



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN**

*Canoro te alejas de rejas de oro.*  
Canon y variable del soneto en México.

Tesis

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE**  
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

**PRESENTA**

**Mayela Eunice Véliz Cantú**

Asesor: Lic. Miguel Ángel de la Calleja López

Junio de 2010



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.

*Canoro: te alejas de rejas de oro.*

Canon y variable del soneto en México.

## Contenido

|  |           |
|--|-----------|
| 0. HACIA LA FORMA SONETO.....  | 6         |
| <b>Variedad histórica del soneto.....</b>  | <b>9</b>  |
| <b>Nacimiento en la Corte: la <i>scuola poetica siciliana</i>.....</b>                   | <b>10</b> |
| <b>Corriente italo-española.....</b>   | <b>16</b> |
| <b>Corriente francesa.....</b>   | <b>19</b> |
| <b>Corriente inglesa.....</b>  | <b>21</b> |
| <b>Otras variedades.....</b>   | <b>25</b> |
| <b>El soneto en México.....</b>  | <b>26</b> |
| <br>   |           |
| 1. LA FORMA QUE EL TIEMPO NO SE OLVIDA (LA CONSTRUCCIÓN DE UNA FORMA EN EL TIEMPO) ..... | 30        |
| <b>1.1 El momento de Petrarca.....</b>   | <b>40</b> |
| <b>1.2 <i>Pedís, Reyna, un soneto y ya le hago</i>.....</b>                              | <b>43</b> |
| <b>1.3 <i>Sonne-moy ces beaux sonnets.</i> .....</b>                                     | <b>48</b> |
| <b>1.4 ‘<i>Go, energetic sonnet, go</i>’, <i>he cried,</i> .....</b>                     | <b>51</b> |
| <br>   |           |
| 2. TEORÍA DE UNA POÉTICA.....  | 56        |
| <b>2.1 Las formas estróficas que antecedieron al soneto.....</b>                         | <b>60</b> |
| <b>2.1.1 <i>Jarchas</i>.....</b>   | <b>61</b> |
| <b>2.1.2 <i>Cansó</i>.....</b>   | <b>64</b> |
| <b>2.1.3 <i>Balada</i>.....</b>  | <b>67</b> |
| <b>2.1.4 <i>Minnesänger</i>.....</b>   | <b>68</b> |
| <b>2.1.5 <i>Strambotto</i>.....</b>  | <b>70</b> |
| <b>2.1.6 <i>Sonneto</i>.....</b>   | <b>71</b> |
| <b>2.2 El soneto: la estructura.....</b>   | <b>72</b> |
| <b>2.3 La construcción platónica: inteligencia y espíritu.....</b>                       | <b>75</b> |
| <b>2.3.1 <i>Inteligencia</i>.....</b>  | <b>76</b> |
| <b>2.3.2 <i>El espíritu</i>.....</b>   | <b>79</b> |
| <br>   |           |
| 3. <i>ENTRE ORO, PLUMAS, PLATA Y PEDRERÍA</i> .....                                      | 82        |
| <b>3.1 Francisco de Terrazas.....</b>  | <b>88</b> |
| <b>3.2 Luis de Sandoval Zapata.....</b>  | <b>91</b> |
| <b>3.3 Sor Juana Inés de la Cruz.....</b>  | <b>94</b> |

|   |     |
|---|-----|
| 4. LA VARIEDAD DEL SONETO EN MÉXICO.....      | 97  |
| 4.1 La subversión.....                        | 114 |
| 4.2 La variedad del soneto y su análisis..... | 118 |
| 4.3 <i>Töne sprechen, Worte klingen</i> ..... | 119 |
| CONCLUSIONES.....                             | 163 |
| APÉNDICE .....                                | 168 |
| BIBLIOHEMEROGRAFÍA.....                       | 177 |

## 0. HACIA LA FORMA SONETO

Más que una forma poética, el soneto es *la* forma poética de un pensamiento; y decimos “la” porque no hay otra que lo concrete de la misma manera;<sup>1</sup> si pensamos en cualquier otra manifestación poética, la encontramos con una apertura que permite cierta continuidad en el desarrollo del tema hasta donde el mismo poema lo requiera. No sucede así con el soneto: desde que fue concebido se ha permitido agregar algunos versos, como el estrambote –incluso se cree que su origen puede estar en éste mismo–, pero sin lugar a dudas exige una estructura que necesariamente se cierra con una conclusión (en los 14 versos con los que nació) de manera similar al silogismo; hasta aquí acabaría la discusión sobre el soneto si sólo una fuera una descripción técnica, ajena al propio desarrollo de la forma: todos los deslices serían un anecdotario en la historia del soneto; y sin embargo, no es así. En su incierto comienzo, en la mezcla de linajes poéticos, en la cima del Medievo, cuando Dios se refugiaba y la cima del hombre renacentista ocupaba su lugar, el soneto también selló –con marca de fuego– sus propias transformaciones que han prosperado paralelamente al canon o, ¿de qué otra manera podemos explicar la eficacia del siguiente soneto de Alfonso Reyes (1889-1959)?:

ORESTES

*atado, apedreado, delira así:*

*Cabra de sol y Amaltea de plata  
que, en la última ráfaga, suspiras  
aire de rosas, palabras de liras,  
sueño de sombras que los astros desata;*

*al viejo Dios leche difusa y grata,  
y, del reflejo mismo en que te miras,  
hacendosa hilandera, porque estiras  
en hebra y copos el vellón que labras;*

---

<sup>1</sup> El término resulta ser el diminutivo de *suono*, cuya raíz *son* significa sonido.

*tarde, en fin, quieta como impropicia y dura:  
prueba pues, ya que a tanto conspiran mis estrellas,  
a exaltar otra vez mi razón en locura,*

*para que yo, que vivo amamantado en ellas,  
no sufra el tacto de otra piedra impura  
sin estallar mil veces en centellas.<sup>2</sup>*

impregnado de rompimientos con la formalidad tradicional –en el conteo silábico, las inesperadas apariciones de la rima, la sucesión de los ritmos, la cadencia de las pausas– y, sin embargo, consigue la contundencia sensible y silogística del soneto; o ¿no está en la entraña de la forma, la eficiencia poética de *En mi tierra caliente* de Francisco Alday (1908-1964)?:

*Tengo un Cristo caliente de mi calor moreno,  
de venta en un bazar lo hallé muerto de frío,  
di por Él cualquier cosa con la que lo hice mío  
y, pues no entra en calor, lo caliente en mi seno.*

*A sufrirlo y penarlo gracioso me condeno  
y, liquen de mi roca, lo consiento y engrío,  
le galopo mi sangre, le embravezco mi río  
y lo traigo caliente de mi calor ajeno.*

*Me llaman otro Cristo, como si consecuente  
fuera del rojo aroma deslindar el clavel,  
como si el ojo de agua no pariese al torrente.*

*Yo digo más: los dos no somos sino Él,  
sólo que yo lo vivo en mi tierra caliente:  
el musgo de mi carne, el garfio de mi piel.<sup>3</sup>*

---

<sup>2</sup> Raymundo Ramos. *Otros 1001 sonetos mexicanos*, UNAM/FES- Acatlán, 2006, p. 215.



sobrepasando los linderos de la preceptiva e invadiendo con autonomía poética, las interrupciones necesarias de los alejandrinos para dejar correr los sonidos de la lengua entre los acentos agudos a mitad del verso y el diálogo intenso (convertido en monólogo) de un soneto religioso.

Hacia aquí se dirige “Canon y variable del soneto en México”: descifrar los recursos, explicar las características que conforman –haz y envés– la forma soneto como en, para finalizar este primer muestrario de sonetos mexicanos, *Dijiste volveré* de Raymundo Ramos (1934):

*Dijiste volveré, mas no volviste  
y en la tarde el hogar se volvió brasa  
y la brasa ceniza: dura hogaza  
de pan mojado en vino, flojo y triste.*

*El canario enviudó, y ya no asiste  
a los festines donde Esopo caza,  
tenor enronquecido que adelgaza  
wagnerizando su canción de alpiste.*

*Pájaro de papel, calla y resiste:  
liposucción de amor –ala sin grasa–  
como verruga de ciruela pasa*

*que al lexicalizar aquel “dijiste”,  
en el canon final de la terraza,  
sólo atina a saber que ayer te fuiste.<sup>4</sup>*

## **Variedad histórica del soneto**

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 339.

El problema central del soneto del canónico o vario está tanto en la parte de su estructura que permanece como un hecho continuo, como en las posibilidades formales que ha adquirido a lo largo del tiempo: un panorama histórico de su origen y desarrollo hasta nuestros días es fundamental en la comprensión de lo que a nosotros nos interesa sobre el soneto como forma poética fija, particularmente en su comportamiento a pesar de las corrientes literarias a las que se ha visto sometida; no atenderemos al soneto en toda la historia de la literatura sino en el momento en que se crea y aquéllos en que se transforma, recordando quién o quiénes y bajo qué circunstancias contribuyen a que esto suceda con el éxito que hace que la forma haya perdurado hasta nuestros días.

Existen varias teorías acerca de los antecedentes estróficos del soneto: por una parte en la balada o *canzone* y por otra, en las jarchas mozárabes.<sup>5</sup> Sin existir certeza sobre ello, ya que no hay un documento que sustente una u otra teoría más que la tradición crítica que se ha seguido, se puede afirmar que estas posibilidades comparten una misma idea de la estrofa en que, como remate de un seguimiento gradual, se cierra la estructura (a diferencia, por ejemplo, de otras formas que exigen o permiten una apertura como explicaremos posteriormente). Estos datos nos ayudan a entender que ya en esta literatura se tenía la idea de la efectividad de la estrofa con un recurso reflejado en la manera de terminarla y en su proporción estrófica.<sup>6</sup>

Sin embargo, es importante tener en cuenta otra teoría que sustenta el hecho de que el soneto es “nacido provenzal –*sonet*– en la orla final de la poesía trovadoresca y destinado al canto”.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Se ha dicho también que hay una posible influencia de los *minnesäng* alemanes; sin embargo no podemos estar tan seguros pues el *minnesäng* no presenta una vuelta como lo hacen la *canzone* y la jarcha. Sobre el origen provenzal en la creación del soneto, hay que tomar en cuenta la parte italiana que estuvo influida por Francia: hasta donde va, parece ser que los trovadores provenzales probaron fortuna solamente en el norte; en este sentido, geográficamente es probable que la lírica árabe haya jugado un papel importante en la creación del soneto antes que la *canzone*; esto sin olvidar, como se dice en el texto, la influencia y papel que juega la filosofía difundida a través de Averroes, y el hecho de Federico tenía una herencia árabe (incluso dominaba la lengua); además de que la vuelta de la jarcha es más cercana al soneto que la de la *canzone* (a pesar de que la “*canzone*, destinada a alcanzar un triunfo tan completo durante todo el periodo del Trecento, recibe sus lineamientos esenciales, de los poetas que viven en esta época, especialmente, Jacopo da Lentino así como Guido delle Colonne”) Cfr. John Addington Symonds. “La época de los déspotas, el renacimiento del saber; las artes plásticas; la literatura italiana en *El Renacimiento en Italia*. T I. México, FCE, 1957, pp. 956 y 962.

<sup>6</sup> Michael R. G. Spiller, *The development of the sonnet: An introduction*. London, Routledge, 1992, p. 4. Según Jorge Alberto Naranjo Mesa (*Poesía del Renacimiento y Barroco*. Colombia, Universidad de Antioquía, 2005, p. 31), la palabra “soneto” ya se había hecho escuchar en 1165 como nombre de aquellas composiciones poéticas que tenían las características de la forma que conocemos como soneto tradicional aunque con cierto rango de variación en el número de estrofas y de versos.

<sup>7</sup> Raymundo Ramos. *Op. Cit.*, p. 9.

## Nacimiento en la Corte: la *scuola poetica siciliana*

Como estrofa nueva, el soneto apareció de una forma más o menos definida durante la corte de Federico II (1221-1250),<sup>8</sup> quien subió al trono a los 15 años como parte de la herencia de su familia, los Hohestaufen. Federico creció en Sicilia donde aprendió varias culturas, la isla mediterránea era el paso comercial para los normandos, árabes, judíos, bizantinos, sarracenos, griegos e intelectuales de todo el este de Europa; esto permitió que el emperador fuera un hombre con cierta apertura cultural, un anticlericalismo y curiosidad científica reflejados en su dominio de seis lenguas (incluyendo el árabe); además sabía cazar, montar y conocía tácticas de guerra (*warfare*);<sup>9</sup> todo ello sin olvidar que amaba la filosofía y fue discípulo de Averroes. Es posible que estos intereses fueran compartidos en su corte y que hayan sido una de las maneras en que el silogismo aristotélico entrara al pensamiento siciliano y después al resto de Europa.

Después de mantener la corte en la capital de Sicilia, Federico se estableció en Palermo –del Mediterráneo al continente– sin dejar atrás la formación que tuvo antes: buscó generar un impulso en el desarrollo de las artes<sup>10</sup> y ciencias que concentraran la parte meridional de la península en un Estado unitario. Para ello se valió de una instrucción y dedicación paralela que llevaron los miembros de su corte: Piero delle Vigne (1197-1249),<sup>11</sup> Giacomo da Lentino (1188-1240), Giacomo Plugiese, Guido delle Colonne (n. 1210, o. 1243 a 1280),<sup>12</sup> Re Enzo (1220),<sup>13</sup> Jacopo Mostacci, Rinaldo d'Aquino (hermano de Tomás de Aquino),<sup>14</sup> y Cielo d'Alcamo (filólogo<sup>15</sup>),<sup>16</sup> que, además de ser notarios, se dedicaban a la poesía a la que dieron un desarrollo particular con los recursos provenientes de la conciliación de culturas que convivían en Sicilia: impulsaron la creación de nuevas formas estróficas cuyo carácter principal fuera ser recordadas, intentando lograr una retención y al mismo tiempo un carácter de identidad. Para ello fue necesario mantener la sonoridad en las estrofas –tan atractiva para

---

<sup>8</sup> Alberto Asor Rosa. “La poesia del duecento e Dante” a cura di Roberto Antonelli en *Storia e antologia della letteratura italiana*. T2. Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1974, p. 2.

<sup>9</sup> Paul Oppenheimer. *The birth of the modern mind: Self, consciousness, and the invention of the sonnet*. New York, Oxford University, 1989, p. 13.

<sup>10</sup> Él mismo escribió sonetos y un catálogo de aves para caza, *De arte venandi cum avibus* en el que siguió algunas ideas aristotélicas para hacer la clasificación de las especies aviarias.

<sup>11</sup> Efrén Núñez Mata. *Historia y Origen del Soneto*. México, Botas, 1967, p. 8.

<sup>12</sup> Alberto Asor Rosa. *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.35.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p 27.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.41.

<sup>16</sup> François Jost. *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire, modes et modulations*. Berne; New York, Peter Lang, 1989, p.12.

el *populus*– a partir de las influencias pretrovadorescas como los estribillos de la *canzone* que presentan una rima aa**B**..., aaa**B**...; y las jarchas: (**AA**) bbb**AA** ccc**AA**..., (**ABAB**) cdcdd**ABAB** efef**ABAB**..., (**ABCB**) dedede**ABCB** fgfg**ABCB**..., etc. –<sup>17</sup> y al mismo tiempo un carácter único e intelectual que la diferenciara del resto de las formas poéticas; con ello se obtuvo una estructura que manifestó su identidad al reflejar, de alguna manera, el pensamiento con el que se vivía dentro y fuera de la corte: el soneto, que gracias a su estructura interna y externa, fue primero apropiado y luego necesario a todo poeta, convirtiéndose en lo que es hoy: la forma tradicional que más ha perdurado a pesar de su rigidez.

Giacomo da Lentino (1215),<sup>18</sup> Ayraz Núñez, Gittone d'Arezzo y Piero della Vigna son los notarios considerados creadores de esta estructura estrófica; todos ellos la trabajaron durante la existencia de la corte. De Giacomo da Lentino se tienen más datos y evidencias como precursor: de los 58 sonetos que sobreviven de la escuela siciliana de Federico II (su corte es conocida también como Magna curia o la Gran corte), 26 son suyos;<sup>19</sup> entre ellos el siguiente:

SONETTO XXVIII

*Lo basalisco a lo specchio lucente*  
*Traggi a moriré con isbaldimento;*  
*Lo cesne canta piú gioiosamente*  
*Quand'è piú presso a lo so finimento;*  
*Lo paon turba, quando è piú gaudente,*  
*Poi ch'a suoi piedi fa riguardimento;*  
*L'augel fenise s'arde veramente*  
*Per ritornare in novo nascimento:*

*In tal nature eo sentom'abenuto,*  
*Ch'allegro vado moro a Le belleze*  
*E'nforzo Il canto presso a lo fenire,*  
*E stando gaio dorno disarmuto,*  
*E ardendo in foco invoco in allegrezze*

<sup>17</sup> Margrit Frenk. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México, COLMEX, 1975, pp. 90-112.

<sup>18</sup> Es posible que la primer variante del soneto la haya presentado Guittone d'Arezzo a mediados del siglo XIII cuando presenta un poema de veintidós líneas con una rima AaBAaB/ AaBAaB// CcDdC/DdCcD. Véase Michael R. G. Spiller, *Op. Cit.*, p. 3.

<sup>19</sup> Paul Oppenheimer. *Op. Cit.*, p. 18.

*Per voi, Piú-gente, a cui spero redire.*<sup>20</sup>

Este soneto, aunque no es ni el primero ni el más conocido de este autor, nos da cuenta de aquello en lo que próximamente la forma estrófica se convertiría con Petrarca.

En un principio, el soneto estaba organizado en dos partes principales, es por ello que este primer ejemplo lo hemos puesto tipográficamente de esa manera y no en cuatro como lo concebimos en la actualidad.<sup>21</sup> Se contemplaban dos unidades porque aunque ya existía la idea de una introducción, un desarrollo y una conclusión, existían en dos momentos completos; generalmente en el primero había una imagen a la que se haría una comparación después para concluir con una verdad. La primer imagen se encontraba en la octava y en el sexteto se concretaba en una realidad próxima al poeta, ya fuera vivencial u observada para que de ahí, desembocara la conclusión. La rima que prevalecía en esta primera etapa creativa era ABBAABBA CDECDE (adelante, explicaremos cómo y porqué cambió).

En “Lo basilisco a lo specchio lucente” hay dos partes, una imagen y su comparación que concluyen en una verdad próxima al poeta: la octava termina con el verso “per ritornare in novo nascimento”, que alude a las bestias de quienes ya ha hablado y de su manera de enfrentarse a la muerte, específicamente del ave Fénix; mientras que el final del sexteto dice “per voi, piú-gente, a cui spero redire”, retomando la idea de la octava aplicada al sexteto, que es la propia experiencia del poeta; sin embargo, a pesar de la teoría bipartita de la estructura del soneto, en este caso parece que ya hay una segunda división de la estrofa.

Sin que todavía se alcanzara su estructura final, el soneto adquirió la fuerza necesaria para los fines temáticos que perseguía en la *Età comunale*, que comienza con la muerte de Federico II y la derrota de su hijo Manfredi (1266) a manos de la dinastía angeví; y aunque ésta no se interesaba por la unidad y hegemonía que antes habían sido tan importantes, al punto de terminar con la idea de Italia y el Estado unitario meridional de la península, fue entonces que comenzó a surgir un tópico propicio para el

---

<sup>20</sup> El basilisco, ante el luciente espejo /se rinde en dulce muerte;/ el cisne canta más gloriosamente/ cuando se enfrenta a su mortalidad./ El pelícano, cuando es más resplandeciente su plumaje,/ tiritita de horror al ver debajo de sus pies;/ el ave Fénix se consume verdaderamente/ para regresar en nuevo nacimiento:// En esta naturaleza siento que me convierto,/ feliz de encontrar mi muerte antes que a la belleza/ e impulso el canto presto al final,/ y estando alegre me vuelvo tortuoso,/ y ardiendo en foco invoco alegremente/ a ti, placiente, a quien spero regresar.

En Paul Oppenheimer *Op. Cit.*, pp. 56 y 57 se encuentra la versión italiana y una traducción en inglés. Esta traducción al español es mía.

<sup>21</sup> Sobre la división bipartita inicial se profundizará en otro capítulo.

desarrollo del soneto que se fortaleció después en el *Dolce Stil Nuovo*:<sup>22</sup> el «amor cortés». En este trance, la poesía “siciliana” fue adaptada al “toscano” dejando versiones a las que los nuevos poetas tendrían acceso, de manera que la mayoría (si no es que todas) de estas versiones de la escuela siciliana han sufrido cierta influencia toscana que se hace evidente en la disparidad de algunas rimas: *placiri* y *sospiri* (siciliano) se convirtieron en *placere* y *sospiri*, en toscano:

The cultural impact of the poetry of the *Magna curia* meant that these unavoidable compromises of transmission became naturalized, even sought after, in straight Tuscan writers: ‘open’ and ‘closed’ vowels could be allowed to rhyme; non-diphthongized Sicilian variants (such as *core* for *cuore*) would be considered more ‘poetic’ than the common Tuscan forms [...]<sup>23</sup>

Así, poetas como Guitonne d'Arezzo (1230-1294) y Bonagiunta Orbicciani degli Averardi da Lucca (1220-¿?)<sup>24</sup> en la *Età Comunale*, y después otros como Cino da Pistoia (1267?-1336) y Dante Alighieri (1265-1321)<sup>25</sup> en el *Dolce Stil Nuovo*, continúan con la tradición del soneto a pesar de los cambios fonéticos registrados, e incluso adaptando la forma a ellos.<sup>26</sup> Es precisamente en el *Dolce Stil Nuovo* cuando Dante recurre a la *terza rima*<sup>27</sup> para su *Divina Comedia*<sup>28</sup> y la incorpora también al

---

<sup>22</sup> De hecho, la primera parte del *Roman de la Rose* fue reescrita en sonetos (*Il Fiore*); y Dante la *Vita Nuova* (*libello*), considerada como la obra inaugural del movimiento literario, en donde eleva al soneto como medio primordial de expresión del amor, síntesis de la "Fede Santa", en donde se encuentra un canto a un amor sublime y al mismo tiempo profano.

<sup>23</sup> Peter Brand y Lino Pertile. *The Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 10.

<sup>24</sup> Dante hace una referencia particular a estos dos poetas en la *Divina Comedia*, canto XXIV, cuando Bonagiunta se aparece en el purgatorio para referirse a Jacopo da Lentino y Guittone d'Arezzo, así como al *Dolce Stil Nuovo*: "*O frate, issa vegg'io – diss'elli– il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!*": " ¡Ah hermano, ya comprendo–dijo– el nudo / que a mí, al Notario y a Guitón separa / del dulce estilo nuevo que te escucho!(Purg. XXIV, 55-57); para Dante, Bonagiunta seguramente fue el poeta que precedió al *Dolce Stil nuovo*. Puede encontrarse una breve pero interesante reseña biográfica en Richard Kenneth Emmerson y Sandra Clayton-Emmerson. *Key Figures in Medieval Europe*. CRC Press, 2006, pp. 87-88; Peter Brand y Lino Pertile. *Op Cit.*, pp. 17-19.

<sup>25</sup> Junto con Guido Cavalcanti (su *primo amico* y poeta también dedicado a los sonetos) y Petrarca, fue miembro de la *Fedeli d'Amore* (Fieles de Amor), doctrina iniciática.

<sup>26</sup> Posiblemente sea la primera manifestación de una variedad en la forma (en este caso, en la rima) dada en principio más por una necesidad y casi obligación que por un gusto.

<sup>27</sup> “La *Terza rima* parece sugerida por el soneto del *Spaviere*; el *Perocchè amore* de Piero delle Vigne nos muestra un soneto perfecto, que difiere ya muy poco en estructura y en dicción del tipo de los sonetos de Petrarca.” Addington Symonds. *Op. Cit.*, p. 962.

<sup>28</sup> *Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ che la diritta via era smarrita.// Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / questa selva selvaggia ed aspra e forte/ Che nel pensier rinnova la paura.* Dante Alighieri. *Divina Comedia*, correcta spiegata e difesa dal P. Baldassarre Lombardi M. C. Tomo 1. Inferno. Roma, 1815. Encontrado en: [http://www.google.com/books?id=RtEFAAAAQAAJ&printsec=titlepage&hl=es&source=gbs\\_summary\\_r&cad=0](http://www.google.com/books?id=RtEFAAAAQAAJ&printsec=titlepage&hl=es&source=gbs_summary_r&cad=0).

sexteto del soneto (ABA/BCB/CDC/DCD) aunque él mismo en sus sonetos no recurra tanto a ella, es más bien Petrarca quien la convierte en una constante después.<sup>29</sup>

Dante Alighieri

*Tanto gentile e tanto onesta pare  
la dona mia, quand'ella altrui saluta,  
ch'ogni lingua divien tremando muta  
e gli occhi non ardiscon di guardare.  
Ella sen va, sentendosi laudare,  
benignamente d'umiltà vestusta;  
e par che sia una cosa venuta  
di cielo in terra a miracol mostrare.*

*Mostrase sì piacente a chi la mira,  
che dà per gli occhi una dolcezza al core,  
che intender non la può chi non la prova.  
E par che della sua labbia si muova  
un spirito soave e pien d'amore,  
che va dicendo all'anima: sospira.<sup>30</sup>*

El conflicto interno del hombre que viene del amor cortés *stilnuovista* (e incluso, como hemos visto, desde antes), desarrolló en el Renacimiento<sup>31</sup> una necesidad de establecer un diálogo en el que, sin negar la existencia divina, se hiciera conciencia de que el *yo* interno es más cercano al hombre que Dios mismo.

---

<sup>29</sup> El soneto alcanzó tal popularidad en el *Dolce Stil Nuovo* que en “1332, Antonio da Tempo, juez paduano, podía ofrecer una clasificación de 16 formas posibles de construirlos con diversas variantes adicionales.” (Jorge Alberto Naranjo Mesa *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>30</sup> *Sonetos mexicanos: Cien sonetos clásicos y cien sonetos varios*, sel. y pról. de Francisco González Guerrero. México, Ediciones Chapultepec, 1945, p. 9.

<sup>31</sup> En el Renacimiento, las ciudades-estado *Comuni* en la *Età Comunale* se convierten en *Signorie*.

Francesco Petrarca (1304-1374) adapta esta necesidad al rigor que el soneto lo somete; excluye la rima de la octava en el sexteto<sup>32</sup> y además también logra ajustar la *terza rima* a la estructura de la forma y al pensamiento renacentista que él mismo construía y al que se enfrentaba.

Este momento es crucial para la propagación del soneto no sólo en la Italia renacentista sino en Europa y América: Petrarca consiguió, además de acoplar la estrofa a un pensamiento moderno o el pensamiento moderno a la estrofa –es la incógnita profunda del soneto–, aportar las bases para ese mismo pensamiento a través del *petrarquismo* con el que desarrolló la lírica, influjo italianizante más importante de la época (Dante fue importante en la poesía alegórica con la *Divina Comedia*, Bocaccio en la narrativa breve, Ludovico Ariosto en la poesía épico-narrativa).

El Petrarquismo tuvo un impacto tan grande que poetas de otros países y lenguas lo siguieron, convirtiéndose al mismo tiempo en modelos para la poesía de su propia lengua: Pietro Bembo en italiano,<sup>33</sup> Garcilaso de la Vega y Juan Boscán en español, Pierre de Ronsard en francés, y Sir Thomas Wyatt junto con el conde de Surrey en inglés.

Veamos la fuerza que Petarca imprimió al soneto:

#### SONETO 19

*Son animali al mondo de sì altera  
Vista che 'ncontra 'l sol pur si difende;  
Altri, però che 'l gran lume gli offende,  
Non escon fuor se non verso la será;  
Et altri, col desio folle che spera  
Gioir forse nel foco, perché splende,  
Provan l'altra virtù, quella che 'nscende;  
Lasso, e 'lmio loco è 'n questa ultima schera.*

*Ch'i' non son forte ad aspettar la luce  
Di questa donna, et non so fare schermi  
Di luoghi tenebrosi o d'ore tarde;  
Però com gli occhi lacrimosi e 'nfermi*

---

<sup>32</sup> Como vimos en el ejemplo de Giacomo da Lentini, no es que nunca antes los poetas hayan excluido la rima de la octava en el sexteto sino que posiblemente no eran conscientes de ello.

<sup>33</sup> Spiller habla del neoplatonismo reflejado en los sonetos de Pietro Bembo y de su importancia para el camino que seguirá la estrofa del soneto. *Op. Cit.*, pp. 64-81.



*Mio destino a vederla mi conduce,  
Et so ben ch'i'vo dietro a quel che m'arde.*<sup>34</sup>

El hecho de que Petrarca haya sido modelo para todo un movimiento, hizo que los llamados “petrarquistas” procuraran (basándose en su *Cancionero* principalmente) imitarlo y adaptarlo a su lengua y a los rigores propios que ella les exigía, manteniendo siempre, en el caso del soneto, la forma de presentar una idea en un número limitado de versos (catorce con la posibilidad de extenderse dos o más versos o estrambote).

### **Corriente italo-española**

Hablamos de una corriente que reúne lo italiano y lo española por varias razones, una de ellas es que el español tiene una pronunciación muy similar a la del italiano y por lo tanto, la adaptación que del soneto se hizo a nuestra lengua no distó mucho de su original estructura silábica,<sup>35</sup> rítmica o rímica. Quizás esta sea la razón por la que la primera vez que se intentó hacer sonetos –al menos, esta es la noticia que hasta ahora se tiene– en una lengua que no fuera la italiana, haya sido en España con el Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza (1398-1458),<sup>36</sup> y sus 42 *Sonetos fechos al itálico modo*, como el siguiente:

*¿Hoy qué diré de ti, triste Hemisferio,  
oh patria mía, que veo del todo  
ir todas cosas ultra el recto modo,*

---

<sup>34</sup> Hay en el mundo animales de tan altiva / mirada que hasta contra el sol se defienden:/ otros, puesto que la gran luz los ofende, / no salen fuera sino hacia la noche:// y otros, con el loco deseo que espera/gozar quizás en el fuego porque brilla, / prueban la otra potencia, la que enciende. / ¡Triste! Mi sitio está en esta última hilera. // Que no tengo fuerzas para esperar la luz / de esta mujer, y no sé hacer pantalla / de sitios tenebrosos o de horas tardías: // dado que con los ojos lagrimeantes y enfermos / mi destino a verla me conduce: / y bien sé que voy tras de lo que me arde. Petrarca, *El cancionero*, t. 1. ed. bilingüe, trad. y pról. de Atilio Pentimalli, 4ª edición, Barcelona, Ediciones 29, 1996 (Libros Río Nuevo), pp. 56, 57.

<sup>35</sup> Se utilizó el verso endecasílabo en italiano y el español lo adoptó sin ninguna dificultad por similitudes lingüísticas. Se optó por un número impar de sílabas ya que, de esta manera, el verso soportaría mejor su estructura sin que corriera el riesgo de romperse en dos casi inevitablemente, como en el caso de los versos en sílabas pares que tienden a hacerlo; y, sin embargo, “se deja partir más libremente que los demás versos impares, y no flaquea por ello su identidad [además de que es] el verso más estable más largo, debilidad relativa del hemistiquio, variedad de cesuras pertinentes, resultan directamente las que ya Dante atribuía a ese verso: el endecasílabo es el verso óptimo por su medida de tiempo, por su capacidad temática, constructiva y lexicográfica, por su «peso»” Jorge Alberto Naranjo Mesa. *Op Cit.*, p. 48. *De vulgari elocuentia*, Tratados 1 y 2.

<sup>36</sup> Efrén Núñez Mata. *Op. Cit.*, p. 10.

*donde se espera inmenso lacerio?  
¡Tu gloria y laude tornó vituperio  
e la tu clara fama en escureza!  
Por cierto, España, muerta es tu nobleza,  
e tus loores tornados hacerio.*

*¿Dó es la fe? ¿dó es la caridad?  
¿dó la esperanza? Ca por cierto ausentes  
son de las tus regiones y partidas.  
¿Dó es justicia, templanza, igualdad,  
prudencia y fortaleza? ¿Son presentes?  
Por cierto non: que lejos son huidas.<sup>37</sup>*

Sin embargo, por la situación política y cultural a la que se enfrentaba España en esa época, la oleada del Renacimiento llegó en un segundo momento en la lírica (en la prosa se incorporó antes) y esto se reflejó en el Marqués, quien vivió en un momento de la transición entre el percepción de la realidad medieval y la renacentista; por lo tanto, los sonetos que escribió no alcanzaron aún la concreción del pensamiento que la misma estrofa ya demandaba a partir de Petrarca, repitiendo incluso (como franca imperfección) la rima en la octava y el sexteto.<sup>38</sup> Este es el motivo para decir que la introducción *real* del soneto a España, fue casi un siglo después con Juan Boscán y Garcilaso de la Vega.

Fue el italiano Andrés Navagero (embajador de Venecia en España durante la Corte Carlos V) quien recomendó a Juan Boscán (1490-1542), estando en la Alhambra, intentar construir algún ejemplar de la estrofa italiana;<sup>39</sup> lo realiza e influye al mismo tiempo en su amigo Garcilaso de la Vega (1503-1536) a quien se le atribuye la introducción de la rima en hemistiquios, el terceto y la lira;<sup>40</sup> además ya hace una diferenciación más notoria de las cuatro estrofas en el soneto: dos cuartetos y dos tercetos, evidentes no sólo en la estructura sino en el sentido del poema que sigue el planteamiento de un pensamiento poético silogístico.

---

<sup>37</sup> Ínigo López de Mendoza. *Antología de su obra en prosa y verso*, edición José María Azaceta. Barcelona, Plaza y Janés, 1985 (Clásicos, 36), p. 230.

<sup>38</sup> Antes ya habíamos mencionado que esta división la eliminó Petrarca; la organización en cuatro partes es una de sus aportaciones a la estructura estrófica del poema.

<sup>39</sup> Boscán cuenta la anécdota en una carta a la duquesa de Soma.

<sup>40</sup> La rima en hemistiquios es aquella que se da de manera intercalada en un verso; es decir, un verso tiene una rima interna y una externa. Efrén Núñez Mata. *Op. Cit.*, pp. 11-13.

SONETO XIII

*En tanto que de rosa y d'açucena  
Se muestra la color en vuestro gesto,  
Y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
Con clara luz la tempestad serena;*

*Y en tanto que'l cabello, que'n la vena  
Del oro s'escogió, con vuelo presto  
Por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
El viento mueve, esparce y desordena:*

*Coged de vuestra alegre primavera  
El dulce fruto antes que'l tiempo ayrado  
Cubra de nieve la hermosa cumbre.*

*Marchitará la rosa el viento elado,  
Todo lo mudará la edad ligera  
Por no hacer mudança en su costumbre.<sup>41</sup>*

Este soneto presenta la nueva y más conocida división estrófica y la concreción de un pensamiento en catorce versos endecasílabos con rima ABBA/ ABBA// CDC/ DCD. Según nos dice Elías Rivers, el Brocense ya anuncia que el modelo de este soneto ha salido de otro de Bernardo Tasso.<sup>42</sup> En este caso, el poeta hace una alusión al tópico renacentista del *carpe diem* en donde el todo está representado por la “edad ligera” que todo lo muda.

De esta manera tenemos una enunciación que es verdadera mediante el verbo que se aplica a un universal. Si la edad ligera todo lo muda y tú, mujer blonda y joven, eres parte de ese todo, entonces la edad ligera también mudará tu realidad que, por lo tanto, es sólo temporal.

**A** (Edad ligera, muda) = **B** (todo)

**B** (Todo)= **C** (tu primavera)

---

<sup>41</sup> Garcilaso de la Vega. *Obras completas con comentario*, ed. crítica de Elías L. Rivers. Madrid, Castalia, 2001, pp. 127-128.

<sup>42</sup> *Idem*.

A (Edad ligera, muda)= C (tu primavera)

Con el análisis de la conclusión, podemos notar que el término “mudado por la edad ligera” que se predica del término que abarca “el color de rosa y azucena del gesto, el mirar ardiente y honesto que serena, el cabello rubio y desordenado que juega con el cuello blanco” (que es la primavera de la mujer a quien se habla), también se afirma del término “todo”, de lo cual aquello es una de sus partes. Es así como se demuestra la validez de la conclusión, y por lo tanto se trata de una estructura silogística demostrativa; ya que, “una vez sentadas [las] proposiciones, se concluye necesariamente en una proposición diferente, sólo por el hecho de haber sido aquéllas sentadas”.<sup>43</sup>

El poeta no se contenta con demostrarnos una verdad; además aconseja, a quien se encuentre en esa situación, que tome lo bueno de su momento para que cuando aquella verdad se cumpla, haya valido la pena el trayecto: *Carpe diem*.

### Corriente francesa

En Francia no sucede lo mismo que en España e Italia; la pronunciación “natural” francesa es distinta: sus palabras tienden a ser agudas mientras que las hispanas (italianas y portuguesas) son más bien graves; por otro lado, su composición silábica y la manera de pronunciarla permiten una respiración en que los enunciados pueden ser más largos que en español (que construye enunciados de hasta ocho sílabas naturales, precisamente por su naturaleza grave).

Estos aspectos no fueron un impedimento para que el soneto también se produjera en esta lengua y el petrarquismo se impusiera mediante el grupo de Clément Marot (1492-1549) (en la corte de Francis I) que albergaba a poetas como Mellin de Saint-Gelais (1491-1558) quien, bajo aquellas condiciones lingüísticas, parece ser el primero en practicarlo con versos dodecasílabos<sup>44</sup> en 1529, aunque fue publicado diez años después.<sup>45</sup> Sin embargo, es Pierre de Ronsard (1524-1585) quien logra dar auge a

---

<sup>43</sup> Se trata de *Barbara*. Véase Aristóteles en sus “Primeros Analíticos. Teoría de la deducción” en *Tratados de Lógica (El Organon)*, México, Porrúa, 2004, pp. 94-97. El enfoque que nosotros perseguimos no es el lógico-filosófico sino el poético-literario; sin embargo, al entender en cierta medida la organización silogística el soneto, podremos acercarnos a su estructura y valor poéticos aun en la variedad de la forma.

<sup>44</sup> A diferencia de lenguas como el español, italiano, portugués e incluso inglés, el verso en francés prefiere el metro en pares que en nones.

<sup>45</sup> Michael R. G. Spiller. *Op. Cit.*, p. 84.

la forma poética en francés con ciertas reformas como el uso preferente de versos alejandrinos<sup>46</sup> y una rima que permite uno o dos pareados en los tercetos en lugar del encadenamiento que había puesto de moda la corriente italo-española.

Ronsard nació en el castillo Possonnière; inmerso en una modesta nobleza, perdió el oído y a la muerte de su padre se fue a vivir con el hijo de Lazare de Baïf, siete años menor que él, con quien recibió lecciones de Dorat (gran humanista francés) y formó (junto con Joachim Du Bellay) el grupo poético *La Brigade*, que después se convirtió en la *Pléiade*<sup>47</sup> al unirse con los del *Boncourt*. Se puede decir que en este momento Ronsard toma la estafeta de manos Mellin de Saint-Gelais a su muerte, como poeta de la corte. Escribió los *Sonetos para Helena* en medio de una rivalidad con Desportes (veinte años menor que él), ante la cual, después de haber casi abandonado un modelo petrarquista lo retoma con tanta fuerza, que logra instaurar el modelo del soneto francés.<sup>48</sup>

*Le mois d'Aoust bouillonnoit d'une chaleur esprise  
Quand j'allay voir ma Dame assise aupres du feu:  
Son habit estoit gris, duquel je me despleu,  
La voyant toute palle en une robbe grise*

*Que plaignez-vous, disoy-je, en une chaire assise?  
Je tremble et la chaleur reschauffer ne m'a peu,  
Tout le corps me fait mal, et vivre je n'ay peu  
Saine comme j'estois, tant l'ennuy me tient prise.*

*Si l'Esté, la jeunesse, et le chaud n'ont pouvoir  
D'eschauffer vostre sang, comment pourroy je voir  
Sortir un feu d'une ame en glace convertie?*

*Mais, Corps, ayant souci de me voir en esmoy,*

---

<sup>46</sup> La denominación “alejandrino” se le dio a partir de varios poemas narrativos escritos tanto en francés como en español en el siglo XIII medieval que tenían como tema la vida de Alejandro Magno, muchas veces denominados *Cantar* o *Poema de Alexander* (Edad Media); a partir de estos textos, sus versos se comenzaron a llamar alejandrinos.

<sup>47</sup> Eran siete poetas que se hacían llamar alejandrinos por una constelación (del Coqueret, Du Bellay y Baïf; del Boncourt, Jodelle y La Péruse; Pontus de Tyard; Beleau; Peletier du mans y el mismo Ronsard). Pierre de Ronsard. *Sonetos para Helena*, ed. de Carlos Pujol. Barcelona, Bruguera, 1982, p. 11.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 9-14.

*Serois-tu point malade en langueur comme moy,  
Tirant à toy mon mal par une sympathie?*<sup>49</sup>

El soneto habla –otra vez– de la levedad de la vida y se presenta en cuatro partes: el panorama inicial del poeta que, en la búsqueda de algo, se encuentra con aquello que no esperaba: el tiempo ha pasado tal vez por la mujer sin haberse dado cuenta. La segunda parte es el encuentro, el diálogo abierto por una pregunta; la tercera, la respuesta del poeta ante el estado en que se encuentra ella; y la cuarta, una nueva respuesta que regresa de alguna manera al final del segundo cuarteto pues en ambos casos se habla de una pena que le aflige como la causa del deterioro del estado físico y anímico del cuerpo.

Podemos notar en este soneto lo que habíamos dicho sobre la forma francesa: el poema está escrito en versos alejandrinos (14 sílabas) y no en endecasílabos, posiblemente debido a la respiración y velocidad que exige la misma lengua en el habla cotidiana: las palabras tienden a unirse con facilidad al momento de pronunciarlas; es posible que esto haga una especie de aglutinación en el verso (como debería, en todo caso, de suceder en lenguas como el alemán); de manera que sea más difícil quebrar el verso par en francés (pues las palabras se encadenan unas con otras fácilmente) que en otras lenguas.

La rima también evidencia la variación en que se prefiere abandonar el terceto encadenado dantesco para amarrar la estructura con dos dísticos en el sexteto interrelacionados por una rima intercalada entre ellos: *convertie* y *sympathie*.<sup>50</sup>

El poema ahora desarrolla un pensamiento diferente, aunque paralelo al de Garcilaso. Hay una pena que abarca el todo; el todo comprende alma y cuerpo, y por lo tanto la pena se ve reflejada en ambas partes. A esto, el poeta concluye que de un alma en dicho estado no se puede obtener fuego pues se ha congelado en la pena a pesar del calor de la primavera.

---

<sup>49</sup> Cuando agosto bullía muy metido en calores / visité a mi señora que encontré junto al fuego. / Su vestido era gris, me turbó su visión, / palidez toda ella entre ropas tan grises. // ¿Qué os sucede, le dije, que así os veo sentada? / Es que tiemblo y no logra reanimarme el calor, / todo el cuerpo me duele, no consigo vivir, / aunque estaba tan sana, pues me vence la pena. // Si el verano, el ser joven y el calor no han podido/ calentar vuestra sangre, ¿cómo voy a esperar/ sacar fuego de un alma convertida ya en hielo?// Pero, cuerpo, ¿es que acaso por saberme doliente / no te habrás enfermado de tristeza cual yo, / contrayendo mi mal por influjo lejano? En Pierre de Ronsard. *Op. Cit.*, p. 202.

<sup>50</sup> Sin embargo hay que pensar bien esta rima ya que *pouvoir* y *voir*, pueden rimar fonéticamente con *esmy* y *moy*.

## Corriente inglesa

Igual que en Francia y España, el soneto entró formalmente a Inglaterra a principios del siglo XVI y también lo hizo en medio de un contexto cortesano: los primeros sonetistas en Bretaña fueron Sir Thomas Wyatt (1503?-1542) y Henry Howard, Conde de Surrey (1517-1547) en la corte de Henri VIII, quien gobernaba de una manera similar a la de Federico II.

Como en España con el Marqués de Santillana –y casi contemporáneamente– en Inglaterra Geoffrey Chaucer (1340-1399) tuvo un primer contacto con la forma del soneto, aunque no con la misma estructura, traduciendo uno de Petrarca.<sup>51</sup>

Cuando el soneto entró formalmente a Inglaterra en 1530 estuvo de moda durante aproximadamente un siglo hasta que en 1650 entró en decadencia; a partir de este momento fueron muy pocos los sonetos que se produjeron y no resurgió su popularidad sino hasta el siglo XIX con William Wordsworth (1770-1850).<sup>52</sup> A pesar de ello, los primeros años fueron suficientes para que los poetas ingleses lo conocieran, dominaran e incluso adaptaran a sus propias necesidades; como dije antes, por estos años Wyatt intentó hacer uno por primera vez y además modificó la estructura que Italia había heredado (como el soneto francés, el inglés permite uno o dos pareados en la parte conclusiva con la diferencia de que mientras aquél los presenta en los dos primeros versos de cada terceto, éste lo hace en los dos últimos).

No se sabe exactamente en qué momento Wyatt comenzó a hacer sonetos pues no dejó rastro escrito sobre ello; sin embargo, sabemos que seguramente tuvo una relación amistosa con Saint-Gelais, Marot y Boscán a partir de algunos encuentros diplomáticos, y que además se reunió con Pietro Bembo en Padua; quizás ésta fue la manera en que se enteró, no sólo del soneto, también del *strambotto*,<sup>53</sup> que según se piensa, fue usado por Giacomo da Lentino para crear la forma del soneto y que a finales del siglo XV era un pequeño y extraño poema pseudológico que concluía con un pareado (ABABABCC). En la literatura inglesa, esta forma no podía funcionar demasiado como estrofa, pues ya se contaba con las *stanzas* tan usual entonces en ella, sin embargo, a Wyatt le sirvió en la modificación de la estructura del soneto en inglés (el dístico final).

*Some fowls there be that have so perfaict sight*

---

<sup>51</sup> Michael R. G. Spiller, *Op. Cit.*, pp. 14, 64.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 84-85.

*Agayn the Sonne their Iyes for to defend,  
And some bicause the light doeth them offend,  
Do never pere but in the dark or nyght.*

*Others reioyse that se the fyer bright,  
And wene to play in it as they do pretend,  
and find the contrary of it that they intend.  
Alas, of that sort I may be by right,*

*For to withstand her loke I ame not able;  
And yet can I not hide me in no darke place,  
Remembraunce so foloweth me of that face,  
So that with tery yen swolne and unstable,*

*My destine to behold here doeth me lede,  
Yet do I know I runne into the gledge*<sup>54</sup>

Este soneto es muy similar en el asunto al que presentamos de Giacomo da Lentino y casi idéntico al de Petrarca; sin embargo, ya tiene una estructura diferente (ABBA/ABBA/CDDC/EE) en la que incluso cada estrofa se finaliza de manera que se encadene con la siguiente, separando sin embargo, el dístico final del resto del poema a manera de conclusión de todo lo anterior.

En este caso, el poeta nos presenta tres tipos de aves (tres particulares de un todo):

- Las que tienen vista perfecta y pueden enfrentar al sol sin peligro a ser dañadas.
- Las que se lastiman con la luz y prefieren esconderse en la noche o en la oscuridad.
- Las que se regocijan ante la impresión que les produce el fuego luminoso y cuando lo enfrentan encuentran lo contrario sin poder así esconderse.

---

<sup>54</sup> <sup>54</sup> Hay algunas aves que tienen vista tan perfecta, / ojos con los que a plena luz se defienden; / y algunos, porque la luz les ofende, / no aparecen sino en la sombra o en la noche. / Otros disfrutaban ver el fuego tan intenso, / y creen jugar en él cuando pretenden, / pero encuentran lo contrario al intentarlo. / ¡Ay! Yo bien podría ser de esa clase; / ya que la mirada no puedo sostenerle; / mas en la oscuridad no puedo esconderme; / Así que me sigue un recuerdo de aquel rostro, / que con mis inflamados e inestables ojos llorosos, / mi destino me lleva a contemplarla, / aun sabiendo que corro hacia las brasas. En Michael R. G. Spiller. *Op. Cit.*, p. 89. Traducción de Luis Rosales Uribe (N. del T. *Fowls* no se refiere a todas las aves en general, sino a una familia de aves de caza relacionada con los gallos). El soneto de Wyatt es una traducción casi literal del soneto 19 de Petrarca; aclaremos que la necesidad de comprender la forma del soneto lleva a los escritores a una especie de plagio didáctico.



Luego se presenta a sí mismo en comparación con una de estas aves: la tercera. El tipo de ave es el todo que abarca el particular,—en este caso el poeta—, que adquiere por lo tanto características universales. Con un análisis silogístico podemos explicarlo de la siguiente manera.

Hay una enunciación verdadera mediante el verbo que se aplica a un universal. Si hay aves que se consumen en el fuego que les regocija visualmente, y el poeta se consume ante su amada que le atrae a su destino, entonces no es capaz de esconderse de ella y así camina hacia su propia muerte:

**A** (Ave 3) = **B** (se consume con lo que le atrae)

**C** (poeta) = **B** (se consume con lo que le atrae)

A este esquema estrófico propuesto por Wyatt, Henry Howard hará una nueva modificación para eliminar los pareados intercalados en la estrofa, dejando el del final: ABAB//CDCD//EFEF//GG.

El conde Surrey fue colega de Wyatt; comenzó por imitar los sonetos que éste hacía sin dejar de observar los que ya se habían hecho en Italia y en el resto de Europa; la forma estrófica adquiere una divulgación simultánea con otros poetas como Anne Locke (quien publicó por primera vez una serie de sonetos en 1560, *Tottel's Miscellany*), Nicholas Grimald (1519-1562), John Donne (1572-1631), Michael Drayton (1631), Samuel Daniel (1562 –1619), Edward de Vere (1550 –1604), Thomas Watson (que hizo la primer secuencia de sonetos en inglés impresa, *Hekatompathia* en 1582)<sup>55</sup> y muchos otros.<sup>56</sup>

Otros poetas como Sir Philip Sidney (1554-1586) o Edmund Spenser (1552-1599) tuvieron una importante aportación al soneto inglés,<sup>57</sup> básicamente al proponer que la rima fuera alterna en las primeras tres estrofas, pero siempre manteniendo el pareado final. Ambos poetas tuvieron influencia del soneto francés. Spenser, por ejemplo tomó de Marot y du Bellay sus versiones de una *canzone* de Petrarca (*Standomi un giorno solo a la fenestra*), usando para aquél una *stanza* de doce líneas, y para

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 83-91.

<sup>57</sup> Spenser, por ejemplo: ABAB/BCBC/CDCD//EE en *Happy ye leaves! whenas those lilly hands, / Which hold my life in their dead doing might, / Shall handle you, and hold in loves soft bands, / Lyke captives trembling at the victors sight.// And happy lines! on which, with starry light, /Those lamping eyes will deigne sometimes to look, /And reade the sorrowes of my dying spright, / Written with teares in harts close bleeding book. /And happy rymes bath'd in the sacred brooke /Of Helicon, whence she derived is, / When ye behold that Angels blessed looke, / My soules long lacked foode, my heavens blis. /Leaves, lines, and rymes, seek her to please alone, / Whom if ye please, I care for other none.* Aunque este esquema no es muy recurrente más que en poetas escoceses (Scotts), Michael R. G. Spiller, *Op. Cit.*, p. 143.

du Bellay, una serie de quince sonetos en verso blanco.<sup>58</sup> En su esquema del soneto, cada cuarteto toma una rima del anterior e introduce una nueva (ABAB/BCBC/CDCD/EE) acercándolo de alguna manera a la estructura de la *terza rima* dantesca y, sin embargo, regresando de alguna manera a los pareados intercalados; quizás sea esta la razón por la que no fructificó pues, a diferencia de otras vertientes, el orden del soneto inglés actual no permite en sus cuartetos cualquier rima que formando pareados intercalados reste importancia y autonomía al final; de esta manera se aleja de la propuesta inicial de Lentino divulgada por Petrarca.

Métricamente no podemos hacer la misma comparación como la realizada con la rima pues, en principio, la pronunciación entre hispanohablantes e ingleses, es diferente: los primeros aumentamos una sílaba a las palabras agudas pues naturalmente nuestra pronunciación es “grave”; los segundos no lo hacen del mismo modo pues ellos normalmente hablan con palabras agudas. De manera que los versos de estos sonetos que para nosotros serían endecasílabos (aguda +1), para los ingleses siguen siendo decasílabos con un ritmo de cinco pies –*iambic pentameter, five foot*– como lo explican ellos.

William Shakespeare (1564-1616) es quien da posición al soneto inglés en la literatura universal. Él sabía que los primeros intentos del soneto en su lengua y luego las modificaciones hechas por Spenser no podían permanecer dada la formación de cuatro o dos pareados en la estrofa además del dístico final –parte más importante de ella– restándole fuerza y contundencia. No, Shakespeare buscó en Henry Howard la estructura que debía tener el soneto en inglés de acuerdo a las necesidades y exigencias propias tanto de la lengua como de la estrofa. No tenía por qué buscar versos endecasílabos cuando la naturaleza de su lengua tendía al decasílabo; tampoco tenía por qué abrazar las primeras estrofas si desde el principio habían decidido prescindir de las dos conclusivas, y con ello de los tercetos encadenados finales: era sólo una conclusión en un dístico, había que respetarlo y darle su lugar frente al resto de la forma estrófica.

Muchas cosas se han dicho sobre los *Sonnets* de Shakespeare: si fueron dedicados a un joven o a una hermosa mujer, si él fue quien impuso el orden, si están hechos algunos para leerse en pares, etcétera. Lo que parece ser un hecho es que se escribieron entre 1592 y 1599; que presentan por primera vez la idea de dos amantes profundamente defectuosos e injustos, idea ya anti-petrarquista que no aparece en ningún soneto isabelino.

---

<sup>58</sup> *Ibidem.*, p. 103.

Al mencionar a William Shakespeare en casi cualquier contexto, inmediatamente aparecen en nuestra mente dos formas literarias: el teatro y el soneto. Esto tiene su fundamento en principio porque en su época ambos estaban estrechamente ligados.<sup>59</sup> Además de que otro de los usos que se le daba al soneto y al cual no se le ha prestado mucha atención en la crítica literaria, era presentarlo al principio o al final de los volúmenes de teología o leyes en un tono de “cumplido”.<sup>60</sup>

### Otras variedades

Los anteriores son los tres principales caminos a los que se enfrenta la forma del soneto desde su origen; cada uno de ellos tiene otras –mínimas– posibilidades: El italiano de rima abrasada en sus cuartetos y encadenada en sus tercetos, ha presentado también serventesios en los primeros y diferentes combinaciones en los segundos (CDC DCD - CDE DCE); el francés sigue el camino establecido por Ronsard, o bien el que prefirió la mayoría de los poetas de esta lengua: ABBA/ABBA/CCD/EDE; el inglés puede ser a la manera de Spencer o a la de Shakespeare que se popularizó bastante.

Otras lenguas, en otras regiones del mundo, procuraron la creación de sonetos como parte del seguimiento renacentista, aunque algunas lo hicieron tardíamente, incrementando así la red de intercambio poético;<sup>61</sup> sin embargo, no pretendemos ahondar demasiado en ellas pues no representan una estructura estrófica que diste de las que ya hemos mencionado antes, o quizás si lo hacen no son fundamentales para el estudio del soneto vario en México. Por ello acaso hacemos mención y una breve explicación tanto de lo que fueron como de la importancia que tienen en el desarrollo de la forma poética.

El portugués tuvo dos dignos representantes de esta incursión, primero Sá de Miranda (1481-1558) y luego Luis Vaz de Camões (1524-1580). La estructura no es distinta a la petrarquista y mucho menos su temática ya que, por ejemplo, Camões es el más importante poeta luso de esta corriente y llega a hacer algunas versiones de los sonetos del *Cancionero* de Petrarca que quizás luego influyan en otros poetas (veremos el caso del poeta novohispano Francisco de Terrazas más adelante).

---

<sup>59</sup> Toda obra dramática debía incluir un soneto al final.

<sup>60</sup> Michael R. G. Spiller. *Op. Cit.* p. 83.

<sup>61</sup> Como veremos más adelante, los sonetos italianos petrarquistas comienzan a tener ecos en otras lenguas que bien podrían ser –o son– literales traducciones y que luego, a su vez son adaptadas en la poesía como en la Nueva España.

Como dijimos antes, en Escocia se siguió el esquema spenseriano; su poeta más importante es William Drummond (1585-1649), quien escribió sonetos después de que su prometida muriera en vísperas de su boda.

En alemán figuran Cristóbal Wirsung, que traduce a Bernardo Ochini; Opitz (1597-1639), quien introduce el modo de la Pléyade francesa a Alemania; y Rainer Maria Rilke (1875-1926), tal vez el más importante de todos para el soneto alemán con sus *Sonetos a Orfeo*. Tampoco esta es una estructura que diste mucho de la italo-española, aunque ya permite una tercera rima en el segundo cuarteto.<sup>62</sup>

Es Rusia quien incorpora una nueva modalidad en la forma del soneto, pero no lo hace sino hasta el siglo XIX con Puschkin (1799-1837) quien presenta una rima parecida a la del soneto isabelino ABAB//CCDD//EFFE//GG (o para los seis últimos versos: EFF//EGG).

## El soneto en México

La conquista de la nueva España trajo consigo un intercambio cultural, en que se tuvo acceso no solo a la lengua española, a las modas de vestimenta o artículos personales sino a las manifestaciones ya artísticas del Renacimiento europeo, particularmente del español, que abarcan por supuesto, la literatura. Gracias a Bernal Díaz del Castillo tenemos conocimiento y acceso a algunos de los romances y proverbios que compusieron Cortés y sus soldados que, según Alfonso Reyes, se intercambiaban de caballo a caballo;<sup>63</sup> en la Noche Triste, un soldado de Cortés compuso un romance que dice:

*En Tacuba está Cortés  
con su escuadrón esforzado;  
triste estaba y muy penoso,  
triste y con muy gran cuidado,  
una mano en la mejilla  
y la otra en el costado.*<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Efrén Núñez Mata. *Op. Cit.*, pp. 15-18.

<sup>63</sup> Alfonso Reyes. *Letras de la Nueva España*. México, FCE, 1986 (Colección Popular, 317), p. 7.

<sup>64</sup> Bernal Díaz del Castillo. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Caps. XXXVI y CXXXXXXV. Véase Emilio Carrilla "Poesía novohispana del siglo XVI" en *Historia de la literatura mexicana*. Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot. T1: *Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del S. XVI*. México, Siglo XXI, 1996, p. 421.

Con esto queremos decir que la poesía venía en las costumbres del pueblo español y traspasó al novohispano; no se necesitaba ser intelectual para conocerla y mucha gente la practicaba. Sin embargo, a pesar de que la poesía fue muy popular, sólo algunos poetas lograron sobresalir dada su profesión y calidad en la escritura.

Con esto no olvidemos que ya antes de la conquista esta tierra tenía poetas y algunos de los temas que abordaban encajaban bien con los ocupados por los renacentistas como el *carpe diem*, *memento mori*, *omnia transit* y el *Dulce et decorum est pro patria mori*,<sup>65</sup> de manera que no debió ser tan complicada la introducción del petrarquismo y sus manifestaciones poéticas, cuando ambas regiones estaban tan llenas de música y poesía:

El canto se acompañaba de danzas en templos y en palacios, y había certámenes poéticos para la nobleza [...] Se distinguen tres modos musicales: uno solemne y grave; y otro, vivaz y juvenil, de amores y requiebros; finalmente, el licencioso y procaz que llamaban “baile cosquilloso”. Los versículos suelen latir al ritmo trocaico.<sup>66</sup>

Los primeros testimonios meramente poéticos que se tienen de la Nueva España, por la misma conquista, son de autores españoles que vinieron a vivir al nuevo mundo como Francisco Cervantes de Salazar (que en 1560 escribió *Túmulo Imperial*), y los poetas que integran *Flores de baria poesía*: Hernando de Acuña, Baltasar de Alcázar, Gutierre de Cetina (considerado el posible compilador de la obra dada su presencia e importancia en la misma), Pedro de Guzmán, Carrión, Maestro Azebedo,<sup>67</sup> Martín Cortés,<sup>68</sup> Juan de la Cueva (después de Cetina, también posible compilador), Francisco de las Cuevas, Juan Farfán, Francisco de Figueroa, Francisco de Borja (Duque de Gandía), Hernán González de Eslava, Fernando de Herrera, Juan de Herrera,<sup>69</sup> Juan de Irazo, Pedro de Guzmán, Damasio de Frías, Diego Hurtado de Mendoza, Juan de Malara, Navarro, Juan Luis de Ribera, Carlos de Sámano,

---

<sup>65</sup> Aunque normalmente estuviera destinada la poesía a los rituales o ceremonias sociales, es cierto que son estos temas universales, como también dice Alfonso Reyes (*Op. Cit.*, p. 21.)

<sup>66</sup> Alfonso Reyes. *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>67</sup> De estos dos autores no podemos tener una nacionalidad certera pues no se cuenta con dato alguno sobre ellos; incluso se ha llegado a pensar que sus nombres son más bien seudónimos de alguien cuyo nombre se desconoce. Si acaso, de Carrión se tiene noticia, gracias a Renato Rosaldo, de que fue autor criollo aunque aún no existe certeza sobre ello. *Flores de baria poesía: cancionero novohispano del siglo XVI*, prólogo y edición crítica de Margarita Peña. FCE, México, 2004, pp. 33 y 39.

<sup>68</sup> Aunque nació en Cuernavaca, se fue a vivir a España a los ocho años y murió en Madrid, esta es la razón por la que se le considera más como español que como mexicano.

<sup>69</sup> Como en el caso de Carrión y Maestro Azebedo, tampoco se tiene noticia sobre este autor.

Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa, Jerónimo de Urrea, Vadillo<sup>70</sup> y Juan de Vergara; todos ellos poetas fueron españoles de nacimiento.

Francisco de Terrazas (1525?-1600?), reconocido como el primer poeta novohispano, nacido ya en tierra americana, también está compilado en *Flores* con cinco sonetos; de él destaca “Dexad las hebras de oro ensortijado”:

*Dexad las hebras de oro ensortijado  
Que el ánima me tienen enlazada,  
Y bolued a la nieue no pisada  
Lo blanco de esas rosas matizado.*

*Dexad las perlas y el coral preciado  
De que esa boca está tan adornada,  
Y al cielo, de quien sois tan cudiciada,  
Bolued los soles que lo auéis robado.*

*La gracia y discreción que muestra ha sido  
Del gran saber del celestial maestro,  
Boluédsele a la angélica natura,*

*Y todo aquesto así restituido,  
Ueréis que lo que os queda es propio vuestro:  
Ser áspera, criüel, yngrata y dura.<sup>71</sup>*

El poema está escrito con las características estróficas del soneto italo-español; en él se contrasta, mediante la puntuación y el sentido, la diferencia entre las cuatro estrofas e incluso la fuerza final que encierra el último verso. De nuevo nos encontramos (como lo hemos venido reiterando) frente

---

<sup>70</sup> Vadillo también presenta problemas de identidad pues no se sabe nada de él.

<sup>71</sup> *Flores de baria poesía*, p. 281. Ya se ha indicado en varias fuentes, sin embargo es importante señalar y recordar que este soneto es prácticamente una traducción del de Camões (*Tornai essa brancuara à alva azucena*) que a su vez es traducción de uno italiano petrarquista (*Rendete al ciel le sue bellezze sole*), y que además tiene una clara semejanza con el soneto 215 de Cetina, donde el décimo verso dice: *pintóos qual siempre os ui, dura y proterua*. En *Flores de baria poesía*, p. 402. Margarita Peña. “Petrarca y otros poetas italianos en el cancionero novohispano *Flores de baria poesía*”, p.16. en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/34690624322325085754679/017503.pdf?incr=1>

a un pensamiento con un desarrollo silogístico en el que se habla de la naturaleza de la mujer y de las máscaras con las que se cubre; si al final se deshace de todas ellas, queda de nuevo su naturaleza propia: ser áspera, cruel, ingrata y dura.

Este ejemplo deja claro que el soneto *apareció* en México como una estructura poética ya formada en la que se manifestaba el pensamiento propio del petrarquismo y, por lo tanto, renacentista; de esto encontramos evidencia en el resto de *Flores*, donde incluso hay un “Soneto traducido de Petrarca” (CLXXXIX) de autor anónimo.<sup>72</sup>

En esta aproximación al recorrido, entre histórico y formal, del soneto este es el momento en que entra a México y por ello es preciso que nos detengamos por ahora aquí.

Para comprender la eficacia del soneto en la historia de las formas poéticas, explicaremos la esencia de su estructura a partir de las influencias filosóficas introducidas en la corte siciliana por el neoplatonismo y el averroísmo, lo cual nos llevará a comprender el fenómeno del soneto como aquel que puede adquirir diversas formas pero que, manteniendo la esencia (que es la manera en que presenta al contenido) seguirá siendo una de las mejor logra

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 284.

1. LA FORMA QUE EL TIEMPO NO SE OLVIDA  
(LA CONSTRUCCIÓN DE UNA FORMA EN EL TIEMPO)



*Por probar a los galos rimadores,  
aquel singular Dios, dicen que un día  
rígidas leyes prescribió al soneto.*

*[...]*

*Cerró la entrada a todo verso débil,  
la misma voz no consintió dos veces;  
y así, en fin, le adornó, que si es perfecto,  
al más largo poema en precio iguala.<sup>1</sup>*

Concebido a partir de una exigencia cortesana casi natural en la Edad Media, el soneto fue parte de un impulso para el desarrollo de artes y ciencias en la Sicilia de Federico II (1221-1250).<sup>2</sup>

Sus antecedentes estróficos –como habíamos anticipado– están relacionados con la balada, la jarcha, la *canzone* y el *minnesäng*;<sup>3</sup> aunque en la corte de Federico II ya conocía bien la palabra *sonnet* (con ciertas variables ortográficas, era diminutivo de la palabra *son* en el sentido de “canción”) como llamaban los provenzales a una forma estrófica cuyas características eran limitadas aunque no todavía concretas: se buscaba un número regular de estrofas que estuviera alrededor de 14 versos oscilantes entre 11 y 14 sílabas aproximadamente cada uno de ellos. Los sicilianos tuvieron acceso a este *sonnet* durante la presencia provenzal en la isla (entrando por el norte dada su cercanía con Francia) y así compartieron, particularmente con los miembros de la corte, sus estructuras literarias a través de la *langue d’oc* y la *langue d’oïl*.

Ante estos datos, la pregunta surge: si ya existía una forma poética llamada *sonnet* común a los poetas provenzales con tales características, que –además– se había difundido en Sicilia mientras Federico II estaba al mando de la corte, ¿por qué nos empeñamos en ver el origen del soneto en formas estróficas como la balada, la jarcha, *canzone* y *minnesäng*? La respuesta es –con precauciones–, casi

---

<sup>1</sup> Nicolás Boileau Despréaux, *Arte poética* II, 81-94, trad. Juan Bautista Arriaza. Madrid, Imprenta Real, 1807, pp. 20-24. Anna Seward hace un soneto refiriéndose a este pasaje de Boileau: *Apollo, at his crowded altars, tired / of votaries who, for trite ideas thrown / into loose verse, assume in lofty tone / The poets name, untaught and uninspired, / indignant struck the lyre. Straight it acquired / New powers and complicate. Then first was known / The rigorous sonnet; to be framed alone / By duteous bards, or by just taste admired. // ‘Go, energetic sonnet, go’, he cried, / ‘And be the test of skill: -for rhymes that flow/ regardless of thy rules, their destined guide, / yet take thy name: ah, let the boasters know/that with strict sway my jealous laws preside, /while I no wreaths on rebel vers bestow.* (Anna Seward, 1747-1809) Matthew Russel. *Sonnets on the Sonnet: An anthology*, BiblioBazaar, p. 6.

<sup>2</sup> Alberto Asor Rosa. *Storia e antologia della letteratura italiana*. T2 “La poesia del duecento e Dante” a cura di Roberto Antonelli. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1974, p. 2.

<sup>3</sup> Cabe también la teoría de que en sus orígenes, y por su primer estructura, el soneto se derivó también del *strambotto* (al principio, el soneto se componía en su mayoría de dísticos en dos series: ABABABAB CDCDCD) que era una forma estrófica conocida en el norte de Italia con un pareado final, en siciliano posiblemente con las rimas ABABABAB. (Bernardo Gicovate. *El soneto en la poesía hispánica, historia y estructura*. México, UNAM, 1992, p. 11.)

obvia, pero sólo llegaremos a ella después de comprender las condiciones histórico-político-sociales de Sicilia durante el siglo XIII, sus virtudes culturales y al emperador que las impulsó a partir de la educación recibida por parte de su familia.

Por su ubicación geográfica, Sicilia siempre fue objeto de disputas; se trata de una isla cuya posición ha sido clave en el intercambio económico y comercial (por lo tanto, cultural), ya que enlaza al continente europeo con el africano (fue ocupada por los árabes en el siglo IX, además de haber sido pieza clave en el lanzamiento de la cruzada a Tierra Santa).

Al principio estuvo en manos de griegos y fenicios; después, al terminar la segunda guerra púnica, de cartagineses, romanos, vándalos y ostrogodos; en 535, el imperio bizantino –a manos de Belisario– recuperó el territorio y lo mantuvo durante trescientos años para que después de varios intentos (primero en Enna y después en Siracusa) la isla quedara bajo el poder musulmán (que comenzó su conquista en 827 y la concluyó en 878). Este último momento propició que los normandos también se interesaran por dominar la isla: en 1061 Roger I invadió la isla meridional junto a su hermano Roberto Guiscardo convirtiéndose en el conde normando de Sicilia logrando conquistar el territorio. Su hijo, Roger II, heredó el trono siendo menor de edad y en lugar de su hermano mayor Simón, además organizó la isla en un Estado; a él le sucedieron sus hijos Guillermo I y Guillermo II, siendo entonces cuando comienza lo que se conoce como “periodo siciliano”, casi exactamente cuando en 1166 se congregaba en Palermo un grupo de trovadores ilustres.<sup>4</sup> No obstante, a la muerte de Guillermo II no había descendencia masculina, así que después de varias disputas el poder pasó a Constanza, hija de Guillermo, cuyo esposo era Enrique VI de Alemania (Sacro Imperio de la Dinastía de los Hohenstaufen). Cuando murió Enrique VI, Constanza viajó con su hijo Federico II a Palermo, pero pronto ella muere, quedando Federico a cargo –desde los quince años–<sup>5</sup> del poder de Sicilia, de los romanos, de Jerusalén y del imperio romano-germano;<sup>6</sup> esto, junto al hecho de que estableció su corte en Palermo, hizo que su gobierno fuera multicultural al punto en que procuró crear un estado unitario que también comprendiera la parte meridional de la península.<sup>7</sup> Esta breve relación de los hechos históricos y políticos que conformaron la Sicilia de Federico II, nos permite comprender cómo en un

---

<sup>4</sup> Addington Symonds. *El Renacimiento en Italia*. TI: “La época de los déspotas, el renacimiento del saber; las artes plásticas; la literatura italiana”. México, FCE, 1957, p. 959.

<sup>5</sup> Dante, en *Cento Novelle* lo llama *Cherico grande*. *Ibidem*, p. 959.

<sup>6</sup> Lo cual, entre otras cosas, contribuyó en su dominio de seis lenguas, su conocimiento de caza y tácticas de guerra (*warfare*). Paul Oppenheimer. *The birth of the modern mind: Self, consciousness, and the invention of the sonnet*. New York, Oxford University, 1989, p. 13.

<sup>7</sup> François Jost. *Le sonnet de Petrarque à Baudelaire: modes et modulations*. Berne, Paris, NY. Peter Lang, 1989, pp. 11-12.

tiempo relativamente limitado (para los tiempos medievales sí resulta breve) se conjuntaron varias culturas y con ellas diferentes temperamentos poéticos que permitieron la conjura del soneto.

Estos intereses se aunaron a la orientación filosófica que su maestro Averroes le había ofrecido, de manera que Federico cultivó las ciencias y las artes –él mismo contribuyó en la difusión cultural con sus tratados y poesía—<sup>8</sup> e integró su corte con miembros en la misma línea de interés. El siguiente soneto es una evidencia de lo que decimos de Federico II y sus intereses literarios ya que veía en la poesía una manera didáctica y reveladora de los problemas a los que se enfrenta el hombre en su vida cotidiana, en este caso, dentro de la corte:

SONETTO

*Misura, provedenza e meritanza*

*Fa esser l'uomo savio e conoscente,*

*E ogni nobilita buon senn'avanza*

*E ciascuna ricchezza fa prudente.*

*Né di riccheze aver gande abundanza*

*Faria l'omo ch'è vile esser valente,*

*Ma della ordinata costumanza*

*Discende gentileza fra la gente.*

*Omo ch'è posto in alto signoragio*

*E in riccheze abunda, tosto scende,*

*Credendo fermo stare in signoria.*

*Unde non salti troppo Omo ch'è sagio,*

*Per grandi alteze che ventura prende,*

---

<sup>8</sup> A partir de la observación escribió un tratado de aves: *De arte venandi cum avibus* que es una verdadera enciclopedia sobre las cualidades, necesidades y hábitos de varios tipos de aves, desde patos hasta halcones. Este tratado y lo que trajo consigo fueron una amenaza para el vaticano al punto que se llegó a decir de Federico II que era el Anticristo. Como vemos, Federico II, el gobernante, sigue el ideal platónico presentado en el *Timeo*: además de ser hábil en el arte de la guerra, también tiene que serlo en el que tiene que ver con la belleza y el intelecto. Cfr. Platón, “Timeo” en *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*. Traducciones, introducciones y notas por Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Gredos (Biblioteca clásica Gredos, 160),

*Ma tuttora mantegna cortesia.*<sup>9</sup>

Con lo anterior nos acercamos a varios puntos en el origen de forma poética tan importante; en primer lugar hay que reconocer que ninguna de las hipótesis expuestas sobre los antecedentes estróficos es excesiva e incluso puede ser que todas sean simultáneamente posibles porque, si bien es cierto que los provenzales ya reconocían en la palabra *sonetto* cierta forma estrófica delimitada, también es el hecho de que todavía ésta no era lo que hoy nosotros conocemos como tal ya que, aunque determinado, aquel *sonetto* podía atribuirse a cualquier forma cuya característica principal fuera la de ser cantada en voz alta.<sup>10</sup>

Hemos visto las cualidades culturales no sólo de la isla sino de su emperador y su corte, por lo tanto no es ocioso afirmar que en la forma del soneto hay una influencia de las jarchas mozárabes, de la balada, la *cansó* o incluso del *minnesäng*.

El origen de la moaxaja se remonta a “la tradición malghrèbine y andaluza, en África septentrional y la España musulmana del siglo IX”; fue inventada por Mucáddam ben Muáfa el Cabrí, el *ciego*, según Aben Jaldún.<sup>11</sup> Es importante mencionar que Sicilia estuvo bajo la dominación musulmana antes de que Federico llegara a la corte; incluso se menciona de que en este periodo se hicieron magníficas construcciones que daban cuenta de la cultura árabe mientras que el resto de la isla vivía en medio del lodo y del desorden: la literatura debió recibir un impacto similar al de aquellas formas estróficas. Recordemos que Federico además tenía una formación averroica, que entre las lenguas que dominaba estaba el árabe y que además hacía evidente su interés por encontrar el camino para el intercambio comercial y cultural con África del Norte; todas estas características propias de la corte siciliana de Federico II explican la entrada de las formas líricas árabes a la isla.

---

<sup>9</sup> (Soneto) “Mesura, providencia y meritanza/hacen del hombre sabio y consecuente,/ nobleza del sentido con que avanza/ si entre riquezas va, siempre prudente// Ni de riqueza haber grande abundancia/ hacen del hombre vil ser un valiente,/ pues sólo la ordinaria costumbranza/desciende gentileza de la gente.// hombre arado en alta prominencia/ do la riqueza abunda y todo asciende/ siente ya estar en plena señoría. // Mas nadie salta fuera de su esencia/ por más alteza que ventura entiende/ si no parta tutora cortesia” Paul Oppenheimer. *Op. Cit.*, p. 64. Traducción del soneto en italiano al español de Raymundo Ramos.

<sup>10</sup> La palabra *sonetto* existe en provenzal, pero significa solamente “un poema”. También se le ha comparado con el epigrama en la brevedad y en que ambas formas están “destinadas a ilustrar un pensamiento notable, de cualquier género que sea”. (Bernardo Gicovate. *Op. Cit.*, p. 11.)

<sup>11</sup> Ramón Menéndez Pidal. *Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval*. Madrid, Espasa-Calpe, 1955 (Austral, 190), p. 19.

Pero no es esta la única entrada posible de la forma zejelesca a Sicilia, aún hay otro camino: el provenzal, ya que las formas árabes fueron practicadas por estos poetas comenzando con Guilhem de Peiteus (también conocido como Guillermo de Poitiers o Guillermo IX de Aquitania), y después fueron adoptadas por el resto de los poetas provenzales que, con los viajes que efectuaban, las introdujeron a su vez en Sicilia, comenzando por el norte de la isla.<sup>12</sup>

Este fue en general el destino de todas las formas líricas practicadas por los provenzales (incluyendo como ya dijimos la misma forma zejelesca, es quizás esta la razón por la cual se debata tanto sobre el origen provenzal o árabe del soneto), entre ellas la balada y la *cansó*. En este periodo provenzal, mientras se daban las guerras de las Investiduras y la de Independencia en Italia, la *langue d'oïl* y la *langue d'oc* desarrollaron dos literaturas en lo que hoy conocemos como Francia; la primera con tintes épicos caballerescos que se encuentra por ejemplo en *Le Chanson de Roland*, mientras que la segunda cultivó en las provincias meridionales mediterráneas el verso lírico de las canciones de amor, de batallas y sátiras, que llamamos hoy literatura provenzal. Esto afectó culturalmente a Italia que durante el primer periodo –el latino– se había valido de una lengua antigua para comunicarse mientras que ahora –en el franco italiano– adoptaba, además de las formas literarias, el lenguaje de Provenza.<sup>13</sup>

[...]Del mismo modo que los alemanes, antes de la época de Herder, abrazaron la refinada cultura a la par con la lengua francesa, importando una y otra directamente de Francia, los nobles lombardos, lindantes con la Provenza por la Ribera, tomaron del valle del Ródano la poesía y el lenguaje para expresarla. Deslizándose a lo largo del litoral del Génova, cruzando los Alpes Cotios y siguiendo el valle del Po, las lenguas de Francia y de la Provenza, fueron expandiéndose por todo el norte de Italia. Con la *langue d'oïl* llegaron canciones de gesta del ciclo Carolingio y los romances de la leyenda del rey Arturo. Con la *langue d'oc*, las varias formas de la lírica trovadoresca.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> La lírica provenzal tuvo la presencia necesaria en Sicilia cuando, al tener su florecimiento una fuerte caída durante la cruzada contra los Albigenses en 1209 además del crecimiento de la hegemonía francesa, a mediados del SXIII las cortes provenzales se destruyeron y dispersaron, ocasionando que los trovadores no tuvieran más remedio que refugiarse en el norte y sur de Italia en donde la escuela siciliana la acogió y practicó. Véase Clara Saravia Linares de Arias, *Vía Crucis: virgen de mi montaña*, Salta, Editorial EUCASA / B.T.U., 1992, p. 31 y Ramón Menéndez Pidal, *Op. Cit.*, p. 28.

A este periodo se le conoce como lombardo italiano:

Se da el nombre de periodo lombardo a la segunda fase de la evolución italiana, por haber sido principalmente el norte de la península donde actuó la fuerza motriz derivada de Francia. Sin embargo, si nos fijamos más en la materia de esta nueva literatura que en su distribución geográfica, podríamos designarla, más exactamente, con el nombre de periodo franco-italiano. (Addington Symonds. *Op. Cit.*, p. 955.)

<sup>13</sup> Con la llegada de Federico II se permite el uso de formas literarias provenzales, sin embargo manifiesta su preferencia por las versiones italianas (de ahí la renovación tanto del soneto como de la *canzone*) Addington Symonds. *Op. Cit.*, p. 960.

<sup>14</sup> *Idem*.

De manera que la *cansó*<sup>15</sup> provenzal tuvo que adaptarse al clima literario de Italia sufriendo ciertas transformaciones naturales que la convirtieron en la *canzone*, lo cual como dijimos, también sucedió con el *sonetto*. Junto a esta adaptación estrófica y lingüística comenzó a darse una simultánea transformación poética en que música y poesía dejarían de estar unidas como lo estaban en la trovadoresca: ahora la poesía se destinaba a la reflexión o lectura en silencio (o en declamación pero ya sin música como antes), manteniendo el ritmo musical como una de sus características fundamentales.<sup>16</sup>

Es esta *canzone*, ya italiana, la que sin duda fue trabajada por los poetas de Federico II en el momento en que sufría aquel proceso de transformación; fueron estos poetas quienes terminaron por definir la forma de la *canzone* (especialmente Jacopo da Lentino y Guido delle Colonne) para que en el *Trecento* alcanzara una gran popularidad.<sup>17</sup>

El *minnesäng* por su lado, llegó a Italia de la siguiente manera: en primer lugar, esta estructura tuvo influencia de los trovadores provenzales sobre su poesía ya que el nomadismo de éstos hizo que su lírica fuera recogida por otros pueblos como el alemán que, hacia 1170, comenzaba a reflejar el nuevo concepto de amor en sus poesías (Kürenberger fue el primero en hacerlo). De manera que a estos nuevos poetas se les llamó *Minnesänger* (*minne*, amor; *sänger*, cantor) precisamente por la herencia que retomaron de los poetas provenzales; en un principio eran aristócratas aunque poco a poco fueron accediendo a clases inferiores, esto les permitió, como a los trovadores, cantar a la dama cortesana y al mismo tiempo popularizarse dando una mayor difusión a su poesía.

Algunos de estos *minnesänger* eran libres, en el sentido de que no dependían de nadie, y otros buscaban protección o mecenazgo de los “grandes señores”, precisamente en la corte suave de los Hofenstaufen, además de la de Bablengurg en Viena. De manera que los *minnesänger* muchas veces

---

<sup>15</sup> Un poema largo hecho de un número idéntico de *stanzas* (estrofas) que podían tener entre siete a diecinueve líneas. Como estaba hecha para ser cantada, la *stanza* se dividió en dos partes no necesariamente iguales llamadas *fronte* y *sirma*. Cada una de ellas podía romperse de nuevo en dos, pero entonces la segunda mitad repetía la primera: el *fronte* tenía dos pies (*pedes*), y la *sirma*, dos versos: la parte más importante entre *fronte* y *sirma* se llamaba *diesis* o *volta* (vuelta en italiano) Michael R. G. Spiller. *The development of the sonnet: An introduction*. London, Routledge, 1992, p. 15.

<sup>16</sup> Assim, a *cansó* provençal, adaptando-se ao clima literário itálico e sofrendo naturais transformações, vai gerar a *canzone*[...] Note-se que tal metamorfose significava o lento divórcio entre a poesia e a música: a poesia dos trovadores havia promovido a aliança medular entre a letra do poema e o som, de modo que não se concebia a poesia separada da instrumentação e do canto [...] a *canzone* peninsular manifestaria a cisão operada no interior da lírica trovadoresca e o prelúdio da poesia moderna, destinada à leitura ou/e à declamação. Não obstante, o ritmo musical permanecerá uma das constantes específicas da nova forma poemática e da própria lírica em gestação na alta Idade Média. Moisés Massaud. *A Criação literária*. 17ª ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1997, p. 282

<sup>17</sup> Más adelante, durante la formación de los nuevos dialectos en Italia, estos elementos provenzales y franceses junto con los propios de cada dialecto dieron paso a aquel proceso llamado *Toscaneggiamento*, cuando se trasladan los cantos locales a la lengua toscana. Addington Symonds. *Op. Cit*, pp. 956, 962 y 971.

fungieron como mensajeros de los Staufen, y es así como por un lado tuvieron contacto con la corte siciliana; además de que por otro lado, Federico Barbaroja había contraído matrimonio con la princesa Beatriz de Borgoña.<sup>18</sup>

No es entonces que el origen del soneto deba adjudicarse a alguna forma estrófica en particular, sino a la conjunción de un interés poético heredado por las condiciones socioculturales que vivía la Sicilia del siglo XIII. Los poetas cortesanos tenían acceso tanto a la *cansó*, a la balada y al *sonetto* provenzales, como a la *jarcha* y al *minnesäng*; las primeras formas (aún las formas árabes que habían pasado también por los provenzales), quizás para ellos, gozaban de un privilegio que les permitiría trabajar profundamente con ellas: la lengua; y sin embargo ninguna resultaba desdeñable a los poetas pues todas parecen haber tenido finalmente algo en común, su origen primitivo en el canto y baile del pueblo.

Estos poetas sicilianos son Piero delle Vigne (1197-1249), Giacomo da Lentino (1188-1240), Giacomo Pugliese, Guido delle Colonne (n. 1210, o.1243 a 1280), Re Enzo (1220) Jacopo Mostacci, Rinaldo d'Aquino (hermano de Tomás de Aquino), y Cielo d'Alcamo (filólogo),<sup>19</sup> quienes veían nacer un Renacimiento<sup>20</sup> y dos formas poéticas (la *canzone* y el *sonetto*) sólo consolidadas después por Petrarca.<sup>21</sup> Se dice que Lentino dio la primer forma al soneto italiano en el periodo cortesano (recordemos que la mayor parte de los sonetos de la corte son suyos);<sup>22</sup> sin embargo quizás esto no tenga la importancia que tiene el hecho de que dichas formas poéticas se hayan enfrentado en el proceso, pues aunque autores como Spiller hagan comparaciones entre la *canzone* y el soneto de Lentino asegurando que éste proviene de aquella por su semejanza estrófica (y en parte tendrá razón), no podemos olvidar que en principio llevan nombres distintos (no por nada se decidió que esta nueva estrofa se llamaría *sonetto* y no *canzone* que también existía en Italia); además de que lo que proponía

---

<sup>18</sup> Carlos Alvar. *Poesía de trovadores, trouvères, minnesinger. De principios del siglo XII a fines del siglo XIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 59.

<sup>19</sup> Dante, en su diálogo con Guido Guinizzelli en el Purgatorio (Canto XXVI), ya reconocía el valor de estos poetas aunque no negaba sus defectos. Decía que habían elevado el verso por encima del nivel de lo vulgar, dando las primeras semillas de lo que después se convertiría en la lengua nacional (*lingua aulica*), Dante Alighieri. *Comedia (Infierno, Purgatorio, Paraiso)*, edición bilingüe; trad., pról. y notas de Ángel Crespo. Barcelona, Seix Barral, 1982 (Serie Mayor). Alberto Asor Rosa. *Op. Cit.*, p. 21-41, 973; y François Jost. *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>20</sup> Giacomo da Lentino dice por ejemplo, que renunciaría al paraíso si no estuviera seguro de encontrar el rostro de su dama ante el trono de Dios. John Addington Symonds. *Op. Cit.*, p. 983.

<sup>21</sup> “Cuando hablamos del genio de una lengua, no hacemos más que personificar este instinto a que nos referimos y que parece manifestarse ya en un temprano periodo del desarrollo nacional, dejando a épocas posteriores la tarea de refinar y completar lo que comienza a perfilarse desde el primer momento”. Addington Symonds. *Op. Cit.*, p. 961. Es en la corte de Federico II en donde se manifiesta ya ese genio de la lengua nacional que abarcará tanto al lenguaje hablado como al poético; y será Petrarca (anunciado por Dante en el *Tratado de la lengua vulgar*) quien complete ese perfil.

<sup>22</sup> Paul Oppenheimer. *Op. Cit.*, p. 18.

Federico como emperador era la creación de nuevas formas estróficas a partir de las relaciones culturales que Sicilia tenía (árabes, germanos y provenzales principalmente).<sup>23</sup>

Todas estas formas influyentes en el soneto, tenían la peculiaridad de que normalmente cantaban al amor, pero de una manera “espontánea”; mientras que durante la corte de Federico II, a partir del interés científico y humanismo que el emperador difundió con su gente, la poesía seguía hablando sobre todo del sentimiento y del amor, pero ahora a partir de la contemplación filosófica: del conocimiento adquirido por el pensamiento.

Como habría de esperarse, el soneto se convirtió entonces en la forma poética de la corte de Federico ya que reflejaba lo que la isla era entonces: fue creada en ella y además era la síntesis cultural de aquella Sicilia que el emperador ideaba como Estado Unitario de la parte meridional de la península; y sin embargo, para este momento, el soneto todavía estaba en procesos de formación.

Con la muerte de Federico II y la derrota de su hijo Manfredi (1266) en la batalla de Benevento, termina el periodo siciliano en que se buscaba el Estado Unitario: la Iglesia detiene de alguna manera este desarrollo planteado impidiendo así que, como dice Addington Symonds, el Renacimiento se adelanta dos siglos. Por otro lado la poesía, y con ella el soneto, dejó de estar instalada en Palermo: la caballería y el feudalismo habían terminado y ahora el centro cultural no podía ubicarse en las fronteras sino en el centro, en Florencia a las riberas del Arno, dejando atrás la corte para convivir directamente con el pueblo en las nuevas ciudades.<sup>24</sup>

De este periodo, llamado *Età Comunale*, Bonvesin da la Riva (1240-1315), Francesco d’Assisi (1181), Jacopone da Todi (1236), Guitonne d’Arezzo (1230-1294), Pannuccio del Bagno (1254), Bonagiunta Orbicciani degli Averardi da Lucca (1220-¿?), Rustico Filippi, Cecco Angiolieri, Folgoré da San Gimignano (1260),<sup>25</sup> son los poetas más importantes que trabajaron el soneto, aunque sobresalen Guitonne y Bonagiunta, a quienes debemos recordar en la *Divina comedia* de Dante.

---

<sup>23</sup> Michael R. G. Spiller. *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>24</sup> Addington Symonds. *Op. Cit.*, pp. 959, 973.

<sup>25</sup> Como se sabe, Dante hace una referencia particular a estos dos poetas en la *Divina Comedia*, canto XXIV, cuando Bonagiunta se aparece en el purgatorio para referirse a los propios Jacopo da Lentino y Guittone d’Arezzo, así como al *Dolce Stil Nuovo*: “O frate, issa vegg’io – diss’elli– il nodo / che ’l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch’i’ odo!”: “¡Ah hermano, ya comprendo–dijo– el nudo / que a mí, al Notario y a Guitón separa / del dulce estilo nuevo que te escucho!(Purg. XXIV, 55-57). Para Dante, Bonagiunta seguramente fue el poeta que precedió al *Dolce Stil nuovo*; puede encontrarse una breve pero interesante reseña biográfica en Richard Kenneth Emmerson y Sandra Clayton-Emmerson. *Key Figures in Medieval Europe*. CRC Press, 2006, pp. 87-88; Peter Brand y Lino Pertile. *The Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge University Press, 1999, pp. 17-19. Otro poeta importante de este periodo es Folgoré da San Gimignano que, como Bonagiunta, logra anticiparse al espíritu renacentista siendo un poeta más bien cómico-realista. Addington Symonds. *Op. Cit.*, p. 979.



Este cambio no fue del todo negativo para nuestra forma estrófica ya que es durante la *Età Comunale* y el *Dolce Stil Nuovo* cuando se logra consolidar una lengua italiana pura, como decía Dante en *De Vulgari Eloquentia*; en parte debido a la caída del poder normando-germano que, aunque proporcionó los elementos precisos para su formación, de alguna manera había limitado la lengua y literatura plenamente nacional italianas. Evidentemente –con las nuevas transformaciones que sufrían el latín culto y el vulgar– no toda Italia hablaba exactamente la misma lengua, los dialectos variaban por su ubicación geográfica y las influencias que cada región recibía de otros lugares: el noroeste tenía el lenguaje gálico y el nordeste el irílico; Lombardía fue influida por el germano, mientras que Sicilia y el sur, del español, griego y árabe; es el toscano el único dialecto (por su posición geográfica) alejado de toda influencia, que se convierte en la lengua más pura italiana que completa e interpreta al resto de los dialectos de Italia;<sup>26</sup> es el toscano la lengua en que ahora se escribían los sonetos, aquellos de Guido Cavalcanti y de Dante Alighieri.

La búsqueda de la identidad italiana iniciada durante la corte de Federico II no podía acercarse a una consolidación sino hasta este momento, con el traslado de la capital de la lengua nacional al pueblo toscano (*Toscaneggiamento*) y la continuidad que los hombres cultos le dieron durante dos siglos y medio (a pesar de que “las obras maestras del *Trecento* no estaban compuestas en ninguno de los dialectos toscanos puros,”<sup>27</sup> evidentemente había una expresa necesidad de identidad italiana mucho más fuerte de la que hubo durante la corte siciliana y eso favoreció la creación de un nuevo estilo propio). Gracias a este *Toscaneggiamento* casi toda la poesía italiana ha llegado a nosotros en manuscritos florentinos (incluso para el mismo Dante, que se refirió a ella en *De vulgari Eloquio* o *Eloquentia*); es esta la razón por la cual en algunas versiones de sonetos que en la difusión sufrieron los efectos de la traducción o adaptación lingüística de dialecto a dialecto, nos encontramos con lo que a nosotros nos parece una incompatibilidad en la rima.

El concepto de amor filosófico propuesto por los poetas de la escuela siciliana, continúa en la *Età comunale* hasta evolucionar en el amor cortés del *Dolce Stil Nuovo*; ninguno de éstos dos se alejó de las pretensiones filosóficas que aquellos tenían; sin embargo se hizo evidente una búsqueda en la exaltación de las emociones (quizás por eso lo de *Dolce*). Este cambio fue complejo para los nuevos poetas ya que estaban acostumbrados a la contemplación filosófica en la poesía, de manera que en un

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 965.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 967.

principio algunos, como Guido Cavalcanti (de los primeros del *Dolce* junto con Guido Guinizelli, quien es reconocido de tal manera por el mismo Dante en la *Divina Comedia*, Purgatorio, XXVI), procuraron ambas orientaciones, tanto la filosófica como la meramente estética, triunfando con la primera en su momento sin saber que comenzaban la evolución en su forma de pensamiento con aquel estilo diferente al habitual. Fue Cino da Pistoja el primer poeta capaz de conjugar tanto el valor artístico como el filosófico en su poesía, y también el primero en hacer honores con su obra a una sola dama: Selvaggia. Es así como comienza el *Dolce Stil Nuovo*.

Pero la gloria no fue para da Pistoja sino para Dante Alighieri ya que su poesía también hacía una fusión, sólo que más elevada: por un lado le importaba el problema filosófico tanto como a Guido Cavalcanti, y por el otro atendía las rigurosas necesidades artísticas aún más profundamente que Pistoja, además de que también dedicó buena parte de su obra a una sola mujer: Beatriz. Es sabido igualmente, que Dante hizo evidentes algunos cambios en la estructura del que en otros poetas era resultado más bien de un descuido en su producción; y sin embargo, destinado a tener reservado un lugar especial en la historia de la literatura ya no italiana sino universal, era imposible que el mismo Dante prescindiera totalmente de la época que le tocó vivir, entonces, de vez en cuando, tiene ciertas inclinaciones de carácter científico llegando incluso a hacer eco de poemas de otros autores contemporáneos suyos.<sup>28</sup>

Esta revolución, en apariencia solamente formal, es más bien el reflejo del pensamiento de un hombre que comenzaba a entrar en conflicto consigo mismo. El amor cortés terminaría por cuestionar al hombre su realidad y éste por darse cuenta de que no podrá resolver el conflicto sólo por medio de elevaciones divinas ya que el problema es interno y tiene que ser atendido desde dentro del ser humano a partir de la conjunción del pensamiento y sus emociones.

Este cuestionamiento comenzó a sugerirse desde la escuela siciliana aunque no conscientemente en su totalidad; durante la *Età comunale* y el *Dolce Stil Novo*, como vimos, se reúnen los elementos que terminarán por hacer evidente esa preocupación; inquietud que finalmente sólo se resuelve con Petrarca y el Renacimiento italiano. Y tiene que suceder hasta ese momento porque finalmente se consigue la propuesta de Federico II dos siglos atrás: la conciliación plena de artes y ciencias persiguiendo un solo fin: el conocimiento y la unidad del pueblo italiano, que se ve reflejado –por supuesto– en la vasta producción de sonetos que hacen ya no sólo Petrarca sino sus seguidores durante el *petrarquismo*.

---

<sup>28</sup> Addington Symonds. *El Renacimiento en Italia*. TI: “La época de los déspotas, el renacimiento del saber; las artes plásticas; la literatura italiana”. México, FCE, 1957, p. 987.

## El momento de Petrarca

Francesco Petrarca (1304-1374) tuvo una doble virtud: hacer del problema humano un problema poético con la plenitud del soneto que ya podía, al mismo tiempo, tocar temas filosóficos como poéticos acercándose de esta manera al alma humana; además, las circunstancias del propio Petrarca permitirían que el petrarquismo tomara el papel de intermediario entre una cultura italiana –que ya tenía algunos siglos cuajándose– y una universal, gracias a aquellos poetas extranjeros que siguieron sus preceptos como poeta.

Pero, ¿qué importancia tiene el *petrarquismo* para el Renacimiento y/o viceversa en tanto que nos resulta difícil concebir uno sin el otro? Aunque este no es el problema central de nuestra investigación, podemos reconocer que su papel es fundamental ya que fue durante este Renacimiento y *petrarquismo* que el soneto adquirió difusión fuera de Italia logrando consolidarse como la forma más importante que hasta nuestros días rige a todo poeta.

Es verdad que Petrarca ocupa un lugar similar al de Dante en la historia de la literatura universal, pero también es cierto que los caminos que recorrieron fueron diferentes. Mientras que Dante permaneció en Florencia y no reconocía nada más puro que ella, Petrarca fue trasladado desde pequeño de Toscana a Francia, imposibilitado a radicar finalmente en ningún lugar en específico. Esto hizo que aquella intención multicultural impulsada por Federico II se diera de manera natural en Petrarca: él vivió en Avignón, “residencia de los papas, en la capital de la cristiandad, el único centro de actividad política y eclesiástica donde podía surgir un ideal de cultura universal;” y desde ahí fue que tuvo acceso a su herencia cultural consiguiendo además presentarla al mundo y ofrecerla hasta que éste se hiciera adicto a ella; sin olvidar su experiencia en *Mont Ventoux*, a donde había decidido subir para contemplar la naturaleza, y en donde finalmente logra tener un encuentro consigo mismo: el *yo* petrarquista y por lo tanto occidental.

El soneto, heredado por sus antecesores, había transitado por diferentes momentos a que la propia definición de un pensamiento lo habían llevado; ahora se enfrentaba con Petrarca a una manera que no era del todo nueva, como volviendo a su lugar de origen, con la madurez necesaria para enfrentarse a los pormenores poéticos que desde el principio se le habían presentado, pero que fue incapaz de resolver: la idea del humanismo con la que vivía Petrarca no era distinta más que en madurez, a aquella que había visto nacer Jacopo da Lentino.

Con Petrarca fuera de Florencia se comenzó a ver a Italia como una unidad, esta vez completa, que comprendía a Florencia y al resto de los *signori*; al mismo tiempo se comenzó a hablar en una verdadera lengua italiana que se hizo universal a todos los tiempos: “el material transmitido por los trovadores manejado con afectación por los sicilianos, filosofado por los florentinos, pierde cierta cualidad transitoria y específica en el *Canzoniere*.”<sup>29</sup> Esta es la razón por la que el *petrarquismo* adquirió fama en otros países, en parte porque esta vez la poesía no estaba encerrada en el centro de Italia sino que había cruzado las fronteras haciéndose comprensible para el mundo; además Petrarca dedicaba parte de su obra también a una sola mujer, Laura, sólo que ahora con una idea de amor más terrenal<sup>30</sup> y por lo tanto cercano al hombre (recordemos *Mont Ventoux*), a diferencia del amor que Dante había expresado por Beatriz que era más divino y abstracto.

El soneto finalmente triunfa con Petrarca: mantiene como herencia de la poesía pretrovadoresca el marcado lirismo orientado al pueblo, a las masas y al mismo tiempo, la objetividad cortesana que se manifiesta en la reflexión poética sobre el conflicto del hombre. Esta universalidad en la poesía de Petrarca hizo su lenguaje más comprensible tanto para los poetas de su propio país como para los de otros; el *Canzoniere* estaba destinado a ser difundido por Italia y por el resto de Europa, fueron sus canciones y sonetos las formas estróficas que los nuevos poetas trataron de imitar en lo que se ha llamado el *petrarquismo*.

Este periodo fue de suma importancia ya que la producción de sonetos fue tan abundante que incluso se llegaron a identificar ciertas variedades que permitían, de alguna manera, hacer cumplir al poeta la promesa de la originalidad. En 1332, Antonio da Tempo escribió un *Trattato delle rime volgari*, en donde se habla de estas posibilidades en la estructura de la estrofa agrupándolas en 16 tipos distintos: *simplex* (de un pie y una vuelta o sexteto de variada estructura), *dúplex* (veinte versos, en un pie de doce y una vuelta de ocho con mezcla de endecasílabos y heptasílabos), *dimidiatus* (de rimas cruzadas), *caudatus* (añade versos cortos), *continuus* (sólo dos rimas), *incatenatus*, *repetitus*, (ambas con rimas internas), *duodenarius* (utiliza metros de doce sílabas), *retrogadus* (con la posibilidad de leerse de arriba abajo, de abajo a arriba, de derecha a izquierda o de izquierda a derecha), *semiliteratus*, *metricus*, *bilinguis* (otros idiomas), *mutus*, *septenarius* (utiliza metro de siete sílabas, cercano al

---

<sup>29</sup> Addington Symonds. *Op. Cit.*, pp. 999 y 1000.

<sup>30</sup> Aunque a veces sea ella el medio entre el hombre y Dios, su presencia en Petrarca da cuenta más bien de la división emocional del hombre, entre el deber y el deseo.

sonetillo), *comunis* (uso esporádico de heptasílabos), y *retornellus* (añade un estrambote).<sup>31</sup> De algunas de estas variedades que ya existían en el soneto italiano, es de donde se supone que se crearon las nuevas formas en otras lenguas como en francés e inglés.

### ***Pedís, Reyna, un soneto y ya le hago***<sup>32</sup>

Sin embargo, a pesar de las variedades adoptadas por esas lenguas (francés e inglés), el primer rastro que se tiene de sonetos ya no en italiano, es en español (como lo señalamos antes). Don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458),<sup>33</sup> imitó por primera vez<sup>34</sup> los sonetos que conocía (aunque quizás no precisamente de Petrarca) y así se puede decir que fundó lo que conocemos como la vertiente italo-española del soneto.

El marqués de Santillana procuró la difusión del humanismo en España que ya había iniciado Alfonso X el Sabio y varios caballeros castellanos (entre ellos el mismo Hurtado de Mendoza), semejante a la difusión que había hecho Federico II con los miembros de su corte en Sicilia. López de Mendoza también es considerado el primer crítico literario con su *Proemio e carta al condestable de Portugal*; además de que hizo que se tradujeran autores clásicos como Platón, Ovidio, Cicerón, Séneca, Quintiliano, Plutarco, Dante y Boccaccio entre otros.

Durante los últimos veinte años de su vida escribió 42 sonetos *fechos al itálico modo* que se encuentran recogidos en cinco manuscritos. Sin embargo, este largo tiempo de producción no favorecería la calidad en la misma ya que supone intervalos largos, como apunta Rafael Lapesa,<sup>35</sup> que no permitieron la perfección en la técnica; estructuralmente aún no podía adecuarse completamente el endecasílabo al español, para algunos sonetos parece tener haber seguido la estructura de la rima de la copla de arte mayor, además de que la influencia principal del marqués fueron Dante y el *Dolce Stil*

---

<sup>31</sup> Bernardo Gicovate. *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>32</sup> Es posible que este sea el primer soneto que se hace sobre el soneto en español; según Quirós de los Ríos su autoría ha sido atribuida a Diego Hurtado de Mendoza, cuando en realidad es del capitán Diego Mendoza de Barros. Boletín de la Real Academia de la Historia. Informes. I “Don Diego Hurtado de Mendoza no fué el autor de «La guerra de granada»” (Apuntes para un libro). Tomo LXIV, mayo de 1914, cuaderno V. Disponible en:

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741211250732912257/030132.pdf>

Marcela López Hernández dice que el primero es de Baltasar de Alcázar escrito antes de 1613 (“Yo acuerdo revelaros un secreto”) y que éste le sigue cronológicamente, aunque también antes de 1613. *El soneto y sus variedades*, sel. y ed. de Marcela López Hernández. Salamanca, Colegio de España, 1998 (Col. Patio de escuelas), pp. 371 y 372.

<sup>33</sup> De quien ya habíamos adelantado algunas características de sus sonetos en el capítulo anterior.

<sup>34</sup> En 1438, 1439 y 1444.

<sup>35</sup> Cfr. Rafael Lapesa. *La obra literaria del marqués de Santillana*. Madrid, Ínsula, 1957.

*Nuovo* mas no Petrarca: el amor que representaba el marqués se orientaba más a lo divino y a su confusión con lo terreno (y cuando se presenta, parece más artificial que sincero).<sup>36</sup>

Esa evidente predilección por el *Dolce Stil Nuovo* cuando Petrarca ya había demostrado que había perdido validez en el Renacimiento, aunada a las diversas fallas técnicas que presentaban aquellos sonetos, fueron suficientes razones para que el marqués de Santillana fracasara en éstos (pero no en otras formas estróficas que dominaba y que posiblemente fueron también causa de su distracción). Fueron otros poetas los que alcanzaron la adaptación del soneto y su estructura al español durante la corte de Carlos V: Juan Boscán y Garcilaso de la Vega.

Tan importantes se hicieron estos dos poetas que contemporáneos suyos, como Diego de Mendoza reconocían, en este caso a Boscán como el único introductor del soneto en España, desdeñando el verso español antes de él:

Boscán que fue el primero que traxo los sonetos italianos à España. ¡Marabillosa caridad de hombre! Otro fue por cierto esto que llevar mucho trigo de Sicilia à España en tiempo de carístia: porque antes viviamos como unas bestias, que no sabiamos hacer coplas sino de ocho silabas o doce; y él de puro ingenio las hizo de once; y estaba en proposito de componer una obra donde diera à entender que las tales eran muy mejores coplas, aunque fuesen tan frias como las suyas. Que las buenas sindo de ocho ò doce [...]<sup>37</sup>

Juan Boscán de Almogáver o *Mosen Joá Boscá Almugaver* (1490?-1542) sirvió a los reyes católicos y, cuando el 10 de marzo de 1526 se casaron Carlos V e Isabel de Portugal, acompañó a la corte y a la pareja a la Alhambra, donde por algunos meses se realizaron los festejos. En este lugar y momento fue cuando Boscán conoció al humanista italiano Andrea Navagero, quien sugirió al poeta español que practicara la forma del soneto en su lengua, según el mismo Boscán informa en una carta a la duquesa de Soma:

[...] Porque estando un día en Granada con el Navagero (al qual, por haber sido tan celebrado en nuestros días, he querido aquí nombralle a nuestra señoría) tratando con él en cosa de ingenio y de letras, y especialmente, en las variedades de muchas lenguas, me dixo porqué no probaba en lengua

---

<sup>36</sup> Julio Rodríguez-Puértolas. *Poesía crítica y satírica del siglo XV*. Madrid, Castalia, 1981, p. 150. *Poetas cortesanos del siglo XV. Lope de Stúñiga, Marqués de Santillana, Jorge Manrique, Juan de Mena y otros*, edición, selección, estudios y bibliografía de José Onrubia de Mendoza. Barcelona, Bruguera, 1975, pp. 197-199, 229-231; Efrén Núñez Mata. *Historia y Origen del Soneto*. México, Botas, 1967, p. 10-11.

<sup>37</sup> Diego de Mendoza, en *Colección de poesías castellanas anteriores al S. XV. Preceden noticias para la vida del primer marqués de Santillana: y la carta que escribió al condestable de Portugal sobre el origen de nuestra poesía*, ilustrada con notas por D. Thomas Antonio Sánchez, bibliotecario de S. M. tomo I, *Poema del Cid* con licencia. Madrid, 1779, p. XXI.

castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia; y no solamente me lo dixo así livianamente, más aún, me rogó que lo hiciese. Partíme pocos días para mi casa; y con la largueza y soledad del camino, discurriendo por diversas cosas, fui a dar muchas veces en lo que Navagero me había dicho; y así comencé a tentar este género de versos [...] <sup>38</sup>

Juan Boscán era amigo de Garcilaso de la Vega, de hecho éste estaba muy interesado en la conversación que se daría entre Navagero y otro embajador, Baldassare Castiglione, durante aquella boda a la que asistió Boscán.<sup>39</sup> De manera que la inquietud manifestada por Navagero a su vez fue transmitida a Garcilaso y éste comenzó a colaborar con Boscán en la producción del verso italiano en general, pero particularmente del soneto.

Garcilaso y Boscán (aunque principalmente Garcilaso) fueron embajadores del petrarquismo en España y, a partir de ellos, los poetas españoles tomaron los parámetros que debía seguir el verso del soneto,<sup>40</sup> los cuales como ya dijimos, no distaban del verso italiano: catorce versos endecasílabos divididos en la octava o *piedi* y la *volta* compuesta de dos tercetos.<sup>41</sup>

El marqués de Santillana, Boscán y Garcilaso no fueron evidentemente los únicos en escribir sonetos en español durante los siglos de oro; Cristóbal de Castillejo (1490?- 1550), Hernando de Acuña (1520-1580), Fray Luis de León (1527-1591), Francisco de la Torre (1530-1590), Fernando de Herrera (1534-1597), Francisco de Figueroa (1536-1617), Miguel de Cervantes (1547-1616) –aunque en realidad no fue el soneto el que puso su nombre en la historia de la literatura universal, es verdad que no pudo resistirse a la forma–, Lope de Vega y Carpio (1562-1635) –de hecho, es uno de los poetas que más escribió sonetos (por lo menos 1386 en *Rimas*, *Rimas humanas y divinas*, *Rimas sacras*, *Comedias*, autos, entremeses y en libros diversos–, Luis de Góngora y Argote (1561-1627), Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), Lupercio y Bartolomé Argensola (1559-1613, y 1562-1631), Juan de Tasis y Peralta, conde de Villamedina (1582-1622), Pedro Soto de Rojas (1584-1658), Francisco de Rioja (1583- 1659) y Calderón de la Barca (1600- 1681), son algunos de los poetas que practicaron el soneto –indudablemente unos más que otros– viendo en la forma poética una verdadera forma de vida; sin embargo, siempre apegados a la influencia que se había desprendido de Garcilaso en su lengua y del propio Petrarca en italiano.

---

<sup>38</sup> Juan Boscán. *Epístola a la duquesa de Soma*, pról. de Antonio Vilanova. Barcelona, Universidad de Barcelona. Departamento de Filología Hispánica, 1996, pp. 7-8; Efrén Núñez Mata. *Ibidem*, p. 12.

<sup>39</sup> Garcilaso de la Vega. *Obras completas con comentario*, ed. crítica de Elías L. Rivers. Madrid, Castalia, 2001, p. 12.

<sup>40</sup> François Jost, en su estudio sobre el soneto, reconoce que estos dos poetas jugaron un papel decisivo “non seulement dans l’histoire de la naturalisation espagnole du sonnet, mais dans celle de la fixation de sa forme”. (*Op. Cit.*, p. 55.)

<sup>41</sup> Esto es ya materia de otro capítulo y no ahondaremos en ello ahora.

Vale la pena hacer un breve paréntesis aquí atendiendo el camino subordinado del soneto español que desemboca en el lusitano gracias, por un lado, a Garcilaso de la Vega y por el otro a Francisco Sá de Miranda (1485-1558), ya que fue el poeta toledano quien se dice que incitó al portugués, aunque fuera más bien Luis Vaz de Camões (1524- 1580) quien terminaría por darle la fama suficiente en su país.

Las familias de Garcilaso y de Sá de Miranda tuvieron una relación estrecha debido a que el hermano del primero, Don Pedro Laso, había participado en las revueltas de las Comunidades exiliándose a causa de ello en Portugal en donde se casó con Beatriz de Sá, pariente de Sá de Miranda.<sup>42</sup> Además de esta relación tan cercana que ambos poetas habían establecido, otro lazo los unía: el amoroso. Garcilaso se había enamorado de la misma mujer que Sá de Miranda, Isabel Freyre, –la dama portuguesa de la reina Isabel– a quien el primero dedicó parte de su obra (como las coplas I y II y églogas I y III) y el segundo, *Nemoroso*.<sup>43</sup>

Otros poetas luso portugueses que escribieron sonetos son: Pero de Andrade Caminha (1520?-1589), Antonio Ferreira (1528-1569), Diogo Bernardes, Manuel de Faria y Sousa (1590-1649), Frei Agostinho da Cruz y otros;<sup>44</sup> este camino portugués dentro del itálico-español tiene la importancia de reconocer el valor de Garcilaso en su país y en el vecino, porque no existió cambio formal alguno en la disposición de los elementos de la estrofa.

La historia del soneto en España para nosotros se detiene aquí, pues precisamente este es el punto que nuestros intereses persiguen: el soneto entró verdaderamente a España a manos de Garcilaso y de Petrarca (el *Canzoniere* seguiría rondando de lugar en lugar estando al alcance de todo poeta y el verso de Garcilaso era la guía para el endecasílabo español), y poco a poco la literatura española comenzó a enfrentarse a un reto de originalidad y ornamento propios del barroco recurriendo a algunas de aquellas formas de las que hablaba Antonio da Tempo dos siglos antes.

Hay que pensar que estas nuevas formas no son en todo caso exactamente iguales a las italianas, pues no se tiene noticia (al menos no quien realiza esta investigación y hasta ahora) más que de

---

<sup>42</sup> Luís de Sá Fardilha. “Beatriz de Sá, a improvável Elisa de Garcilaso” en Península. *Revista de Estudos Ibéricos*, no. 1, 2004, pp. 97-105. Consultado en <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo12931.pdf>

<sup>43</sup> Recordemos que mientras que Garcilaso la llamaba *Elisa*, Sá de Miranda la llamaba *Celia* (anagrama de Elisa). Incluso se ha llegado a la conclusión de que *Salicio* es Sá de Miranda, mientras que *Nemoroso* es el propio Garcilaso, en las églogas I, II y III. Cfr. Garcilaso de la Vega. *Obras completas con comentario*, ed. crítica de Elías L. Rivers. Madrid, Castalia, 2001, p. 13; y [cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_162.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_162.pdf) (aunque hay críticos que aseguran que *Elisa* es más bien Beatriz de Sá, como Luís de Sá Fardilha, *Op. Cit.*)

<sup>44</sup> François Jost. *Op. Cit.*, pp. 57-58.



añadidas a la estructura ya establecida del soneto, cumpliendo con la necesidad barroca.<sup>45</sup> Para terminar entonces con el soneto en España, si acaso vale mencionar aquel que se escribe en el barroco y que rompe quizás por primera vez con la estructura italo-española, el de Pedro Hurtado de la Vera en *La Dolería del sueño del mundo* (1572):<sup>46</sup>

HERACLIO

*Pregúntanme quién soy; no oso publicallo;*

*Del poco que merezco, nasce este temor;*

*Podría ser también, de ser nuevo pintor.*

*Vos responderéis, pintura, lo que callo;*

*Que yo detrás me escondo, a ver si hallo,*

*Demás de la correa, quien haga el reprehensor,*

*O le detenga allí la embidia en lo peor,*

*Para el fauor y bien gratificallo.*

*Pero, sacra Musa, tú que al sacro canto*

*Al alto amor y fuego tanto me inflamaste,*

*Aclara las tinieblas de la enferma vista,*

---

<sup>45</sup> Piénsese, por ejemplo, en el acróstico, el bilingüe (cuyo primer ejemplar en castellano y catalán escribió —según A. Rossich— Juan Timoneda en *Sarao de amor* en 1561 y empieza con el verso “L’amarga, fatigosa y dura pena”), el de cabo roto (“Hermano Lope, bórrame el soné-“, atribuido a Góngora y a Cervantes, se ha fechado entre 1604 y 1609), o el que Cervantes hace partiendo la palabra tanto al final de cada verso como a la mitad de ellos (“Que de vna lacá- la fuerça poderó-“ en *La entretenida*, 1615), el que utiliza versos de otros poemas (que pueden estar en otras lenguas como el de Lope de Vega que inicia “Le donne, i cavalier, le arme, gli amori”), el concatenado (“Maestro eçelente, profundo *letrado*” de Juan Alfonso de Baena), el terciado (“Lexos de vos e cerca de cuidado” del Marqués de Santillana), el dialogado (“Buen Conde, bien será que te consueles” de Jerónimo Bermúdez, 1577), el soneto con eco (“Mucho a la Majestad Sagrada agrada”, atribuido a fray Luis de León y dedicado a la reina Ana María de Austria), de enumeración caótica (“Esplendores, celajes, riguroso” de Luis Barahona de Soto, n. 1547), con epanáfora (“Fue más larga que paga de tramposo” de Quevedo, 1648), de pie forzado (“Embutiste Lopillo a Sabaot” de Góngora, 1609?), con reiteración de una consonante (“Con testa gacha toda charla escucho” de Quevedo, 1648), con rimas agudas (“¿Cómo es posible que de bueno den” de Lope de Vega, 1614), con rima alternante de las cinco vocales (“Jaque de aquí con este santo Roque” de Lope de Vega, 1614), con rimas hiperbáticas (“Este a Pomona, cuando ya no sea” de Góngora, s/f), con rimas internas (“Confieso en el linaje, y moro puto” de Francisco de Pamones, 1597-1606 que también es de triple rima), isofónicas (“El conde mi señor se va a Nápoles”, de Góngora, 1622), con rimas de reiteración (“Amor en mí se muestra todo fuego” de Fernando de Herrera, 1582). Cfr. *El soneto y sus variedades*, sel. y ed. de Marcela López Hernández. Salamanca, Colegio de España, 1998 (Col. Patio de escuelas).

<sup>46</sup> Aquí también recordaremos a aquellos poemas que buscan la originalidad en la estrofa no ya en un afán ornamental sino variable, como el soneto con estrambote (“Quexosos mil leales amadores” de Boscán, 1543), el de doble rima (“Dulcísimo Jesús, mi amor festina” de Juan López de Úbeda, 1588), o el octosílabo (el cual se encuentra por primera vez en la *Pícara Justina*, 1605). Cfr. *Idem*.

*O toma las armas, para herir de espanto  
Los ojos que contemplarte no dexaste  
Y a los pies que no entraron en tu lista.*<sup>47</sup>

Hurtado de la Vera, aunque posiblemente fue el primero en regresar al alejandrino ahora en el soneto a manera de recuerdo del verso pasado, no fue el único en hacerlo en esos años ya que es poco realmente el tiempo que tuvo que pasar para que otro poeta español lo hiciera de nuevo, Pedro de Espinosa, algunos años después, lo hace en A LA SANTÍSIMA VIRGEN MARÍA CON OCASIÓN DE HABERLE GUIADO EN LAS TORMENTAS DEL ALMA (1611).<sup>48</sup>

No ahondaremos ahora en este tema, pero es importante tener claro al menos cómo fue el camino que el soneto recorrió a grandes rasgos en España, y la necesidad ornamental infundida por el barroco que derivó pronto en la variedad estrófica anunciada desde Italia. Aquí nos detenemos, ya que el rumbo que el soneto que estudiamos no se queda en España, viaja hacia América precisamente en este momento.

### ***Sonne-moy ces beaux sonnets***<sup>49</sup>

Como se mencionó y bien se sabe, el petrarquismo tuvo una gran difusión por toda Europa y antes de llegar al destino final del soneto que a nosotros nos interesa, es necesario conocer las posibilidades estróficas que se abren de esta difusión que se identifican como nuevas corrientes del soneto. Italia y España tuvieron una historia del soneto que permite asegurar que la segunda se desprende

---

<sup>47</sup> Pedro Hurtado de la Vera. *La Dolería del sueño del mundo*.p. XIII. En <http://saf.li/a8vo1>

<sup>48</sup> “Como el triste piloto que por el mar incierto / se ve, con turbios ojos, sujeto de la pena / sobre las corvas olas, que vomitando arena / lo tienen de la espuma salpicado y cubierto, // cuando, sin esperanza, de espanto medio muerto, / ve el fuego de Santelmo lucir sobre la antena, / y, adorando su lumbre, de gozo el alma llena, / halla su nao cascada surgida en dulce puerto: // así yo el mar surcaba de penas y de enojos, / y, con tormenta fiera, ya de las aguas hondas / medio cubierta estaba, la fuerza y luz perdida, // cuando miré la lumbre ¡oh Virgen! de tus ojos, / con cuyos resplandores, quitándose las ondas, / llegué al dichoso puerto donde escapé la vida.” Ambos poemas están antologados en *El soneto y sus variedades*, sel. y ed. de Marcela López Hernández. Salamanca, Colegio de España, 1998 (Col. Patio de escuelas).

<sup>49</sup> Du Bellay lo escribe en el manifiesto de la poesía francesa de la *Pléiade* y continúa: *non moins docte que plaisante invention italienne, pour lesquels tu as Pétrarque et quelques modernes Italiens*. Cfr. *The Cambridge history of English and American literature: An encyclopedia in eighteen volumes*, ed. by A.W. Ward *et al.* New York, G.P. Putnam’s Sons; Cambridge, England: University Press, 1907–21. (Ward & Trent, *et al.* *The Cambridge History of English and American Literature*. New York, G.P. Putnam’s Sons, 1907–21; New York, Bartleby.com, 2000) Consultado en <http://www.bartleby.com/213/1202.html>: “XII. The Elizabethan Sonnet. 2. French influences.”

inmediatamente de la primera, es más, prácticamente son una misma; sin embargo, no sucede lo mismo con la historia del soneto en Francia ya que su pasado provenzal da pie a confusiones en las que críticos aseguran que el soneto nace en Francia y no en Italia;<sup>50</sup> es necesario por ello tener claro lo que he dicho: el soneto provenzal era una cancioncilla con una forma más o menos delimitada que hablaba de amor desde el sentimentalismo popular que hace distancia sobre la razón, mientras que la corte siciliana buscaba hacer una fusión sentimiento-razón que se concretó finalmente hasta Petrarca.

Es así que si hemos de hablar de verdaderos sonetistas franceses es necesario remontarnos a una corte, la de Francis I, en la que el petrarquismo deambulaba en el ambiente y los poetas se veían casi obligados a respirarlo todos los días. Durante esta corte se generó un grupo de poetas similar al de los notarios de Federico II pero tres siglos después, liderado por Clement Marot,<sup>51</sup> que siguieron al petrarquismo y lo difundieron entre sus contemporáneos franceses.<sup>52</sup>

El primer soneto en francés fue de Marot, escrito en Venecia en 1536 a madame de Ferrare.<sup>53</sup>

*Me souvenant de tes bontez divines  
Suis en douleur, princesse, à ton absence;  
Et si languy quant suis en ta presence,  
Voyant ce lys au milieu des espines.*

---

<sup>50</sup> Recuérdese lo que, entre otros, decía Boileau sobre el soneto y su origen francés. Muchas veces se ha dicho que el verdadero origen del soneto está en Francia, primero por las influencias de los trovadores provenzales en la Sicilia de Federico II, y luego por el hecho de que Petrarca escribió sus sonetos en Avignón y no en Italia. Lo que debe tenerse claro, fuera de cualquier interpretación histórica, es que la importancia de la historia del soneto no está en saber el lugar en donde nació exactamente, porque en estricta teoría nació en todos y en ninguno, sino en la fusión cultural y estrófica que se da y que va refinando poco a poco la forma estrófica final, lo cual ya se expuso en este mismo capítulo.

<sup>51</sup> La importancia de Marot en el soneto se extiende a países como Inglaterra, en donde Spencer lo imitó en sus primeros sonetos (como puntualizaremos más adelante) y Holanda, en donde un admirador suyo, Lucas de Heere (1534-1585) lo tomó como guía para introducir el soneto (evidentemente con la estructura francesa) a su país.

<sup>52</sup> Más adelante, el propio Joachim Du Bellay confiesa en *L'Olive* (1550) que: "Voulant... enrichir nôtre vulgaire d'une nouvelle, ou plutôt ancienne renouvelée poésie, je m'adonnai à l'imitation des anciens latins et des poètes italiens, dont j'ai entendu ce que m'en a pu apprendre la communication familière de mes amis. Ce fut pourquoi, à la persuasion de Jacques Peletier, je choisi le sonnet et l'ode, deux poèmes de ce temps là (c'est depuis quatre ans) encoré peu usités entre les nôtres: étant le sonnet d'italien devenu français, comme je crois, Mellin de Saint Gelais, et l'ode, quant à son vrai et naturel style, représentée en nôtre langue par Pierre de Ronsard. Jacques Roubaud. *Soleil du soleil. Le sonnet français de Marot à Malhebre. Une anthologie*. Paris, P. O. L., p. 2, en [www.pol-editeur.fr/catalogue/ftp/pdf/423.pdf](http://www.pol-editeur.fr/catalogue/ftp/pdf/423.pdf)

<sup>53</sup> Esto, a pesar de que haya quien atribuye el honor a Michel D'Amboise, Jean Bouchet, y a Mellin de Saint-Gelais (que, como veremos, trabaja la forma del soneto en abundancia, hasta que muere Francis I). Holier y Bloch aseguran que los que parecieran ser sonetos de éstos, son más bien epigramas de catorce líneas, figura bien popular en la Francia de 1536; además de que el soneto durante la corte de Francis I, era visto de una manera muy similar a como se veía un epigrama y es probable que a ello se deba la confusión. Denis Hollier y R. Howard Bloch. *A New History of French Literature*. 2ª ed. Harvard University Press, 1994, p. 172. Por otro lado, hay quien dice que este soneto fue publicado en 1539 habiendo sido escrito en 1529. Michael R. G. Spiller. *Op. Cit.*, p. 84.

*O la douceur des douceurs femenines,  
O cueur sans fiel, o race d'excellence,  
O traictement remply de violance,  
Qui s'endurçist pres des choses benignes.*

*Si seras tu de la main soustenuue  
De l'eternel, comme sa cher tenue ;  
Et tes nuysans auront honte et reproche.*

*Courage, dame, en l'air je voy la nue  
Qui ça et là s'escarte et diminue,  
Pour faire place au beau temps qui s'approche.*<sup>54</sup>

Con el grupo de Marot se crea la escuela leonesa cuyos maestros fueron Maurice Scève (1510-1560?) y Louise Labé (1524?-1566?), cuya importancia es fundamental en la ligera difusión del soneto en Francia ya que durante la corte de Francis no se dio mucho auge a la forma estrófica sino hasta después de su muerte, cuando su hijo Henri II subió al trono (quizás el matrimonio con Catarina de Medici propició que en la corte se buscara hacer honor a las formas poéticas provenientes de Italia). Entre los poetas que escribieron sonetos en Francia durante la corte de Henri II están Mellin de Sain-Gelais<sup>55</sup> y Jacques Peletier du Mans; además se hizo la traducción de los primeros 196 sonetos de Petrarca (Vasquin Philieul)<sup>56</sup> y Thomas Sébillet hizo el primer capítulo teórico del soneto en su *Art poétique française* (1548).

Después de éstos, nos encontramos en la *Pléiade* a poetas como Pierre de Ronsard (1524-1585), Joachim Du Bellay (1522-1560), Rémy Belleau (1528-1577), Pontus de Tyard (1521-1605), Etienne de la Boétie (1530-1563), Antoine de Baïf (1532-1589), Etienne Jodelle (1532-1573), Olivier de Magny (1529?-1561), Jacques Grévin (1538-1570), Philippe Desportes (1546-1606), Jean de la Ceppède

---

<sup>54</sup> Como veremos en otro capítulo, el primer soneto francés ya es diferente en la rima del soneto italo-español. Jacques Roubaud. *Soleil du soleil. Le sonnet français de Marot à Malhebre. Une anthologie*. Paris, P. O. L., pp. 5 y 6.  
[www.pol-editeur.fr/catalogue/ftp/pdf/423.pdf](http://www.pol-editeur.fr/catalogue/ftp/pdf/423.pdf)

<sup>55</sup> Ya he mencionado que es muy probable que haya sido Saint-Gelais el primero en hacer dodecasílabos en el soneto, independientemente de que no tuviera el éxito que tuvo el alejandrino de Ronsard.

<sup>56</sup> Michael Haldane dice que este último suceso se dio a petición de Catarina de Medici:  
[www.michaelhaldane.com/FrenchSonnet.htm#\\_edn1](http://www.michaelhaldane.com/FrenchSonnet.htm#_edn1)

(1550-1622), Marc de Papillon (1555-1595), Jean de Sponde (1557-1595), François de Malherbe (1555-1628). De hecho, Du Bellay hizo en el manifiesto de la *Pléiade*, una diferenciación entre el soneto y el epigrama acercándolo más bien a la oda, mientras que su amigo Ronsard fue quien terminó de darle la estructura definitiva que se usaría en adelante en francés.<sup>57</sup>

Ronsard nació en el castillo Possonnière; inmerso en una modesta nobleza, perdió el oído y a la muerte de su padre se fue a vivir con el hijo de Lazare de Baïf, siete años menor que él, con quien recibió lecciones de Dorat (gran humanista francés) y formó (junto con Joachim Du Bellay) el grupo poético *La Brigade*, que después se convirtió en la *Pléiade*<sup>58</sup> al unirse con los del *Boncourt*. Se puede decir que Ronsard toma la estafeta de manos Mellin de Saint-Gelais a su muerte, como poeta de la corte. Escribió los *Sonetos para Helena* en medio de una rivalidad con Desportes (veinte años menor que él), ante la cual, después de haber casi abandonado un modelo petrarquista lo retoma con tanta fuerza que logra instaurar el modelo del soneto francés.<sup>59</sup>

Después de Ronsard se hace destacar otro grupo de poetas, el llamado *hotel de Rambouillet*, en el que Voiture (1598-1648) sobresale de entre ellos. Sin embargo, siendo Ronsard el más alto exponente del petrarquismo en Francia y quien consigue dar la final adaptación del soneto al francés, es preciso detenernos en lo que atañe a este tema que inevitablemente retomaremos después, para abordar el camino final del soneto que a nosotros nos ocupa.

### ***‘Go, energetic sonnet, go’, he cried,<sup>60</sup>***

Otra de las posibilidades del soneto que hace ciertas reformas en la estructura estrófica, es la que se da en inglés, la cual de hecho viene influida en buena parte por el soneto francés y sus inicios, e irremediablemente por el italiano (el primer contacto del soneto en inglés se tuvo a través de una traducción de Geoffrey Chaucer a uno de Petrarca).

También dentro de un ambiente cortesano en Inglaterra, durante la corte de Henry VIII se publicaron sonetos por primera vez en 1557, en *Tottel’s Miscellany* hoy conocido como *Songes and Sonettes, written by the ryght honorable lorde Henry Haward late Earle of Surrey and other*

---

<sup>57</sup> Denis Hollier y R. Howard Bloch. *A New History of French Literature*. 2a ed. Harvard University Press, 1994, p. 172.

<sup>58</sup> Pierre de Ronsard. *Sonetos para Helena*, ed. de Carlos Pujol. Barcelona, Bruguera, 1982, p. 11.

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 9-14.

<sup>60</sup> Soneto XVI, traducción que hace Anna Seward a Boileau. En *The Project Gutenberg EBook of Original sonnets on various subjects*, <http://www.gutenberg.org/files/27663/27663-h/27663-h.htm>

(*Canciones y sonetos* en español), en donde se encuentran 41 poemas del Conde de Surrey, Henry Howard (1516-1547),<sup>61</sup> 97 de Sir Thomas Wyatt (1503-1542), 40 de Nicholas Grimald (1519-1562) y 94 inciertos,<sup>62</sup> de los cuales los más brillantes son de Wyatt y Surrey. Estos dos poetas ya seguían a Petrarca; sin embargo, el último hizo más evidente su esta influencia cantando a una mujer en específico: Geraldine.<sup>63</sup>

Es posible que Wyatt se haya acercado al soneto por las relaciones que mantenía con poetas como Saint-Gelais, Marot y Boscán; y aunque no se sabe exactamente cuándo comenzó a escribir sonetos, es probable que en 1526 y 1527 haya tenido un primer contacto con esta poesía cuando fue a la corte francesa y luego a la italiana en donde pudo haber conocido a Pietro Bembo en Padua. En estos encuentros, Wyatt recoge dos formas estróficas: el soneto y el *strambotto* (la forma preferida de Serafino de' Ciminelli, 1466-1500),<sup>64</sup> el que, según nos dice Spiller, no podía tener una importancia significativa autónoma en el verso inglés pues ya existían pequeñas estrofas similares que eran muy populares, y sin embargo resultó ser de gran valor para el mismo soneto inglés de Wyatt.<sup>65</sup>

No obstante las relaciones personales de Wyatt, en sus sonetos es evidente la final influencia directa de Petrarca: 17 de 32 provienen de él, como en el caso visto en otro apartado (el soneto 19 de Petrarca y “Some fowls there be that have so perfaict sight”), repercutiendo a su vez en otros poetas ingleses, como en su joven colega Henry Howard, Conde de Surrey, quien también se convirtió en una fuerte influencia para el resto de los poetas ingleses.<sup>66</sup>

Después de *Tottel's Miscellany* se hizo otra compilación de sonetos que hace una secuencia de ellos (la primera en inglés), *A Meditation* de Anne Lock (en 1560); y luego la primera impresa de Thomas Watson, *Hekatompathia* (en 1582) –que en realidad está compuesta de dos sonetos verdaderos y estrofas de 18 líneas cuya rima es ABABCC DEDEFF GHGHJJ–, y *The Teares of France* del mismo; *Pandora*, la segunda impresa –primera de amor y primera edición dedicada a una mujer:

---

<sup>61</sup> La publicación fue evidentemente póstuma, Surrey fue ejecutado por traición a los 30 años, y Wyatt murió joven debido a una fiebre. Cfr. Michael R. G. Spiller, *Op. Cit.*, p. 92.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>63</sup> Efrén Núñez Mata. *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>64</sup> Un ejemplo de *strambotto* de Serafino de' Ciminelli es el siguiente: *Tu dormi, io veglio e vo perdendo i passi / e tormentando in torno alle tue mura; / tu dormi, el mio dolor resveglia i sassi, / e fo per gran pietà la luna oscura; / tu dormi, ma non già questi occhi lassi, / dove il sonno venir mai se assicura: / perche ogni cosa da mia mente si fugge, / se non l'imagen tua, que mi distrgge.* Cfr. Danilo Romei. *Antologia minima della letteratura italiana*, en Banca Dati “Nuovo Rinascimento”, 2009, p. 72. Consultado en <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/didattic/pdf/romei/antol-1.pdf>

<sup>65</sup> Se cree que Lentino tomó en un principio al soneto y al propio *strambotto* para la forma final del soneto. Michael R. G. Spiller. *Op. Cit.*, p. 85.

<sup>66</sup> Wyatt y Surrey trabajaban distintos tipos de rima como veremos, de manera que los siguientes poetas se inclinarán hacia una u otra modalidad, sobre todo hacia la de Surrey.

Diana— de John Soowthern (1584). Todas estas publicaciones se convirtieron en buen precedente de los siguientes sonetistas por el esquema de estrofa que ofrecían, aunado a la primera definición que en inglés se hizo del soneto y que también fue divulgada:<sup>67</sup>

Then have you sonnets: some thinke that all Pomes (being short) may be called Sonets, as in deede it is a diminutive worde derived of *Sonare*, but yet I can beste allow to call those Sonnets wiche are of fourtene lynes, every line conteyning tenne syllables. The first twelve do rhyme in staves of foure lines by cross meetre, and the last two rhyming together do conclude the whole.<sup>68</sup>

Edmund Spenser es el siguiente poeta importante para el soneto inglés con influencia de Petrarca pero sobre todo de Marot<sup>69</sup> con quien compartía una amistad; a los 17 años contribuyó con algunos poemas en *A theatre wherein be represented... the miseries and calamities that follow the voluptuous Worldlings*, editada por John van der Noodt en 1569. Este poeta escribió 87 sonetos siguiendo la corriente italiana en *Amoretti sonnets* y publicó también *Faerie Queen*, y además fue maestro de otro importante poeta, sir Philip Sidney; sin embargo suele hablarse primero de éste y luego de aquél.<sup>70</sup>

Sidney fue un hombre políticamente activo que además se dedicaba a la producción poética; escribió *Old Arcadia* (en donde se incluyen sonetos que son dichos por los personajes), una secuencia de 13 sonetos, *Certain Sonnets* inspirada tanto en Wyatt como en Surrey y haciendo eco de la *Hekatompathia* de Thomas Watson (1557?-1592); y *Astrophel and Stella* (en donde Stella representa a un amor suyo, Penélope o Lady Rich —se había casado con Robert, Lord Rich—)<sup>71</sup> con cierto tono irónico.

Después tenemos poetas como Fulke Greville (amigo de Sidney), justo cuando el amor se convierte en una constante forzada en el soneto, ahora isabelino; y obras como *Parthenophil and Parthenophob* y *A Century of Spirituall Sonnets* de Barnabe Barnes (1569?-1609), *Licia* de Giles Fletcher (1549?-1611), *Phyllis* de Thomas Lodge (1558-1625), *Diana* de Henry Constable (1562-1613), *Delia* de Samuel Daniel (1562-1619) —además hizo “*A Defense of Rhyme*” frente a los metros

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, pp. 93-104.

<sup>68</sup> George Gascoigne. *A hundreth sundrie flowers*, ed. comentada de G. W. Pigman III. Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 460, 32-37. Sin embargo, aún con esta definición ya dada, podemos darnos cuenta que en las secuencias de sonetos encontramos otras formas poéticas mezcladas con verdaderos sonetos (podía prestarse a confusión si el título incluía la palabra “sonetos”).

<sup>69</sup> Spenser hizo traducciones de adaptaciones tanto suyas como de du Bellay de sonetos de Petrarca. Para Marot usó estrofas de doce líneas y para du Bellay usó sonetos en verso blanco. Michael R. G. Spiller. *Op. Cit.*, p. 103.

<sup>70</sup> Efrén Núñez Mata. *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>71</sup> Michael R. G. Spiller. *Op. Cit.*, p. 106.

grecolatinos–, *Idea's Mirror* de Michael Drayton (1563-1631), *Sonnets of Christian Passions* y *Sonnets of a Feeling Conscience* de Henry Lok (1553?-1608), *Coelia* de William Percy (1575-1648) y *Caelica* de Fulke Greville (1554-1628).<sup>72</sup>

Entre todos estos poetas, hemos de llegar a William Shakespeare (1564-1616) cuyos 154 *Sonnets neuer before imprinted*<sup>73</sup> fueron publicados en Londres en 1609 y son los que quizá dieron la importancia al soneto inglés en occidente siguiendo la influencia de uno de los primeros poetas que escribieron sonetos en esta lengua: Conde de Surrey. Los de Shakespeare son 154 sonetos divididos casi exactamente en dos partes, la primera dedicada a un joven mancebo y la segunda a una mujer morena; decimos casi exactamente porque si bien es cierto que se ha aceptado dicha división, también se reconoce que en ella existen ciertas ambigüedades que no nos permiten saber exactamente a quién se dirigen algunos ejemplares como el siguiente:

*Or shall I live your epitaph to make,  
Or you survive when I in earth am rotten;  
from hence your memory death cannot take,  
Although in me each part will be forgotten.  
Your name from hence immortal life shall have,  
Though I, once gone, to all the world must die:  
The earth can yield me but a common grave,  
When you entomb'd in men's eyes shall lie.  
Your monument shall be my gentle verse,  
Which eyes not yet created shall o'er-read;  
And tongues to be, your being shall rehearse,  
When all the breathers of this world are dead;  
  
You still shall live (such virtue hath my pen)  
Where breath most breathes, –even in the mouths of men.<sup>74</sup>*

---

<sup>72</sup> François Jost. *Op. Cit.*, p. 153.

<sup>73</sup> Aunque se sabe que dos de ellos sí habían sido antes publicados: 138 y 144 en *The Passionate Pilgrim* (I y II) Cfr. *The Full Text of Shakespeare's "The Passionate Pilgrim"* (1599) en [http://www.shakespeare-w.com/english/shakespeare/w\\_passionate.html](http://www.shakespeare-w.com/english/shakespeare/w_passionate.html)

<sup>74</sup> *O vivo para hacerte tu epitafio / o vives tú cuando yo esté enterrado; / si a mí la muerte con su hacer tan zafio, / me ha de borrar, a ti no te hará nada. // Tu nombre, de hoy en adelante, / será inmortal. Mientras yo sigo / a la fosa común, tú tan campante / en la mente del mundo estarás vivo. / /Estos versos serán tu monumento / que ojos aún no nacidos leerán; /*



Después de Shakespeare difícilmente podría sobresalir poeta alguno en la producción de sonetos y, sin embargo sí hay buenos poetas ingleses que se dedican a escribirlos. Es verdad que la forma tuvo un ligero declive con James VI en el trono, sin embargo no podemos dejar de mencionar a autores como William Drummond of Hawthornden (1585-1649), Herbert (que siguió el esquema del soneto de Shakespeare aunque con ciertas variaciones), Donne y John Milton (1608-1674)<sup>75</sup> por mencionar algunos. A partir de este momento las secuencias de sonetos decayeron; sólo Donne, Davies of Hereford, Drummond, Lady Mary Wroth y probablemente Fulke Greville publicaron sonetos de esa manera, y aunque siguieron produciéndose ejemplares de manera aislada, es cierto que se hizo en menor cantidad.<sup>76</sup>

Es finalmente el soneto de Shakespeare el que se convierte en el soneto inglés por excelencia, el de Ronsard en el francés y el de Garcilaso en el español; todos liderados por el de Petrarca en italiano; y así, una vez delimitadas las estructuras de las formas finales en cada lengua, el soneto se dispone a navegar por tierras y mares para encontrarse con nuevas culturas y formas de hacer poesía que terminarán por combinar razones y sazones poéticas. El destino que nosotros perseguimos es el del soneto en México –particularmente en su variedad estrófica– pero antes de llegar a él deberemos atender las bases que comparten las ya mencionadas formas, desde la estructura mínima del verso, pasando por las formas estróficas que influyeron en la concretización del soneto y sus posibilidades hasta el propio soneto. Una vez reconocidas las distintas estructuras, podremos detener nuestra mirada sobre los senderos del soneto en México.

---

*lenguas futuras serán el instrumento / de tu gloria, que todos cantarán. / Y vivirás-poder de mi osadía- / donde más cuenta el tiempo: en mi poesía.* William Shakespeare. *Sonetos*, ed. bilingüe, versión de Fernando Marufo. México, UNAM, UAY, ICY, FFM, 2002, pp. 192 y 193.

<sup>75</sup> Escribió *sonettos caudatos*, únicos en inglés, además de que continúa trabajando la estructura del soneto italiano escribiendo incluso en la lengua de Petrarca; se dice que Milton, al final del soneto renacentista inglés, es quien vuelve a los orígenes del soneto. Michael R. G. Spiller. *Op. Cit.*, pp. 188 y 196.

<sup>76</sup> Spiller atribuye este declive al hecho de que mientras Isabel gobernaba, el ideal femenino petrarquista encajaba en los propios intereses de la reina, mientras que al ser ella reemplazada por un rey, James VI, tenía que abandonarse aquel ideal y ser reemplazado también, por el ideal del rey filósofo. Michael R. G. Spiller, *Op. Cit.*, p. 176.

## 2. TEORÍA DE UNA POÉTICA

En la poesía, como en toda construcción artística, es necesario saber qué es lo que demanda inicialmente una estructura para no cruzar las fronteras de su propia forma: cuáles han sido y son las bases de esas exigencias. De esta manera podremos entender en qué momento y hasta dónde puede presentar variaciones sin que por ello modifique su esencia.

Nos acercamos a nuestro objetivo final: la variedad del soneto en México; Hegel lo llama la parte final del proceso en que la obra puede reconocerse como creada;<sup>1</sup> para ello tenemos estructuras que habremos de enlazar reconociendo el “problema de semejanza e identidad” frente al “problema de la diferencia y no identidad,”<sup>2</sup> es decir, el soneto tradicional y el soneto variable en México: el enlace lo conseguiremos por medio de un método comparativo entre ambas formas.

Recordemos que la poesía surgió vinculada a la música y por lo tanto a la oralidad; el verso era cantado y precisaba ciertas características (sonoras) con dos finalidades: ser un artificio poético y que, de manera mnemotécnica, los rapsodas y aedas recordaran en hexámetros –como los griegos– las historias que tenían que ver con las hazañas de los héroes.<sup>3</sup> Con el tiempo la poesía se independizó de la épica para hacerse netamente lírica, volviéndose con mayor énfasis hacia la subjetividad y musicalidad de la que más adelante no podría desligarse por completo, aun después de haber pasado a la escritura como literatura impresa.

Con la escritura, como decía Platón, la memoria dejó de ser ejercitada y entonces los recursos nemotécnicos se hicieron casi innecesarios; en adelante nos enfrentamos a poemas que si acaso son recitados o leídos, pero ya no cantados;<sup>4</sup> a pesar de ello, ciertas características (unas más que otras) lograron permanecer en la poesía.

---

<sup>1</sup> Véase el prólogo de Hegel a su *Fenomenología del espíritu* (México, FCE, 1966).

<sup>2</sup> Greimas dice: “para que dos términos-objeto puedan ser captados a la vez, es necesario que posean algo en común (es éste el problema de semejanza y, en sus repercusiones, el de la identidad). [...] y para que puedan ser distinguidos, es necesario que sean diferentes, sea del modo que fuere (éste es el problema de la diferencia y la no identidad)”. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Gredos, 1987 (B.R.H., Manuales, 27), p. 29.

<sup>3</sup> César Fernández Moreno. *Introducción a la poesía*. México-Bs. As., FCE, 1962 (Colección Popular, 30), p. 15.

<sup>4</sup> Es a partir de la segunda mitad del siglo XIII cuando música y poesía se separan, aunque todavía en el siglo XIV se encuentre rastro de poesía y música unidas en Guillaume de Machaut; es por eso que la separación no se da finalmente sino hasta el siglo XV. Carlos Alvar. *Poesía de trovadores, trouvères, minnesinger. De principios del siglo XII a fines del siglo XIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 57.

La lírica románica tuvo tres modalidades de versificación desde que la métrica clásica modificó su sensibilidad rítmica, porque ahora estaba basada en la intensidad y no en la cantidad:

- Versificación isosilábica: igualdad silábica de los versos, predominó en la poesía culta.
- Versificación amétrica: heterosilábica o irregular.
- Versificación acentual o rítmica: cuya irregularidad en el metro del verso se debe a la influencia de la música.<sup>5</sup>

De los elementos fundamentales de la lírica románica, el verso es la unidad mínima –normalmente de difícil autonomía–<sup>6</sup> común a todo poema (en verso) cuyas características se presentan “como resultados de una combinación de palabras, rítmica y sintáctica al mismo tiempo”<sup>7</sup> que se manifiestan mediante el metro, el ritmo y la rima.

El metro se obtiene del número de sílabas que componen cada verso denominándolo *bidecasílabo*, *tridecasílabo*, *tetradecasílabo*, etcétera; sólo el caso de los versos con catorce sílabas reciben el nombre especial de alejandrinos. Sin embargo, el conteo de sílabas varía de una a otra lengua dependiendo de su naturaleza: si es oxítona (lenguas como el francés, provenzal, catalán e incluso el inglés) o paroxítona (el italiano y el español por ejemplo); es por esta naturaleza de intensidad silábica que al verso que nosotros agregamos normalmente una sílaba bajo las reglas de versificación española (cuya palabra final sea aguda), las lenguas oxítonas dejan intacto.<sup>8</sup>

De modo que el verso se ve influido por la serie de acentos poéticos que lo componen. En español, estos acentos usualmente coinciden con los acentos de pronunciación natural de las palabras, a menos

---

<sup>5</sup> La lírica románica sufrió un proceso muy similar y ligado al que sufrieron las lenguas romances: al perderse la cantidad silábica del latín —base musical del verso clásico—, se impuso la intensidad silábica (sobre este asunto hay una verdadera controversia, pues por otro lado se niega la posibilidad de asegurar que los esquemas clásicos latinos dieron origen a los esquemas del verso románico). Cfr. Segismundo Spina. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo, Atelie Editorial, 2003, pp. 17-20.

<sup>6</sup> Rudolph Baehr dice que “por norma general (y sobre todo en los primeros tiempos de la literatura) se mantiene que el verso constituye unidad, que lo es de sentido, sintaxis y ritmo, señalada en su fin por el acento, la rima y la pausa; sólo en determinadas condiciones se aceptan la sinafia, la compensación y el encabalgamiento”, pues las relaciones de autonomía y dependencia son distintas. Sin embargo, hay casos de versos cuyo metro o ritmo pueden prestarse a cierta confusión que sólo puede resolverse con la referencia de otro verso del mismo poema (esto sin contar la rima que definitivamente no podremos tener si no es con, al menos, incluso dos versos más.) *Manual de Versificación Española*, trad. y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1970, Biblioteca Románica Hispánica (III. Manuales, 25), pp. 29-30.

<sup>7</sup> O. Brik. "Ritmo y Sintaxis" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1970, p. 111.

<sup>8</sup> A partir de esto se dice que en español el verso tiene dos medidas de sílabas: la fonética y la métrica. Rudolph Baehr. *Op. Cit.*, pp. 21-23.

que se trate de una licencia poética.<sup>9</sup> Es precisamente el conjunto y combinación de estos acentos (o “golpes tónicos”) lo que conocemos como ritmo, el cual depende de la extensión del verso (salvo los dos acentos obligados: el que va al final del verso, en la penúltima sílaba, y el que va en cualquiera de las cuatro primeras sílabas).<sup>10</sup>

En general el ritmo sigue los acentos naturales de cada palabra en un verso, sin embargo es posible que por necesidad se tome como tónica una sílaba débil que normalmente es el acento secundario de una palabra.<sup>11</sup> Finalmente, como resultado de estos acentos, el verso tiene un periodo rítmico interior que inicia con la primera sílaba tónica del verso y termina antes de la última; a su vez, el periodo rítmico se divide en los llamados pies de verso o cláusulas rítmicas que pueden ser de dos a tres sílabas de las cuales una, la tónica, sostiene a las demás. Después del periodo rítmico interior hay uno que lo enlaza con el del siguiente verso, que va de la última sílaba tónica hasta la pausa final del verso y aun la anacrusis, en caso de existir.<sup>12</sup> Estas son las características básicas del verso que, como dijimos, difícilmente podrán identificarse plenamente sin la referencia al menos de otro, permitiendo la formación de lo que conocemos como estrofa.

La estrofa, como el verso, posee cierto ritmo –además del que ya mencionamos– a partir del que se entabla un juego entre los versos, que permite que uno y otro de ellos se unan entre sí con características fonéticas más claras; a éste ritmo estrófico se le llama “rima”,<sup>13</sup> y puede ser asonante (que implica la coincidencia sólo de las vocales a partir de la última tónica de cada verso) o consonante (coincidencia tanto de vocales como de consonantes a partir de la última tónica de cada verso), cada

---

<sup>9</sup> Ejemplo de este tipo de licencia poética lo encontramos en el verso de Luis de Sandoval Zapata *¿en cuántas metamorfosis viviste?*, del soneto “A la materia prima”. En *Otros 1001 sonetos mexicanos* de Raymundo Ramos, México, UNAM, FES-Acatlán, 2006, p. 30.

<sup>10</sup> Rudolph Baehr. *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>11</sup> Es un caso distinto al de la licencia poética porque aquí el ritmo no es forzado sino que se da de manera natural. Por ejemplo: *Viste exóticamente llamativa y coqueta* del soneto “La comediente” de Rosario Sansores; en *Otros 1001 sonetos mexicanos*, p. 240. Este verso tiene hemistiquio y por ser esdrújula se le quitaría una sílaba; sin embargo el acento secundario hace que la palabra sea más bien grave, permitiéndole así quedar intacta en su medición.

<sup>12</sup> Los pies de verso, según la métrica clásica, son: yambo (oó), troqueo (óo), dáctilo (óoo), anfibraco (oóo) y anapesto (ooó), aunque realmente se consideren como existentes sólo el troqueo y el dáctilo (versos trocaicos y dactílicos) debido a que “la unidad rítmica debe iniciarse, como en el compás de la música, por un acento más o menos fuerte para que el oído español la sienta como tal”, tomando de esta manera, las primeras sílabas átonas, no como parte del pie de verso sino como la anacrusis. Rudolph Baehr. *Op. Cit.*, pp. 27-29.

<sup>13</sup> Ambas palabras, tanto ritmo como rima poseen el mismo origen: ritmo proviene del latín *rhythmus*, y éste del griego ῥυθμός, movimiento regulado por tiempos, medida, cadencia, regularidad, compás, que a su vez viene de ῥεῖν (ῥέω: correr, manar, emanar, fluir; mientras que el término de rima tiene un origen directo de ritmo (*rhythmus*). Cfr. *DRAE* y *Diccionario-manual Griego. Griego clásico-español* de José M. Pabón S. de Urbina, XX edición. Barcelona, VOX, 2007.

una de ellas con su propia clasificación; sin embargo, es sabido que en versos de arte mayor, la rima también puede encontrarse dentro del verso, es decir, no al final sino en el hemistiquio.

A partir del ritmo y la rima se manifiestan otros elementos importantes que caracterizan a la forma poética versificada como las pausas métricas al final de la estrofa, en medio de ella (sólo en estrofas simétricas) y al final de cada verso y/o hemistiquio (es precedida siempre por el acento más fuerte del hemistiquio o del verso). Estas pausas son tanto fonéticas como sintagmáticas de manera que el poema consta de una unidad principal e irremediable con la posibilidad de tener otra o varias, además de las subunidades necesarias (que pueden verse afectadas por el encabalgamiento que une el final de un verso cualquiera, con el siguiente).<sup>14</sup> Como resultado de ello, en parte quedó lo que se conoce como cesura o pausa(s) interna (s) del verso, específicamente marcada en los versos de arte mayor, sobre todo en el alejandrino.

### **Las formas estróficas que antecedieron al soneto**

Recordemos que en su origen la poesía tuvo cierto carácter popular, pues de esta manera se ha reconocido la presencia de una lírica con versos irregulares en la Península Ibérica,<sup>15</sup> que en su proceso evolutivo comenzó con estrofas breves que después se fueron eliminando y, o dando origen a otras nuevas: del dístico simple al *stornello* y al *strambotto*, y posiblemente el terceto y dístico monorrimos con estribillo a “la forma zejelesca típica del *virelai* y la *ballade* francesas, de las *danzas* y *baladas* provenzales, de las *laude* italianas, ‘formas fijas’, que primitivamente fueron populares”.<sup>16</sup>

Es precisamente en esa “forma zejelesca” primigenia en donde encontramos la primera posibilidad del origen del soneto a la que nosotros nos referiremos: la jarcha mozárabe (en un invento hispanoárabe), que, a su vez, nos lleva a la poesía pretrovadoresca cuyas características principales –en cuanto a la versificación– se pueden resumir de la siguiente manera:<sup>17</sup>

- Es la base de la lírica francesa, provenzal e italiana.
- Desde su comienzo tuvo rima asonante.

---

<sup>14</sup> Rudolph Baehr. *Op. Cit.*, pp. 32-33.

<sup>15</sup> Pedro Henríquez Ureña. “La versificación irregular en la poesía castellana”, 2ª ed., Madrid, 1933. Apud. Margrit Frenk. *Op. Cit.*, p. 90.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>17</sup> *Idem*.

- Encadenamiento de las estrofas (*leixa-pren*), característico también de las cantigas galaico-portuguesas.
- El verso tuvo una naturaleza popular en Francia, principalmente el trocaico. Los más antiguos son los de 15 y 11 sílabas (en francés), luego los de 13 y 9, y después los de 12 y 10. En la lírica galaico-portuguesa predominaron los versos de 7, 5 y 11 sílabas (contando en francés), y de 6, 9 y 12; mientras que en la italiana prevalecieron en el inicio el octosílabo y el endecasílabo.
- Las estrofas de esta poesía tendían a ser breves, comenzando por el monóstico, dístico y luego el terceto monorrímo.<sup>18</sup>
- Por ser de baile, la poesía pretrovadoresca tenía un carácter coral; de ahí la necesidad del estribillo en algunas formas poéticas que a veces se repite a lo largo de la composición y otras presenta algunos cambios de estrofa en estrofa.<sup>19</sup>

## Jarchas

<sup>18</sup> Precisamente en el terceto y en el dístico monorrímo con estribillo, se ha visto el origen de la “forma zejelesca” como ya se mencionó.

<sup>19</sup> Margrit Frenk. *Op. Cit.*, pp. 90-98. Mientras que en el zéjel, “trístico monorrímo con estribillo y [...] con un cuarto verso de rima igual al estribillo, rima que se repite en el cuarto verso de todas las estrofas de la misma canción” se reiteran los dos versos completos del estribillo, en la moaxaja sólo se repite la rima (de hecho es muy probable que la moaxaja se haya derivado del zéjel como apunta Menéndez Pidal, quien en realidad ve en ambas formas una sola). Véase el siguiente ejemplo de zéjel:

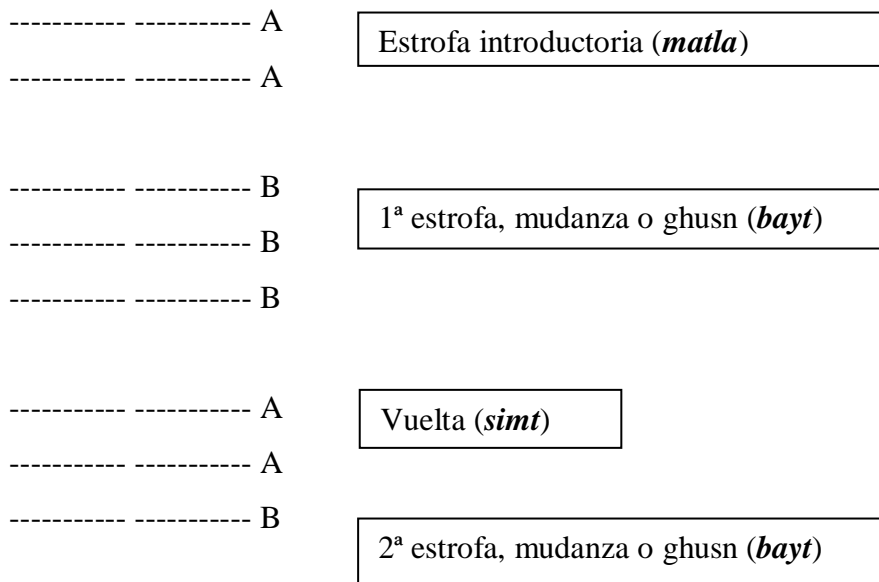
|                                       |                            |
|---------------------------------------|----------------------------|
| <i>Yā melīha ‘d-dunyā,qūl;</i>        | <i>Markaz</i> (estribillo) |
| <i>‘alā ‘s ent, yā ‘bni,malūl i</i>   |                            |
| <i>Ey anā indak waghīh,</i>           |                            |
| <i>Yatmaggag minnu wafīh</i>          | <i>Agsān</i> (mudanza)     |
| <i>Tumma f’ahlā ma tatīh,</i>         |                            |
| <i>Targa ‘anasak wasūl,</i>           |                            |
| <i>[Yā melīha ‘d-dunyā,qūl; etc.]</i> | <i>Simt</i> (vuelta)       |

Se dice que el primer provenzal en practicar el zéjel fue Guilhem de Peiteus (Guillermo IX, duque de Aquitania), por eso también se ha dicho que esta estructura poética árabe fue crucial en la lírica que nacía en Provenza: el estribillo del zéjel terminó por suprimirse ante una necesidad estética meramente fonética: mientras que en un principio el zéjel era cantado por una persona acompañada de un coro (que cantaba el estribillo), después comenzó a prescindirse de este último, haciendo más tediosa y pesada la repetición del estribillo a cada estrofa, por eso se optó por sólo conservar la rima del mismo: “En una poesía cortesana destinada al canto monódico de una sola voz en la sala de un castillo, ante un reducido auditorio señorial, era una necesidad la supresión del estribillo como recurso impropio”. En la corte de Federico II el primero en hacerlo fue Jacopone da Todi en su *Laudario*, donde 52 de 102 laúdes mantienen la estructura de trístico con vuelta y estribillo. Ramón Menéndez Pidal. *Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval*. Madrid, Espasa-Calpe, 1955 (Austral, 190), pp. 17-46.

De los puntos anteriores, el último es el que nos acerca a la naturaleza de la *khardja* o jarcha, la cual en realidad consiste en una parte de la forma estrófica final (jarcha significa “salida”) que puede funcionar de dos maneras posibles: una autónoma y otra que depende del todo poético. Podemos decir que en dichas manifestaciones poéticas primitivas estaba presente una parte popular y otra culta, en donde la popular se manifestaba en aquellas repeticiones o estribillos (en este caso incluyendo la jarcha final) y la culta en el resto de la composición poética (*muwashaha* o moaxaja).<sup>20</sup>

Estructuralmente, la moaxaja es una forma poética de cinco estrofas por lo general (diez, catorce o diez y ocho versos), cada una dividida en dos partes: la primera hace un cambio de rima en cada estrofa (mudanza) y la segunda la mantiene (vuelta). Sus esquemas posibles son: (AA) bbbAA cccAA...; (ABAB) cdcdcdABAB efefefABAB...; (ABCB) dededeABCB fgfgfgABCB..., aa/bbba/ccca/ddda..., xa/xa/bbba/ccca/ddda... entre otros, en donde los dos primeros versos con o sin rima hacen la introducción, las siguientes estrofas presentan una *mudanza* con una nueva rima en cada estrofa y una *vuelta* o *simt* en ellas que mantiene la misma rima en todas, para que finalmente la estructura se cierre con una última vuelta que recibe el nombre de jarcha o *markaz*.<sup>21</sup>

**Estructura de la moaxaja:**<sup>22</sup>



<sup>20</sup> Incluso se sabe que mientras la jarcha estaba escrita en árabe vulgar o en mozárabe, el resto de la forma estrófica estaba escrito en árabe literario; las veinte jarchas encontradas por Samuel Miklos Stern estaban escritas en un dialecto hispánico, mozárabe, “hablado en al-Andalus por los españoles cristianizados o islamizados”. Margit Frenk. *Op. Cit.*, p. 102.

<sup>21</sup> Margrit Frenk. *Op. Cit.*, p. 101-102; François Jost. *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire: Modes et modulations*. Berne, Francfort's, Main, New York, Paris, Lang, 1989, p. 17.

<sup>22</sup> El esquema se obtuvo de [users.ipfw.edu/jehle/COURSES/S407/jarchas3.pdf](http://users.ipfw.edu/jehle/COURSES/S407/jarchas3.pdf)



----- B  
----- B  
----- A

Vuelta (*simt*)

----- A  
----- B  
----- B

Última estrofa mudanza o ghusn (*bayt* 5 ó 6)

----- B  
----- A  
----- A

**Jarcha** (escrita en mozárabe)

La importancia de la jarcha para el soneto se evidencia en la manera poética de presentar el conflicto, normalmente erótico-amoroso; y, aunque en realidad la afirmación sobre el origen del soneto ha apuntado particularmente a la jarcha, con los datos anteriores podríamos decir que no sólo ella pudo tener cierta influencia en la estructura del soneto sino toda la *muwashaha*; además, no podemos dejar mencionar que la poesía árabe compartía ya con la romance el uso de formas fijas o semi-fijas: la jarcha pierde importancia en el origen del soneto desde el momento en que la explicamos como una forma autónoma e independiente de la moaxaja, su significación radica precisamente en que es la vuelta de una estructura mayor.

Visto desde una perspectiva estructural, la *moaxaja* se convierte en el testimonio de lo que la lírica prerrománica buscaba entonces: una eficaz manera de cerrar las formas poéticas, que naturalmente eran abiertas, mediante una concreción estrófica final que en este caso es la jarcha; donde la composición mantiene dos voces, una narrativa en la primera parte de ella, y una lírica exclusiva de la última vuelta, la jarcha.

Existe otra forma poética árabe con reconocida influencia en el soneto, pero con pocos estudios: el *ghazal*; forma lírica por excelencia de los árabes en el siglo VIII,<sup>23</sup> cuya longitud estrófica variaba de

---

<sup>23</sup> Se dice que Umar Ibn Abi Rabi'ah es uno de los poetas más antiguos que escribieron *ghazal*. *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*, 1995, p. 459. Consultado en [books.google.com.mx](http://books.google.com.mx).

14 a 16 versos,<sup>24</sup> es tan importante y semejante al soneto que incluso hay quien lo llama “el soneto de los faraones”.

While translators continue, however, to use European formal terms as ways of defining or describing Persian poems any such responsiveness to their true formal nature is unlikely. Translators misleadingly insist on calling *ghazals* ‘odes’ or, perhaps even more confusing, ‘sonnets’. Robinson informs us that «the Persian Ghazel... is a kind of sonnet» but then has to tell us that in the matter of unity and design «the Persian Ghazel differs from the sonnet as widely as possible».<sup>25</sup>

La característica principal del *ghazal* es la de presentar una tesis y su antítesis (pregunta y respuesta) en su estructura por medio de una serie de dísticos —no menos de cinco ni más de 12, aunque normalmente se aceptan siete— del mismo metro (*Beher*); los dos versos del primer dístico tienen la misma rima (*Radif*),<sup>26</sup> pero el resto de los dísticos sólo la comparten en el segundo verso;<sup>27</sup> a estos dísticos se les conoce como *Sher*.

Bulbulī barg-i gulī khush-rang dar minqār dāsht  
v-andar-ān barg-u navā khush nālahā-yi zāar dāsht  
guftam-ash dar ‘ayn-I vasl īn nāla-u faryād chīst  
guft mā-rā jilva-yi ma’shūq dar īn kār dāsht<sup>28</sup>

Podemos comprender a las formas árabes, (la *moaxaja*, la *jarcha*, el *zéjel* y el *ghazal*), como elementos importantes e influyentes en la formación de una nueva forma estrófica; sin embargo todavía no son estructuras poéticas propiamente romances (aunque, como dijimos, fueron formas que también practicaron los provenzales: el hecho es que no nacieron con ellos); la primer manifestación lírica en lengua romance la tenemos en provenzal, lengua que tuvo dos expresiones importantes: la primera en el

---

<sup>24</sup> François Jost. *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>25</sup> Parvin Loloi. *Hâfiz, master of Persian poetry. A critical bibliography*, Londres, NY, I. B. Tauris & Co Ltd, 2004, p. 16.

<sup>26</sup> Often a so-called *radif* rhyme has been used in *ghazals*, that is an addition to the rhyme which usually consists of a verb or a noun, but may also vary from a mere suffix to a short phrase. The essential point is that the *radif* should constitute a morpheme, a linguistic form with a distinct meaning. J. T. P. de Bruijn, *Persian Sufi poetry. An introduction to the mystical use of classical poems*. Richmond Surrey, Curzon Press, 1997, pp. 53-54.

<sup>27</sup> *Transactions of the Literary Society of Bombay with engravings*, Londres, Literary Society of Bombay, 1820, p. 81.

<sup>28</sup> A nightingale holding a colourful rose petal in his bill / uttered bitter complaints in the midst of these riches. // I said to him: ‘Why this complaining and lamenting when you have reached unity itself?’ / He said: ‘It was the revelation of the beloved which made me do this!’. J. T. P. de Bruijn, *Op. Cit.*, p. 78.

sur de Francia (en las cortes de Potiers, Narbonne, Tolouse) desarrollada por los trovadores;<sup>29</sup> mientras que la segunda lo hizo posteriormente (desde mediados del siglo XII hasta finales del siglo XIII) en el norte, pero partiendo de lo que los trovadores habían llevado antes,<sup>30</sup> a los poetas de esta etapa se les conoce como *trouvères*.

### **Cansó**

Los trovadores provenzales aportaron la *cansó* (chanso, canzone, chanson, canción), composición poética de carácter amoroso, y el *sirventés*, cuyo contenido era más bien satírico.<sup>31</sup> La primera adquirió mayor popularidad y ahora es más conocida pues, como se podrá entender, mediante ella se difundió la concepción trovadoresca del amor (amor cortés o *fin'amors*).<sup>32</sup> Esta forma estrófica tenía música propia y su estructura consta de cinco a siete estrofas con aproximadamente ocho versos (aunque podía variar) cuya estructura debía ser idéntica.<sup>33</sup>

Cada estrofa consta de cierto número de versos que pueden ser isosilábicos o heterosilábicos y que son agrupados en una parte superior, *frons* (frente), formada por uno o dos pies rítmicos, y una coda o *sirma* (cauda) que puede ser indivisible, en caso de tratarse de versos impares, o dividirse en dos o más subpartes conocidas como *vuelatas*. Aunque la *frons* y la *coda* son independientes una de otra, comparten un verso de enlace o *chiave* que repite la rima del último verso de la *frons*. Finalmente la

---

<sup>29</sup>“Trovador” viene del *trobar* (hallar, componer versos) que se usaba en la *langue d’oc*, y que a su vez es “voz hermana del francés *trouver*, del italiano *trovare* y del catalán *trovar*, que proceden probablemente de un *tropare* (lat. Vulgar), variante del tardolatino *contropare*, ‘hablar simbólicamente’, ‘hablar por figuras poéticas’ (derivado del grecolatino *tropus*, ‘figura retórica’), de donde *trovar* significa ‘hacer poesía’ (*poetare*, ital.). Pero hay además, una segunda etimología que deriva el término trovador de *trovare*, que como actividad literaria tiene una referencia en el concepto de *invenire* ‘inventar’, derivado de la retórica, de donde ‘inventar’ y luego ‘hallar’. Clara Saravia Linares de Arias. *Vía Crucis: virgen de mi montaña*, Editorial EUCASA / B.T.U., 1992, p. 16.

<sup>30</sup> “La lírica trovadoresca llegó al norte de Francia gracias a la protección de que fue objeto por parte de Leonor de Aquitania y de sus hijas María de Champaña y Alais de Blos”. Carlos Alvar. *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>31</sup> Es de resaltar la importancia estructural que los trovadores conferían a los poemas, ellos se propusieron la invención (*invenire*) de nuevas formas musicales con un léxico limitado, por eso era tan importante la innovación estructural. Clara Saravia Linares de Arias. *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>32</sup> Esta idea de amor “cortés” surgió precisamente por el ritmo de vida que los trovadores llevaban. Eran poetas con la necesidad de encontrarse en un entorno social ajeno al que ellos habían tenido acceso desde su nacimiento, motivo por el cual alababan a esa élite a la que en realidad no pertenecían pero que sin embargo les daba cierta protección. El amor cortés es por tanto un amor aristocrático (de la corte, de ahí su nombre) que se desarrolla en ese entorno social; exige a los trovadores ciertas habilidades y además despreocupación alguna por su supervivencia, es esa la razón por la que al mismo tiempo eran “protegidos” de la corte. En su inicio, esta poesía era creada con el fin de ser cantada y estaba dirigida al entretenimiento de un público y no a un grupo sofisticado, por lo que se puso de moda como tópico (el poeta-amante, lejos de la mujer-amada; son separados por el hado). Clara Saravia Linares de Arias. *Op. Cit.*, p. 14 y Paul Oppenheimer. *The birth of the modern mind: Self, consciousness, and the invention of the sonnet*. New York, Oxford University, 1989. p. 4

<sup>33</sup> Carlos Alvar. *Op. Cit.*, p. 43; Clara Saravia Linares de Arias. *Op. Cit.*, p. 29.

estrofa cierra con una *tornada* o *envío* que va al destinatario de la canción, reproduciendo el esquema estrófico de la segunda mitad de la estancia regular.

### Estructura de la cansó:

1er. pie rítmico }  
2º pie rítmico } Frons

Verso de enlace o *chiave* (rima verso final *frons*)

1ª vuelta (volta)<sup>34</sup> }  
2ª vuelta } Coda

(envío o *commiato*, rima de la coda)<sup>35</sup>

Así, podemos observar la estructura en el siguiente poema de Guilhem de Poitiers (1071-1127):

### I

*Farai chansoneta nueva  
Ans que vent ni gel ni plueva;  
Ma dona m'assai' e m prueba,  
Quossi de qual guiza l'am;  
E já per plag que m'en mueva  
No m solvera de son liam.*

*Qu'ans mi rent a lieys e m liure,  
Qu'en sa carta m pot escriure.  
E no m'en tengatz per yure  
S'ieu ma bona dompna am,*

*Que plus ez blanca qu'evori,  
Per qu'ieu outra non azori.  
Si'm breu non ai ajutori,  
Cum ma bona dompna m'am,  
Morai, pel cap sanh Gregori,*

<sup>34</sup> Cambio de rima respecto de la frons.

<sup>35</sup> Clara Saravia Linares de Arias. *Op. Cit.*, p. 29.

Si no m bayz'em cambr'o sotz ram.

*Qual pro y auresz, dompna conja,*

*Si vostr'amors mi deslonja?*

*Par que us vulhatz metre moja.*

E sapchatz, quar tan vos am,

*Tem que la dolors me ponja,*

Si no m faitz dreg dels tortz qu'ie us clam.

*Qual pro y auresz, s'ieu m'enclostre*

*E no m retenetz per vostre?*

*Totz lo joys del mon es nostre,*

Dompna, s'amduy nos amam.

*Lay al mieu amic Daurostre*

Dic e man que chan e [no] btam.

*Per aquesta fri e tremble,*

*Quar de tan bom'amor l'am;*

*Qu'anc no cug qu'en nasques semble*

En semblan del gran linh n'Adam.<sup>36</sup>

### **Balada**

Los *trouvères* retomaron la *cansó* de los trovadores para utilizar lo que ahora se conocería como *chanson*, el *sirventés* (*servantois*), el *planch*. Sin embargo, también emplearon formas populares como la *balada*, el *rondeau*, el *virelai*; además de la *tornada* y del *senhal*.<sup>37</sup> De estas formas, la que ahora nos interesa abordar es la *balada*, concebida en su origen para acompañar el baile y sometida a ciertas reglas estróficas como aquella que la limita al uso de tres rimas únicamente, que tiene un parecido estructural a la forma de la *moaxaja* aunque con la diferencia de que los versos que funcionan como

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>37</sup> Carlos Alvar. *Op. Cit.*, p. 57.

estrofa introductoria de toda la *moaxaja*, en la balada se repiten para anunciar cada una de tres estrofas: aa/bbba/aa/bbba/aa/bbba.<sup>38</sup>

*Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire,  
Per mon marit, quar ne-l voil ne-l desire.*

*Qu'eu be-us dirai per que son aissi drusa:  
Coindeta sui...  
Quar pauca son, joveneta e tosa,  
Coindeta sui...  
E degr' aver marit dont fos joiosa,  
Ab cui toz temps pogues jogar e rire.*

*Coindeta sui, si cam n'ai greu cossire,  
Per mon marit, quar ne-l voil ne-l desire.*

*Ja Deus no-m sal, si ja'n sui amorosa:  
Coindeta sui...  
De lui amar mia sui cobeitosa,  
Coindeta sui...*

*Anz, quant lo vei, ne son tant vergoignosa  
Qu'eu prec la mort que-l venga tost aucire.*

*Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire,  
Pe mon marit, quar ne-l voil ne-l desire.  
[...]<sup>39</sup>*

### **Minnesänger**

La técnica que estos poetas tenían al escribir, se pueden señalar tres tipos específicos: *lied* (canción) y el *leich* (lai), ambos de carácter lírico aunque el *leich* sin una forma regular como la que el *lied* presenta, y el tercero, *spruch* similar al *lied* pero con un carácter más bien didáctico o moralizante. La estructura métrica varió de un periodo a otro en el caso de los *lied* y *spruch* (se habla de tres periodos de la poesía de los *minnesänger*: una primavera, un periodo clásico y un otoño), por ello no puede hacerse una generalización sobre ella; acaso podemos decir que la estructura exigía dos partes al

---

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> *Florilège des troubadours*, publié avec un préface, une traduction et des notes par André Berry, Paris, Librairie de Paris, p. 10. Consultado en <http://sites.univ-provence.fr/tresoc/libre/integral/libr0706.pdf>.

menos, una estrófica y otra musical. El siguiente es un ejemplo de *minnesäng* escrito precisamente por Enrique VI, hijo de Federico Barbarroja y padre de Federico II:

*Ich grüeze mit gesange die süezen  
die ich vermîden niht wil noch enmac.  
deih si von mûnde rehte mohte grüezen,  
ach leides, dés ist manic tac.  
swer nu disiu liet singe vor ir,  
der ich so gár unsenfteclih enbir,  
ez sî wîp oder mán, der habe si gegrüezet von mir.*

*Mir sint diu rîch und diu lant undertân  
swenne ich bî der minneclîchen bin;  
unde swenne ich gescheide von dan,  
sost mir al mîn gewâlt und mîn rîchtuom dâhin;  
wan senden kúMBER zel ich mir ze habe:  
sus kan ich an vröuden ûf stîgen joch abe,  
und bringe den wéhsel, waen ich, durch ir liebe ze grabe.*

*Sît dat ich sî sô herzeclîchen minne  
und si âne wénken zallen zîten trage  
beide in hérzen und ouch in sinne,  
underwîlent mit vil maniger klage,  
waz gît mir dar úmbe diu liebe ze lône?  
dâ biutet sí mir ez sô rehte schône.  
ê ich mich ir verzige, ich verzige mich ê der krône.*

*Er sündet sích swer des niht geloubet,  
ich möhte gelében manigen lieben tac,  
ob joch niemer krône kaeme ûf mîn houbet;  
des ich mich âne sí niht vermezzen enmac.  
verlüir ich sí, was hette ich danne?  
dâ töhte ich ze vröuden noch wîbe noch manne*

*und waere mîn béster trôst beïdiu ze âhte und ze banne*<sup>40</sup>

Independientemente de las etapas que haya tenido la poesía de los *minnesänger*, y de que resulte complicado establecer una constante rímica, rítmica y métrica en ella, el camino por el que la estrofa lleva el tema amoroso es muy similar al que persigue el soneto: hay una descripción, luego un cuestionamiento para que finalmente arribe la respuesta de manera conclusiva. Ya decía Oppenheimer, lo que heredó el soneto del *minnesäng* es el sentido de ilusión y distancia.<sup>41</sup>

Es comparable el *minnesäng* al soneto en el sentido amoroso tratado en ambas formas; sin embargo habría que considerar todavía más que al *minnesäng*, a la *Meistergesangstrophe*, versión alemana del soneto antes de que los alemanes lo conocieran, razón quizás por la cual, pudieron haber llegado a pensar que Petrarca la conocía. Esta *Meistergesangstrophe* consistía en dos estrofas igual que el soneto, *der Aufgesang*, dividida a su vez en dos estrofas iguales llamadas *Stollen*, y *der Abgesang*, una estrofa que concluía las dos *Stollen*, pero más larga que cada una de ellas;<sup>42</sup> podría decirse que la diferencia entre esta forma alemana y la italiana radica principalmente en la disposición de las rimas.<sup>43</sup>

Estas son las formas que podríamos agrupar con aquellas que proceden del terceto o del dístico monorrímo que además comparten la forma zejelesca precisamente en esa repetición estrófica ya sea del verso completo o solamente de la rima. Sin embargo aún nos queda por abordar el grupo de estrofas que se originan del dístico y que, aunque no implican la misma repetición, hacen evidente la necesidad ya existente del cierre estrófico.

---

<sup>40</sup> *Saludo con mi canción a la dulce amada, /—a la que no puedo ni quiero abandonar— / ya que con mi propia boca no puedo saludarla / desde hace mucho tiempo, desgraciadamente. / Quien cante esta canción ante ella, / a la que añoro con tanto dolor, / que la salude por mí, sea hombre o mujer. // Tengo bajo mi poder riquezas y tierras / cuando estoy junto a la muy querida; / pero cuando me voy de su lado, / desaparecen todo mi poder y riqueza / y sólo puedo contar en mi haber ansioso pesar. / Así sube y baja mi gozo / y creo que por su amor iré a la tumba. // Y ya que la amo de todo corazón, / y la llevo, sin ninguna duda, siempre / en el corazón y también en la mente, / me pregunto a veces, con dolor, / qué me da la amada como recompensa. / Pues me da un premio muy hermoso, / tanto que antes de dejarlo, dejaría la corona. // Se equivoca mucho quien no crea / que yo podría vivir muy agradables días / aunque la corona no llegara nunca a mi cabeza: / si no tuviera a mi dama, no lo diría. / Y si la perdiera, ¿qué tendría yo después? / Nadie me alegraría, ni mujer ni hombre, / y mi mejor solución sería irme y marcharme. Carlos Alvar. *Op. Cit.*, pp. 304, 305.*

<sup>41</sup> Paul Oppenheimer. *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>42</sup> Es por esta razón que se dice que esta forma está compuesta por tres estrofas; aunque el soneto suele dividirse en cuatro (dos cuartetos y dos tercetos) o dos (una octava y un sexteto), lo cierto es que la división tripartita del *Meistergesangstrophe* bien podría corresponderse con la silogística del soneto, como veremos más adelante.

<sup>43</sup> François Jost. *Op. Cit.*, pp. 86-87.



## *Strambotto*<sup>44</sup>

La forma que particularmente nos interesa en este caso es el *strambotto* (en Provenza, *estribot*,<sup>45</sup> en Sicilia *strambotto* u octava siciliana, a partir de la cual Boccaccio creó la octava real) ya que es en Sicilia donde al parecer se desarrolló ante la necesidad de manifestar los *motti* o *mottetti* (¿lemas?, ¿lemas breves?) y además apareció de manera simultánea al soneto. Estructuralmente constaba de un poema de tres o cuatro dísticos endecasílabos de los cuales, el último hacía la conclusión del poema en un sentido proverbial: ababab, ababcc, aabbcc, abababab (más popular en el sur de Sicilia), ababccdd, abababcc (más común en Toscana), aabbccdd;<sup>46</sup> de ahí que se diga que el soneto tomó esta forma poética en sus inicios (particularmente con Giacomo da Lentino) y que con mayor facilidad los poetas ingleses lo hayan retomado en su propia estructura del soneto.<sup>47</sup>

Sin embargo, del *estribot* (*stribot*), el provenzal, nos quedan el de Peire Cardenal y el de Palais; en cada uno se trata de un monorrímo simple *laisse of alexandrines* con una cesura que normalmente recae en la sexta sílaba, el siguiente es un ejemplo del primer autor:

*E can el son desus e-l cons es sagelatz  
ab las bolas redondas que perdón al matratz,  
can las letras son clausas e lo traucs es serratz,  
d'aquí eyson l'iretge e li essabataz  
que juron e renegon e jogon a trêz datz.  
[...]  
Mon estribot fenisc, que es tot compassatz...  
que ye o dic per Dieu, qu'en sia pus amantz,  
e per mal estribatatz*

---

<sup>44</sup> No obstante hay quien prefiere atribuir el origen del soneto a la *cobla sparsa* en lugar de hacerlo al *strambotto*. La *cobla* esparsa es atribuida a los poemas de dos y una estrofa. Peter Brand y Lino Pertile *The Cambridge history of Italian literature*, 2a ed. Cambridge University Press, 1999, p. 11; y Frank M. Chambers. *An introduction to old Provençal versification. Memoirs of the American Philosophical Society held at Philadelphia For Promoting Useful Knowledge* Vol. 167, Filadelfia, American Philosophical Society Independence Square, 1985, p. 143.

<sup>45</sup> Moisés Massaud. *Op. Cit.*, p. 274.

<sup>46</sup> Jost, François. *Op. Cit.*, p. 20; *Cassell dictionary of Italian literatura* por Peter Bondanella, et al. 2ª edición, Continuum International Publishing Group, 1996, pp. 556, 557

en [http://books.google.com.mx/books?id=\\_q9BAwI-11YC&client=firefox-a](http://books.google.com.mx/books?id=_q9BAwI-11YC&client=firefox-a)

<sup>47</sup> Recordemos que el soneto inglés, a diferencia del italo-español, prefiere el uso de un pareado final en el cierre de la estrofa.

clergues.<sup>48</sup>

### **Sonneto**

Finalmente nos enfrentamos quizás a la forma poética más enigmática y al mismo tiempo más importante de este apartado; pero, ¿existió en verdad un soneto provenzal como estructura o, como dicen algunos teóricos, era simplemente la designación que se había dado a toda manifestación lírica breve?

Del *sonnet*, diminutivo del provenzal *son*, “canción”, que a su vez viene del latín *sonus*, “sonido”, no tenemos pruebas concretas en lengua provenzal como una forma poética identificada como tal, aunque sabemos que su verdadera invención llegó a ser atribuida a Guiraud de Borneil.<sup>49</sup> Por lo tanto sería demasiado aventurarnos a afirmar siquiera su existencia; lo que sí podemos es presentar el esquema que Spiller reconoce como el primero del soneto, cuyo rastro tenemos, según él, gracias a dos manuscritos: el *Codex Vaticanus 3793* y el MS. *Laurenziano-Rediano 9*.<sup>50</sup> En éstos, comenta Spiller, se explica gráficamente cómo tanto para escritores como lectores el soneto ‘hacía sus puntos’:

Los sonetos a veces son escritos por los escribas con la octava en cuatro líneas, dos líneas del soneto por línea del manuscrito, con una cesura, o ‘punto’, después de cada línea del soneto [una división muy semejante a la que se hace en los hemistiquios]; después el sexteto está escrito en dos líneas y una, dos líneas y una, de nuevo con una cesura después de cada línea de soneto. Los escribas también marcan cada dístico o terceto con una mayúscula o un símbolo como C (= ‘cominciamento’, ‘comienzo’):<sup>51</sup>

C   XXXXXXXXXX   .   XXXXXXXXXX

C   XXXXXXXXXX   .   XXXXXXXXXX

---

<sup>48</sup> Frank M. Chambers. *An introduction to old Provençal versification. Memoirs of the American Philosophical Society held at Philadelphia For Promoting Useful Knowledge* Vol. 167, Philadelphia, American Philosophical Society Independence Square, 1985, p. 85.

<sup>49</sup> Poeta provenzal. Moisés Massaud. *Op. Cit.*, p. 273.

<sup>50</sup> Éstos se encuentran ahora en la Librería del Vaticano; ambos fueron escritos en el norte de Italia a mediados del siglo XIII. Michael R. G. Spiller. “Sicilians and citizens: the early sonnet” en *Op. Cit.*, pp. 11-12. Véase también la nota 2 a este mismo capítulo en la p. 201.

<sup>51</sup> *We find in the major manuscripts of the late thirteenth in Northern Italy, which have preserved for us the first sonnets of all, a layout that emphasizes graphically how for writers and readers the sonnet ‘made its points’: sonnets are often written by the scribes with the octave in four lines, two sonnet lines per manuscript line, but with a stop, or ‘punto’, after each sonnet line; then the sestet is written in two lines and one, two lines and one, again with a stop after each sonnet line. The scribes also mark each couplet or tercet with a capital or a symbol such as C (= ‘cominciamento’, ‘beginning’)* Michael R. G. Spiller. *Op. Cit.*, pp. 11-12.

C   XXXXXXXXXXXX . XXXXXXXXXXXXXXX  
 C   XXXXXXXXXXXX . XXXXXXXXXXXXXXX  
 C   XXXXXXXXXXXX . XXXXXXXXXXXXXXX  
      XXXXXXXXXXXX .  
 C   XXXXXXXXXXXX . XXXXXXXXXXXXXXX  
      XXXXXXXXXXXX .

El ejemplo que nos proporciona es el del poeta Re Enzo (1224-1272):

*Tempo vene chi sale e chi discende  
 Tempo é da parlare e da taciere  
 Tempo é d'ascoltare e da imprendere  
 Tempo é da minaccie non temere;  
 Tempo é d'ubbidir chi ti riprende  
 Tempo é di molte cose provedere;  
 Tempo é di vegghiare chi t'offende,  
 Tempo d'infignere di non vedere.  
     *Pero lo tegno saggio e canoscente  
 Che fai i fati con ragione,  
 E col tempo si sa comportare,  
 E mettesi in piacere de la gente,  
 Che non si trovi nessuna caggione  
 Che lo su' fatto possa biassimare.*<sup>52</sup>*

Este sería un claro ejemplo de lo que fue el soneto antes de los sonetos de Petrarca.

Sin embargo, ¿será posible que encontremos en el soneto una estructura estrófica que al mismo tiempo refleje la organización de un pensamiento y la concepción del universo de toda una cultura? Al preguntarnos esto estamos pensando en parte, en un hecho transdisciplinario que, según el estructuralismo de Piaget, es posible e incluso necesario ya que “por su espíritu mismo, la investigación

---

<sup>52</sup> *Idem.*

de las estructuras sólo puede desembocar en coordinaciones interdisciplinarias”.<sup>53</sup> Evidentemente esta afirmación sólo podrá ser válida en tanto que concibamos al soneto como una estructura (como hemos venido haciendo a lo largo de la investigación), para ello es necesario que justifiquemos en primer lugar la naturaleza estrófica del soneto: ¿es una estructura?

### **El soneto: La estructura**

Si ya desde Saussure se avecinaba la concepción de la estructura como un sistema con leyes propias e internas, independientes de las externas (aunque no se puede negar la inmanente influencia de unas con otras, y en eso debe radicar parte de esta interdisciplina); son otros los teóricos que posteriormente se encargan de precisar tal idea; nosotros decidimos tomar a Jean Piaget (por haber sido quien hizo la síntesis de lo dicho hasta su tiempo sobre el estructuralismo desde una perspectiva transdisciplinaria) y a Jean Cohen (por el estudio particular del lenguaje poético desde el punto de vista estructuralista aplicando su propia metodología). Pero vamos por partes.

Piaget mismo ha dicho que las estructuras tienen un origen (génesis) y al mismo tiempo producen otras nuevas estructuras en un proceso continuo de autorregulación. Hasta ahora hemos visto parte del origen inmediato del soneto en sus antecedentes estróficos e incluso históricos (si quisiéramos, podríamos ir más atrás y así sucesivamente, probablemente sin llegar a nada); por el momento nos queda atender una tercera parte de ese origen, el que tiene que ver con el pensamiento reflejado en la propia estrofa y que, al mismo tiempo, es el origen del pensamiento moderno.

Ya Paul Openheimer manifiesta esta idea desde el título: *The birth of the modern mind: Self, consciousness, and the invention of the sonnet*, en donde plantea el problema de la estructura desde el pensamiento platónico y el aristotélico. El primero con el *Timeo* y el segundo con los tratados de lógica u *Organon*.

En la introducción del *Timeo*, Platón nos presenta el ideal del gobernante que, ya visto, encaja perfectamente con Federico II; sin embargo, veremos que también lo hace en el propio soneto pues éste sigue el mismo lineamiento de lo bueno y lo bello en una estructura cerrada en la que necesariamente se encuentran las virtudes del intelecto y de la belleza.<sup>54</sup> ¿No podemos ver en este ideal ya la

---

<sup>53</sup> Jean Piaget. *El estructuralismo*, México, CONACULTA/Publicaciones Cruz, 1995 (¿Qué Sé?, 34), p. 118.

<sup>54</sup> Véase Platón, “Timeo” en *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*. Traducciones, introducciones y notas por Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Gredos (Biblioteca clásica Gredos, 160), p. 156.

manifestación teórica de una estructura?, ¿y qué decir cuando Timeo dice que antes de hablar de la formación del universo y la del hombre, es necesario distinguir entre lo que siempre existe sin jamás haber nacido y lo que siempre está naciendo sin jamás llegar a existir? ¿Es posible que lo anterior se refiera a la génesis de la estructura de Piaget cuando nos dice que “[...] aun en el ámbito psicogenético, una génesis no es nunca más que el paso de una estructura a otra, pues ese paso explica además a la segunda al mismo tiempo que es necesario el conocimiento de las dos para la comprensión del paso como transformación”?<sup>55</sup> La oposición de las distintas estructuras y su continua generación nos llevaría a la idea (o esencia hegeliana), de la que dice Platón que nosotros no tenemos más que el reflejo.

Ahora bien, es preciso dejar claro que si tenemos al soneto como una estructura que, en una primera aproximación, según Piaget:

es un sistema de transformaciones que, como tal, está compuesto de leyes (por oposición a las propiedades de sus elementos), y que se conserva o enriquece por el juego mismo de sus transformaciones, sin que éstas terminen fuera de sus fronteras o recurran a elementos exógenos [;] comprendiendo además tres características: totalidad, transformaciones y autorregulación [; y que finalmente] puede dar lugar a una formalización [que es] obra de un teórico, en tanto que [ésta (la estructura)] es independiente de él;<sup>56</sup>

entonces, el soneto es orgánico y por lo tanto funciona como un universo, con sus propias leyes de totalidad, transformaciones y autorregulación. Las leyes a las que nos referimos y por las cuales hemos de considerar al soneto como una estructura se definieron desde un principio, partiendo siempre de los antecedentes estróficos ya vistos, y si han sido trasgredidas es siguiendo precisamente las leyes fundamentales de la estructura, lo que aquí reconocemos como *forma*.

En principio se tiene la idea (*italo-española*, claro) de que un soneto son catorce versos endecasílabos cuya rima varió desde el comienzo de su existencia hasta que aparentemente se había estabilizado cuando Petrarca tomó los cuartetos abrazados y el terceto encadenado de Dante; sin embargo la dispersión por otras lenguas y regiones hizo que de nuevo la estructura se viera alterada, no solamente en la rima sino también en el metro e incluso en el número de versos (recordemos primeramente la incorporación del dístico y del verso decasílabo en el soneto inglés, además del estrambote que desde el renacimiento comenzó a usarse).

---

<sup>55</sup> Jean Piaget. *Op. Cit.*, p. 109.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 6.

Hemos dicho entonces que el soneto es una estructura delimitada cuyas características intrínsecas autorregulan continuamente el complejo a manera de un universo; por lo tanto, referente a esto Paul Openheimer nos adelanta la parte específica del *Timeo* que él considera importante en la construcción del soneto: la arquitectura del universo, del alma humana y del cielo, es decir, la arquitectura de estructuras autónomas y autorreguladoras<sup>57</sup> (aunque parece que dicha importancia en realidad va más allá, por ejemplo, pensando en el cómo y cuándo nace).

### **La construcción platónica: inteligencia y espíritu**

En el *Timeo* se habla del origen de esas estructuras, se dice que Dios, por medio del razonamiento llegó a la conclusión de que entre los seres visibles nunca ningún conjunto carente de razón será más hermoso que el que la posee y que, a su vez, es imposible que ésta se genere en algo sin alma. A causa de este razonamiento, al ensamblar el mundo, colocó la razón en el alma y el alma en el cuerpo para que su obra fuera la más bella y mejor por naturaleza;<sup>58</sup> el soneto mantiene las características elementales de esta estructura: tiene inteligencia y alma.

### ***Inteligencia***

Comencemos por reconocer el intelecto en la estructura. Independientemente del tema del que se hable en ella, el soneto exige que, además de que su estructura no sea imitación de una copia sino de la cosa,<sup>59</sup> que tenga una estructura lógica silogística. Esto se explica desde el mismo *Timeo*, cuando nos dice que las cosas, para ser, necesitan algo que las una:

---

<sup>57</sup> Platón, por medio de *Timeo*, al hablar del mundo dice: “Nada salía ni entraba en él por ningún lado [...], pues nació como producto del arte de modo que se alimenta a sí mismo de su propia corrupción y es sujeto y objeto de todas las acciones en sí y por sí”. En efecto, el hacedor pensó que si era independiente sería mejor que si necesitaba de otro. Véase Platón, *Op. Cit.*, p. 177.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>59</sup> Esto en relación con lo que el mismo texto dice antes sobre el parentesco de las palabras y las cosas que representan, su relación con la cosa referida y no con la copia de ésta: “Entonces, acerca de la imagen y de su modelo hay que hacer la siguiente distinción en la convicción de que los discursos están emparentados con aquellas cosas que explican: los concernientes al orden estable, firme y evidente con la ayuda de la inteligencia, son estables e infalibles – no deben carecer de nada de cuanto conviene que posean los discursos irrefutables e invulnerables–; los que se refieren a lo que ha sido asemejado a lo inmutable, dado que es una imagen, han de ser verosímiles e irrefutables a los infalibles.” Finalmente, esto es aplicable no solo al soneto sino a toda poesía. Véase Platón. *Op. Cit.*, p. 172. Por otro lado, Aristóteles dice que: “Las palabras expresadas por la voz no son más que la imagen de las modificaciones del alma; y la escritura no es otra cosa que la imagen de las palabras que la voz expresa. “Peri Hermeneias” en *Tratados de Lógica (El Organon)*, estudio introductivo, preámbulos a los tratados y notas al texto por Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1969 (“Sepan cuantos...”, 124), p. 65.

el cuerpo del universo hubiera tenido que ser una superficie sin profundidad, habría bastado con una magnitud media que se uniera a sí misma con los extremos; pero en realidad, convenía que fuera sólido y los sólidos nunca son conectados con un término medio, sino siempre por dos.<sup>60</sup>

Esta construcción de las cosas es similar a la construcción del pensamiento que organiza Aristóteles partiendo del hecho de que todo sujeto requiere un predicado para poder ser verdadero o falso. De manera que de nuevo tenemos dos cosas unidas por una tercera (aunque como vimos, en una especie de subordinación, Platón finalmente habla de dos términos medios y no de uno solo, lo mismo sucede con el pensamiento), el sujeto y la conclusión (sobre su verdad) unidos siempre por un predicado (que es el verbo).

El silogismo es la enunciación cuyas proposiciones ya sentadas (dos principales) concluyen en otra diferente (una tercera); cada una de estas proposiciones afirma o niega una cosa de otra y puede ser universal (“cuando el atributo pertenece a toda la cosa”), particular (“cuando el atributo se afirma o se niega de una parte de la cosa” o “cuando no pertenece a toda la cosa”) o indeterminada (“cuando el atributo se afirma o se niega del sujeto, sin indicación de universalidad ni de particularidad”); al mismo tiempo puede ser silogística (“cuando afirma o niega una cosa de otra”), demostrativa (“cuando es verdadera y se deriva de las condiciones primitivamente sentadas”, es decir, cuando “asienta una de las dos partes de la contradicción”, “un principio”) o dialéctica (“cuando en forma de pregunta comprende las dos partes de la contradicción, o cuando bajo la forma del silogismo admite lo aparente y lo probable).

Ahora, con estas proposiciones, el silogismo podrá ser completo (en caso de que no haya necesidad de ningún otro dato más que los que las propias proposiciones facilitan), o incompleto (cuando se necesitan datos adicionales a los proporcionados por las proposiciones); se presentará de modos distintos repartidos en cuatro figuras<sup>61</sup> teniendo todos en común la presencia de un término

---

<sup>60</sup> Platón. *Op. Cit.*, p. 175.

<sup>61</sup> El verso latino mnemotécnico dice:

Barbara, Celarent, Darii, Ferioque *prioris*;  
Cesare, Camestres, Festino, Baroco *secundæ*;  
*tertia* Darapti, Disamis, Datisi, Felapton;  
Bocardo, Ferison *habet. Quarta insuper addit*  
Bramantip, Camenes, Dimaris, Fesapo, Fresison:  
Quinque *Subalterni*, totidem *Generalibus* orti,  
Nomen habent nullum, Nec, si bene colligis,  
Usum.

mayor (o predicado), un término medio (el puente entre la primera premisa y la conclusión) y el término menor (o conclusión)<sup>62</sup>

El soneto tiene una manera muy similar de llevar a cabo su razonamiento, en este caso poético. Es cierto que presenta normalmente un término universal y otro particular con relación a él: “cuando el universal, ya sea afirmativo, ya privativo, está colocado en el extremo mayor, y el particular afirmativo está colocado en el extremo menor, en tal caso, necesariamente el silogismo es completo. El silogismo es imposible si el universal está en la menor, o los términos están colocados de cualquiera otra manera.”<sup>63</sup> Es a partir de estos dos términos que logrará su conclusión.<sup>64</sup>

No pretendemos ahondar demasiado en el estudio del pensamiento silogístico, solamente nos hemos propuesto hacer una mención si acaso un poco más precisa de la idea que ya algunos teóricos han lanzado sobre el soneto y su semejanza con la estructura lógica aristotélica; y al mismo tiempo justificar la parte inteligente de la que habla Platón al referirse a la estructura del universo y del alma humana que fue creada (como ya lo anunciaba desde que habla de las cosas) de la esencia indivisible y siempre la misma (intelecto divino) y de la esencia indivisible y corporal (imagen de la materia de las ideas). De estas dos esencias formó una tercera intermedia que participa tanto de la identidad absoluta o ideal y de la diversidad absoluta o ideal. Luego mezcló las tres esencias (las dos iniciales y la tercera, resultado de éstas) formando una unidad que después dividió en siete partes que contenían todas las esencias. De esta división se dice que Platón pensaba en el origen del alma del mundo según las leyes de la armonía musical cuya secuencia numérica está dividida en dos partes: una de nones y otra de pares, que hacen una especie de espiral y que son infinitos: 1,3, 9, 27,... y 1, 2, 4, 8...<sup>65</sup>

Pero si es verdad que el soneto se vio involucrado desde su origen con el pensamiento platónico y el aristotélico, es necesario saber cómo fue que se dio este encuentro tan peculiar. Para ello debemos recordar un poco a las referencias históricas, culturales, sociales y políticas de la corte de Federico II, desde su formación, en buena medida influida por Averroes, quien seguramente le transmitió las ideas

---

<sup>62</sup> Aristóteles. *Tratados de Lógica (El Organon)*, estudio introductivo, preámbulos a los tratados y notas al texto por Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1969 ("Sepan cuantos...", 124), pp. 93-94.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>64</sup> Si pensamos en una primera figura, la conclusión se da al ser atribuido a todo, no serlo a ninguno, serlo a alguno, no serlo a alguno.

<sup>65</sup> Platón. *Op. Cit.*, p. 316. No olvidemos además que la misma arquitectura silogística vio nacer también la idea del amor cortés: Dios es concebido como un ser inalcanzable y distante, siendo la Corona representante de Dios, se convierte en el ser inalcanzable y distante en la tierra, por lo tanto hay una necesidad de lealtad; la corona es el único mediador entre Dios y el pueblo de los mortales, por lo tanto el rey es distinto a éstos y así, también está distante, por lo tanto, el mismo sentimiento necesario que el pueblo tiene hacia Dios, se traspone en este caso a la reina. Cfr. Paul Oppenheimer. *Op. Cit.*, p. 8.



aristotélicas que después el mismo Federico haría evidentes en aquel tratado sobre aves que, irónicamente, el Vaticano resguarda cuando representó una verdadera amenaza al modelo de la naturaleza establecido por la iglesia católica, bajo la cual se describían las cosas, animales o aves, no como eran sino en términos de relación con la mente de Dios. Entre algunas de las afirmaciones que Federico hace en este tratado está la de que “con la experiencia que tanto trabajo nos costó adquirir, hemos descubierto que las deducciones de Aristóteles, que hemos seguido cuando se han ajustado a nuestra razón, no deberían de ser del todo confiables”; además se dice que en conversación afirmó alguna vez que "uno debe aceptar como verdadero sólo aquello que es probado por la fuerza de la razón o por la naturaleza". Obviamente, el Papa Gregorio IX vio en estas ideas un gran peligro, el de tener una sociedad de hombres en la que la razón y el experimento tomarían precedencia ante la revelación divina; de hecho gracias a este tipo de comentarios, muchos cuestionaron incluso si Federico creía o no en Dios ya que evidenciaba su búsqueda de la verdad en la razón y no en éste.<sup>66</sup>

Pero ya he hablado de la corte de Federico, sabemos qué tan importante era para él que toda la corte estuviera inmersa en la vida cultural que marcaba esa preferencia de la razón, de manera que no sería extraño (es más bien casi una obviedad) que Lentino y el resto de los notarios hayan tenido esta influencia filosófica mientras veían nacer al soneto de la tinta de sus propias plumas. Es importante dejar claro que, si he hablado de la presencia platónica y aristotélica en la construcción del soneto, no es porque crea que quienes participaron en esta construcción se hayan propuesto que fuera de esa manera, sino porque pienso que en verdad la construcción del soneto y el acabado que finalmente se le dio con Petrarca son el reflejo de un pensamiento, en buena medida impulsado por el emperador siciliano, que se infiltraba en este prerrenacimiento medieval y que terminaría por ser base fundamental del pensamiento moderno.

Las cuatro estrofas del soneto son lo que serían los cuatro elementos necesarios para formar una estructura sólida según Platón; mientras que sus tres momentos elementales, serían las tres proposiciones básicas planteadas por Aristóteles. Así que la estructura del soneto, que es similar a la arquitectura del universo y del alma humana según Platón, está dotada de inteligencia y el espíritu, donde la inteligencia se manifiesta en el proceso silogístico que sigue para llegar a una verdad: el soneto exige una introducción que sería una primer premisa, un desarrollo, segunda premisa, y una conclusión que se obtiene de la suma de la introducción y del desarrollo siempre regresando a uno de

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 9-15.

los términos expuestos en la introducción; y el espíritu es la propia poesía (la copia de la cosa y no de la copia, es decir, lo que es común a todos pero que sólo se ha dicho de una manera).

### *El espíritu*

Retomemos un poco la misma idea platónica sobre el alma para avanzar hacia el papel que tiene ésta en el soneto. Aquella inteligencia de la que hablamos fue puesta dentro del alma junto con la imagen de la materia de las ideas y el resultado de la mezcla de ambas; finalmente el alma a su vez fue puesta en el cuerpo (que es total, transformador y autorregulador).

Decíamos que el espíritu en el soneto es precisamente la poesía o el acto poético, más precisamente. Es ahora cuando nos acercamos entonces a Jean Cohen y su teoría de la estructura del lenguaje poético, pero primero es necesario recordar que la poética, como una de las funciones de la lengua, orienta su mensaje hacia sí mismo,<sup>67</sup> lo cual supone ya que funciona también como una estructura –opuesta en cierta medida a la referencial, cuya orientación está en el contexto, es decir, fuera del mensaje–, de manera que lo poético no es exclusivo de la poesía sino que compete al arte en general –aunque en realidad se dice que puede estar presente en casi cualquier otra expresión, verbal para Jakobson, aunque predominantemente en la poesía, de ahí su nombre–; a nosotros nos interesa el literario, de éste, la lírica, concretamente el soneto.

Cohen, partiendo de la doble aproximación fónica y semántica del lenguaje, habla de lo poético y su manifestación en la literatura; dice que hay tres clases de poemas: el poema en prosa o poema semántico, el cual no atiende la parte fónica valiéndose únicamente de la semántica para alcanzar la belleza; el poema fónico o prosa versificada, que sólo explota los recursos fónicos olvidándose de los semánticos; y la fono-semántica o poesía integral, que busca una realización tanto fónica como semántica en el poema.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> En los *Ensayos de lingüística general* de Roman Jakobson.

<sup>68</sup> Finalmente habla de una cuarta categoría, la de la prosa integral que no atiende ni el rubro fónico ni el semántico, por ello mismo lo clasifica separadamente pues no pretende ser poético sino referencial. Jean Cohen. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica: II. Estudios y ensayos, 140), p. 12.

Para el estudio del soneto, evidentemente la categoría que nos interesa es esta última que funcionará como un signo, con una sustancia y una forma que permitirá al elemento (en este caso al soneto) “cumplir su función lingüística” (en este caso, la poética).<sup>69</sup>

Los elementos inmediatos de la forma que bien podríamos identificar son el verso, el metro y la rima. En el soneto tradicional (*itálico-español*), hablamos en primer lugar de un verso endecasílabo con una rima abrazada en los cuartetos (ABBA ABBA) y encadenada en los tercetos (CDC DCD), y en segundo lugar de las posibilidades que son aceptadas todavía dentro de esta categoría de “tradicional”: ABBA/ABBA//CDE/CDE; ABAB/ABAB//CDC/DCD.<sup>70</sup>

Pero ha resultado que estas características no atienden el problema lingüístico pues el significado en nada cambiará si se opta por el primer o segundo esquema de rimas, ni siquiera si se decide usar alejandrinos en lugar de endecasílabos o si se prefiere un número mayor de versos con la prótesis de un estrambote o la supresión de ellos; en realidad la forma en la poesía integral reside en la combinación de la prosa y la sonoridad (que es el verso, el metro y la rima).<sup>71</sup>

Volvamos a Piaget: de él habíamos tomado el concepto de estructura según el cual ésta debe tener totalidad, transformaciones y autorregulación; es decir ser tan autónoma como un universo al que Platón atribuía una parte inteligente y una espiritual: la inteligente en el razonamiento que conduce a la verdad, y la espiritual en la poesía misma. Podemos decir que esta parte comprendería aquella primera característica de la totalidad; mientras tanto la transformación, como dice Piaget, nos lleva a la autorregulación: si es que el soneto es una estructura, debe cumplir también con estas dos características.

La transformación la encontramos precisamente en las alteraciones estróficas que el soneto ha sufrido en el tiempo y en el espacio, particularmente (porque es lo que a nosotros nos interesa) en México. Estos cambios, comúnmente conocidos como “atipicidad” o “variedad”, son los mismos que, como en toda estructura, nos conducirán a la autorregulación y de nuevo a la estructura original; y al mismo tiempo los que nos dicen que el soneto no es una “forma cualquiera” que, por otro lado, “sólo

---

<sup>69</sup> Es la forma la que da al mensaje, cuyo contenido es común a todos los hombres, una orientación poética y no la sustancia porque es la forma la que le da el carácter de único. *Ibidem*, p. 28.

<sup>70</sup> Debemos recordar la importancia del metro en cada verso específicamente.

<sup>71</sup> No estamos de acuerdo con lo que dice Cohen sobre esto: “la música se añade a la prosa sin modificar en nada su estructura” porque entonces está más bien acercándose a aquella “prosa versificada” que con tanto desdén miró párrafos atrás. La musicalidad no es arbitraria en el poema, pensemos por ejemplo en las figuras poéticas estrictamente fonológicas cuya presencia se encuentra mucho más en el verso que en la prosa (por ejemplo la aliteración, la paronomasia y la similitud) y cuya función en el poema siempre será intencional. *Ibidem*, p. 29.

puede convertirse en una «estructura» si se da una teoría refinada del que haga intervenir el sistema total de sus momentos «virtuales».<sup>72</sup> El soneto es en efecto, un sistema de transformación cerrado sobre sí mismo cuyos elementos se subordinan a las leyes que caracterizan al sistema como tal.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Jean Piaget. *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>73</sup> Retomando el concepto de estructura de Piaget. *Ibidem*, p. 7.

### 3. *ENTRE ORO, PLUMAS, PLATA Y PEDRERÍA*

*En la diversidad de los sistemas  
está el desarrollo progresivo de la verdad*  
G. W. Hegel

Así dice Hegel de los sistemas; nosotros podríamos, sin violentar al escritor, particularizar al poético: el fenómeno es la aparición de lo real como percepción del mundo. Se nos presenta como un objeto a descubrir con sólo los elementos que lo constituyen. Para poder hacer una definición es necesario estudiarlo en su desarrollo temporal y así descubrir cuál es la esencia; Hegel dice:

¿Acaso puede el sentido interno de una obra filosófica manifestarse de algún modo mejor que en sus fines y resultados, y cómo podrían éstos conocerse de un modo más preciso que en aquello que los diferencia de lo que una época produce en esa misma esfera?[...] En efecto, la cosa no se reduce a su *fin*, sino que se halla en su *desarrollo*, ni el *resultado* es el todo *real*, sino que lo es en unión con su devenir, el fin para sí es lo universal carente de vida, del mismo modo que la tendencia es el simple impulso privado todavía de su realidad, y el resultado escueto simplemente el cadáver que la tendencia deja tras sí. Asimismo, la *diversidad* es más bien el límite de la cosa; aparece allí donde la cosa termina o es lo que ésta no es.<sup>1</sup>

De esta manera, Hegel dice que la realidad de un fenómeno que aparece no está ni en su fin ni en su resultado como puntos fijos, sino en su desarrollo temporal, porque se trata de construcciones que evolucionan y cambian. Por eso, ni la cosa concluida ni la que no se ha realizado contienen la realidad del fenómeno, que es un proceso de cumplimientos parciales válidos en sí mismos. Esta diversidad “es más bien el límite de la cosa”: su definición la tenemos en las etapas abiertas a un futuro indeterminado, lo que es (lo que va siendo) y lo que no es.

Por eso, cuando Alfonso Reyes nos dice –en “Apolo o de la literatura”– que el “estudio del fenómeno literario es una fenomenografía del ente fluido”, nos advierte que para evitar confusiones con la moderna “fenomenología”, prefiere usar este término (con antecedentes mexicanos en la lógica de Porfirio Parra) que define una de las características de la literatura en la modernidad –que Reyes lo ve

---

<sup>1</sup> G. W. F. Hegel. *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces y Ricardo Guerra, México, FCE, 1966 (Col. Filosofía), p. 8.

con magnífica anticipación de las teorías literarias—: la escritura como sostén de una proceso en continuo cambio.<sup>2</sup>

Estas reflexiones son, sin duda, válidas para presentar la aparición del soneto en la Nueva España y atender los diversos métodos del discurso para notar los caminos de su multiplicidad, no como anomalías de una forma canónica heredada, sino como las variables transformadoras y autorreguladoras de una estructura. Es aquí en donde encontraremos nuestros resultados sobre el soneto en México, en aquellos aspectos que cumplen o se apartan de la tradición heredada italo-española y las variables de otras tradiciones enriquecedoras como la francesa, la inglesa y, tal vez, en menor grado, la germánica.

Sobre la *fenomenografía* literaria de Reyes digamos que se trata de funciones la organización de los entes literarios, no de géneros. Los géneros se construyen como concreción de las funciones literarias con los recursos lingüísticos de las épocas y lugares además de los gustos sociales; las funciones se dan a partir de la facultad de desarrollar las estrategias del texto para expresarse y manifestar su inclinación por una forma específica del discurso en sus diversas modalidades. El soneto es el producto de una cultura y de un oficio construido y autorregulado en el tiempo.

De esta fenomenografía nos acercamos a la variedad del soneto en México. Pero el soneto tuvo que aparecer antes de que existiese alguna diversidad suya. Volvamos entonces a Hegel y al fenómeno como aparición de lo real como percepción del mundo, el que se nos presenta como un objeto a descubrir; es a partir del estudio en su desarrollo temporal que se nos revela su esencia: lo que es como forma última y lo que puede ser como construcción futura.

Y es que el soneto apareció en México como una estructura ya creada —junto con otras manifestaciones poéticas y literarias “ya en plena madurez métrica”<sup>3</sup>, “connaturalizado con la literatura española”—<sup>4</sup> gracias a los poetas peninsulares que vinieron a tierras americanas; sin embargo, recordemos que ya antes de los españoles existía una tradición cultural y literaria indígena principalmente anónima. Con esta mezcla (de aquí, la palabra mestizo) tanto del elemento español como del indígena comienza lo que será la cultura mexicana (obviamente incluida la literatura) y se afirma (en un proceso gradual) como producto histórico-cultural durante los tres siglos del virreinato y colonia antes de formar rasgos propiamente distintivos en el siglo XIX con la Independencia (sin que

---

<sup>2</sup> Alfonso Reyes. “Apolo o de la Literatura” en *La experiencia literaria*, Obras completas de Alfonso Reyes, XIV, México, FCE, 1962 (Letras mexicanas), pp. 84-85.

<sup>3</sup> Salvador Novo. *Mil y un sonetos mexicanos*, 7ª edición, México, Porrúa, 1999, p. XII.

<sup>4</sup> Porfirio Martínez Peñaloza, *Algunos epígonos del modernismo y otras notas*. México, Edición Camelina, 1966, p. 247.

olvidemos el importante antecedente de la patria criolla de los jesuitas neoclásicos). De manera que a México entró el soneto de Garcilaso (que a su vez imitaba a Petrarca) a través de Gutierre de Cetina:

De España se desembarcó a México en los navíos de la escuela italoclásica: Gutierre de Cetina lo cultivó en Puebla antes de ser muerto por los amores de doña Leonor de Osma. Madrigal y soneto fueron las rosas del idioma lírico, ya en plena madurez técnica, en el siglo XVI novohispano.<sup>5</sup>

Es fundamental el estudio del papel del soneto novohispano básicamente porque tiene un doble impacto en México: por un lado da cuenta de las manifestaciones culturales de la época dada su importancia y presencia no sólo en el sector intelectual sino en la sociedad en general; y por otro, de lo definitivo y crucial que resulta ser este momento para la historia y evolución del soneto en México hasta ahora.

Retomemos entonces la trayectoria del soneto que habíamos dejado en España; recordemos la llegada de los conquistadores que trajeron consigo el primer contacto indiscutible que se tuvo en la Nueva España con la poesía, de manera que podríamos incluso decir que, en buena medida, durante el primer siglo la Nueva España fue una extensión cultural de la península. Además de los versos antes citados sobre la Noche Triste, se tiene noticia de otros compuestos por el propio Hernán Cortés,<sup>6</sup> como aquellos que envió a Carlos V junto a “una culebrina muy ricamente labrada, de oro bajo y plata de Mechuacán, que la llamaban el Ave Fénix”,<sup>7</sup> o el villancico de Fray Toribio de Motolinia sobre las Fiestas de la Encarnación (1538).<sup>8</sup>

Después de algunos años de la conquista, la llegada de la imprenta en 1539 y la posterior inauguración de la Real y Pontificia Universidad en 1553 promovieron la producción literaria colonial y la introducción del petrarquismo (así como el amor cortés), tan ligado a las estructuras literarias en boga en Europa que también arribaron a América como el soneto (a pesar de que en el primer siglo no se encuentre un ejemplar impreso que contenga sólo poesía, podemos decir que desde el principio la imprenta jugó un papel fundamental en la difusión de algunas formas poéticas así como del pensamiento).

---

<sup>5</sup> Raymundo Ramos. *Otros 1001 sonetos mexicanos*, México, UNAM, FES-Acatlán, 2006, p. 11.

<sup>6</sup> A quien de hecho Bernal Díaz del Castillo reconoció como “algo poeta”. Cfr. *Poetas novohispanos: primer siglo (1521-1621)*, estudio, selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM, 1964 (BEU, 33), p. XVIII.

<sup>7</sup> Bernal Díaz del Castillo. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España (Manuscrito Guatemala)*, ed. crítica de José Antonio Barbón Rodríguez. México, El Colegio de México/Servicio Alemán de Intercambio Académico/UNAM/Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005, pp. 618, 822 y 823. Y, *Poetas novohispanos: primer siglo (1521-1621)*, estudio, selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM, 1964 (BEU, 33), p. XVII.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. XVIII.



Con esto reafirmamos la importancia que en primer lugar tuvo la presencia de las letras peninsulares en la Nueva España y viceversa, teniendo como evidencia clara de ello, además de las manifestaciones literarias adoptadas desde los primeros años de la colonia, el interés de algunos grandes autores españoles sobre América, como Miguel de Cervantes que pretendió hacerse de la “gobernación de la provincia de Soconusco” (Chiapas), además del ya mencionado Cetina, Diego Mexía, Luis de Belmonte Bermúdez, Sánchez de Muñón, Juan de la Cueva, Diego Salazar y Alarcón y Bernardo de Balbuena quienes en su obra hicieron algunas referencias a lo que habían conocido en tierra americana.<sup>9</sup>

Podemos decir entonces que el abrazo entre las literaturas peninsular y novohispana (o mexicana) se encuentra en *Flores de baria poesía*<sup>10</sup> (también ya mencionada) en donde se reúnen tanto poetas españoles como novohispanos: Gutierre de Cetina es quien tiene más poemas en la obra (84) de los cuales 69 son sonetos, por lo que puede tenersele como uno de los introductores peninsulares de esta forma poética en México.

Otros poetas españoles que escribieron sonetos en la Nueva España en diferentes épocas son Francisco Cervantes de Salazar (1515?-1575) Pedro de Trejo (1534-?), Hernán González de Eslava (1534-161), Bernardo de Balbuena (1561-1627), Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), Francisco de Ayerra Santa María (1630-1708) entre otros; a éstos se les ha considerado también novohispanos porque parte importante de su obra fue producida en esta tierra de manera influyente. Como ejemplo de esta presencia e influencia literaria en la Nueva España tenemos el siguiente soneto de Cetina recogido en *Flores*:

*La víbora crüel, según se escriue,  
si a alguno muerde, es ya caso sabido  
que no escapa de muerte el tal mordido,  
por poco que el veneno en él se auüue.*

*Pero si por uentura acaso viue,  
que aunque es dificultoso, ya se vido,*

---

<sup>9</sup> *Ibidem.*, pp. 20-22. Se mencionan también a Pedro de Trejo, Juan Bautista Cordera, Eugenio Salazar y Alarcón y Juan de la Cueva. Beatriz Garza Cuarón *et al.* (coord.). *Historia de la literatura mexicana T. 1: Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, México, Siglo XXI, 1996, p. 422.

<sup>10</sup> Otra importante recopilación posterior es *Silva de poesía* (1597).

*queda de otro veneno defendido  
que ni le empece ni hay por qué lo esquiue.*

*Ya que por mayor mal quiso uentura  
que no muriese yo después que el cielo  
me dejó ver en vos su hermosura,*

*no tengáis de mi fe, dama, recelo,  
que el ser sujeto vuestro os asegura  
que no me encenderá beldad del suelo.<sup>11</sup>*

Cetina tuvo motivos suficientes para seguir en su estilo a los poetas italianos, particularmente a Petrarca: Margarita Peña dice que los textos de éste, probablemente los *Triunfos* y el *Cancionero*, se embarcaron de la península a la Nueva España, además nos recuerda que es posible que esta influencia se haya dado incluso desde Italia dada la relación que Cetina guardaba con miembros de la corte siciliana y napolitana de la época como el príncipe de Ascoli, la princesa Molfetta y Laura de Gonzaga.<sup>12</sup>

Los sonetos de Cetina en *Flores de baria poesía* son la imagen del soneto peninsular en la Nueva España que conserva la estructura y tópicos petrarquistas que ya los españoles conocían bien; empecemos por reconocer en la mujer a la que se dirige Cetina en nuestro ejemplo, a aquella que se adueña del poeta y lo hace su esclavo, la misma que es comparada con un ser divino y al mismo tiempo representa el “tópico misógino de la crueldad femenina”.<sup>13 \*</sup>

---

<sup>11</sup> *Flores de baria poesía: Cancionero novohispano del S. XVI*, pról., ed. crítica e índices de Margarita Peña, México, FCE, 2004 (Biblioteca Americana), pp. 645-646.

<sup>12</sup> Margarita Peña. “Poetas petrarquizantes de *Flores de baria poesía*” en *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América, Actas del Congreso (México, 18-23 de noviembre de 2004)*, ed. de Mariapia Lamberti, UNAM-FFL, Cátedra Extraordinaria Italo Calvino, Comitato Nazionale per le Celebrazioni del VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, con la contribución del Ministerio per i Beni e le Attività Culturali Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari, Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali, México, 2006, p. 333.

<sup>13</sup> Margarita Peña. *Op. Cit.*, p. 338.

\*Tenemos alguna precaución para calificar de *misógino* a este tópico, nos parece un exceso ya que para comprenderlo tendríamos que tomar en cuenta algunos aspectos socioculturales, entre ellos la imagen de la mujer y su paralelismo con la del señor feudal que tiene sus vasallos. Es importante notar la influencia de Petrarca en Cetina sobre este tópico, evidente tanto en este soneto como en el 215 de *Flores de baria poesía* (p. 401) —ya señalado por Margarita Peña— que comienza “¿En cuál región? ¿En qual parte del suelo?”, posible imitación del “In qual parte del Ciel, in quale aldea” de Petrarca: el segundo verso del primer terceto de Cetina dice “pintóos qual siempre os ui, dura y proterua” que es claro antecedente del verso final del soneto de Terrazas (“Dexad las hebras de oro ensortijado”) que dice: “ser áspera, crüel, ingrata y dura”, que

El asunto es planteado en catorce versos endecasílabos desde un plano comparativo: la mordedura de la víbora tiene un efecto similar en el hombre al que tiene la mujer a quien se dirige el poeta, ambas son mortales o, de no serlo, inmunizan a su víctima de cualquier otro veneno o belleza. En primer lugar tenemos una premisa disyuntiva que funciona como introducción: A (El veneno de la mordedura de la víbora) puede ser B(muerte) o C (inmunidad a otros venenos),<sup>14</sup> y una segunda premisa que funciona al mismo tiempo como desarrollo y desenlace retomando los términos de la primera metafóricamente: Yo (poeta) soy víctima de su hermosura, pero no ha causado en mí la muerte; por lo tanto, dado que tú, D eres igual a A, pero no eres igual a B, entonces eres igual a C, es decir, dado que la consecuencia de la atracción no ha sido la muerte, entonces es la inmunidad a otras bellezas (antes veneno) del suelo: vuelve a la imagen del animal rastrero o lo terrestre planteado en la introducción ahora confrontado a lo celeste.

Cetina y su soneto marcan el inicio o , mejor, la llegada de esta estructura estrófica a México; sin embargo ni él ni los poetas peninsulares serán nunca tan novohispanos como aquellos que lo son estrictamente de nacimiento<sup>15</sup> (ya sea criollos o de padres mexicanos). A partir de éstos podemos hacer una línea de tres momentos diferentes en la literatura colonial novohispana en donde el primero estaría representado por Francisco de Terrazas, el segundo por Luis de Sandoval Zapata, y el tercero por Sor Juana Inés de la Cruz.

### **Francisco de Terrazas**

La primera muestra del soneto realizada en México se nos presenta con Francisco de Terrazas (1525?-1600?), un criollo que cumple con las expectativas de ser en principio un apéndice de la cultura ibérica, quien tuvo influencias petrarquistas probablemente directas (recordemos aquellos ejemplares de Petrarca que clandestinamente se difundieron por la Nueva España) y seguramente también indirectas (ya mencionamos la imitación que hace sobre Camões) de él mostramos un segundo ejemplo en donde se pueden identificar aquellas características petrarquistas –que como dijimos fueron infundidas por los

---

por su parte, como ya se dijo, es imitación de uno de Camões que a su vez imita a otro de Petrarca (“Rendete al ciel le sue bellezze solé”). Margarita Peña. *Op. Cit.*, p. 281.

<sup>14</sup> Nótese la similitud de este soneto con el de Wyatt “Some fowls...”

<sup>15</sup> Alfonso Reyes propone cinco sectores de la literatura del siglo: Literatura popular de los españoles, literatura religiosa de los misioneros, literatura derivada de la universidad americana, literatura de los escritores españoles vecinados en América, y literatura de los cronistas.

peninsulares– sin modificaciones, quizás por encontrarse todavía en pleno reconocimiento de la estructura italianizante:

ROYENDO ESTÁN DOS CABRAS

*Royendo están dos cabras de un nudoso  
y duro ramo seco en la mimbrera,  
pues ya les fue en la verde primavera  
dulce, süave, tierno y muy sabroso.*

*Hallan extraño el gusto y amargoso,  
no hallan ramo bueno en la ribera,  
que –como su sazón pasada era–  
pasó también su gusto deleitoso.*

*Y tras de este sabor que echaban menos,  
de un ramo en otro ramo van mordiendo  
y quedan sin comer de porfiadas.*

*¡Memorias de mis dulces tiempos buenos,  
así voy tras vosotras discurriendo  
sin ver sino venturas acabadas!<sup>16</sup>*

El tópico que encontramos es el *Tempus fugit* (el tiempo pasa) –tan emparentado con el *Ruit Hora* (el tiempo corre), el *Omnia transit* (todo pasa) e incluso el *Carpe Diem* (vive el día) – que en aquella época se aprovechó por la mayoría de los poetas petrarquistas y renacentistas. Podemos reconocer el desarrollo del tema en el texto: hay una imagen inicial, en la que por medio de dos cabras se introduce la problemática en la que se plantea el fin de la ventura para que al final el poeta haga una comparación de ese ejemplo con su “yo” lírico (en este momento el final del texto se hace evidente).

---

<sup>16</sup> Flores de baria poesía, p. 596.

El soneto está dispuesto en dos cuartetos y dos tercetos (14 versos) endecasílabos, para ello el autor se ha valido de una herramienta muy común durante el barroco: el uso de diéresis, licencia poética que rompe un hiato marcando una separación entre una vocal cerrada y otra abierta inmediata, e implica el aumento de una sílaba en el metro del verso. De manera que, de no ser por las diéresis en “süave” y “porfiadas”, los versos 4 y 11 romperían con la unidad de la estrofa siendo deca y no endecasílabos.

El problema se plantea en los dos cuartetos y en el primer terceto se propone un resultado de lo anterior; sin embargo, no es sino hasta el segundo terceto que se nos presenta la verdad a la que el poeta quería llegar con la metáfora planteada al principio. Tenemos dos oraciones principales: una que abarca los dos cuartetos y el primer terceto, cuyo sujeto siempre son las dos cabras y la acción (independiente de las justificaciones que nos presenta el autor) es el roer el nudoso y duro ramo; la segunda aparece en el último terceto, en donde el sujeto es el poeta y el predicado está marcado por la búsqueda de sus memorias acabadas; una vez presentada la idea por medio de una ejemplificación se concluye con la comparación de la vida de las cabras con la del poeta cuya edad es avanzada.

Esta forma de desarrollar los temas en los sonetos es muy común en este periodo, incluso más que en otros; Terrazas nos ha servido como ejemplo de ello, y aunque haya o no sido modelo para otros autores de la misma época, es verdad que se le considera el primer poeta novohispano de nacimiento; y así para nosotros representa el inicio de la poesía novohispana.

Vemos en este un ejemplo de la influencia italianizante o petrarquista en uno de los poetas novohispanos más importantes; sin embargo, así como hay poetas que adoptan y profundizan estos tópicos también hay quienes más adelante comienzan a modificarlos (como Sandoval Zapata en su soneto de la “Cómica difunta” o Sor Juana en el de la “Jocosa rosa”),<sup>17</sup> siendo esta última, una apreciación que tiene más que ver con la adecuación y enraizamiento del soneto en la Nueva España que con la historia propiamente; por eso podemos decir que los tópicos-modelo que los novohispanos tomaron de la península sirvieron para establecer su propia identidad reflejada posteriormente en los sonetos que se compusieron, buscando ya la independencia y autonomía de una estructura estrófica en el proceso de transición del Renacimiento al Barroco (lo cual evidentemente fue un factor fundamental).

---

<sup>17</sup> En el primer caso, Sandoval Zapata toma el soneto de Lope de Vega a la “Cómica muerta” para hacer el suyo, “A una Cómica difunta”, mejorando la estrategia de Lope; mientras que Sor Juana toma un tópico petrarquista fundamental y hace un juego en el que parece burlarse de él.

En este sentido podemos decir que el primer siglo estuvo dotado de gran esplendor artístico y poético como resultado del primer encuentro novohispano con estas formas de expresión peninsulares tan italianizantes; sin embargo quizás no fue tan fecundo como el segundo –para el que incluso Alfonso Méndez Plancarte requirió de dos tomos en sus *Poetas novohispanos* (BEU)– en buena medida debido a la evolución precisamente de ese Renacimiento en un Barroco que no se daría en ningún lugar como en la Nueva España:

Entre el Renacimiento y el Barroco, no hay substancial frontera de “motivos ideológicos” y de “actitud humana”, sino más bien una diferencia, gradual y matizadísima, de clima estético; un arte más “artificioso” y a la vez más “puro” en el sentido moderno, con una creciente intensificación y complejidad de los elementos intelectuales, sensoriales, y sobre todo, técnicos y expresivos, ante la urgencia de “hacer otra cosa” que encarniza a cada artífice –para grabar su huella sobre la vía recién trillada por una grande época de plenitud clásica– en una lucha de superación, restituyendo color a lo desvaído, relieve a lo desgastado, frescura o ardor a lo tibio, diafanidad a lo empañado, sorpresa a lo monótono [...] <sup>18</sup>

Esta transformación es decisiva para la permanencia del soneto en México ya que, en la “urgencia de hacer otra cosa” se incluía también el “hacer otra cosa” con la poesía, por ende con el soneto; para ello sirvieron las influencias principalmente gongorinas –aunque como Alfonso Méndez Plancarte refiere, hay quienes vieron en el nuestro un “gongorismo bastardo”–, quevedescas y lopescas; todas manifestadas, en mayor o menor medida, en Bernardo de Balbuena (1568-1627), Luis de Sandoval Zapata (1618-1671), Agustín Salazar y Torres (1642-1675), Juan Francisco López (1699-1783), don Carlos de Sigüenza (1645-1700), fray José Gil Ramírez, fray Miguel de Guevara, el capitán Alonso Ramírez de Vargas, Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), entre otros.<sup>19</sup> Del gongorismo, con definitiva presencia en México, se ha dicho que parte ese temor al vacío barroco que los artistas trataban de llenar con estructuras complejas, como sabemos, diferente a la influencia quevedesca para la que prevalece la importancia del sentido complejo, como frecuentemente hace Luis de Sandoval Zapata.

### **Luis de Sandoval Zapata**

---

<sup>18</sup> Alfonso Méndez Plancarte en su Introducción a las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t.1 “Lírica Personal” edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE-Instituto Mexiquense de Cultura, 1951 (Biblioteca Americana, 18), p. XI.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. XX.

El segundo momento dijimos, está marcado por Luis de Sandoval Zapata quien tiene un gran desarrollo del soneto y sigue una vertiente poco utilizada al acercarse más a la parte conceptual del barroco ocupando dos temas que muestran ya una reflexión sobre el soneto:

- Temas propios de la Nueva España (desarrollo del asunto guadalupano)
- La posibilidad de reformular o reescribir un soneto, como el caso concreto del de 1613 de Lope de Vega a Micaela de Luján, una actriz analfabeta (con mejores resultados).<sup>20</sup>

Es el último ejemplo el que nosotros presentamos ya que, como dice Arnulfo Herrera, es una “variante ‘original’ del tópico de la ‘muerte vencida’ que constituye la médula de la elegía funeral”,<sup>21</sup> y al mismo tiempo representa tanto la clara influencia española en los poetas novohispanos como la emergente necesidad de crear algo que hiciera la diferencia.

A UNA CÓMICA DIFUNTA

*Aquí yace la púrpura dormida;  
aquí el garbo, el gracejo, la hermosura,  
la voz de aquel clarín de la dulzura  
donde templó sus números la vida*

*Trompa de amor, ya no la lid convida  
El clarín de su música blandura;  
Hoy aprisiona en la tiniebla oscura  
Tantas sonoras almas una herida.*

*La representación, la vida airosa  
Te debieron los versos y más cierta.  
Tan bien fingiste –amante, helada, esquiva-,*

*Que hasta la Muerte se quedó dudosa*

---

<sup>20</sup> Arnulfo Herrera. *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata (La tradición literaria española)*. México, UNAM-IIE, 1996 (Estudios de literatura, 5), p. 103.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 104.

*Si la representaste como muerta*

*O si la padeciste como viva.*<sup>22</sup>

La mayor eficacia del soneto de Sandoval Zapata sobre el de Lope de Vega la encontramos sobre todo en la manera de cerrar el poema. Mientras que Lope lo hace con un endecasílabo que desencadena la repetición de lo que dijo en el segundo verso del primer terceto y en los dos primeros del segundo en una oración subordinada causal:

[...]

-----  
*que muriéndose apenas fue creída,*  
-----

*Porque como tan bien fingió en la vida,*

*lo mismo imaginaron en la muerte,*

*porque aun la muerte pareció fingida.*

Sandoval Zapata concluye con una oración consecutiva que comienza con la causa en el primer terceto (*Tan bien fingiste –amante, helada, esquiva-*,) y termina con la consecuencia en el segundo terceto cuya oración subordinada a su vez está coordinada por una disyuntiva (*Que hasta la Muerte se quedó dudosa / Si la representaste como muerta / O si la padeciste como viva*). Aunque Lope hace un juego silogístico al final igual que Sandoval Zapata, no consigue cerrarlo completamente en primer lugar por la repetición que mencionamos y en segundo porque la idea del engaño en la vida no termina de justificar el de la muerte ya que se trata de dos momentos distintos vistos por los ojos de un testigo plural e impersonal al mismo tiempo. En el caso de Sandoval Zapata se plantea la misma duda sólo que con la Muerte como testigo del irónico final (en una prosopopeya) dando más fuerza a la concreción del soneto.

---

<sup>22</sup> *Poetas novohispanos: segundo siglo (1621-1721)*, t. 1 estudio, selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM, 1994 (BEU, 43), p. 135. El soneto de Lope *A la muerte de una dama, representanta única* dice: Yacen en este mármol la blandura, / la tierna voz, la enamorada ira, / que vistió de verdades la mentira / en toda acción de personal figura; // la grave del coturno compostura, / que ya de celos, ya de amor suspira, / y con donaire, que imitado admira, / del tosco traje la inocencia pura. // Fingió toda figura de tal suerte, / que muriéndose apenas fue creída / en los singultos de su trance fuerte. // Porque como tan bien fingió en la vida, / lo mismo imaginaron en la muerte, / porque aun la muerte pareció fingida. Lope de Vega. *Lírica*, edición de José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 1999 (Clásicos Castalia, 104), p. 315.



Este soneto es muestra clara de la necesidad de cuestionar el modelo clásico renacentista, tan propia del Barroco, mediante el juego con él mismo. Una buena manera de llevar a cabo este tipo de propósitos era a través de los certámenes poéticos (o “justas poéticas”) tan “ruidoso[s], colorido[s] y excitante[s en donde] los poetas premiados, además de la satisfacción de ganar el aplauso al leer sus composiciones en voz alta” verían su obra publicada en un “volumen lujoso”; estos certámenes consistían en convocar a los poetas novohispanos para que “con su ingenio y destreza literaria compusieran las más variadas formas poéticas en un derroche de erudición y habilidad versificadora”.<sup>23</sup>

La más importante recopilación de éstos es el *Triunfo Parténico* de Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), sobrino de Luis de Góngora y Argote, cercano amigo de Sor Juana Inés de la Cruz quien en su soneto lo llama “Dulce, canoro Cisne Mexicano”,<sup>24</sup> y quien gracias a su ingenio en varias ocasiones ganó la famosa “justa poética”.

### **Sor Juana Inés de la Cruz**

Sor Juana es quien marca ya el momento en que el soneto está perfectamente estructurado en la Nueva España: ella no hace copias de otros sonetos –no que se sepa– como lo hacen Cetina, Terrazas y Sandoval Zapata, aunque el tópico que trate sea el mismo: en ella está presente la búsqueda de una identidad y voz propia que podemos reconocer –obviamente con cautela– como novohispana.

Son precisamente los sonetos de la Décima Musa los que mayor gloria alcanzaron en el segundo siglo de nuestra colonia, y es ella quien al parecer se salva del mencionado gongorismo novohispano al ser considerada como en quien se “reduce la poesía mexicana”, y quien seguramente no fue “sincera” en su “tributo al mal gusto”;<sup>25</sup> sin embargo nos limitaremos a no hacer apreciaciones gongorinas, lopescas o quevedescas, sino tan solo a reconocer la validez y eficacia poética de Sor Juana en sus sonetos. En el siguiente, Sor Juana, en voz masculina, plantea la preocupación por la forma, conduciéndonos a la comparación de ésta con el amor que une a Celia con su amante.

---

<sup>23</sup> Raquel Chang Rodríguez (coord.). *Historia de la literatura mexicana* T. 2: La cultura letrada en la nueva España del S. XVII, México, Siglo XXI, 1996, p. 106.

<sup>24</sup> Enrique Anderson Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana* T. 1: “La colonia, cien años de república”, México, FCE, 1970 (Breviarios, 89), p. 94-95; *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t.1 “Lírica Personal” edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE-Instituto Mexiquense de Cultura, 1951 (Biblioteca Americana, 18), p. 308.

<sup>25</sup> Alfonso Méndez Plancarte en su Introducción a *Poetas novohispanos: segundo siglo (1621-1721)*, t. 1 estudio, selección y notas de él mismo. México, UNAM, 1994 (BEU, 43), pp. VI y VII; aunque dice lo mismo en la Introducción a las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, T.1 “Lírica Personal” edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE-Instituto Mexiquense de Cultura, 1951 (Biblioteca Americana, 18).

*Probable opinión es que, conservarse  
La forma celestial en su fijeza,  
No es porque en la materia hay más firmeza  
Sino por la manera de informarse.*

*Porque aquel apetito de mudarse,  
Lo sacia de la forma la nobleza;  
Con que, cesando el apetito cesa  
La ocasión que tuvieran de apartarse*

*Así tu amor, con vínculo terrible  
El alma que te adora, Celia, informa;  
Con que su corrupción es imposible,*

*Ni educir otra con quien no conforma,  
No por ser la materia incorruptible,  
Mas por lo inamisible de la forma.<sup>26</sup>*

Notamos que la estructura que utiliza Sor Juana para este soneto es la misma clásica que se reconoce como petrarquista: catorce endecasílabos con una rima abrazada para los cuartetos y encadenada para los tercetos, lo que podríamos señalar es el tema que poco se había usado en ese momento.<sup>27</sup> La primera premisa que Sor Juana nos presenta para la introducción dice que la forma celestial es inmutable, no por la materia sino por la manera en que está formada y para esto se vale del término escolástico *informar* que después retomará para la conclusión; después nos da la explicación de lo anterior y entonces atribuye a la nobleza el poder de eliminar el deseo de cambio en la forma

---

<sup>26</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*, t.1 “Lírica Personal” edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE- Instituto Mexiquense de Cultura, 1951 (Biblioteca Americana, 18), p. 297.

<sup>27</sup> Ya Sandoval Zapata había hecho un soneto “a la materia prima” con la misma temática pero desarrollada de distinta manera: *Materia que de vida te informaste/¿en cuántas metamorfosis viviste?/Ampo oloroso en el jazmín te viste,/Y en la ceniza pálida duraste.//Después que tanto horror te desnudaste,/Rey de las flores púrpura vestiste./En tantas muertas formas, no moriste: /tu ser junto a la muerte eternizaste.//¿Que discursiva luz nunca despiertes,/Y no mueras al ímpetu invisible/De las aladas horas, homicida?//¿Qué no eres sabia junto a tantas muertes?//¿Qué eres, naturaleza incorruptible/Habiendo estado viuda a tanta vida?*

celestial. En segundo lugar, como segunda premisa, nos dice cómo el alma del amante ha vinculado (*informa*) a Celia (para lo cual tuvo que ejercer una comparación) con la forma celestial; y al hacer tal comparación resulta la conclusión en la que se dice que el amor de Celia es incorruptible no porque la materia lo sea sino porque la forma no se puede perder.

Este es un soneto importante para la estructura misma del soneto y lo que hemos dicho sobre él. Sor Juana plantea el problema de la forma y su mutabilidad desde una perspectiva escolástica, el que después haga la comparación con el amor de Celia no es más que trasladar la problemática a un segundo plano, pero sigue siendo la misma. En este punto debemos recordar que Tomás de Aquino fue el representante más importante de la escolástica y que con su tomismo fusionó las teorías platónicas y aristotélicas con el fin de demostrar la existencia de Dios, además de que tenía cierto vínculo con la corte siciliana de Federico II; en este soneto Sor Juana parece hacer un llamado al origen de la estructura con la propia estructura (consciente o inconscientemente) y es esta la razón por la que lo elegimos para terminar este capítulo.

En cuanto al soneto y su estructura más convencional, nosotros hemos de detenernos aquí ya que de otra manera podríamos hacer una historia del soneto “clásico italo-español” en México desde la colonia hasta nuestros días y ese no es el objetivo que nos hemos propuesto. Nos detenemos con Sor Juana Inés de la Cruz, además, porque ella es, quizás, quien más fama y gloria ha dado al soneto en México y quien al mismo tiempo ha resplandecido en gran medida gracias a él. Volveremos a mencionarla, pero como poeta en el comienzo de la variedad de la forma que emerge de la necesidad barroca del juego.

De los tres autores novohispanos que representan la literatura colonial novohispana, Sor Juana marca la salida de nuestro soneto hacia la diversidad; esto no quiere decir que no haya habido sonetos con variantes antes de Sor Juana, ya que bien se sabe que el barroco está lleno de modificaciones, pero resulta muy importante hacer notar que a partir de la llegada del neoclásico o racionalismo empezarán los cambios dentro de los temas que se tratan y se regresará a tópicos más estrictamente renacentistas y latinos para modificarse de manera más evidente en la estructura durante el Romanticismo. La primer variante en el soneto novohispano sería entonces el resultado de una especie de prueba sobre la estructura en su etapa de consolidación en la Nueva España; la segunda, de la búsqueda de las posibilidades de la forma, porque finalmente se consiguió dominar la original.

Hasta aquí nos hemos ocupado del periodo de consolidación del soneto en la Nueva España y hemos apenas vislumbrado el inicio de las posibilidades estróficas, tema que procuraremos desarrollar a continuación no sin antes preguntarnos finalmente ¿qué es el soneto?

## 4. LA VARIEDAD DEL SONETO EN MÉXICO

Para comprender la variación de la forma del soneto hay que conocer primero sus características generales e indispensables en su estado más habitual. En el texto artístico siempre coexisten una norma y una variedad (una desviación), pero hay un momento en el que la desviación comienza a normalizarse y surge la necesidad de renovarla.

Intento encontrar una definición del soneto que sirva para analizar su variedad –en México– a partir de la estructura que ha tenido en diferentes culturas, idiomas y momentos: el soneto es una forma estrófica cuyo carácter fijo<sup>1</sup> la hace distinta de otras; así, antes de iniciar,<sup>2</sup> poeta y poema tienen la duración prescrita (que en buena medida rige la extensión) a la que deberán someterse: normalmente alrededor de catorce versos (de diez sílabas en francés e inglés; once en el italo-español).

Sin duda, una de las grandes variaciones del soneto es el metro. Con el tiempo, el poeta ha buscado la libertad de escribir sonetos con catorce versos en casi cualquier medida,<sup>3</sup> es por ello que al hablar de la duración a que se someterá no me refiero necesariamente al metro del verso, pienso en la manera en que los versos se han reunido en diferentes tipos de estrofas. Puedo señalar tres de ellas que indican –en su propia construcción– sentidos diferentes:

- Estrofas abiertas que no exigen al poema una extensión determinada como el terceto encadenado.
- El verso estrófico que, además de ritmo y rima, tiene una duración definida pero con cierta concesión para extenderse, como la décima.
- La forma fija: la duración de la estrofa y del poema está predeterminada, sin posibilidades evidentes de transgredirla; el soneto parece ser el único ejemplo, su manera de concluir (cerrar el poema) hace que exista la posibilidad de hacer series de sonetos en las que sin embargo cada uno es autónomo del resto, aunque en la búsqueda

---

<sup>1</sup> Entendemos que esta característica no se refiere a que el soneto deba tener estrictamente cierto número de versos con un ritmo, metro y rima específicos, sino a que su duración está limitada.

<sup>2</sup> *Invenire quid dicas* decía la retórica clásica.

<sup>3</sup> En español, particularmente en México, se han escrito sonetos de dos hasta catorce sílabas. Después de esta medida, comúnmente el verso se parte en dos–a veces en más– hemistiquios adquiriendo una autonomía difícil de encontrar en los metros de menos sílabas.

de nuevas expresiones poéticas esta características se fracture como explicaré más adelante en este capítulo.

Regreso al soneto. La rima y la disposición de estrofas presentan un fenómeno análogo: tienen un número limitado y estrecho de posibilidades (dos cuartetos y dos tercetos en la estructura italo-española; los cuartetos riman diferente a los tercetos: ABBA ABBA o ABAB ABAB/CDC DCD o CDE CDE o CDE DCE; en la forma inglesa, tres cuartetos y un dístico final con la posibilidad de hacer o no cuartetos abrazados: ABBA ABBA/CDDC EE o ABAB CDCD EFEF/GG o ABAB/BCBC/CDCD/EE; y dos cuartetos y dos tercetos con la posibilidad de uno o dos pareados en los tercetos en la forma francesa: ABBA ABBA/CCD EED o ABBA ABBA/CCD EDE). Después de estas combinaciones se puede llegar al verso blanco o al monorrímico, porque el cambio de rima no afecta de ninguna manera la duración del poema (una de las principales exigencias del soneto), por lo que me atrevo a decir que es ha sido una constante sin que se haya convertido en un requisito fundamental en la forma.<sup>4</sup>

Sobre el ritmo y su constante diálogo con la música, resulta más importante su explicación en la relación verso, estrofa, soneto: todo el poema en constante correspondencia.

El verso y sus características son perceptibles a simple vista, mejor dicho, a simple oído; sin embargo el soneto no es sólo la imagen de su estructura sino lo que encierra dentro de sí; no es sólo *metro, rima y ritmo*, sino también contenido; en este sentido necesitamos algo más que un buen oído para darnos cuenta de que una de sus constantes es la manera lógica o silogística (unida a las cualidades sonoras y estróficas del poema) de señalarnos el recorrido hacia una verdad o de plantearnos un cuestionamiento que parten de la voz del poeta y llegan a sí mismo en un desdoblamiento y arqueo con afanes subjetivos, que, por eso mismo, los hacen universales: el soneto se escribe para el *yo* colectivo. Nos percatamos únicamente durante la lectura del poema y llegaremos al clímax, posiblemente, sólo al final, cuando tenemos contenido en nuestros sentidos el *todo* de él.

Esta cualidad explica porqué la duración del soneto no es arbitraria; podría entonces verme tentada a afirmar que un soneto demasiado breve o demasiado extenso pierde posibilidades de eficacia; sin embargo, nos enfrentamos –¿nos afrontamos?– a poemas como “A un lémur” de José Juan Tablada (1871-1945) que sacude la teoría y ante él, nos obliga a preguntar: ¿dónde está el soneto?

---

<sup>4</sup> Si bien no podemos decir que el soneto tenga una regla de cómo debe ser su rima, sí diré que hay restricciones sobre cómo no debe de ser; así cada soneto, aunque no haya una exigencia estructural, demanda la rima que llevará.

A UN LÉMUR  
(Soneto sin ripios)

*GO*

*ZA*

*BA*

*YO*

*A*

*BO*

*GO*

*TA*

*TE*

*MI*

*RE*

*Y*

*ME*

*FUI*<sup>5</sup>

Tablada conocía la poesía oriental, con predilección la japonesa; sin duda en este poema se acerca a la visión instantánea del haiku (haikai en plural)<sup>6</sup> con la forma del soneto precisamente en su justa brevedad: son sencillos y suelen prescindir de signos de ortografía. Con la aclaración de Tablada en el subtítulo (el soneto no tiene ripios), le sucede lo mismo que al corrector que, obsesionado por quitar el texto innecesario, se queda con una palabra para transmitir toda una idea compleja, pero esa es la noción impuesta si recordamos que en el título el soneto está dirigido un Lémur.<sup>7</sup> En este soneto

---

<sup>5</sup> José Juan Tablada. *Li-Po y otros poemas*, pról. de Rodolfo Mata, México, CONACULTA-Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2005 (Círculo de Arte).

<sup>6</sup> Estos poemas orientales constan de 17 sílabas, no tienen rima; el soneto de Tablada sí la tiene y con una importante modificación en la segunda estrofa: abba baab cdc dcd.

<sup>7</sup> Pequeño primate que tuvo una presencia importante en la tradición romana, en donde era visto como un ser maligno que atormentaban y dañaban a los vivos, característica que se le atribuía por la apariencia de sus ojos.



sucede algo muy similar a lo que sucede en el de Celedonio Junco de la Vega,<sup>8</sup> en su título llevan justificada la estructura tan breve en que han aparecido.

Aquí el lémur está visto como geniecillo; la voz poética ha visto algo semejante al animal de grandes ojos que lo hizo partir de Bogotá, el lugar en donde tenía goce; esa presencia es maligna y capaz de hacerle daño tan sólo con la mirada. Así, el poema nos enfrenta con la imagen de un acontecimiento, la captación de un momento cuya voz poética expresa y superpone tres estados, tres acciones: el goce, la mirada y la salida: la causa y, o posiblemente, consecuencia de un hecho. El motivo de mi partida ha sido mirarte, y la consecuencia de haberte mirado es mi partida. Queda en sí una ligera sensación de regreso y con una estructura de silogismo que sí está presente en el soneto aunque su manifestación sea casi imperceptible debido a la brevedad:

Gozando a Bogotá (primera premisa: estado de goce continuo en Bogotá)

En Bogotá te miré (segunda premisa: acontecimiento en Bogotá)

Me fui de Bogotá y del estado de goce (conclusión: reacción que produjo el acontecimiento sobre el estado de goce continuo)

Poema mínimo; en él podemos ver cómo es que la estructura interna no puede prescindir de la externa. La brevedad complica en cierta medida la apreciación de la eficacia; sin embargo, los elementos que ofrece son suficientemente claros como para que con un poco de malicia identifiquemos la forma que se evidencia: un soneto. En las nueve palabras no hay un código encerrado (ninguna metafísica de la forma) que exija un proceso más complejo para poder comprenderlo; Tablada se cuida de rimar de manera natural con una variación en los cuartetos, no hay manera de que se haya sido sometida o forzada; además tiene un segundo efecto doble: ser una rima consonante y asonante, y esto se debe a que la sílaba única de cada verso es primera y última al mismo tiempo. A esto pregunto, ¿cómo es que un soneto puede rimar con las sílabas de las palabras en él divididas?<sup>9</sup> En este ejemplo, el asunto tratado es complicado y, de nuevo, casi imperceptible pues cada uno de los versos consta tan sólo de una sílaba –poética y léxica– porque no hay otro remedio.

---

<sup>8</sup> Que analizaremos con profundidad más adelante.

<sup>9</sup> Casi la perfección de la rima: asonante y consonante en el misma rima: aquí no sólo hay ingenio barroco (como explicaré más adelante): este soneto trata de poner a prueba la estructura y la forma de la rima en el soneto mínimo.

Existe el caso más complejo, aunque no por ello menos eficaz, en que un verso más extenso (eneasílabo) también divide en sílabas una palabra para hacer la rima, en el soneto llamado “Corrido de *Miss Universo*”, de Samuel Noyola (1965), el primer cuarteto dice:

*Los gringos son cabrones:  
volvieron miss a Guadalupe,  
rodeada de tanto chupe-  
tón. Luces contra pezones.*<sup>10</sup>

Como vemos, la intención de este juego es doble, por un lado busca seguir la rima y por otro, hace un juego de sentido en donde se puede leer “volvieron miss a Guadalupe rodeada de tanto chupe” (es decir, alcohol para beber, trago) y “volvieron miss a Guadalupe rodeada de tanto chupetón”. Claramente entendemos que el énfasis que se hace al dividir la palabra, indica que a lo que se quiere referir es lo segundo encubierto por lo primero. El problema de este poema es que sí está más cerca del corrido que del soneto, por eso no profundizamos en él.

Volvemos a Tablada y “A un lémur (soneto sin ripios)”, verdaderamente sin ripios, pues a mayor brevedad menor riesgo de palabras inútiles. El soneto (ahora sí lo nombro así) llega a una conclusión en tres momentos (introducción, desarrollo y conclusión) repartidos en catorce versos. Tablada no necesita de más sílabas para decir lo que se ha propuesto: la estructura tradicional de soneto ha sido subvertida, la íntima relación de la organización del contenido y la forma permanece, de esta manera el poema y el poeta se acercan a nosotros como todo menos como seres exóticos.

Llevemos el encuentro con el soneto a otro extremo para darnos cuenta de cuáles son las características que lo definen: al límite teórico y formal con Gabriel Zaid (1934) en sus “Sonetos en prosa”:

FRAY LUIS

*La urgencia y qué  
sumergida en el sueño*

---

<sup>10</sup> El resto del soneto dice: *La Lupita Jones se llama/después de tanto misterio. /Parece que ríe en serio,/su dentadura es la flama.//Diz que's una mexicana/pero ni yo me lo creo,/y tan siquiera mi hermana.//Que a nadie le chupe el seso/y menos con esa cama/entre los gringos & México.* Samuel Noyola. *Tequila con calavera*. México, Verdehalago-CONACULTA, 2004 (La centena, Poesía), p. 54.

*tantos años después. La casa a oscuras  
por el camino al baño. Claridad*

*de versos olvidados,  
de fragmentos de luna entre las ramas,  
como una extraña cita de memoria,  
acudiendo de siglos, esperándome*

*en la ventana, recobrando la forma  
de un soneto que vuelve en el ramaje  
sonámbulo de versos, tantos años después.*

*La urgencia y qué mueve la luna,  
la memoria,  
la vejiga en las sombras.<sup>11</sup>*

“Fray Luis” es una afrenta evidente, sin resguardos, contra la estructura del soneto. La paradoja está presente en la sección del poemario de Zaid donde está incluido el texto: tenemos que leerlo como la propuesta irónica de un poeta que transita entre el verso tradicional (con todas las implicaciones que conlleva esta afirmación) y la apuesta a una poesía que intenta despedirse de los elementos tradicionales para conformar una nueva esfera poética. ¿Cómo entender soneto en prosa si el soneto es verso (como lo he explicado) y se opone a la prosa, sin más aclaración?; sin embargo, la explicación formal del texto nos conduce de manera diferente: aclara la contradicción.

El soneto tiene catorce versos (líneas si le hacemos caso a Zaid) aunque aparentemente sin rima, pero con un metro que es tan variable que puede llegar a parecer arbitrario y, sin embargo, no lo es; las estrofas están relacionadas entre sí: el endecasílabo tiene una presencia en las primeras tres; mientras que el otro metro constante es el heptasílabo, que no reaparece sino hasta el último verso del poema. Además, existen endecasílabos ocultos (se forman entre los versos primero y segundo, y entre el penúltimo y último) que rompen con la idea de prosa sugerida por Zaid.

En el caso del ritmo sucede algo similar; notamos que se debe a su relación directa con el metro. Encontramos la sexta sílaba presente prácticamente en todo el poema (salvo en el verso 1, 9, 12 y 13, es

---

<sup>11</sup> Gabriel Zaid. *Reloj de sol (Poesía 1952-1992)*. México, CONACULTA, 2003 (Práctica mortal), p. 107.

decir en los primeros versos de las estrofas 1, 3 y 4); además hay estructuras rítmicas que se repiten. A su vez, la rima tiene relación con el ritmo y, aunque como decíamos, aparentemente este es un soneto carente de rima, en realidad (como en el metro) encuentro ciertos conjuntos fonéticos repetidos que, si bien no están al final de los versos (salvo en los casos posibles: forma, memoria, memoria, sombras), hacen una especie de rima interna incógnita (qué/ después/ después/ qué, ramas/ ventana, memoria/ memoria/ sombras) que si la observáramos como mapa sobre el poema, notaríamos que, por su posición en los versos, avanza de izquierda a derecha y luego vuelve a la izquierda.

Estas características –metro, ritmo y rima, todos elementos esenciales del verso– además están relacionadas con el sentido del soneto, pues aquellos versos que tienen semejanzas entre sí, la tienen también en lo que dicen. En primer lugar, el soneto tiene cuatro enunciados, dos en el primer cuarteto, uno que abarca parte del mismo y hasta el primer terceto, y el último en el segundo terceto. El primero y el segundo no son oraciones, apenas enuncian, en el tercero la memoria está acudiendo, recobrando la forma de un soneto que vuelve en el ramaje de versos, tantos años después; en el cuarto, la urgencia y qué mueve la luna, mueve la memoria y mueve la vejiga en las sombras. Así, comienza hablándonos de una urgencia “y qué”; continúa describiéndonos esa urgencia, los versos olvidados que son fragmentos de luna entre las ramas, como una extraña cita de memoria, que esperan en la ventana tomando la forma de un soneto... entonces el poema comienza a regresar hacia el comienzo, pues ese soneto del que nos habla vuelve en el ramaje (antes ramas) sonámbulo (que tiene que ver con el sueño y la noche) de versos, tantos años después (como antes se dijo). Luego el poema cierra su estructura al volver a hablar de “la urgencia y qué”, que en esta ocasión sí actúa: es movida por la luna, la memoria y la vejiga en las sombras (regreso al segundo cuarteto).

En cuanto al sentido, el título del texto despliega los límites teóricos del soneto con la alusión de Fray Luis; permite la reconciliación del soneto con la prosa a través de los cinco sonetos del poeta salmantino que como una necesidad *imitó* (como se hacía en el renacimiento español) a Petrarca; así encuentro al tiempo, la memoria, la noche y la urgencia empujando al soneto a volver del pasado, a no morir; porque quien tiene la urgencia de un soneto, su realización se convierte en una necesidad más que en un deseo como el primer cuarteto del soneto II de Fray Luis

*Alargo enfermo el paso, y vuelvo, cuanto  
alargo el paso, atrás el pensamiento;  
no vuelvo, que antes siempre miro atento*

*la causa de mi gozo y de mi llanto.*<sup>12</sup>

Es esto lo que el poema trata de mostrar en catorce versos irregulares, en una prosa que significa hacia adelante (la línea poética actual), en la que todos los recursos tradicionales del verso (con la intención de reiterar, regresar, volver) que componen al soneto se aquietan en la estructura (la evidencia externa cercana al *cursus* latino y retomado por el renacimiento como en Fray Luis de León), para que el contenido cierre la forma circular esencial del soneto.

Con los dos ejemplos he mostrado que el *contenido* y la comprobación de una verdad o planteamiento de un cuestionamiento, y la *forma* determinada por el metro, la rima y el ritmo del poema fijan en gran medida a la estrofa y le exigen cierta duración. Así, regreso a la pregunta ¿dónde está el soneto? y respondo de la siguiente manera: en la definición o el cuestionamiento que el poeta se plantea en un ejercicio de desdoblamiento consigo mismo (con el *yo* colectivo) y que presenta a un lector por medio de una comprobación lógica en una estructura poética de alrededor de catorce versos y cuya disposición estrófica depende del planteamiento conceptual.

Hasta ahora puedo decir que hemos abordado al soneto tanto desde su estructura más usual como variable para el mundo hispano. Hemos visto al soneto como una estructura tradicional con ligeras variaciones en que la rima exige, al menos, que en los dos cuartetos exista una rima A y una B con la posibilidad de hacer serventesio o abrazar a B (nunca a A; sin embargo explicaré en otro soneto de Tablada –“La Venus china”–, cómo es que esto que parece una ruptura, puede ser una necesidad y recurso poéticos), y en los tercetos C, D y E, o sólo C y D en el caso del encadenado o pareado; y también hemos visto al soneto rebasando sus propias fronteras generando una serie de combinaciones que ahora hacen muy complicada su clasificación.

Reconocemos que para que sea eficaz, la estructura del soneto debe alejarse realmente poco de los catorce versos;<sup>13</sup> si lo hace, tiene que existir una justificación relacionada con su sentido; además debe de mantener en su disposición una introducción, un desarrollo y una conclusión de la manera en que mejor se acomode a cada soneto. Antes pensábamos que la introducción se debía encontrar

---

<sup>12</sup> Fray Luis de León. *Poesías completas*, edición de Cristóbal Cuevas. Madrid, Castalia, 2001 (Biblioteca Clásica Castalia, 7), p. 345.

<sup>13</sup> Aunque el soneto puede presentar variaciones en el metro, en la rima, en el ritmo o en el número de versos, podemos decir que lo que debe prevalecer es la duración que está regida por la introducción, el desarrollo y la conclusión; sin embargo, también es importante notar además que una variación debe mantener al menos una cualidad tradicional de la estructura; es decir, si bien puede hacer variaciones en el metro y en la rima, debe mantener el número de versos, puede por otro lado hacer variaciones en el número de versos y en la rima, pero el metro deberá ser muy cercano al endecasílabo, etc.

estrictamente en la primer estrofa, si acaso en la segunda, el desarrollo en la segunda y tercera, y la conclusión al final; permitiendo ciertas variaciones en los versos. Sin embargo, con los dos ejemplos anteriores hemos visto que el verdadero comportamiento del soneto no es tan obstinado y estricto, algunos varían en la disposición de las partes de su discurso pero con la misma eficacia.

Esta no es una razón caprichosa ya que la propia necesidad demostrativa exige una estructura breve, concreta y cerrada a diferencia de otras formas poéticas, porque si hacemos una reflexión verdadera, ¿cuál de ellas es tanto o más cerrada que el soneto y que, además de serlo, desarrolle un pensamiento por medio de la demostración?<sup>14</sup>

El soneto, particularmente en México y las variedades que se han registrado desde su llegada por parte de los peninsulares hasta nuestros días, ha tenido especial presencia y jugado un papel muy importante en la poesía. Desde su arribo, con el soneto estrambotado, el soneto con eco, el acróstico, el soneto en flor, hasta nuestros días con el bisoneto (soneto con rima interna, como “Ventarrón” de Roberto Argüelles Bringas”), el sesquisoneto (con tres cuartetos y tres tercetos, como “Plegaria” de Jorge Adalberto Vázquez), el invertido (como los de Guillermo Prieto Yeme), el sóntico (que tienen diez versos repartidos en dos cuartetos y un pareado, como los de José Díaz Bolio), el que se lee tanto de arriba abajo como de abajo a arriba (como el “Soneto en cremallera” de Raymundo Ramos) la pregunta que se perfila es: ¿hasta dónde, en realidad, estas variedades trasgreden la forma y hasta dónde se trata solamente de un artificio poético?

Con estas reflexiones sobre el soneto, ahora perfilo tres rumbos para nuestro objeto de estudio: su llegada en el siglo XVI hasta el “poema de mármol” del neoclásico, la profunda transformación romántica bien representada por Manuel M. Flores, y las variaciones del soneto en México sin más acotaciones históricas que el propio poema: los tres con el sustento de la pregunta: ¿hasta dónde en realidad estas variedades trasgreden la forma o se trata solamente de un artificio poético que sólo modifica la estructura?

Los sonetos renacentistas –los de “Flores de baria poesía”– ya los hemos comentado, particularmente su tradicional manera de avecinarse en tierras americanas: sin duda todos ellos concretaron el pensamiento de Petrarca: la idealización de la amada y en seguida el dolor del amante

---

<sup>14</sup> La décima por ejemplo, aunque su estructura es de diez versos, permite fácilmente la secuencia dada su cierta facilidad hacia lo narrativo. El soneto por su parte también puede hacer series; el requisito inicial es que cada soneto contenga en sí mismo una conclusión; sin embargo –como se explicará más adelante– hay sonetos que trasgreden esta restricción y forman series.

con todos los matices del sufrimiento y –con el inminente asomo del barroco– el placer de este dolor; sin embargo todavía era reciente su llegada para iniciar los cambios.

Excepción –quizá– es el primer caso de variedad en el soneto que se dio desde que los peninsulares lo introdujeron al Nuevo Mundo: de Pedro de Trejo (Plasencia, 1534) de quien se conservan poesías sueltas y las que se incluyen en su *Cancionero*: algunas de ellas son resultado de un ensayo innovador, como los sonetos “de un nuevo esquema”:

POR EL MUY ALTO PRÍNCIPE DON CARLOS

*En las “Honras que se celebraron en el Obispado de Mechuacán” –1569–*

*Aquella Trinidad y esencia pura,  
Supremo Hacedor, Dios inefable,  
Conmutador de todo, inmutable,  
Inenarrable poder y hermosura.*

*Aquéste llevó a Carlos al altura,  
Trocó lo transitorio por lo eterno,  
Quitóle de ocasiones del infierno,  
Por ser el más subido de natura.*

*En suelo fue monarca esta criatura  
Y con eterno gozo es recibido,  
En bienaventuranza colocado.*

*Está en delectación que siempre dura  
Con el que tiene su mismo apellido,  
Por ser de los mortales el dechado.<sup>15</sup>*

Es cierto que la estructura que presenta la rima tiene cambios evidentes y con cierta anticipación del autor al atribuir a estos sonetos la cualidad de ser “de un nuevo esquema”; sin embargo, si bien hay

---

<sup>15</sup> *Poetas novohispanos: primer siglo (1521-1621)*, estudio, selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM, 1964 (BEU, 33), pp. XXV y 8-9.

una variación en la rima del segundo cuarteto (ACCA), ésta fue utilizada desde la corte siciliana e incluso por el Marqués de Santillana (con o sin eficacia).

Pero poco le sirvió a Pedro de Trejo evidenciar sus intenciones ya que, aunque sabemos que también fue acusado de haber corregido ciertos textos extraídos de los *Salmos* de David, las peticiones que hizo a Felipe II de protegerlo lo llevaron irremediamente a las galeras y a la imposibilidad de escribir coplas de nuevo. Como dice Beatriz Garza Cuarón, con este soneto nos encontramos frente a un caso particular ya que, por un lado la colonia se veía constantemente amenazada por los espectáculos indígenas que daban pie a las manifestaciones prehispánicas y que evidentemente no convenían a la corona española ni a la Iglesia Católica; esta preocupación es latente en el primer siglo y se manifiesta en la rigurosidad métrica, rítmica y rímica que se exigía en la estructura del verso. Y por otra parte, tenemos a Pedro de Trejo trasgrediendo las leyes impuestas: la corrección de *Salmos* y sonetos como éste que exalta en demasía –para esta época, no para el siglo siguiente– a un ser humano al punto en que adquiere cualidades divinas, que son probablemente algunas de las razones por las que Pedro de Trejo fue condenado por la Inquisición en la Nueva España.<sup>16</sup>

Esta primera manifestación de Pedro de Tejo no pretendió trasgredir la forma en sí; más bien, da cuenta de lo que en ese momento nacía como una necesidad poética (aunque con el tiempo nosotros lo veamos como el antecedente de una variación estrófica).

Realmente tendremos que comenzar por el Barroco y su miedo al vacío para señalar las primeras modificaciones que me interesan explicar. Esa intensa preocupación y ansiedad ante la nada, ante reconocer que el espacio que llenaba Dios, ahí, cercano a la las actividades más cotidianas empezaba a vaciarse, a convertirse en una extensión que necesitaría llenarse, entonces se procuró la saturación de elementos y el engaño sensible muchas veces a través del juego: se explotaron las posibilidades inmediatas del lenguaje<sup>17</sup> que, en la preocupación y afán por explorarlo, las formas poéticas comienzan a presentar “añadidos” sin por ello dejar de ser lo que son.

El soneto, tan fecundo en la literatura novohispana, fue campo fértil –víctima poética– de estas necesidades y así se manifestó este afán desde los inicios de la Colonia.

---

<sup>16</sup> Beatriz Garza Cuarón *et al.* (coord.). *Historia de la literatura mexicana T. 1: Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*. México, Siglo XXI, 1996, pp. 458 y 459.

<sup>17</sup> “Porque éste es el descubrimiento de los barrocos: la lengua es un cuerpo soberano, que puede contorsionarse, saltar, inmovilizarse en un gesto enigmático, abrir de pronto los brazos para derramar metáforas y otra vez replegarse en un oscuro juego de conceptos, [...] siempre orgulloso de no ser lengua vulgar”. Enrique Anderson Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana T. 1: “La colonia, cien años de república”*, México, FCE, 1970 (Breviarios, 89), p. 90.



Esta preocupación, con mayor asiduidad, se mantiene en el barroco; las innovaciones y el juego poco a poco fueron aceptados e incluso requeridos a partir de los certámenes poéticos: los poemas que fueron escritos en este tipo de eventos novohispanos tenían un afán competitivo; el soneto, sin cambiar en realidad la forma, añadía una serie de artificios poéticos, prueba del ingenio del escritor. Como primer ejemplo de este juego y engaño barroco tenemos el soneto en eco de Diego de Sigüenza y Figueroa (Obra: 1682)

*Si al alto Apolo la sagrada agrada  
piedad troyana, a que debida vida  
tanta asegure, que eximida mida  
del veloz tiempo en la jornada nada.*

*Por tan sublime, tan sagrada grada  
(en que la luz, como en manida anida)  
suba tu amor; no se despida, pida  
posteridad, más que aclamada, amada.*

*No en ti tu ser (si se repara) para,  
grande marqués, porque elocuente cuente  
lo que en el eco que resuena suena*

*y a que el afecto no disiente: y siente  
que ha de deber a tan preclara ara  
triunfar tu estirpe en la agarena arena.*

El juego poético consiste en que la última palabra del verso es una repetición (el eco) de una parte de la palabra anterior, además de la rima natural del poema; así se tiene una rima doble que normalmente se encontraba en el mismo verso, pero que en algunos casos también podía presentarse al final de un verso y al principio del siguiente (a lo que normalmente se le conoce más bien como soneto encadenado).

Este efecto de repetición claramente hace que el lector pierda el sentido del texto, y no lo recuperará a menos que se detenga a reestructurar el mensaje que parece estar oculto. Algo similar

sucede con el soneto acróstico: la idea no es ocultar algo, sino hacer evidente que el soneto tiene un segundo código dentro de él, como en el que Sor Juana escribe a Martín de Olivas:

ACRÓSTICO A MARTÍN DE OLIVAS

*Máquinas primas de su ingenio agudo  
A Arquímedes, artífice famoso,  
Raro renombre dieron de ingenioso:  
¡Tanto el afán y tanto el arte pudo!*

*Invención rara, que en el mármol rudo  
No sin arte grabó, maravilloso,  
De su mano, su nombre prodigioso,  
Entretejido en flores el escudo.*

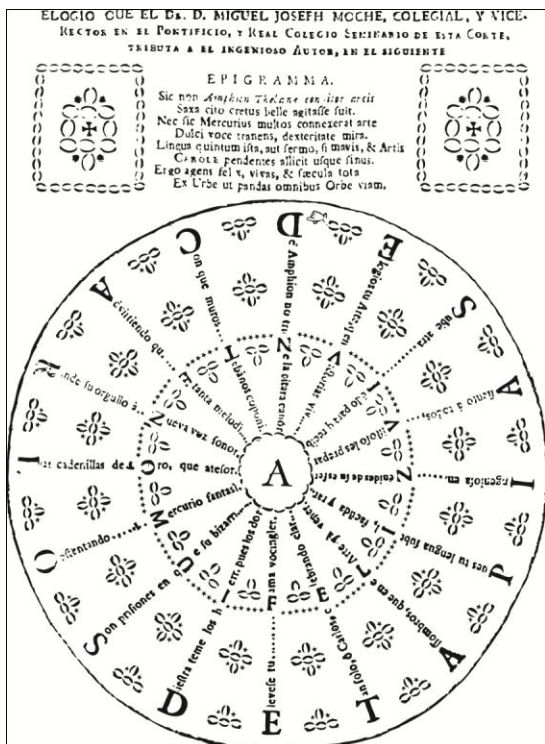
*¡Oh! Así permita el cielo que se entregue  
Lince tal mi atención en imitarte,  
I en el mar de la ciencia así se anegue*

*Vajel, que –al discurrir por alcanzarte–  
Alcance que el que a ver la hechura llegue,  
Sepa tu nombre del primor del arte.*

Para construir el acróstico era necesario que cada verso del soneto comenzara con una letra del nombre del alardeado o con la letra de una frase, aunque a veces se tomaba más bien la parte final de cada verso. Este artificio poco a poco fue haciéndose más complejo cuando los poetas se impusieron más rigores que sólo construir un acróstico al principio o al final de cada verso, hay algunos que exigen el acróstico tanto al principio, como en medio y al final; Efrén Núñez Mata cita además: el de San Andrés (en cruz), acróstico diagonal, en forma de ángulo abierto hacia arriba, serpentín, y el de vertical doble;<sup>18</sup> también tenemos un ejemplo de soneto en acróstico en flor como el siguiente:

---

<sup>18</sup> Efrén Núñez Mata. *Historia y origen del soneto*. México, Ediciones Botas, 1967, p. 78.



Organizado por versos –empezamos por la mano que señala el primero–, el soneto dice así (la letra que falta al final de cada uno, siempre es la **A**, que está al centro de la flor):

|                              |                               |
|------------------------------|-------------------------------|
| <i>De Amphion no tri</i>     | <i>Ne la citara canor-</i>    |
| <i>Con que muros</i>         | <i>Tebànos coponi-</i>        |
| <i>Advirtiendo qu</i>        | <i>E tanta melodí-</i>        |
| <i>Rinde su orgullo a</i>    | <i>Nueva voz sonor-</i>       |
| <i>Las cadenillas del</i>    | <i>Oro que atesor-</i>        |
| <i>Obstentando</i>           | <i>Mercurio fantasi-</i>      |
| <i>Son prisiones en q</i>    | <i>Ue su bizarrí-</i>         |
| <i>Diestra teme los h</i>    | <i>Ierr[os] pues los dor-</i> |
| <i>Elévese tu</i>            | <i>Fama vocingler-</i>        |
| <i>Tan sólo, ô Carlos, c</i> | <i>Elebrando clar-</i>        |
| <i>Assombros, que en e</i>   | <i>L arte ya vener-</i>       |
| <i>Pues tu lengua subt</i>   | <i>Il, saúda, y rar-</i>      |
| <i>Ingeniosa en</i>          | <i>Zenides tu esfer-</i>      |
| <i>Asiento a todos,</i>      | <i>Vistoso les prepar-</i>    |

*Sube atra  
Elogios tu arte, q[ue] en*

*Iédo para que recib-  
Victoria viv-*

Magnífica muestra de la imperiosa necesidad barroca de llenar cada espacio, cada intersticio de la hoja y del lenguaje (inversamente razón y sensualidad) en un soneto que aumenta un pareado en *strambotto* con un fin aclamación y gracia; ¿y el soneto tiene alguna variación ante tanta novedad y audacia? El Barroco todavía no buscaba la transformaciones profundas del soneto; la variaciones están visiblemente (visual en este ejemplo) ceñidas a la estructura tradicional del soneto; de esta manera tenía que ser, la nostalgia por la Edad Media y su relativa tranquilidad anímica, sólo le permitía al poeta barroco llevar hasta los extremos lúdicos (entre el juego, la burla, la sátira y, en las mejores muestras, la ironía) las estrofas poéticas para conocerlas y reconocer sus posibilidades, sobrepasar los límites de la forma.

Además de estos juegos barrocos, hay otros que nos limitaremos a mencionar: el soneto en cabo roto, el retrógrado, el soneto con ritornelo, el de rimas forzadas, el de repetición (repite al principio de cada verso la misma palabra), el encadenado (cuya rima de cada verso sirve para comenzar el que sigue) y el de estrambote (que tiene una cauda de dos o tres y hasta cinco versos), como el que acabamos de explicar.

En todos estos casos los autores se sometían a una complejidad que, sin embargo, no alteraba de manera alguna la estructura del soneto: seguía tratándose de catorce versos endecasílabos con una rima que no variaba sino en los límites italo-españoles. No obstante, estos casos son al mismo tiempo prueba de la necesidad que el poeta ya tenía de manipular un esquema tradicional y así ser original; necesidad que tomaría caminos distintos en el futuro dependiendo de cada época literaria: si para el Barroco se trató del engaño poético, el Neoclásico intentó un repliegue las estructuras más tradicionales pero despejando el camino para un replanteamiento de los tópicos literarios: reacción frente al exceso barroco; así, dejó intacta la forma para proponer cambios en el aspecto temático, como en este soneto de José Antonio Plancarte (1735):

AL NÚMERO OCHO QUE TIENE LA TÚNICA EN LA FIMBRIA

*Nunca este número ocho denotara  
—como ha solido creer gente sencilla—  
ser la imagen la octava maravilla,*

*cuando es primera y única por rara.*

*Yo pienso que mejor se descifrara  
–y es especie bien obvia y que se trilla–  
Con decir que su Autora, en esa orilla,  
La Concepción, en cifra, se firmara.*

*Entre las consonancias musicales,  
más que la octava no se encuentra alguna  
que tenga sus acentos tan cabales.*

*Así esta niña, desde su alta cuna,  
fue –por llena de dones celestiales–  
La cabal, la perfecta, rara y una.*

José Antonio Plancarte fue un poeta franciscano, autor de las *Flores Guadalupanas o sonetos alusivos a la celestial imagen de María Santísima, Nuestra Señora en su advocación de Guadalupe especialmente quanto a el vestido y adornos*<sup>19</sup> en donde el autor describe características particulares de la Virgen de Guadalupe mediante sonetos (como el propio título indica), entre ellos, el que ponemos como ejemplo.

Según Ignacio Osorio Romero<sup>20</sup> este soneto es la respuesta que Plancarte hace a lo que dice el pintor Miguel Cabrera en su *Maravilla Americana*, particularmente en el octavo párrafo, “Diseño de la Milagrosa imagen de nuestra Señora de Guadalupe”:

De el dorado de la Túnica, a más de estar el oro bastante cuajado, ya dijimos lo extraño de su dibujo, sobre el Pie derecho a poca distancia en el cañón principal, que descansa sobre él en una quiebra, que hace, tiene un número ocho índice a mi ver, con que nos acuerda, que su portentosa, y primera Aparición fue dentro de la Octava de su Concepción Purísima, de cuyo Misterio es la más

---

<sup>19</sup> Aunque en la portada Plancarte hace la aclaración de que él no es el autor sino revisor de lo que alguien más escribió, sabemos que se trata de una distracción al lector.

<sup>20</sup> Ignacio Osorio Romero. *El sueño criollo. José Antonio de Villerrías y Roelas (1695-1728)*, México, UNAM-IIFL, 1991, pp. 174 y 175.

fiel, y ajustada copia: si no es que se diga, que este número nos quiere decir, que es la Octava Maravilla del Mundo.<sup>21</sup>

Ante esto, Plancarte responde que la Virgen no es octava sino primera maravilla; no es que el de la virgen sea un tema inusual (ya habíamos adelantado sobre sonetos guadalupanos cuando explicamos las características de los poemas en Luis de Sandoval Zapata), más bien lo es cómo se aborda el asunto sobre ella en el soneto manteniendo su estructura: cuando se permite variar los temas más continuos y se utilizan las preocupaciones de una época, al mismo tiempo también se acarrear posibilidades de cambiar las forma; así sucedió en la convergencia entre el Neoclásico y el Romanticismo. Esta es la razón por la que estos sonetos no se encuentran como atípicos o variados, pues al conservar el modelo de la forma del soneto italo-español, pueden pasar como clásicos.

### **La subversión**

El romanticismo comienza a hacer modificaciones en la estructura del soneto, evidentemente a partir que en los movimientos artísticos, es el segundo retorno al Medioevo; señalamos que el Barroco tenía una nostalgia por aquella época y, en muchos sentidos, re-presenta varias de sus características; los poetas románticos exaltaban el individualismo y por lo tanto perseguían un ideal de libertad en todos los aspectos sin excluir el artístico y menos el literario; aquí radica la gran diferencia con Barroco: el artista de esa época es un ser social con un gran desasosiego anímico, el romántico superpone a la objetividad colectiva una subjetividad que libera la expresión de los sentimientos; con esta actitud el soneto va a ponerse a prueba: ¿puede el soneto en español, seguir el camino del francés o el de Shakespeare? Aquí, esto se acentúa con el hecho de que los poetas mexicanos observaron en su momento lo que los de otros países producían, especialmente los simbolistas franceses. En este momento el soneto, una forma poética fija por excelencia nos muestra una posibilidad de elástica apertura que se justifica desde una visión y necesidad estilística particulares.

Manuel María Flores (1840–1885), aunque no es el único, es el mejor comienzo de esta trayectoria. Poeta poblano (San Andrés Chalchicomula) que se mudó a la capital para estudiar en el Colegio de Minería y después en el de San Juan de Letrán, en donde se incorporó a la Academia con

---

<sup>21</sup> Miguel Cabrera. *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, “Diseño de la Milagrosa imagen de nuestra Señora de Guadalupe”, México, Imprenta Real, y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756, p. 25.  
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593963102364951882257/ima0041.htm>

ese mismo nombre, reuniéndose con Ignacio Manuel Altamirano, a partir de la guerra civil de 1857. Hombre liberal, fue encarcelado y luego desterrado durante la intervención francesa.

Estuvo inmerso en la vida política (fue diputado del Congreso de la Unión) y cultural del país (también fue maestro de literatura y de historia; perteneció al Liceo Hidalgo, la Sociedad Netzahualcóyotl y a la de Geografía y Estadística). Como varios de sus amigos (principalmente Manuel Acuña), estuvo enamorado de Rosario de la Peña, siendo tal vez el único en conseguir entablar una relación con ella. Después de fuertes dificultades económicas, aunadas a las enfermedades que padeció, falleció en la ciudad de México en 1885. Su producción poética está estrechamente ligada a un enardecimiento de la sensibilidad, amorosa con clara inclinación al erotismo, siempre bajo los auspicios de una naturaleza cómplice que en general representa al romanticismo mexicano.

#### FLORES MARCHITAS

*Pero ¿qué importa, Emilia, que la nota  
que exhala para ti mi lira rota  
sea triste como el alma sin amor,  
si al través del crespón de mi tristeza*

*mirando estoy tu poética belleza  
como se ve tras de la niebla el sol?...*  
*Mis pobres rimas ante ti al ponerlas  
son flores ya marchitas entre abrojos,*

*pero fragantes tú puedes hacerlas  
con la mirada de tus negros ojos.  
La más pálida flor tiene colores*

*cuando el sol con su rayo la abrillanta...*  
*Sean tus ojos un sol para las flores  
que vine a deshojar ante tu planta.<sup>22</sup>*

---

<sup>22</sup> Raymundo Ramos. *Op. Cit.*, p. 95

Elegí este soneto porque si bien no es el primero en la literatura mexicana en modificar la estructura *tradicional* del soneto, representa un buen ejemplo para lo que quiero explicar. En su forma, dos cuartetos y dos tercetos (catorce versos) endecasílabos, nos enfrentamos a la variedad de la rima; en principio nos parece que no sigue (ni cercanamente) ningún modelo rímico del soneto (ya sea itálico-español, francés o inglés) sino que plantea su propia propuesta: AABC/CBDE/DEF/GFG. Sin embargo hay algo en ella que no nos hace sentir que su rareza esté desubicada, sino que fluye de manera natural, esto se debe a tres razones principales: la primera tiene que ver con el valor que el poeta ha puesto en cada una de las palabras finales de los versos y cómo fueron agrupadas en pares (nota/rota, amor/sol, tristeza/belleza, ponerlas/hacerlas, abrojos/ojos, colores/flores, abrillanta/planta). La segunda razón se explica en la disposición de sentencias en el soneto: la primera la encontramos en los tres primeros versos, la segunda en los versos 4-6, la tercera en 7-8, la cuarta en 9-10, la quinta en 11-12 y la sexta en 13-14, esto lo notamos en el encabalgamiento que tales versos presentan.

Como vemos, se trata de dos bloques de tres y cuatro de dos. A su vez, los tercetos están claramente unidos en una sentencia pues ambos encierran una pregunta condicional: ¿qué importa que la nota de mi lira sea triste como el alma sin amor, si a través de mi tristeza miro tu belleza como se ve el sol tras la niebla?, y los cuatro pares en dos cuartetos (divididos por el punto del décimo verso) que contemplan dos sentencias: la primera restrictiva, “mis rimas, al ponerlas ante ti son flores marchitas, pero puedes hacerlas fragantes con tus ojos negros”, y la segunda consecutiva, “la flor más pálida tiene colores cuando el sol la abrillanta con su rayo, entonces quiero que tus ojos sean el sol para las flores que vine a desojar ante tu planta”.

Esta segunda razón nos conduce a la tercera: la estructura del soneto se encuentra invertida: lo que encontramos en principio AABCCBDEDEFGFG, leído de abajo a arriba es GGEFFEDCDBCABA, y si reorganizamos la rima, ABABCDCDEFFEGG. De esta manera podemos acercarnos más a un modelo de rima del soneto ya que este ejemplo parece tener un eco tanto de la rima preferida por la corte de Marot como la utilizada por Shakespeare y Spencer:

- ABAB/CDCD/EFF/EGG. Son dos cuartetos y dos tercetos, puede tratarse de una rima apegada a la corriente de la escuela de Marot; sin embargo el soneto francés presenta dos rimas abrazadas (pocas veces serventesios) pero nunca cuatro, es decir, nunca hay CDCD en el cuarteto o GG en el terceto.



- ABAB/CDCD/EFFE/GG. Pueden ser también tres cuartetos y un dístico final que casi podría coincidir con la forma del soneto Shakespeare-spenceriano; sin embargo, el EFFE rompe con ella, pues el soneto inglés no permite más que un dístico final, prescindiendo siempre de la rima abrazada.

En la primera sentencia que abarca la pregunta se necesita gran aliento, después se vuelve más fluido. Además el ritmo no es arbitrario ni responde sólo a una necesidad sonora sino que tiene una correspondencia semántica con el poema. Observemos los tres sustantivos que se repiten y que son fundamentales en el soneto, nos damos cuenta de que están puestos en una enumeración primero aislada y luego (al final) continúa de la siguiente manera: en las últimas dos sentencias, el poeta regresa a lo que planteó al principio: con “la más pálida flor tiene colores” se refiere a “la nota que exhala la lira rota”; “el sol que con su rayo abrillanta” se refiere a los “negros ojos que pueden volver fragantes las flores marchitas”, y así concluye con una apelativa que pide a “Emilia” que “sean sus ojos el sol para las flores que ha deshojado ante su planta”, todo esto a través de una serie de comparaciones y antítesis.

De manera que el soneto recurre a una presentación adversativa por medio de una pregunta inicial, su respuesta y finalmente una conclusión:

- Presentación del tema por medio del énfasis y de una pregunta: Pero, ¿qué importa que lo que te haya dedicado mi poesía sea triste como el alma sin amor si a través del velo negro de mi tristeza puedo ver tu belleza como a través de la niebla se ve el sol?
- Desarrollo: Mis rimas son las flores que ante ti se marchitan. Sin embargo, tu mirada puede revivirlas.
- Conclusión (retomando la presentación del tema, pues responde la pregunta que se plantea, y el desarrollo pues se metaforiza la mirada: Hasta la flor más pálida tiene colores cuando el sol la abrillanta. Sean tus ojos el sol para mis flores marchitas, es decir, para las rimas que he puesto ante ti: que con su rayo les den vida y color. De esta manera, ¿qué importa que mis rimas sean flores marchitas ante ti?

Se ha definido al soneto como la “flor de catorce pétalos” y lo que el poeta nos presenta es una flor cuyos pétalos son pálidos; pero al final nos asegura que toda flor, incluso la más pálida, puede revivir, si existe un sol que finalmente se lo permita.

Puede decirse entonces, que el poema y Manuel M. Flores buscan una trasgresión al modelo del soneto, pero esta trasgresión no es arbitraria sino intencional e implica una autorreferencialidad con la que la validez del poema se hace más intensa: El soneto es una flor, y todo el tiempo se refiere a sí mismo, desde diferentes puntos de vista.

## La variedad del soneto y su análisis

La constante en el soneto tradicional italo-español es su metro: once sílabas, y que la rima de los cuartetos no se repite en los tercetos. Partiendo de esto hemos hecho dos clasificaciones tanto para el metro como para la rima: una que llamaremos violenta en donde el poema tiene menos de ocho, trece<sup>23</sup> o más de catorce sílabas en sus versos;<sup>24</sup> y una rima que puede desde aparecer tanto en los cuartetos como en los tercetos repetida, ser doble, única o no existir.

Todos los poemas que aquí presentamos están analizados sin ninguna acotación histórica: la premisa fundamental es el enfrentamiento (*versus*) del soneto mexicano con su propia tradición.

Nos enfocaremos –bajo la guía metodológica de Jean Cohen, Roger Callois, Roman Jakobson y Alfonso Reyes en las posibilidades analíticas– tanto en el ritmo como en los fenómenos que involucran la repetición o ausencia de ciertos sonidos y su repercusión en el poema; el metro del verso y la relación que mantiene con el ritmo, las equivalencias, reiteraciones u oposiciones semánticas en el poema, si existe encabalgamiento, el tipo de oraciones que encontramos en las estrofas, y la relación de los elementos de cada oración entre sí; atenderemos la significación de cada una de las partes del poema y de la unidad poética, así como la relación que esto tiene (en caso de ser así) tanto con los niveles anteriores como con el contexto del autor y las relaciones intertextuales del poema; y, por último, el desarrollo temático del poema, partiendo de que el soneto representa una idea silogística poética.

He elegido sonetos que tengan variaciones que de alguna manera se puedan enlazar para así desarrollar esta parte analítica de manera continua y sin detenciones.

---

<sup>23</sup> El verso de trece sílabas puede confundirse en su creación con el de doce o con el de catorce. Pocos han sido los poetas que lo han logrado con éxito, como Rubén Darío o Salvador Díaz Mirón.

<sup>24</sup> Hemos elegido estos límites pues están todavía cercanos al endecasílabo, además de que la naturaleza silábica del español es de ocho sílabas, y por otro lado el alejandrino es el segundo metro más popular del soneto en México después del endecasílabo.

## ***Töne sprechen, Worte klingen***

El primer ejemplo es un soneto de un autor más cercano a nosotros, Alí Chumacero (1918), que aparentemente hace variaciones sólo en la rima y sin embargo se aventura a hacer una mucho más compleja en la que logra solucionar de manera eficaz el problema de la duración del discurso dentro del soneto.

### DESTRUCCIÓN DE LOS SENTIDOS

#### I

*Iníciase el silencio de tus ojos,  
naciente soledad bajo mi aliento;  
es cingulo mortal que sobre el cuerpo  
desciñe tus gemidos de abandono.*

*Es como mar sitiado por la cólera  
este duro silencio, luz que hiere  
ahogándome en un sueño donde crece  
el más tenaz dolor que me devora.*

*No existe sino duelo, oscuridad:  
una indeleble noche que se inicia  
desde el voraz silencio de tus párpados.*

*Ojos y oídos mueren: el mirar  
y el oír con violencia me deslizan  
sin sonido ni luz entre tus brazos.<sup>25</sup>*

El silencio de una mirada que llora el abandono es sólo el comienzo de la destrucción de los sentidos, violento proceso descrito en catorce versos endecasílabos. Esto es lo que este soneto conserva de la estructura de antiquísima tradición, pues la rima ha variado dejando A y B sólo para el primer cuarteto, B y C para el segundo, y EFG para los tercetos; sin embargo, ya es una constante en los sonetos de Chumacero, no es la primera vez que encontramos esta rima en ellos. Pero la rima no se limita a

---

<sup>25</sup> Alí Chumacero. *Poesía*. México, FCE, 2008, p. 111.

cambiar la rima al segundo cuarteto, además está enriquecida por un par de juegos fonéticos: la rima es asonante y no sólo eso, sino que existe una coincidencia extraña y compleja en la que una palabra esdrújula rima con una grave (cólera/devora, párpados/brazos), debido al juego en que se omite en las esdrújulas la sílaba que se encuentra entre la tónica y la final, quizás es este el énfasis que el poema hace sobre la presencia inusual de palabras esdrújulas, pues además de las mencionadas, está la primera palabra del poema, *iniciase*, además de *cíngulo* y *ahogándome*. Pero, ¿a qué se debe este fenómeno?, ¿es que tiene importancia alguna en el poema?

Es inusual el uso de estas palabras en el poema pues no estamos habituados al ritmo de éstas, sin embargo, lo que podría ser causa de un desequilibrio rítmico en el soneto, se convierte en una estrategia para hacer énfasis en lo que tiene por decir finalmente el poema. Las sílabas rítmicas varían aunque hay cierta relación de los versos entre sí: la primera y que es la única que comparten todos es la sexta; además de esta coincidencia rítmica entre versos, se identifica que con los ritmos completos de los versos se teje una red en donde todas las estrofas se unen por un esquema rítmico presente al menos una vez en uno de sus versos. De manera que el primer cuarteto se relaciona con el segundo y con el primer terceto, con el ritmo 2, 6, 10; el segundo se relaciona con el primer terceto también con el ritmo 4, 6, 10, el cual a su vez une a estas dos estrofas con el segundo terceto; y este segundo terceto coincide con el segundo cuarteto en el ritmo 3, 6, 10, que igual los relaciona haciendo entonces la vuelta del final al principio propia del soneto. No queda un solo esquema rítmico aislado del soneto y por eso decimos que se trata de una red en donde todos los versos se hallan conectados entre sí.

También hay un ritmo en el soneto que hace el léxico que en él se emplea. Las palabras e ideas se repiten a lo largo del poema en círculos concéntricos al lazo que mantienen la mirada y el oído, la luz y el silencio que hieren y que al iniciarse emprenden el camino que conducen a la muerte de los ojos de quien calla en su mirar, y del oído de quien no escucha nada más que el silencio. Es en esto en lo que encontramos la importancia de la rima de las esdrújulas con las graves y la omisión de la penúltima vocal: se trata de hacer resaltar primero la última palabra de un verso por su acentuación y luego ahogar el grito de la esdrújula en una palabra tan común como la grave.

Y es que de eso es de lo que habla el soneto, de la voz muerta de una mirada, del oído muerto de quien busca escuchar y encuentra el silencio, como quien encuentra en el final de un verso una palabra esdrújula y la busca después nuevamente encontrándose con un vacío fonético, que sin embargo no altera ni al ritmo ni al metro del verso, por eso sabemos que el juego es intencional.

La forma del poema está bien construida pero, y lo que dice, ¿lo dice como un soneto lo haría? ¿Cuál es la propuesta: cuestionar, definir, comprobar algo? Porque hemos visto que si el soneto ha sido hecho de catorce versos endecasílabos es por la duración que necesita para poder comprobar, cuestionar o definir algo, en un término cercano al silogístico. Este es un soneto de catorce versos endecasílabos, por lo tanto no tendría por qué tener problemas para ajustar el pensamiento a muchas menos o más sílabas o versos; sin embargo en este ejemplo se tiene la sensación de que el discurso avanza en círculos que no parecen concretar nada, pareciera que todo el tiempo habla del inicio del silencio en la mirada y de lo que ello significa, como si todo el soneto fuera una introducción:

*Iníciase el silencio de tus ojos[...] Este duro silencio, luz que hiere [...] no existe sino duelo, oscuridad:/ una indeleble noche que se inicia/ desde el voraz silencio de tus párpados/ Ojos y oídos mueren: el mirar/ y el oír con violencia me deslizan/ sin sonido ni luz entre tus brazos.*

Lo es:

II

*Vivo en tus brazos como un sueño solo,  
y soy la ola erguida nuevamente  
que de la espuma hacia la playa asciende  
y cae destrozada entre tus ojos.*

*Como la luz que arrancas de mis párpados,  
ceniza de tinieblas y de abismo;  
como el ciego latir de mis oídos,  
ya recuerdo de aire sobre mármol,*

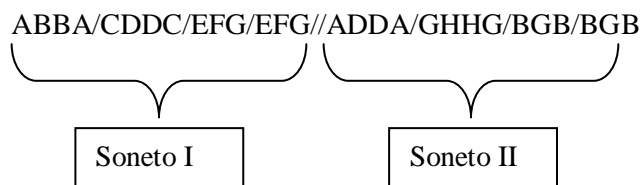
*volveré a ser el destrozado beso  
ávido de anegarse entre tus labios,  
y sentiré de nuevo sobre el cuerpo*

*el oscuro silencio de tu pelo,  
el delgado murmullo de tus manos*

y la tristeza última del sueño.<sup>26</sup>

La continuación de un soneto que parecía inconcluso comienza justo en el punto mismo en que ha descrito a la ola: irguiéndose y ascendiendo de la espuma hacia la playa, que será el momento en que la ola se rompa y el mismo en que el soneto concluya.

Lo que hay aquí es un soneto dividido en dos. En primer lugar, la rima del primer soneto se repite en el segundo aunque no en su totalidad; si continuáramos con la nomenclatura del anterior, tendríamos que agregar únicamente una octava rima (H: abismo, oídos), como se ve:



La rima con párpados se repite, sólo que esta vez rima con mármol, labios y manos; y encontramos de nuevo “ojos”; el juego que se hace en este segundo soneto hace que al momento de juntarlos, el soneto doble termine con una de las rimas con las que comenzó en su primera parte. Mientras que del ritmo podemos decir que también teje una red, sólo que en este caso se alterna el ritmo en octava con el ritmo en sexta.

Es este carácter de continuidad, que encontramos en el ritmo, en la rima y en el sentido, lo que permite reconocer al par de sonetos como uno solo pero dividido. En el léxico por ejemplo hay palabras que se repiten o que remiten a la misma idea; en primer lugar es notable que el primer verso de este segundo soneto retoma al último del anterior. En el soneto I: *el mirar y el oír con violencia me deslizan sin sonido ni luz entre tus brazos*; en el soneto II: *Vivo en tus brazos como un sueño solo*; luego inmediatamente retoma la imagen del mar que en el primer soneto estaba *sitiado por la cólera* y era en donde nacía el dolor que le devora, y que ahora se levanta en una ola que *asciende y cae destrozada entre tus ojos*.

Aquí está la destrucción de los sentidos. Él es el hombre que no escucha lo que la mirada dice, porque en realidad no dice nada. Esta es una sensación muy similar a la del mar sitiado, no puede desenvolverse pues siempre hay algo que lo detiene: el silencio de la mirada. Pero ahora dice que se levanta para romperse entre los ojos. De nuevo vuelve la imagen del silencio en los párpados y para terminar dice que volverá a ser el destrozado beso, *ávido de anegarse entre tus labios* (regresa a la

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 112.

imagen de la ola destrozada y el deseo quizás de sentirse de nuevo mar sitiado, ahora no por el silencio sino por los labios) para sentir de nuevo el silencio del pelo, el delgado murmullo de las manos y la tristeza última del sueño: parece que el sentido ha sido cambiado, ahora no es el silencio de la mirada y de los oídos como gemido de abandono, sino el cabello oscuro y quieto, las manos murmurando, todo en una imagen mucho más tierna que la del principio; y termina con la tristeza del sueño, pues eso es esta imagen, sólo un sueño que comenzó en el primer verso del segundo soneto.

Es entonces cierto que el primer soneto es en realidad la introducción y en el segundo se presentan desarrollo y conclusión, en una especie de soneto alargado y por eso digo que se trata de un soneto que ha requerido de 28 versos para plantear y resolver un problema en tres etapas: la realidad, el silencio de la mirada y de los oídos, el mar sitiado; el sueño: la ruptura, la ola que se libera; la realidad de nuevo: todo era un sueño. Este es el final, el soneto no podría continuar en más versos pues el discurso se ha cerrado, el soneto es concreto en su extensión hacia afuera, a diferencia de otros que lo son hacia adentro, en la brevedad.

Este es el caso de los sonetos (hay quien les llama “sonetillos” por ser de arte menor) que en lugar de agregar versos o sílabas, los reducen como en el caso del complicado soneto dedicado “A la virgen asunta”, de Alfonso Méndez Plancarte (1909-1955):

#### A LA VIRGEN ASUNTA

*¡Suave*

*Febe*

*y Hebe*

*ave!*

*¡Nave,*

*nieve,*

*breve*

*Llave!*

*¡Llueve,*

*leve*

*Nube!*

*Eva*  
*nueva*  
*¡sube!*<sup>27</sup>

Alfonso Méndez Plancarte no sólo mezcla el mito griego (al incluir a la titánide Febe y a la diosa Hebe) con el *Assumptio Beatae Mariae Virginis* –lo cual en realidad no es tan novedoso pues desde la colonia fue un recurso muy usado–, sino que además usa versos bisílabos con una rima abba abba bbc ddc. Sin embargo, el problema del soneto no es ni su extensión ni la rima, el verdadero problema al que nos enfrentamos es la complejidad de su discurso y la conclusión a la que llega.

Sabemos que el contexto del autor no explica el poema, pero sí nos acerca al momento en que fue escrito y a las razones por las cuales usó ciertos recursos. El contexto no nos dice si el poema está bien hecho, sólo nos lleva al lugar en que se escribió con el solo afán de no perdernos en suposiciones; en este sentido, la Asunción de la virgen fue declarada dogma de fe en 1950 y Méndez Plancarte murió joven en 1955, por lo que es casi un hecho que ese acontecimiento eclesiástico lo haya movido a escribir este soneto, y por otro lado, sabemos que fue uno de los grandes estudiosos mexicanos de la literatura novohispana, particularmente de la poesía, por eso no resulta extraño que mezcle el mito griego con los asuntos de la Iglesia, lo que nos conduce al hecho de que este soneto es de un hermetismo casi barroco que podemos identificar en la limitación que se ha impuesto en el número de sílabas por verso, y por lo tanto en el número de sintagmas en el soneto completo.

Esto hace que la labor de su escritura sea un asunto arriesgado pues su lectura, en lugar de remitirnos a un soneto de catorce versos, puede hacernos sentir que estamos frente a dos versos de arte mayor o a cuatro de arte menor. Sin embargo en este caso, aunque breve, el soneto es conciso en lo que dice y sí nos plantea una idea que se cierra en sí casi al mismo tiempo en que es presentada. Se presenta a la virgen como la luz y la juventud al referirse a Febe y Hebe; luego como la nave –quien conduce– y llave –introduce– a la salvación. Entonces, llueve la nube que es leve, es decir, ligera, y Eva nueva sube (la asunción de la Virgen); es decir, Eva fue quien indujo al pecado al hombre, La Virgen es Eva Nueva quien ahora lo conduce a la salvación, gracias a ella el hombre es perdonado de sus pecados a través de Dios humanizado, engendrado por ella.

En efecto, la comprensión del soneto se complica al ver reducido el número de palabras que lo componen, de hecho, aunque el soneto es concreto, no podemos identificar las “premisas” (a diferencia

---

<sup>27</sup> Raymundo Ramos. *Op. cit.*, p. 283



del soneto “A un Lémur” de Tablada), más bien parece que lo que tenemos es una superposición de imágenes que nos llevan a una mayor, la de la asunción de la Virgen; de manera similar sucede con el ritmo que en este caso nos deja una sola posibilidad a partir sólo de su seriación, el troqueo (pues por sí solo no tiene ritmo). Esta no es una complicación para otras variaciones del soneto que reduzcan su extensión, incluso para el caso único de aquellos sonetos con menos de catorce versos. Los *Sónticos* de José Díaz-Bolio son este ejemplo excepcional: en la tradición de las variaciones del soneto (siempre es interesante la paradoja) rara vez se disminuye (¿mutilación?) el número de versos. Como expliqué tanto en el capítulo uno como al comienzo de éste, si hay una característica fundamental de los sonetos es el número de versos que lo constituyen; desde el comienzo su contorno ha sido 14, como sean distribuidos: ocho y seis desde la corte de Federico II, en la *Etá Comunale* y en los esbozos del *Dolce stil nuovo*; Dante y Petrarca los reorganizan (cuatro, cuatro, tres, tres), así lo siguen los españoles, franceses, y los ingleses decidieron la reunión en doce y dos. Todos, sin distinción, ocupan los catorce versos. Entonces ¿qué es lo que propone Díaz- Bolio (1906-1998) con sus sónticos?

#### XIV

*Filósofos de Jonia y de la Grecia,  
pastores de imposibles luminarias,  
a vosotros y a toda vuestra estirpe  
os digo la aflicción de mi palabra:*

*Después de recorrer la astronomía  
de ese cielo irreal de vuestras páginas,  
más vano soy que antes, y más triste,  
pues, al quedar con mi esperanza exhausta,*

*he perdido lo poco que creía  
y ni siquiera sé que no sé nada.<sup>28</sup>*

---

<sup>28</sup> José Díaz-Bolio. *Sónticos (1937-1939)*. México, edición del autor, 1939.

José Díaz-Bolio en su "Nota Liminar" de *Sónticos*, aclara que:

Soneto viene de la palabra italiana *sonetto*, sonido diminuto [...] Los sónticos, que integran este libro, son, a la vez, un derivado de dicha modalidad del verso, por la forma y por el nombre, aunque no haya fidelidad etimológica. En ellos se han conservado las dos cuartetas consagradas, y el eliminar los tercetos, se ha adoptado la forma arcaica del estrambote, sólo que en este caso, estrambote o dístico final quieren decir concisión y solución del tema.<sup>29</sup>

*Sonticus* significa en latín, “dañoso, serio, enfermedad seria”<sup>30</sup> aunque por su etimología también significa “relativo al sonido” (y en este caso al soneto). ¿Hacia dónde quiere llevarnos esta explicación?

Bien dice que este ejemplo es un derivado del soneto tanto del nombre como de la forma, aunque yo más bien diría que se trata de una variación tanto del nombre como de la estructura. Y es que en efecto, este soneto no lo parece a simple vista: como el propio autor reconoce, ha cambiado los últimos tercetos por un dístico: ¿trasgrede al soneto? Depende según lo consideremos, como dice Paz “un soneto no es un poema, sino una forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico –estrofas, metros y rimas– ha sido tocado por la poesía.”<sup>31</sup> ¿En cuál de los dos está el sóntico de Díaz-Bolio? En ambos, pero él privilegia la sugestiva ruptura del número de versos (se acerca a considerar al soneto como una forma literaria), pero mantiene intacta la ecuación (Platón-Aristóteles) que cautivaba a Federico II: el silogismo metido en una estructura cerrada. Así, para que no sólo sea una máquina de metros, ritmos y rimas y realmente sea de poetizar,<sup>32</sup> mantiene una introducción, un desarrollo y una conclusión distribuidos en tres estrofas de versos endecasílabos.

Con un afán más irónico que filosófico, la introducción está en la invocación a los “Filósofos de la Jonia y Grecia” de la primer estrofa seguida por dos puntos y el cambio de estrofa; el desarrollo, en el cuarteto que explica el proceso que vivió y cómo es que después de ello quedó más triste y vacío que antes, pues pretendía encontrar algunas respuestas y al final se quedó sin lo poco que tenía como creencia e incluso peor que Sócrates pues no sabe nada, y ni si quiera eso. La conclusión está en esto, pues reúne los términos tanto de la introducción como del desarrollo al terminar con el resultado que le ha producido la búsqueda (quizás de una verdad) en los libros filosóficos.

---

<sup>29</sup> José Díaz-Bolio. "Nota Liminar" de *Sónticos* (1937-1939).

<sup>30</sup> Julio Pimentel Álvarez. *Diccionario latín-español, español-latín*, 5ª edición, México, Porrúa, 2002, p. 731.

<sup>31</sup> Octavio Paz. *El arco y la lira*. México, FCE, 1986, p. 14. Paz habla de la forma refiriéndose –hasta donde entiendo– a lo que nosotros hemos llamado estructura, lo que varía, porque nosotros hemos visto a la forma como lo único del soneto que se mantiene tanto en sus ejemplares tradicionales como en sus variaciones.

<sup>32</sup> Variaciones sobre Paz. *Idem*.

La clave está en las “imposibles luminarias” y en la “aflicción de mi palabra” que nos anticipan que la voz poética se quejará de los filósofos: primera proposición; la segunda está en el desarrollo del contexto y de la acción que sucede: el tiempo en que ocurren las cosas y ellas mismas; en donde hay un antes y un después que son una acción y su consecuencia que en conjunto llevarán a la conclusión, haber perdido la fe y la razón: no saber si quiera lo que uno de los “filósofos de la Jonia y de la Grecia” aseguraba saber únicamente: nada.

La virtud de este *sóntico* está en que se define a sí mismo en el nombre (según Díaz-Bolio, pero según también su etimología) y en que éste coincide en su definición con lo que en verdad es: la variación del soneto, pero un soneto al fin, que muestra que la duración del mismo se puede ajustar a un número reducido de versos, de una manera muy similar –y contraria al mismo tiempo– a la forma en que también lo hace el soneto que José Juan Tablada escribe “A un lémur”.

El texto cumple entonces con las exigencias –y virtudes– de una estructura completa que necesita crearse y re-crearse continuamente, que se autorregula y transforma; las virtudes –y exigencias– de la forma que se mantiene y se acopla a la estructura que le ha sido designada. La autorregulación es la variación de la estructura tradicional, lo que se mantiene es la verdadera forma soneto: cede y se niega, el vaivén que hemos observado en los sonetos anteriores y que continuará en los siguientes.

¿Qué sucede en versos mucho más largos que el endecasílabo? ¿Tienen mayores posibilidades de ser eficaces en el desarrollo del tema del soneto por ser más largos? “Gris de perla” de Salvador Díaz Mirón (1853-1928) se propone ponerlo a prueba en veinte sílabas:

#### GRIS DE PERLA

*Siempre aguijo el ingenio en la lírica; y él en vano al misterio se asoma  
a buscar a la flor del deseo vaso digno del puro ideal.*

*¡Quién hiciera una trova tan dulce, que al espíritu fuese un aroma,  
un ungüento de suaves caricias, con suspiros de luz musical!*

*Por desdén a la pista plebeya, la ilusión empinada en su loma  
quiere asir, ante límpidas nubes, virtud alta en sutil material;  
pero el alma en el barro se yergue, y el magnífico afán se desploma,  
y revuelca sus nobles armiños en el negro y batido fangal.*

*La palabra en el metro resulta baja y fútil pirueta en maroma;  
y un funámbulo erecto pontífice lleva manto de pompa caudal;  
y si el gusto en sus ricas finezas pide nuevo poder al idioma,*

*¡aseméjase al ángel rebelde que concita en el reino del mal!  
¡Quién hiciera una trova tan dulce, que al espíritu fuese un aroma,  
un ungüento de suaves caricias, con suspiros de luz musical!*<sup>33</sup>

Verso agudo –punzante– que apunta a la sombra que su forma proyecta, dispuesto a descargar *lascas* como escribió el mismo Díaz Mirón; es el verso más largo en que se ha tejido el soneto y cuyo ritmo es tan notable, que dentro de cada verso hay dos subordinados: subversivos y contenedores del sentido que alberga la fuente de ellos. Dos partes iguales en donde cada tres sílabas se marca la elevación de un tono. Esta es quizás parte de la influencia musical de la que habla José Emilio Pacheco al referirse a Verdi y a Schubert<sup>34</sup> (ópera y *lied*), y parte también de la influencia (aunque sean dos poetas de junto, porque están en el mismo nivel artístico) de Baudelaire en el veracruzano; pero sobre todo, lo que en buena medida define a *Lascas*, en donde, según Luis G. Urbina, se hallan "las estrofas más perfectas que pueda presentar hasta hoy la poesía mexicana", incluyendo este maravilloso "Gris de Perla".

Pero ¿qué es la perfección en este soneto?, ¿a qué se refiere? Poema que en la longitud de sus versos parece que se aproxima a la prosa; avanza como insinuándose hacia ella, pero algo lo detiene: el ritmo; y es que en los versos largos hay una división bipartita claramente marcada por la sucesión de acentos que produce una sensación (no un conocimiento) de que cada verso en realidad son dos, así es como se aferra a su naturaleza poética: regresar, confrontar (como en un duelo de espaldas y luego verse de frente) cada hemistiquio; esta es la primera (que en realidad es doble: ritmo y metro) de tres virtudes –que en este caso también son rupturas– principales de este soneto. Luego está su carácter birrímico, segunda ruptura evidente con el soneto tradicional, y finalmente la repetición no sugerida sino literal de los dos versos finales del primer cuarteto en el segundo terceto. Así que tenemos un soneto que de manera distinta al de Alí Chumacero, crea una especie de soneto doble –ahora interno–, que además es como un espejo en que se reflejan el lado positivo y negativo de un afán metapoético, en este caso de una misma idea expresada en dos versos:

<sup>33</sup> Raymundo Ramos. *Op. cit.*, p. 109.

<sup>34</sup> José Emilio Pacheco. "Díaz Mirón en el centenario de Lascas" en *Letras libres*, septiembre de 2001.  
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=6963>

*¡Quién hiciera una trova tan dulce, que al espíritu fuese un aroma,  
un unguento de suaves caricias, con suspiros de luz musical!*

En el primer cuarteto, estos versos tienen un sentido diferente al que adquieren al final; la estructura del soneto se impone porque, como he dicho, semeja a la del silogismo, y en este caso cambia la dirección del sentido que parecía haber propuesto en un comienzo; queda claro que al principio hay un deseo que no puede realizarse porque el ingenio toma su propio rumbo independiente: la desilusión. Luego hay un discurso en que se explica nuevamente esta misma decepción: en ambos casos se hace una referencia al verso y sus cualidades. Pero en la segunda ocasión, el tono parece ser más de ironía que de una ilusión perdida y esto se debe a que el desarrollo del soneto está entre la primera enunciación y ésta.

Como vemos, a pesar de las variaciones a la estructura que hace Díaz Mirón, el soneto mantiene un tono filosófico y contemplativo que en buena medida se sostiene del ritmo perfecto en cadencia y de la estructura “arrondelada” en la que algunos de los versos de los cuartetos se repiten en los tercetos, e incluso puede llegar a repetir todo un cuarteto.<sup>35</sup>

Este recurso le permite al soneto de Díaz Mirón cumplir simultáneamente con más de una necesidad: hacer un regreso a los orígenes del soneto como forma estrófica, atender al verso tradicional francés y al mismo tiempo trasgredir la forma tradicional del soneto italo-español: son veinte sílabas por verso, únicamente con dos rimas y un ritmo constante que galopa continuamente sin trastabillar en ningún momento.

El discurso metapoético expresa la necesidad de estar al mismo tiempo lejos y cerca de la tradición; el afán de que el ingenio busque y desee permanecer unido a ella, y la realidad del poema en que se rebela y hace lo que le viene en gana al llevar al verso de un ideal al fango, que es simplemente lo verdadero. Por eso Díaz Mirón fue de los últimos poetas románticos y de los primeros modernistas, su naturaleza creativa lo orillaba a experimentar cambios que tenía perfectamente claros (*Lascas* lo demuestra) y que en este soneto, como dije, están bien marcados por los versos repetidos.

La estructura de este soneto es redonda y cumple con las leyes básicas de un silogismo pues comprueba un pensamiento: Yo tengo un deseo sobre el verso, mi verso tiene una realidad opuesta a mi

---

<sup>35</sup> Ya había mencionado al rondel como una de las formas preferidas por los *trouvères*, que además seguía la estructura cerrada de la balada y el *virelai* por ejemplo y que contaba con ciertas características particulares que la acercan bastante al soneto como el ser un poema francés de catorce versos de ocho a diez sílabas; que por lo común está dividido en tres estrofas con dos rimas (abba, abab, abbaab); en donde el primer verso se repite en el séptimo y en el décimotercero; el segundo en el octavo y en el decimo cuarto.

deseo, mi deseo no puede verse realizado. La virtud de este soneto se encuentra precisamente ahí, en el lenguaje metapoético con que maneja un asunto: en el límite que separa una tradición de su trasgresión y cómo es que el poeta ha logrado que tal idea entre en un soneto variable. La respuesta a las dudas y a los cuestionamientos artísticos parece resolverse en el segundo terceto (con todo y el verso que no se repite) en donde el sentido de los dos que se repiten, cambia de dirección y adquiere en la ironía la respuesta al deseo irrealizable.

Esto es lo que dice el texto y es el cómo también; Gris de perla se yergue ante nosotros igual que su nombre: perla que no tiene principio ni fin; es la perla valiosísima en gris más que clara; la gema es importante, pero su color tan inusual resalta sin restarle valor. Gris de Perla: *joya rara*, variación perfecta y excelente del soneto: es la forma y es el contenido que en versos bidecasílabos se acerca a la prosa, pero que es detenido por el arnés del ritmo y de la estructura arrondelada.

También con una gran voluntad rítmica, Ricardo Yáñez (1948), en medio de imágenes ácidas, en su soneto recuerda –¿a alguien?, ¿con alguien?– la sucesión de una serie de acontecimientos continuos, en un soneto que está en los límites del verso, no apuntando hacia la prosa como Díaz Mirón o Zaid, sino al otro extremo: la paradoja del verso libre en el que no todo es libertad, como no todo es contención en el verso tradicional.

*Pasábamos, ¿te acuerdas?, por el cielo.  
Flores de oro eran nuestras palabras.  
Nadie hablaba de más y cada uno  
decía lo de todos.*

*Distintos pero iguales, fluíamos  
en una procesión que era un silencio  
al encuentro del centro, de su música  
coral, estremecida*

*de claridad sin sueño, como sueños...  
en un encaje de palabras íbamos  
pasando los listones de lo que presentíamos,*

*habitando el decir de lo que nos decía.*

*Era un aceite el aire, y nosotros  
una oración sin miedo.*<sup>36</sup>

Con una rima que parece ser sólo asonante en los versos 5, 10 y 11 (fallidas por la conjugación verbal en “-íamos”) y con un metro que vacila en la irregularidad, el texto permanece en los senderos del soneto, en la duración marcada por el número de versos<sup>37</sup> y por la forma del discurso. Ricardo Yáñez (casi de la generación mexicana llamada de los años cincuenta, por la fecha de su nacimiento) está en los bordes, en los límites del abismo a que le enfrentan el afán de mantener las formas poéticas tradicionales –en él, con una clara preferencia sobre el soneto– y el paso hacia el verso libre y la línea poética. En este soneto, la combinación de endecasílabos y heptasílabos no es continua, se aparecen otros metros que no muestran error sino la necesidad de que la idea no esté ceñida a la medida; es notoria esta exigencia en los encabalgamientos entre versos y mucho más, en el intenso encadenamiento entre el segundo cuarteto y el primer terceto:

[...]                    *de su música*  
*coral, estremecida*

*de claridad sin sueño, como sueños...*

en el que se forma una idea y un nuevo endecasílabo: *de su música / coral, estremecida*, para inmediatamente empujarnos a la siguiente imagen que marca y hace intervenir el sentido del soneto: la transparencia y luminosidad del recuerdo que sobresalta el ánimo y hace templar lo dicho.

Como si fuera la descripción de un sueño, o mejor dicho, el ambiente de ensueño, Yáñez avanza en el tiempo pasado continuo mediante el uso únicamente del copretérito. Comienza en “pasábamos” que es una acción que evidentemente denota movimiento con una inclinación corporal y tangible, distinta al “fluíamos” que aparece después, pues éste tiene más velocidad (por su significado más etéreo), además de que aparenta suceder sin la necesidad de una voluntad (lo cual sí sucede en el *pasar*). El fluir vuelve al final, aparece en el aire que era de aceite –en donde se reúne el pasar

---

<sup>36</sup> Ricardo Yáñez. *Como al principio*. México, La orquídea errante, 2009, p. 41.

<sup>37</sup> De hecho este poema se encuentra en la sección llamada “14 versos dicen”, en la que encontramos únicamente sonetos (aunque hay dos con estrambote de un verso).

(tangible, aceitoso, pero sobretodo, denso) con el mismo fluir (gas, aire, menos corporal)– y en la “oración sin miedo”, lo que permitió tan sólo existir –sin ruego, ni súplica– como conclusión final del soneto.

Así, descubrimos a un soneto dividido en acciones que se suceden, todas conjugadas en un mismo tiempo (la recurrencia significativa del copretérito permite que esto sea así) y que son las siguientes:

- Pasábamos: es el punto de partida, la decisión tomada, la voluntad propia de pasar.
- Fluíamos: No hay fuerza que detenga al movimiento, pero tampoco fuerza que lo impulse. El fluir permite que las cosas avancen pues han entrado en el flujo de un camino. En este momento los amantes se mueven solos, ya no hay necesidad de hacer prácticamente nada.
- Íbamos: Pero en el fluir no cabe lo cotidiano, es decir, no avanzamos nada más porque sí; además, el flujo del viaje que los amantes comenzaron, sea lo que los mueva, también tienen un movimiento en el mutuo intercambio de los listones que presienten: eso es lo que comparten. Los listones que adquieren distintas formas todo el tiempo, los que nunca son iguales y que crean una imagen serpenteada. Igual que los presentimientos (lo que se siente antes de sentir, antes de sentir y así al infinito), constantemente cambian.
- Éramos: Es el único verbo elidido. Y es que los amantes *eran*, pero no hacía falta saberlo. Sólo eran porque creían (sin demostración, persuadidos de su propia intuición), pues ya habían emprendido el camino (“pasábamos”) y éste los había abrazado (“fluíamos”). Al final no tenían que forzar nada, el aire era el aceite y ellos la oración sin miedo, la que sólo se dice por la fe de existir y no por temor a perecer.

Con la enunciación de las acciones que rigen al poema y el tiempo en que se encuentran, podemos notar la forma del soneto en el texto de catorce versos,<sup>38</sup> cómo en un vaivén que comienza en la voluntad, llega a la conclusión del ser. Pasan porque lo desean y entran en un camino por el que ahora fluyen, en el fluir encontramos otros movimientos que unen más; por eso la conclusión es que son una oración sin miedo que fluye (de nuevo) en el aire que es un aceite. Pero todo esto que sucedía continuamente, ahora es sólo un recuerdo o un sueño: no es una verdad en el presente.

---

<sup>38</sup> Que además tienen una clara referencia a lo que se conoce como cuarteto o lira, que alterna endecasílabos con heptasílabos, o incluso más bien a la Estrofa de la Torre que son tres versos endecasílabos y un heptasílabo, al principio sin rimas pero después se adoptó la rima abrazada.



Es evidente la intención de hacer un soneto que aspire hacia una indeterminada libertad que se filtra en medio de formas en movimiento –los listones– e imágenes ácidas que evocan al recuerdo onírico, eso parecen sugerir los verbos, el tiempo y las *flores de oro*, el fluir, la *música coral*, *estremecida*, la *claridad sin sueño*, el *encaje de palabras*, *los listones de lo que presentíamos*, el aire aceitoso y la *oración sin miedo*–, además de la posible influencia sesentera y de algunas manifestaciones artísticas de la época como la de *The Beatles* y alguna fase suya, en donde las imágenes ácidas de las que hablamos se encuentran en la letra y a veces también en los arreglos musicales de buena parte de su obra a partir de *Revolver*.

Sin embargo, decir que el soneto tiene imágenes ácidas es ver en él no sólo los efectos psicodélicos que producen algunas drogas como el LSD (concretadas en formas expresivas como películas, carteles, música, canciones y diferentes tipos de relatos); sino también las posibles reacciones que alcanzan los ácidos al estar en contacto con el agua, en ese fluir en que se sumergen dos que van de la mano.

Ácidas las imágenes o no, la eficacia depende del asunto poético llevado a los límites del metro y que lo que parece ser una alternancia en éste, más bien es el recurso del que se vale el poeta para dar a conocer un asunto que parece tener un origen onírico, y que además, conserve la forma del soneto.

Es en este mismo fluir en que avanzan problema y virtud del soneto de Luis G. Urbina (1864-1934), “Nuestras vidas son los ríos”.

NUESTRAS VIDAS SON LOS RÍOS

A Eduardo Sánchez de Fuentes

*... Yo tenía una sola ilusión; era un manso  
pensamiento: el del río que ve próximo el mar  
y quisiera un instante convertirse en remanso  
y dormir a la sombra de algún viejo palmar.*

*Y decía mi alma: turbia voy y me canso  
de correr las llanuras y los diques saltar;  
ya pasó la tormenta; necesito descanso,*

*ser azul como antes y, en voz baja, cantar.*

*Y tenía una sola ilusión, tan serena  
que curaba mis males y alegraba mi pena  
con el claro reflejo de una lumbre de hogar.*

*Y la vida me dijo: ¡Alma, ve turbia y sola,  
sin un lirio en la margen ni una estrella en la ola  
a correr las llanuras y a perderte en el mar!<sup>39</sup>*

“Recuerde el alma dormida” es el memorable verso con que comienzan las *Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre*, referencia intertextual de este soneto cuya principal variación en la estructura está marcada precisamente por él: un eco de la estructura estrófica de las coplas en el primer verso tanto del primer cuarteto como del primer terceto. Noto esta relación en lo que parece ser un error en el metro; sin embargo la palabra *ilusión*, seguida de una pausa marcada, nos da la pista de que en estos alejandrinos la cesura no está siempre enseguida de la séptima sílaba, aparece (suena o mejor calla en verso) en diferentes lugares y así permite, como en el primer verso agregar una (por ser aguda) y entonces sí tenemos el alejandrino. Al hacer esta cesura tan marcada, el poema consigue que con los hemistiquios se haga alusión al cuarteto o lira empleado por Manrique en sus coplas tan solo en la combinación de metros. Los dos versos que hacen esto tienen una estructura léxica y sintáctica muy similar, y además el segundo es la respuesta a lo que dice el primero; esto hace que de manera natural agrupemos las estrofas en dos: las que refieren a la estructura de las *Coplas* de Jorge Manrique, y las que tienen el acento rítmico en la octava sílaba como el 5 y el 12 que remarcan con esta sonoridad dos significados fundamentales para el soneto: el alma que marca el sentido del poema y lo reúne con el fluir manriqueño y “turbia” que inmediatamente (en una selección léxica exacta) nos transforma la voz del poeta medieval en la inconformidad de la voz poética de un Modernismo desencantado notorio a la lectura y al oído en el paralelismo cruzado del alma que confiesa “turbia voy”, y quien con insistencia le reitera “ve turbia”.

Estos son los versos que marcan el límite entre una estrofa y otra pues hay correspondencias en la construcción de la estrofa uno y tres, y dos y cuatro.

---

<sup>39</sup> Raymundo Ramos. *Op. cit.*, p. 138.

En las estrofas uno y tres se habla de la ilusión, en el primer caso se compara con un río, mientras que en la tercera se dice cuál es el efecto de ésta en la voz poética; mientras que la segunda y cuarta son un diálogo que “el alma” comienza con la queja del cansancio y la petición a un descanso (que es la misma ilusión que comparte con el río), y que “la vida” termina con la respuesta de que no hay más que andar el camino a solas; el río no volverá a ser azul como una vez lo fue, andar tan larga senda lo ha hecho turbio y así llegará inevitablemente a “la mar que es el morir”.

Es así que continúa la referencia (ahora del sentido) a las *Coplas* de Manrique cuya primera estrofa habla al alma con el tópico *tempus fugit* (la fugacidad de la vida reflejada en la brevedad del tiempo), igual que en este caso. Manrique se enfoca en decir que, al llegar la muerte, las cosas que uno obtiene en vida se pierden, y que es esa muerte el único destino del hombre, por ello debemos llegar a él con “voluntad placentera”. Algo similar dice este soneto cuando la vida responde al alma que vaya “turbia y sola, sin un lirio en la margen ni una estrella en la ola, a correr las llanuras y a perderse en la mar”; sin embargo, en el soneto de Urbina no hay una conciencia de la voluntad placentera a la que sí incita Manrique.

Esta es una de las virtudes del soneto, pues por un lado imita estructuralmente (en algunos versos) a las *Coplas* en un acercamiento rítmico y casi métrico que no se convierte en un conflicto para la duración del soneto: en catorce versos alejandrinos (a pesar de la marcada ruptura de los dos versos mencionados, esta es la disposición que finalmente tiene el poema) se plantea un problema y se da la solución.

El problema está planteado en la introducción por el alma –parte interna y sensible–: el deseo de volver a ser joven; la solución que aparece en el desarrollo y conclusión en la voz de la vida –respuesta racional gracias a la propia la experiencia–, es andar el camino hasta llegar a la muerte, pues el tiempo no vuelve.

Claramente el primer cuarteto es la introducción pues nos dice qué sucede, cuál es el contexto y qué elementos usará para metaforizar la vida: hay una ilusión en donde la voz poética es como el río que ve al mar cerca de él y quisiera mejor quedarse debajo de un palmar.

El desarrollo tiene una parte autónoma y otra que está relacionada con la propia introducción pero con más detalle: después de introducirnos al conflicto, aquí se encuentra su ampliación y comienza a perfilarse el despegue de su solución. Esto es en el segundo cuarteto y primer terceto, en donde ahora sí aparece el alma antes apenas referida, la reiteración de aquella ilusión y cuáles eran las consecuencias, dichas por la voz poética.

La solución está sólo en el último terceto que retoma tanto la introducción como su desarrollo en el momento en que junta términos de ambas partes. En la conclusión se habla directamente al Alma quien había intervenido en el desarrollo, y al mismo tiempo se le dice que deberá ir sola y perderse en el mar sin nada por llevarse consigo, que es lo que había establecido la voz poética en el primer cuarteto.

El soneto resulta eficaz; mantiene la forma del discurso a pesar de haber cambiado el metro tradicional italo-español, y de haber usado una rima de cuartetos repetida en los tercetos; he mencionado que de la rima no depende la duración, aunque sí juega un papel importante en la reiteración de fonemas, como sucede aquí.

Urbina hace una doble variante en “Nuestra vidas son los ríos”: recurre a la disposición de las rimas utilizado en el soneto francés y se atreve (prohibido, me arriesgo a decir, en el tradicional italo-español) a un doble pareado (versos 9 y 10 con rima CC, y 12 y 13 con rima DD) que pasan inadvertidos por su sintaxis y puntuación y nos llevan, en ambas estrofas, hacia al último verso de cada terceto y a escuchar la repetición de una rima (-ar) que está en los cuartetos y tercetos haciendo contrarios intercalados: mar/palmar (que es el lugar a donde se dirige inevitablemente el alma frente al lugar en donde realmente quisiera estar), saltar/cantar (de lo que se ha cansado y lo que quisiera hacer), hogar/mar (donde está y quisiera seguir estando y a donde tiene que llegar inevitablemente). También es importante resaltar la repetición de la palabra *mar* en estas rimas, justamente al principio y al final: es así como cierra la estructura del sentido y del propio soneto.

También con cierta intuición teórica, la variación del siguiente soneto es inversa a una de las que tiene el anterior; me refiero a la rima que tiene B en los tercetos en el de Luis G. Urbina, y que aquí tiene C y D en el segundo cuarteto y no vuelven a aparecer de nuevo A ni B. El ejemplo es del final del modernismo de Enrique González Martínez (1871-1952):

SOÑÉ EN UN VERSO...

*Soñé un verso vibrante y prócer, almo y sonoro,  
diáfano y vasto como los mares que agita el viento,  
y en cuyas calmas, si duerme dócil, el firmamento  
refleja estrellas, lívidas lunas, soles de oro.*

*El verso púgil, que es como el eco de cien montañas,*

*que cruza selvas y enciende el alma con nobles iras,  
que entre las hojas y los ramajes se forma liras  
do suenan salmos, lloros inmensos, voces extrañas...*

*Mas con crespones voló sus cuerdas la lira mía  
y fue mi verso de una apagada melancolía  
como los pasos que se deslizan sobre la alfombra,*

*como las linfas quietas y mudas de las cisternas,  
como las aguas que lloran dentro de las cavernas,  
sin horizontes, aprisionadas entre la sombra.<sup>40</sup>*

Esta vez nos encontramos frente a una variedad tanto en el metro como en la rima del soneto en donde una vez más, tanto la preferencia inglesa como la francesa se hacen evidentes, y destacan ciertas cualidades rítmicas que hacen que el verso fluya con naturalidad; se trata de las tonalidades silábicas y del tipo de cesura que ha manejado tan bien González Martínez. En primer lugar, los tonos o acentos los encontramos en la 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 14<sup>a</sup> sílaba de todos los versos, sólo el segundo agrega un acento en la primera sílaba. Estos acentos tan bien atinados dan un carácter eufónico al poema y al mismo tiempo marcan las cesuras en que cada verso se divide; después de cada tónica hay una cesura, de manera que tenemos dos cesuras por verso que lo fragmentan en tres partes iguales (cada una de cinco sílabas):

“Soñé en un verso//vibrante y prócer//almo y sonoro  
diáfano y vasto// como los mares// que agita el viento,”

Por ello decimos que el soneto de Enrique González Martínez es monorrítmico (salvo por el segundo verso), gracias a esto y a las pausas marcadas con las comas, inicia con una velocidad que primero es lenta, acelera (sobre todo en el primer terceto) y luego vuelve a hacerse más pausada al punto en que al final, casi enmudece hasta quedar entre la sombra.

El sentido se marca desde la primer palabra del soneto, “soñé”, que se refiere a un pasado no continuo de una acción que no fue real, sino más bien subjetiva. Sabemos a lo que se refiere el poeta con la palabra “soñé”, no al estado somnífero en que el subconsciente crea imágenes que en su

---

<sup>40</sup> Raymundo Ramos. *Op. Cit.*, p. 166.

momento a nosotros nos parecen reales, sino al deseo y búsqueda ansiosa de algo, ese algo es el verso que, como las aguas del mar, debe estremecerse cuando se agite contra el viento, y reflejar los astros cuando se calme el firmamento; debe ser un verso que sea las dos cosas, furia y tranquilidad. Sin embargo, los puntos suspensivos al final del segundo cuarteto nos dejan la idea contenida e inacabada, para que con los tercetos recordemos que se trató de un sueño, una ilusión, y nos enfrentemos a la realidad sobre el verso con el que el poeta soñó.

La demostración la realiza mediante una tesis, antítesis y síntesis, en las que se parte de una luminosidad y juegos de viento y marinos que dan una frescura casi ornamental, para poco a poco irse apagando en el silencio de la sombra. En primer lugar nos presenta la idea luminosa y violenta en donde las ondas del mar y el viento se manifiestan con furia y con calma, a través de un sueño, es decir, lo efímero, lo irreal. El verso con el que el poeta soñaba presenta cuatro de sus características en un quiasmo: “vibrante y prócer, almo y sonoro” y dos más aisladas: “diáfano y vasto”; lo que el poeta buscaba era un verso que fuera inmenso, que sonara tan fuerte como el mar y tan amplio y transparente que al mismo tiempo pudiera reflejar los astros. En este sentido se refiere al modernismo, tan lleno de sensibilidad y de curvas como serpientes marinas de oro que aquí se le compara con el mar agitado por el viento, el objeto movido por lo invisible.

En el segundo cuarteto se da una descripción más cercana del sueño, en la que existe una segunda comparación pero ahora con el eco de las montañas, lo invisible; sin embargo refirma la intención primera: cruza selvas y enciende almas (de nuevo es inmenso, fuerte y almo), canta con la voz de ramajes y hojas (ruge como hace rugir al mar el viento). Hay un punto muy importante todavía en estos dos primeros cuartetos, el poema se refiere en más de una vez a lo extraño, a lo exótico, a lo que está oculto: en primer lugar se refiere a un sueño, luego la imagen del mar que da una sensación de inmensidad y por lo tanto de lo desconocido, un mundo que no hemos visto se esconde en él, lo mismo sucede con las montañas y las selvas, se trata de lugares que guardan cierto misterio pues nuestros sentidos no alcanzan a ver todo lo que hay ahí; finalmente una tercer presencia de lo extraño está en las voces que cierran la primer parte del soneto.

Es a partir justamente del primer terceto que el rumbo poético cambia, comenzamos a redescubrir que el asunto del verso almo y sonoro era sólo una ilusión, nos encontramos frente a la oscuridad cuando la luz se acaba; el ambiente se torna más silencioso cuando el poeta nos dice, mediante una adversativa anunciada en la primer palabra de este primer terceto (“mas”), que su verso más bien fue de una “apagada melancolía”.

Finalmente, la conclusión nos es anunciada ya desde el último verso de este primer terceto con la conjunción “como” que en el segundo terceto será utilizada también en un paralelismo. Es entonces cuando nos encontramos frente a una descripción comparativa dentro de la adversativa: “como...como...como: pasos, linfas agua...sin horizonte”, sin luz: la sombra. De manera que regresa al primer cuarteto pero en un sentido contrario al que se presentaba en el sueño: frente al mar que mueve el viento, nos quedamos con las grutas subterráneas que oscuras húmedas y sombrías, sin horizonte, hacen el verso; la luminosidad que el verso parecía tener, en realidad era sólo la quieta oscuridad; y sin embargo el proceso por el que el poeta nos lleva a descubrirlo es inverso: primero nos encontramos en un sueño, lo extraño, lo inmenso, lo oculto, y luego se nos revela la verdad.

Toda esta es la parte inteligente del soneto, una demostración adversativa que comienza con un planteamiento ilusorio, continúa con el desarrollo y termina con la conclusión que al principio se había anunciado, como se trata de una ilusión, la demostración consiste en señalar lo real:

- Planteamiento: el sueño, la ilusión de un verso con las características que tiene el mar frente al viento.
- Desarrollo: El verso deja el mar y se va a la montaña, en un afán descriptivo.
- Conclusión: precedida por la conjunción “mas” es la segunda parte de la adversativa que concluye con una verdad, se trataba de un sueño, todo eso no era real. El verso que nace es más bien melancólico; más que en calma, es un verso quieto.

En este soneto de Enrique González Martínez, es evidente la mirada que tuvo puesta en Europa y especialmente sobre el parnasianismo y simbolismo franceses; consigue demostrarnos una verdad sobre el verso que él ya buscaba, y lo hace a través del soneto con una variación: evidente interés por la ruptura de las tradiciones más arraigadas sin negarlas.

El autor del siguiente poema, tuvo puestos los ojos en lo exótico, no Europa sino Oriente, evidencia de ello es el soneto que ha sido elegido. De José Juan Tablada (1871-1945) podemos decir que son muy importantes tres presencias fundamentales en su vida que marcaron en su obra: su interés y pasión por la pintura, su afortunado encuentro con la poesía que determinó su futuro como poeta

clave en México; y, como decía, el insaciable gusto por los mundos exóticos, su particular pasión por oriente, especialmente por Japón:<sup>41</sup>

LA VENUS CHINA

*En su rostro ovalado palidece el marfil,  
la granada en sus labios dejó púrpura y miel,  
son sus cejas el rasgo de un oblicuo pincel  
y sus ojos dos gotas de opio negro y sutil.*

*Cual las hojas de nácar de un extraño clavel  
florecieron las uñas de su mano infantil,  
que agitando en la sombra su abanico febril  
hace arder en sus sedas un dorado rondel...*

*Arropada en su manto de brocado turquí,  
en la taza de jade bebe sorbos de té,  
mientras arde en sus plantas aromoso benjuí.*

*¡Más irguióse la Venus y el encanto se fue,  
pues enjuto, en la cárcel de crüel borceguí,  
era un pie de faunesa de la Venus el pie!..<sup>42</sup>.*

Este soneto de Tablada ejemplifica bien la naturaleza de este poeta mexicano que estuvo marcada por su interés pictórico, literario y oriental. “La venus china” es un soneto de catorce versos alejandrinos cuya rima está doblemente encadenada (es importante hacer énfasis en que esto implica que la del segundo cuarteto abraza a B): ABBA/BAAB//CDC/DCD, y puede leerse como consonante y como asonante. Nos encontramos inmediatamente con tres cambios en la estructura poética del soneto: tanto el metro como la rima, así como el propio tema, se han alejado de alguna manera de lo que la corriente italo-española contempla dentro de los límites de su estructura.

---

<sup>41</sup> Cfr. José Juan Tablada. *Los mejores poemas*, pról. por José Ma. González de Mendoza, México, UNAM, 1993 (BEU, 96); y *Li-Po y otros poemas*, pról. Rodolfo Mata, México, CONACULTA/UNAM-IIFL, 2005.

<sup>42</sup> Raymundo Ramos, *Ob. Cit.*, p. 160.



Por tratarse de versos alejandrinos, el ritmo en este poema tiene una pausa más intensa, casi todos los versos hacen esta pausa antes de una partícula (preposición, pronombre, artículo o conjunción), lo cual permite al lector identificar inmediatamente la posición de la cesura; son cuatro los versos que no lo hacen así (los versos 1, 2 y 10 antes de un verbo; y el verso once antes de un adjetivo), y sin embargo no nos percatamos de ello gracias a la perfección de ritmo que mantiene el soneto en cada uno de sus versos y de los hemistiquios: todos los versos tienen un ritmo en 3, 6, 10 y 13, es decir, el soneto tiene un ritmo melódico, que además tiene una oposición marcada: el primer y penúltimo versos tienen los acentos en vocales distintas, es heterotónico; además, mientras que en el primero la combinación es: o, a, e, i, en el penúltimo es: u, a, e, i; el único cambio está en la primer vocal: *u* por *o*, la única vocal faltante, como si fuera la continuación del primer verso; mientras que el último los tiene solamente en la letra *e* (¿isotónico?). Así, el poema tiene en el final el regreso al principio a través del ritmo, y luego se opone bruscamente a él.<sup>43</sup>

Refiriéndonos al sentido tendríamos que hacer hincapié en la marca inicial del poema que encontramos a partir del título: existe una contraposición de occidente frente a oriente en Venus (emblema occidental del amor) china (representación de Oriente); ésta continúa construyéndose en el poema a través (además de la estructura) de los grupos y juegos de palabras utilizados, y alcanza su concreción en la conclusión a la que finalmente se llega luego de haber presentado una serie de descripciones y una acción. Esta contraposición queda muy bien enlazada tanto con la estructura de la rima que, como dijimos en un principio, es encadenada tanto en los cuartetos como en los tercetos, como con la del ritmo, quedando entonces un soneto entretejido en un encadenamiento tanto formal como semántico.

El sentido de estos versos abre el camino con una descripción (sujeto), continúa con una acción (verbo) y concluye con un descubrimiento que es la desilusión de todo lo anterior (una negación). Nos encontramos con un soneto que nombra y que sustenta; la descripción está construida con palabras agrupadas en pares comparativos que el autor abarca primero en los dos cuartetos (en realidad hasta la mitad del segundo): rostro/marfil, granada/labios, cejas/pincel, ojos/opio, mano/clavel, nácar/uñas; que interrumpe con la acción: la mano agitando un abanico, el té que es bebido en una taza de jade; y que continúa precedida por una acción más violenta: la mujer se levanta (ya no sólo agita el abanico o bebe té estando sentada, sino que ahora cambia completamente de posición), entonces vemos la cualidad de

---

<sup>43</sup> Usamos el término melódico, normalmente sólo aplicado al endecasílabo ya que si lo enfático, heroico o melódico se determina por la ruptura del silencio inicial del verso, no hay razón por la que se deba excluir a los versos octosílabos, en adelante, de dicha propiedad.

su pie que es la desilusión de todo lo descrito anteriormente. La descripción que el poeta hace de la mujer hermosa va de la cabeza a los pies, una manera muy renacentista de hacerlo y por lo tanto característica de occidente, sólo que con elementos orientales que son símbolos decorativos de lujo como el marfil, el pincel y las hojas de nácar; sensualidad como la granada<sup>44</sup> o estupefacientes: como el opio<sup>45</sup> y el benjuí<sup>46</sup>.

La presencia particular de estos dos últimos se ve resaltada primero por la relación semántica que ambas palabras tienen en el poema: las dos tienen que ver con la los sentidos cautivos; luego por su posición en el soneto: *opio* se encuentra en el último verso del primer cuarteto y *benjuí* en el último verso del primer terceto. No es esta una coincidencia si consideramos que la estructura del soneto exige ciertas vueltas al principio (y que de hecho ya lo había hecho con el ritmo), lo que aquí hace Tablada es dar una vuelta justo un verso antes de que inicie su conclusión. Por otro lado, el opio se refiere a los ojos (parte superior del cuerpo de la mujer) que son bellos, disfrazan un estado de ánimo, y además están a la vista; en el caso del benjuí, se refiere a los pies (parte inferior de la mujer) que oculta un malestar y mal olor.

Ante esto, no podemos dejar de mencionar que la imagen pasa de la descripción física de la mujer del primer cuarteto a la de los adornos que ella trae consigo del segundo cuarteto (el abanico y el rondel que arden y que son sensuales como la boca, la taza de jade, el manto de brocado turquí y el cruel borceguí) y que en cierta medida ya en éste hay algo de movimiento; los versos toman velocidad en la tercera parte cuando la imagen que ahora tenemos es más amplia y por lo tanto percibimos más movimiento: “Arropada en su manto de brocado turquí” (ya no vemos sólo el rostro, ni el rostro junto a la mano, ahora la vemos casi completa, arropada en su manto), “en la taza de jade bebe sorbos de té, / mientras arde en sus plantas aromoso benjuí” (nos remite ya al bálsamo aromático que estas mujeres se ponían en los pies, y que tenía una doble función: emitir un aroma agradable y humectar los pies agrietados, lo cual en este caso hace dos cosas: anuncia al “pie de faunesa” y al mismo tiempo nos da la conclusión de que un aroma bello puede disfrazar algo horroroso, como hacen todos los adornos

---

<sup>44</sup> Tablada tiene un pequeño poema dedicado exclusivamente a este fruto rojo y jugoso:

*GRANADITA*

*Brindas a la vez,  
entre albos encajes,  
copa y coctel...*

<sup>45</sup> Estupefaciente que hace perder sensibilidad a quien lo consume, al cual los chinos llaman “veneno negro”.

<sup>46</sup> Bálsamo aromático que se obtiene por incisión en la corteza de un árbol del mismo género botánico que el que produce el estolaque en Maraca y en varias islas de la Sonda, que, entre otras cosas se usa para sanar heridas de la piel.

anteriores: los lujos, lo sensual, y los estupefacientes que adornan una realidad terrible que en este caso puede ser la de la mujer, que es ser venenosa<sup>47</sup>)

Es al final del soneto en que todos los elementos que habían sido mencionados se reúnen para perder toda validez frente a lo que el poeta nos revela justo en el último verso comenzando precisamente con una conjunción adversativa exclamativa: “¡Más irguióse la Venus y el encanto se fue.” Mientras la mujer estaba estática, era bella; sólo se levantó, es decir, cuando dejó de ser una pintura el encanto se fue; a continuación el autor nos revela por qué: “pues enjuto, en la cárcel de crúel borceguí, / era un pie de faunesa de la Venus el pie!...”

La forma en que Tablada decidió retratar a esta mujer tan particular, mediante un tono decorativo, nos hace recordar los intereses particulares del autor: la pintura, la literatura y la cultura oriental; y al mismo tiempo muestra un plano poético (en este caso está muy relacionado con la imagen visual) y uno demostrativo (que hemos llamado *inteligente*) y que en este caso es adversativo:

- Comienza por una descripción en que se realza la belleza de una mujer que ha sido comparada con una Venus mediante elementos que simbolizan lujo (marfil, nácar en la piel y las uñas), sensualidad (granada roja y jugosa en la boca), y embeleso (el opio en los ojos negros).
- Continúa con una descripción, ahora se enfoca en los movimientos delicados de la mujer que por sus rasgos bien podría ser de la realeza; se juntan estos movimientos delicados con la descripción lujosa del principio, la seda, el brocado (que se entretejía con oro o plata), la taza de jade y hasta el borceguí, causa del desencanto (pues estos zapatos eran símbolo de opulencia en muchos sentidos, calzar a una hija con ellos implicaba pérdidas económicas reales, por eso sólo quienes tenían dinero podían darse el lujo de hacerlo)
- Concluye con la ruptura de la bella imagen creada.

Lo que Tablada hace es proporcionarnos una verdad a través de los contrarios belleza/fealdad y verdad/mentira (belleza en lo que oculta una realidad terrible) que se convierte en una verdad poética al transgredir la estructura del soneto en su metro y rima con la intención de encadenar forma y sentido. Por eso este poema es un soneto: porque presenta un tema, lo desarrolla y lo concluye con una oposición, la cual encontramos también en la rima y en el ritmo. Podríamos decir que hay aquí una

---

<sup>47</sup> Los ojos que son dos gotas de opio negro y sutil, son los ojos que ocultan una mirada venenosa, lastimosa.

variante violenta y una sencilla: la violenta la encontramos en la rima, porque no se usa la rima que abrace a B, además de que tiene dos posibilidades de lectura, igual que el soneto “A un lémur” del mismo autor, puede ser consonante y asonante (en cuyo caso tendríamos que hablar de un soneto birrímico); y la sencilla en el ritmo y en el metro.

Es tradición del soneto tener una rima consonante pues se reconoce mayor valor en ella que en la asonante, sin embargo ya hemos visto que no es la rima lo que define al soneto, por lo que la asonancia no tendría por qué ser vista como una variación y mucho menos como un defecto si es bien usada, incluso hay algunos aciertos dignos de mencionar como el de Alfonso Reyes (1889-1959) en el soneto que escribe después de la muerte de su padre:

9 DE FEBRERO DE 1913

*¿En qué rincón del tiempo nos aguardas,  
desde qué pliegue de la luz nos miras?  
¿Adónde estás varón de siete llagas,  
sangre manando en la mitad del día?*

*Febrero de Caín y de metralla:  
Humean los cadáveres en pila.  
Los estribos y riendas olvidabas  
Y, Cristo militar, te nos morías...*

*Desde entonces mi noche tiene voces,  
Huésped mi soledad, gusto mi llanto.  
Y si seguí viviendo desde entonces*

*Es porque en mí te llevo, en mí te salvo,  
Me hago adelantar como a empellones,  
En el afán de poseerte tanto.*<sup>48</sup>

El soneto es producto de una experiencia terrible y procura darle un nombre en catorce versos endecasílabos con una rima apegada a la tradición italo-española, ¿cuál es la variedad de este soneto?

---

<sup>48</sup> Raymundo Ramos. *Op. Cit.*, p. 214.

Precisamente la rima que es asonante pero, a pesar de ello, tiene una selección de palabras y un ritmo tan exactos que la fluidez del soneto parece de lo más natural.

El ritmo, no cae exactamente siempre en las mismas sílabas, sin embargo notamos que hay una posible recurrencia. El primer cuarteto por ejemplo comienza con cierta velocidad rítmica en el primer y tercer verso ya que entre tono y tono hay breve espacio, a diferencia de los versos 2 y 4 de la misma estrofa, que son más pausados; esta combinación rítmica es muy eficaz en la introducción, sobre todo porque el segundo hace la misma cadencia en los ritmos de casi todos los versos: los tonos caen en la segunda, sexta y décima sílaba, salvo el séptimo verso que cambia la segunda por la tercera.

Ya a partir del primer terceto el poema vuelve a intercalar los ritmos veloces con los lentos, el noveno verso son veloces mientras que el décimo es más, sin embargo en los tres casos se mantiene el acento en la sexta sílaba; el segundo terceto cierra la estructura del soneto combinando velocidades incluso de una manera más marcada que la del primer terceto regresando al ritmo que se usó para el primer cuarteto, sin embargo con un silencio inicial que suspende el comienzo de la conclusión, es decir, la respuesta final que el poeta da al padre muerto (comienza en la cuarta sílaba y luego hace un ritmo híbrido “en **mí** te **llevo**, en **mí** te **salvo**”).

Y es que, si somos atentos, la cualidad del ritmo que en este caso prefiere Reyes para el soneto que dedicará a su padre luego de haber asimilado el cómo de su muerte de alguna manera (por mínima que sea), la encontramos primero en la combinación armónica a la que ya nos referimos, pero luego también en las palabras que ha señalado con ellas, que hacen énfasis en los puntos clave para el sentido del soneto.

El primer tono lo tiene “qué”, haciendo *énfasis* en la pregunta inicial; algo similar sucede en el tercer verso cuyo primer acento está en la palabra “adónde”. En adelante, las palabras que se acentúan son todas las que guardan carga semántica y esto a pesar de que en el décimo verso, podría haber un error cuando no lo hay: parece que “gusto” no tendría por qué tener una sílaba tónica, la razón es sencilla para el verso en lengua española, pero compleja para el verso de Reyes: “gus-” tiene la séptima posición en el verso (los endecasílabos, según leyes métricas y rítmicas, no se acentúan en séptima sílaba); sin embargo el recurso poético del que se vale Reyes nos hace dudar que esta regla sea válida para este verso. El paralelismo que se da entre el noveno y décimo verso (“...mi noche tiene voces, huésped mi soledad, gusto mi llanto”) nos da la sensación de gradación y, casi, de que entre imagen e imagen el verso comienza de nuevo, como si tuviéramos que iniciar el conteo rítmico después de la coma del verso 10 y a partir precisamente de la palabra “gusto”.

Sin duda Reyes logró concentrar toda la fuerza del poema (que ya es bastante) en solamente su ritmo y es así que cada palabra se queda en el oído, cada una siendo un golpe que hace que no notemos la asonancia de la rima pues definitivamente la consonancia que no está en ella, se sustenta en *consonancia* que está en el ritmo.

Es por eso que decimos que el ritmo tiene influencia en el sentido y/o viceversa: esa consonancia de la que hablamos se traduce en el sentido que el poeta ha querido dar a su soneto. En segunda persona, comienza haciendo tres preguntas, una de tiempo y dos de de lugar: (“¿En qué rincón del tiempo nos aguardas, desde qué pliegue de la luz nos miras” y “¿Adónde estás varón de siete llagas?”); y a partir de este momento hasta el final del segundo cuarteto, habla de su padre y de su trágica muerte, sólo señalando.

Pregunta por el rincón del tiempo en que aguarda, porque lo ha puesto en la inmensidad eterna; pregunta por el pliegue de luz desde el cual nos mira, porque lo ha puesto en la inmensidad omnipresente. Esta primera pregunta (que en realidad son dos) se hace al hombre que ya no es mortal, a diferencia de la siguiente, “¿A dónde estás varón de siete llagas,/sangre manando en la mitad del día?” que hace al hombre que fue su padre, ese que estando encarcelado veía cómo se derrumbaba el país al mismo tiempo que padecía el dolor que le causaban 77 llagas abiertas en la piel, pero Reyes no se refiere a esas, sino a las más dolorosas (como dice Adolfo Castañón), las que le causaron los Limantour, los Romero Rubio, los Huerta, los Mondragón y el mismo Porfirio Díaz;<sup>49</sup> ese general que fue asesinado una mañana frente al Palacio Nacional por la boca de una metralla, a la que hace alusión en el siguiente cuarteto (quinto verso) junto a Caín, como llama Alfonso Reyes a su hermano Rodolfo pues fue quien insistió al general Reyes que se lanzara a la sublevación mientras que Alfonso pedía que dejara todo y escribiera sus memorias, que leyera *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío y a los historiadores Tucídides y Polibio. Rodolfo, el mismo Bernardo lo sabía, había sido un gran manipulador.

Todo este segundo cuarteto es la imagen del momento en que el general Reyes fue ametrallado fue un febrero en que la manipulación y la metralla dejarían por resultado humeando cadáveres en pila (no fue solo Bernardo Reyes quien murió esa mañana en la Plaza), una mañana de febrero en que se perdió la paciencia y el control que se tenía en la vida, una mañana en que Cristo militar moría. Y le llama Cristo porque, no sólo Alfonso sino mucha gente, lo veían como un hombre honorable; el propio

---

<sup>49</sup> Adolfo Castañón. “Bernardo Reyes y el libro de honor mexicano, seguido de un texto poco conocido de Rubén Darío sobre Bernardo Reyes” en el acervo digital del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México: <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/17-1/castagnon.pdf>, p. 11.

Rubén Darío lo conoció y al enterarse de su muerte le comparó con el *Corolario* de Shakespeare: se sacrificó como él, por un amor maternal, esto es, por la patria; como Cristo, se sacrificó por su gente: murió como un “sublevado y sedicioso cuando durante toda su vida había sido un liberal convicto de sus convicciones, un hombre de armas que sabía hacerse amar incluso por sus enemigos”.<sup>50</sup>

En el primer terceto cambia el tono en el sentido del poema. Antes habló en pasado recordando aquel momento terrible, ahora habla en presente para decir las consecuencias que la muerte del general le trajo: la noche tiene voces, la soledad tiene huésped, y el llanto tiene gusto (ahora el general está presente en la oscuridad y en la soledad de Alfonso Reyes, y hasta el llanto sabe a su padre, por eso el gusto); y termina introduciendo al segundo terceto con la primer parte de una oración consecutiva: “Y si seguí viviendo desde entonces”, que tiene su continuación en la respuesta: “Es porque en mí te llevo, en mí te salvo” (retomando la presencia a la que se refirió en el primer terceto), “me hago adelantar como a empujones” (con la misma violencia con la que moriste), “en el afán de poseerte tanto” (sólo para tener la suprema presencia tuya, encontrarme finalmente contigo). Estos dos últimos versos son al mismo tiempo la respuesta que el poeta da a la segunda persona a la que se dirige (Bernardo Reyes, su padre) y a nosotros los lectores, sobre el porqué de su pregunta inicial: Si he preguntado en dónde está, es con el afán de poseerlo tanto.

La estructura discursiva del poema sería entonces la siguiente: primero está el cuestionamiento (encerrado incluso en interrogación), seguido de la descripción de lo que nos hace falta como referente para poder comprender la pregunta y luego la respuesta; continúa con el presente del poeta (la descripción del estado en que se encuentra, consecuencia de lo anterior), y finaliza dándonos la razón de su cuestionamiento inicial. Podemos decir entonces que: En la primera sentencia tenemos el planteamiento de una pregunta; en la segunda, la construcción de un referente; en la tercera, la ampliación del referente construido en el tiempo, y en la cuarta, la respuesta al planteamiento inicial. Es decir:

- ¿En dónde estás?
- Si tú has muerto de una manera brusca y violenta,
- y yo te llevo en mí y en mí te salvo,
- para tenerte aún más en mí, tengo que llegar de la misma manera que la muerte.

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*, p. 8.

“9 de febrero de 1913” es un acertado modelo que nos revela las virtudes tanto de un poeta, como de la forma que no está construida, sino que se está construyendo constantemente en el tiempo, en este caso respetando las reglas delimitadas por la tradición y acaso solamente usando una asonancia en la rima.

Violentas variaciones en la rima serían las que hemos reconocido como propias del soneto inglés y francés, e incluso aquellas que hacen versos monorrítmicos como el “Alas de petate” de Raymundo Ramos que rima con *polvo* todos sus versos, o en el que “se habla del tiempo perdido que como dice el dicho, los santos lo lloran” de Renato Leduc que lo hace con la palabra *tiempo*; o birrítmicos como el siguiente, nuevamente de Salvador Díaz Mirón:

A MIS VERSOS

*Insensibles a fiestas y grimas  
y con alas de luz de centellas,  
pero esquivos a cautas doncellas,  
difundíos por gentes y climas.*

*No sois gemas inmunes a limas  
y con lampos de fijas estrellas,  
sino chispas de golpes y mellas  
y ardéis lascas de piedras de simas.*

*Pero hay siempre valer en las rimas.  
¿Por qué duran refranes? Por ellas,  
y no suelen llevarlas opimas.*

*Id, las mías, deformes o bellas:  
inspirad repugnancias o estimas,  
pero no sin dejar hondas huellas.*<sup>51</sup>

Este es un soneto que está compuesto de dos consonantes o dos rimas desde el principio hasta el final, y sus versos son de diez sílabas: dos razones por las que este es un soneto no tradicional. En cuanto al ritmo, vemos que sucede lo mismo que en “La Venus china” de Tablada, sus sílabas tónicas

---

<sup>51</sup> Raymundo Ramos. *Op. Cit.*, p. 111.



no varían en ningún verso, en este caso el metro obliga a que en lugar de tener acentos en las sílabas 3, 6 y 10, lo tenga en 3, 6 y 9.

Aunque los versos de Díaz Mirón se caracterizan por ser heterotónicos este soneto no lo es en su totalidad, y sin embargo los versos que no lo son se relacionan entre sí de dos maneras: 1 y 4 tienen acento en *i, e, i*; mientras que 8 y 13 en *eei* y *aai*. Intencional o no, encontramos en estas semejanzas una variación de la constante que el mismo poema propone. De manera que Díaz Mirón se ha impuesto dos dificultades más que sin embargo no hacen variación en la estructura del soneto como lo hacen el metro y la rima: el ritmo estricto y la búsqueda de que éste sea en distinta vocal y que, en caso de que no sea así, exista una semejanza que los una.

Pero, ¿de qué habla el soneto? Si bien el poeta lo ha titulado “A mis versos”, y en el primer cuarteto nos confirma que es a ellos a quienes habla en una oración apelativa (... *pero esquivos a cautas doncellas/ difundíos por gentes y climas*), en el primer terceto se refiere a las rimas y en el segundo se dirige a ellas también en una oración apelativa (*Id, las mías, deformes o bellas:/inspirad repugnancias o estimas,...*), podemos decir que Díaz Mirón hace un paralelismo entre los versos y las rimas pues a los primeros los ha descrito como “chispas de golpes y mellas” y “lascas de piedras de simas” que deben difundirse “por gentes y climas” “insensibles a fiestas y climas”, mientras que a las rimas les pide que ya sean “deformes o bellas”, inspiren “repugnancias o estimas pero no sin dejar hondas huellas”.

En fin, en el soneto, los versos y las rimas están tan ligados entre sí que prácticamente se necesitan mutuamente –recordemos que la rima se utilizó desde los inicios de la literatura como un recurso mnemotécnico para hacer perdurar las historias–, el mismo autor nos dice que gracias a ellas duran los refranes y por ello les da la importancia que merecen.

Como decíamos, los versos y las rimas comparten una característica según el poema: ser chispas y lascas, y resulta que además de caracterizar de esta manera a dichos elementos, el poeta se impone la presencia de la letra *s* a lo largo de todo el soneto, en una aliteración que nos da la sensación misma de las chispas o de las lascas centelleando. Así que este soneto resulta ser una poética del propio Salvador Díaz Mirón, pues si hemos echado una ojeada a sus poemas, encontramos –quizás en los mejores– una característica que los une: ser también centelleantes.

Las sentencias que Díaz Mirón nos va presentando a lo largo del poema son la sucesión de afirmaciones y negaciones alternadas sobre lo que son y no son (o deben ser) los versos y las rimas. En primer lugar tenemos una oración que abarca al primer cuarteto y que comienza con la palabra

“insensibles”, dando la primera característica de, en este caso, los versos. Sin embargo, digamos que lo que la estrofa hace en un orden morfosintáctico, es una oración apelativa en donde pide a los versos que se difundan por gentes y climas, insensibles a fiestas y grimas y con alas de luz de centellas, pero esquivos a cautas doncellas; y en donde además las conjunciones y negaciones juegan un papel importante por su posición en los versos pues se repite una forma muy similar en el segundo: el primer cuarteto comienza con una negación: *insensibles*; la conjunción *y* aparece tres veces, antes de la última palabra del primer verso (sílabas 8), al principio del segundo verso (sílabas 1), y antes de la última sílaba del cuarto verso (sílabas 8), además de que tenemos la conjunción adversativa *pero* al principio del tercer verso. La segunda estrofa comienza con una negación también: *no sois*, presenta tres veces la conjunción *y*, la primera al principio del segundo verso (sílabas 1), la segunda antes de la última palabra del tercer verso (sílabas 8), y la tercera al principio del cuarto verso (sílabas 1), además de que también tenemos una conjunción adversativa, *sino* al principio del tercer verso.

Los tercetos no repiten esa misma estructura, sin embargo sí hay ecos de ella: el primer terceto comienza de nuevo con la conjunción adversativa *pero* y el último verso comienza con *y* seguido de una negación (no suelen llevarlas opimas); y el segundo terceto comienza con una apelación similar a la del primer cuarteto: *id e inspirad*, para luego repetir la fórmula de la conjunción, ahora disyuntiva, *o* en la octava sílaba tanto del primero como del segundo verso, y terminar de nuevo con *pero* al principio del último verso.

De manera que, como hemos dicho, la intención de este soneto es señalar al verso y a la rima, y demostrar una verdad sobre ambos en cuatro sentencias:

- Apelación: pide a los versos que se difundan, siendo insensibles a cualquier apreciación externa positiva o negativa.
- Negación/afirmación: describe las cualidades de sus versos (lo que no son/lo que sí son)
- Afirmación/negación: describe las cualidades de las rimas (su valer, su importante presencia en los refranes/ que éstos no las llevan en gran abundancia)
- Apelación: pide a las rimas que inspiren repugnancia o estima: regreso al primer cuarteto, el paralelismo está en “Insensibles a fiestas y grimas”, y en “inspirad repugnancias o estimas”; y al mismo tiempo cierta similitud en “y con alas de luz de centellas”, y “pero no sin dejar hondas huellas”. En ambos casos se trata tanto de un paralelismo en el sentido como en la rima.

Lo que señala el poema está en los paralelismos pues se trata de atribuciones que traslada del verso a la rima: Los versos son chispas de golpes y mellas... lascas de piedras de simas; y las rimas, deformes o bellas, dejarán hondas huellas, como los versos.

La eficacia de este soneto la encontramos tanto en la forma como en su estructura. En ésta porque son catorce versos que aunque no son endecasílabos, entran en lo que podríamos llamar variación simple (en la duración del poema no afecta demasiado) y cuya rima sí rompe más violentamente con la tradición pues es doble únicamente; sin embargo el ritmo es constante y nos queda claro que a pesar de la rima, existe una clara diferencia entre los cuartetos y los tercetos (los primeros hablan de los versos, los segundos de las rimas) que además se encuentran entrelazados por las estructuras repetidas de las oraciones y presencias de conjunciones. Esto nos lleva a la forma: el comienzo que describe y apela; luego cambia de sujeto al que al final describirá y apelará de una manera muy similar a la que hizo al principio, en esa vuelta tan característica que tiene el soneto.

Podemos decir que las anteriores son rimas con variaciones más o menos comunes, hay otros juegos de rimas un poco más complejos como el que vimos en “Destrucción de los sentidos” de Alí Chumacero o el que presento a continuación, de Raymundo Ramos (1934):

#### RIMA IMPOSIBLE

*Si amaneces pensando en once sílabas  
y el oído acompasas a estos retos,  
verás que si las mides, y las vas  
ajustando a la rima en pasos netos,*

*Panóptico será, día de sonetos,  
y si ese día hilabas, y si hilabas  
retahíla de ropas, que sí lavas  
a imperativo de blanquear secretos,*

*irás armando los catorce oficios  
que Lope atribuía a sus Violantes  
para ocultar así, claros indicios*

*en los que se complacen los amantes,  
al practicar el vicio de los vicios:  
el kamasutra de los oficiantes.*<sup>52</sup>

El soneto se explica a sí mismo y también a lo que hemos dicho. A pesar de la manera extraña de rimar la palabra “sílabas” en los dos cuartetos, y de los recursos que el poeta usa para ello, –pues esta es una palabra, como el título del texto lo dice, de “Rima imposible”– todos los versos son endecasílabos. La rima no es tradicional, de ésta sólo mantiene la regla que dice que la rima de los cuartetos no puede repetirse en los tercetos, además de que, si bien los cuartetos riman de manera dispareja, los tercetos están encadenados, como el soneto tradicional; de manera que las estructuras tradicional y varia quedan imbricadas en este ejemplo, y esto podemos constatarlo también en el contenido pues hay reminiscencias de la tradición (recuerda a Lope de Vega y su “Un soneto me manda hacer Violante” en un ejercicio metapoético del soneto, particularmente en el aspecto de la rima) y de la modernidad también (al hablar del “kamasutra de los oficiantes” ha dado un nuevo significado a la palabra kamasutra).

El contenido del soneto se desarrolla a través de condicionales que, precisamente de esta manera, logran darle un tono silogístico, de comprobación: el discurso vuelve en el segundo terceto al primer cuarteto para demostrar un hecho. En este caso el regreso sucede particularmente en el último verso, lo cual lo hace todavía más contundente pues además es anunciado en el verso anterior por los dos puntos; la vuelta está en Kamasutra, que vuelve a la idea del reto del metro cuando amanece el poeta: las posibilidades que tiene el poeta de hacer un soneto, son tantas como las que tiene el hombre para encontrar diferentes posiciones sexuales; en ambos casos lo que se busca es un placer: sexual en el segundo y en el primero, estético. Entonces tenemos un discurso marcado por una serie de premisas que nos llevan a una conclusión. En realidad podríamos decir que todo parte de dos principios y no de uno: el amanecer pensando en rimas, y de hacerlo, hilarlas y construirlas, esto sería la introducción y el desarrollo; mientras que la conclusión es el resultado que se obtiene de ambas cosas, no sólo de una, porque para el oficio no sirve de nada amanecer pensando en rimas sin trabajarlas, ni tampoco se puede trabajar la rima y el verso, si en principio no se tiene la intención de ello.

Este ejercicio impone entonces nuevos retos a los ya establecidos por la propia forma y estructura del soneto, y éstos son los que encontramos en la rima. Así que Ramos habla aquí de la forma del soneto y de su construcción, los límites que a ella se imponen; en el siguiente ejemplo, Bernardo Ortiz

---

<sup>52</sup> Raymundo Ramos. *Sonetos a manos libres*. En preparación.

de Montellano (1899-1948) también con orientación metapoética nos habla del cuerpo en anestesia y de fondo vemos al soneto en su estructura:

EN DONDE SE HABLA DEL CUERPO SUJETO A LA ANESTESIA

*Este cuerpo sellado por la inercia  
vivo, sin voz, ausente, sin sentido,  
que al grito de los hombres no despierta  
y el sueño arrastra a su secreto sino.*

*Este cuerpo mi cuerpo sometido  
a la niebla más niebla de mi muerta  
soledad sin presencia ni destino,  
perdido el aire sin saber la esencia.*

*Este cuerpo sin voz, metal sin fuego,  
mano sin despedida que no muevo,  
brazo lirio de lava y de ceniza.*

*Aire sin soplo de ternura verde  
este cuerpo sin voz ya no es la vida  
pero tampoco el sueño ni la muerte.<sup>53</sup>*

Con una clara intuición poética, este soneto es el segundo poema de Bernardo Ortiz de Montellano que intenta experimentar la sensación anestésica, acierto de una tradición con variaciones frente al desenfreno del verso libre en que desarrolló su primer intento. ¿Qué es lo que hace a este soneto más eficaz que el Segundo sueño, apuntes de la anestesia? Daniel Saldaña Paris dice que:

[...] el desarrollo del poema [Segundo sueño] desmerece frente a la prosa argumental, incurriendo desde el inicio en la misma retórica gastada de los primeros años. [...] En *Muerte del cielo azul*, de 1937, regresaría sobre su propósito con mayor destreza, en el soneto científicamente titulado “En donde se habla del cuerpo sujeto a la anestesia”. La forma clásica le permite concentrarse en el tema y renunciar a las ineficaces coqueterías formales del libro anterior, consiguiendo una expresión mucho más depurada.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Raymundo Ramos. *Otros 1001 sonetos mexicanos.*, p. 243.

<sup>54</sup> Daniel Saldaña Paris. “Los contemporáneos hoy: Bernardo Ortiz de Montellano, poeta”, enero de 2009. Consultado en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13489>.

Pero, ¿cuál es esa “mayor destreza” que permite al poeta mejorar la experiencia poética de la anestesia?

Ambos textos parten de una de una intervención quirúrgica y del recuerdo de la anestesia. Tenemos en el “Segundo sueño” un poema en verso libre precedido de un texto en prosa a manera de argumento; y aquí, un soneto endecasílabo cuya única variación de la estructura tradicional es la rima. El ritmo tiene dos constantes: once versos coinciden en la sexta sílaba, y los tres restantes en tres de sus sílabas tónicas: 4, 8 y 10 en los versos 4, 8 y 12; es decir, cada cuatro versos aparece este cambio de ritmo, y así queda marcado el límite entre una estrofa y otra; que a su vez podemos agruparlas en dos partes: aquellas en las que se lleva a cabo una acción y las que sólo son enunciativas.

El asunto completo del soneto recae en una imagen que delata una intuición teórica: un hombre que percibe su realidad de una manera irracional (tanto lo propio como lo externo); es un ser pensante contenido en ese cuerpo que sin embargo no puede moverse y que no tiene voz, hay algo que lo sujeta y es la anestesia. La segunda y la tercera estrofas enuncian a este cuerpo sin que éste lleve a cabo acción alguna, mientras que la primera y cuarta estrofas hablan del mismo cuerpo pero actuando: en la primera, no despierta al grito de los hombres, mientras que en la cuarta se afirma que ese cuerpo ya no es la vida, pero tampoco es el sueño ni la muerte. Se trata de dos acciones negativas que limitan al cuerpo de una u otra manera. Las estrofas centrales sólo enuncian, y se encuentran en medio de esas dos acciones que se han convertido en una adversidad.

Entonces por la estructura estrófica, los dos extremos son el límite que tienen los internos para poder desbordarse y sin embargo éstos nos dicen que hay vida en ellos. Esta estructura estrófica representa el estado de un cuerpo anestesiado: vivo por dentro, limitado por fuera; y sin embargo en la segunda acción que niega, queda concentrada la contradicción propia del estado de anestesia: ese cuerpo no es la vida, pues no puede moverse y tener una interacción directa con el mundo exterior, no es el sueño porque es algo que en verdad está sucediendo, pero tampoco es la muerte pues a pesar de todo se trata de un ser vivo contenido en un cuerpo inmovilizado. Es esto último la conclusión de lo que ha propuesto.

La anestesia médica tiene una finalidad: insensibilizar al paciente para evitarle dolor con la posibilidad de que quede en un estado de no conciencia. Es por ello que este discurso puede tratar también, en un segundo nivel de significación, de algo que sale del quirófano a las calles, y representar a todas esas vidas contenidas en sus cuerpos, limitadas por una especie de anestesia colectiva.

De manera que es posible que nos encontremos frente a un poema que no sólo es producto de una experiencia quirúrgica, sino ante un soneto con una clara intuición teórica en donde la voz poética

habla del poeta (el autor siempre imprime experiencias propias en su obra) pero también del poema. Me explico, decíamos que el soneto es la única forma estrófica fija y cerrada de la poesía, una estructura limitada por la duración de un discurso que comúnmente —para la corriente italo-española— se ha traducido en catorce versos endecasílabos con una rima más o menos estable, estructura que sin embargo, hemos visto admite ciertas variaciones en la estructura que no alteren la forma, es decir, el discurso.

En este sentido podríamos decir que este soneto da al mismo tiempo una cercana descripción del soneto tradicional y del variable como un solo fenómeno (también aquí va la intuición teórica). El soneto es el ente vivo contenido y limitado por una estructura que, sin embargo busca superar; justamente como el cuerpo sujeto a la anestesia, la tradición.

De “el cuerpo sometido a la anestesia”, emprendo el *Vuelo294* con Víctor Manuel Mendiola (1954), serie de 21 sonetos (todos de catorce versos endecasílabos y con rimas que varían de uno a otro). Este es uno de los ejercicios más complejo al que nos hemos enfrentado, todos los sonetos mantienen una estructura, si bien no completamente tradicional (las rimas no siguen la corriente italo-española), sí muy cercana a ella; sin embargo, aunque la forma de cada uno de ellos no encierra en sí la serie de premisas que, como hemos dicho, completan la figura silogística del soneto, sí busca un *ritornello* de la estructura y del viaje del pensamiento Aquí el primero y último soneto de la serie:

En el avión pensé: la altura viaja  
en ella misma cuando nos subimos  
a su escalera azul, y percibimos  
con la salud del vuelo la ventaja

de estar arriba, comprendiendo el alto  
material del oxígeno y la nube  
entre las alas con la luz que sube  
sin ser notada. Entonces dije: exalto

esta salud por el avión vendida,  
espiral que revienta, viento duro,  
le doy mis pies y que ella me levante,

le doy mi lengua y que ella me despida  
sobre el azul tan alto de su muro  
y en la frondosa lentitud vibrante.<sup>55</sup>

Este análisis explica los recursos de todos los sonetos –no sólo del primero-último– que componen *Vuelo 294*: sonetario con una tendencia narrativa aun en su estructura lírica, que sucede en el vuelo de un avión que experimenta un pasajero (la voz poética). Todos los sonetos tienen mérito poético: hay una buena construcción de la estructura fijada cientos de años atrás; además muchos de ellos están enlazados entre sí en un encabalgamiento que da nuevamente cuerda al ritmo de la estructura del soneto, como en el caso del octavo y del noveno (*Sílabas. Sed sin prisa. La ventana // del avión pierde limpidez. Se empaña*). En un principio parece que la propuesta es concluir en un soneto con lo que se convertiría en la introducción del siguiente, pero no es así; más bien el encabalgamiento se da en una secuencia narrativa, en la exploración de nuevas posibilidades expresivas. ¿Será esto a lo que me habré querido referir al iniciar el capítulo cuando explicaba que la diferencia entre el soneto y la décima radica en cierta “narratividad poética”?

No nos adelantemos demasiado, primero es importante que se resuelva lo fundamental: cada uno de los 21 textos llamados sonetos que contiene *Vuelo 294*, ¿son realmente sonetos?, ¿qué es lo que conservan de la estructura cuando se expresan tanto en su individualidad y autonomía como en la composición seriada? Y es que en un poema con estas características, se esperaría que aunque cada soneto no tenga el desarrollo discursivo como lo hemos identificado hasta este momento –silogístico–, al menos sí lo tenga en su conjunto como sucede en “Destrucción de los sentidos” de Alí Chumacero.

Pero *Vuelo 294* se nos presenta como un caso insólito en el que conciencia fluye en un estado de ensoñación –*rêverie*–, que por lo mismo no ha ordenado las ideas de una manera lógica. Pero entonces, ¿cómo justificar que estos 21 poemas son en realidad sonetos?, ¿conservar la estructura y prescindir de la forma, siguen haciendo de estos poemas, sonetos?

Si vamos a la serie y leemos con cuidado cada soneto, nos encontramos con que todos tienen que ver unos con otros como si fueran una red (como telaraña) de sonetos: hay referencias entre ellos que

---

<sup>55</sup> La última edición de *Vuelo 294* –que es la que utilizo para el análisis– está publicada en México, Parentalia Ediciones, 2010. Presento este soneto sin las cursivas de los demás porque él mismo ya maneja características tipográficas en algunos versos.



junto a los encabalgamientos hacen el nudo que va uniendo perlas poéticas que terminan por hacer el collar completo.

Y es que si bien no encontramos en esta serie de sonetos una estructura silogística –a la que ahora podríamos llamar también tradicional–, en la que se presenten la introducción, el desarrollo y la conclusión (por lo menos en ese orden a la manera del discurso retórico), sí tenemos una relación de imágenes en cada soneto que los unen, y que además parten del mismo soneto en que confluyen.

Comienza todo en el vuelo y en el pensamiento que surge con él, luego se van intercalando imágenes del vuelo con imágenes de la vida cotidiana en la tierra y del mar en donde la voz poética ve que hay algo en común:

[...]Hoy  
como aquel mediodía, es evidente  
el aire que nos toca en el consumo

iluminado como verdadero  
que sucede ante nuestros ojos. [...] <sup>56</sup>

luego:

[...]  
La música y el timbre  
con el que pides whisky. Disimula

la muchacha que está enfrente el disgusto  
que siente por tener que estar al lado  
de un hombre de verdad inesperado  
y con un rostro vil.

[...]  
Adelina  
también hace la misma cara, pero

---

<sup>56</sup> Estos dos primeros ejemplos son los sonetos 2 y 3. En este caso ambos sonetos están unidos por un encabalgamiento. Puede notarse en el conteo métrico de los versos –de este ejemplo y los siguientes– que hay algunos que no son endecasílabos, y es que los encabalgamientos tan duros dificultan la lectura y la comprensión aislada de los fragmentos que he decidido presentar, por ello tomé la decisión de romperlos.

ella nunca logró salir del rancho  
sin nombre de su infancia. [...] <sup>57</sup>

y finalmente:

[...]Me libro  
De mí mismo. Me pongo en el crucero  
De este vuelo y descubro la bahía  
*(era una ola blanca de Acapulco...)*  
veo los círculos de un sol playero;  
meto los ojos en el agua; esculco  
al orgulloso escualo. [...] <sup>58</sup>

El poeta ve en el vuelo, la manifestación más clara de una forma de vida y lo lleva a los límites poéticos al arrimarse a un discurso narrativo. Es importante el hecho de que comience con un soneto que es al mismo tiempo el que cierra el sonetario, así nos recuerda de manera mucho más perceptible la forma del soneto. Por lo demás, decía que si bien el soneto no tiene una introducción-desarrollo-conclusión planteados como tal, hay elementos que se reflejan en una o varias de las caras del diamante (la estructura final del poema) gracias a la luminosidad que se traspasa “entre las alas con la luz que sube/sin ser notada”.

Así es como relucen imágenes más de una vez, pero desde distintos puntos de vista como las cifras y fechas-fechas y cifras-cifras y fechas que aparecen en el segundo, quinto, onceavo y veinteavo sonetos, de distinta manera. Quizá son estos sonetos los que marcan la frontera entre fragmento y fragmento del sonetario; diríamos entonces que el primero es el cero o la introducción y a la vez la conclusión, el segundo también marca parte de la introducción y el comienzo del desarrollo, el quinto y onceavo el clímax de un desarrollo y el veinteavo el final o comienzo de la conclusión.

También está la constante de estas mismas “Fechas y cifras” (sobre todo del mediodía y del número 13), <sup>59</sup> o la alusión al propio vuelo y lo que en él sucede a la voz poética: la reflexión que une el vuelo con el pensamiento: “En el avión pensé: la altura viaja” [...] “sin ser notada. Entonces dije:

---

<sup>57</sup> Sonetos 9 y 10. Aquí también los sonetos están unidos por un encabalgamiento.

<sup>58</sup> Soneto 17.

<sup>59</sup> Se entiende que el vuelo comienza al mediodía. En el soneto 13 dice “lunes 13/ de junio. La 1 de la tarde” (las 13 horas), luego en el 16, “otra vez el reloj. Las 13:13”.

exalto”[...] “Volví a pensar: en el avión la gente” [...] “Le oí decir a Antonio: mira el viaje”[...] “al tiempo con los nombres. Madre, deja/ ir el agua del sueño. Ve, las lluvias”[...] “*no solo en la ventana. El pensamiento/ se alza con el avión a mediodía*”[...] “*y así fue siempre. Antonio, ve la onda/altiva del avión, que solo dura/ un pensamiento; escucha como ahonda*”.

Otras imágenes reiteradas y presentes son la escalera azul, la voz de una azafata, Morelia, la ventana del avión, el vuelo ciego, el whisky, el círculo del ojo, el agua corriendo, los años treinta, el color azul, el zumbido de la turbina.

Pero como decía, estas imágenes que se reflejan y traslucen en la serie de sonetos, no tienen un orden preestablecido, recurren a la fluir del pensamiento y a la libertad de las asociaciones que de un itinerario externo e interno.

Así que, antes del último ejemplo, con lo que he explicado del soneto –su estructura, sus variaciones y su forma–, se asoma la pregunta ya perfilada en “A un lémur. Soneto sin ripios”: ¿En qué medida o de qué manera entran los textos del *Vuelo 294* de Víctor Manuel Mendiola en el término “soneto”? o, ¿cómo se logra la eficacia del poema y se varía intensamente al soneto? Me atrevo a decir que se trata de un soneto cuya variación no está sólo en su estructura sino en su forma también, primer ejemplo de este tipo que he encontrado hasta ahora.

Como el soneto trisílabo de Celedonio Junco de la Vega (1863-1948) titulado “A un pajarillo”, cuyos versos por su métrica, poseen un solo pie de verso –por naturaleza es anfíbraco– y el ritmo de su serie crea un dactílico; esto hace que, como en el caso del bisílabo, se complique la diferenciación entre un verso y otro:

A UN PAJARILLO

*Canoro:*

*Te alejas*

*De rejas*

*De oro*

*Y al coro*

*Le dejas*

*Las quejas*

*Y el lloro.*

*Que vibre*

*Ya libre*

*Tu acento.*

*Las alas*

*Son galas*

*Del viento.*<sup>60</sup>

Hemos llegado al final de este recorrido que a propósito he evitado que sea cronológico del soneto canónico y vario en México. “A un pajarillo” es el ejemplo que concluye los análisis (particularmente de las variaciones). por ser parte de él es el título del trabajo, y ha sido así porque es – a mi parecer– la variedad del soneto que mejor concreta, sin pretenderlo , el comportamiento del soneto en México: *te alejas de rejas de oro*.

En este soneto, la voz poética habla en segunda persona a un ave pequeña –breve como el soneto mismo–, diciéndole que ahora que se ha alejado de las rejas –que, aunque de oro, lo tenían prisionero– deje que también su canto sea libre.

Y aquí, como en otros sonetos vistos, volvemos al origen y a las vertientes: en este caso la rima sigue el modelo francés; pero como ya sabemos, no es esto lo que complica la estructura del soneto sino el metro que determina el ritmo, en este caso de sólo un pie de verso.

Gracias a este ritmo, sus versos exigen un encabalgamiento constante, ya que en cada verso solo caben dos palabras (salvo Canoro); sin embargo, no se permite la sinafía (y esto es una regla para el trisílabo)<sup>61</sup> quizás porque hacerlo implicaría la posible confusión entre versos. Rítmicamente hay un efecto natural en este soneto y dado que se trata de trisílabos, el tono más fuerte cae siempre en el de la rima y por lo tanto presenta una doble intensidad. El ritmo entonces fluye de manera natural, pero ¿qué sucede con el metro?

He dicho que algo fundamental en la forma del soneto es su duración, pues en ella deberán caber las premisas que llevarán a la conclusión y de esta manera al silogismo poético; y este soneto, aunque

---

<sup>60</sup> Raymundo Ramos. *Op. Cit.*, p. 134.

<sup>61</sup> Rudolf Baehr. *Manual de versificación española*, trad. y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica III, Manuales, 25), p. 87.

breve, presenta los elementos necesarios para construir una conclusión que aparentemente no parte de ninguna premisa. Se trata de tres sentencias:

- la primera señala: “canoro/te alejas/de rejas/de oro//y al coro/le dejas/las quejas/y el lloro”
- la segunda apela (partiendo del señalamiento previo): “que vibre/ya libre/tu acento”
- la tercera concluye: “las alas/son galas/del viento”

Como vemos, en la primera se aluden dos dimensiones del ave que canta, una que es corpórea y que encontramos en las rejas de oro, y otra que es más espiritual y que aparece en el coro, las quejas y el lloro; en la segunda continúa con la parte espiritual al referirse al acento (que tiene que ver con el coro) y a la liberación (la propuesta es liberar al espíritu del cuerpo que lo contiene); para que al final parezca la conclusión que es la razón por la cual se ha pedido lo inmediatamente anterior; el regreso está además en que al principio se menciona una jaula con rejas de oro, que por el oro, debería ser una jaula lujosa y de gran valor, y al final se dice que las galas son las alas del viento, justamente lo contrario a la jaula, esa es la razón por la que pide que haga vibrar su acento.

Es un soneto que habla de una liberación llevándola a cabo contrayendo el verso tradicional del soneto sin por ello olvidarse de la forma; y así, la imagen del ave canora se nos aparece como la imagen propia del soneto, como en el soneto “A un Lémur” de Tablada, y casi como si fuera un caligrama, existe una constante correspondencia tanto auditiva como visual; esta ave es pequeña y está sometida a las rejas de una jaula igual que el soneto –en este caso breve y concreto también– que está sometido a catorce rejas y que también canta: ambos deben encontrar el mejor camino y darse cuenta de que aunque sean de oro, las rejas no son placenteras, que aunque el borceguí sea símbolo de nobleza y riqueza; la grandeza verdadera grandeza se encuentra en las alas dispuestas al vuelo, como el de este *Canoro* y el de *Vuelo 294*; en la liberación que el cuerpo tiene de la forma como en el *Cuerpo sujeto a la anestesia*, en el mar de *Nuestras vidas son los ríos*, en la *Asunción de la virgen*, en el verso honesto de Díaz Mirón, en el aceite del aire y el fluir de los seres, en la ruptura de la *Destrucción de los sentidos*, en las *Flores marchitas* que con una mirada pueden revivir, el verso soñado de González Martínez, en la eternidad que ha alcanzado el padre muerto, pero también en los retos que uno mismo se impone, como Raymundo Ramos nos dijo.

Concluyó el análisis de los sonetos varios. En este breve pero intenso camino me propuse estudiar algunos ejemplos de las variedades del soneto en México; como se habrá notado, algunas de las elecciones coincidieron con poetas renombrados; sin embargo, el requisito para aparecer fue la eficacia del poema y no el nombre del autor.

Termino con una última vuelta al trisílabo “A un pajarillo”, cuyas virtudes contenidas en él, lo hacen soneto a pesar de su brevedad. Celedonio Junco de la Vega ha logrado encerrar en apenas en 42 sílabas (casi una tercera parte de lo que tradicionalmente tiene el soneto italo-español) una propuesta desde la cual se ve hacia donde se perfila la estructura del soneto: *joya rara*, antes perla, ahora diamante.

## CONCLUSIONES

Pensé que desde que el soneto fue concebido se había permitido ciertas variaciones, porque fueron éstas –de hecho– incluso las que terminaron por definir la forma. Hoy –particularmente en México– que tiempo después ha vuelto a poner los ojos sobre sí mismo y su origen para replantearse la validez de su estructura y de su forma, ahora que a toda costa ha luchado por sobrevivir al empuje e ímpetu del verso libre y del correr de la prosa en la poesía que desde hace algún tiempo han buscado imponerse al soneto como la forma (o *a-forma*) preferida, me doy cuenta de que en realidad el soneto no permite, sino exige tales variaciones en su estructura.

A lo largo de este recorrido hemos acompañado al soneto desde su origen (incluso desde antes, cuando se asomaba) pasando por las travesías que realizó en lenguas diferentes al italiano después de su consolidación, hasta su estancia permanente en México. Este primer acercamiento nos permitió tener un panorama de las posibilidades, primero de su estructura y luego de su forma: ¿porqué se le conoce como forma poética fija, si reconoció en su estructura las variantes que otras lenguas le imponían?, ¿es que el soneto, que se ha jactado de ser tan estricto en su forma, había tenido consideraciones serias justo en aquel momento de auge?

Pero precisamente en el origen del soneto encuentro la misteriosa hebra que nos permitiría comenzar a desenredar el problema: un interés intelectual y artístico que deambulaba en el ambiente de la corte siciliana de Federico II, alojó en ella al soneto con la estructura estética y la forma intelectual que era el sello de la corte que la misma corte perseguía; después del tiempo que necesitó para consolidarse, el soneto se convirtió en el poema que simbolizaría el encuentro del hombre consigo mismo.

Fundamentales en este proceso, el pensamiento platónico y aristotélico confluyeron inconscientemente en la forma y aún pueden identificarse en tres puntos, por un lado en el de la estructura autorreguladora y en el de la estética (la idea platónica del alma humana y el cuerpo) y por otro en el del pensamiento y el intelecto (la razón que también veía Platón, pero que en el soneto tiene una organización más bien aristotélica).

En esta virtud múltiple, el poeta ha tenido la necesidad de someterse, pero a su manera. El rigor y dificultad están en el hecho de que el poeta debe conseguir demostrar una verdad o cuestionarla en breve espacio, y para ello, con o sin intención o exactitud, sigue una forma silogística gradual o antitética; esta rigurosidad se traduce en la parte inteligente del poema: lo invariable del soneto.



La resistencia al sometimiento se encuentra en la espiritualidad y en el cuerpo del poema, esa que hace que éste sea único por lo que dice, por definir lo indefinible, y el uso que hace de sus recursos estructurales (cuerpo: metro, rima y ritmo) que utilizará a su manera para mostrar la búsqueda de un verdad (por parcial que sea) de un modo único y sensible. Esto es lo variable del soneto.

Y no es que los poetas sicilianos hayan decidido que debían crear una nueva estructura poética que conjuntara el pensamiento de Platón y el de Aristóteles, porque el soneto como forma estrófica no es el producto de una intención, sino de la conjunción de circunstancias y necesidades. Entre las circunstancias: sus antecedentes en formas poéticas como la jarcha, la *cansó* y el *minnesäng*, un gobernante platónico, su corte y el ambiente cortesano de la Sicilia del XIII; entre las necesidades: la de lealtad a la corona, representante de Dios en la tierra, y por lo tanto la de sometimiento a ella.

Así, en el soneto se lograron conjugar dos cualidades fundamentales: la del sometimiento –que fue lo que le dio el primer imperio durante el Renacimiento– y la de la prueba de resistencia a éste (ambas en la estructura del universo y el alma humana platónicas), esta última se acercó desde el Barroco mismo y no se hizo patente sino hasta los comienzos del Romanticismo para perdurar aun en nuestros días: el soneto es sin duda una estructura estrófica que refleja al mismo tiempo la organización de un pensamiento y la concepción del universo de la cultura occidental, que además, se ha conservado precisamente gracias a las variaciones, que son el motor que permite la autorregulación que explica Piaget y que ya intuía el mismo Platón.

Tripartita en la forma (tres premisas que introducen, desarrollan y concluyen), tetrapartita en la estructura (catorce versos endecasílabos, con rima abrazada en los cuartetos y variable en los tercetos), el soneto parecía tener sólo variaciones en ésta: desde la corte de Federico las encontramos, luego en Inglaterra y Francia se practicaron para poder hallar un modelo que les acomodara, e incluso vimos las que todavía en España se hicieron; pero siempre mirando de reojo al soneto en la Nueva España y México: ¿cómo entender su comportamiento sin saber nada de su pasado?

El soneto vario aparece, desde sus inicios, un poco tímido frente al tradicional, y sin embargo, al llegar a su etapa final en México (final para este ejercicio) me di cuenta de que las variaciones poco a poco comenzaban a aparecer también en la forma.

Y es que al enfrentarme al soneto canónico, las tres partes del poema resultaban muy claras y precisas, como si se tratara de una fórmula perfectamente bien establecida; conforme me iba acercando a la contemporaneidad, se aparecían más difusas aunque siempre dejando una sensación conclusiva;

pero si se hacía un análisis más profundo, se encontraban las posibilidades discursivas escondidas. Entonces aparecieron “Destrucción de los sentidos” y “Vuelo 294”.

Dos sonetos escritos prácticamente ayer en comparación con los demás, y a ninguno de los dos parecía importarles la idea de la forma; más que a ella, los dos apuntaban a la estructura y entonces todo mudó de lugar, ¿en dónde quedaba el cambio de metro?, ¿en dónde el cambio de rima? ¿Y los sonetos que habían imitado las formas francesas y las inglesas? ¿Qué es entonces un soneto?, ¿cómo identificarlo?

La solución parecía ser: decir que esos no eran sonetos aunque lo pretendieran; pero era una solución demasiado arriesgada, no porque sus autores aún estén vivos sino porque los textos sí saben a soneto cuando uno los lee. Había olvidado algo fundamental del silogismo aristotélico que ya Raymundo Ramos me había advertido y que luego yo misma leí de Aristóteles: “el silogismo podrá ser completo (en caso de que no haya necesidad de ningún otro dato más que los que las propias proposiciones facilitan), o incompleto (cuando se necesitan datos adicionales a los proporcionados por las proposiciones)”.

Después de estas reflexiones y del análisis de casi *otros mil y un sonetos varios en México*<sup>1</sup> pude llegar a la conclusión de que el soneto –como ya dije– necesita de la variación para poder autorregularse y muy probablemente con ello, permanecer en la lista de los retos más importantes que todo poeta debe cumplir. Para ello, la variación (o autorregulación) debe ser lo suficientemente eficaz como para dejar al menos un guiño al lector que le permita identificarla como soneto, lo más importante de todo, es que debe tener una duración y proporción estróficas determinadas: la duración debe abarcar la idea silogística (completa o no), y la proporción debe ser equivalente a los catorce versos endecasílabos o a la octava y el sexteto.

De manera que también hay una tradición en la forma del soneto y las nuevas variaciones del soneto en México apuntan a ella: ejemplo de ello son los dos sonetos que forman uno solo de Chumacero, y los 21 de Mendiola que completan la multiplicidad de vistas de un mismo anuncio; el antecedente más cercano a estas variaciones, y lejano a estos autores (por el tiempo nada más) es “Gris de Perla” de Díaz Mirón (aunque podríamos considerar también aquí al soneto “A un lémur” de Tablada y “A un pajarillo” de Junco de la Vega).

---

<sup>1</sup> Véase el apéndice.

El soneto es, en efecto, un sistema de transformación cerrado sobre sí mismo cuyos elementos se subordinan a las leyes que caracterizan al sistema como tal; parece que con el tiempo la manera de presentar un pensamiento en él también ha cambiado: siguen existiendo las premisas pero cada vez se diluyen más en los mismos rumbos de la poesía. Sólo quien no puede ver el nuevo ramaje de posibilidades en la forma más cerrada y fija de occidente, que a la vez probablemente es la más flexible, es quien sigue llamando “atípicos” a estos sonetos: habría que hacer una investigación estadística para saber qué tantas variaciones del soneto se producen frente a los sonetos tradicionales.

Si se ha tenido al soneto como una perla redonda y perfecta, ahora quizá deberemos comenzar a verlo como una forma más adiamantada, no en bruto sino talladas y pulidas sus aristas; una forma todavía cerrada pero a través de la cual poco a poco comienzan a verse muchas más posibilidades: una *joya rara*.

## Apéndice

### Sonetos atípicos mexicanos \*

Abel C. Salazar

*Sobre yerto can tendido en la fresneda*

Alí Chumacero

*Iníciase el silencio de tus ojos,  
Vivo en tus brazos como un sueño solo,*

Alfonso Junco

*Va entregando la tarde sus aromas*

Alfonso Cravioto

*He aquí el pomposo miriñaque,*

Alfonso Méndez Plancarte

*¡Suave*

Alfonso Reyes

*Cabra de sol y Amaltea de plata  
Como relieves trágicos tallados por la muerte,  
Duerme en la chispa frágil la palpitante fragua,  
¿En qué rincón del tiempo nos aguardas,  
Invierno fiel: júntame las memorias  
Otro invoque a la musa de ceño rudo  
Sobre mi corazón ternura nueva.  
Tardes así, ¿cuándo os he respirado?*

Alfonso Cravioto

*Fue Vasco de Quiroga “lirio entre las espinas”,  
La condesa se agita dentro de su bañera  
¿Tú sabes? Hace tiempo la duda me acongoja,*

Amado Nervo

*Alba en sonrojos  
Anáhuac: estadio fuiste de contiendas y pasiones,*

---

\* Esta lista de primeros versos y autores, es de los sonetos con que se trabajó *Canoro: te alejas de rejas de oro*; para más ejemplos, se pueden consultar las antologías referidas en la bibliografía.

*Padre viejo y triste, rey de las divinas canciones:  
¡Oh Sidi!, burlástemme  
Y el ángel de las almas angustias medievales  
Yo soñé con un beso, con un beso postrero*

Andrés Calcáneo Díaz

*La furia soldadesca te arrolló... Tu bandera,  
Miente, rabino, miente la piedad del artista*

Balbino Dávalos

*¡Oh mar de mi adorable costa nativa*

Baltazar Izaguirre Rojo

*Gallardo en la apostura y en el decir discreto,  
La ecuación de la elipse en la página aterra  
¡Sé Tú mismo en ti mismo! –exclamó el peregrino*

Bernardo del Águila

*La iglesia de mi pueblo, carcomida por vieja,*

Bernardo Ortiz de Montellano

*Este cuerpo sellado por la inercia*

Carlos Fernández Blanco

*Tiempo hace que lóbrego y muerto*

Carlos Gutiérrez Cruz

*El sol va por las calles con su brocha en la mano*

Carlos Pellicer

*Amor, toma mi vida, pues soy tuyo  
Poeta que otros días, echados en la grama,*

Celedonio Junco de la Vega

*Canoro*

Daniel Castañeda

*En la cálida arcilla de tu frente*

Efrén Rebolledo

*El agua de los mares fosforece a momentos  
El magnífico acero templado  
Erasmus Castellanos Quinto  
Hoy en tu nueva vida de tu enseñanza brota  
Porque a los roncós vientos la llama no resiste,*

*Tiene el extraño hechizo de esas siluetas  
Vivías, y tus labios sobre el rostro afligido*

Enrique Fernández Ledesma

*Tiene Un nombre romántico, de esos de las historias*

Enrique González Martínez

*Absorto en el divino silencio de la estrella  
Como la barca es mía, como navego solo,  
En el lloro del agua hay un verso que es mío;  
Fuiste un viajero lúgubre del reino del espanto,  
Limpia mi vida ahora de toda la impureza  
Mañana los poetas cantarán en divino  
Mientras duerme la nave y mi angustia vigila  
Mi hilandera en las tardes, hila, canta y espera;  
¡Oh, tu quietud vibrante, tu magnánima calma sonora,  
Soñé en un verso vibrante y prócer, almo y sonoro,  
Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje  
¡Viajar, volar de nuevo sobre mar y montaña,  
Y bien, es necesario ser orgulloso y fuerte,*

Enrique González Rojo Arthur

*En un compás de aurora por encanto,*

Ernesto Alberto Tenorio

*Hace labores mínimas en la enorme cocina. Se repite en*

Ernesto Parres Gamboa

*Era sencilla y buena, la tía solterona.*

Esteban Flores

*Al par que un aborigen de escuálida figura,  
Del hidrópico vientre de las nubes hurañas  
La caricia del viento se dilata en las lonas  
Vamos en pleno bosque. La máquina trepida.*

Federico Escobedo

*Desde el castillo español,*

Felipe Sevilla del Río

*Cae la gota cristalina, cae la gota*

Francisco A. de Icaza

*Como polvo de estrellas es la luz de la luna;  
Son las fiestas de Julio en tierra de Castilla:  
Toma el bordón, peregrino;*

Francisco Alday

*Larga tiniebla de río  
Los Cristos que tenía  
Tengo un Cristo caliente de mi calor moreno,*

Francisco González Guerrero

*Dejo mi alma dormida. Yo voy a la aventura  
Partía el barco a la fortuna  
Porque a la senda oscura trajiste una encendida*

Francisco M. de Olaguíbel

*Alado y breve primor  
Flota en ocaso un velo  
¿Qué fuiste en mi existencia? Nada; menos que nada*

Gabriel Méndez Plancarte

*Murió la luz enferma de la tarde doliente,*

Gabriel Zaid

*—¡Ay, Estambul, Estambul,  
La urgencia y qué  
Por ahora una música para poblar tus penas;  
A punto de morir,*

Gregorio López y Fuentes

*Mañana de oficina, una triste mañana  
Se desgrana la tarde en ópalos. Es la hora*

Guillermo A. Esteva

*Con el paso grave de los dromedarios,  
Horacio Zúñiga  
Por las horas sin rumbo de mis veredas, fuiste  
Se duerme al fin la tarde salomónica,  
Tu palidez es triste como de albor de luna  
Y me contó su hirsuta canción el golfo; aquella*

Guillermo Prieto Yeme

*No conozco el color de su plumaje,*

Humberto Barros

*Doy mi alma en un templo donde solo oficia*

Jaime Torres Bodet

*Bajo la mies cortada camina el carro lento*

Jesús Flores Aguirre

*Y su bosque madura, como madura todo,  
Y su voz quema, dura; es cauterio en la llaga  
Y su voz, quemadura, ondulante y ardiente*

Joaquín M. de Castillo y Lanzas

*Pronto a partir en occidente,*

Jorge Adalberto Vázquez

*Mira, Señor, si tienes en la aljaba*

Jorge Cuesta

*El aire, de él me despoja  
La mano, al tocar el viento,  
La mano explora en la frente  
Oh, vida –existe  
Qué sombra, qué compañía  
Su obra furtiva  
Un errar soy sin sentido*

Jorge Valdés Díaz-Vélez

*La noche de tu cuerpo resguarda en sí la noche*

José Antonio Muñoz

*Ciertas damas son jueves  
¿En qué lugar te encuentras, dónde te has ido, hermana,  
La verdad escondida  
Los hilos del telégrafo que rayan las remotas*

José Díaz-Bolio

*Filósofos de Jonia y de la Grecia,*

José García Rodríguez

*Hasta la estancia donde solo y callado siento*

José Juan Tablada

*Dejaron los crepúsculos de la melancolía  
En su rostro ovalado palidece el marfil,  
Go  
Manón la de ebúrnea frente  
Sobre la yerba estrujada,*

José López Portillo y Rojas

*Joya rara, primor de orfebrería*

Juan B. Delgado

*Chocano: es como un choque de espadas tu apellido,*



*Es todo verde: el iris que en pos del aguacero  
Llegó Invierno -anciano torvo*

Juan García Jiménez

*Sueña por los senderos la madrugada...*

Luis G. Urbina

*Beber, en un dulce Leteo,  
Blanca como esta noche no he visto cosa alguna:  
Pena, la más grande de mi vida, pena  
Palpitan, como alas de pájaros en fuga,  
Yo crucé por la vida; pero no indiferente,  
Yo tenía una sola ilusión; era un manso  
Ya va casi la jornada de vencida*

Manuel de la Parra

*Cantabas... A las desiertas  
Tu mano de seda  
¡Quién soñara tu sueño, dulce apóstol cristiano!  
Vino de la luna mi Blanca de Nieve.*

Manuel José Othón

*Ancho río, cauce angosto,  
Bajo el oro fulgurante  
¡oh viento!, zumba y ruge*

Manuel M. Bermejo

*Bajan suspiros de la montaña,*

María Suárez de Alcocer

*No he sabido su nombre: si pasan como llanto,*

Margarito Arizpe Rodríguez

*Surgen entre las sedas de tu kimono raro,*

Martín Gómez Palacio

*Como a un vuelo de pájaro de esta reja sombría*

Miguel González Avelar

*Amorosa balanza, tu pecho me sopesa;*

Manuel José Othón

*Bajo el letal frondaje de un laurel-rosa,*

Manuel M. Flores

*Pero ¡qué importa, Emilia, que la nota*

Manuel Martínez Valadez  
*Muy prematuramente marchítanse las flores;*

Martín Gómez Palacio  
*Colonia de Guerrero. Calle, nombre de flor*

Octavio Novaro  
*Heme aquí, Bienamada, de pie sobre la estrella*

Omar Pérez  
*Mis manos se han olvidado*

Otilio González  
*Es de oro  
Es otoño; allá afuera canta el viento en la lira  
Gozosa,  
Hoy que muere la tarde, cual Jesús, muda y suave,*

Pedro de Trejo  
*Aquella Trinidad y esencia pura,*

Porfiro Barba-Jacob  
*Cuando las sombras fluyen bajo la luz eterna  
Después, sobre el pináculo donde el alcor culmina  
Sentí rugir la envidia, y entre la noche oscura*

Rafael López  
*Baja sin miedo a la palestra  
De las locas faunalias en el bullicio,  
El tiempo pasa jadeante;  
Huelen tus dieciocho años a mejorana;  
La nieve –como un lienzo- funeralmente baja  
La ruta es negra y breve... Medita, peregrino  
Porque eres pudorosa como Frinea  
Queda aquí, para siempre detenida  
Tarde sin sol, llorona. La multitud se enjuta  
Tras de los espejuelos el ojo oscuro y ledó*

Rafael Lozano  
*Mi ser interior canta tristemente en su quena...*

Ramón López Velarde  
*En los claros domingos de mi pueblo, es costumbre  
Ingenuas provincianas: cuando mi vida se halle  
Se distraen las penas en los cuartos de hoteles*

Raúl Renán

*Cintillo amargo,*

Raymundo Ramos

*Dijiste volveré, mas no volviste  
Viene de los caminos, recuas arrió a mecate  
Si amaneces pensando en once sílabas*

Renato Leduc

*Entonces llegó ella, exactamente ella  
Por el vértice unidos, con ardor incidente,  
Sabia Virtud de conocer el tiempo;*

Ricardo Yáñez

*Pasábamos, ¿te acuerdas?, por el cielo.  
Sueño que sueño y sueño que despierto*

Roberto Argüelles Bringas

*Crece el espanto en las ramas;  
Empuño hacha y azada con intención concreta,  
Hoy que sólo por ti vivo  
La noche es la inviolada vestal de negros ojos  
Para cuando yo te falte;  
Porque esperé tu llegada  
Presentimiento de olvido  
Tiembla la fronda que empina  
El Bóreas, como un poeta sañudo que anda de viaje,*

Roberto López Moreno

*Como decirte: Carmen, di... Carmen de la Fuente,*

Rodrigo Torres Hernández

*Cuando sea mi vida como tarde lejana;  
Fulge en mi canto fulgor de quimera,  
Iba rumbo a la vida, y yo hacía las riberas  
Yo sé que llevo dentro del corazón, la fiesta*

Rosario Sansores

*Ha vivido mil vidas en mil obras diversas:  
Hoy que mis bellos años de juventud se alejan,  
Mi alma es cuerda sonora que vibra eternamente,  
Nací supersticiosa; por oscuro atavismo,*

Rubén M. Campos

*Celeste flor angélica de cabellos castaños,*

Salvador Díaz Mirón

*Así la Lira. ¿Qué grave duelo  
Cerca el marido forma concierto:  
Cuando toco la fúnebre orilla  
En la rama el expuesto cadáver se pudría,  
Es un monstruo que me turba. Ojo glauco y enemigo  
Insensibles a fiestas y grimas  
La joven madre perdió a su hijo,  
Mi corazón percibe, sueña y presume.  
¡Oh tú la de crin rubia, luenga y rizada,  
Siempre aguijo el ingenio en la lírica; y él en vano al misterio se asoma  
Siento en la brisa y la bruma  
Tan abierta de brazos como de piernas,*

Samuel Ruiz Cabañas

*Manos que en ruego pertinaz se juntan,*

Sergio R. Viesca

*Alborea, y el rastro que forja la mañana  
Refúgiate en la historia, cansado peregrino.  
Surcada la cabeza por letal desvarío,*

Verónica Volkow

*Mira el sudor reciente del venado,*

Víctor Manuel Mendiola

*En el avión pensé: la altura viaja*

Xavier Sorondo

*El gallo canta la fiesta  
En la quietud de la granja*

Xavier Villaurrutia

*Mi corazón, Señor, que contiene el sollozo,  
Primero un aire tibio y lento que me ciña*

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Addington Symonds, John. *El Renacimiento en Italia*. T I. México, FCE, 1957.
- Aldrich, Henry. *Artis Logicae Rudimenta* con observaciones ilustrativas en cada sección, 4ª ed. Londres, Oxford, 1828.
- Alighieri, Dante. *Comedia (Infierno, Purgatorio, Paraiso)*, edición bilingüe; trad., pról. y notas de Ángel Crespo. Barcelona, Seix Barral, 1982 (Serie Mayor).
- Alighieri, Dante. *Vida Nueva. Tratado de la lengua vulgar*. México, SEP, 1986.
- Alvar, Carlos. *Poesía de trovadores, trouvères, minnesinger. De principios del siglo XII a fines del siglo XIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana* T. 1: "La colonia, cien años de república". México, FCE, 1970 (Breviarios, 89).
- Antología poética del Renacimiento*, ed. e intro. de Luigi Giuliani. Barcelona, Octaedro, 1999 (Biblioteca Octaedro, no. 2).
- Aristóteles. *Tratados de Lógica (El Organon)*, Estudio introductivo, preámbulos a los tratados y notas al texto por Francisco Larroyo, México, Porrúa, 1969 ("Sepan cuantos...", 124).
- Arnaiz Sordo, Ubaldo. *El soneto español*. México, El autor, 1954. Tesis Maestría (Maestría en Letras (Literatura Española)) UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Asor Rosa, Alberto. *Storia e antologia della letteratura italiana*.t2 "La poesia del duecento e Dante" a cura di Roberto Antonelli. Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1974.
- Baehr, Rudolph. *Manual de Versificación Española*, trad. y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1970, Biblioteca Románica Hispánica (III. Manuales, 25).
- Boileau Despréaux, Nicolás. *Arte poética*. Tr. De Juan Bautista Arriaza, Madrid, Imprenta Real, 1807.
- Boscán, Juan. *Epístola a la duquesa de Soma*, pról. de Antonio Vilanova. Barcelona, Universidad de Barcelona/Departamento de Filología Hispánica, 1996.
- Brand, Peter y Lino Pertile. *The Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge University Press, 1999.
- Brik, O. "Ritmo y Sintaxis" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Por Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shlovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp. Antología preparada por Tzvetan Todorov, trad. Ana María Nethol. México, Siglo XXI, 1970.
- Brujin, J. T. P. de. *Persian Sufi poetry. An introduction to the mystical use of classical poems*. Richmond Surrey, Curzon Press, 1997.

- Carrilla, Emilio “Poesía novohispana del siglo XVI” en *Historia de la literatura mexicana* de Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot. T1: Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del SXVI. México, SXXI, 1996.
- Cassell dictionary of Italian literatura* por Peter Bondanella *et al.* 2ª edición, Continuum International Publishing Group, 1996.
- Castañón, Adolfo. “Bernardo Reyes y el libro de honor mexicano, seguido de un texto poco conocido de Rubén Darío sobre Bernardo Reyes” en el acervo digital del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México: <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/17-1/castagnon.pdf>.
- Chambers, Frank M. *An introduction to old provençal versification. Memoirs of the American Philosophical Society held at Philadelphia For Promoting Useful Knowledge* Vol. 167, Philadelphia, American Philosophical Society Independence Square, 1985.
- Chang Rodríguez, Raquel (coord.). *Historia de la literatura mexicana T. 2: La cultura letrada en la Nueva España del S. XVII*. México, Siglo XXI, 1996.
- Chumacero, Alí. *Poesía*. México, FCE, 2008.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica: II. Estudios y ensayos, 140).
- Colección de poesías castellanas anteriores al S. XV. Preceden noticias para la vida del primer marqués de Santillana: y la carta que escribió al condestable de Portugal sobre el origen de nuestra poesía*, ilustrada con notas por D. Thomas Antonio Sánchez, bibliotecario de S. M. tomo I, *Poema del Cid* con licencia. Madrid, 1779.
- Colletet, Guillaume. *L'Art poétique: I Traitté de l'épigramme et traitté du sonnet*. Texte établi et Introduction par P.A. Jannini. Genève, Libraire droe/ Paris, Libraire Minard, 1965.
- Díaz-Bolio, José. *Sónticos (1937-1939)*. México, edición del autor, 1939.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España (Manuscrito Guatemala)*, ed. crítica de José Antonio Barbón Rodríguez. México, El Colegio de México/Servicio Alemán de Intercambio Académico/UNAM/Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005 (Caps. XXXVI y CXXXXXXV).
- Díaz Mirón, Salvador. *Antología poética*, introducción de Antonio Castro Leal, México, UNAM, 1953 (BEU, 78).
- Dolezel, Lubomír. *Historia Breve de la Poética*, versión española de Luis Alburquerque. Madrid, Síntesis, 1990 (Teoría de la literatura y literatura comparada).
- El soneto y sus variedades* (Antología), sel. y ed. de Marcela López Hernández. Salamanca, Colegio de España, 1998 (Col. Patio de escuelas).

- Fernández Moreno, César. *Introducción a la poesía*. México- Bs. As., FCE, 1962 (Colección Popular, 30).
- Flores de baria poesía: cancionero novohispano del siglo XVI*, prólogo y edición crítica de Margarita Peña. México, FCE, 2004.
- Frenk, Margrit. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México, COLMEX, 1975.
- García Morales, Ma. del Consuelo. *Un soneto, dos traducciones: el Soneto 145 de Sor Juana traducido a la lengua inglesa*. México, El autor, 2003. Tesis Licenciatura (Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas)-UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Garza Cuarón, Beatriz *et al.* (coord.). *Historia de la literatura mexicana T. 1: Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, México, Siglo XXI, 1996.
- Gascoigne, George. *A hundreth sundrie flowers*, ed. comentada de G. W. Pigman III. Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Gicovate, Bernardo. *El soneto en la poesía hispánica: Historia y estructura*. México, UNAM, 1992 (El estudio).
- González Treviño, Ana Elena. *El soneto renacentista: Inglaterra y España* México, El autor; 1996. Tesis Maestría (Maestría en Literatura Comparada)-UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Greimas, A. J. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Gredos, 1987 (B.R.H., Manuales, 27).
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces y Ricardo Guerra. México, FCE, 1966 (Col. Filosofía).
- Hernández Rubio, Juana Candelaria. *Algunos aspectos formales del soneto Amor constante más allá de la muerte de Francisco de Quevedo*. México, El autor, 1982. Tesis Licenciatura (Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas)-UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Herrera, Arnulfo. *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata (La tradición literaria española)*. México, UNAM-IIE, 1996 (Estudios de literatura, 5).
- Hollier, Denis y R. Howard Bloch. *A New History of French Literature*. 2a ed. Harvard University Press, 1994.
- Ing, Catherine. *Elizabethan Lyrics: A study in the development of English meters and their relation to poetic effect*. London, Chatto& Windus, 1951.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Origen/Planeta, 1986.
- Jost, François. *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire: Modes et modulations*. Berne, Francfort's, Main, New York, Paris, Lang, 1989.
- Kenneth Emerson, Richard y Sandra Clayton-Emmerson. *Key Figures in Medieval Europe*. CRC Press, 2006.



- Lapesa, Rafael. *La obra literaria del marqués de Santillana*. Madrid, Ínsula, 1957.
- Leyva, Raúl. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México, UNAM, 1959. (Centro de estudios universitarios).
- Loloi, Parvin. *Hâfiz, master of Persian poetry. A critical bibliography*, Londres, NY, I. B. Tauris & Co Ltd, 2004.
- Lope de Vega. *Lírica*, edición de José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 1999 (Clásicos Castalia, 104).
- López de Mendoza, Ínigo. *Antología de su obra en prosa y verso*, edición José María Azaceta. Barcelona, Plaza y Janés, 1985 (Clásicos, 36).
- López Estrada, Francisco. *Métrica Española del Siglo XX*. Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Manuales III; 24).
- Luis de León, Fray. *Poesías completas*, edición de Cristóbal Cuevas. Madrid, Castalia, 2001 (Biblioteca Clásica Castalia, 7).
- Martínez Peñalosa, Porfirio. “Sonetos mexicanos atípicos” en *Algunos epígonos del modernismo y otras notas*, México, Edición Camelina, 1966.
- Massaud, Moisés. *A Criação literária*. 17ª ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1997.
- Mata, Efrén. *Historia y origen del Soneto*. México, Botas, 1967.
- Medina, Rubén D. *Los Contemporáneos y la tradición del soneto*. México, UNAM-FES- Acatlán, 2000 (Serie Alfonsina).
- Mendiola, Víctor Manuel. *Vuelo 294*, México, Parentalia Ediciones, 2010.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval*. Madrid, Espasa-Calpe, 1955 (Austral, 190).
- Michel Modenessi, Manuel Alfredo "...itself / But by reflection...": *conversaciones sobre Shakespeare y el arte inestable* México, El autor, 1998 Tesis Doctorado (Doctorado en Literatura Comparada)-UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Naranjo Mesa, Jorge Antonio. *Poesía del Renacimiento y el Barroco*. Colombia, Universidad de Antioquía, 2005.
- Novo, Salvador. *Mil y un sonetos mexicanos*. México, Porrúa, 1999. (Col, “Sepan cuantos”; 18).
- Núñez Mata, Efrén. *Historia y origen del soneto*. México, Ediciones Botas, 1967, p. 78.
- Noyola, Samuel. *Tequila con calavera*. México, Verdehalago-CONACULTA, 2004 (La centena, Poesía).
- Oppenheimer, Paul. *The birth of the modern mind: Self, consciousness, and the invention of the sonnet*. New York, Oxford University, 1989.
- Osorio Romero, Ignacio. *El sueño criollo. José Antonio de Villerías y Roelas( 1695-1728)*. México, UNAM-IIFL, 1991

- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, FCE, 1986.
- Peña, Margarita. "Poetas petrarquizantes de *Flores de baria poesía*" en *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América, Actas del Congreso (México, 18-23 de noviembre de 2004)*, ed. de Mariapia Lamberti, UNAM-FFL, Cátedra Extraordinaria Italo Calvino, Comitato Nazionale per le Celebrazioni del VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, con la contribución del Ministerio per i Beni e le Attività Cultrali Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari, Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali, México, 2006.
- Petrarca y el petrarquismo en Europa y América, Actas del Congreso (México, 18-23 de noviembre de 2004)*, ed. De Mariapia Lamberti, UNAM, FFL, Cátedra Extraordinaria Italo Calvino, Comitato Nazionale per le Celebrazioni del VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, con la contribución del Ministerio per i Beni e le Attività Cultrali Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari, Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali, México, 2006.
- Petrarca. *El cancionero*, t. 1. ed. bilingüe, trad. y pról. de Atilio Pentimalli, 4ª edición, Barcelona, Ediciones 29, 1996 (Libros Río Nuevo).
- Piaget, Jean. *El estructuralismo*. México, CONACULTA/Publicaciones Cruz, 1995 (¿Qué Sé?, 34).
- Pimentel Álvarez, Julio. *Diccionario latín-español, español-latín*, 5ª edición, México, Porrúa, 2002.
- Platón, "Timeo" en *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*. Traducciones, introducciones y notas de Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 2000, (Biblioteca Clásica Gredos, 160).
- Platón. "Timeo o de la Naturaleza". En: *Diálogos*,. Introducción introducción de C. M. B. 15ª edición, Porrúa, México, 1975 ("Sepan cuantos...", 13).
- Poetas cortesanos del siglo XV. Lope de Stúñiga, Marqués de Santillana, Jorge Manrique, Juan de Mena y otros*, edición, selección, estudios y bibliografía de José Onrubia de Mendoza. Barcelona, Bruguera, 1975.
- Poetas novohispanos: primer siglo (1521-1621)*, estudio, selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM, 1964 (BEU, 33).
- Poetas novohispanos: segundo siglo (1621-1721)* t. 1, estudio, selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM, 1994 (BEU, 43).
- Ramos, Raymundo. *Otros mil y un sonetos mexicanos*. México, UNAM/FES-ACA, 2006.
- Sonetos a manos libres*. En preparación.
- Reyes, Alfonso. "Apolo o de la Literatura" en *La experiencia literaria, Obras completas de...*, tomo XIV, México, FCE, 1962 (Letras mexicanas).
- "Oración al 9 de febrero" en *Obras completas de ... tomo XXIV Memorias*. México, FCE, 1990.
- *Letras de la Nueva España*. México, FCE, 1986 (Colección Popular, 317).
- Rivers, Elías. *El soneto en el Siglo de Oro*. Madrid, Akal, 1993.

- Rodríguez-Puértolas, Julio. *Poesía crítica y satírica del siglo XV*. Madrid, Castalia, 1981.
- Romei, Danilo. *Antologia minima della letteratura italiana*. Banca Dati “Nuovo Rinascimento”, 2009.
- Ronsard, Pierre de. *Sonetos para Helena*, ed. de Carlos Pujol. Barcelona, Bruguera, 1982.
- Russel, Matthew. *Sonnets on the Sonnet: An anthology*. BiblioBazaar.
- Sá Fardilha, Luís de. “Beatriz de Sá, a improvável Elisa de Garcilaso” en *Península*. *Revista de Estudos Ibéricos*, no. 1, 2004.
- Saavedra Gutiérrez, Carlos. *Plasticidad y religión y análisis estructural de un soneto del libro Práctica de vuelo de Carlos Pellicer*. México, El autor, 1990. Tesis Licenciatura (Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas)-UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Saravia Linares de Arias Clara, *Vía Crucis: virgen de mi montaña*, Salta, Editorial EUCASA / B.T.U., 1992.
- Shakespeare, William. *Sonetos*, versión de Fernando Marufo, ed. bilingüe. México/Mérida, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma de Yucatán/Instituto de Cultura de Yucatán/Fundación Fernando Marufo, 2002.
- Sonetos del Siglo XX: Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego*,. Estudio estudio y selección de José Onrubia de Mendoza., Barcelona, Bruguera, 1972.
- Sonetos Mexicanos: Cien sonetos clásicos y cien sonetos varios*. Selección y prólogo de Francisco González Guerrero. México, Ediciones Chapultepec, 1945.
- Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*, t.1 “Lírica Personal”, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE-Instituto Mexiquense de Cultura, 1951 (Biblioteca Americana, 18).
- Spiller, Michael R. G. *The development of the sonnet: An Introduction*. New York, Routledge, 1992.
- Spina, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo, Atelie Editorial, 2003.
- Tablada, José Juan. *Li-Po y otros poemas*, pról. Rodolfo Mata, México, CONACULTA/UNAM-IIFL, 2005.
- Tablada, José Juan. *Los mejores poemas*, pról. José Ma. González de Mendoza, México, UNAM, 1993 (BEU, 96).
- Thomson, Patricia. “Wyatt and the School of Serafino” en *Comparative Literature*, Vol. 13, No. 4 (Autumn, 1961), pp. 289-315.
- Todorov, Tzvetan *et al.* *Sémantique de la poésie*. Seuil, Points, 1979 (Anthropologie, Sciences humaines).
- Valencia Morales, Henoc. *Ritmo, métrica y rima. El verso en español*. México, Trillas, 2000.
- Vega, Garcilaso de la. *Obras completas con comentario*, ed. crítica de Elías L. Rivers. Madrid, Castalia, 2001.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la Crítica Literaria*. Barcelona, Ariel, 2002.

Yáñez, Ricardo. *Como al principio*. México, La orquídea errante, 2009

Zaid, Gabriel. *Reloj de sol (poesía 1952-1992)*. México, CONACULTA, 2003 (práctica mortal).

## RECURSOS ELECTRÓNICOS

Alighieri, Dante. *Divina Comedia*, corretta spiegata e difesa dal P. Baldassarre Lombardi M. C. Tomo 1. Inferno. Roma, 1815. En: [google.com/books](http://google.com/books)

An overview of the sonnet in France in the 16<sup>th</sup>-century en:

[michaelhaldane.com/FrenchSonnet.htm#\\_edn1](http://michaelhaldane.com/FrenchSonnet.htm#_edn1)

Boletín de La Real Academia de La Historia. Informes. I “Don Diego Hurtado de Mendoza no fué el autor de «La guerra de granada»” (Apuntes para un libro). Tomo LXIV, mayo de 1914, cuaderno V. En: [descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741211250732912257/030132.pdf](http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741211250732912257/030132.pdf)

Cabrera, Miguel. *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, “Diseño de la Milagrosa imagen de nuestra Señora de Guadalupe”, México, Imprenta Real, y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756.

En: [www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593963102364951882257/ima0041.htm](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593963102364951882257/ima0041.htm)

*Cassell dictionary of Italian literatura* por Peter Bondanella, et al. 2ª edición, Continuum International Publishing Group, 1996. En <http://books.google.com.mx/>

Castañón, Adolfo. “Bernardo Reyes y el libro de honor mexicano, seguido de un texto poco conocido de Rubén Darío sobre Bernardo Reyes” en el acervo digital del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México en: [132.248.101.214/html-docs/lit-mex/17-1/castagnon.pdf](http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/17-1/castagnon.pdf)

*Florilège des troubadours*, publié avec un préface, une traduction et des notes par André Berry, Paris, Librairie de Paris. En [sites.univ-provence.fr/tresoc/libre/integral/libr0706.pdf](http://sites.univ-provence.fr/tresoc/libre/integral/libr0706.pdf).

Junco, Alfonso. *Semblanzas de Académicos*. Ediciones del Centenario de la Academia Mexicana. México, 1975, pp. 148-151. En <http://www.centenarios.org.mx/JuncoCeledonio.htm>

*Las flores del mal* [fleursdumal.org](http://fleursdumal.org)

Margarita Peña, “Petrarca y otros poetas italianos en el cancionero novohispano *Flores de baria poesía*”, p.16. en [saf.li/48Vj4](http://saf.li/48Vj4)

*Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*, 1995, p. 459. Consultado en [books.google.com.mx](http://books.google.com.mx).

Pacheco, José Emilio. “Díaz Mirón en el centenario de Lascas” en *Letras libres*, septiembre de 2001.

[letraslibres.com/index.php?art=6963](http://letraslibres.com/index.php?art=6963)

Pedro Hurtado de la Vera. *La Dolería del sueño del mundo*. p. XIII. En <http://saf.li/a8vo1>

- Roggiano, Alfredo A. "Poesía renacentista en la Nueva España" en [cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih\\_09\\_2\\_078.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_2_078.pdf) (15-julio-2008)
- Romei. *Antologia minima della letteratura italiana*, en Banca Dati "Nuovo Rinascimieto", 2009. Consultado en [nuovorinascimento.org/n-rinasc/didattic/pdf/romei/antol-1.pdf](http://nuovorinascimento.org/n-rinasc/didattic/pdf/romei/antol-1.pdf)
- Roubaud, Jacques. *Soleil du soleil. Le sonnet français de Marot à Malhebre. Une anthologie*. Paris, P. O. L. en [pol-editeur.fr/catalogue/ftp/pdf/423.pdf](http://pol-editeur.fr/catalogue/ftp/pdf/423.pdf)
- Sá Fardilha, Luís de. "Beatriz de Sá, a improvável Elisa de Garcilaso" en Península. *Revista de Estudos Ibéricos*, no. 1, 2004
- Saldaña París, Daniel. "Los contemporáneos hoy: Bernardo Ortiz de Montellano, poeta", enero de 2009. Consultado en [letraslibres.com/index.php?art=13489](http://letraslibres.com/index.php?art=13489).
- Schwischay, B. *Linguistique et poésie* (hiver 2001/02) Dernière mise à jour: 13-03-02 (L'analyse linguistique du sonnet) En [www.home.uni-osnabrueck.de/bschwisc/archives/sonnet.htm](http://www.home.uni-osnabrueck.de/bschwisc/archives/sonnet.htm)
- Shakespeare, William. *Sonetos de Amor*, ed. y trad. de Agustín García Calvo para Anagrama en -----*The Full Text of Shakespeare's "The Passionate Pilgrim"* (1599) en [shakespeare-w.com/english/shakespeare/w\\_passionate.html](http://shakespeare-w.com/english/shakespeare/w_passionate.html)  
[sonnets.org/bibliogr.htm](http://sonnets.org/bibliogr.htm)
- The Cambridge history of English and American literature: An encyclopedia in eighteen volumes*, ed. by A.W. Ward *et al.* New York, G.P. Putnam's Sons; Cambridge, England: University Press, 1907–21. (Ward & Trent, *et al.* *The Cambridge History of English and American Literature*. New York, G.P. Putnam's Sons, 1907–21; New York, Bartleby.com, 2000) En: [bartleby.com/cambridge/](http://bartleby.com/cambridge/)
- The Project Gutenberg EBook of Original sonnets on various subjects*. En [gutenberg.org/files/27663/27663-h/27663-h.htm](http://gutenberg.org/files/27663/27663-h/27663-h.htm)