTROFA Y VERSO

POEMA

Estrofa: Unidad Conceptual Poética
 Estrófico: monoestróficos (1 sola estrofa: villancico, décima, lira etc.)
 No Estrófico (No estructurados en estrofas emplean uno o dos tipos de versificación elegidos por el poeta)
 Poliestróficos (Sueltos- simetría formal e independiente: Noche Oscura-Sn. Jn)
 (Encadenado-Estrofas unidas por 1 verso o gpo. versos)

GÉNEROS

LÍRICO: Oda, Elegía, Canción, Cantata, Soneto, Balada, Madrigal, Epigrama, Letrilla.
 ÉPICO: Epopeya, Canto épico, Romance, Poema Histórico, Poema Burlesco, Poema descriptivo, Leyenda, Cuento, Novela.
 DRAMÁTICO: Tragedia, Comedia, Drama. Opera o Melodrama, Zarzuela, Sainete.
 MIXTO: Sátira. Epístola. Fábula, Poesía Didáctica o didascálica, Poesía Bucólica.

TIPOS DE VERSOS

REGULAR SILÁBICA	SÍLABAS	NOMBRE		
versos arte menor	2	Bisílabo	Todo verso simple tiene acento en penúltima sílaba. Verso compuesto lleva un acento en la penúltima sílaba de cada hemistiquio. ejem: 14 _{vv} (6 ^a . y 13 ^a .)	
	3	Trisílabo		
	4	Tetrasílabo		
	5	Pentasilabo		
	6	Hexasilabo		
	7	Heptasilabos		
	8	Octosílabo		
VERSOS ARTE MAYOR	9	Eneasilabo		(8- sílabas) gpo. fónico medio mínimo (11- sílabas) gpo. fónico medio máximo (+11 sílabas) versos compuestos de arte mayor + arte menor.
	10	Decasilabo		
	11	Endecasilabo		
	12	Dodecasilabo		
	13	Triscasilabo		
	14	Alejandrino		
VERSOS VERSOS + 14 SÍLABAS	15	Pentadecasilabo	(20 sílabas o más es PROSA)	
	16	Hexadecasilabo		
	17	Heptadecasilabo		
	18	Octodecasilabo		
	19	Eneadecasilabo		
(20 vv. = PROSA)				

VERSO: Serie de palabras espacialmente dispuestas en una línea conforme a ciertas reglas que atienden al *ritmo* y al *metro* principalmente, aunque también puede coincidir el verso con la unidad sintáctica.

El verso no necesariamente coincide con una sola unidad métrica, pues dentro de la línea versal pueden sumarse diferentes unidades métricas menores, como ocurre, por ejemplo, en una variedad del heptadecasilabo, compuesto por un octosílabo y un eneasilabo separados por una pausa.

La alternancia de distintos metros en los versos, uno diferente para cada estrofa o para cada serie de ellas, se llama *polimetría*. El verso no necesariamente coincide con la unidad sintáctica. Cuando esta unidad rebasa la línea versal se dice que el verso está *encabalgado*.

VERSIFICACIÓN SIN RIMA

versificación rítmica / versificación periódica sílabas fonológicas y fenómenos métricos = sílaba métrica o tiempo métrico	S XVI – (<i>versi sciolti</i>) –ausencia de rima entre versos (ejem: epístolas, sátiras; poemas líricos o narrativos)
--	--

Versos libres / verso libre : “Si el verso libre es por esencia “libre”, [pero no libertino]

- Ruptura total formas métricas tradicionales
- No hay estrofas, rima y los versos posee diferentes medidas y posición arbitraria de acentos.
- No establece ningún tipo de estructura poética clásica o canónica.

VERSO LIBRE: Sin estructura fija

VERSO BLANCO: Estructura estrófica y métrica sin rima

VERSO SUELTO: Estructura estrófica y métrica pero alternado con versos rimados
 (esporádico-canción)

VERSO IRREGULAR: combinación estrófica con metros diferentes sin patrón clásico.

VERSIFICACIÓN POR FORMAS ESTROFICAS- ARTE MENOR

VV ESTROFA	NOMBRE	VERSOS	RIMA	MÉTRICA
2 vv.	Pareado-dístico	variable	misma o variable	aa [gral. uso estribillo] (PERQUÉ: octosílabos enlazados ab bc cd de...) A B A / Dantesco: ABA BCB Y monorrimo
3 vv.	TERCETO	Endecasílabos	cons. - encadenada	a-a-a
	Tercetilla	arte menor	monorrima / libre	a-b-a / 1º. 3º. 8º. par
4 vv.	Soleá - solear	octosílabo	asonante	-a -a
	Copla	octasílabos	pares-asonante	abba cddc effe
	Redondilla	octosílabos	abrazada (c/a)	a b a b
	Cuarteta	octosílabos	cruzada alterna (c/a)	[asonantada o tirana: pares riman asonante, nones-no (libres)]
	Estrofa Sáfica	Endecasílabo y pentasílabo adónico 1ª 4ª	libre - rima 1º. 3º.	Unamuno: A ₁₁ B ₁₁ C ₁₁ b ₅ ; A ₁₁ B ₁₁ A ₁₁ b ₅ ; Fco. Torre- sustituye pentasílabo por heptasílabo
	Cuaderna Vía	alejandrino	monorrimo	AAAA BBBB CCCC...
	Cuarteto	Endecasílabos	cons.-abrazada	A B B A [opción: 10vv, 12vv, 14vv]
	Serventesio	Endecasílabos	cruzada alterna (c/a)	A B A B
	Septina o Seguidilla	heptasílabos y pentasílabos	asonante	7a 5 b 7a 5 b
	Tetrástrofo	Alejandrinos	monorrimo	A A A A
5 vv.	Lira	Endecasílabos / heptasílabos	11vv- 2ª. 5ª. 7vv- 1ª. 3ª. 4ª consonante	7a 11B 7a 7b 11B / aBabB [Sexteto lira- aBaBcC]
	Quinteto	Arte Mayor	c/a; variable	No rimar más de 2 versos seguidos Los dos últimos no pueden formar pareado Ningún verso suelto. 7a 11B 7a 7b 11B; ABBAB; ABABA
	Quintilla -redondilla-	arte menor octosílabos - variable o imita redondilla- ababa, abaab, abbab, aabab, abba [opción: 11vv, 10vv, 8vv]		Pentasílabo trocaico: 2ª 4ª anacrusis silencio principio
6 vv.	Sextina	39 Endecasílabos	consonante 6 estrofas 6vv y remate 3vv	1ªABCDEF, 2ªFAEBDC, 3ªCFDABE, 4ªECBFAD, 5ªDEACFB, 6ªBDFECA
	Sextilla	arte menor	consonante	Variable pero las mismas reglas del quinteto aabaab, abcabc, ababab, aabbab sólo riman 3 y 6 ó sólo pares
	sextilla	arte menor	asonantada	
	Sexta Rima	endecasílabos	cons / ason.	-11 ABABCC y AACBBC
	Copla de pie quebrado	octosílabos 3º. y 6º. tetrasílabos	consonante	8a 8b 4c 8a 8b 4c
7 vv.	Séptima-septeto -lira	Arte Mayor	a gusto del poeta	(Pero No debe rimar más de tres versos seguidos)
	Seguidilla compuesta	arte menor	asonante o consonante	Heptasílabo/ Pentasílabo / "7-5-7-5-5-7-5"
	Seguidilla c/bordón	heptasílabo y pentasílabos	asonante	pares-cuarteta inicial y nones al final ABA BABA / 7-5a 7-5a 5b 7-5 b
	septeto lira	regla lira	asonante o consonante	Endecasílabo / heptasílabo 7a 11B 7a 11B 7b 7c 11C
8 vv.	octavilla copla arte menor	octosílabos	consonante	abbecdde, ababbccb [copla de pie quebrado:8=abbacddc / abbaacca] (opción suelto: 1 y 5 riman: 2-3, 6-7; 4=8,)
	octava (Real-rima)	Endecasílabos	consonante	A B A B A B C C
	COPLA arte mayor, menor, castellana	Arte Mayor	consonante rima abrazada/cruzada	ABBAACCA / ABABBCCB / ABBAACA [copla arte menor: 7vv. abbaacca] copla castellana: abba cddc; abab cddc; abba cddc; abab cddc
	Octava italiana	Endecasílabos	4o. 8º. agudos	ABBC' DEEC' (variable heptasílabos)

VERSIFICACIÓN POR FORMAS ESTROFICAS- ARTE MAYOR

VV ESTROFA	NOMBRE	VERSOS	RIMA	MÉTRICA
9 vv.	Copla de Arte Mayor	Endecasílabos	consonante	A B B B A A C C A
10 vv.	Décima	Endecasílabos	consonante y asonante	XAABCCXDD / abbaaccddc Lope: abbaaccdde
	Décima (antigua)	Octosílabos (quebrados)	consonante 4 y 6 – 6 y 4	(acepta 2 a 5 rimas, cuartetos abrazadas) a b b a / cruzadas -a b a b
	Ovillejo	arte menor	3 pareados + 1 redondilla	a ₈ a ₄ b ₈ b ₄ c ₈ c ₄ d ₈ d ₈ c ₈
	Copla Real	arte menor	2 quintillas	ababaababa (se le conoce: Falsa décima)
	Espinela modernista	octosílabos	consonante	a b b a a c c d d c
14 vv.	SONETO SONETILLO (Octosílabos)	Endecasílabos	consonante (acento-décima)	Estrofa mixta formada por 2 cuartetos y 2 tercetos. ABBA ABBA CDC CDC / ABABABAB Los tercetos pueden variar: CDE DCE etc. [variables: ABAB / CDCD/ francés: ABBA-CDDC/] En raras ocasiones se agrega un estrambote: (heptasílabo c/rima soneto y 2 endecasílabos-pareados.Tema jocoso) El Modernismo uso alejandrinos en lugar de endecasílabos y serventesios en lugar de cuartetos.
X... vv.	Madrigal (Epigrama)	Endecasílabos y heptasílabos	combinación tercetos/pareados asonante/cons.	(Sin estructura fija en versos, rima o estrofas) Temática: Amorosa e idilica (sencillo, breve y combinación armónica versos) aBBddEeff ABA BCB DCD CEC EFE...
	TERCETOS encadenados	octosílabos y Endecasílabos	consonante	La última estrofa es un serventesio para que no quede ningún verso suelto
	Canción (cansó provenzal-Canzone italiana)	octosílabos gral. y Endecasílabos Dividida:estancias (6vv.- x)	asonante Medieval: estribillo-cabeza+ copla+vuelta+copla+vuelta	(1ª. ESTROFA DETERMINA LAS DEMÁS) [fonte: 2 partes-piede + Volta (pareado una piede+coda) y Coda (filica: tornata-envío) Fonte: (a b c – b a c) volta: (c) Coda:(bb aa bab)
	Endecha Real	heptasílabo y Endecasílabo	parcial / asonante	-a -b -a -B / -7 -7 -7 -11
	ROMANCE	octosílabos	pares-asonante	-a -x -a -x -a -x -a (acento-7ª.)
	Romancillo	6 sílabas- hexasílabos o menos sílabas	asonante	-a -x-a -x -a -x -a
	Romance heroico	Endecasílabos	asonante	-A -x-A -x -A -x -A
	SILVA	Endecasílabos y heptasílabos	consonante	Distribución libre y se permiten versos sueltos (dividido en paraestrofas desiguales: Canción) [SILVA MODERNISTA 11vv, 7vv-14vv]
	Silva Arromanzada	Endecasílabos y heptasílabos	asonante	Silva en la que la rima va distribuida como en el romance: 7- 7a 7-11A 7-11A 7-7a...
	Estancia	Endecasílabos y heptasílabos	consonante	Como en la silva una vez establecida la estrofa su estructura se repite a lo largo del poema. (común: 6 versos) (Trístico monorrimo) a a- b b b- a
	ZÉJEL	arte menor octosílabo –hexasílabo	asonante	[Estríbillo 1-2vv; + Estrofa “mudanza”– 3v. monorrimos; + 1 verso rima c/estribillo “vuelta”] (empleo de redondilla) Estríbillo 2 a 4 vv + pie 6-7 vv.
	Villancico	arte menor	asonante	abba cddc effe / efef ... [Villancico: dansa provenzal,Virelai- Chason balladée]
	Letrilla	arte menor	asonante	(variable villancico, misma estructura poética pero de temática burlesca o satírica)
GLOSA	Octosílabos Endecasílabos (gral: Décimas)	consonante / asonante	Texto: existente de poesía breve y Glosa: comentario. 1 décima finaliza con 1 verso del texto, y es 1 décima x cada verso del texto	

ACENTUACIÓN

-La acentuación es el fenómeno por el que se resalta una sílaba o una vocal dentro de una sílaba o grupo fónico.

-El orden regular de las sílabas largas y breves en un verso se realizaba en las agrupaciones denominadas pies.

-PROSODIA (acento): En gramática tradicional es aquella parte que se ocupa de la pronunciación regular y correcta de las *palabras* en cuanto toca al *acento* y a la *cantidad* o *duración*, y también se ocupa de las particularidades fónicas de los fenómenos métricos tales como la *medición*, la *melodía* proveniente del *ritmo*, y también el *acento* y *duración*.

-Estrofa: Isométrica-Regular / Heterométrica: diferentes versos con axis rítmico

Clasificación de versos por posición de la última sílaba acentuada. (axis rítmico)		MECANISMOS	
		SUPRESIÓN	
Oxítono	— — — — ' (+1)	aféresis: supresión sílaba al principio	x _ _
Paroxítono	— — — ' (llano - grave)	Síncopa: supresión sílaba al medio	_ x _
Proparoxítono	— — ' (-1)	Apócope: supresión sílaba al final	_ _ x
Superparoxítono	' — — — (sobresdrújulo)	AÑADIDO	
		Prótesis: añade sílaba al principio	+ _ _
		Epéntesis: añade sílaba al medio	_ + _
		Paragoge: añade sílaba al final	_ _ +

Por exigencias del ritmo o rima se puede variar la posición del acento en una palabra:

SÍSTOLE – si adelanta / **DÍASTOLE** – si retrasa

PAUSA: estrófica, versal, interna. (La pausa es un silencio entre dos emisiones fónicas.)

Tónica-acento: NORMAL: Sustantivos, verbos, adjetivos / ANÓMALA: nexos y átonas

Encabalgamiento (branquistiquio-hemistiquio corto) Fenómeno métrico por el que una pausa de fin de verso se prolonga hasta el siguiente, sin coincidir el fin de la estructura morfológica con la del verso.

Hemistiquio (Hemí, medio y stix, línea) Cada una de las partes en que la cesura interna que divide el verso

Anacrusis En el primer verso de la poesía (y seguramente dentro de la poesía también) forma un resto suelto.

ACENTUACIÓN (NOTACIÓN VERSOS)				[1 ^a 2 ^a 3 ^a 4 ^a] 6 ^a 10 ^a 4 ^a 8 ^a
RITMO	SÍLABAS	TIPO	ESQUEMA	(ó) IIII - ó - III ó I // III ó III ó (I ó I) (4)
yambo	2	breve–larga átona-tónica	[v _] [_ '] (oó)	5 4
troqueo	2	larga–breve tónica-átona	[_ v] [' _] (oo)	5 4
dáctilo	3	larga–breve–breve tónica-átona- átona	[_ v v] [' _ _] (óoo)	5 4
anfibraco	3	breve–larga–breve átona-tónica-átona	[v _ v] [_ ' _] (oóo)	5 4
anapesto	3	breve – breve – larga átona-átona-tónica	[v v _] [_ _ '] (ooó)	5 4

Latín:
vocales larga(–) y breve (v)

Español:
tónica (´) y átona (_)

Versificación:
acentuada (ó) sin acento (o)

RITMO POR ACENTO:
yámbo = par ** /
troqueo = impar ***)

TIPOS DE ACENTO

ENDECASÍLABO (Acento):
Enfático (1^a. Y 6^a.)
Heróico (2^a. y 6^a.)
Melódico (3^a. Y 6^a.)
Sáfico (4^a., 6^a. u 8^a.)

[S. XIV Gaita Gallega 1^a. 4^a. 7^a.] Petrarca: (6^a. / 4^a. 8^a.) (10^a.) Garcilaso: (4^a. 8^a. 10^a. / 6^a. 10^a.)

EL ACENTO ES EL ALMA DE LAS PALABRAS Y DEL VERSO.

De la posición de las sílabas acentuadas depende gran parte de la belleza del verso y de la estrofa. Y al tratar el acento en el verso hay tres puntos que a menudo suelen confundir u olvidar los tratadistas:

- 1) Los elementos (sílabas, acento, rima) conservan su acento dado por las reglas de acentuación de la lengua.
- 2) La regla de acentuación no es obstáculo para que el poeta pueda cambiarla en alguna sílaba del verso, aunque es rara porque hace perder la belleza de la composición.
- 3) El verso además del acento gramatical lleva acentos rítmicos naturales y fijos.
- 4) Todo verso simple tiene acento en penúltima sílaba.
- 5) Verso compuesto lleva un acento en la penúltima sílaba de cada hemistiquio. Ejem: 14_w (6^a. y 13^a.)

RIMA

RIMA (juego sonoro) Identidad acústica de los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada puede ser total o parcial (vocales).

La rima es un fenómeno de homofonía. [...] resulta de la igualdad o semejanza de sonido a partir de la última vocal tónica en las palabras finales de los *versos* o de los *hemistiquios*.

c/a: rima consonante y asonante
-aguda +1 / -esdrújula -1 / - grave =

ASONANTE
vocálica imperfecta parcial

Semejanza fónica en vocales pero no de consonantes: “ajeno-perro: é,o; donaire-

CONSONANTE
total / perfecta

estanques:á-e; mirada-estatua:á-a; enigmático-álamos:á-o. Igualdad fónica a partir de la vocal acentuada: “tesoro- lloro; volver –querer; cantores-flores; acabe-nave; interesas-bellezas” parcial:tarde-borda-recuerdo-rd

Rima continua (monorrima: aaaa, bbbb);

Rima gemela (pareada aa, bb);

Rima abrazada (abba,cddc);

Rima encadenada (abab,cdcd)

[encadenada = cruzada, entrelazada, alternada, mixta]

Rima continuada o aliterada Coincidencia timbre consonante en rimas entrelazadas (abababcdefdef)

RIMA INTERNA

- Eco- ecoica: La palabra final repite los sonidos fonicos de la palabra anterior: se prepara para ara

- Rimar las últimas sílabas de cada hemistiquio en un verso: El céfiro blando que va acariciando

-Casamenteras visiones / de casonas solteronas

-Rima final e inicial entre versos: ... me despide / pide a..

-Rima Leonina: Final del verso rima con el final del 1er hemistiquio del siguiente verso: ...alegra / negra...

-Rima de hemistiquios paralelamente.

Paliamente triste la luz lunar es una
sentimental delicia sobre el silencio santo
de todo lo que existe, sutil brisa importuna
las ramas acaricia con emoción de llanto.

RIMA DE PERCEPTIBILIDAD DEGRADADA:

-entre paroxítona y proparoxítona

-equivalencia de timbre vocálico

-rima en eco; repetición de rima o fonemas; monorrima o rima consecutiva.

PIE QUEBRADO: mezcla de versos largos con versos breves los que forman un pareado.

CABO ROTO: Se forma la rima en el acento y se omite la sílaba final: ver_ , cuer_.

LICENCIAS:

SINALEFA: – a ^e (final vocal +inicio vocal= 1 sílaba)

HIATO: (contrario sinalefa, por acentuación en una vocal cuentan sílabas separadas pero es violenta y por cesura en verso compuesto)

SINÉRESIS: (forma diptongos) une vocales a partir de la pronunciación para ajustar la métrica: fa-e-na = fae-na

DIÉRESIS (dialefa): (disuelve diptongos)

separa vocales: pia-no= pī-a-no pero nunca en diptongos inseparables ié-ué: puen-te, desinencias-ieron ni posterior al acento: cambio se usa diptongos (ui,áis,éis..)

CESURA. Es una pequeña pausa que se hace al recitar los versos, sean sueltos o ligados, a fin de darles más variedad y cadencia. No hay que confundirla con las pausas mayores o menores que exige el sentido; pero éstas deben coincidir con aquélla en cuanto sea posible. La cesura debe caer, en los versos de 12 y 14 sílabas, precisamente en medio, dividiendo al verso en dos mitades llamadas hemistiquios.

SINAFÍA y compensación: unión forma una sílaba entre la vocal final de un verso y un vocal inicial del verso siguiente.

TMESIS O HIPERMETRÍA: encabalgamiento de palabra entredos versos.

variación acento: Sístole – si adelanta / Díastole – si retrasa

ANEXOS

TABLAS DE ANÁLISIS POÉTICO DEL *CORAZÓN PRESO* DE CONCHA URQUIZA

ANÁLISIS DEL CORAZÓN PRESO POR TIPO DE VERSO

ALEJANDRINO								
POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	ESTRUCTURA	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA	
Como Alonso Quijano	p. 27	1937	14	similar soneto	ABBA CDCDC CDC DDC	1ª. 3ª. 5ª. 7ª. 9ª. 11ª. 13ª.	consonante	
Al Yoglar Ntra. Sra.	p. 30	¿1937?	16	similar soneto	AAAA BBBB CCCC DDDD	6ª. y 13ª.	cuartetos monorrima	
Como la cierva...	p. 121	1937?	14	similar soneto	ABBA CDCDC EEF GGH	6a.	consonante	
Bión	pp.154-155	1942	28	estrofas variables 6,4,3,2,4,4,5, versos	VERSO BLANCO	1a., 2a., 4a., 6a., 8a., 10a.,	libre	
Elogio de Esquilo	p. 97	1938	18	Alejandrino y eneasílabo / Pareada	AABCCb	1a., 4a., 6a., 8a., 10a., 12a.	consonante	
(5 POEMAS) TOTAL DE VERSOS ALEJANDRINOS= 90								
DECASÍLABO								
POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	ESTRUCTURA	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA	
Marinero del Claro Romance 4 estrofas de seis versos	p. 28-29	1937	24	impar: AAA BBB CCC DDD	SEXTILLAS ASONANTADA	3ª. 6ª. // 4ª. 7ª.	consonante	
(4 estrofas de sextilla asonantada) TOTAL DE VERSOS DECASILABOS = 24								

ENDECASÍLABO EN ESTRUCTURA DE SONETO								
SONETO								
POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	ESTRUCTURA	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA	
1. Job	p. 33	1937	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	2ª. 4ª. 6ª. 8ª.	consonante	
2. Sulamita	p. 34	1937	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	3ª. 6ª.	consonante	
3. David	p. 36	1937	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 4ª. 8ª.	consonante	
4. Jezabel	p. 37	25 ago, 1944	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 4ª. 8ª.	consonante	
5. La canción de la Sulamita	p. 51	11 jun 1937	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 2ª. 6ª.	consonante	
6. Ya corre el corazón...	p. 52	15 jun 1937	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	2ª. 6ª. 8ª.	consonante	
7. Aunque tu nombre...	p. 53	6 jul 1937	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	4ª. 7ª. // 6ª.	consonante	
8. Yo, para no vestir...	p. 55	1938	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 4ª. 8ª.	consonante	
9. Pastor enamorado...	p. 56	7 Abr 1939	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 2ª. 4ª. 8ª.	consonante	
A JESÚS, LLAMADO "EL CRISTO" (serie 5 sonetos, el último está fechado y cambia rima de tercetos)								
10. * I Tú que finges olvidado...	p. 124	sin fecha	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	3ª. 5ª. // 6ª.	consonante	
11. * II Mal de las negras aguas...	p. 125	sin fecha	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	4ª. 6ª.	consonante	
12. * III Se abatieron fervores...	p. 126	dic 1936	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	3ª. 6ª. // 5ª. 9ª.	consonante	
13. * IV Entre el cobarde impulso...	p. 127	15 jun 1939	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	4ª. 6ª.	consonante	
14. * V Quiero decir que te amo... ¹	p. 128	14 jul 1939	14		ABBA-ABBA-CCD-EED	4ª. 6ª. // 4ª. 8ª.	consonante	
TRES SONETOS (serie 3 sonetos fechados septiembre 44, el último cambia rima de tercetos)								
16. * I Primavera	p. 172	9 sept 1944	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	3ª. 6ª. // 3ª. 6ª. // 4ª. 8ª	consonante	
17. * II Crepúsculo	p. 173	9 sept 1944	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	3ª. 6ª. // 2ª. 4ª. 8ª.	consonante	
18. * III Caméuaro	p. 174	9 sept 1944	14		ABBA-ABBA-CDC-EDE	6ª. // 3ª. 6ª. // 4ª. 8ª	consonante	
CINCO SONETOS EN TORNO A UN TEMA ERÓTICO (serie cinco sonetos el último fechado 7 jul' 43, el primero varía la rima)								
20. * I Va la ciudad flotando...	p. 177	sin fecha	14		ABBA-ABBA-CDE-DED	4ª. 6ª. // 4ª. 6ª.	consonante	
21. * II Proyecto de mi amor...	p. 178	sin fecha	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	2ª. 6ª. // 3ª. 6ª.	consonante	
22. * III Miente mi corazón	p. 179	sin fecha	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 4ª. 7ª.	consonante	
23. * IV Mi cumbre solitaria...	p. 180	sin fecha	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	6ª. // 4ª. 7ª.	consonante	
24. * V Del ser que alienta...	p. 181	7 jul 1943	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	4ª. 8ª. // 3ª. 6ª.	consonante	
Nox								
26. * I Un soñar con pálido ramaje	p. 185	sin fecha	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	3ª. 6ª. // 4ª. 8ª.	consonante	
27. * II ¿Cómo perdí... ?	p. 186	1945	14		ABBA-ABBA-CDC-DCD	4ª. 8ª. // 6ª.	consonante	
SONETOS DE RIMAS VARIABLES								
29. SONETO DOS RIMAS A-B, "Fuíste me..."	p. 60	17 dic 1942	14		ABBA-ABBA-ABA-BAB	4ª. 8ª.	consonante	
30. Ruth	p. 35	1937	14		ABBA-ABBA-CCD-EED	2ª. 6ª. 8ª. 10ª. //	consonante	
31. Aunque tu sierva...	p. 57	8 jun 1939	14		ABBA-ABBA-CDE-DCE	4ª. 8ª. // 6ª.	consonante	
32. Cuando el herido cuerpo...	p. 58	24 jun 1939	14		ABBA-ABBA-CDC-CDC	4ª. // 3ª. 7ª.	consonante	
33. Cándida fui, mi Dios...	p. 59	2 nov 1940	14		ABBA-ABBA-CDC-EED	6ª. // 4ª. 6ª	consonante	
34. La oración del temor ²	p. 123	13 jul 1938	14		ABAB-BABA-CDE-DCD	2ª. 6ª.	consonante	
35. Hijas de la ciudad...	p. 54	1938	15		ABBA-ABBA-CDC-DCDC	6ª.	consonante	
(31 SONETOS) TOTAL DE VERSOS EN SONETOS = 434								

¹ La estructura poética presenta las mismas variables de la generación del 98 como Machado

² La oración del temor presenta una influencia francesa en la rima, al respecto se puede consulta a Quilis, Manual de Versificación p. 140

ENDECASÍLABO EN ESTRUCTURA DE CUARTETO								
CUARTETO								
	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA	RITMO
1.	Retorno a Morelia (7 cuartetos)	p. 159	16 DIC 1941	28 VERSOS	ABBA	1ª. 2ª. 6ª // 3ª. 4ª 8ª // 4ª. 3ª 6ª	consonante abrazada	yámbico
(7 cuartetos) TOTAL DE VERSOS ENDECASÍLABOS EN CUARTETOS 28								

ÉGLOGAS								
TERCETOS								
	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA	cierre
Canciones en el Bosque (24 tercetos= 72 versos)								
1.	*Yo cantaré...	p. 77	1937	8 tercetos= 24	ABA // BAB	1ª., 4ª., 6ª., 8ª., 10ª.	consonante encadenada	rima suelta
2.	*No más la soledad	p. 78	1937	8 tercetos= 24	ABA // BAB	2ª., 6ª., 10ª.	consonante encadenada	rima suelta
3.	*Volvámonos, Amor	p. 79	1937	8 tercetos= 24	ABA // BAB	2ª., 6ª., 10ª.	consonante encadenada	rima suelta
4.	* Manojillo de mirra	p. 80-81	1939	9 tercetos y 1 pareado= 29	ABA // BAB	3ª., 6ª., 10ª.	consonante encadenada	cierra con quinteto
ÉGLOGA EN TERCETOS (32 tercetos = 97 versos)								
6.	* En vano el verso...	p. 82-84	s.f.	23 tercetos= 69	ABA // BAB	4ª., 8ª., // 6ª.,	consonante encadenada	rima suelta
7.	* Mas si quieres quedarte	p. 84-85	11jn1939	9 tercetos=28	ABA // BAB	3ª., 6ª., 9ª.	consonante encadenada	cierra con cuarteto

ÉGLOGAS - (SILVA)									
Égloga del Pastor Nocturno (119 versos)									
9.	* I Campiña	pp. 86-87	s.f.	32	ENDECASÍLABOS Y HEPTASÍLABOS	6ª.	Rima asonante - arromanzada e-o	impar	
10.	* II El pastor	pp. 87-88	s.f.	32			Rima asonante - arromanzada e-o	impar	
11.	* III Los Pastores	pp. 88-89	s.f.	31			Rima asonante - arromanzada í-o	impar	
12.	* IV Las Pastoras	pp. 89-90	7 jn 1940	24			Rima asonante - arromanzada e-o	impar	
Esta serie de versos si se analizan por rima se observa que están ordenados por cuartetos divididos en rima asonante e-o. La tercera parte rompe la rima con í-o, sin embargo la edición presenta el poema de manera estrófica en 8 octavas, 1 cuarteta, 3 décimas y una estrofa de doce versos. Es de hacer notar que el antepenúltimo verso de toda la serie rompe con la estructura de versificación ya que es trisílabo. La estructura general del poema apela a la silva.									
DAFNIS (versión égloga V Virgilio) (166 versos)									
13.	DAFNIS	pp.91-96	15 agosto 1938	166	ENDECASÍLABOS	6ª. 4ª. 8ª.	ABABABCC "a" / "e". "a"	Octavas / canción	consonante y asonancias

El poema se presenta a manera de diálogo entre Menalcas y Mopso, está formado de octavas entre diálogos y dos canciones una por cada personaje, desarrolladas en endecasílabos blancos que no presentan la rima asonante pero sí asonancias en "a" y "e" "a". la estructura del diálogo apela a la égloga de Virgilio así como a un desarrollo dramático.

TOTAL DE VERSOS EN ÉGLOGAS 454

LIRA								
	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA	
1.	Christus	pp. 41-42	s.f.	heptasílabo/ Endecasílabo 30	aBabB	6a.	consonante	
2.	Loores por Cristo	pp. 63-65	3 jun 1939	13 liras = 65	aBabB lira XI-humillabas aBaaB	4a. 6a.	consonante	
3.	Cristo en la Cruz	pp. 66-69	22jun 1939	19 liras= 95	aBabB	4a. 6a. // 2a. 6a.	consonante	
4.	Dicha	pp. 70-71	25 oct 1940	6 liras = 30	aBabB lira IV "La angustia..." aBaaB	4a. 6a.	consonante	
5.	¿Cuándo...?	pp. 72-73	14 jul 1941	8 liras = 40	nuevo esquema - aBbaA	4a. 6a.	consonante	
6.	Pax	pp. 146-147	1941	5 liras = 27	I-AbcbAb II-Abcdef III-AbabAb IV-abCDc V-abCDc	6a.	consonante	
TOTAL DE VERSOS EN LIRAS 287								

SILVA								
SILVA ARROMANZADA								
	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA	
1.	La cita	pp. 150-151	feb 1941	45	a-a variación a-o /a-e	4a., 8a., // 6a.	asonante	
2.	Nostalgia de lo presente	pp. 161-162	9 dic 1941	51	a-a	2a., 6a., 10a.	asonante	
3.	El Encuentro	p. 45	s.f.	55	a-a /a-o /o-e/ e-e/ sueltos	6a.	asonante	
TOTAL DE VERSOS (SILVA) = 151								

VARIABLES ESTRÓFICAS							
	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO DOMINANTE	TIPO RIMA
1.	El Geraseno	p. 43	S.F. ED. CASTRO LEAL 1942	54 VERSOS DE METROS VARIABLES: TRISILABOS, HEXASÍLABOS, DODECASÍLABOS Y ENEASÍLABOS.	SILVA SIMILAR LIRA CONSONANTE	6a.	bAB aBBA BbBABbbAB ABA
2.	La llamada nocturna	p. 122	10 JUL 1938	19 VERSOS SIMILAR A LA SEXTA RIMA (QUILIS P. 109) VERSOS endecasílabos Estrofa: 2 sextetos y 1 septeto	CONSONANTE	6a.	ABBABA CDDCDC EFEFEFE
3.	Invitación al Amor	p. 143	1 JUL 1939	65 VERSOS Endecasílabo estrofa de 14 versos	Ensayo de rima interna o en eco	6a.	CONSONANTE
TOTAL DE VERSOS = 138							

ROMANCE							
OCTOSILABO							
1.	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO	TIPO RIMA
2.	Romance de juglarillo simple	pp. 101-104	30 may 1939	92 versos (21 cuartetos; 1 sexteto; 1 estribillo)	abab	6a	rima par ason "a"
3.	Romance de la lluvia	pp. 105-106	5 jun 1940	44 versos - 5 estrofas	e-o	3a., 7a.	asonante e-o
4.	Romance del romero	pp. 109-110	23 jul 1940	48 versos - 5 estrofas	a-a	3a., 6a.,	asonante a-a
5.	Romances de Pátzcuaro						
6.	* I Romance de la Luna	pp. 163-165	dic 1941	70 versos	a-a/o-e	2a. 5a. 7a.	asonante
7.	* II Pátzcuaro, Pátzcuaro inmóvil	p. 165	dic 1941	48 versos	a-a/a-o	1a. 4a., 7a.	asonante
8.	* ¡Ay, eglógicos caminos!	pp. 165-166	dic 1941	30 versos	e-o	3a. 7a.	asonante
TOTAL DE VERSOS EN ROMANCE 332							

CANCIÓN							
OCTOSILABO							
1.	POEMA	PÁGINA	AÑO	VERSOS	RIMA	ACENTO	TIPO RIMA
2.	La canción intrascendente	pp. 107-108	13 JUN 1940	1-terceto, 5-cuartetas, 1-quinteto, (33 vv)	ero/una/ado/i no	3ª., 6ª.	consonante
3.	Canciones "Oh Cristo, fruto maduro..."	pp. 111-112	8 JUL. 1940	cuarteto 2 (16 vv)	i-o/e-o	2ª., 4ª., 6ª.,	asonante
4.	La canción de Junio	pp. 113-114	13 JUN 1940	estrofas: 3 sextetas y 2 octavas (44 vv.)	ido/iba/igo	2ª., 4ª., 7ª., / 3ª., 6ª.	consonante
5.	Cancioncillas "Amor, corriente escondida"	pp. 115-116	10 JUN. 1940	juego octava real (24 vv)	abababcca	2a., 4a., 6a.	consonante
6.	Caminos	pp. 117-118	AGO. 1942	estrofas 4,8,8, 10, 6. (36 vv.)	a-a	2a., 4a., 7a.,	asonante
7.	III A Pátzcuaro "Una canción de despedida"	p. 167	19 DIC. 1941	3 estrofas, 8 versos (24 vv)	e-o	2a., 4a., 7a.//6a.	asonante
8.	Las canciones del Cupatitzio						
9.	*I Río abajo	pp. 168-169	S.F.	4 estrofas 8 versos (44 vv)	ienen y suelta	2a., 4a., 7a., // 6a.	asonante
10.	*II Un mancebo	pp. 169-170	S.F.	s.f. heptasílabos (44 vv)	a-a	2a.- 6a.	asonante
11.	*III Un recuerdo	pp. 170-171	S.F.	octosílabos (12 vv)	o-e	3a., 7a.,	asonante
12.	*IV Una variante	p. 171	11 DIC. 1941	heptasílabos (79 vv)	a-a	2a., 6a.	asonante
TOTAL DE VERSOS = 356							

FECHADOS
CLASIFICACIÓN DE LOS POEMAS DE URQUIZA EN *EL CORAZÓN PRESO* SEGÚN LA FECHA DE CREACIÓN EDITADA POR MÉNDEZ PLANCARTE

EL CORAZÓN PRESO SE CONSTITUYE DE 89 POEMAS QUE SE ENCUENTRAN EDITADOS EN 76 TÍTULOS EN UN TOTAL DE 2,294 VERSOS			
AÑO	TOTAL DE POEMAS	TIPO DE ESTRUCTURA POÉTICA	TÍTULOS DE LOS POEMAS
1937	9 poemas	6 sonetos, 1 tercetos, 1 alejandrino, 1 decasílabo	Como Alonso Quijano; Marinero del claro romance; Ruth; La canción de la Sulamita; Ya corre el corazón...; Canciones en el bosque; *No más la soledad y *Volvámonos, Amor; Sulamita; Aunque tu nombre...; Job.
1938	6 poemas	2 sonetos, 2 tercetos, 2 silvas	Elogio de Esquilo [cierre eglógas]; La llamada Nocturna; La oración del temor; DAFNIS (versión V Virgilio); * III Se abatieron fervores...; [A Jesús, llamado "El Cristo"]; Mons Dei * Yo para Ti nací.../ * Yo sé que tú.../ * Cristo Jesús...
1939	15 poemas	7 sonetos, 5 tercetos, 2 liras, 1 romance	* Manojillo de mirra; Pastor enamorado...; Romance de juglarillo simple; Loores por Cristo; La oración en tercetos; Aunque tu sierva...; Égloga en tercetos * Mas si quieres quedarte; * IV Entre el cobarde impulso...[en A Jesús, llamado "El Cristo"]; Cristo en la Cruz; Cuando el herido cuerpo...; Invitación al Amor; Ensayo de rima interna; Memorare Novissima Tua...; Beatus Ille...; * V Quiero decir que te amo...[en A Jesús, llamado "El Cristo"]; Cándida fui, mi Dios...
1940	8 poemas	4 canciones, 2 romances, 1 terceto, 1 lira	Romance de la lluvia; Égloga del Pastor Nocturno: (* I Campiña, * II El pastor, * III Los Pastores, * IV Las Pastoras); Cancioncillas; La canción de junio; La canción intrascendente; Canciones Oh Cristo, fruto maduro...; Romance del romero; Dicha.
1941	10 poemas	3 liras, 2 canciones, 1 tercetos, 1 cuartetos, 1 romance, 1 sexteto, 1 silva	Retrato del amado; Pax; La cita; *Te espero en el recinto misterioso; ¿Cuándo...?; Romances de Pátzcuaro: (* I Romance de la Luna, * II Pátzcuaro, Pátzcuaro inmóvil, * ¡Ay, eglógicos caminos!); Nostalgia de lo presente, Las canciones del Cupatitzio: (*I Río Abajo, *II Un mancebo, *III Un recuerdo, *IV Una variante); Sed Moriar, Retorno a Morelia; III A Pátzcuaro.
1942	4 poemas	1 soneto, 1 terceto, 1 alejandrino, 1 canción	Bión; El Apóstol; Caminos; Soneto en dos rimas - Fuíste ya...
1943	1 poema	1 soneto	V Del ser que alienta... [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]
1944	5 poemas	5 sonetos	Jezabel; David: (* I Primavera, * II Crepúsculo, * III Camécuaro en Tres sonetos.
1945	1 poema	1 soneto	* II ¿Cómo perdí... [Nox]
SIN CERTEZA DE FECHA	4 poemas	2 sonetos, 2 alejandrinos	Al Yoglar de Ntra. Sra.; Como la cierva...; Hijas de la ciudad...; Yo, para no vestir...
SIN FECHA	10 poemas	7 sonetos, 1 lira, 2 silvas	* I Tú que finges olvidado... [A Jesús, llamado "El Cristo"]; * II Mal de las negras aguas... [A Jesús, llamado "El Cristo"]; I Va la ciudad flotando... [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]; II Proyecto de mi amor... [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]; III Miente mi corazón [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]; IV Mi cumbre solitaria... [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]; * I Un soñar con pálido ramaje [Nox]; Christus; El Geraseno; El Encuentro, *Por campos y llanuras...
UNICAMENTE A MANERA DE REFERENCIA SE ACIENTAN EN ESTA TABLA LOS TOTALES Y EL TÍTULO DE LOS POEMAS, PARA UN ANÁLISIS MÁS CUIDADOSO DE CADA POEMA, SU ESTRUCTURA POÉTICA, CANTIDAD DE VERSOS Y FECHAS DE ELABORACIÓN SE PUEDE CONSULTAR EL CUADRO CORRESPONDIENTE EN ANEXOS.			

POEMAS POR FECHA Y TIPO DE VERSIFICACIÓN

	TÍTULO POEMA	MÉTRICA	FECHADO	TOTALES SEGUN FECHA	
1937	1.	Como Alonso Quijano	(alejandrino)	1937	3 poemas 1937
	2.	Marinero del claro romance	(decasílabo)		
	3.	Ruth	(endecasílabo-soneto)		
	4.	La canción de la Sulamita	(endecasílabo-soneto)	11 jun '37	4 poemas junio '37
	5.	Ya corre el corazón...	(endecasílabo-soneto)	15 jun '37	
	6.	Canciones en el bosque *No más la soledad y *Volvámonos, Amor	(endecasílabo-tercetos)	18 jun '37	
	7.	Sulamita	(endecasílabo-soneto)	23 jun '37	
	8.	Aunque tu nombre...	(endecasílabo-soneto)	6 jul '37	2 poemas julio '37
	9.	Job	(endecasílabo-soneto)	19 jul '37	
1937 TOTAL DE POEMAS: (6 sonetos, 1 tercetos, 1 alejandrino, 1 decasílabo) 9 poemas					
1938	1.	Elogio de Esquilo [cierre eglógas]	(alejandrino y eneasílabo)	1938	1 poema 1938
	2.	La llamada Nocturna	(variables)¿silva?	Morelia, 10 jul '38	2 poemas julio '38
	3.	La oración del temor	(endecasílabo-soneto)	Morelia, 13 jul '38	
	4.	DAFNIS (versión V Virgilio)	(endecasílabo-terceto)	Morelia, 15 ago '38	1 poema ago '38
	5.	* III Se abatieron fervores... [A Jesús, llamado "El Cristo"]	(endecasílabo-soneto)	Dic '38	2 poemas dic '38
	6.	Mons Dei * Yo para Ti naci.../ * Yo sé que tú.../ * Cristo Jesús...	(endecasílabo-tercetos)	Dic '38	
1938 TOTAL DE POEMAS: (2 sonetos, 2 tercetos, 2 silvas) 6 poemas					
1939	1.	* Manojillo de mirra	(endecasílabo-terceto)	1939	1 poema 1939
	2.	Pastor enamorado...	(endecasílabo-soneto)	7 abr '39	1 poema abril
	3.	Romance de juglarillo simple	(octosílabo-romance)	SLP 30 may '39	1 poema mayo
	4.	Loores por Cristo	(lira)	SLP 3 jun '39	7 poemas junio
	5.	La oración en tercetos	(endecasílabo-terceto)	5 jun '39	
	6.	Aunque tu sierva...	(endecasílabo-soneto)	El Potosí 8 jun '39	
	7.	Égloga en tercetos * Mas si quieres quedarte	(endecasílabo-terceto)	SLP 11 jun '39	
	8.	* IV Entre el cobarde impulso... [A Jesús, llamado "El Cristo"]	(endecasílabo-soneto)	14 jun '39	
	9.	Cristo en la Cruz	(lira)	22 jun '39	
	10.	Cuando el herido cuerpo...	(endecasílabo-soneto)	24 jun '39	
	11.	Invitación al Amor (Ensayo de rima interna, ¿soneto?)	(Endecasílabo estrofa de 14 versos)	1 jul '39	4 poemas julio
	12.	Memorare Novissima Tua...	(endecasílabo-terceto)	4 jul '39	
	13.	Beatus Ille...	(endecasílabo-terceto)	5 jul '39	
	14.	* V Quiero decir que te amo... [A Jesús, llamado "El Cristo"]	(endecasílabo-soneto)	14 jul '39	
	15.	Cándida fui, mi Dios...	(endecasílabo-soneto)	2 nov 1940	1 poema noviembre
1939 TOTAL DE POEMAS: 7 sonetos, 5 tercetos, 2 lira, 1 romance 15 poemas					
1940	1.	Romance de la lluvia	(octosílabo-romance)	S.L.P. 5 jun '40	5 poemas junio
	2.	Égloga del Pastor Nocturno: * I Campiña * II El pastor * III Los Pastores * IV Las Pastoras	(endecasílabo-tercetos)	S.L.P. 7 jun '40	
	3.	Cancioncillas	(octosílabo-canción)	10 jun '40	
	4.	La canción de junio	(octosílabo-canción)	13 jun '40	
	5.	La canción intrascendente	(octosílabo-canción)	13 jun '40	
	6.	Canciones Oh Cristo, fruto maduro...	(octosílabo-canción)	8 jul '40	2 poemas julio
	7.	Romance del romero	(octosílabo-romance)	23 jul '40	
	8.	Dicha	(lira)	25 oct '40	1 poema octubre
1940: 4 canciones, 2 romances, 1 terceto, 1 lira: 8 poemas					

1941	1.	Retrato del amado	(endecasílabo-sexeteto)	1941	2 poemas 1941
	2.	Pax	(lira)	(S.L.P. 1941)	
	3.	La cita *Te espero en el recinto misterioso	VARIABLE	S.L.P. feb '41	1 febrero
	4.	¿Cuándo...?	(lira)	(S.L.P. 14 jul '41)	1 julio
	5.	Romances de Pátzcuaro * I Romance de la Luna * II Pátzcuaro, Pátzcuaro inmóvil * ¡Ay, eglógicos caminos!	octosílabo-romance	Pátzcuaro, dic '41	6 poemas diciembre
	6.	Nostalgia de lo presente	VARIABLES (lira)	Erongaricuaró, 9 dic '41	
	7.	Las canciones del Cupatitzio *I Río Abajo *II Un mancebo *III Un recuerdo *IV Una variante	(octosílabo-canción)	Uruapan, Michoacán 11 dic '41	
	8.	Sed Moriar	(endecasílabo-terceto)	(12 y 13 dic '41)	
	9.	Retorno a Morelia	(endecasílabo-cuartetas)	16 dic '41	
	10.	III A Pátzcuaro	(octosílabo-canción)	19 dic '41	
1941 TOTAL DE POEMAS: 3 liras, 2 canciones, 1 tercetos, 1 cuartetos, 1 romance, 1 sexteto, 1 silva 10 poemas					
1942	1.	Biön	(alejandrino)	1942	1 poema 1942
	2.	El Apóstol	(endecasílabo-terceto)	mzo '42	1 poema marzo
	3.	Caminos	(octosílabo-canción)	ago '42	1 poema agosto
	4.	Soneto en dos rimas - Fuíste ya...	(endecasílabo-soneto)	17 di c '42	1 poema diciembre
1942 TOTAL DE POEMAS: 1 soneto, 1 terceto, 1 alejandrino, 1 canción 4 poemas					
1943	V Del ser que alienta... [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]		(endecasílabo-soneto)	SLP 7 jul' 43	1 poema julio
1 soneto: julio 1943 1 poema					
1944	1.	Jezabel	(endecasílabo-soneto)	(24 ago 1944)	2 poemas agosto
	2.	David	(endecasílabo-soneto)	(25 ago 1944)	
	3.	* I Primavera [Tres sonetos]	(endecasílabo-soneto)	(9 sept '44)	3 poemas septiembre
	4.	* II Crepúsculo [Tres sonetos]	(endecasílabo-soneto)	(9 sept '44)	
	5.	* III Camécuaro [Tres sonetos]	(endecasílabo-soneto)	(12 sept '44)	
1944 5 sonetos: 5 poemas					
1945			(endecasílabo-soneto)	(México,1945)	1 poema 1945
1 soneto: 1 poema 1945					
SIN CERTEZA DE FECHA					
1.	TÍTULO POEMA	MÉTRICA	FECHADO	TOTALES SEGÚN FECHA	
2.	Al Yoglar de Ntra. Sra.	(alejandrino-español antiguo)	(1937?)	2 poemas 1937	
3.	Como la cierva...	(alejandrino)	(1937?)		
4.	Hijas de la ciudad...	(endecasílabo-soneto)	(1938?)	2 poemas 1938	
5.	Yo, para no vestir...	(endecasílabo-soneto)	(1938?)		
2 sonetos, 2 alejandrinos 4 poemas sin certeza de fecha					
SIN FECHA					
	TÍTULO POEMA				MÉTRICA
A.	* I Tú que finges olvido... [A Jesús, llamado "El Cristo"]				(endecasílabo-soneto)
B.	* II Mal de las negras aguas... [A Jesús, llamado "El Cristo"]				(endecasílabo-soneto)
C.	I Va la ciudad flotando... [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]				(endecasílabo-soneto)
D.	II Proyecto de mi amor... [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]				(endecasílabo-soneto)
E.	III Miente mi corazón [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]				(endecasílabo-soneto)
F.	IV Mi cumbre solitaria... [Cinco Sonetos en torno a un tema erótico]				(endecasílabo-soneto)
G.	* I Un soñar con pálido ramaje [Nox]				(endecasílabo-soneto)
H.	Christus				(lira)
I.	El Geraseno				(silva)
J.	El Encuentro *Por campos y llanuras...				(silva)
SIN FECHA 7 sonetos, 1 lira, 2 Silvas 10 poemas					
EL CORAZÓN PRESO CONTIENE 89 POEMAS QUE SE ENCUENTRAN EDITADOS EN 76 TÍTULO					

Poemas Dispersos (recopilados por Vicente Anaya)

NOTA:

Estos poemas se editan como un anexo al final de *El corazón preso*. Se han omitido en este estudio porque no forman parte de la antología editada Bajo el Signo de Ábside y Vicente Anaya no revela el origen de dichos textos, además de que el poema "Despedida de Juglar" está fechado un año antes de que Urquiza viaje a Michoacán; en razón de estas ambigüedades se ha decidido omitir este anexo, ya que el tema principal de análisis es revisar la tradición de los Siglos de Oro en *El corazón preso* y no una recopilación de todo el material editado de Urquiza, tema al que se abocan otros trabajos de investigación.

En este apartado únicamente exponemos los datos someramente revisados a modo de simple referencia.

CUADRO 18

Poemas Dispersos (recopilados por Vicente Anaya)				
	Título poema	métrica	fechado	página
A.	Tus ojeras	Dodecasílabo con cesura en 6ª y acomodado en soneto rima consonante	México jul'1922	p. 197
B.	Plegaria de Luz	(cuartetos-alejandrino)	1923	p. 198
C.	Los bohemios	Dodecasílabo en quintillas con cesura en 6ª. rima consonante	1923	p. 199
D.	Arrepentimiento	alejandrino con cesura en 7ª, rima pareadas consonante	1925	p. 203
E.	Las piedras del camino	2 Tercetos – alejandrinos	1926	p. 201
F.	Elogio de Pierrot		1926	p. 202
G.	A una mujer aureolada por sus cabellos	octosílabo con cuatrísílabo	Café Paris, 2 my'36	p. 200
H.	Despedida del juglar	octosílabo	Uruapan Michoacán a Morelia' 1940 [¿S.L.P. '40 y viajó '41 a Michoacán?]	pp. 204-205
	1 soneto, alejandrino en tercetos y 1 cuartetos, 1 variables ¿Silva? 2 octosílabos (uno con probable pie quebrado)			8 poemas

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. México: F.C.E., 2004.
- ALATORRE, Antonio. *El sueño erótico en la poesía de los siglos de oro*. México. F.C.E., 2003.
- ALATORRE, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México: Gaceta, 1986.
- ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. 3 ed. Madrid: Gredos, 1965. (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos; 16)
- ALONSO, Martín. *Ciencia del Lenguaje y Arte del Estilo*. 2 t. México. Aguilar, 1993.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*. trad. de I. Villanueva y E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- ANDUEZA, María. *Agua y Luz en Santa Teresa, IV centenario de la muerte de Santa Teresa*. México: UNAM-IIFL, 1985. (Cuadernos IIFL, 9)
- ARIEL Rivera, Virgilio. *La composición dramática*. México: UNAM, 1989.
- AZAUSTRE, Antonio y Juan Casas. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 2001.
- BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1989.
- BALTAZAR, Gracián. *Agudeza y arte del ingenio I y II*. España: Castalia, 2001. (Biblioteca Clásica, 63 y 64)
- BATTISTI, Eugenio. *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1990.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Barcelona: Paidós, 1992.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2001.
- _____. *El barroco mexicano. Luis de Zandoval Zapata*. México: Marsabe, 2001.
- _____. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM, 1997.
- BEUCHOT, Mauricio. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México: UNAM, 1997.
- _____. *Tópicos de filosofía y lenguaje*. México: UNAM, 1991.
- _____. *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*. México: Universidad Iberoamericana, 2003.
- _____. *Signo y lenguaje en la filosofía medieval*. México: UNAM-IIF, 1993. (Medievalia, 7)
- BIBLIA de Jerusalem*, México: Porrúa, 1992. (“Sepan Cuantos...”, 500),

- BIBLIA. Prefacio, intr. y revisión gral R. P. Serafín de Ausejo, y prólogo Dr. D. José María Bueno Monreal. Barcelona: Herder, 1965.
- BIBLIA. Antigua versión Casiodoro de Reina (1569) y revisada por Cipriano de Varela (1602) y cotejada con los textos hebreo y griego; versión 1909. Londres: Sociedad Bíblica Trinitaria, sin año.
- BIBLIA. Antigua versión Casiodoro de Reina (1569) y revisada por Cipriano de Varela (1602), versión 1960, con Referencias y Concordancia. Korea: Sociedades Bíblicas de América Latina, 1986.
- BIBLIA de referencia Thompson con versículos en cadena temática. Antigua versión Reina-Varela, revisión 1960, Comp y redactado Frank Charles Thompson, D.D., Ph. D. Miami, Florida: Vida, 1987.
- BLANCH Antonio, SJ. *Lo estético y lo religioso, cotejo de experiencias y expresiones*. México: Univ. Iberoamericana-Iteso, 1998. (cuadernos de fe y cultura 6)
- BLECUA , José Manuel. *Atlas de Literatura Española*, Num. 1. Barcelona: Jover, ediciones de 1985 y 1986.
- _____. Ed. *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento*. Madrid: Castalia, 1984. (Clásicos Castalia, 123)
- _____. Intr. a la *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*. Madrid: Castalia, 2003, (Clásicos Castalia, 136).
- BOUSOÑO, Carlos. *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid: Gredos, 1981. (bibl. románica hispánica II, estudios y ensayos, 271)
- BRIOSCHI, Franco y Costanzo di Girolamo. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel, 2000. (colección letras e ideas instrumenta)
- CAMPBELL, Ysla cord. *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII. (Quinto centenario del encuentro de Dos Mundos)*. México: Universidad Autónoma de Cd. Juárez, 1992. (Col. conmemorativa I)
- CARMONA Muela, Juan. *Iconografía cristiana, guía básica para estudiantes*. Toledo-España: Istmo, 2001. Madrid, Istmo, 2001.
- CASCALES, Francisco. *Cartas Filológicas I, (publicadas en 1634, pero escritas antes de 1626)*, Madrid: Ed. Justo García Soriano, 1930.
- CEBRIÁN, José. *En la Edad de oro. Estudios de Ecdótica y crítica literaria*. México: COLMEX, 1999.
- CERVANTES y Saavedra, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Aguilar, 2003.
- CHEVALIER, Jean, y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. España: Herder, 1999.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: F.C.E., 2000.

- CICERÓN. *De la invención retórica* trad. Bulmaro Reyes. México: UNAM, 1997.
- _____. trad. Bulmaro Reyes. México: UNAM, 2000.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Labor, 1994.
- CLARK Donald Ed. *La Enciclopedia de los Grandes Inventos*. Barcelona: Vidorama, 1981.
- CANAVAGGIO, Jean. *Historia de la literatura Española*. t. 3, s XVII. Barcelona: Ariel, 1995.
- CONTI, Flavio. *Cómo reconocer el arte del Renacimiento*. Barcelona: Edunsa, 1999.
- _____. *Como reconocer el arte Barroco*. Barcelona: Edunsa, 1993.
- COOPER, J.C. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la Lengua Castellana*. 3ª. Ed. Muy revisada y mejorada. Madrid: Gredos, 2003.
- CORONADO, Juan. *Vuelo de palabras. Antología poética mexicana*. México: Ed. Offset, 1986.
- CORREA Pérez, Alicia. *Siglo de Oro: El Barroco*. México: Anuies, 1976.
- COSSE, Romulo. *Siglo de Oro: parte 2, Sociedad, pensamiento y literatura*. México: ANUIES, 1977.
- CROSS, Elsa. *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*. México: CNCA, ed. Sin Nombre, 2003. (la centena, Ensayo)
- CRUZ, San Juan, de la y Santa Teresa de Jesús. *Poemas del amor divino*. Madrid: Mondadori, 1999.
- CRUZ, San Juan, de la. *Poesías*. Ed. Paola Elia. Madrid: Castalia, 1990.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina, t. I y II*. México: F.C.E., 1998. (sección de Lengua y estudios literarios).
- DÁMASO Alonso y José Manuel Blecua. ed. comp. e intr. *Antología de la Poesía Española. Lírica de tipo tradicional*. Madrid: Gredos, 1978.
- DÁMASO Alonso. *Cuatro poetas españoles*. Madrid: Gredos, 1962.
- _____. *Góngora y el Polifemo*. Vol. II. y Vol. III. Madrid: Gredos, 1967.
- DEGREE Wilmot, Elda Baeza. *Pensamiento y poesía en Concha Urquiza. (spanish text)*, Theses of requeriments for Degree Doctor of Philosophy. University of Southern California, Phd., 1968. (Language and Literature).
- DICCIONARIO Hispánico Universal. *Enciclopedia Ilustrada*. II t. México: Jackson, editores, 1963.
- DIEZ-Echarri, Emiliano y José María Roca Franquesa. *Historia de la Literatura Española*. Madrid: Aguilar, 1950.

- DÍEZ de Revenga, Francisco J. *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. (Estudios críticos de la literatura)
- DOMÍNGUEZ Caparrós, José. *Métrica Española*. Madrid: Síntesis, 2000.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. *El manierismo*. Barcelona: Península, 1980.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: siglo XXI, 1972.
- ENCICLOPEDIA de México. México: S.E.P., 1977. T. VIII. y edición 1987. T. XIV.
- ENCICLOPEDIA Historia Universal del Arte, t. 6. *El Renacimiento* y t. 7 *Barroco*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- ENCICLOPEDIA de los Grandes Inventos, la. Ed. Donald Clark, Barcelona: Vidorama, 1981.
- ESCARPETA SANCHEZ, José Angel. *Urquiza y su poesía. la eterna escisión*. Xalapa. Universidad Veracruzana. 1993.
- ESTÉBANEZ Calderón, Demetrio. *Diccionario de Términos Literarios*. España: Alianza Editorial, 1996. (Filología y Lingüística).
- FAURÉ, Elie. *Historia del Arte. t. III Renacimiento, t. V El espíritu de las formas*. Buenos Aires: Poseidon, 1944.
- FERNÁNDEZ de Castro Peredo Ma. Guadalupe. tesis *El amor y el Dolor en la poesía de Concha Urquiza. Tesis para obtener el título de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas*. México: UNAM, 1991.
- FERNÁNDEZ Leborans, María de Jesús. *Luz y Oscuridad en la Mística Española: curso superior de filología de Málaga*. Madrid: CUPSA, 1978. (Col. Universitarias, 16)
- FERNÁNDEZ Moreno, Cesar. *Introducción a la poesía*. México. F.C.E., 1988. (Colección Popular, 30)
- FERNÁNDEZ, Sergio. *Figuras españolas del Renacimiento y el Barroco*. México: UNAM, 1996.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. *La poesía hispanoamericana del siglo XX*. España: Anaya, 1991. (Biblioteca básica de literatura)
- FERRER, Jordi y Susana Cañuelo. *Historia de la Literatura Universal*. España: Optima, 2002.
- FLOR, Fernando R. de la. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico. (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002.
- GARCILASO de la Vega. *Poesía Castellana Completa*. Ed. Consuelo Burell. México: Rei-Cátedra, 1988.
- GARCÍA Cárcel, Ricardo. *Las culturas del siglo de Oro*. Madrid: Historia 16, 1999.
- GARIBAY K., Ángel, Ma. *Mitología Griega. Dioses y Héroes*. México: Porrúa, 2003. (Sepan Cuántos..., 31)

- GIACOVANTE, Bernardo. *El soneto en la poesía hispánica. historia y estructura*. México:UNAM, 1992. (El Estudio)
- GLENDINNING, Nigel. *Historia de la literatura Española IV, siglo XVIII*. Barcelona: Ariel, 2000. (letras e ideas, instrumenta)
- GUIGNEBERT Charles. *El cristianismo antiguo*. México: F.C.E.,1956. (Breviarios, 114)
- _____. *El cristianismo medieval y moderno*. México: F.C.E., 1957. (Breviarios, 23)
- GOMBRICH, E.H. *Historia del Arte*. Tomo I. Barcelona: Garriga, 1975.
- GÓMEZ de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua*. México: COLMEX-F.C.E., 1988.
- GÓMEZ España de Briseño, Martha. *La Obra literaria y su contexto*. México: ANUIES, 1977.
- GÓNGORA, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*, Ed. e intr. Alexander A. Parker. México: Rei-Cátedra, 1987.
- _____. *Poesías. Prol. Anita Arroyo*. México: Porrúa, 1982 (Sepan Cuántos, 262).
- GONZÁLEZ, Aurelio. *El Oro del Barroco. Antología de textos en prosa de los siglos de Oro*. México: Alfaguara, 2000.
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de ingenio t. I, Ed. Intr. y notas Evaristo Correa Calderón*. Madrid, Castalia, 1969. (Biblioteca clásica, 63)
- _____. *Agudeza y Arte de ingenio, t. II, Ed. Intr. y notas Evaristo Correa Calderón*. Madrid: Castalia, 2001. (Biblioteca clásica, 64)
- GRAN ENCICLOPEDIA LAROUSSE. t, XV. Barcelona: Planeta, 1973.
- GRAVES, Robert. *Los mitos griegos 2 tomos*. Madrid: Alianza, 1989.
- GUIDO Gómez de Silva. *Breve diccionario etimológico de la lengua*. México: COLMEX-F.C.E., 1988.
- GUIRAND, Félix. *Mitología General*. Barcelona: Labor, 1965.
- GUTIERREZ VEGA, Hugo. *Dos poetas mexicanos en la sombra*. México: Publicaciones del Colegio de España, 1983. (temas mexicanos, 6)
- HALE, J.R. *La Europa del Renacimiento. 1480-1520*. México: S.XXI, 1973.
- HAMMOND, John. H. *Concha Urquiiza –Veinticinco años después-*. Houston. South Central Bulletin, 1971.
- HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1966.

- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el Arte, desde la prehistoria hasta el Barroco*. T. 1. Madrid: Debate, 1988.
- _____. *El Manierismo, La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- HERNÁNDEZ Guerrero, José Antonio y Ma. Carmen García Tejera. *Historia breve de la retórica*. Madrid: Síntesis, 1994.
- HIGUERA Torres, Angélica Lucía. Tesis: *La palabra entre mito y sombras. Análisis al poema "Al yoglar de nuestra Señora" de Concha Urquiza*. México: UNAM, 2000.
- HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE. *El Renacimiento*. Dir. Juan José Junquera. Tomo 6. España: Espasa-Calpe, 1996.
- HORACIO. *Arte poética* trad. de Tarsicio Herrera. México: UNAM, 1970.
- HUERTA, David y Pablo Lombó. *La fuente, los destellos y la sombra. Antología poética de los Siglos de Oro*. México: Alfaguara, 2002.
- ITURRALDE, Josefina. *Siglo de Oro: El Renacimiento*. México: ANUIES, 1976.
- 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).
- JUNQUERA, Juan José. Dir. *Historia Universal del Arte. El Renacimiento*. Tomo 6. España: Espasa-Calpe, 1969 y 1996.
- JUNG, Carl Gustav. *Simbología del espíritu*. México: F.C.E., 1998.
- LAPESA, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- LAROUSSE, *Gran enciclopedia Larousse*, tomo XV. Barcelona: Planeta, 1973.
- LÁZARO Carreter, Fernando. *Estudios de Poética, (la obra en sí)*. España: Taurus, 1976.
- _____. *Estilo barroco y personalidad creadora*. España: Cátedra, 1992.
- _____. "Santa Teresa de Jesús, escritora (El libro de la vida) y "Poética de San Juan de la Cruz", en *Clásicos Españoles, De Garcilaso a los Niños Pícaros*. España: Alianza, 2003.
- _____. *Clásicos Españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*. España: Alianza, 2003.
- _____. *Diccionario de Términos Filológicos*. Madrid:Gredos, 1987) (3a. ed., 1998).

LEÓN Vega, Margarita, prepara su tesis doctoral, titulada: Concha Urquiza: “De contrarios principios engendrada” (poesía y prosa de amor a lo divino). México: UNAM, en proceso de investigación al momento de la entrega del presente estudio en octubre 2006.

_____. “Un poema religioso de Concha Urquiza ‘La divina Belleza de tu cara’ ”, en *Jornadas Filológicas* 2002, memoria. México: UNAM-IIFL, 2004. (Ediciones Especiales, 34)

_____. “La poesía no religiosa de Concha Urquiza” en *Jornadas Filológicas* 2000, memoria. México: UNAM-IIFL, 2001. (Ediciones Especiales, 22)

_____. “La poesía de Concha Urquiza ante la crítica en México: *La Jornada Semanal*, 3 octubre 1999.

LOPE de Vega, Félix. *Rimas*. Ed. Gerardo Dieg. España: Taurus, 1979. (Temas, 104)

LÓPEZ EIRE, Antonio. *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco Libros, 1997.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Marcela. *El soneto y sus variedades. (Antología)*. Salamanca: Colegio de España, 1998.

LORENTE Medina, Antonio. *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, España: F.C.E., 1996.

MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000.

MARIÁS, Julián. *La Perspectiva Cristiana*. Madrid: Alianza, 1999.

MARÍN, Juan María. *La revolución teatral del Barroco*. España: Anaya, 1990. (Bibl. básica lit.)

MAYORAL, José Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994.

MAZZEI, J. A. "Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondance" en *Journal of the History of Ideas*, XIV (1953), *Renaissance and Seventeenth-Century Studies*, Nueva York y Londres: 1964, (citado por PARKER Alexander A. Intr. a *Fábula del Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. México: Rei-Cátedra, 1987)

MENÉNDEZ Pidal, Ramón Ed. y reeditado Ma. Cruz García de Enterría. *Romancero Viejo* (Antología) Madrid: Castalia, 1987. (Castalia didáctica). Ed. Ramón Menéndez Pidal y reeditado Ma. Cruz García de Enterría. Madrid: Castalia, 1987. (Castalia didáctica).

MICKLEM, Nathaniel. *La religión*, México: F.C.E.,1953. (Breviarios, 23)

MILLÁN, María del Carmen. “Tres escritoras del siglo XX”. en *Cuadernos Americanos*. Año 34, Vol. 202, N° 5, 1975.

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. España: Gredos, 2002.

MORAL, Rafael del. *Diccionario práctico del comentario de textos literarios*. España: Verborum, 2004.

- MONREAL y Tejada Luis. *Iconografía del cristianismo*. Barcelona: Acantilado, 2000.
(El Acantilado, 37)
- MUNRO, Eleanor C. *La obras maestras del Arte Universal*. México: Novaro, 1965 y 1966.
- NICOL, Eduardo. *Formas de hablar sublimes. Poesía y filosofía*. México: UNAM, 1990.
- OCAMPO, Aurora y Ernesto Prado Velázquez. *Diccionario de Escritores Mexicanos T. U. Panorama de la literatura mexicana por María del Carmen Millán*. México: UNAM., Centro de Estudios Literarios, 1967..
- OSEGUERA MEJÍA, Eva Lydia. *El barroco*. México: Fernández editores, 1991.
- OVIDIO. *Metamorfosis Ed. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias*. Madrid: Cátedra, 2001.
- PADILLA Bolívar, Antonio. *Atlas de Literatura Universal*. Barcelona: Jover, 1971.
- PANOFISKY, Erwin. “Renacimiento ¿Autodefinición o autoengaño?” en *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*. Madrid: Alianza, 1975.
- PARKER Alexander A. Intr. a *Fábula del Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. México: Rei-Cátedra, 1987.
- PAZ, Octavio. *La llama doble*. México: Seix Barral, 1993.
- _____. *El Arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*. México. F.C.E., 1993. (sección de Lengua y Estudios Literarios).
- _____. *Libertad bajo palabra*. Madrid: Cátedra, 2001.
- PEDRAZA Jiménez, Felipe B y Milagros Rodríguez Cáceres. *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel, 1997. (colección Ariel, Literatura y Crítica)
- PÉREZ Bazo, Javier. “Agudeza y concepto en la ‘Soledad Insegura’, de Federico García Lorca”, en *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*, ed. Francisco Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: Obra Cultural de Caja-Murcia, 1999.
- PEREZ Gutiérrez, Leticia. *Cuatro poetas religiosos mexicanos: Pellicer, Alday, Urquiza y Ponce*. Tesis. University of Missouri–Columbia. 1978.
- PETRARCA, Francesco. *Cancionero II tomos, preliminares*, trad. y notas de Jacobo Cortines, Texto en Italiano establecido por Gian Franco Contini, estudio intr. de Nicholas Mann. Madrid: Cátedra, 1984. (Letras universales)
- _____. *Cancionero y trinfos*. México: Porrúa, 1986.
- PIJOÁN, José. *Summa Artis. Hist. Gral. del Arte. Vol XVI. Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania Siglos XVII y XVIII*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.

- POE, Edgar Allan. "Filosofía de la Composición" en *El Cuervo*. México: Coyoacán, 1997.
- PONCE Cárdenas, Jesús. *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*. Madrid: Laberinto, 2001. (Arcadía de las letras, 10)
- PONCE, Roberto y José Alberto Castro. *Entrevista a Víctor Hugo Rascón Banda*. México. Proceso, 3. jul. 1995.
- POUND, Ezra. *Ensayos literarios. selec. y prol. T.S.Eliot*. México: CNCA, 1993.
- QUILIS, Antonio. *Métrica Española. Edición actualizada y ampliada*. Barcelona: Ariel, 2001.
- QUINTILIANO. *Institución Oratoria*. trad. por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. México: CNCA, 1999.
- QUIÑONES Melgoza, José. Tres Siglos, Memoria del Primer Coloquio "Letras de la Nueva España", México: UNAM, 2000.
- RAFOLS. J. F. *Historia del Arte*. España: Optima, 2001.
- RASCÓN BANDA, Víctor Hugo. *Alucinada, fragmentos*. México. Proceso, 3. jul. 1995.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: F.C.E., (Lengua y estudios literarios, 1996)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. *Diccionario X tomos*. México: Milenio Diario, 2004.
- RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura Española. 2, Siglos de Oro: Renacimiento*. dir. López Estrada, Francisco. Barcelona: crítica, 1980.
- _____. *Historia de la literatura Española, historia y crítica de la literatura Española. 2/1 Siglos de Oro: Renacimiento, primer suplemento* dir. Francisco López Estrada, Barcelona: Crítica, 2001.
- RICOUER, Paul. *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI-IBERO, 2003.
- RIQUER, Martín de y José María Valverde. *Historia de la Literatura Universal, Vol 4. El Renacimiento desde sus preliminares y Vol. 5 Reforma, Contrarreforma y Barroco*. Barcelona: Planeta, 1984.
- _____. *Historia de la literatura universal con textos antológicos y resúmenes argumentales. 4. t. El Renacimiento desde sus preliminares y 5 Reforma, contrarreforma y barroco*. Barcelona: Planeta, 2002.
- RIVERA Ariel, Virgilio. *La composición dramática*. México: UNAM, 1989.
- RIVERS, Elías L. *Poesía Lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1990.
- ROMERO Brest, Jorge. *Historia de las artes plásticas tomos I y II*. Buenos Aires: Poseidon, 1945.
- ROSSI, Annunziata. *Ensayos sobre el Renacimiento Italiano*, México: UNAM-III, 2002.

- SALOMÓN. “Cantares” en *Biblia de Jerusalem*, México: Porrúa, 1992. (“Sepan Cuantos...”, 500)
- SÁNCHEZ Marín, José y María Nieves Muñoz Martín (eds.), *Retórica, Poética y Géneros literarios*. Granada: Universidad de Granada, 2004.
- SÁNCHEZ Robayna, Andrés. “Aspectos desconocidos de la conmemoración Gongorina de 1927”, en *Silva Gongorina*. Madrid: Cátedra-Alianza, 1993.
- SANTANA Henríquez , German. *Tradicón Clásica y literatura Española*. Las Palmas-Gran Canaria: Universidad de las Palmas, 2000.
- SEDEÑO, Francisco J. *Antología de la poesía renacentista*. Málaga: Agora, 1992.
- SERRANO de la Torre, José Miguel. *Antiguos y Modernos en la Poética de Luis Cernuda de España*: Universidad de Málaga, 2002.
- SOPENA latín. Barcelona: Inter, 2000.
- SOUTO, Arturo. *El Ensayo*. México: ANUIES, 1973.
- TOMAS Navarro, Tomas. *Arte del Verso*. México. Cia. Gral. ediciones, 1959.
- _____. *El poeta en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ariel, 1973.
- TORRI, Julio. *La literatura Española*. México: F.C.E., 1984.
- TOVAR Ramírez, Aurora. *Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva: catálogo biográfico de mujeres de México*. México. Documentación y Estudios de Mujeres, 1996.
- URQUIZA, Concha. *El corazón preso, recop. Gabriel Menéndez Plancarte, presentación de José Vicente Anaya*. México: Conaculta, 1990 (Tercera Serie. Lecturas Mexicanas, 21), CONACULTA ha reeditado *El Corazón Preso* en la cuarta serie y sin número en 2001.
- _____. *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)
- _____. *Poemas*. Prólogo de Gabriel Mendez Plancarte, selección y notas de Antonio Castro Leal. México. Editorial CVLTVRA, T.G., S.A. (Poesía de América), (Galería Lírica Mexicana, Dirección de Antonio Castro Leal, No. 1)
- _____. *Obras. Poemas y prosas*. Compilación y prólogo de Gabriel Méndez Plancarte. México. Bajo el signo de Ábside, 1945. (DATO TOMADO DE CORAZÓN PRESO-CONACULTA)
- _____. *Poesías y prosas. Prólogo de Gabriel Méndez Plancarte*. 2ª. Ed. Guadalajara. El Estudiante, 1971.

- _____. *Nostalgia de Dios. 1ª. ed. Prólogo de Ricardo Garibay.* México. Delegación Política Cuajimalpa de Morelos, 1985.
- _____. *Antología: poemas.* 2a ed. México: Jus, 1990. (Colección Poesía)
- _____. *Junio de lluvia vestido*, comp. José Antonio Alvarado. Morelia: Utopía, 2000. (Antologías, 1).
- URTUSÁSTEGUI, Tomás. *Manual de Dramaturgia.* México: Tya, 1995. (edición de autor)
- VALENCIA Morales, Henoc. *Ritmo, métrica y rima. El verso en español.* México: Trillas, 2000.
- VARELA Merino, Elena y et. al. *Manual de Métrica Española.* Madrid: Castalia, 2005.
- VARIOS. *Antología de la prosa en Lengua Española siglos XVI y XVII.* Dir. Álvaro Matute. México: UNAM, 1999. (Letras Universitarias, 3)
- VARIOS. *Antología de la prosa en Lengua Española siglos XVIII y XIX.* Dir. Álvaro Matute. México: UNAM, 1999. (Letras Universitarias, 4)
- VARIOS. *Antología de textos sobre Lengua y Literatura.* Dir. Álvaro Matute. México: UNAM, 1999. (Letras Universitarias, 5)
- VEGA, Garcilaso de la y Juan Boscán. *Poesías completas.* México: Porrúa, 1999.
- VEGA, Garcilaso de la. *Poesía Castellana Completa.* Ed. Consuelo Burell. México: Rei-Cátedra, 1988.
- VELA, Arqueles. *El café de Nadie.* México. C.N.C.A., 1990. (Lecturas Mexicanas, 3ª serie, 20)
- VINCI, Leonardo Da. *Tratado de la Pintura y del Paisaje, Sombra y luz; Texto íntegro del "Codex Vaticanus", completado con fragmentos de los manuscritos de Leonardo. Traducción y clasificación metódica, de Péladan. Primera edición ilustrada con 840 grabados y ampliada con marginales, un apéndice e índice general, por Joaquín Gil.* Buenos Aires: Joaquín Gil, 1944.
- VIRGILIO Marón, Publio. *Eneida*, libro VI. intr., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México: UNAM-coord. Humanidades, 2006 (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et romanorvm mexicana)
- VIRGILIO Marón, Publio. *Bucólicas*, Intr. versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México: UNAM, 1967.
- VIVES, Juan Luis. *De ratione dicendi (El arte retórica).* Barcelona: Anthropos, 1998.
- 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. Wölfflin, Henrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München: Bruckmann, 1921 y Ernest C. Hassold, "The Baroque as a basic concept of Art", Citado por Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco...* College Art journal, VI (1946)

XIRAU, Ramón. *Introducción a la Filosofía*. México: UNAM, 1987. (y edición 1998)

XIRAU, Ramón. *Poesía Iberoamericana contemporánea*. México: CNCA, 1995.
(3ª. serie, lecturas mexicanas, 100)

YLLERA, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria*. España. Alianza, 1974.

ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. México: F.C.E., 1955. (Breviarios, 103)

HEMERO-BIBLIOGRAFÍA

- ALFORJA, revista de poesía XXV, “los poetas de Dios”, verano 2003. México: Alforja, 2003.
- ARCHIPIELAGO, *cuadernos de crítica de la cultura*, “Sabe Dios (de los sagrado)”, Num 36 primavera, México: Archipiélago, 1999
- BEUCHOT, Mauricio. “Influencias de la filosofía medieval del lenguaje en la poesía mística de San Juan de la Cruz”. cap. IX. en *Signo y lenguaje en la filosofía medieval*. México: UNAM-IIF, 1993. (Medievalia, 7)
- CUEVAS, Cristóbal. “Santa Teresa, San Juan de la Cruz y la literatura espiritual” en *Historia y crítica de la literatura Española. 2, Siglos de Oro: Renacimiento*. ed. Francisco Rico. dir. López Estrada, Francisco. Barcelona: crítica, 1980.
- DÍEZ de Revenga, Francisco J. *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. (Estudios críticos de la literatura) de la cual se tomaron las referencias:
- BIRUTÉ Ciplijauskaitė, “Lectura de *Polifemo*”, en *Salvación de la primavera* de Jorge Guillén, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.
 - DEHENNIN, Elsa. “La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927”, en *Palabras del 27*, 4, 1962. París, Didier, 1990.
 - DÍAZ de Castro, Francisco J. “Gongorismo y neopopularismo” en *Panorama del 27. Diversidad creadora de una generación*. Sevilla 1927-1997. ed. Rafael de Cózar. Sevilla: Universidad de Sevilla.
 - DÍEZ de Revenga, Francisco J. “Sobre Góngora y el 27: recapitulación”, en *La tradición áurea...*
 - GUILLÉN, Jorge. Tesis sobre Góngora. Universidad Central de Madrid, 1925. *Hommage à Robert Jammes*. “Un comentarista moderno: Jorge Guillén y su contexto”, “*Los dos Luis: Góngora en Cernuda*”. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.
- GARIBAY, Ricardo. *México. Proceso*. México: Proceso, 31 oct. 1988.
- GRUPO μ . *Figuras, conocimiento, cultura. Ensayos retóricos*. México: UNAM, 2003.
- LÓPEZ-BARALT, Luce. *San Juan de la Cruz y el Islam (Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística)*, COLMEX-Univ. Puerto Rico, 1985. Tomado de Luce López Baralt “San Juan de la Cruz y la poética de la incoherencia” en *Historia y Crítica de la Literatura Española 2/1 Siglos de Oro: Renacimiento* Editada por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001.

MATERIAL AUDIOVISUAL

CONGRESO Internacional Petrarca, octubre de 2004 en la UNAM. (notas de conferencias octubre 2004, sin publicación de actas al momento de realizar y finalizar la presente investigación)

EL ALMA de México, 5 “Florecimiento del Barroco”, 6 “Esplendor de la Forma”, México: CONACULTA-RTC, 2000. VHS.

HISTORIA Universal del Arte 13, El Barroco I. Munich: Pombo, 1994. VHS

HISTORIA Universal del Arte. Historia Universal del Arte 13, El Barroco I. Munich: Pombo, 1994. VHS

GONZALO Sobejano. “*Un soneto contra el soneto*”. ABC, 21 de septiembre y 29 de octubre de 1987.

LORENZO Lorenzo, Juan Dr. Apunte de la clase del seminario historia comparada de las lenguas clásicas, tropos y figuras retóricas. UNAM, 2005.

VAN de Perre, Harold. “Rubens, síntesis clásica del profeta de la pintura moderna”. Alemania-México: CNCA, Canal 22, 1992. VHS