

Año LXXXIV. urtea

287 - 2023

Septiembre-diciembre

Iraila-abendua



Príncipe de Viana

SEPARATA

Existencialismo y
trascendencia en *Sonetos
para no morir* (1965) de
Ángel Urrutia Iturbe

Carlos Mata Induráin

Sumario / Aurkibidea

Príncipe de Viana

Año LXXXIV · n.º 287 · septiembre-diciembre de 2023
LXXXIV. urtea · 287. zk. · 2023ko iraila-abendua

EL POETA ÁNGEL URRUTIA (1933-1994):
EVOCACIONES ACADÉMICAS Y LITERARIAS
ÁNGEL URRUTIA POETA (1933-1994):
OROITZAPEN AKADEMIKOAK ETA LITERARIOAK
Consuelo Allué Villanueva (coord./koord.)

Presentación / Aurkezpena 567

Una presentación a las fuentes para el estudio de la vida y la obra de Ángel Urrutia
Consuelo Allué Villanueva 571

ESTUDIOS / IKERLANAK

Ángel Urrutia, vida y literatura
Consuelo Allué Villanueva 601

«Eres todo mujer: tu sexo escribe / lo mejor de tu alma por mi cuerpo».
Una aproximación al erotismo *urrutiano*
Isabel Logroño Carrascosa 635

Existencialismo y trascendencia en *Sonetos para no morir* (1965)
de Ángel Urrutia Iturbe
Carlos Mata Induráin 647

Ángel Urrutia y sus relaciones con la Literatura Hispanoamericana
Evangelina Soltero Sánchez 675

Manifestaciones vanguardistas en la obra de Ángel Urrutia
José Javier Alfaro Calvo 699

La *Antología de la poesía navarra actual* (Ángel Urrutia, 1982) en su contexto
Jesús Arana Palacios 713

El Grupo de Poesía Ángel Urrutia: un homenaje del Ateneo Navarro
y de la juventud
Francisco Javier Olivar de Julián 731

Sumario / Aurkibidea

APÉNDICES / GEHIGARRIAK

Evocaciones de Ángel Urrutia

Consuelo Allué Villanueva 741

Participación de poetas /

Poeten parte-hartzea

El libro, el hombre

Marina Aoiz Monreal 779

Una carta de pájaros cercanos

Marina Aoiz Monreal 781

Angel Urrutia, euskal parnasora igo zen nafar olerkaria

Juan Karlos Lopez-Mugartza 783

Recuerdo de Ángel Urrutia

Arturo Redín Berdonces 797

Ángel Urrutia, faro de poetas

Javier Asiáin 799

Antología de afectos para Ángel Urrutia

Javier Asiáin 801

Entrevistas a Ángel Urrutia /

Ángel Urrutiari egindako elkarrizketak

Agenda cultural de Radio Nacional de España

RNE 803

Ángel Urrutia, rimando la vida

Amaya Arrondo Celaya 807

Entrevista a Ángel Urrutia

Santiago Beruete, Pablo Sotés 813

Currículums 817

Analytic Summary 821

Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak /

Rules for the submission of originals 825

Existencialismo y trascendencia en *Sonetos para no morir* (1965) de Ángel Urrutia Iturbe

Existentialismoa eta transzendentzia Ángel Urrutia Iturberen *Sonetos para no morir* lanean (1965)

Existentialism and Transcendence in *Sonetos para no morir* (1965)
by Ángel Urrutia Iturbe

Carlos Mata Induráin
Universidad de Navarra, GRISO
cmatain@unav.es

DOI: <https://doi.org/10.35462/pv.287.5>

Recepción del original: 12/06/2023. Aceptación provisional: 07/08/2023. Aceptación definitiva: 04/09/2023.

RESUMEN

Este trabajo constituye un análisis de *Sonetos para no morir* (Pamplona, Ediciones Morea, 1965) del poeta navarro Ángel Urrutia Iturbe (Lekunberri, 1933-Pamplona, 1994), poemario en el que se advierte una constante mezcla de existencialismo (la vida concebida como dolor, angustia, amargura...) y trascendencia religiosa (esperanza en una vida eterna y encuentro con la divinidad), que es lo que prevalece en la parte final. Tras comentar someramente la estructura y el contenido del volumen, me centraré en el análisis de los principales temas (con sus símbolos y motivos poéticos asociados), añadiendo al final unas breves notas relativas al estilo.

Palabras clave: Ángel Urrutia Iturbe; poesía española del siglo XX; poesía navarra del siglo XX; escritores navarros; historia literaria de Navarra.

LABURPENA

Lan honetan, Ángel Urrutia Iturbe poeta nafarraren (Lekunberri, 1933-Iruña, 1994) *Sonetos para no morir* aztertzen da (Iruña, Ediciones Morea, 1965). Poema-bilduma horretan, existentzialismoa (bizitza mina, larritasuna, mingostasuna balitz bezala) eta erlijio-transzendentzia (betiko biziaren eta Jainkoarekin topo egitearen esperantza) nahasten dira etengabe, hori nagusitzen baita bukaeran. Alearen egiturari eta edukiari buruzko ohar labur batzuk egin ondoan, gai nagusien azterketan sakonduko dut (sinboloak eta horiei loturiko motibo poetikoak barne), eta bukaeran estiloari buruzko ohar labur batzuk egingen ditut.

Gako hitzak: Ángel Urrutia Iturbe; Espainiako XX. mendeko poesia; Nafarroako XX. mendeko poesia; Nafarroako idazleak; Nafarroako literatura-historia.

ABSTRACT

This paper offers an analysis of *Sonetos para no morir* (Pamplona, Ediciones Morea, 1965) by the Navarrese poet Ángel Urrutia Iturbe (Lekunberri, 1933-Pamplona, 1994), a collection of poems that offers a constant mixture of existentialism (life conceived as pain, anguish, bitterness...) and religious transcendence (hope for eternal life and encounter with divinity), which is what prevails in the final part. After briefly commenting on the structure and content of the volume, I will focus on the analysis of the main themes (with their associated symbols and poetic motifs), adding a brief notes on style at the end.

Keywords: Spanish poetry of the 20th century; Navarrese poetry of the 20th century; Navarrese writers; Literary history of Navarre.

1. INTRODUCCIÓN. 2. DATOS EXTERNOS. CONTENIDO Y ESTRUCTURA DEL LIBRO. 3. LOS TEMAS: EXISTENCIALISMO Y TRASCENDENCIA. SÍMBOLOS Y MOTIVOS POÉTICOS ASOCIADOS. 3.1. La vida humana como agonía. 3.2. La conciencia de la temporalidad y la muerte. 3.3. Luz *vs.* oscuridad. 3.4. El sentido trascendente de la existencia humana. 3.5. La carne *vs.* el corazón (y la sangre). 3.6. El camino y el destino. 3.7. La fraternidad universal y el hombre y la palabra. 3.8. La presencia de la naturaleza. 3.9. Otros motivos menores. 4. ALGUNAS NOTAS SOBRE EL ESTILO. 5. BREVE CONCLUSIÓN. 6. REFERENCIAS.

1. INTRODUCCIÓN

Publicado en 1965 (Pamplona, Ediciones Morea), *Sonetos para no morir*¹ es el segundo poemario en el conjunto de la producción lírica del poeta navarro Ángel Urrutia Iturbe (Lekunberri, 1933-Pamplona, 1994), autor que hasta la fecha cuenta con escasa bibliográfica crítica si exceptuamos un puñado de trabajos². Se trata, sin embargo, de un autor muy interesante en el panorama de la poesía navarra –y española, en general– de posguerra que merece ser revisitado y al que conviene prestarle mayor atención. El presente trabajo pretende ser un acercamiento –fundamentalmente temático– a sus *Sonetos para no morir*, volumen en el que se advierte una continua mezcla de existencialismo (la vida concebida como dolor, angustia, amargura...) y trascendencia religiosa (esperanza en una vida eterna y encuentro con la divinidad), que es lo que prevalece en la parte final. En efecto, ese existencialismo vital, esa «agonía de la vida» que expresa

1 Todas las citas serán por la edición original de 1965, cuyo colofón reza: «Esta primera edición de / SONETOS PARA NO MORIR // de Ángel Urrutia Iturbe, / se acabó de imprimir el día 8 de diciembre de 1965, / festividad de la Inmaculada Concepción, / en los talleres de Gráficas Iruña, / en Pamplona. // LAVS DEO». Adapto las citas a las normas académicas actuales. En la edición moderna de Consuelo Allué Villanueva (*Poemarios completos. Otros poemas*) ocupa las pp. 137-165.

2 Destacan, entre ellos, de forma muy notable los que le ha dedicado Consuelo Allué Villanueva, en particular la edición de sus *Poemarios completos. Otros poemas*, del 2005 (las pp. 39-42 de la introducción son para *Sonetos para no morir*, donde dedica breves apartados a comentar «Estructura», «Estructuración temática», «Métrica» y «Lenguaje poético») y su tesis doctoral del 2007 (ver las pp. 312-338 para el poemario que nos ocupa, que amplifican lo expuesto en el trabajo anterior). Remito también a lo que de Urrutia dice Fernández González en sus trabajos de 2002 y 2003. Han elaborado antologías de sus versos Fredo Arias de la Canal (1995) y Patricio Hernández (1999).

el yo lírico, se ven trascendidos por las creencias cristianas del autor, por su esperanza en otra vida, lo que trae aparejada la presencia de Dios y el diálogo con Él. Como tendremos ocasión de comprobar, las dos temáticas se hacen presentes de forma continua y entreverada a lo largo de todo el poemario, que presenta una marcada unidad, si bien en el tramo final de este libro poético de Urrutia se advierte una creciente presencia de la divinidad, de forma que la visión trascendente se impone sobre la angustia vital. Tras comentar someramente la estructura y el contenido del poemario, me centraré en el análisis de los temas (con sus símbolos y motivos poéticos asociados), añadiendo al final unas breves notas relativas al estilo.

2. DATOS EXTERNOS. CONTENIDO Y ESTRUCTURA DEL LIBRO

Como ya he indicado, el poemario *Sonetos para no morir* se publicó en Pamplona, en 1965, bajo el sello de Ediciones Morea. En la segunda solapa se indica que el autor se presenta con un nuevo libro, «donde su voz poética, después de la diversidad primera de los poemas de CORAZÓN ESCRITO, publicados hace más de dos años por esta editorial, va alcanzando una personalidad más propia». Y se añade ahí mismo:

El poeta nos recuerda en este nuevo libro que la vida del hombre es una lucha entre el dolor y la alegría, entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte. Precisamente, *la vida y la muerte hacen la cruz – que llevamos los hombres en la tierra*. Pero esto que lleva tantas veces a un sentimiento trágico de la muerte, el poeta quiere iluminarlo con sonetos de fe y de esperanza.

SONETOS PARA NO MORIR vienen a ser así unos *sonetos para salvarse*; una invitación urgente a soltarnos de la esclavitud de la carne, a resucitar del pecado, a alegrarnos de que *Dios ha florecido en cada herida*; es la afirmación trascendente y cristiana de que la muerte nos lleva a la inmortalidad y de que la gracia nos asegura la felicidad. En estos SONETOS PARA NO MORIR, escritos en la lucha diaria entre el dolor y la alegría, entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte, el poeta ha querido *rimar alma y Dios eternamente*.

Son palabras claras –presumiblemente escritas, o cuando menos inspiradas, por el autor– que nos ofrecen las principales claves de lectura e interpretación del poemario, al tiempo que nos ponen sobre aviso de la presencia antitética y entremezclada de los dos grandes temas presentes a lo largo del poemario. Aquí se mencionan (y se repiten dos veces en este enunciado) las parejas dolor / alegría, bien / mal y vida / muerte, a las que podremos sumar algunas otras más con ellas relacionadas: cuerpo / alma, luz / oscuridad, finitud / eternidad, arriba / abajo, etc.

En cuanto al contenido del libro, son treinta y tres los poemas que forman *Sonetos para no morir*. Todos ellos llevan su correspondiente epígrafe (y algunos pocos de ellos añaden un lema y/o dedicatoria), pero no van numerados. Para facilitar las referencias

que luego se harán, ofrezco aquí el listado de las composiciones del poemario con el añadido entre corchetes de la numeración de los treinta y tres textos:

- [1] «SONETO PARA DOS»
- [2] «*SONETO TERRENAL*»
- [3] «Soneto hacia la infancia»
- [4] «Soneto de la mariposa»
- [5] «Soneto con paisaje»
- [6] «Soneto del poeta»
- [7] «Soneto para todos los días»
- [8] «Soneto de colores»
- [9] «Soneto triste»
- [10] «Soneto festivo»
- [11] «Soneto para pensar»
- [12] «Soneto como una llama»
- [13] «Soneto prometido»
- [14] «Soneto atormentado»
- [15] «Soneto arrodillado»
- [16] «Soneto del destino»
- [17] «Soneto del hombre o la palabra»
- [18] «Soneto para aceptar la vida»
- [19] «Soneto para vivir»
- [20] «Soneto viador»
- [21] «Soneto para sufrir»
- [22] «Soneto vertical»
- [23] «Soneto para no morir»
- [24] «Soneto en lucha»
- [25] «Soneto casi a oscuras»
- [26] «Soneto para esperar la muerte»
- [27] «Soneto para cruzar la muerte»
- [28] «Soneto de mi entierro»
- [29] «Soneto para volver a nacer»
- [30] «Soneto para volar»
- [31] «Soneto para ser feliz»
- [32] «Soneto mortal»
- [33] «*SONETO FINAL*»

Que el poemario esté formado por treinta y tres composiciones no parece que sea algo casual. En la tradición cristiana, el número treinta y tres remite a la edad de Cristo en el momento de su muerte³. Ahora bien, de esos treinta y tres sonetos podemos

3 Señala Allué, 2005, p. 39: «Este segundo poemario (treinta y tres sonetos, cifra bíblica si se quiere interpretar así), publicado en diciembre de 1965 –Morea, Pamplona–, lo escribí entre diciembre de 1963 y septiembre de 1964. Desde el título se anuncian sus características: sonetos (una de las formas estróficas predilectas del poeta, cuya construcción domina) escritos desde una perspectiva religiosa». El treinta y tres es también importante en la numerología, que lo considera un número profundo y espiritual, de iluminación y sanación. Pero, evidentemente, esta no es la tradición en la que se inserta Urrutia.

separar, por tener una función distinta, el primero, el penúltimo y el último. En efecto, el poema [1], «SONETO PARA DOS», sirve de pórtico o introducción al conjunto del volumen. Lo transcribo –conservando las peculiaridades tipográficas que presenta– junto con su dedicatoria:

*Ignachi, con este SONETO
PARA DOS he querido hacerte
la dedicatoria de mi libro, a ti
que me enciendes cada día
la ilusión de vivir y en quien Dios
me ha apoyado para no morir.*

UN CÁNTARO DE AMOR SE TE ADIVINA
APOYADO EN LA LUZ DE TU CINTURA,
SAMARITANA FIEL DE LA TERNURA
JUNTO AL POZO INTERIOR QUE TE CULMINA.

EN MIS LABIOS PROFUNDOS SE TE INCLINA
EL CASTO MANANTIAL DE LA DULZURA,
ESPOSA DE MI SOL Y MI AMARGURA
QUE RECUESTAS MI SED EN TU COLINA.

ME SUBES EN TU VOZ PARA ENSEÑARME
TU CIELO DERRAMADO DE JAZMINES
Y ABRIRTE EL CORAZÓN PARA EMBRIAGARME.

PALABRA DE AGUA Y FUEGO PARA ALZARME
A LA ALTURA FELIZ DE TUS JARDINES
DONDE QUIERO MORIR PARA SALVARME (p. 5).

Varios detalles merecen comentario en esta primera composición, comenzando por la utilización de la antítesis o de ideas contrapuestas (*vivir / no morir* en la dedicatoria; *sol / amargura* en el v. 7; *agua / fuego* en el v. 12; *morir / salvarme* en el v. 14); de esta forma, se introduce ya aquí un procedimiento expresivo fundamental, pues va a mantenerse a lo largo de todo el poemario. En segundo lugar, la dedicatoria de tono amoroso: aquí el yo poético puede ser identificado plenamente con el poeta de carne y hueso, Ángel Urrutia Iturbe, ya que el soneto va dirigido a su esposa, Inatxi Galarza Marticorena⁴. Sea como sea, conviene señalar que la temática amorosa –en el sentido estricto del amor humano– no va a alcanzar mayor desarrollo en este libro. En fin, y por supuesto, hay que poner de relieve el eco evangélico que contiene, el encuentro junto al pozo de Cristo con la mujer de Samaria (Juan, 4, 1-26), al que podrían sumarse otros ecos –evidente-

4 «Instalado en Pamplona a finales de los años cincuenta, conocerá a Inatxi Galarza Marticorena, con la que contraerá matrimonio en 1962. Inatxi se convertirá con el tiempo en la musa de muchos de sus poemas, pero en estos primeros años le sirve de apoyo para todos sus proyectos poéticos» (Hernández, 1999, p. 17).

mente más lejanos— del Cantar de los Cantares en las denominaciones que se aplican a la esposa⁵. Se proclama en esta composición inicial un amor salvador, pero que —como ya indicaba— no va a reaparecer en el resto del libro. El título del soneto en mayúsculas, con letra redonda, pero sobre todo el empleo de las versalitas a lo largo de los catorce versos, son detalles que destacan tipográficamente este poema inicial que tiene la función de agradecido soneto-dedicatoria⁶.

Por otra parte, los poemas [2], «*SONETO TERRENAL*», y [33], «*SONETO FINAL*», vienen a constituir el marco para el conjunto del poemario. Se trata, de nuevo, de composiciones destacadas desde el punto de vista tipográfico, no solo por llevar los títulos en mayúsculas y letra cursiva, sino también porque sus textos completos figuran en cursiva. Dado que forman el encuadre del poema, merece la pena transcribirlos también íntegramente:

*Una mentira de oro y desvarío
detrás de la manzana nos acecha;
y el dolor y la muerte es la cosecha
que sembramos en tierra de albedrío.*

*Y sentimos vergüenza, y hambre, y frío,
y en la carne maldita y contrahecha
se clava la pasión como una flecha
y se enturbia la sangre como un río.*

*Un ángel gladiador⁷ nos va arrojando
a las hondas tinieblas exteriores,
al valle atormentado de los muertos.*

*Y hay un ángel de luz que está esperando
a limpiar nuestros ojos pecadores,
con sus brazos de cielo siempre abiertos (p. 6).*

Este soneto «terrenal» nos trae, claro está, ecos del Paraíso Terrenal, del momento en que se produce la caída del primer hombre: la manzana de la tentación diabólica, que nos acecha con su «mentira de oro y desvarío» (v. 1), trajo aparejados el dolor y la

5 «En la poesía de Urrutia se invierten los términos del decir místico y su referencia extratextual, pues si el vocabulario y los temas de la poesía profana se han utilizado tradicionalmente para expresar el amor hacia la divinidad, tal como encontramos en *El cantar de los cantares* o en la poesía de San Juan de la Cruz, ahora Urrutia, en un alarde de gran imaginación, recreará y se servirá de textos bíblicos, salmos, letanías u oraciones para expresar un sentimiento amoroso que tiene por objeto principal su propia esposa. Pero este hecho no le resta pasión ni sensualismo a su poesía» (Hernández, 1999, pp. 20-21).

6 Allué Villanueva señala que este soneto es «pórtico de la obra que, desde el punto de vista temático y del estilo, no tiene mayor vinculación con la misma» (2005, p. 39).

7 *ángel gladiador*: *ángel gradiador* en 1965, que parece errata; adopto la lectura enmendada de la edición moderna, que hace buen sentido, aunque me queda duda de si la forma *gradiador* no sería aceptable (se trataría de una *lectio difficilior*), considerando el gusto de Urrutia por las expresiones cultas de sabor clásico. Véase en este mismo poemario el «Soneto viador».

muerte al género humano; la propia formulación del v. 4 «Y sentimos vergüenza» remite a la que experimentaron Adán y Eva al verse desnudos, valga decir, cuando tomaron conciencia de haber pecado⁸. Por eso se habla a continuación de «la carne maldita y contrahecha» (v. 6), es decir, marcada ya por el pecado original, cuando –se indica en bello paralelismo– «se clava la pasión como una flecha / y se enturbia la sangre como un río» (vv. 7-8). A su vez, en los tercetos se contraponen la presencia de un «ángel gladiador», que remite al ángel con espada flamígera que guardaba las puertas del Paraíso⁹: Adán y Eva –y con ellos toda la humanidad– han sido arrojados a un mundo oscuro dominado desde su caída por el pecado y la muerte, pero se mantiene viva en el yo lírico la esperanza en un «ángel de luz» que puede traer la salvación. La composición introduce así, perfectamente, los dos grandes temas del poemario: la temporalidad de la vida humana y, al mismo tiempo, la esperanza salvadora tras la muerte.

Veamos ahora el «SONETO FINAL», que dice así:

*Nos sube por el barro una amapola
oliendo a corazón por el sentido.
Las torres verticales del latido
nos erigen la frente en rompeola¹⁰.*

*Un galope de muerte en cada ola
nos salpica la carne. ¡Qué alarido...!
si no se oye un cielo consentido
al ponernos el alma en caracola.*

*La amapola es más alta que la muerte,
la sangre tiene rosas infinitas,
las raíces del hombre son estrellas.*

*El dolor las espadas nos convierte
en alas inmortales y benditas
y Dios siembra de gloria nuestras huellas (p. 37).*

Más allá de la bella formulación y la fuerza expresiva de las imágenes insertas en estos versos (ese «galope de muerte» del v. 1; el «ponernos el alma en caracola» del v. 4; la afirmación de que «la sangre tiene rosas infinitas» del v. 10, etc.), cabe destacar el empleo de la metáfora *barro* ('ser humano', 'carne mortal', en contraposición a *amapola* 'alma'), que enlaza con el anterior soneto [2], donde se aludía a la tentación y la caída en el pecado de Adán, ser hecho por Dios –recordemos– de arcilla, de ahí que el barro sea metáfora tópica en la tradición cristiana para aludir a la flaqueza de la carne

8 Comp. Génesis, 3, 7: «En ese momento, se les abrieron los ojos, y de pronto sintieron vergüenza por su desnudez. Entonces cosieron hojas de higuera para cubrirse».

9 Comp. Génesis, 3, 24: «Echó, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía por todos lados para guardar el camino del árbol de la vida».

10 *rompeola*: por *rompeolas*, licencia para lograr la rima con *amapola-ola-caracola*.

humana. En sentido contrario, la formulación «torres verticales» (v. 3) reitera la idea de un ascenso trascendente que había aparecido ya en algunos otros textos del poemario. Pero no por ello deja de estar presente aquí el concepto de la muerte, porque «Un galope de muerte en cada ola / nos salpica la carne» (vv. 5-6). Se reitera asimismo la idea de que «El dolor las espadas nos convierte / en alas inmortales y benditas» (vv. 12-13), rematándose epifonemáticamente el terceto –y con él el poema y el conjunto del libro– con el endecasílabo «y Dios siembra de gloria nuestras huellas», que resalta claramente el predominio ya total y absoluto del sentido trascendente.

Pues bien, dejando de lado el soneto-dedicatoria [1], entre el poema [2] y el [33] que acabamos de comentar se sitúan los otros treinta sonetos que forman el poemario, composiciones en las que van a ir alternándose –y entremezclándose– los dos temas mayores de existencialismo vital y trascendencia religiosa. Esta alternancia de temas ya fue señalada por Allué Villanueva:

Dejado al margen «Soneto para dos» –pórtico de la obra que, desde el punto de vista temático y del estilo no tiene mayor vinculación con la misma–, de «S. terrenal» (expulsión del Paraíso), hasta el «S. final» (de la salvación: «nos salen alas»), *Sonetos* constituye un camino de caídas (pecados, sonetos ascéticos) y recuperaciones, victorias (optimismo, siempre con la ayuda da [sic] Dios) hasta el triunfo, la salvación. Es un reflejo de la vida humana, y por ello alternan momentos de debilidad y otros de fortaleza. Más que una estructuración concreta, definida, se percibe la alternancia de temas¹¹.

3. LOS TEMAS: EXISTENCIALISMO Y TRASCENDENCIA. SÍMBOLOS Y MOTIVOS POÉTICOS ASOCIADOS

Ya ha quedado indicado que existencialismo y trascendencia son los dos grandes núcleos temáticos que conforman el contenido de este poemario de Ángel Urrutia. En este apartado iré comentando los conceptos esenciales que se arraciman en torno a estos dos temas mayores, así como los símbolos y motivos poéticos que llevan asociados. Encontraremos que, a veces, un determinado soneto viene a condensar un concepto clave, y en torno a esos textos especialmente significativos iré realizando mi comentario. Veremos que en el análisis irán apareciendo toda una serie de parejas antitéticas: cuerpo / alma, muerte / vida (o muerte / inmortalidad), dolor / alegría, luz / oscuridad, tierra / cielo, raíz / estrella, abajo / arriba (o bien lo horizontal *vs.* lo vertical), pecado / perdón, carne / corazón (y también carne / sangre), etc. En ocasiones, estos conceptos contrapuestos –u otros similares– pueden aparecer juntos en un único verso, expresados en formulaciones como las siguientes: «Sabe el alma a dolor y primavera» (19, v. 6), «Sudamos de dolor y de alegría» (19, v. 12), «[el milagro eucarístico] es caricia y es sudario» (20, v. 4), «[la esperanza] hace brotar heridas como besos» (22, v. 7), etc.

A lo largo del poemario apreciamos la alternancia de estos conceptos-clave, con los correspondientes estados anímicos, sensaciones, etc. que llevan aparejados en el yo

11 Allué, 2005, pp. 39-40.

lirico, en la voz enunciativa de los poemas. Así, por poner un ejemplo, al poema [8], «Soneto de colores» (de tono optimista y esperanzado), sigue el [9], que es un «Soneto triste»; pero inmediatamente después de este viene como poema [10] un «Soneto festivo», y de forma similar sucede en otras ocasiones. Es más, esa misma alternancia entre los aspectos positivos y los negativos de la existencia humana se aprecia dentro de un mismo soneto, pues la vida –valga decirlo así– da siempre una de cal y otra de arena. Lo podemos ejemplificar perfectamente con el número [13], el «Soneto prometido»:

Hay un poco de fuego en cada fresa
y besos de cristal en el rocío,
y la mano caliente del estío
borda espigas de luz sobre la mesa.

O un alud de serpientes se atraviesa
y llena el corazón de escalofrío,
o una nube se encrespa en desafío
y quiere derribarnos la promesa.

Detrás de la amargura habrá una aurora
para todo el que muera de rodillas
y levante un jilguero entre los brazos.

Para todo el que ríe y el que llora
y ve a Dios caminar por sus mejillas
Él tiene un mar tranquilo, azul de abrazos (p. 17).

Como podemos apreciar, el primer cuarteto enuncia una serie de realidades positivas; el segundo cuarteto, otra serie de realidades negativas, mientras que en los tercetos se mencionan realidades de ambos tipos, pero subrayando la prevalencia de los aspectos positivos, que van asociados a la creencia en la divinidad y en su promesa de gloria, de vida eterna.

En otro orden de cosas, si nos fijamos en los títulos de los sonetos, advertiremos que en el primer tramo del poemario predominan aquellos que se refieren a elementos «exteriores» con relación al yo lírico: [3] «Soneto hacia la infancia» (como paraíso perdido al que se puede volver, situado justo tras el soneto que hablaba de la genesiaca expulsión del Paraíso, en sentido religioso), [4] «Soneto de la mariposa», [5] «Soneto con paisaje», [6] «Soneto del poeta», [7] «Soneto para todos los días», [8] «Soneto de colores», etc. A su vez, los sonetos [14], «Soneto atormentado», y [15], «Soneto arrodillado», forman una especie de díptico (nótese, de paso, que los adjetivos de los títulos, *atormentado* y *arrodillado*¹², se refieren al yo lírico, si bien en los epígrafes tales cualidades se aplican por metonimia a la forma estrófica en que se expresan). También se interrelacionan por su contenido, pero ya desde sus títulos mismos, los poemas [26] y [27], el «Soneto para esperar la muerte» y el «Soneto para cruzar la muerte», respectivamente.

12 Y este «Soneto arrodillado» viene precedido por la afirmación en el [13] de que «Detrás de la amargura habrá una aurora / para todo el que muera de rodillas» (vv. 9-10).

Sea como sea, una lectura atenta de estos textos pone de relieve que la presencia de Dios se hace más frecuente desde aproximadamente el quicio del poemario, desde el poema [15], y pasa a dominar de forma bastante nítida en la parte final. De hecho, ese poema [15] que mencionaba, el «Soneto arrodillado», se construye como un apóstrofe a Dios, donde se le pide fervorosamente: «destroza, Dios, Dios, cuanto he sido / y átame el corazón en tu agua clara» (vv. 13-14). Después de este, y hasta el final, encontramos la presencia de menciones explícitas a Dios en estos textos:

«Sabe Dios con su mano creadora...» (17, v. 13);
 «... para citarle a Dios en cualquier monte» (18, v. 14);
 «Le gritamos a Dios día tras día» (19, v. 9);
 «Y Dios ha florecido en cada herida» (20, v. 14);
 «Nadie puede morir. Dios no sería» (22, v. 12);
 «... el Dios que prometió felicidarme» (27, v. 14);
 «... tiene tacto de Dios lo que se toca» (29, v. 6);
 «Y Dios siembra de gloria nuestras huellas» (33, v. 14).

3.1. La vida humana como agonía

Urrutia –y en este poemario su voz poética– concibe la vida humana como lucha agónica, en el sentido unamuniano del concepto, podría decirse. De ahí que la tristeza, el dolor, la amargura, el sufrimiento, la angustia, etc., sean sentimientos que aparecen reiteradamente en estos poemas. Bien es cierto también que a veces tales sensaciones se citan, pero precisamente para ser negadas, pues, aunque son realidades negativas que se hacen presentes en el vivir del hombre –en el poeta, en su yo lírico y, en general, en toda la humanidad–, el dolor y el sufrimiento constituyen al mismo tiempo la mejor y casi única vía para trascender las realidades negativas de la existencia humana. Muy significativo es, en este sentido, el «Soneto atormentado» [14], que encierra bellas formulaciones de gran fuerza expresiva:

Otra vez se levanta la jauría
 de aullidos degollados por el viento,
 y una llama de carne entre el aliento
 cabecea a los pies de mi agonía.

Ahora que hasta el gozo florecía
 me hace gritar de nuevo este tormento
 que me pudre la sangre, porque siento
 el corazón mordido, el alma fría.

El dolor es como un perro rabioso
 que está dentro de mí, que me desgarrar
 el alma de los pies a la cabeza.

Y quiero huir de mí, negro y furioso,
 quiero matar la fiera que me engarra,
 para colgar del cielo mi impureza (p. 18).

Nótese la acumulación en el texto de términos como *agonía* (v. 4), *tormento* (v. 6, justo cuando «el gozo florecía») o *dolor* (v. 9), más otras formulaciones que aluden a circunstancias negativas semejantes: *jauría de aullidos degollados* (vv. 1-2), *llama de carne* (v. 3), *me pudre la sangre* (v. 7), *perro rabioso* (v. 9), *la fiera que me engarra*¹³ (v. 11), etc. Por lo demás, el v. 14, con la mención de «impureza», reintroduce el tema del pecado que había aparecido en el soneto [2]¹⁴.

Otra formulación condensada de esta concepción existencialista, negativa, del vivir humano la tenemos, por ejemplo, en el poema [21], significativamente titulado «Soneto para sufrir»:

Cuando agrieta el dolor esta madera
amarga de la carne cotidiana
y derriba mi voz y la agusana,
el alma se retuerce y desespera.

Cuando me muerde el alma alguna fiera
de dolor y de angustia, se amilana
la carne; y una noche atroz y vana
sus látigos de frío me acelera.

Al dolor y a la angustia me resisto
cuando braman en mí sus tempestades,
y prefiero ser nada que ser cristo.

Pero sé que de amor también consisto
y a gritos quemaré mis soledades;
yo sufro, luego existo, soy, existo (p. 25).

Cabe destacar de nuevo la potente fuerza expresiva de las imágenes de los dos cuartetos, que no glosaré. Señalaré, sí, que aquí, frente a la tentación de caer en el nihilismo («y prefiero ser nada que ser cristo», v. 11), el poeta –el yo lírico, para ser más exactos– sabe que todo él es amor, que consiste de amor (v. 12), y que el sufrimiento tiene una función salvadora, ofreciéndose una reinterpretación en el verso que cierra la composición del célebre *cogito ergo sum* de Descartes: «yo sufro, luego existo, soy, existo» (v. 14).

Asimismo, merece la pena transcribir íntegro el poema [24], «Soneto en lucha», pues lucha (*agonía*, en su más puro sentido etimológico) y no otra cosa es la vida del hombre sobre la tierra (recuérdese que «*Militia est vita hominis super terram*», como leemos en Job, 7, 1: ‘La vida del hombre sobre la tierra es lucha’):

13 Otras referencias a *fiera*, *fieras* en 15, v. 8 y 21, v. 5.

14 Concretamente con el sintagma «nuestros ojos pecadores» (2, v. 13).

Un tambor de alegría nos estalla
 junto al pozo reciente de la pena:
 al ver el arcoíris por la vena
 se retira al clarín una batalla.

De nuevo el corazón se nos encalla
 en los labios amargos de la arena.
 Un disparo de sal nos envenena
 y estrella un horizonte en la muralla.

Nos hacemos a ráfagas y a giro
 de veleta, y reímos y lloramos
 sin salir de la orilla del suspiro.

Caemos, resistimos y volamos
 sin salir de la orilla del suspiro
 que es la torre del alma en que luchamos (p. 28).

Notemos, además, la acumulación a lo largo de los catorce versos del léxico correspondiente al campo semántico de la guerra: *tambor* (v. 1), *clarín* (v. 4), *batalla* (v. 4), *disparo* (v. 7), *muralla* (v. 8), *ráfagas* (v. 9) y *torre* (v. 14), sustantivos a los que hay que sumar las formas verbales *Caemos* (v. 12), *resistimos* (v. 12) y *luchamos* (v. 14), que refuerzan ese concepto de pelea que anunciaba el título.

En torno al motivo asociado del dolor y el llanto se construye el poema [9], que se presenta bajo el epígrafe de «Soneto triste»:

Del corazón abajo se tropieza
 en cualquier sombra o eco del camino,
 o en el árbol oscuro y repentino
 que grita con la entraña y la corteza.

Del corazón abajo es la tristeza.
 El pulso se avinagra como el vino.
 Hasta el sol es amargo. Y el destino
 se eclipsa entre la cumbre y la flaqueza.

Subimos a una lágrima y llevamos
 –es nuestra la ciudad de la amargura–
 nuestra carga de sal sobre los hombros.

Y es que a fuerza de ser hombres lloramos.
 Y al afirmar por dentro la estatura
 echamos por los ojos los escombros (p. 13).

Llamo la atención de nuevo sobre la fuerte expresividad de las imágenes poéticas utilizadas, en este caso en un soneto en el que el yo lírico proclama que «Del corazón abajo es la tristeza» (v. 5) y que «es nuestra la ciudad de la amargura» (v. 10, donde «nuestra» equivale a ‘de todos los hombres’).

Los cuatro sonetos que acabo de transcribir son los que formulan de forma más clara y concentrada la idea de la vida como agonía. Ahora bien, dispersas a lo largo del poemario encontraremos muchas otras formulaciones similares, en forma de microtextos: «mi sol y mi amargura» (1, v. 8), «y el dolor y la muerte es la cosecha / que sembramos en tierra de albedrío» (2, vv. 3-4), «la tierra de la melancolía» (10, v. 2), «la cruz / que llevamos los hombres en la tierra» (19, vv. 13-14), «y Dios en cada herida» (20, v. 14), «su calvario» (20, v. 4), «es mejor el dolor que la alegría» (22, v. 10, y ello es así porque «lo que duele está vivo o nos renace», 29, v. 4), «pozo reciente de la pena» (24, v. 2), «a unos les muerde la amargura» (31, v. 3), etc. Como podemos apreciar, *amargura* es palabra que se repite en varias ocasiones, si bien a veces se expresa precisamente para ser negada: «Es hora de olvidar nuestra amargura» (10, v. 11), «Detrás de la amargura habrá una aurora» (13, v. 9).

3.2. La conciencia de la temporalidad y la muerte

Vamos viendo ya que vida y muerte son conceptos intrínsecamente relacionados en este poemario: si ya desde el inicio se dejaba claro que el hombre ha sido arrojado «al valle atormentado de los muertos» (2, v. 11), en otro lugar se proclama: «Vestiremos de espuma donde yace / la vida con la muerte boca a boca» (29, vv. 1-2). Se da además la identificación tópica de sueño y muerte en el poema 7, vv. 3-4: «Me parece que vengo de estar muerto / sobre un mar infinito de almohadas» (recuérdese la frase clásica «Somnium, imago mortis», a la que cabría sumar la reminiscencia del tema en Unamuno, particularmente en su poesía: la idea de que hay que echarse a dormir como quien se echa a morir, etc.). Por lo demás, la realidad de la muerte aparece nítidamente expresada en 11, vv. 10-11: «¿Y no vamos camino de la muerte? / ¿La muerte no es la aduana de la vida?»; y en 16, vv. 1-2 y 5-6: «Donde hierve un cadáver no hay un muerto, / aunque toquen a muerto los gusanos. / [...] / Debajo de una cruz nunca hay un muerto, / aunque lloren de luto nuestras manos».

Pero, como sucedía con la amargura, también la muerte se menciona en ocasiones para ser negada, como en 23, vv. 9-11: «La muerte está creciendo en mi costado / saciándose de lunas y despojos, / pero yo sé que no me moriré» (este poema se titula significativamente «Soneto para no morir»); en el 25, vv. 1-4 y 12 leemos: «Nadie quiere morirse todavía, / pero hemos de morir de todos modos. / Nadie quiere morirse, pero todos / nos morimos un poco cada día. [...] No queremos morir»; y debemos recordar asimismo el poema [27], que es el «Soneto para cruzar la muerte»:

La sangre ha de romperse entre los muros
 finales de la carne, en los desiertos
 infinitos de sed, terribles, ciertos,
 cuanto más infinitos más seguros.

Cuando estén los sentidos ya maduros
 quedaré horizontal como los muertos,
 esperando con los brazos abiertos
 la luz en que apoyar mis pies impuros.

Creceremos la muerte y yo abrazados,
 creceré bajo tierra hasta salvarme,
 hasta encender mis huesos como estrellas.

Y seré como un árbol sin pecados,
 y alargará su voz para alumbrarme
 el Dios que prometió felicidarme (p. 31).

El yo lírico sabe también que «No se nutren de alma los gusanos», bellísima formulación que encontramos en 30, v. 12. La inmortalidad del alma apunta igualmente en el poema 31, vv. 5-8, donde se expresa que, si «antes de morir somos mortales», «después de morirnos [seremos] inmortales»; y en el 32, que es el «Soneto mortal», leemos, referido a los hombres: «y olvidan que al morir ya no hay mortales» (v. 11). La expresión, supuestamente paradójica, no es tal, porque el que muere nace a una nueva existencia, la vida eterna, y por tanto resulta cierta esa afirmación de que «al morir ya no hay mortales». Sea como sea, y aun con la esperanza del renacer siempre presente, la conciencia de temporalidad, de finitud de todo lo humano, es constante en este poemario, y hasta en el último poema se expresa que «Un galope de muerte en cada ola / nos salpica la carne» (33, vv. 5-6).

3.3. Luz vs. oscuridad

Una de las antítesis más importantes presentes en el poemario es la de luz (que simboliza ‘el perdón’, ‘la vida eterna’) / oscuridad (‘pecado’, ‘mal’). Ciertamente, la oscuridad domina a veces la existencia, como bien expresa el poema [25], «Soneto casi a oscuras» (se dice «casi» porque para un poeta como Urrutia, y para su locutor poético, siempre queda un asomo de esperanza):

Nadie quiere morirse todavía,
 pero hemos de morir de todos modos.
 Nadie quiere morirse, pero todos
 nos morimos un poco cada día.

Hasta la última gota de alegría
 nos exprime la vida en sus recodos,
 y habemos¹⁵ de cruzar un mar de lodos
 a golpes de clavel y valentía.

15 *habemos*: forma usual en la lengua clásica por *hemos*, que aquí es licencia para conseguir la medida del endecasílabo.

Pero somos cobardes y temblamos
al ver que nos apagan los sentidos,
que se va deshojando el corazón.

No queremos morir y levantamos
la pobre carne atada de gemidos
buscando, casi a oscuras, el perdón (p. 29).

El yo lírico es absolutamente consciente de su finitud y de la de todos los seres humanos. Aparece la idea clásica –también quevediana, y unamuniana...– de que «nos morimos un poco cada día» (v. 4). Encontramos igualmente la formulación de la pareja carne / corazón, «la pobre carne atada de gemidos» (v. 13), y un corazón «que se va deshojando» (v. 11). Y aunque se afirma que la vida nos exprime «Hasta la última gota de alegría» (v. 5), pese a que la existencia constituye «un mar de lodos» (v. 7) que hay que cruzar como mejor se pueda, queda siempre un atisbo de esperanza, y por eso en el último verso se reitera la formulación del título: «buscando, casi a oscuras, el perdón». No hay, pues, una oscuridad total; queda siempre un resquicio de luz y de esperanza...

Las imágenes relacionadas con la oscuridad se reiteran en otros lugares; así, se habla de las «hondas tinieblas exteriores» (2, v. 10) o de «el carbón de una noche interminable» (15, v. 6); se menciona «una noche atroz y vana» (21, v. 7, que lleva asociada «látigos de frío», v. 8) y es lógica la alusión sanjuaniana a la «noche oscura» del alma (31, v. 7). Pero, por el contrario, tenemos la reiteración de otra serie de imágenes vinculadas con la luz: «la luz de tu cintura» (2, v. 12, en el soneto-dedicatoria a la mujer amada), «ángel de luz» (2, v. 12), «[las cosas] en brazos de la luz resucitadas» (7, v. 8), «niño luminoso» (6, v. 10), «surtidor de luces» (8, v. 9), «espigas de luz» (13, v. 4), «puñados de agua y luz» (19, v. 10), «embriagado de luz» (20, v. 7), «la luz en que apoyar mis pies impuros» (27, v. 8)...; y con el sol: «esposa de mi sol» (1, v. 7), «este sol que hoy florece en mi ventana» (6, v. 2), «traigo un poco de sol a mis dolores» (8, v. 3), «surcos de sol» (10, v. 5), «si no atamos al sol nuestro horizonte» (18, v. 11), «la puerta del sol que no se cierra» (19, v. 11), «Basta un poco de sol entre las manos / para encender el aire» (30, vv. 9-10), «sol que merecemos» (31, v. 13), etc.¹⁶

3.4. El sentido trascendente de la existencia humana

Si la conciencia de la caducidad y de la condición mortal del hombre es continua, no menos frecuente es la expresión del sentido trascendente de nuestra existencia. Dedico aquí un apartado exento a la revisión de este concepto, pero ya hemos visto que ambos temas, existencialismo y trascendencia, temporalidad y eternidad, se dan la mano y aparecen enlazados en los textos que ya hemos ido examinando. En el poema 26, vv. 12-14, leemos, por ejemplo: «Si el cuerpo se derrumba el alma abraza, / por salvar del naufragio y la derrota / en el viaje final nuestros despojos». Significativo es también el poema [28], «Soneto de mi entierro», en el que reaparece la mención de los *despojos* (v. 2):

16 No es lo usual, pero puede tener un valor negativo, porque a veces «Hasta el sol es amargo» (9, v. 7).

Yo quisiera yacer donde me muera
y que nadie tocara mis despojos;
que la muerte entre y salga por los ojos
hasta que vuelva, al fin, mi primavera.

Mi deseo es yacer donde pudiera
escribir en el cielo con los ojos
mis dormidos claveles, los manojos
de sangre virgen en compás de espera.

Mejor que bajo tierra entre las luces
del sol, de las estrellas y la luna.
¡Mas sé que han de enterrarme aunque no quiero!

Pero tendré una cruz entre otras cruces,
y una memoria en flor como ninguna.
-Ya me puedo morir, que no me muerdo. (p. 32).

Y un poco antes, en 29, vv. 5-6, se indicaba que «Desde que el hombre muere hasta que nace / tiene tacto de Dios lo que se toca» (no hay paradoja en esta formulación: primero se muere y luego se nace, claro está, a la vida eterna); y, en otro poema, se afirma taxativamente que «al morir ya no hay mortales» (32, v. 11) y que «Sólo saben morir los inmortales» (32, v. 14).

Asociada a la trascendencia está la idea de verticalidad: frente a la raíz, 'lo que ata al hombre a la tierra y lo mundano', está todo aquello que sube hacia el cielo, lo que vuela, lo que se alza verticalmente en ascenso directo hasta Dios¹⁷. Relevantes en este sentido, ya desde sus títulos, son el poema [22], «Soneto vertical», y el [30], «Soneto para volar». La misma idea (la contraposición tierra / cielo, raíces / alas, abajo / arriba) la encontramos en el [33], donde se predica bellamente que «las raíces del hombre son estrellas» (v. 11) y se habla también de las «torres verticales» del latido del corazón (v. 3) y del dolor que convierte las espadas «en alas inmortales y benditas» (v. 13).

Así pues, dos motivos bien interesantes son los que contraponen *barro / amapola* («Nos sube por el barro una amapola», 33, v. 1) y *raíces / estrellas* («las raíces del hombre son estrellas», 33, v. 11), donde los primeros elementos del binomio simbolizan 'lo carnal, lo temporal, lo caduco y terreno', mientras que los segundos se refieren a 'lo elevado, lo espiritual, lo eterno' del ser humano¹⁸.

17 Y la horizontalidad se asocia, por el contrario, con la muerte: «quedaré horizontal como los muertos» (27, v. 6).

18 Otra mención significativa del *barro* la tenemos en 30, v. 3 («Damos gritos de barro y desconsuelo»); y de *raíz*, *raíces* en 10, v. 4 («dejar las raíces al desnudo»), 12, v. 2 («de la oscura raíz hasta la rama»), 26, v. 6 («nos muerde la raíz más encendida»), 30, v. 1 («Somos todo raíces, casi tierra»), menciones a las que podemos sumar la formulación similar «creceré bajo tierra» (27, v. 10).

Copiaré entero el soneto [22], el mencionado «Soneto vertical», que anuncia claramente la esperanza del yo lírico en la resurrección de la carne y la vida eterna:

En medio de la carne hay una lanza
con la sangre afilada hasta los huesos.
Es la fuerza de ser, la hondura de esos
ríos de fuego en inmortal pujanza.

El filo vertical de la esperanza
desgarra nuestros árboles ilesos
y hace brotar heridas como besos
hasta poner el cielo en la balanza.

Es mayor una estrella que la noche,
y es mejor el dolor que la alegría,
y mejor que morir no haber nacido.

Nadie puede morir. Dios no sería.
Es amor el dolor que se ha querido.
Todo hombre resucita al tercer día (p. 26).

Vemos expresado aquí que una «prueba» de la inmortalidad del hombre la constituye el hecho de que, si este muriese, Dios no existiría (v. 12). La resurrección al tercer día de Cristo, que murió para salvar a todo el género humano, se traslada y aplica aquí a todos los hombres, tal como formula el último verso: «Todo hombre resucita al tercer día» (v. 14). Y, en fin, si este soneto enuncia que «Nadie puede morir» (v. 12), el siguiente, el [23], será precisamente un «Soneto para no morir».

Hay otros sonetos que resultan esenciales para el tema que nos ocupa. Así, cierto tono guilleniano, de afirmación entusiasta del ser y de las cosas (ver el v. 9, «Todo está en su lugar»), presenta el «Soneto para todos los días», que es el número [7]:

Un camino estrellado de pisadas
me sube al corazón cuando despierto;
me parece que vengo de estar muerto
sobre un mar infinito de almohadas.

Mariposas oscuras, cual soñadas,
desanidan los ojos sin concierto,
y de pronto a las cosas me convierto
en brazos de la luz resucitadas.

Todo está en su lugar, brilla el destino,
todo es nuevo otra vez, el cielo crece,
y la tierra anda y vuela y se enternece.

El hombre ya ha escogido su camino.
De la tierra hasta el sol todo florece
y dentro el corazón nos amanece (p. 11).

Igualmente destacado es el «Soneto prometido» [13], donde la promesa consiste, precisamente, en el «mar tranquilo, azul de brazos» del encuentro con la divinidad (he transcrito este soneto más arriba).

La composición [23], significativamente titulada «Soneto para no morir», menciona explícitamente a Unamuno en su lema-dedicatoria: «Homenaje a Miguel de Unamuno». Y dice así:

Ya comienza la sangre a preguntarme
hasta cuándo alzaré como una aurora
la voz caliente y vertical de ahora,
hasta qué cielo iré sin eclipsarme.

El corazón empieza ya a gritarme
que no quiere pararse en esta hora
de sol y de alegría, que no, y llora
porque no ha de poder eternizarme.

La muerte está creciendo en mi costado
saciándome de lunas y despojos,
pero yo sé que no me moriré.

Yo sé que el corazón me ha eternizado;
y es que el cielo lo hacemos con los ojos,
es que el cielo lo hacemos con la fe (p. 27).

En efecto, no resulta difícil percibir aquí los ecos de las preocupaciones existenciales de Unamuno –en su poesía y en otros lugares de su producción escrita–, en particular su anhelo de eternizarse. Esta influencia unamuniana ha sido señalada por Patricio Hernández:

En su siguiente libro, *Sonetos para no morir*, la huella de Miguel de Unamuno empieza a dejarse notar en la obra de Urrutia. Su preocupación por la muerte le lleva a escribir esta serie de sonetos, en los que la certeza de la eternidad, únicamente la encuentra en el corazón, en la fe. La vida la ve como una travesía, un río que desemboca en la gota infinita que nos hace, en las raíces del hombre que son estrellas. Frente a esta visión cíclica y esperanzada, de unidad con las cosas creadas que le dan el tacto de Dios y que lo acercan a la visión fraternal de San Francisco de Asís, aparece como contraluz la idea cristiana –asumida por el romanticismo decimonónico– de lograr la purificación a través del dolor y la mortificación. Así en uno de los versos declarará: *El dolor nos convierte en alas inmortales y benditas*, lo que preparará el camino para un libro posterior, *Me clavé una agonía*, si bien antes publicará *Mujer, azul de cada día*¹⁹.

19 Hernández, 1999, p. 22; y añade que su cercanía al vitalismo de Pablo Neruda y la influencia existencialista de Unamuno son «los dos polos que recorren su poesía de estos años» (p. 22).

3.5. La carne *vs.* el corazón (y la sangre)

Otra importante pareja de conceptos es la que contrapone carne ‘el componente mortal del hombre’ y corazón ‘aquello que empuja hacia la eternidad’ (antítesis formulada en ocasiones con los términos *carne / sangre*), como expresa el remate del soneto [16]: «El hombre vale igual que su destino, / y reúne la carne mientras llena / el corazón de venas inmortales» (vv. 12-14). Sabemos, en efecto, que el hombre es «carne maldita y contrahecha» (2, v. 6), «una llama de carne» (14, v. 3), «carne prisionera» (19, v. 7); se habla de «esta madera / amarga de la carne» (21, vv. 1-2); se comenta que «se amilana / la carne» (21, vv. 6-7) y que «En medio de la carne hay una lanza» (22, v. 1), o se menciona también «la pobre carne atada de gemidos» (25, v. 13). Mas, frente a esa carne que simboliza lo temporal y caduco, se alza la sangre que anuncia lo eterno: «La sangre ha de romperse entre los muros / finales de la carne» (27, vv. 1-2) y, en más hermosa y densa formulación, se afirma gozosamente que «la sangre tiene rosas infinitas» (33, v. 10)²⁰.

A su vez el corazón (sede del amor e impulso vital) se presenta en este poemario como el elemento capaz de eternizar al ser humano: en el poema 23, vv. 5-8 se indica que el corazón llora porque no podrá eternizar al hombre, pero poco después, en el v. 12, se afirma categóricamente que «Yo sé que el corazón me ha eternizado». Cuando el yo lírico se encuentra en una situación adversa, se dice que «el corazón se nos encalla» (24, v. 5) o se afirma que «se va deshojando el corazón» (25, v. 11) y también que «El corazón se pudre si se entierra» (30, v. 4); pero lo importante es lo que se indica al final: «Nos sube por el barro una amapola / oliendo a corazón por el sentido» (33, vv. 1-2).

3.6. El camino y el destino

Para Urrutia, como para la tradición cristiana en que se inserta, la vida es un camino y el hombre un peregrino que ha de recorrerlo, o bien –el sentido es el mismo– un navegante que ha de surcar el proceloso mar de la existencia. Para documentar el uso de esta idea tópica bastará con copiar el poema [20], significativamente titulado «Soneto viador», que es además una composición que alude explícitamente al sacramento eucarístico del pan y del vino:

El milagro del pan tiene un sagrario
 en las tablas hambrientas del camino;
 se detiene a comer el peregrino
 que sube cada día a su calvario.

Para el hombre es caricia y es sudario
 el milagro eucarístico del vino,
 y embriagado de luz ante el destino
 pone un ictus de mirra en su incensario.

20 Otras alusiones: «Estrenamos la sangre sin saberlo» (19, v. 5), «sangre afilada» (22, v. 2), «Ya comienza la sangre a preguntarme» (23, v. 1), «sangre virgen en compás de espera» (28, v. 8), etc.

La sed es la largura del sendero
y el hambre sueña un pan en cada piedra
y es muy fácil y dura la caída.

A pan de comulgar sabe el madero
cuando trepa el abrazo de la hiedra
y Dios ha florecido en cada herida (p. 24).

Dejando de lado ahora cuestiones estilísticas (como la sugerente metáfora «ictus de mirra» del v. 8), la formulación del v. 10, «y el hambre sueña un pan en cada piedra», constituye un eco creído bastante claro del pasaje evangélico de la tentación de Cristo²¹. Y tal vez no haya que descartar una reminiscencia emblemática en la alusión al abrazo de la hiedra con el madero como símbolo de la amistad y la unión eterna²².

Además, hay otros sonetos que se construyen –en todo o en parte– como alegorías de un viaje: así el poema [3], «Soneto hacia la infancia», adopta la forma de navegación (para llegar a la «isla de mi infancia», el yo lírico cruza el mar en un barco, y se mencionan además *velas* y *gaviotas*, para concluir que «Ahora el alma enfila dulces flotas, / desde el barco a la cuna, y da señales / de soltar las amarras boreales», vv. 12-14). La idea de la navegación de la vida, de un río que fluye hasta desembocar en el mar, la tenemos en el poema [29], «Soneto para volver a nacer», en el que se mencionan diversos elementos relacionados con este campo léxico: *espuma*, *sal*, *roca*, *río*, *desembocar*, *torrente*, *velas*, *corriente*. Se señala ahí, en un claro eco manriqueño, trascendido: «y el río que ahora somos desemboca / en la gota infinita que nos hace» (vv. 7-8), y concluye la composición afirmando que «el cielo será un mar de carabelas» (v. 14). En fin, nuevas imágenes de navegación reaparecen en 31, vv. 9-11: «Después de la tormenta la bonanza / hasta sentirle a Dios con nuestros remos / donde acaba la sed en afluyente»²³. A su vez, todo el poema [11], «Soneto para pensar», se construye como alegoría de un simbólico viaje en tren (*tren*, *túnel*, *encrucijada*, *aduana*, *raíl*, *estación exacta...*).

Para Urrutia –para su voz lírica–, todos esos caminos, tales viajes y navegaciones conducen a un último puerto, a un destino final, que no es otro sino la salvación y la vida eterna. Tenemos así que el del destino es un motivo bastante reiterado, al que se dedica un soneto completo, el [16], así titulado: «Soneto del destino», que va dedicado «A Jesús Górriz Lerga, por nuestro apretado lazo de poesía y amistad»:

Donde hierve un cadáver no hay un muerto,
aunque toquen a muerto los gusanos.
El cuerpo tiene mil modos humanos
de esculpir en la tierra un cielo abierto.

21 Comp. Mateo, 4, 3-4: «Y vino a él el tentador, y le dijo: Si eres Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en pan. Él respondió y dijo: Escrito está: No solo de pan vivirá el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios».

22 Ver, entre otros trabajos, Egido, 1982, donde el lector interesado encontrará más bibliografía sobre el emblema de Alciato.

23 Otras alusiones al camino, con sentidos diversos, se localizan en 7, v. 1; 9, v. 2; 16, vv. 9-10, etc.

Debajo de una cruz nunca hay un muerto,
aunque lloren de luto nuestras manos.
El hombre tiene mil modos cristianos
de remar pulso a pulso hasta su puerto.

Debajo de la cruz nace el camino
más recto de la vida. El alma suena
en las últimas cuerdas temporales.

El hombre vale igual que su destino,
y reúne la carne mientras llena
el corazón de venas inmortales (p. 20).

Varios elementos merecen comentario en esta composición, comenzando por su estructura paralelística (ver los dos cuartetos y el enlace del v. 5 con el 9). La caducidad de la vida del ser humano se simboliza aquí por los gusanos (v. 1); hallamos también la contraposición de tierra y cielo (v. 4), de carne y corazón (vv. 13-14, un corazón lleno de «venas inmortales»); se introduce una vez más el motivo de la navegación de la vida, hasta llegar a un seguro puerto de salvación: «El hombre tiene mil modos cristianos / de remar pulso a pulso hasta su puerto» (vv. 7-8), que abre a su vez «el camino / más recto de la vida» (vv. 9-10), que no es otro sino el del encuentro con Dios. Y todo ello simbolizado por la cruz, que no es tanto el objeto físico, sino la expresión de lo que ella representa: la redención del ser humano y su vida eterna²⁴.

3.7. La fraternidad universal y el hombre y la palabra

La expresión de fraternidad universal la encontramos formulada en el número [6], el «Soneto del poeta», que va antecedido por un lema de Paul Claudel, «¡Di tan solo una palabra humana!»:

Yo levanto una rosa por testigo
de este sol que hoy florece en mi ventana
y golpeo en mi voz samaritana
con la sed que me obliga a ser amigo.

Soy hermano del hombre si consigo
decir siquiera una palabra humana
para encender su pan cada mañana
con el oro creciente de mi trigo;

²⁴ Recordaré, en fin, otras referencias al destino en otros poemas: «brilla el destino» (7, v. 9), «Y el destino / se eclipsa entre la cumbre y la flaqueza» (9, vv. 7-8), «las ventanas azules del destino / donde echará raíces nuestro vuelo» (12, vv. 13-14) o «embriagado de luz ante el destino» (20, v. 7), a las que quizá cabría añadir la de «tierra de albedrío» en 2, v. 4.

decir cualquier palabra humanamente,
nacerla como a un niño luminoso
y alzarla con ternura entre mis manos.

Quiero entrar en el hombre ardientemente
con mi verbo encendido y generoso
y estrecharnos el alma como hermanos (p. 10).

La bella formulación «voz samaritana» (v. 3) enlaza, por una parte, con el tema de la sed y el pozo de la samaritana del soneto [1]; pero, sobre todo, debemos poner este poema en relación con el [17], «Soneto del hombre o la palabra», donde el epígrafe identifica ambos conceptos:

El hombre es su palabra, el verbo mismo.
Es aquello que grita o que maldice,
lo que busca o destroza. Es lo que dice.
La palabra es el hombre y su bautismo.

Es árbol, luz, es noche o egoísmo,
es lo que pudre o da, lo que bendice.
el hombre de cristal no se desdice:
es cumbre, es frío, es hiel, es ascua, abismo.

Es lo que anda y deshoja y desespera,
lo que hierve en sus labios, ríe o llora.
Es traición, es abel, látigo y palma

por todo lo que mata y lo que espera.
Sabe Dios con su mano creadora
que el hombre es lo que dice con el alma (p. 21).

Y es que, como certeramente escribe Patricio Hernández,

Ángel Urrutia se tomó la poesía tan en serio como su propia vida. No la consideró un medio expresivo a su alcance, y mucho menos un mero juego, sino más bien su necesaria contribución a fomentar los valores positivos de la persona y, así, contribuir a mejorar la condición humana (1999, p. 16).

3.8. La presencia de la naturaleza

Los elementos de la naturaleza se hacen bastante presentes en el poemario, si bien su importancia es –me parece– algo menor con relación a los símbolos que dejo comentados más atrás. Así, diversos elementos se acumulan en el poema [5], «Soneto con paisaje»²⁵

25 Un análisis de este soneto en Allué, 2007, pp. 335-338.

(*pájaro, aire, tarde, árbol y corteza, rayo, tormenta, río, trueno, cielo, viento...*, aunque lo significativo aquí es que ese paisaje «exterior» corresponde con un paisaje «interior», el corazón del yo lírico); y lo mismo sucede en el [13], «Soneto prometido» (*fuego, fresa, rocío, estío, espigas, serpientes, nube, aurora, jilguero, mar*), donde todos se mencionan por su valor simbólico, ya sea positivo, ya negativo. Y todavía podemos añadir una somera enumeración de otros motivos relacionados con la naturaleza:

- la tarde: «la tarde espera recogida» (4, v. 1), «esta tarde blanquísima y colgante» (5, v. 4);
- la mariposa: aparte de dedicársele el soneto [4], hay otras ocurrencias como esta: «soñar luego / sobre un lecho ideal de mariposas» (10, vv. 13-14);
- los pájaros: ruiseñores («me ciño mi cordón de ruiseñores», 8, v. 6; «un calor de inquietos ruiseñores», 12, v. 1), gaviotas (3, v. 9), jilguero (13, v. 11), junto con otras alusiones más vagas a un pájaro o unos pájaros (5, vv. 1-4; 30, v. 6);
- los jardines (1, v. 13) y los árboles: «árbol oscuro y repentino» (9, v. 3), «árboles ilesos» (22, v. 6), un «árbol sin pecados» (27, v. 12), olivos (32, v. 10);
- las flores: jazmines (1, v. 10), rosa (6, v. 1; 8, vv. 1-2, identificada con el amor; rosas y espinas en 10, vv. 10-11); violetas (8, v. 5), clavel (25, v. 8) y claveles (27, v. 7), amapola (33, vv. 1 y 9, que es la amapola que simboliza el alma, contrapuesta al *barro* de la carne); en otra ocasión se pondera «la música abierta de las flores» (12, v. 4);
- la primavera, con el sentido religioso de ‘resurrección’ (38, v. 4);
- las estrellas: «estrella caudalosa» (4, v. 11), «a punto de alcanzarme las estrellas» (8, v. 13), «hasta encender mis huesos como estrellas» (27, v. 11); y el sol, las estrellas y la luna asociados en 28, v. 10;
- en fin, otros elementos como el arcoíris (24, v. 3).

Cabe señalar que el color azul, que tiene una importancia destacada en la poesía de Urrutia, aparece en varias ocasiones aquí, siempre con sentido positivo: «me lleno de azul para cantar» (8, v. 4), «las ventanas azules del destino» (12, v. 13), «un mar tranquilo, azul de brazos» (13, v. 14)²⁶.

3.9. Otros motivos menores

Enumero telegráficamente otros motivos que aparecen con menor frecuencia en las páginas del poemario, pero que son significativos:

- el pan, las espigas, el trigo: aparte de lo comentado para el poema [20], el «Soneto viador», véase 6, vv. 7-8 («para encender su pan cada mañana / con el oro creciente de mi trigo»), y otras ocurrencias: «el saludo / cordial de las espigas» (10, vv. 5-6), «espigas de luz sobre la mesa» (13, v. 4), «pan desigual» (v. 31, 2);
- la sed y el hambre: además de la alusión al pozo de la samaritana en el poema [1], tenemos referencias como «la sed que me obliga a ser amigo» (6, v. 4), «y árame

²⁶ Recordaré además que hay un «Soneto de colores», el número [8].

- el corazón en tu agua clara» (15, v. 14), «desiertos / infinitos de sed» (27, vv. 2-4); el agua aparece asociada a la luz en 19, v. 10; se habla de sed y hambre en 20, vv. 9-10, y encontramos la sed de nuevo en 31, v. 11;
- el silencio y la voz: véase 5, v. 9 («El silencio está lleno de alas y alas»); 8, v. 10 («el silencio apoyado de mis huellas»; 15, v. 1 («un rayo invadeable de silencio»), más la referencia a la voz de Dios («y alargará su voz para alumbrarme / el Dios que prometió felidarme», 27, vv. 13-14);
 - el frío: «espada de frío» (26, v. 1), «Hielo» (26, v. 9, contrapuesto adversativamente a «llama»), «frío de puñales» (31, v. 1), etc.

4. ALGUNAS NOTAS SOBRE EL ESTILO

Hablando de la poesía de Urrutia en general, la crítica ha señalado la influencia de corrientes como el simbolismo, el creacionismo y el surrealismo, y también ecos de poetas como Neruda, Unamuno, Gerardo Diego, etc.²⁷. No es este el momento de estudiar en profundidad el estilo de *Sonetos para no morir*, cuestión que requeriría mayor espacio y una dedicación más atenta²⁸. Sea como sea, bien sabido es que, en literatura, fondo y forma no son entidades independientes, sino que van íntimamente relacionadas, y algo se ha apuntado ya sobre el estilo al tratar de los temas (por ejemplo, las antítesis como estructura constructiva en la presentación del existencialismo / trascendencia, con los motivos, símbolos y alegorías relacionados). En cualquier caso, añadiré algunas ideas más sobre esta cuestión, centrándome ahora en lo que tiene que ver con el empleo de algunos recursos retóricos.

Mencionaré en primer lugar que, al lado de las antítesis ya señaladas, podríamos situar las expresiones paradójicas del tipo: «la miel del sufrimiento» (11, v. 12), «Ya me puedo morir, que no me muero» (28, v. 14), «Solo saben morir los inmortales» (32, v. 14); y otros juegos de palabras cercanos al retruécano: «El hombre que no quiere no ha nacido, / aunque nadie ha nacido porque quiere» (18, vv. 1-2).

De gran fuerza expresiva son varias de las imágenes empleadas por Urrutia: «la tarde arría su bandera» (4, v. 9), «Un pájaro llovido y delineante» (5, v. 1), «Traza el viento una rúbrica de balas» (5, v. 11), «alza vuestras trompetas de oro mudo» (10, v. 8), «está ajada / la flor de iluminar la encrucijada» (11, vv. 6-7), «[el dolor] derriba mi voz y la agusana» (21, v. 2), «Un disparo de sal» (24, v. 7), «sabor de fuego» (26, v. 1), que se suman a muchas otras que ya nos fueron apareciendo. Encontramos también metá-

27 «Como lector atento de la literatura de su época, no dejó de estar informado de las numerosas tendencias y corrientes, lo que le permitió no quedarse anclado en ninguna de ellas, pero tampoco en ninguna forma literaria o tema concreto. De ahí la gran riqueza de formas, ritmos y temas que se abordan en un corpus poético no ciertamente muy extenso, pero sí intenso» (Hernández, 1999, pp. 18-19).

28 Allué Villanueva (2005, pp. 41-42) dedica unas breves reflexiones al lenguaje poético de este poemario. En su opinión, «Sin duda, los poemas estéticamente más interesantes son los que más se alejan de la tradición literaria cristiana, donde el poeta olvida un tanto la intención moralizante y exegética ('S. con paisaje', digno de cualquier antología de sonetos)» (p. 42).

foras R de I: «mentira de oro y desvarío» (2, v. 1), «pecho de sal» (29, v. 3); pero sobre todo metáforas I de R: «un árbol de lágrimas» (5, v. 5), «el oro creciente de mi trigo» (6, v. 8), «un mar infinito de almohadas» (7, v. 4), «el fuego / oloroso y urgente de las rosas» (10, vv. 10-11), «la miel del sufrimiento» (11, v. 12), «el carbón de una noche interminable» (15, v. 6), «látigos de frío» (21, v. 8), «el filo [...] de la esperanza» (22, v. 5), «tambor de alegría» (24, v. 1), «espada de frío» (26, v. 5), etc. No abundan, en cambio, los símiles, si bien hay alguno: «El pulso se avinagra como el vino» (9, v. 6), «El dolor es como un perro rabioso» (14, v. 9). Localizo también algún caso de personificación: «la mano caliente del estío / borda espigas de luz sobre la mesa» (13, vv. 1-2).

Entre las figuras de repetición cabe señalar algún caso de anáfora, como el de la forma verbal «Es» en el soneto [17]; algún verso bimembre: «el corazón mordido, el alma fría» (14, v. 8); más abundantes son las series trimembres: «infinitos de sed, terribles, ciertos» (27, v. 3), «un beso total, fijo y creciente» (31, v. 14), en algún caso en combinación con el polisíndeton: «Y sentimos vergüenza, y hambre, y frío» (2, v. 5), «Es lo que anda y deshoja y desespera, / lo que hierve en sus labios, ríe y llora» (17, vv. 9-10). Hay un par de series cuatrimembres: «Es árbol, luz, es noche o egoísmo» (17, v. 5) y «Es traición, es abel, látigo y palma» (17, v. 11), e incluso una estructura de cinco miembros: «es cumbre, es frío, es hiel, es ascua, abismo» (17, v. 8).

Bastante frecuentes son los paralelismos: «si no remo hacia Ti con mi latido, / si no venzo este mar que nos separa» (15, vv. 9-10); «y es que el cielo lo hacemos con los ojos, / es que el cielo lo hacemos con la fe» (23, vv. 13-14); «Arden crestas que nunca se doblegan, / hielan crestas que en barro se restregan»²⁹ (32, vv. 2-3, combinado con la antítesis *Arden / hielan*). Paralelismo y símil se combinan en 2, vv. 7-8: «se clava la pasión como una flecha / y se enturbia la sangre como un río»³⁰. En fin, estructura paralelística presenta buena parte del soneto [16].

Localizo un par de casos de quiasmo: «la tibia mariposa de qué aliento / o semilla de qué beso encendida» (4, vv. 7-8); «pero hay vivos muertos que no llegan / jamás a muertos vivos» (32, vv. 7-8). También algún encabalgamiento destacado, por ejemplo: «salpicar con mis huesos este olvido / de Ti» (15, vv. 12-13). Y algunas interrogaciones retóricas: «¿Y no es mi corazón este paisaje?» (5, v. 14), «¿Y no vale la vida un pensamiento? / ¿Y no vamos camino de la muerte? / ¿La muerte no es la aduana de la vida?» (11, vv. 9-11).

Mencionaré, en fin, algunos neologismos –gratos a Urrutia en el conjunto de su producción poética– como *desanidar los ojos* (6, v. 6) o *felicidarme* (27, v. 14), a los que podemos sumar el uso de nombres propios en minúscula para convertirlos en comunes: *abel* (17, v. 11), *cristo* (21, v. 11).

²⁹ Aquí *restregan* (en vez de la forma correcta *restriegan*) es licencia necesaria para lograr la rima con *doblegran-entregan-llegan*.

³⁰ No es frecuente la repetición de un mismo verso dentro del poema; localizo un solo caso en 24, vv. 11 y 13 (se repite «sin salir de la orilla del suspiro»).

En otro orden de cosas, también la adjetivación merecería un análisis más detenido, pues alcanza altas cotas de eficacia expresiva, como –por citar un solo ejemplo– en el sintagma «voz samaritana» (6, v. 3). En lo que se refiere a la intertextualidad, se aprecian ecos, más o menos claros, ya directos ya indirectos, de pasajes bíblicos y evangélicos (que ya han quedado consignados), de Manrique (las vidas como ríos que van a dar en la mar), de san Juan de la Cruz (la noche oscura del alma), de santa Teresa de Jesús (muero porque no muero), de Quevedo (la vida como un ir muriendo cada día), de Descartes (su célebre frase transmutada en un «Yo sufro luego existo», 21, v. 14), o de Unamuno (la vida como agonía) o de Jorge Guillén (la idea de plenitud del ser y del mundo), entre otros autores y obras.

Respecto a la métrica, me limitaré a apuntar que Urrutia cultiva sonetos tradicionales, con una sola excepción, el poema [15], «Soneto arrodillado», que presenta la innovación de estar formado –en este orden– por dos tercetos y dos cuartetos, con esquema de rima: ABA ABA CDDC CDDC³¹. En fin, cabe destacar la rotundidad de muchos de los endecasílabos que integran estas composiciones, algunos de los cuales constituyen lapidarias afirmaciones epifonemáticas, según hemos tenido ocasión de comprobar.

5. BREVE CONCLUSIÓN

Como he tratado de mostrar, la concepción existencialista de la vida y la mirada religioso-trascendente se dan la mano a cada paso, se entreveran, en estos 33 *Sonetos para no morir* de Ángel Urrutia. Existencialismo y trascendencia, tales son los temas nucleares del poemario, en torno a los cuales se agrupan otras ideas, otros conceptos, símbolos y motivos que he ido repasando: la concepción de la vida como agonía (tristeza, dolor, angustia), la conciencia de la temporalidad y caducidad del ser humano, el sufrimiento como vía para superar esa temporalidad, la esperanza en una divinidad trascendente, las series antitéticas cuerpo / alma, luz / oscuridad, carne / corazón, y otros símbolos como el camino y el destino. Estamos, pues, ante un poemario intenso, unitario y bien cuajado, que termina subrayando el encuentro con la divinidad, como concluye gozosamente el «Soneto de colores»: «va creciendo el color de la esperanza / a punto de alcanzarme las estrellas / y rimar alma y Dios eternamente» (vv. 12-14). Este último verso, la pretensión de *rimar eternamente alma y Dios*, condensa y quintaesencia de forma sencilla y perfecta lo que quiso hacer Urrutia con este su segundo poemario.

6. REFERENCIAS

- Allué Villanueva, C. (2005). Introducción. En Á. Urrutia [Iturbe]. *Poemarios completos. Otros poemas*. Edición, introducción y notas de C. Allué Villanueva. Cénlit.
- Allué Villanueva, C. (2007). *Ángel Urrutia: vida y obra literaria*. [Tesis doctoral inédita]. UNED.

31 Más detalles sobre la métrica de estos sonetos en Allué, 2007, pp. 319-321.

- Egido, A. (1982). Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: «Amor constante más allá de la muerte». En V. García de la Concha (dir.), *Homenaje a Quevedo* (pp. 213-232). Universidad de Salamanca.
- Fernández González, Á. R. (2002). *Río Arga y sus poetas*. Gobierno de Navarra.
- Fernández González, Á. R. (2003). *Historia literaria de Navarra: el siglo XX. Poesía y teatro*. Gobierno de Navarra.
- Hernández, P. (1999). Prólogo. En Á. Urrutia Iturbe. *Antología poética*. Edición y prólogo de P. Hernández (pp. 15-15). Gobierno de Navarra.
- Urrutia Iturbe, Á. (1965). *Sonetos para no morir*. Ediciones Morea.
- Urrutia Iturbe, Á. (1995). *Antología cósmica*. Edición de F. Arias de la Canal. Frente de Afirmación Hispanista.
- Urrutia Iturbe, Á. (1999). *Antología poética*. Edición y prólogo de P. Hernández. Gobierno de Navarra.
- Urrutia [Iturbe], Á. (2005). *Poemarios completos. Otros poemas*. Edición, introducción y notas de C. Allué Villanueva. Cénlit.