

# Philobiblion

REVISTA DE  
LITERATURAS HISPÁNICAS

N.º 19 - 2024

Ph

H

B

*Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*

---

Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas  
[www.joveneshispanistas.com](http://www.joveneshispanistas.com)  
[revistaphilobiblion@gmail.com](mailto:revistaphilobiblion@gmail.com)

---

Departamento de Filología Española  
Universidad Autónoma de Madrid  
Facultad de Filosofía y Letras  
Av. Tomás y Valiente, 1 - 28049, Madrid  
Mód. IV bis, 106

---

Maquetación: Aldar Ferrera Lagoa

---

ISSNe: 2444-1538

# Philobliblion: Revista de Literaturas Hispánicas

## Dirección

Nicolás Mateos Frühbeck

## Secretaría

Jorge Ruiz Lara

## Consejo de redacción

Juan Arroyo Martín, María de Fátima Benages Elena, Sara Bolognesi,  
Alena Bukhalovskaya, Juan Cerezo Soler, Alberto Escalante Varona,  
Mercedes García de Saracho, Iris Irimia Núñez, Darío Luque Martínez,  
Pedro Mármol Ávila, Marcos Pérez Parras

## Consejo asesor

Pedro Álvarez de Miranda  
(Universidad Autónoma de Madrid / Real Academia de la Lengua Española)  
Andrea Baldissera (Università di Pavia)  
David Becerra Mayor (Universidad Autónoma de Madrid)  
Chiara Bolognese (Sapienza Università di Roma)  
Francisco Crosas (Universidad de Castilla-La Mancha)  
Carolina Fernández Cordero (Universidad Autónoma de Madrid)  
Mercedes Fernández Valladares (Universidad Complutense de Madrid)  
Marcos García Pérez (Universidad de Alcalá de Henares)  
Sofía González Gómez (Universität Bern)  
Paul M. Johnson (DePauw University)  
Konstantin Mierau (Universiteit Utrecht)  
Rosa María Navarro Romero (Universidad Autónoma de Madrid)  
Marta Ortiz Canseco (Universidad Autónoma de Madrid)  
Gianfranco Pecchinenda (Università Federico II di Napoli)  
Francisco Pedro Pla Colomer (Universidad de Jaén)  
Stephen Roberts (University of Nottingham)  
Ofelia N. Salgado (Cambridge)  
Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)  
José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid)  
Isabel Sainz Barriain (Universidad de la Rioja)  
Víctor Sierra Matute (Baruch College, The City University of New York)  
Noelia Vitale (Universidad de Buenos Aires)



# Índice

## Artículos

1. Trauma y sanación en *Los trescientos escalones* (1977), de Francisca Aguirre  
HONGTING YU..... 9-26
2. Unos versos inéditos de Ana Caro y la *Relación del irreverente ultraje* de Atilano Vázquez de Prada (1635)  
ISABEL COLÓN CALDERÓN ..... 27-43
3. Del género a la crítica: estrategias lectoras comunes entre Miguel de Unamuno y María Zambrano  
MARIANO SABA..... 45-59
4. De la lírica amorosa a la narrativa fragmentaria: lectura de *El poema de Tobías desangelado* (2005) de Antonio Gala en clave de poema narrativo  
PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ..... 61-87

## Reseñas

1. Quiroga, Horacio, *Cuentos seleccionados*, edición de Pedro Mármol Ávila y María Sánchez Cabrera, Madrid, Sial Pigmalión, 2021, 316 pp.  
REBECA HIGUERA ..... III-VI
2. Alcalá Galán, Mercedes (2022), «*Con esta carga nacemos las mujeres*»: discursos sobre el cuerpo femenino en época de Cervantes, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert  
ANA FERNÁNDEZ-BLÁZQUEZ ..... III-VI

3. Martín González, María Victoria (2023), *Con la alegre tristeza del olivo: hablando de Miguel Hernández con Carmen Conde*, Alicante, Fundación Cultural Miguel Hernández, 435 pp.»  
ÁNGEL ROSAURO MORAGUES ..... XI-XIV
4. De Dalmases, Pablo-Ignacio, *Los novios de Federico: gozos y quebrantos sentimentales de Federico García Lorca*, Córdoba, Cántico, 2024, 318 pp., ISBN: 978-84-19387-91-2  
VICENTE SERRANO GÓMEZ..... XV-XXIII

# ARTÍCULOS



# Trauma y sanación en *Los trescientos escalones* (1977), de Francisca Aguirre

HONGTING YU  
*Universidad Autónoma de Madrid*

**Resumen:** La obra de Francisca Aguirre (1930-2019) siempre está impregnada de una profunda respuesta emocional y una expresión poética frente a los recuerdos traumáticos de la Guerra Civil que ha vivido en su infancia. La poesía se convierte en el vehículo a través del cual Aguirre libera su dolor y angustia, brindándole un espacio para la reflexión y permitiéndole sumergirse en lo más profundo de su ser para transformar estas experiencias en escritura vital. Este proceso de escritura, a su vez, evidencia el poder y la capacidad terapéutica de la creación poética para regenerar la vida.

**Palabras clave:** Poesía española de posguerra, Francisca Aguirre, expresión traumática, arte curativo.

## Trauma and Healing in *Los trescientos escalones* (1977), by Francisca Aguirre

**Abstract:** The work of Francisca Aguirre (1930-2019) is always imbued with a profound emotional response and poetic expression to the traumatic memories of the Civil War she experienced in her childhood. Poetry becomes the vehicle through which Aguirre releases her pain and anguish, providing her with a space for reflection and allowing her to delve into the depths of her being to transform these experiences into vital writing. This writing process, in turn, demonstrates the power and therapeutic capacity of poetic creation to regenerate life.

**Keywords:** Spanish Post-war poetry, Francisca Aguirre, traumatic expression, healing art.

## 1. Introducción

**A**l hablar sobre el panorama de la poesía del medio siglo, figuras como Jaime Gil de Biedma (1929-1990), Antonio Gamoneda (1931) y José Ángel Valente (1929-2000), entre otros, constituyen un recuerdo imborrable para una generación. Junto a ellos, destacan también poetas como Gloria Fuertes (1917-1998) y María Victoria Atencia (1931), todos reconocidos como parte de la Generación del 50, hijos de la guerra que sufrieron el impacto traumático de la muerte, el hambre y el terror. A pesar de tener infancias similares y cuyas obras comparten un tono biográfico y memorialístico, lleno de tristeza y dolor, Francisca Aguirre emerge como una figura que, contra todo pronóstico, ha resistido al olvido. Su primera obra, *Ítaca* (1972), fue publicada relativamente tarde y, debido a razones como «su condición de poeta marginal, en un mundo autoral masculino en épocas coetáneas y posteriores a la Guerra civil y una búsqueda estética propia en el marco de las tendencias del panorama lírico postfranquista» (Asurmendi, 2021: 8), se encontró en un estado de aislamiento y singularidad generacional. Esto no se debe a una falta de importancia en la historia de la poesía; de hecho, cada vez más académicos reconocen su singularidad y sus poemas han comenzado a ser incluidos en algunas antologías<sup>1</sup>. Como señala Rasha Ahmed Ismail, Francisca Aguirre sería «[...] una de las responsables del cambio de rumbo temático en la poesía femenina española actual, si no su iniciadora» (2007: 9).

*Los trescientos escalones* (1977), el segundo poemario publicado por Aguirre, ganó el Premio Ciudad de Irún en 1976. Esta colección consta de 38 poemas, más de la mitad de los cuales tratan temas relacionados con el sufrimiento, la angustia y la soledad. A diferencia de las otras dos partes de la trilogía de los setenta de la poeta —*Ítaca*, caracterizada por el uso de máscaras de personajes de la mitología griega y romana, y *La otra música* (1978), que incorpora elementos musicales en su escritura—, este volumen construye su enunciación sobre poemas confesionales para describir el impacto cruel de

---

<sup>1</sup> Lorena Culebras Carnicero llama la atención acerca del hecho de que en el siglo XXI la poeta empezó a aparecer en algunas antologías poéticas, tales como *Mujeres de carne y verso: antología poética femenina en lengua española del siglo XX* (2002) de Manuel Francisco Reina, y *En voz alta: las poetas de las generaciones de los 50 y 70* (2007) de Sharon Keefe Ugalde. Sin embargo, se trata de antologías de poesía escritas por mujeres, mientras que «sigue estando ausente, en gran medida, de las recopilaciones poéticas generales» (Culebras Carnicero, 2017: 13).

la guerra en su infancia, así como el sufrimiento psicológico experimentado en la edad adulta. Sin embargo, como apunta María Ángeles Pérez López en el excelente prólogo que escribió para la obra completa de la autora: «Quizá toda la obra de Francisca Aguirre sea un gesto de esperanza desesperanzada, un modo en que resistir a la desolación que aquí aún, con gran originalidad, humor negro y melancolía» (2018: 24). Esta producción también está impregnada de pasión y entusiasmo, evocando una sensación de esperanza que brota de las ruinas.

En cuanto a la base teórica de este artículo, sin considerar los orígenes lejanos, la teoría del trauma, en tiempos más recientes, puede rastrearse principalmente en la teoría freudiana. Freud la abordó desde la psiquiatría, explorando las raíces y métodos de tratamiento para el trauma psicológico. Su teoría puso de relieve la energía psicológica oculta en las profundidades del inconsciente:

La aplicamos a una vivencia que en un breve lapso provoca en la vida anímica un exceso tal en la intensidad de estímulo que su tramitación o finiquitación (*Aufarbeitung*) por las vías habituales y normales fracasa, de donde por fuerza resultan trastornos duraderos para la economía energética. (Freud, 1991: 252)

Esta definición subraya que el trauma es una experiencia abrupta, ante la cual las personas no pueden adaptarse a nivel consciente, caracterizada por su persistencia y obstinación. Los traumas no atendidos y no plenamente articulados pueden resurgir silenciosamente, y los recuerdos perturbadores en las corrientes ocultas del inconsciente pueden manifestarse sin estar bajo el control racional del individuo.

La teoría de Freud influyó, en mayor o menor medida, en las corrientes posteriores que se dedicaron a investigar el trauma, dando lugar a diferentes paradigmas estructurales. Especialmente hacia finales del siglo XX, el trauma, entendido como una teoría sistémica, captó el interés de los críticos literarios y se convirtió en un método importante para el análisis de las obras. Con la creación del archivo de testimonios de supervivientes del Holocausto de la Universidad de Yale (Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies), los académicos especializados en estudios sobre el Holocausto impulsaron el desarrollo de la investigación sobre el trauma, descubriendo y analizando

cómo se transmite el trauma a través de la narrativa. Entre los pioneros más destacados se encuentran Geoffrey Hartman, Shoshana Felman, Dori Laub y Cathy Caruth, entre otros. Apoyándose en el psicoanálisis freudiano e integrando conceptos de la teoría de la memoria cultural, continuaron liderando el avance y desarrollo de los estudios sobre el trauma.

Shoshana Felman y Dori Laub, en su libro publicado en 1992, *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, introdujeron la teoría del trauma en el estudio de la literatura testimonial. Posteriormente, Cathy Caruth, acuñó el término *unclaimed experience* para referirse a la experiencia traumática, y publicó *Unclaimed experience: trauma, narrative and history* en 1996, reiterando las características de demora y repetición forzosa del trauma que Freud investigó, y subrayando con mayor claridad la incognoscibilidad del trauma en el momento en que irrumpe.

Además de los académicos de Yale, muchos otros eruditos han realizado contribuciones significativas a este campo, como Judith Herman en *Trauma and recovery* (1992), que explora el impacto del trauma psicológico en las personas y los caminos hacia la recuperación; o Dominick LaCapra, que en *Writing history, writing trauma* (2001), enfatiza cómo los eventos traumáticos se representan y se recuerdan a través de una determinada narrativa.

Desde el psicoanálisis hasta el posestructuralismo, desde el discurso público sobre traumas asociados a la raza, el género y la guerra hasta las investigaciones históricas, los estudios culturales y la crítica literaria en las humanidades, el trauma ha pasado de ser un objeto de estudio a convertirse en un paradigma de investigación transdisciplinario. Los investigadores han enriquecido teóricamente el concepto de trauma y han ido más allá del estudio de la literatura del Holocausto, permitiendo así que la teoría del trauma se expanda hacia áreas como la literatura testimonial. Este artículo utilizará esta perspectiva teórica para examinar cómo la poeta en *Los trescientos escalones* articula el trauma psicológico vivido y traza el camino hacia la sanación, demostrando la aplicabilidad y la eficacia de la teoría del trauma en la interpretación de textos literarios.

## 2. La expresión del trauma

La expresión del trauma en el poemario se puede clasificar en dos grandes categorías, la primera es la descripción testimonial de la realidad histórica. «Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema», expresó el filósofo alemán Theodor Adorno (1962: 29), señalando la impotencia de la poesía frente a la guerra. Esta famosa cita ha llevado a pensar que, cuando las balas vuelan, las palabras parecen insignificantes, ya que no pueden erradicar el mal ni derrotar al enemigo. Sin embargo, los poetas de todas las épocas no han querido permanecer al margen ante la guerra. Como dijo el escritor judío estadounidense, Premio Nobel de la Paz en 1986, Elie Wiesel: «If the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle, and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony. We have all been witnesses and we all feel we have to bear testimony for the future» (1990: 9). El testimonio no es solo un instrumento para dejar constancia de los sucesos históricos, sino también para dar fe del trauma que estos eventos han dejado impreso en el alma.

La Guerra Civil atravesó la infancia de Francisca Aguirre con una crueldad casi de verdugo, obligando a la pequeña, nacida en 1930, a conocer demasiado pronto el exilio y la persecución. En 1939, a los 9 años, ya se encontraba exiliada en París con su familia, donde sufrieron el bombardeo de los nazis, lo que llevó a que, en 1940 regresaran a España. Sin embargo, el país no les ofreció refugio o protección en ese momento; su padre, el pintor y policía Lorenzo Aguirre (1884-1942), fue arrestado y encarcelado, y en 1942 fue ejecutado, convirtiéndose en una víctima de la represión franquista. La poeta, a veces con un trazo directo en sus poemas, señala explícitamente algunas de estas fechas sombrías:

Yo, que nací en el treinta, cuando es cierto  
— como todos sabéis — que nunca debí hacerlo,  
[...]  
Yo, que vengo pagando mi imprudencia,  
que le debo a mi prisa mi miseria,  
[...]  
Yo, que no supe nacer en el cuarenta y cinco,  
cometí el desafuero, oídlo,  
de llegar tarde a la frontera.

[...]  
Llegué (Señor, qué imperdonable)  
con nueve años solamente. (Aguirre, 2018: 116-117)

A través de intensas emociones personales y reflexiones poéticas, Aguirre escribe con cierta ironía sobre el alto precio pagado por su nacimiento, destacando así la turbulencia y los desafíos de su destino, sugiriendo las adversidades y los sacrificios que tuvo que enfrentar, como un testimonio de ese «tiempo loco», y con ecos ciertamente calderonianos (el nacimiento como delito). Shoshana Felman define así la relación entre testimonio y el evento traumático:

[...] testimony seems to be composed of bits and pieces of a memory that has been overwhelmed by occurrences that have not settled into understanding or remembrance, acts that cannot be constructed as knowledge nor assimilated into full cognition, events in excess of our frames of reference. (1992: 5)

Esta interpretación se puede entender tanto como una definición del testimonio como una descripción del trauma, originado en sucesos súbitos que no solo exceden la comprensión humana, sino que tampoco pueden ser completa y claramente conocidos, quedando solo como fragmentos de memoria en el ámbito del inconsciente. Algunos poemas en *Los trescientos escalones* son precisamente la exteriorización y presentación de tales fragmentos de memoria.

En «La chiquita piconera», Aguirre describe a aquellas niñas que soportaron el hambre y engulleron el miedo en la guerra, lo cual se corresponde con la escasez material y económica que ella misma experimentó en su infancia:

Aquellas niñas que más tarde  
se fueron por la tierra  
llevando en su equipaje  
la guerra y el exilio,  
el regreso y el miedo,  
la muerte y su mueca increíble. (Aguirre, 2018: 153)

Ese tiempo «mudo, inasible, sordo, ciego» (Aguirre, 2018: 150) después llenó las maletas de estas muchachas con pan, pero no extrajo de ellas esos

recuerdos dolorosos, escenas vividas que les dejaron cicatrices psicológicas indelebles.

El momento de la pérdida del padre aparece como una circunstancia clave en la biografía familiar, y Aguirre utiliza dos símiles encadenados para expresar la angustia y la devastación psíquica que padecen las víctimas en estado de duelo: «como peces en una pecera sin agua, / como los atónitos visitantes de un planeta vacío» (2018: 155). Precisamente, Freud sostendrá en «Duelo y melancolía» que el sujeto en estado de duelo siente cómo el mundo se queda vacío<sup>2</sup>, y esta pausa abrupta en sus vidas «señala una demoledora ruptura o cesura de la experiencia que tiene repercusiones tardías» (LaCapra, 2005: 192). En este estado de parálisis emocional, quedaron inmobilizadas como animales a punto de ser sacrificados, probando el sabor de la sangre:

No teníamos nada, nada  
salvo el miedo, el dolor,  
el estupor que produce la muerte. (Aguirre, 2018: 155)

La poeta transforma estos recuerdos punzantes en lenguaje para procesar dichas escenas. Aunque las vivencias dolorosas en la colección no se conforman en un relato de memoria totalmente fidedigna y objetiva, como indica Felman, «all literature in fact exists essentially or secondarily in the mode of testimony: testimony to reality» (2003: 5), subrayando así el don intrínseco de la literatura para reflejar y moldear nuestra comprensión de la existencia, aun cuando esta sea lastimosa o desgarradora. La creación de la poeta está indudablemente influenciada por la realidad, transmitiendo así sus sensaciones únicas en sus versos, permitiéndonos experimentar el papel de la poesía para expresar y testimoniar el trauma.

Otra forma de expresión del trauma en la obra es la descripción que hace la poeta del dolor abstracto y abrumador. Cathy Caruth sostiene que, «In its general definition, trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena» (1996: 91). De acuerdo con el síntoma de la intrusión descrito

---

<sup>2</sup> Según Freud: «En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo» (Freud, 1992: 243).

por Herman, «las personas traumatizadas reviven el hecho como si estuviera ocurriendo una y otra vez en el presente [...]»<sup>3</sup> (2004: 69), y los estudios de Caruth y otros investigadores, reconocen que la repetición del trauma es uno de los síntomas principales de la reacción posterior al trauma.

*Los trescientos escalones* se divide en tres partes: «Actitud presente» (15 poemas), «Resultados» (20 poemas) y «La infancia continúa subiendo la escalera» (3 poemas), pero la evolución emocional de la poeta no está claramente delimitada. Comenzando con un homenaje a «Piedra negra sobre una piedra blanca» de César Vallejo, con el verso «Me moriré en Madrid / un día cualquiera» (Aguirre, 2018: 97), la muerte sigue apareciendo en todas sus secciones, sin misericordia ni redención, presentando «regalos inicuos», «virus mortal» y «fábrica de desastres». La vida que la poeta nos muestra está distorsionada, desconectada y carente de significado:

Te acercaste a su escaparate  
y viste el gran muestrario:  
cadáveres, cadáveres ineficaces,  
muertos urgentes, afiebrados  
en su tarea de negar la muerte. (Aguirre, 2018: 113-114)

Esta imagen visual poderosa, llena de una violencia que recuerda a las corrientes tremendistas de la primera posguerra, similares a las exploradas por Dámaso Alonso, Cela o Miguel Labordeta, muestra la trivialidad de la muerte y el deseo humano de huir de su inevitabilidad. Ann Kaplan considera un «inconsciente motivado» («motivated unconscious») como el núcleo de la teoría del trauma de Freud: «the traumatic event may trigger early traumatic happenings, already perhaps mingled with fantasy, and shape how the current event is experienced» (Kaplan, 2005: 32). Por lo tanto, podríamos interpretar estas visiones como ilusiones de trauma construidas en la mente de Aguirre, donde la muerte ya no es un evento significativo digno de reflexión, sino que se convierte en un procedimiento rutinario, casi insignificante, solo otro espectáculo entre otros eventos.

Ilusiones de este tipo aparecen en «Suceden estas cosas...», donde la poeta

---

<sup>3</sup> Judith Herman concluye que: «Los muchos síntomas del desorden de estrés postraumático pueden catalogarse en tres categorías principales. Estas son: “hiperactivación”, “intrusión” y “constricción”. La hiperactivación refleja la persistente expectativa de peligro; la intrusión refleja la huella indeleble del momento traumático; la constricción refleja la respuesta embotadora de la rendición» (2004: 66).

convierte los rieles de un viejo ferrocarril bajo sus pies en su hogar, colocando macetas y discos de Mozart sobre las traviesas:

Pero sucede — estas cosas suceden —  
que alguien se acuesta sobre mis raíles  
y lentamente me anticipa su muerto. (Aguirre, 2018: 111)

La muerte está omnipresente en su mundo, siguiéndola como una sombra y revelando la recurrente invasión del trauma en la vida de los supervivientes, manifestándose en forma de ilusiones dentro del sujeto afectado. Los supervivientes son incapaces de controlar el retorno a los eventos traumáticos, ese retorno incontrolable, «the shocking and unexpected occurrence of an accident» (Caruth, 1996: 6), lo cual también señala que las sombras del subconsciente son difíciles de disipar.

Todo lo anterior nos permite vislumbrar fragmentos relacionados con la muerte, como en un sueño, apareciendo intermitentemente en la mente de la poeta, abarcando tanto el ámbito personal y familiar como el histórico y social. Estos retazos se entrelazan, evidenciando que los versos fragmentados constituyen una técnica destacada para la expresión del trauma, representando «la imposibilidad de calcular, la transgresión de los límites, el (auto) derrumbe, el juego libre o asociativo, etcétera» (LaCapra, 2005: 122), y mostrando síntomas típicos del trauma: experiencias traumáticas recurrentes sin continuidad ni integridad, un sentimiento que Aguirre captura al describir:

Sentada ante el televisor no es raro  
que alguna bestezuela venga  
a buscar su alimento cotidiano.  
Por eso algunas veces ando coja  
y a ratos medio ciega. (Aguirre, 2018: 126)

El dolor surge esporádicamente, devorando su carne y erosionando su alma. La poeta está atrapada en su propio vacío, experimentando este vacío: «[...] con su angustiada carencia de límites, / con su pegajosa lengua de nada / que puntualmente nos lame las heridas / para que nunca cicatricen» (Aguirre, 2018: 149). Las escenas de trauma en la colección, con sus límites difusos entre realidad e imaginación, vida y muerte, recuerdo y olvido, pasado y presente, nos muestran el impacto de la experiencia traumática en los afectados.

Caruth afirma que el trauma es una experiencia no reclamada, y la naturaleza ficticia de la literatura facilita el uso de estrategias y modos únicos para representar los recuerdos traumáticos, así como para recrear la historia del trauma. En los textos de Aguirre, a menudo se percibe una sensación de distorsión, arraigada en la realidad, pero distanciada de ella, como cuando escribe sobre vivir en un hotel en ruinas en París con su familia, al lado de la estufa había un gato, dice: «Yo nunca vi París: tan solo vi ese gato» (Aguirre, 2018: 159), presentando una separación entre el alma y el cuerpo, y entre los sentimientos y los pensamientos, una desconexión del yo con la sociedad. Como lectores, al aplicar la teoría del trauma, «“read the wound” with the aid of literature» (Hartman, 1995: 537), lo que nos invita a compartir la experiencia del trauma con la poeta. Sin embargo, al igual que Aguirre con París, nunca vimos realmente a Aguirre, tan solo vimos su gato.

### 3. La sanación

A través de los poemas mencionados anteriormente, se puede descubrir que la poeta constantemente navega entre la realidad y los recuerdos, incapaz de escapar de la vida que ha vivido, con los acontecimientos de ayer marcando profundamente su alma sensible. Dori Laub sostiene: «The survivors did not only need to survive so that they could tell their stories; they also needed to tell their stories in order to survive» (1995: 63). Narrar no es solo un propósito y un medio para que los heridos continúen viviendo, sino también una forma importante de lograr la autocuración. La escritura de Aguirre sobre su propio trauma en su poesía ya representa, en cierta medida, un progreso significativo en su capacidad para percibir, experimentar, manifestar y aliviar su trauma, aunque todavía hay una distancia antes de que pueda convertirse en una parte orgánica de su ser sin causar más daño.

Es digno de mención que un interlocutor en el poemario sea el mar, que aparece más de treinta veces a lo largo del libro, donde la poeta expresa sin reservas su anhelo por un mar que es invisible e intangible:

Un mar, un mar del que ser cómplice.  
Un mar al que contarle todo.  
Un mar, creedme, necesito un mar,  
un mar donde llorar a mares

y que nadie lo note. (Aguirre, 2018: 122)

Para Aguirre, el mar es su «viejo amigo», y la poeta anhela hasta el punto de «vendré a pedirte ayuda / como el último pez que tú cobijas, / como el último pez» (2018: 146), convirtiendo el desahogo de los recuerdos y miedos reprimidos en un medio para recuperarse del trauma psicológico y en autoterapia. Como alguien que flota y se hunde en el dolor, como si hubiera sufrido un naufragio, el mar se convierte en su único confidente. Aunque esta dependencia sea solo un apoyo espiritual ilusorio, no podemos negar el consuelo y la ayuda que proporciona a la autora.

Si personificamos este soporte, este podría materializarse en la poesía, que para la poeta actúa como su mar particular. Ella escribe al final de *Espejito, espejito*: «Tal vez porque en demasiadas ocasiones no se contó conmigo en el debate de la vida me he visto en la necesidad de escribir algunos libros de poemas» (Aguirre, 1995: 154). Aquí, la poesía es un acto de afirmación de sí misma y un espacio de construcción personal, similar en espíritu al espacio que el mar ofrece a Aguirre, donde puede expresar su voz interior.

Escribir el trauma «implica *acting out*, repaso y, en alguna medida, elaboración, cuando se analiza y se “da voz” al pasado, procesos todos que implican avenirse a las “experiencias” traumáticas [...]» (LaCapra, 2005: 192). A través de la escritura, los traumas se reproducen, examinan y resuelven, lo cual constituye el significado de la escritura sobre el trauma. En *Los trescientos escalones*, aunque la poeta no puede afirmar haber logrado una sanación completa porque la infancia continúa subiendo la escalera y las cicatrices emergen de vez en cuando, la creación se erige en una forma de explorar y comprender el trauma, iniciando así el proceso hacia su resolución.

La investigadora estadounidense y psiquiatra Judith Herman cree que «La indefensión y el aislamiento son las experiencias esenciales del trauma psicológico. La restitución del poder y la reconexión son las experiencias esenciales de la recuperación» (2004: 302). La sensación de autonomía y la conexión son símbolos de un estado psicológico saludable y también el impulso para avanzar en la vida; por lo tanto, crear nuevas conexiones también favorece la curación del dolor.

En la obra podemos sentir que, a veces, esa parte que sufre se activa:

Con todo lo que hay dentro de mí  
que araña, que se queja,  
que duele y se resiste,  
con todo eso voy a hacer mi invernadero,  
mi parque, mi reserva natural. (Aguirre, 2018: 148)

En este reino, desprovisto de coordenadas temporales y espaciales, y habitado por animales peligrosos, «la entrada está prohibida» (Aguirre, 2018: 148), sugiriendo así un rechazo a las relaciones interpersonales. Este aislamiento, donde el yo se encuentra solo y desolado, evidencia la indiferencia y el distanciamiento de la sociedad. Respecto a cómo establecer conexiones y recuperar el yo, así como reconstruir un sentido de valor y significado en la vida, la poeta ha realizado varios intentos.

La búsqueda de identificación dentro del trauma cultural es un primer paso. Jeffery C. Alexander señala que el trauma cultural se produce «when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways» (2004: 1). La poeta, al referirse a chicas que «cantaban para espantar el hambre» (Aguirre, 2018: 153) y a un «nosotros» que identifica con la ruina (Aguirre, 2018: 142), parte de su propia experiencia para fundirse con la memoria pública o la memoria compartida, construyendo así la memoria cultural de una generación y trascendiendo el destino individual para testimoniar la historia. Además, invita a aquellos individuos con experiencias traumáticas similares, esos precursores que «crecen entre las grietas de la época / soñando que ya son multitud» (Aguirre, 2018: 145), a unirse:

Dejaremos atrás las telarañas,  
los días brillantes y las noches tibias.  
[...]  
Dejaremos atrás los nombres que nos habitaron,  
las furias que nos arrasaron,  
las ansias que nos agruparon,  
el miedo que nos desintegró. (Aguirre, 2018: 115)

A pesar de que finalmente «Nada nos quedará» (Aguirre, 2018: 115), la esencia de nuestra vida —las emociones, los recuerdos, los vínculos— conforma un caudal, rico y profundo que nos acompaña más allá de la existen-

cia tangible. La experiencia compartida hace que los afectados creen que no están solos, lo cual tiene un significado positivo para curar las heridas de la época y restaurar la conexión con los demás. Al mismo tiempo, este llamado positivo de Aguirre también está en línea con lo que Judith Herman sostiene: «El primer principio de la recuperación es que la superviviente recupere el poder. Ella debe ser autora y árbitro de su propia recuperación» (2004: 211).

Además, el título *Los trescientos escalones* es también el de una pintura perdida que el padre de Aguirre hizo para ella, y las escaleras gradualmente se convierten en un refugio donde establece conexiones espirituales y encuentra consuelo. En el último poema de la colección, la poeta escribe:

Y ahora pienso, desde tu mano que me ayudaba a recorrerlos,  
que tal vez me dijiste entonces  
que había que subirlos y bajarlos  
y para eso los pintaste  
y para eso pasaste días enteros  
pintando una escalera interminable,  
una hermosa escalera rodeada de árboles y árboles,  
llena de luz y amor,  
una escalera para mí,  
una escalera para que pudiera subir,  
vivir,  
y una escalera para descender,  
callar,  
y sentarme a tu lado como entonces. (Aguirre, 2018: 160)

Hay que tener en cuenta el simbolismo de la escalera, que como recuerdan Chevalier y Gheerbrant, «es un símbolo ascensional clásico, que designa no solamente la subida en el conocimiento, sino una elevación integrada de todo el ser. Participa de la simbólica del eje del mundo, de la verticalidad y de la espiral» (1986: 461). Este santuario representado por las escaleras desencadena la energía creativa de Aguirre y aviva su inspiración artística. Aquí, construye otro mundo, remodela su ser, con la esperanza de escapar de la pesadilla de la ausencia paterna; al mismo tiempo, también se conecta con la redención que anhela, obteniendo la capacidad de respirar tranquila y sin esfuerzo en el mar, en su verdadero hogar ideal:

Yo me deslizaba por la barandilla de aquella escalera para caer en los bra-

zos de mi tío. Un día, don Antonio y el tío Leonardo se deslizaron definitivamente hacia la eternidad. Sólo yo continué bajando por aquella escalera: unas veces bajo para caer en los brazos del tío Leonardo, y otras caigo sobre las solapas cenicientas de un profesor de francés a quien la historia recuerda como don Antonio Machado. (Aguirre, 1995: 38)

En este lugar idílico donde puede existir felizmente, la poeta concierta paseos con Antonio Machado, expresando, «Antonio, buen amigo, en esta tarde clara [...] Dame tu mano y paseemos» (Aguirre, 2018: 110), líneas que transforman el célebre poema «A José María Palacio», de *Campos de Castilla*. Aquí, Olga Orozco jamás fallecerá, pues «algo de ella regresará esforzadamente / para aliviar a algún desamparado» (Aguirre, 2018: 124). En este espacio se congregan Pablo Picasso, Paul Klee, Don Quijote<sup>4</sup>, así como la madre que nos acompaña esperando en el puerto el barco que nos lleve de regreso a casa y, «para alumbrarnos, / cantaba algunos días *El niño judío*: “De España vengo, soy española”» (Aguirre, 2018: 159).

Tanto si es un desahogo en el mar, una llamada a la empatía con los afligidos, o el vínculo con la salvación espiritual a través de las escaleras, la poeta obtiene la energía para recuperar el bienestar físico y mental, esforzándose por encontrar nuevas y más fiables ideologías que den orden y sentido a la vida marcada por el trauma. Ella ha llorado al yo destruido por el trauma y también espera reconstruir un yo completamente nuevo, anhelando «reinventarlo todo de nuevo» (Aguirre, 2018: 136):

Y todo es una patria extensa y manual,  
un alfabeto misterioso  
con el que estoy nombrando, recreando,  
reviviendo de nuevo el universo. (Aguirre, 2018: 105)

---

<sup>4</sup> En *Los trescientos escalones*, hay poemas dedicados a estos personajes como un homenaje: «Allí» para Pablo Picasso, «Anzuelo para la mirada» para Paul Klee, y «Voces en el silencio» para *El Quijote*.

#### 4. Conclusión

Nietzsche nos enseña que los griegos nos han proporcionado un magnífico ejemplo sobre cómo el arte puede salvar nuestras vidas:

[...] el heleno que ha penetrado con su incisiva mirada tanto en el terrible proceso de destrucción propio de la denominada historia universal como en la crueldad de la naturaleza, y que corre peligro de anhelar una negación budista de la voluntad. A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí la vida. (Nietzsche, 2004: 80)

La tragedia revela la inmensa vitalidad con la que los griegos enfrentaron las condiciones de la existencia, y de manera similar, la poética permite que la pluma de Francisca Aguirre destile una vitalidad inextinguible. Para la poeta, la poesía no solo es una expresión del testimonio de la realidad por parte de los supervivientes del trauma, sino también una manifestación tangible del dolor y un intento de lograr la sanación, reconstruir los significados de vida, aspirando a un futuro mejor de plenitud y emancipación.

Elizabeth Bishop llegó a preguntarse: «Surely there is an element of mortal panic and fear underlying all works of art?» (1984: 144). Este interrogante halla una resonancia profunda en la obra de Francisca Aguirre, donde el pánico desencadenado por el recuerdo del trauma infantil impregna sus obras con una ineludible angustia. La poeta, en su obra autobiográfica *Espejito, espejito*, aborda frecuentemente cómo su lucha por la vida y el temor durante la Guerra Civil marcaron profundamente su infancia: «el miedo ha sido tal vez el único alimento que no escaseó en aquella época, y resulta difícil hablar de entonces sin hablar del miedo» (Aguirre, 1995: 33). Este miedo, incluso muchos años después de terminada la guerra, sigue acosando a la poeta una y otra vez, matándola repetidamente.

En este contexto de dolor persistente, la poesía ha brindado a Aguirre un canal para aliviar su dolor y las cicatrices del trauma, erigiendo un santuario para la meditación que le permite, desde lo más profundo de su ser, transformar el sufrimiento y los recuerdos lacerantes en un acto de creación vital. A través de su escritura, disuelve el temor que emana de las heridas bélicas, encontrando en el proceso una fuente de consuelo y renovación de esperanzas. Por lo tanto, aunque *Los trescientos escalones* explore ampliamente el

tema del trauma, la colección trasciende la mera expresión de miedo, ansiedad y tristeza; la poeta también vislumbra un terreno sagrado donde «aquí nada muere salvo el miedo inmortal» (Aguirre, 2018: 130). Este poemario no se sumerge en la desesperanza; es una obra que entrelaza el dolor con la esperanza, retratando la cruda realidad desde una perspectiva de resiliencia y búsqueda de luz.

Yo sí he perdido:  
yo tengo, como el náufrago,  
toda la tierra esperándome. (Aguirre, 2018: 100)

### Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (1962), *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, Manuel Sacristán (trad.), Barcelona, Ediciones Ariel.
- AGUIRRE, Francisca (1995), *Espejito, espejito*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular.
- AGUIRRE, Francisca (2018), *Ensayo general: poesía reunida 1966-2017*, Barcelona, Calambur.
- AHMED ISMAIL, Rasha (2007), «La figura de Penélope en *Ítaca* de Francisca Aguirre como configuración de la soledad: psicología íntima y simbolismo mítico», en *Calamus Renascens: revista de humanismo y tradición clásica*, 8, págs. 7-24.
- ALEXANDER, Jeffrey C. (2004), «Toward a theory of cultural trauma», en Jeffrey C. Alexander et al. (eds.), *Cultural trauma and collective identity*, Berkeley, University of California Press, págs. 1-30.
- ASURMENDI, Cecilia Lucía (2021), *Entre el desamparo y la morada: la obra de lenguaje de Francisca Aguirre*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba.
- BISHOP, Elizabeth (1984), *The collected prose*, Nueva York, Farrar, Straus y Giroux.
- CARUTH, Cathy (1996), *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*, Bal-

- timore y Londres, Johns Hopkins University Press.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986), *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trads.), Barcelona, Herder.
- CULEBRAS CARNICERO, Lorena (2017), *La obra poética de Francisca Aguirre: historia y memoria*, tesis doctoral, Universitat de les Illes Balears.
- FELMAN, Shoshana (1992), «Education and crisis, or the vicissitudes of teaching», en Shoshana Felman y Dori Laub (eds.), *Testimony: crises of witnessing in literature, psychology, and history*, Nueva York y Londres, Routledge.
- FELMAN, Shoshana (2003), *Writing and madness: literature / philosophy / psychoanalysis*, Palo Alto, Stanford University Press.
- FREUD, Sigmund (1991), *Obras Completas. Volumen 16 (1916-17): conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III)*, José L. Etcheverry (trad.), James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey y Alan Tyson (coords.), Buenos Aires, Amorrortu.
- FREUD, Sigmund (1992), *Obras Completas. Volumen 14 (1914-16): contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*, José L. Etcheverry (trad.), James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey y Alan Tyson (coords.), Buenos Aires, Amorrortu.
- HARTMAN, Geoffrey H. (1995), «On traumatic knowledge and literary studies», en *New Literary History*, 26, 3, págs. 537-563.
- HERMAN, Judith (2004), *Trauma y recuperación: cómo superar las consecuencias de la violencia*, Madrid, Espasa.
- KAPLAN, E. Ann (2005), *Trauma culture: the politics of terror and loss in media and literature*, New Brunswick, Nueva Jersey y Londres, Rutgers University Press.
- LACAPRA, Dominick (2005), *Escribir la historia, escribir el trauma*, Elena Marengo (trad.), Buenos Aires, Nueva Visión.
- LAUB, Dori (1995), «Truth and testimony: the process and the struggle», en Cathy Caruth (ed.), *Trauma: explorations in memory*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, págs. 61-75.

NIETZSCHE, Friedrich (2004), *El nacimiento de la tragedia*, Andrés Sánchez Pascual (trad.), Madrid, Alianza Editorial.

PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2018), «Introducción» a Francisca Aguirre, *Ensayo general: poesía reunida 1966-2017*, Barcelona, Calambur, págs. 9-28.

WIESEL, Elie (1990), «The Holocaust as literary inspiration», en Elie Wiesel *et al.* (eds.), *Dimensions of the Holocaust: lectures at Northwestern University*, Evanston, Northwestern University Press, págs. 5-19.

# Unos versos inéditos de Ana Caro y la *Relación del irreverente ultraje* de Atilano Vázquez de Prada (1635)

ISABEL COLÓN CALDERÓN  
*Universidad Complutense de Madrid*

**Resumen:** En este artículo se presentan unos versos desconocidos de Ana Caro: una décima laudatoria de la *Relación del irreverente ultraje [...] y fiestas, fuegos [...] que hizo al desagravio deste inefable misterio el duque de Medina Sidonia, en su ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, de Atilano Vázquez de Prada (1635). Se habla de los acontecimientos que dieron lugar a los festejos, así como de otros textos que siguieron esa línea. Se consideran la *Relación*, la dedicatoria y los poemas elogiosos en el contexto político e histórico del momento. Se relaciona a Ana Caro con otras figuras vinculadas con el VIII duque de Medina Sidonia.

**Palabras clave:** Relaciones de festejos, Tienen, Ana Caro, Vázquez de Prada, VIII duque de Medina Sidonia.

## Quelques verses inédits de Ana Caro et la *Relación del irreverente ultraje* d'Atilano Vázquez de Prada (1635)

**Résumé:** Dans cet article sont présentés quelques vers inconnus d'Ana Caro: un dixième élogieux de la *Relación del irreverente ultraje [...] y fiestas, fuegos [...] que hizo al desagravio deste inefable misterio el duque de Medina Sidonia, en su ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, d'Atilano Vázquez de Prada (1635). Sont indiqués les événements qui ont donné lieu aux festivités, ainsi qu'à d'autres textes qui ont suivi cette ligne. On parle de la *Relación*, la dédicace et les poèmes laudatifs dans le contexte politique et historique de l'époque. Ana Caro est considérée en relation avec d'autres personnages liés au VIII<sup>e</sup> duc de Medina Sidonia.

**Mots clés:** Relations de fêtes, Tienen, Ana Caro, Vázquez de Prada, VIII<sup>e</sup> duc de Medina Sidonia.

## 1. Los sucesos de Tienen (Flandes) en 1635 y su repercusión en España

El 9 de junio de 1635, día del Corpus Christi, las tropas franco-holandesas del duque de Châtillon, Gaspard III de Coligny, habrían realizado una serie de asesinatos de frailes y monjas, violaciones y profanaciones, así como quema de iglesias, en Tienen (Tirlemon, Tillomon, Terlimont o Tirlimon, en la época), en Flandes, ciudad de la actual Bélgica, en Brabante (López Estrada, 1984: 11-112; Jover, 2003: 293-305; Molina Huete, 2021: 263; Caporossi, 2023: 2-3). El mariscal de Brézé escribió a Richelieu sobre los horrores que cometieron sus soldados, aunque los achacaba al hecho de que los enemigos no habían querido rendirse (Caporossi, 2023: 2). Se trata de un episodio que se inscribe en los enfrentamientos entre españoles y franceses (Elliott, 1990: 478-485), especialmente tras la declaración de guerra a España de Luis XIII el 6 de junio de 1635 (Elliott, 1990: 476-477; Arredondo, 1992: 104; Jover, 2003: 71) y en el panorama general de la guerra de los 30 años (Arredondo, 1987: 13; Molina Huete, 2021: 264).

Los sucesos de 1635 tuvieron una gran repercusión en España, se habló de ellos en diversos géneros literarios: cartas, relaciones, teatro y sermones (Núñez Beltrán, 2002; Molina Huete, 2009: 126-128; 2021: 266, 269, 283, 284). Fueron mencionados tanto en manuscritos como en impresos<sup>1</sup>, en verso y en prosa (Jover, 2003; Molina, 2021: 264; Caporossi, 2023: 5-6, 8). Aparecen, por ejemplo, en la *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII, rey cristianísimo de Francia*, de Quevedo, fechada el 12 de julio de 1635 (Arredondo, 1987: 24, 27, 28; 1992: 111; 2011: 137), que tuvo diversas ediciones en el XVII y también circuló de forma manuscrita (Arredondo, 1987: 18-21). Se encuentran en la *Defensa de España contra las calumnias de Francia* de José Pellicer (Jover, 2003: 100-104 y 370-379; Pellicer, 2006: s. p.) y surgen asimismo en un auto sacramental atribuido a Calderón, *La iglesia sitiada* (Baczyńska, 2006).

De entre los textos que hablaron de Tienen habría que destacar, por su relación con el contenido de este artículo, *Francia engañada. Francia respondida*, de Gonzalo de Céspedes, que utilizó en esa obra el nombre de Gerardo Hispano (Céspedes, 1635: 117, 143; Jover, 2003: 96-100 y 380-387). En el pie de impre-

---

<sup>1</sup> De los diversos testimonios se menciona aquí únicamente el conjunto de manuscritos e impresos contenidos en el volumen facticio *Sucesos del año 1635* (BNE, signatura: MSS/2366), citado, como otros textos sobre este asunto, por Jover (2003: 36, 72, 87, 543).

ta se indican solo la fecha y el lugar: Caller (Cagliari, en Cerdeña), 1635, pero se ha señalado que realmente se publicó en Zaragoza, en el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, por Pedro Esquer (Moll, 1980: 459). *Francia engañada* está dirigida «Al grande primogénito de la siempre grande y esclarecida casa de Guzmán, el conde de Niebla», cuyo nombre no se da, pero que, teniendo en cuenta la fecha y el sistema de la casa ducal, sería Gaspar Alonso Pérez de Guzmán y Sandoval, en breve el futuro IX duque de Medina Sidonia (Ponce Cárdenas, 2009, 110). Céspedes ya había dedicado en 1626 a su padre, el VIII duque, la *Varia fortuna del soldado Píndaro* (1975: 5-7; Ponce Cárdenas, 2009: 112).

Además, hubo una serie de festejos religiosos como reparación a los actos de Châtillon, según Vázquez de Prada, impulsados por Felipe IV (1635: s. p.). En ocasiones los mismos autores subrayan esta multiplicidad de celebraciones (Vázquez de Prada, 1636: s. p.; Pérez de Veas, 1636: 54r; Caro, 1984: 125). Las ceremonias fueron reflejadas en distintas obras, tanto en 1635 como en 1636 y 1637 (López Estrada, 1984: 113-114; García Gómez, 1993; Jover, 2003: 299-300; Molina Huete, 2009; 2021). Menciono solo algunas. Caro publicó en 1635 una silva: *Relación de la grandiosa fiesta y octava [...] sobre los asuntos de Tienen y unos festejos celebrados en Sevilla* (Caro, 1984: 119-141; López Estrada, 1984; Luna, 1996: 142-144; Aguilar Salinas, 2023: 176, 416). De ese mismo año es la obra de Atilano Vázquez de Prada, a la que me referiré después. De 1636 son las *Espirituales fiestas que la nobilísima ciudad de Córdoba hizo en desagravios de la Suprema Majestad sacramentada* de Bartolomé Pérez de Beas, en prosa, con poemas intercalados (García Gómez, 1993; Aranda Doncel, 2003: 298-310).

## 2. *Relación del irreverente ultraje y fiestas de Atilano Vázquez de Prada*

Atilano Vázquez de Prada publicó en 1635, en Jerez de la Frontera, en octavas reales, una *Relación del irreverente ultraje [...] y fiestas, fuegos [...] que hizo de desagravio deste inefable misterio el duque de Medina Sidonia, en su ciudad de Sanlúcar de Barrameda*. El ejemplar de la Biblioteca Nacional de España<sup>2</sup> es un volumen en cuarto, de 58 páginas sin numerar. Carece de preliminares

---

<sup>2</sup> Hay otro ejemplar (signatura V12258) en la Médiathèque Centrale Émile Zola de Montpellier (Francia), que no he podido consultar.

legales, solo se indica «Con Licencia». Hay una anotación manuscrita en la portada donde se identifica a la dedicataria.

El impresor fue Fernando Rey, relacionado con la casa ducal de Medina Sidonia. Ejerció su actividad en distintos lugares de Andalucía, concretamente en Jerez entre 1619 y 1636 y, llamado por el VIII duque, en Sanlúcar en 1625-1626 (Delgado Casado, 1996: 581-582). Delgado Casado cita como salido de las prensas de Rey un *Sermón [...] en los desagrazios del Santísimo Sacramento contra los herejes de Terlemón*, de Alonso de Cañas Rendón, de 1636 (1996: 582), pero no localiza ningún ejemplar. Rey imprimió en Cádiz, de Alonso Chirino, un *Panegírico nupcial* por el segundo matrimonio del IX duque con Juana Fernández (1640; Mateo Benito, 2021: 162-163).

Sobre Atilano únicamente se sabe que al año siguiente publicó un soneto en la *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope de Vega*: «Yace debajo desta losa fría» (1636: 182v), pero no se da dato alguno. Se puede considerar que tuvo cierto apoyo continuado del VIII duque, ya que en la *Relación* dice que vive gracias a su ayuda.

La *Relación* comienza con una dedicatoria a Luisa de Guzmán, luego se incluyen 4 poemas laudatorios y por fin se desarrolla la obra en dos partes.

### 3. El trasfondo político de una dedicatoria

La *Relación* está dirigida a Luisa de Guzmán, pero, como veremos, el destinatario final es realmente un grupo familiar nobiliario. Luisa de Guzmán era hija de Manuel Alonso Pérez de Guzmán, VIII duque de Medina Sidonia y Juana de Sandoval y Rojas, hija del duque de Lerma (Salas Almela, 2008: 265) y hermana de Gaspar Alonso. Juana había muerto en 1624 y Alonso Pérez lo haría en 1636 (Carriazo Rubio, 2013: 60). Era la mujer del duque de Braganza, João II. Se habían casado por poderes a finales de 1632, si bien en enero de 1633 se organizó un cortejo para llevar a la novia a la catedral de Elvas, en Portugal y contraer matrimonio, ya presentes los dos (Álvarez-Cifuentes, 2019: 238). Se conserva en la Biblioteca Nacional de España una relación manuscrita anónima (MSS/2364, 160-165; Oliveira, 2020) donde se da cuenta de dicho cortejo. Además, se escribieron diversos textos sobre las fiestas del enlace (Álvarez-Cifuentes, 2019: 238), así como un epitalamio, obra de Manoel de Galhegos (1635; Plagnard, 2020).

El enlace formó parte de la estrategia del conde duque de atraer a la nobleza portuguesa, aunque en principio el matrimonio iba a ser entre María de Guzmán, hija del valido y el noble luso, pero finalmente fue con la hija del VIII duque de Medina Sidonia, casa que, recordémoslo, estaba relacionada familiarmente con la del conde duque de Olivares (Salas Almela, 2008: 304-5), ya que este era nieto de Pedro de Guzmán, primer conde de Olivares, hijo del tercer duque de Medina Sidonia, Juan Alonso Pérez de Guzmán (Elliott, 1990: 29). Pero 5 años después, el 1 de diciembre de 1640, João se proclamó rey de Portugal, como João IV (Elliott, 1990: 579) y Luisa recibió críticas por apoyar a su marido, entre ellas palabras muy duras de su hermano, Gaspar Alonso, el IX duque (Santos Almela, 2008: 364).

Por lo demás la dedicatoria a Luisa evoca algunos versos que Góngora dirigió a su padre en la tercera estrofa del *Polifemo*, con coincidencias en el vocabulario y en la métrica, puesto que la *Relación* está escrita en octavas reales: «Alterna con las Musas hoy el gusto/ que si la mía puede ofrecer tanto/ clarín (y de la Fama no segundo) [...]» (Góngora, 2010: 155-156), frente a «[...] con las Musas alterna el grato oído, que, aunque clarín te invoca destemplado,/ será en tu nombre oído el metal rubio [...]» (Vázquez de Prada, 1635: s. p.)<sup>3</sup>. Abundan los recuerdos de Góngora en la *Relación*, pero me referiré después solo a uno.

Vázquez de Prada rechaza hablar de los nobles antepasados de Luisa, pero no deja de enaltecer tanto al padre como al marido. Este sistema de elogios múltiples se aprecia en otros textos de la época, como en las *Octavas al palomar del conde de Monterrey, a su sobrina Doña María de Guzmán*, de Gabriel de Henao, donde también se produce solo una vaga alusión a los antepasados de la hija del conde duque (Colón Calderón, 2021: 150). Del VIII duque Vázquez destaca su «heroica virtud» y parece aludir a su fama de dadivoso «Tantas grandezas, hoy sus manos obran», de acuerdo con los elogios que le hicieron en la época a Manuel Alonso (Ponce Cárdenas, 2009; López Bueno, 2015: 26; Conde Parrado, 2018). En cuanto al marido, Vázquez de Prada lo equipara al conde duque y así le dice a Luisa: «Dos duques [...] / te constituyen en real grandeza». Destacan las dos últimas palabras. La fórmula había sido aplicada en el verso 812 de la segunda *Soledad* a un príncipe, que

---

<sup>3</sup> La edición de los textos citados aquí de la *Relación del irreverente ultraje* es mía. Modernizo la puntuación, así como el uso de mayúsculas, de u/v, b/v y h.

algunos autores han identificado precisamente con Manuel Alonso (Góngora, 1994: 545; Ponce Cárdenas, 2009: 133). De este modo se concede una alta categoría a la padre y marido de la joven.

El autor alaba la belleza de Luisa y menciona, de forma tópica, su luz y sus ojos. Si bien la llama «protectora», destaca que no emplee verbos de petición de apoyo para su «trompa», no hace una invitación, sino que casi se lo exige: «debes ampararla».

#### 4. Guerra y devoción en Vázquez de Prada: la soledad del gran duque

El texto de Vázquez de Prada tiene una indudable función divulgativa, ya que se da información sobre los acontecimientos de Tienen, a la vez que en él se exaltan los valores religiosos y la monarquía, como solía ocurrir en las relaciones (Díaz Noci, 2012: 214; Aguilar Salinas, 2023: 128). Aunque no siempre las relaciones eran favorables para los nobles (Olivari, 2014: 255-270), eso no sucede en la de Vázquez, que se puede leer como un enaltecimiento del VIII duque de Medina Sidonia.

La *Relación* está dividida en dos discursos, aunque la indicación solo se da en el segundo. En el primero se narran las violencias ocurridas en Tienen y las siguientes victorias de las tropas españolas, comandadas por el cardenal infante don Fernando (Caporossi, 2023: 2). Se insiste en los episodios sangrientos, las profanaciones y las violaciones. Se ensalzan los valores de la Contrarreforma y la monarquía de Felipe IV, a través de imágenes como «águilas» y «leones» para referirse a los españoles, así como la mención del apóstol Santiago y diferentes santos. A la vez se recurre a la mitología, ya que don Fernando es identificado con Aquiles.

En el segundo discurso se cuentan la reacción de Manuel Alonso al conocer las noticias de Flandes y los festejos que mandó organizar. La celebración tuvo lugar en Sanlúcar de Barrameda, centro de las posesiones de la casa Medina Sidonia (Cruz Isidoro, 2000: 79). En la *Relación* se menciona el tercer domingo (1635: s. p.), pero no se dice el mes concreto. Frente a la exaltación de las armas en el primer discurso, en este se elogian los arreglos florales que convirtieron la ciudad en un jardín, así como los fuegos artificiales, de modo que se transforman los estruendos militares en festivos. Continúan las

referencias mitológicas, hasta el punto que el VIII duque es identificado con Marte, es decir, por encima del cardenal infante.

No solo se encuentran los festejos en la misma línea de los que se estaban desarrollando en España, sino que responden, además, a la devoción que el duque tenía por el Santísimo Sacramento (Cruz Isidoro, 2000: 81, 84; Escobar Borrego, 2016: 6, 14, 25).

Hay una alabanza continua del duque, del cual se mencionan algunos episodios militares (Vázquez de Prada, 1635: s. p.), que realmente efectuó (Salas Almela, 2008: 270; Ponce Cárdenas, 2009: 110-11). Incluso le coloca el autor a la par que el conde duque, ya que le llama Atlante, como se dijo del valido (Rivero Rodríguez, 2019: 718) y repite el apelativo varias veces. Destaca que al enterarse de lo ocurrido en Tienen el duque hubiese querido ir a Flandes, pero luego el gobierno de sus estados le detuvo, aunque envió soldados al cardenal infante. Subraya el autor la soledad que experimenta por la ausencia de su mujer. El tema de la búsqueda de la soledad por parte del duque y sus posibles interpretaciones ha sido tratado por la crítica, por ejemplo, en relación con las afirmaciones de Espinosa, que había publicado en 1625, en el *Elogio al retrato de don Manuel Alonso*, las octavas *Soledad del gran duque de Medina Sidonia* (Espinosa, 2011: 187-201; López Bueno, 2015). Se pone de relieve también su generosidad al liberar a dos delincuentes de la cárcel (Vázquez de Prada, 1635: s. p.).

## 5. Poemas laudatorios: entre el encomio áulico y la alabanza literaria

Tras la dedicatoria hay cuatro composiciones elogiosas, en este orden: don Diego de Rosas (soneto, «Gimió el horror, el duro atrevimiento»), don Fernando de Rosas, el mozo (soneto, «Tú que vives del día repetido»), doña Ana Caro (décima, «Atilano, si el sidonio») y doña María de Mendoza (décima, «Vos y el Guzmán compitiendo»).

Vázquez de Prada eligió para los poemas laudatorios a figuras casi desconocidas. No pudo contar con Pedro Espinosa, vinculado con la casa ducal, porque estaba prácticamente retirado, aunque todavía publicó un poema en 1639 (Ruiz Pérez en Espinosa, 2011: 21), pero tampoco acudió a otros escritores, como Mariner, que había compuesto un elogio del VIII duque (Conde Parrado, 2018).

En estas loas de la *Relación* se critica a los franceses (Diego, Fernando), se menciona a Dios (los 4), se alaba tanto al autor (los 4), como al duque (los 4), pero en ningún caso se refieren a Luisa, la dedicataria. De Atilano se ponen de relieve sobre todo su ingenio, sabiduría y capacidad de escritura (Diego, Ana, María), si bien se habla asimismo de su gloria (Fernando). Todos, menos Fernando, se sirven del término «desagravio», que aparece en el título. De Manuel Alonso se ensalzan su valor y religiosidad (Diego), así como su disposición para escuchar las verdades (Fernando) y saber organizar unos magníficos festejos (Ana, María).

A María de Mendoza es muy difícil localizarla, ya que el nombre y apellido pueden responder a diversas mujeres y en el texto no se ofrece ninguna información sobre ella, salvo un genérico «doña», de modo que no es posible lanzar ninguna suposición.

Diego y Fernando probablemente son dos hermanos, cuyo segundo apellido era Argomedo. Proceden de una familia de Sanlúcar relacionada con los Medina Sidonia, en concreto con el VIII duque, aunque terminarían pleiteando contra la casa ducal sobre el patronato de una capilla (Romero Dorado, 2014: 26-27). Se ha indicado que estaban vinculados con los comerciantes de similar apellido de Cádiz (Romero Dorado, 2014: 25), si bien Teijeiro no los menciona en su estudio sobre un grupo familiar, los Rosa, que nunca son llamados «Rosas» (2005) y se ignora si tenían alguna relación con los Argomedo. Puede que fueran también hermanos de Juan de Rosas y Argomedo, que en 1633 era gentilhombre del VIII duque y se encontraba en la comitiva de la boda de su hija (Oliveira, 2020: 179).

Diego, que habría muerto en 1640 (Romero Dorado, 2014: 28), fue autor de teatro, así de la comedia *Donde hay valor, hay honor*, atribuida un tiempo a Rojas Zorrilla (Urzáiz Tortajada, 2002: 576; Romero Dorado, 2014: 28) y de *Más es querer que poder* (Romero Dorado, 2014: 28), de las que se hallan varios ejemplares en la Biblioteca Nacional de España (cito solo las signaturas T-53328/16 y T-20626); habría hecho una descripción en verso de la segunda boda del IX duque de Medina Sidonia con Juana Fernández (Romero Dorado, 2014: 292), pero no se ha encontrado ese texto, aunque sí se escribieron otras obras sobre el mismo asunto (Martos Pérez, 2015: 292-296; Mateo Benito, 2021: 231-234). Fernando habría compuesto una décima (Romero Dorado, 2014: 28), además del soneto del libro de Vázquez de Prada.

Se ha señalado el origen morisco de Ana Caro y que habría muerto en 1646 (Escabias, 2023: 17, 35). Fue autora sobre todo de relaciones y piezas de teatro (Escabias, 2023: 25-36), así como de algunos poemas sueltos (Escabias, 2023: 29). Antes de la *Relación del irreverente ultraje* solo habían aparecido dos textos suyos: la *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas [...] a los santos mártires del Japón* (Caro, 1628; Escabias, 2023: 28-29; Aguilar Salinas, 2023: 175-176) y un pliego suelto sobre un episodio militar: *Grandiosa victoria que alcanzó de los moros [...]* (Caro, 1983; Escabias, 2023: 29; Aguilar Salinas, 2023: 182-184). En el mismo año de la *Relación del irreverente ultraje* publicó la *Relación de la grandiosa fiesta y octava* (Caro, 1984; Escabias, 2023: 29; Aguilar Salinas, 2023: 176). En el cuerpo de este último texto la escritora indica que la octava terminó el 1 de diciembre (Caro, 1984: 136). Por su parte la *Relación del irreverente ultraje* salió también en 1635 y, como se ha señalado, se habla de días, pero no del mes. Por tanto, es muy difícil determinar si Caro escribió a la vez la décima y su *Relación*, ni si la de los festejos de Sevilla de 1635 fue anterior a la de Vázquez de Prada.

Hasta ahora nadie había citado la décima del libro de Atilano Vázquez y ya que los versos de Ana Caro han pasado desapercibidos, se incluyen a continuación:

Atilano, si el sidonio  
 Guzmán triunfal desagravio  
 hizo a Dios, hoy vuestro labio  
 es su mayor testimonio;  
 vuele en alas del Favonio 5

vuestro genio no imitado,  
 de dos lauros coronado,  
 pues vos a vos solamente  
 os imitáis de repente  
 y os excedéis de pensado. 10

(Vázquez de Prada, 1635, s. p.)

La autora parece dar a entender que no es la primera composición de Prada, pero de él solo se han encontrado los citados versos dirigidos a la muerte de Lope de Vega, que son posteriores a la *Relación*. El elogio del duque es muy escaso y se limita al segundo verso.

## 6. Ana Caro, Diego de Rosas, Vélez de Guevara y dos academias

No es seguro que Caro asistiese a los actos de Sanlúcar, que conociese a Vázquez de Prada o a los que compusieron las alabanzas de la *Relación del irreverente ultraje*. Pero Diego de Rosas aparece vinculado con la escritora en otro contexto. Vélez de Guevara afirmó en *El diablo cojuelo* que Caro leyó una décima en una academia sevillana. Se trataría de reuniones apoyadas por el «conde de la Torre, Ribera y Saavedra y Guzmán», cuyo presidente sería Antonio Ortiz Melgarejo y el secretario Álvaro de Cubillo. Vélez da una lista de asistentes e indica que entre los miembros estaría precisamente Diego (Vélez de Guevara, 1988: 211).

Según Vélez de Guevara, esa academia tendría lugar en las «casas de los duques de Sidonia» de Sevilla (1988: 209; Luna, 1996: 147), es decir, el palacio de los Guzmanes, de los duques de Medina Sidonia, hoy desaparecido, que ocupaba toda la manzana de una plaza (Cruz Isidoro, 2006). Aunque para algunos críticos no hay seguridad de que dicha academia existiera (King, 1963: 81-82), tiene un gran interés que aparezcan citados como asistentes la misma Caro y uno de los Rosas.

La autora mantuvo, entonces, cierto contacto con el entorno literario del duque de Medina Sidonia. No solo si tenemos en cuenta a los Rosas y a Vázquez de Prada, sino también a Vélez de Guevara, al que podría haber conocido. En febrero de 1638, en el palacio del Buen Retiro de Madrid, se celebró una academia literaria (Bergman: 1975). El presidente fue Vélez de Guevara y el secretario Alfonso de Batres (Julio, 2013: 283). Se han conservado varios vejámenes que se hicieron en aquella ocasión y en el de Batres se menciona a Caro de forma crítica, según solía hacerse en ese género literario. Para Batres, que se sirve de elementos tópicos, la escritora sería fea y tendría pocas ganas de casarse, ante lo cual le aconseja que se convierta en dama de Palacio para cambiar de idea (Julio, 2013: 295; Urban Baños, 2014: 38). No se sabe con certeza, como en el caso de Sanlúcar, si Caro asistió, aunque en opinión de Urban Baños habría participado en la academia (2014: 38).

Vélez de Guevara intentó conseguir que el VIII duque le financiara una obra en 1629, que, según Salas Almela, sería *El diablo cojuelo*, aunque no lo logró (2015: 254-256), así que no pudo ayudar a Ana Caro, aunque es posible que la escritora no conociera ese rechazo.

## 7. Conclusiones

La *Relación* de Vázquez de Prada, como otras del momento, narra los acontecimientos de Tienen, las victorias posteriores del cardenal infante y los festejos que se celebraron. Pero es además un elogio del VIII duque de Medina Sidonia, al que eleva casi a la categoría del conde duque. Da un esbozo de las glorias militares y la personalidad de Manuel Alonso, tanto en la dedicatoria a su hija, como en el cuerpo del texto; le presenta como un gobernante prudente, que no quiere abandonar sus estados, pero sí colaborar en la guerra. Los recuerdos de los versos de Góngora apuntan a que el autor estaba pensando en lectores de cierta cultura.

Se puede creer que Caro aceptó el encargo del poema como una manera de vincularse con el círculo de poetas de la casa ducal, especialmente con Vázquez de Prada y los Rosas. En todo caso se debe añadir la décima a su producción y relacionarla al menos con Diego de Rosas, lo que, por un lado, apoya la veracidad de las palabras de Vélez de Guevara a propósito de la existencia de la academia sevillana mencionada en *El diablo cojuelo* y, por otro, abre nuevas posibilidades sobre la biografía de la escritora y sus relaciones con la aristocracia, línea de investigación que pretendo continuar en trabajos posteriores.

## Bibliografía

- AGUILAR SALINAS, Marina (2023), «*Porque sierpe de cabezas he de ser*»: escritura femenina y opinión pública en el teatro barroco hispano, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá. Tesis doctoral inédita.
- ÁLVAREZ-CIFUENTES, Pedro (2019), «“Hum nacido infante lusitano”: El Jardim de Fanimor de Diogo Ferreira Figueiroa», en *Limite: Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía*, 13, 1, págs. 235-252.
- ARANDA DONCEL, Juan (2003), «La fiesta del Corpus Christi en la Córdoba de los siglos XVI y XVII», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (ed.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, I, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses/Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, págs. 281-334.

- ARREDONDO, Soledad (1987), «Notas para una edición de la *Carta a Luis XIII de Quevedo*», en Ignacio Arellano (ed.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, EUNSA, págs. 13-37.
- ARREDONDO, Soledad (1992), «La espada y la pluma contra Francia en el siglo XVII: cartas de Quevedo y Saavedra Fajardo», en *Criticón*, 56, págs. 103-115.
- ARREDONDO, Soledad (2011), *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- BACZYŃSKA, Beata (2007), «La iglesia sitiada de Calderón, un tema de guerra en tiempos de guerra», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Guerra y paz en la comedia española: Actas del XXIX Jornadas de teatro clásico de Almagro (4, 5 y 6 de julio de 2006)*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 177-195.
- BERGMAN, Hannah (1975), «"El juicio de todos los poetas españoles muertos y vivos" (ms. inédito) y el certamen poético de 1638», en *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 206, págs. 551-610.
- CAPOROSI, Olivier (2023), «La batalla de Tillemon y las lecciones de la historia», en *eSpania*, 45, págs. 1-15.
- CARO, Ana (1628), *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el convento de Nuestro Padre San Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los santos mártires del Japón*, Sevilla, Pedro Gómez (Biblioteca Universitaria de Sevilla, signatura: A086A/085(2)).
- CARO, Ana (1983), *Grandiosa victoria que alcanzó de los moros de Tetuán Jorge de Mendoza y Piçaña, general de Ceuta, quitándoles gran suma de ganados cerca de las mismas puertas de Tetuán*, en Francisco López Estrada, «La frontera allende el mar: el romance por la victoria de Tetuán (1633) de Ana Caro de Mallén», en *Homenaje a José Manuel Blecua: ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, págs. 337-346.
- CARO, Ana (1984), *Relación de la grandiosa fiesta y octava, que, en la iglesia parroquial del glorioso San Miguel de la ciudad de Sevilla, hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra, marqués de Sobroso, gentilhomme de*

- la cámara del rey, nuestro señor y del serenísimo infante, caballero de la orden de Santiago, asistente y maese de campo general de la gente de guerra de Sevilla y su partido por su majestad*, en Francisco López Estrada, «Costumbres sevillanas: el poema sobre la fiesta y octava celebradas con motivo de los sucesos de Flandes en la iglesia de San Miguel (1635), por Ana Caro Mallén», en *Archivo Hispalense*, LXVI, 203, págs. 119-141.
- CARRIAZO RUBIO, Juan Luis (2013), «La genealogía de la casa de los señores de Medina Sidonia de Luis de Salazar y Castro», en *Historia y Genealogía*, 3, págs. 41-64.
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de (1635), *Francia engañada. Francia respondida*, Caller [Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, Pedro Esquer] (Biblioteca Nacional de España, signatura: 2/6649(1)).
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de (1975), *Varia fortuna del soldado Píndaro*, ed. Arsenio Pacheco, Madrid, Espasa Calpe.
- CHIRINO BERMUDEZ, Alonso (1640), *Panegírico nupcial*, Cádiz, Fernando Rey (Biblioteca Nacional de España, signatura: R/2337).
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2021), «Jardín contemplado y jardín leído: las Octavas de Gabriel de Henao sobre el palomar de los condes de Monterey», en *Studia Aurea*, 15, págs. 145-168.
- CONDE PARRADO, Pedro (2018), «Literatura panegírica dedicada al VIII duque de Medina Sidonia: del *Elogio* de Pedro Espinosa a los *Gusmaneidos libri* de Vicente Mariner», en *Criticón*, 132, págs. 141-154.
- CRUZ ISIDORO, Fernando (2006), «El palacio sevillano de los Guzmanes según dos planos de mediados del XVIII», en *Laboratorio de Arte*, 19, págs. 247-262.
- DELGADO CASADO, Juan (1996), *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco/Libros.
- DÍAZ NOCI, Javier (2012), «La circulación de noticias en la España del Barroco», en Roger Chartier y Carmen Espejo (eds.), *La aparición del periodismo en Europa*, Madrid, Marcial Pons, págs. 207-243.

- ESCABIAS, Juana (2023), «Introducción», a Ana Caro de Mallén, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, págs. 11-95.
- ESPINOSA, Pedro (2011), *Poesía*, edición de Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Castalia.
- GALHEGOS, Manoel de (1635), *Templo da memoria: Poema epithalamico*, Lisboa, Lourenço Craesbeeck, a costa del duque (Biblioteca Nacional de España, signatura: R-12777).
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel María (1993), «El Corpus de 1636 en Córdoba: estructuras y sentidos», en *Bulletin of Hispanic Society*, 70, págs. 65-78.
- GÓNGORA, Luis de (1994), *Soledades*, edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia.
- GÓNGORA, Luis de (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen (2022), «Los sentidos en dilatado gozo. Un análisis holístico en torno a una singular fiesta celebrada en Málaga (1635-1636)», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 34, págs. 31-48.
- JOVER, José María (2003; [1949]), *1635: historia de una polémica y semblanza de una generación*, Madrid, CSIC.
- JULIO, Teresa (2013), «*Vejamen de Alfonso Batres para la Academia de 1638* (manuscrito inédito): estudio y edición crítica», en *Revista de Literatura*, 75, 149, págs. 279-306.
- KING, Willard Fahrenkamp (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, RAE.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (2015), «La Soledad del gran duque de Medina Sidonia: el vasallaje poético de Pedro Espinosa», en José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, págs. 23-43.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1984), «Costumbres sevillanas: el poema sobre la fiesta y octava celebradas con motivo de los sucesos de Flandes en

- la iglesia de San Miguel (1635), por Ana Caro Mallén», en *Archivo Hispalense*, 66, 203, págs. 109-150.
- LUNA, Lola (1996; [1995]), «Ana Caro, una escritora de oficio», en Lola Luna, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos, págs. 138-157.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores (2015), «Panegíricos nupciales a las bodas del IX y X duque de Medina Sidonia: mecenazgo, propaganda y renovación estética», en José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, págs. 289-298.
- MATEO BENITO, Daniel (2021), *Catálogo de epitalamios del Siglo de Oro*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2021.
- MOLINA HUETE, Belén (2009), «Nuevas flores poéticas de Pedro Espinosa y Cristobalina Fernández de Alarcón: un reencuentro con olvidados poemas de certamen», en *AnMal Electrónica*, 26, págs. 123-145.
- MOLINA HUETE, Belén (2021), «La ciudad de Málaga en desagravio del Santísimo Sacramento (1635-1636): nueva contribución a la fiesta barroca», en Aurelio Pérez Jiménez (ed.), *Patrimonio filológico: contribuciones y nuevas perspectivas*, Suiza, Peter Lang, págs. 263-288.
- MOLL, Jaime (1980), «Les éditions de Quevedo dans la donation Olagüe à la bibliothèque de la Casa de Velázquez», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 16, págs. 457-494.
- NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel (2002), «Predicación e Historia. Los sermones como interpretación de los acontecimientos», en *Criticón*, 84-85, págs. 277-293.
- OLIVARI, Michele (2014), *Avisos, pasquines y rumores: los comienzos de la opinión pública en la España del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- OLIVEIRA, M<sup>a</sup> Teresa (2020), «Relação do casamento do duque de Bragança, D. João II, com D. Luísa Francisca de Gusmão (1633)», en *Fragmenta Histórica*, 8, págs. 175-180.

- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan et al. (1636), *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope de Vega (1636)*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez de Montalbán (Biblioteca Nacional de España, signatura: 3/53447).
- PÉREZ DE VEAS, Bartolomé (1636), *Espirituales fiestas que la nobilísima ciudad de Córdoba hizo en desagravios de la Suprema Majestad sacramentada, Córdoba, Andrés Carrillo, a costa de la ciudad* (Biblioteca Nacional de España, signatura: 3/82872(4)).
- PLAGNARD, Aude (2020), «El Templo da memória de Manoel de Galhegos: un epitafio heroico en la raya de España y Portugal», en *Bulletin Hispanique*, 122, 2, págs. 605-644.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2009), «Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo», en *Criticón*, 106, págs. 99-146.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (2019), «El conde duque de Olivares, mecenas de la Historia y creador de opinión», en Sagrario López Poza et al. (eds.), *Docta y sabia Atenea: studia in honorem Lía Schwartz*, A Coruña, Universidade da Coruña, págs. 701-721.
- ROMERO DORADO, Antonio (2014), «La familia Rosas de Sanlúcar de Barrameda», en *El rincón malillo: anuario del centro de estudios de la costa Noroeste de Cádiz*, 4, págs. 25-29.
- SALAS ALMELA, Luis (2008), *Medina Sidonia: el poder de la aristocracia. 1580-1670*, Madrid, Marcial Pons.
- SALAS ALMELA, Luis (2015), «El diablo en la gaveta: Vélez de Guevara, el VIII duque de Medina Sidonia y el patrocinio nobiliario», en José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *El duque de Medina Sidonia. Mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, págs. 241-264.
- TEIJEIRO DE LA ROSA, Juan Miguel (2005), *Cargadores de Indias y marinos: los la Rosa*, Cádiz, Quorum Editores.
- URBAN BAÑOS, Alba (2014), *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Universitat de Barcelona. Tesis doctoral inédita.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

VÁZQUEZ DE PRADA, Atilano (1635), *Relación del irreverente ultraje con que trataron los heréticos enemigos al Santísimo Sacramento en Tirlemon, villa de los estados de Flandes y victorias que alcanzaron en venganza suya las armas católicas y fiestas, fuegos, luminarias, procesión general, festivo triunfo que hizo al desagravio deste inefable misterio el duque de Medina Sidonia, en su ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, Jerez de la Frontera, Fernando Rey (Biblioteca Nacional de España, signatura: VE/1559/18).

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1988), *El diablo cojuelo*, edición de Ángel R. Fernández e Ignacio Arellano, Madrid, Castalia.



# Del género a la crítica: estrategias lectoras comunes entre Miguel de Unamuno y María Zambrano

MARIANO SABA  
*Universidad de Buenos Aires / CONICET*

**Resumen:** Los abordajes literarios de María Zambrano continúan produciendo interrogantes en torno a los alcances de sus estrategias críticas. En este sentido, la pregunta por una teoría de los géneros subyacente a ciertos postulados de la autora, no sólo permite reflexionar en cuanto a su percepción de lo literario como forma de cierta filosofía soterrada, sino también revisar su definición de novela como vehículo privilegiado de una «necesidad de la vida». A partir de esta idea, resulta posible hallar familiaridades con el legado quijotista unamuniano y entender la operación crítica concreta que ejerce con la ponderación de *Misericordia*, de Galdós.

**Palabras clave:** crítica, María Zambrano, Miguel de Unamuno, género literario, novela

## From Genre to Critique: Common Reading Strategies between Miguel de Unamuno and María Zambrano

**Abstract:** María Zambrano's literary approaches continue to raise questions about the scope of her critical strategies. In this sense, the question about her underhanded theory of literary genres not only allows us to reflect on her perception of literature as a vehicle of a certain hidden philosophy, but also to review her definition of the novel as a privileged shape of a «necessity of life». From this idea, it is possible to find familiarity with the Unamunian legacy and understand the specific critical operation that Zambrano achieves with her reading of *Misericordia*, by Galdós.

**Keywords:** criticism, María Zambrano, Miguel de Unamuno, literary genre, novel

Muchas veces se han discutido los contornos específicos de la crítica en María Zambrano. Y sin embargo, la cuestión de sus acercamientos a lo literario continúa estimulando cierta reflexión sobre la particularidad de sus estrategias. En este sentido, y atendiendo a sus diversos postulados en torno a los géneros, conviene revisar esa insistente operación lectora por la cual Zambrano suele producir una «transfiguración genérica» de las obras abordadas. Esta modalidad presenta claras afinidades con recursos unamunianos, lo que resulta todavía más elocuente si se contempla, además, la lectura que la autora hizo de *Vida de Don Quijote y Sancho* en términos de guía o confesión. A partir de tal nexo, puede considerarse la interpretación zambraniana de *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós, como variante crítica de una exégesis simbólica ya antes usual en Miguel de Unamuno, aun cuando entre ambos quepa distinguir la ponderación de modelos ficcionales diversos para la centralidad del campo literario español.

Bajo este vector de análisis debe entonces configurarse un derrotero abarcador capaz de revisar, en primer lugar, una potencial propuesta sobre el concepto de género literario que podría adivinarse en los planteamientos teóricos de María Zambrano; y, en segunda instancia, focalizar en la propia crítica literaria de la escritora malagueña, entendida a partir de sus resonancias unamunianas y de la innovación que sus lecturas en torno a Galdós posibilitaron en el canon tradicional. Esto confirmaría la dimensión confesional que Zambrano asignó a *Misericordia*, instituyéndola como clave simbólica para el problema filosófico de la «novelería» española.

## 1. Una necesidad de la vida: Zambrano y los géneros literarios

Tal como ha explicado oportunamente Ana Bundgaard, Zambrano se inscribe en la teoría de los géneros expuesta por José Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*, considerando la salvedad de que la discípula:

insiste más en lo ontológico, históricamente determinado, que en lo morfológico, pues en su opinión los géneros son «formas de la conciencia» y a cada época le corresponde un nivel más alto de conocimiento que se refleja en el género predominante en una época dada. (Bundgaard, 2001: 50)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ortega y Gasset se ocupa específicamente del tema de los géneros literarios en *Meditaciones del Quijote*:

Sin embargo, resulta pertinente señalar al respecto de esta cuestión, la doble filiación que puede intuirse en la concepción zambraniana de los géneros. Más allá de los planteos de Ortega, dentro de este asunto es reconocible la incidencia que tuvo en Zambrano el modelo de exégesis filosófica con que Unamuno abordó textos canónicos como el *Quijote*. En esta línea, en vez de insistir en la sola persistencia de un vector cohesivo, debería considerarse la innovación de estos abordajes como sumatoria de aportes complementarios dentro de un entramado discursivo más amplio que fue pudiendo constituirse en el campo intelectual hispánico desde fines del siglo XIX. La invitación a suspender la posible linealidad de estas «influencias», y de pensar más bien la particularidad de una *crítica simbólica*, relativa a la exégesis filosófica de lo literario, vendría a permitir la descripción de una «formación discursiva» en términos foucaultianos, y a considerar que esa formación discursiva, con sus procedimientos específicos, fue capaz de hacer emerger ciertos objetos privilegiados, entre los cuales deben contarse el *Quijote*, la tragedia o la propia novelística de Galdós<sup>2</sup>. En este sentido, si se observa el plano discursivo en torno a la crítica literaria como modo de exégesis filosófica, los encuadres de Unamuno y de Zambrano resultan muchas veces coincidentes. Dentro de la ensayística unamuniana, destaca por ejemplo *Sobre la filosofía española (diálogo)*, de 1904, donde se afirma:

Dicen que podrá haber filósofos españoles, pero que no hay una filosofía

---

allí se distancia de la antigua poética y define que los géneros no son, en su opinión, meras estructuras formales. Suscribiendo la idea flaubertiana de que «la forma sale del fondo como el calor del fuego», establece que «los géneros literarios son las funciones poéticas, direcciones en que gravita la generación estética» (Ortega y Gasset, 1976: 100). En esta línea el filósofo entiende los géneros como «ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas» (101). El vínculo de Zambrano con la conceptualización de la teoría de los géneros de su maestro ha sido desarrollada por Patricia Palomar Galdón, quien ha enfatizado la forma en que la autora innova sobre el legado de Ortega y Gasset, refiriéndose a los géneros ya no como meras categorías estéticas, sino como formas de pensamiento resultantes de diferentes necesidades de la vida según las épocas. Tal argumentación le habría permitido incluso expandir la noción: «al escoger la expresión “formas de pensamiento” elude añadir la palabra “literario” a “géneros” y así consigue incluir otras disciplinas como la filosofía» (Palomar Galdón, 2017: 91-92).

<sup>2</sup> Michel Foucault ha definido en *La arqueología del saber* su propuesta de no tratar los discursos como «conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino hacerlo, en cambio, como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan» (Foucault, 2015: 68). En este sentido ilumina el proceso de delimitación de la crítica literaria que a lo largo del siglo XIX deja de tomar la obra como objeto de gusto que hay que juzgar, y lo hace como lenguaje a interpretar. Así, como formación discursiva, ve que la crítica genera una serie de estrategias específicas e identificables. Lo interesante es pensar que en la deriva de ese mismo juego de relaciones puede objetivarse también una vertiente fronteriza relacionada con lo filosófico que otorga a cierto tipo de criticismo reglas particulares, ligadas a lo exegético.

española. Y no la hay, no, fuera del sentido vulgar que suele darse al vocablo, al decir, v. gr., que aceptamos nuestra derrota con mucha filosofía. [...] Nuestra filosofía, si así puede llamarse, rebasa de casilleros lógicos. Hay que buscarla encarnada en sucesos de ficción y en imágenes de bulto. En *La vida es sueño* o en el *Quijote*. (Unamuno, 1951b: 211)

Esta idea, esgrimida por el escritor vasco en muchas otras oportunidades, promueve la misma perspectiva de lectura que adopta Zambrano en su artículo *El problema de la filosofía española* (de 1948), donde sostiene:

sucede que el pensamiento español, y sobre todo la metafísica española, anda dispersa en novela, poesía, cuentos y hasta refranes [...] que la encontramos en los lugares más insólitos y alejados del sistema, que anda errante y disuelta y de esta manera, sí, alcanza lo que a los textos estrictamente filosóficos les falta: «vigencia» y «continuidad» [...] (Zambrano, 2011a: 84)

Como puede notarse, existe cierta constante intelectual que legitima desde una aparente heterodoxia la refutación de su carencia: los ataques a España por su vacancia filosófica y científica (de Masson de Morvilliers en adelante) encuentran su contracara en la emergencia de un tipo de abordaje literario capaz de hacer surgir la verdadera filosofía española a partir de una «discursividad» con características muy peculiares. Es decir, parece aceptable que en la frontera entre ciertas positividads estigmatizadas como ausentes en España (desde la historia literaria y la filología, a la filosofía y las ciencias duras), aparezca una nueva formación discursiva, cuasi-disciplinar, que intenta saldar el hiato científico imponiendo un discurso muchas veces sospechado de hibridez o exceso metafísico. Más allá de las opiniones individuales, de una genealogía que seguramente puede rastrearse en los autores que van nutriendo tales enunciados, no queda duda de que se trata además de la articulación de todo un campo, y de que el *Quijote* o Galdós aparecerán allí como objetos privilegiados de dicha articulación. En este sentido, la crítica simbólica –ligada a la percepción de la filosofía nacional–, presenta con claridad lo que Foucault define como «conjunto de reglas para una práctica discursiva» (Foucault, 2015: 90). Algunas de esas reglas, visibles en sus enunciados, recurrentes en un período extenso dentro del campo literario español, pueden arriesgarse en una descripción sintética: la canonicidad de una obra por su dimensión simbólica en cuanto al problema ontológico de la nación;

el uso de la metáfora como tracción principal de la interpretación filosófica (la Esfinge y don Quijote en Unamuno, el agua y Benigna en Zambrano); la legitimación de procedimientos interpretativos cercanos a la exégesis sagrada; etc. Al interior de esta legalidad, cabe focalizar en aquella regla que sitúa cierta invariante esencial como criterio de consistencia para una fenomenología de los géneros (según esta noción, por ejemplo, la novela se definiría por ser la expresión multiforme de la crisis de modernidad).

A pesar de las notables diferencias que mantuvieron entre sí, tanto Ortega y Gasset como Unamuno pensaron la problemática de los géneros como parte de un mandato implícito por subvertir las formas canónicas de una crítica erudita que percibían fosilizada. Al respecto Pablo Muñoz Covarrubias ha destacado el sostenido ataque de Ortega y Gasset a «las formas de la crítica literaria precedente, aquellas que, según el filósofo, iban de la obra al autor y finalmente terminaban con las anécdotas de la vida del artista sin profundizar más allá» (Muñoz Covarrubias, 2021: 215). Sus afirmaciones contra la supuesta incapacidad de Marcelino Menéndez Pelayo para experimentar lo profundo, se asemejan a las insistentes diatribas y sátiras de Unamuno en torno al maestro santanderino y a su praxis crítica (Saba, 2024). Es posible entender esta reacción anti-erudita como una de las resonancias legibles en los abordajes críticos de intelectuales posteriores como la propia Zambrano. Contra esto podría alegarse que la autora fue pródiga en elogios a Menéndez Pelayo, pero es claro que su encuadre de análisis personal habría de diferir en mucho de cualquier historicismo crítico de raigambre romántico-positivista. Y en tal sentido, vale señalar que su propia teoría sobre los géneros literarios refuerza esa distancia con la erudición precedente y se torna nuevo eslabón de continuidad dentro de cierta genealogía propia de la exégesis filosófica de lo literario. Tal como ha señalado Ana Bundgaard, desde la década de los sesenta, Zambrano valora un tipo particular de objeto:

Una literatura que ella lee e interpreta desde su propia visión mística del mundo, proyectando en la lectura más de lo que el texto dice, sobre-interpretándolo, pues Zambrano re-crea en sus lecturas a los personajes de las novelas que estudia, pone en ellos secretos, confesiones, visiones o revelaciones que esos personajes no experimentaron en su realidad ficcional. Desde un enfoque hermenéutico muy peculiar Zambrano usa la literatura como pre-texto o punto de partida para su propio filosofar. (Bundgaard, 2001: 49)

Este juicio no hace más que confirmar la cercanía de Zambrano con un ejercicio reconocible ya en la interpretación unamuniana de los clásicos, desde el *Quijote* hasta los exponentes canónicos del teatro áureo y de la poesía mística<sup>3</sup>. En ese pivotar sobre la literatura para la génesis del propio filosofar, los géneros pasan a ser no solo moldes ligados a características estéticas sino también accesos a otro tipo de razón ligada a lo creador. Como ha señalado Adolfo Sotelo Vázquez, a partir de *Pensamiento y poesía en la vida española*: «La novela (y también la poesía) pueden ser formas de adentrarse en esa vida misteriosa, pueden ser formas de conocimiento, un conocimiento que podemos apellidar poético» (Sotelo Vázquez, 2017: 102). En Zambrano parecen vincularse, por un lado, la recepción de la literatura como nodo radiante de sentidos filosóficos –vehiculizados por medio de géneros diversos– y, por otra parte, la laboriosa constitución de ese nuevo tipo de razón *poiética* o creadora. Es en esta línea que puede comprenderse la definición que la autora da en su emblemático texto *La confesión: género literario y método*:

Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias sino por necesidad que la vida tiene de expresarse. Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas. (Zambrano, 2011b: 44)

En el encuadre zambraniano, es esa alianza entre la literatura y la vida la que determina la existencia de los géneros y sus múltiples características: es la necesidad de la propia vida la que define la existencia de aquello que se reconoce como novela, como poesía, como confesión. Y cabe preguntarse si

---

<sup>3</sup> Conviene recordar aquí lo que ya afirmaba Unamuno en su ensayo *Sobre la erudición y la crítica* (de 1905), acerca de su polémica innovación para la interpretación de los textos literarios. En trance de defender su *Vida de don Quijote y Sancho*, exhibiéndola como pretexto para entretener sus más personales ocurrencias y divagaciones sobre el personaje, explica: «[...] en efecto: es la vida del Ingenioso Hidalgo, según la he vuelto a pensar, en virtud de un perfectísimo derecho que tenemos a apoderarnos de un ente de ficción, que es ya de todos, a arrancarle de monopolios y a transformarlo a nuestro albedrío. Así se hizo en la Edad Media con los héroes de la antigüedad helénica y romana, y así han hecho todos los místicos y teólogos con los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento» (Unamuno, 1951a: 720). Es evidente que para esta instancia Unamuno ya ha moldeado una especie de conciencia sobre otra alternativa crítica para la historia de los textos clásicos de España. Su opción, lejos del abordaje erudito, propone una exégesis más cercana a la reelaboración poética de los símbolos literarios que al rastreo archivístico de sus fuentes o a la reconstrucción filológica de sus sentidos. Ante la exigencia científica «externa» al hecho estético, Unamuno promueve una lectura crítica «interior», que permanezca dentro del plano literario y logre una (re)significación poética, «sacralizada» y presente del objeto que se lee.

no es esta misma justificación la que habilita también en ella una estrategia lectora de «transfiguración genérica», dado que ciertas obras, en contextos vitales diversos a los de su origen, podrían percibirse como condicionadas por necesidades diferentes. Este parece ser un modo viable de contemplar, por ejemplo, las maneras en que la propia Zambrano concibe ciertos hitos de la producción de Unamuno, generando en ellos una dislocación fructífera para su análisis. Cabe recordar al respecto que lee aquella deriva «nivolesca» de *Vida de Don Quijote y Sancho* como si se tratara de un texto a medias entre la guía y la confesión, o interpreta el ensayo de *La agonía del cristianismo* como la más «tremenda» de las autobiografías<sup>4</sup>. Resulta difícil disociar esta operación del propio objeto sobre el que se ejerce: Unamuno mismo se empenó –como Benedetto Croce– en relativizar la autoridad de los géneros y sus límites. En tal sentido, sus *nivolos* no son más que la prueba irrefutable de aquello que habría podido habilitar, posteriormente, lecturas de sus textos como la que realiza Zambrano, entendiéndolos ya no solamente como resultado de la vida que les dio origen, sino como formas en las que opera *poiéticamente* la vida que los lee.

Considerando esta teoría vitalista de los géneros perceptible en Zambrano, y afirmando su ubicación como lectora en relación con un legado unamuniano resistente a las clasificaciones rígidas, cabe recordar la situación privilegiada que la escritora dispuso para lo confesional. Pareciera que, a su juicio, si cada género obedece a una necesidad de la vida, y a su vez la vida dota de cierta invariante característica al género que crea, sólo la confesión aglutina rasgos abarcadores. Especie de *summa* genérica, dentro de la propuesta zambraniana tal vez pueda intuirse a la confesión como el género cuya necesidad originaria se dio por la expresión de lo propio humano, de aquello capaz de estrechar distancias entre la vida y la razón. Es entendible que en tal sentido lo confesional no sólo constituya un rasgo genérico sino también un método: y en ese carácter metódico suyo, entonces, puede comprenderse que la confesión defina un núcleo esencial de la escritura, una causa transge-

<sup>4</sup> En su *Unamuno*, escrito hacia 1940 e inédito durante décadas, expresa Zambrano: «Guía y confesión, al par, esta *Vida de Don Quijote y Sancho*, en la que un español se confiesa por todos y confiesa a todos sus mortales ansias por lograr su ser, su terreno ser que también quiere ser divino. Guía, no de perplejos, sino de angustiados, de la que se desemboca en las palabras ya dichas, palabras de teología...» (Zambrano, 2023: 119). Y más adelante: «La carne anhela ir más allá de sí misma: quiere universalizarse, hacerse historia. Don Miguel también quería esto. En su libro *La agonía del cristianismo*, una de las más tremendas autobiografías que se hayan escrito, lo muestra bien claramente: lo quiere todo, todo» (Zambrano, 2023: 155).

nérica del escribir<sup>5</sup>. Toda escritura genuina, entonces, sin importar a qué género pertenezca, tiene así su rasgo confesional. Y esta idea, tratándose de un postulado fundamental, puede haber condicionado los modos «críticos» de Zambrano en abordajes literarios centrales, como el que proyectó en torno a *Misericordia*, tan deudor –en muchos sentidos– de las lecturas «quijotistas» de Unamuno, de los modos de leer filosóficamente los símbolos literarios de una historia en crisis, de entender finalmente a algunas obras canónicas como fragmentos confesionales de la tragedia española.

Es importante enmarcar estos planteos dentro de una concepción «confesional» del propio escribir. Ya en el temprano año de 1934, Zambrano expresaba su idea de «Por qué se escribe» en estrecho vínculo con el carácter de la confesión:

¿Qué es lo que quiere decir el escritor y para qué decirlo? ¿Para qué y para quién?

Quiere decir el secreto; lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad; las grandes verdades no suelen decirse hablando. La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, es el silencio de las vidas, y que no puede decirse. [...] Pero esto que no puede decirse, se tiene que escribir. (Zambrano, 2000: 38)

De esta definición se desprende el carácter confesional de toda escritura: indica Zambrano que «el escritor sale de su soledad a comunicar el secreto» (39) y parece confirmar de esta forma la característica *metódica* de la confesión, presente siempre como rasgo en toda literatura que persiga «el afán irreprimible de comunicar lo desvelado» (39). Ahora bien, si escribir es confesar, este rasgo de lo confesional debe comprenderse también (en esa expansión *metódica* suya) como constante «transgenérica». En este sentido puede arriesgarse que en el encuadre zambraniano todo género recoge –de muy diversos modos– la necesidad de la vida por hallar la revelación de su secreto y así poder comunicarlo. Pero la novela, en la jerarquía genérica que impone la vida moderna, se transforma especialmente en vehículo privilegiado de esa pulsión confesional. Cabe entonces aquí una pregunta complementaria a «¿por qué se escribe?» y que debiera puntualizarse: «¿por qué se escribe

---

<sup>5</sup> Con matices, puede ponerse en relación esta idea con la categoría de «escritura del centro» esgrimida por Bundgaard (2001).

*novela?*». En Zambrano, y a partir del caso concreto de Galdós, esta incógnita parecería despejarse desde la necesidad recurrente que expone el género «novela» de confesar cierto secreto intrínseco a la tragedia del ser español.

## 2. El caso de la novela en Zambrano: la otra, la misma (crítica)

A partir de la noción de género que parece subyacer a las lecturas zambranianas, la novela adquiere cierta especificidad capaz de iluminar no sólo su valor como forma surgida de una necesidad particular de la vida por develar su propio secreto, sino también como modo de conocimiento alternativo al de la lógica racionalista. En su ensayo *La novela: Don Quijote. La obra de Proust* (incluido en *El sueño creador*, de 1965), Zambrano sostiene que la novela es vehículo del despertar, del entrar en el tiempo de la conciencia y, por ende, de la libertad (aunque esa instancia –con la posibilidad de evadir el ensueño de sí– sólo se logre rara vez en el vivir humano).

Y en consecuencia, la novela es el género que mejor recoge la ambigüedad de lo humano, especialmente en la era de la conciencia, a partir del momento en que el hombre descubrió la conciencia y depositó su fe en ella. Así como la tragedia griega es la réplica a la metafísica griega, aunque la preceda, la novela es la fatal contrapartida del racionalismo europeo clásico. (Zambrano, 1986: 78)

Resulta crucial la «invariante» que descubre Zambrano en el género novelístico: su posibilidad de expresar, justamente, un despertar distinto al de lo trágico, «la actualización de la libertad que se da en la novela» (82). La novela es, en este sentido, una de las claves para desarticular la *novelería*, concepto que Zambrano considera como el «creerse ser algo y necesitar de los demás que lo crean» (79). Esta percepción del género como arma contra toda pretensión ilusoria, es la que le permite redimensionar el mito del Quijote en su novedoso abordaje crítico sobre *Vida de Don Quijote y Sancho*, y proponer más bien a la Nina galdosiana, de *Misericordia*, como la heroína que verdaderamente logra trascender, en tanto modelo, para la resistencia ante los embates de la *novelería*.

Zambrano explica en este mismo ensayo que «todo el Quijote es una revelación, humana, más no demasiado todavía, que también en esto se encuen-

tran, novela y protagonista, en el lugar y momento del alba que aún no ha traspasado la novela de la humana libertad» (83). Cabe considerar, así, que si el *Quijote*, en tanto novela, es revelación del secreto pero no lo es en forma cabal, esto ocurre porque hay algo aún contenido en su rasgo «confesional», en su efectiva reacción contra la novelería. Y en este sentido, Zambrano podrá hallar la novela que efectivamente ha logrado atravesar el umbral del alba en *Misericordia* de Galdós, y la encontrará –paradójicamente– a través de (y en contraste con) Unamuno. Pero el desciframiento de tal entramado lector requiere retroceder en el tiempo y recuperar ciertas estrategias pioneras del escritor vasco.

En 1905 Unamuno escribe *Sobre la lectura e interpretación del Quijote*, ensayo donde esgrime una defensa radical de su *Vida de Don Quijote y Sancho*. Afirma allí que la erudición es una especie de «pereza espiritual» (Unamuno, 1951c: 656), y que «la historia de los comentarios y trabajos críticos sobre el *Quijote* en España sería la historia de la incapacidad de una casta para penetrar en la eterna sustancia poética de una obra» (656). Esa crítica, signada por el opio de la «cobardía moral» (656), obstaculiza según Unamuno otro tipo de lectura, exegética, comprometida con la extracción de la filosofía española oculta en la propia literatura nacional: una lectura quijotista enfocada en el «sentido simbólico o tropológico» (659) de un libro que ve asediado por literatos a los que califica de «masoretas» (659) y «cervantófilos» (664). Aquel mismo año insiste en su artículo *Sobre la erudición y la crítica*: «Constantemente, al comentar el *Quijote*, dejo a Cervantes afuera y no me interesa ni poco ni mucho lo que quiso decir...» (Unamuno, 1951a: 719). Añade aquí Unamuno que, lejos del esoterismo, sólo ha buscado señalar la analogía entre la vida de Don Quijote y la de San Ignacio, como forma de evitar la «paleontología» crítica y volcar sus esfuerzos a la comprensión de la filosofía viva de España. Y es en este punto donde podría comprenderse la cercanía con ciertos juicios de Zambrano y hasta la superación que implicó la hipótesis de esta autora con relación a Galdós.

Tal como indica Muñoz Covarrubias, a partir de Zambrano la protagonista de *Misericordia* podría leerse como «un símbolo de los valores humanos, de su enaltecimiento, de una misericordia que terminará por unificar a los hombres y a las mujeres de la sociedad» (2021: 218)<sup>6</sup>. Frente al enigma de

---

<sup>6</sup> Unamuno dicta telefónicamente su nota necrológica *La sociedad galdosiana*, que apareció en *El Liberal*

Don Quijote, Nina se proyecta como una respuesta. La misma Zambrano lo deja claro en su libro *La España de Galdós*, al enfatizar cuál es la contraposición entre ambos modelos: a su modo de ver, el quijotismo ha nutrido –de alguna manera– esa «novelería» española que Benigna de Casio lograría des-novelizar. Zambrano considera que toda España ha corrido la suerte de Don Quijote, y esto le hace ratificar que «[e]l novelesco mundo de Galdós es consecuencia de que Don Quijote no haya podido ser otra cosa en el mundo –en la historia– que personaje de novela» (Zambrano, 1959: 29). Con las mismas estrategias de exégesis simbólica que Unamuno utilizara en su lectura del *Quijote*, Zambrano focaliza ahora en otro objeto, superador en términos de la soterrada filosofía colectiva. Por eso le resulta tan necesario contrastar ambos personajes cuando explica:

Nina, contrariamente a Don Quijote, recibe sobre sí la novelería que le viene de los demás y del ambiente en que le ha tocado en suerte vivir. Y todo, tan novelesco a veces, lo desnoveliza cuanto puede. Y ella sola resiste la fantasmagoría que arrastra a quienes la rodean, que todos están viviendo una novela, y Nina solamente vive... la vida. (Zambrano, 1959: 26)

Es claro, entonces, que la novela –género según Zambrano de la «revelación», del despertar–, encuentra cierta gradación en su jerarquía canónica a partir del alcance simbólico de sus personajes. Y en este sentido, la lectura zambranianiana modifica la preeminencia filosófica del *Quijote*, dimensionando el sentido «misericordioso» de Nina. Dentro de la operatividad discursiva que esta crítica exegética parece haber acumulado con el tiempo, Zambrano subvierte la propuesta unamuniana, enfatizando la «necesidad de la vida» que ha dado en producir un exponente del género capaz de desmontar los males de la «novelería» española, de esa máscara ilusoria cuya funcionalidad pareciera restringir la expresión del propio secreto. En tal dirección, también en *La España de Galdós*, pero en su segunda parte (reiteración de un artículo homónimo de la novela, publicado con anterioridad, en 1938), Zambrano destaca:

---

el 5 de enero de 1920. Allí afirma: «apenas hay en la obra novelesca y dramática de Galdós una robusta y poderosa personalidad individual, uno de esos héroes que luchan contra el trágico destino y se crean un mundo para sí, para sí mismos, un Hamlet, un Segismundo, un Don Quijote...» (Unamuno, 1920: s/p). Es justamente Zambrano quien viene años después a revertir ese juicio de valor demostrando la dimensión de Nina y ayudando a revertir la tibia recepción del autor canario.

*Misericordia* nos muestra otro misterio, el de la fuerza de cohesión de un pueblo más allá de la locura y de la prudencia, sacando su fuerza de su prodigalidad, su esplendor de su miseria... *Misericordia* es la razón de la sinrazón de España, el orden en el disparate y la locura. Y en este sentido: razón de la sinrazón hecha patente, está más allá del libro genial y profético, más allá del mismo Don Quijote. (Zambrano, 1959: 95)

«Más allá de Don Quijote», define Zambrano, y reafirma la idea de Galdós como creador de una novela realista capaz de representar los hechos históricos pero mostrando «aquello de que tales hechos salen, lo que queda oculto bajo esa trascendencia y que puede ser tomado por simple poso del tiempo, por la vida hermética que no ha logrado trascender» (88). Zambrano describe la novelística de Galdós como nodo de un nuevo género de saber, ligado a una «razón esencialmente antipolémica, humilde, dispersa, misericordiosa» (93). Es en este sentido que su lectura –con modos en los que resuena aún la estrategia quijotista unamuniana– proyecta ahora a Nina en términos de una heroicidad sin precedentes. La reivindicación de Galdós pasa así por haber diseñado un personaje representante de esa razón no «racionalista» sino misericordiosa, creadora, cercana a lo que sería la propia *razón poética* propuesta por Zambrano tiempo después; una razón proclive a resolver la carencia de la cual España –en pleno 1938– adolece. Así, con armas unamunianas, Zambrano lee simbólicamente *Misericordia*, posicionándola en el centro del canon galdosiano, como modo de trascender la «novelería» quijotista y alcanzar una filosofía capaz de suturar el quiebre social de España. «El mundo de *Misericordia*» –afirma Zambrano– «es ya una lucha entre la generosa prodigalidad popular y la rencorosa inhibición, el miedo a la vida» (101).

### 3. Legado y disrupción en la crítica heterodoxa: algunas conclusiones.

A partir de estas cuestiones, vale entonces arriesgar que Zambrano no genera una lectura crítica tradicional, sino que propone una teoría de los géneros capaz de contener un abordaje de la literatura como síntoma múltiple de las diversas «necesidades de la vida», y también de la filosofía que pulsa justamente por debajo de esas necesidades. Desde su percepción, la novela adquiere la característica invariante de portar una clave del «despertar», lo que la torna ejemplo significativo para considerar las estrategias críticas zambranianas. Específicamente, sus postulados sobre la novela de Galdós

exhiben cierta exégesis simbólica muy cercana a la que Unamuno había defendido en su momento como clave para la percepción de la filosofía soterrada en la literatura canónica española. Lo paradójico es que, a pesar del encuadre coincidente, la lectura de Zambrano modifica la centralidad del canon unamuniano, situando a Nina en el lugar de Don Quijote. De este modo, puede considerarse que Zambrano desmonta el «yo sé quién soy» quijotista, concibiendo al personaje de Galdós como aquel que puede desarmar toda la novelaría de esa identidad ficcional, culpable en buena parte del declive trágico español.

Al respecto de este recorrido puede considerarse que la apelación de Zambrano al campo literario busca claramente un cúmulo de significaciones que estimulen su propio filosofar, pero –al igual que ocurrió oportunamente con las lecturas «simbólicas» de Unamuno en torno al *Quijote*, a Calderón y a la poesía mística–, los alcances de sus postulados pueden registrarse también como aportes concretos a la complejización del canon literario español. Al punto de que sus innovaciones lectoras (desde la transfiguración genérica a la revalorización de la novela galdosiana) no pueden desconocerse como una enorme contribución a la comprensión del campo literario per se. Es decir, esa especie de familiaridad «estratégica» con el carácter simbólico de la exégesis unamuniana tiene además un efecto crítico en términos tradicionales y, curiosamente, opuestos a los buscados por el escritor vasco. Allí, en el centro del canon donde estaba situado Don Quijote, Zambrano logra ubicar a Nina no sólo por tratarse de una heroína capaz de «deshacer» la *novelería* hispánica, sino también por resultar un verdadero modelo ficcional ajustado a aquella característica intrínseca del género «novela» que ella misma iría a destacar: la característica de vehiculizar una necesidad de la vida ligada, justamente, al «despertar».

## Bibliografía

BUNDGAARD, Ana (2001). «Los géneros literarios y la “escritura del centro” en la obra de M. Zambrano», *Aurora*, n°3, págs. 43-51.

FOUCAULT, Michel (2015), *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.

MUÑOZ COVARRUBIAS, Pablo (2021), «Vidas anónimas con sus infinitas

- raíces: Misericordia en las lecturas de María Zambrano», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIX, n°1, págs. 199-233.
- ORTEGA Y GASSET, José (1976), *Meditaciones del Quijote / Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa Calpe.
- PALOMAR GALDÓN, Patricia (2017), *El género literario en María Zambrano. Una propuesta interpretativa de la confesión*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona]. Depósito Digital de la Universidad de Barcelona. Disponible en <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/119602>.
- SABA, Mariano (2024), *El erudito y la esfinge. En torno al vínculo entre Unamuno y Menéndez Pelayo*, Buenos Aires, Eudeba.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2017), «María Zambrano y la novela: una nueva forma de conocimiento», *Aurora*, n°18, págs. 90-102.
- UNAMUNO, Miguel de (1920), «La sociedad galdosiana», *El Liberal*, Madrid, 5 de enero de 1920, s/p.
- UNAMUNO, Miguel de (1951a), «Sobre la erudición y la crítica», en *Ensayos*, I, Madrid, Aguilar, págs. 711-734.
- UNAMUNO, Miguel de (1951b), «Sobre la filosofía española (diálogo)», *Ensayos*, tomo I, Madrid, Aguilar, págs. 553-568.
- UNAMUNO, Miguel de (1951c), «Sobre la lectura e interpretación del Quijote», en *Ensayos*, tomo I, Madrid, Aguilar, págs. 655-672.
- ZAMBRANO, María (1959), *La España de Galdós*, Madrid, Taurus.
- ZAMBRANO, María (1986), «La novela: Don Quijote. La obra de Proust», *El sueño creador*, Madrid, Turner.
- ZAMBRANO, María (2000), «Por qué se escribe», *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, págs. 35-44.
- ZAMBRANO, María (2011a), «El problema de la filosofía española», *Escritos sobre Ortega*, Madrid, Trotta, págs. 170-175.
- ZAMBRANO, María (2011b), «La confesión: género literario y método»,

*Confesiones y guías*, Madrid, Eutelequia, págs. 37-100.

ZAMBRANO, María (2023), *Unamuno*, Madrid, Penguin Randomhouse / DeBolsillo.



# De la lírica amorosa a la narrativa fragmentaria: lectura de *El poema de Tobías desangelado* (2005) de Antonio Gala en clave de poema narrativo<sup>1</sup>

PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ  
*Universidad de Málaga*

**Resumen:** En el presente artículo se propone la consideración de *El poema de Tobías desangelado* (2005) de Antonio Gala como poema narrativo. Esta consideración se produce a través del cuestionamiento de los límites genéricos y a través de un análisis retórico intergenérico y experimental centrado en la búsqueda exegética de mecanismos y de engranajes consuetudinariamente narrativos en un texto lírico. Con todo, se invita a una relectura de la obra poética de Gala, redimensionando, por consiguiente, su alcance, dado que en el panorama investigador de su obra la poesía ha sido, con diferencia, el género menos estudiado.

**Palabras clave:** *El poema de Tobías desangelado*, Antonio Gala, poema narrativo, fragmentariedad, análisis retórico y narratológico, límites genéricos.

## From Lyrical to Narrative: Reading of *El poema de Tobías desangelado*, by Antonio Gala, as a Narrative Poem

**Abstract:** In this paper, it is proposed, on the one hand, the consideration of *El poema de Tobías desangelado* (2005), by Antonio Gala, as a narrative poem. This consideration is produced through the questioning of generic limits and through a rhetorical intergeneric and experimental analysis focused on the exegetical search for narrative

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha desarrollado en el seno del grupo de investigación «Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones» (HUM-233), vinculado a la Universidad de Málaga y dirigido por la profesora María Belén Molina Huete; en el seno del proyecto «Historia, Ideología y Texto en la Poesía Española de los Siglos XX y XXI (Continuación)» (PID2022-138918NB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, dirigido por el profesor Juan José Lanz y la profesora Natalia Vara Ferrero en la Universidad del País Vasco; y en el seno del proyecto «Transmedialità: Media, Scienza, Generi, Arti nella Poesia Panispanica (1980-2022)» (2022JML3N9) del Ministero dell'Università e della Ricerca de Italia, dirigido por la profesora Marina Bianchi en la Università degli Studi di Bergamo.

mechanisms and gears in a lyrical text. However, a rereading of Gala's poetic work is invited, thus resizing its scope, because in the investigative panorama of his work poetry has been, by far, the genre least studied.

**Keywords:** *El poema de Tobías desangelado*, Antonio Gala, narrative poem, fragmentarity, rhetorical and narratological analysis, generic limits.

*A José Ismael Gutiérrez Gutiérrez,  
en agradecimiento a su sinceridad  
y a su amistad de un Sur a otro Sur*

## 1. Introducción: una cuestión (irresuelta) de géneros a través del tiempo

Tal y como han subrayado Clara Cobo Guijarro y Ana Padilla Mangas en su revisión bibliográfica relativa a la crítica sobre su obra, «[...] la poesía de Antonio Gala es el género más descuidado en el conjunto de los estudios académicos<sup>2</sup>, a pesar de que fue su ejercicio literario más temprano» (2019: 393). No obstante, este artículo no centra su atención en sus inicios, sino, por el contrario, en sus últimos ejercicios poéticos, pues, según las palabras del propio autor, *El poema de Tobías desangelado* resulta ser su mayor legado para la posteridad, ya que «[...] plasma su vida en forma de “testamento literario”» (EFE, 2005).

Cuando sus incondicionales seguidores y seguidoras inquirieron a Gala de qué pecaba, principalmente, *El poema de Tobías desangelado*, él, con su habitual desparpajo, respondió:

De extenso en dos direcciones. La primera, sus 333 páginas. Sirva de excusa que los cajistas han conseguido esa cifra maravillosa por ser contraria a la de la Bestia, que es el 666. En segundo lugar, extensa por haber sido escrito durante casi 20 años, sobre un grueso cuaderno blanco que compré en el año 85, en Jerusalén. El resto de sus pecados son de amor, los que sí se perdonan (entrevista en *El Mundo*, 29 de diciembre de 2005).

---

<sup>2</sup> Esta aseveración puede refrendarse mediante la consulta del extenso y exhaustivo estado de la cuestión de mi tesis doctoral (Plaza González, 2023: 81-186).

De esta forma, las más de trescientas páginas del libro se encuentran divididas, externamente, en cinco partes, las cuales no aparecían en el *Tobías desangelado* de *Poemas de amor*, revirtiendo, por consiguiente, en una arquitectura novedosa. Como ya destacaba Francisco Díaz de Castro, sucede que esta «[...] estructura orgánica nueva [...] aporta mayor profundidad al argumento de este poema de poemas» (2005). La estructura pentapartita es, pues, la siguiente: I) «Ministerio del aire» (Gala, 2005: 11-38), que suma nueve poemas; II) «Los viajes con el ángel» (2005: 41-112), que suma treinta y siete poemas; III) «El recuerdo del ángel» (2005: 115-222), que suma treinta y cuatro poemas; IV) «La vida con el ángel» (2005: 225-280), que suma treinta y cinco poemas; y V) «El final» (2005: 283-326), que suma veintisiete poemas. Además, hay un poema inicial que pugna por disfrazarse con el rótulo de «Agradecimientos» (2005: 7-8), lo cual supone, en total, ciento cuarenta y tres poemas que componen el corpus de la obra. Estos se denominan, por lo general, con una indicación geográfica; hay escasas salvedades. Es preciso subrayar que, en realidad, algunos poemas de los computados reúnen, bajo su título, más poemas que el escritor decidió aunar, entiendo que, o bien porque fueron escritos en el mismo sitio, o bien por una cuestión de unidad temática<sup>3</sup>.

Después de haber presentado una primera lectura del libro en clave de lírica de viajes (Plaza González, 2020: 29-42) y después de haber sugerido otras —la lectura en clave de cancionero neopetrarquista (Plaza González, 2018: 39-52) y la lectura en clave de mística moderna (Plaza González, 2019: 95-131)—, el objetivo del presente asedio es leer y analizar *El poema de Tobías desangelado* (Editorial Planeta, 2005) de Gala, en esta ocasión, como un magno poema narrativo —género muy ejemplificado, pero poco definido— de corte fragmentario<sup>4</sup>. Lo que se pretende es, justamente, aplicar al texto lírico

<sup>3</sup> Acentúo, por ser ejemplos insoslayables, los casos de «China» (Gala, 2005: 116-134) y de los «Poemas sirios» (2005: 137-148).

<sup>4</sup> «If narrativity is the term for the defining feature of narrative, and performativity for the defining feature of performance —and there are, of course, volumes of scholarship devoted to clarifying both these concepts— then what is the equivalent term in the case of poetry? DuPlessis proposes segmentivity (“Manifests”, 51). Poetry is that form of discourse that depends crucially on segmentation, on spacing, in its production of meaning. Poetry, she writes, involves “the creation of meaningful sequence by the negotiation of gap (line break, stanza break, page space)”; conversely, then, segmentivity, “the ability to articulate and make meaning by selecting, deploying, and combining segments”, is “the underlying characteristic of poetry as a genre”. Needless to say, both narrative and performance also involve “the negotiation of gap”; indeed, narrative’s intrinsic “gappiness” must figure prominently in any account of narrative in poetry, as I shall try to indicate in the next section. But in narrative and performance segmen-

galiano el análisis correspondiente, por lo común, a cualquier texto narrativo, desmontando y clasificando, de este modo, todos aquellos mecanismos y engranajes que funcionan a lo largo y ancho del poemario y que, en cambio, se asignan normalmente solo a la narrativa. A fin de cuentas, la lírica, al ser un discurso eminentemente subjetivo y al estar comúnmente expresado a través de la primera persona, se torna, a veces, una suerte de «relato autobiográfico», sin que por ello se deba confundir por sistema el yo que «habla» en el poema con el sujeto real que lo compone, es decir, el autor empírico. Para tal propósito, no se ha hallado mejor hoja de ruta que la diseñada por Hipólito Esteban Soler, *Ensayo de un método crítico* (2011), armónica filológica resultante de las teorías preexistentes desde los mismos conceptos aristotélicos manejados. En contraposición, para ello convendría preguntarse antes si de verdad existen los géneros literarios tradicionales y, si estos existen, habría que poner, al menos, en duda su rigidez a la hora de medirse con la creación artística y su permanencia al transitar por las cotas críticas<sup>5</sup>, ya que «toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma; [...] es conocimiento del otro y co-nacimiento de sí mismo en el mundo» (Barthes, 2002: 348).

Es claro, de entrada, que «el concepto de género literario ha sufrido muchas variaciones históricas desde la Antigüedad helénica hasta nuestros días, y sigue siendo uno de los más arduos problemas de la estética literaria» (Aguiar e Silva, 1993: 159), cuyo acuerdo no se ha de alcanzar ni con facilidad ni con asentimiento de cuantos andan involucrados en la disputa. Ya Platón, en el tercero de los libros de *La República*, postulaba tres grandes tipos en lo que a poesía se refiere — entonces, recuérdese, todo era, a fin de cuentas, poesía en los terrenos de la literatura —, a saber: 1) *la poesía mimética*, valedora incontestable de la realidad, cuyo equivalente más fiel sería la poesía dramática y

---

tivity is subordinated to other features —narrativity and performativity, respectively— while in poetry segmentivity seems “both more systematic and more constitutive”. In other words, segmentivity is the dominant of poetry, in something like Jakobson’s sense, just as narrativity is the dominant of narrative, and performativity of performance» (McHale, 2009: 14).

<sup>5</sup> Algunas de las referencias —escépticas, a grandes rasgos— que se utilizarán para este respecto en el desarrollo del estudio son Aguiar e Silva (1993), en cuanto a la historia y evolución de los géneros; Pozuelo Yvancos (1994a, 1994b), en cuanto al alcance del género narrativo; o Garrido Gallardo (1994), en cuanto a la velada tradición narrativa, de la cual, a menudo, no somos conscientes. Se justifica esta selección porque todas ellas continúan siendo, todavía hoy, canónicas, a razón de que su contenido ha sido reiterado por los propios autores, pero no reformulado y, por tanto, poseen plena vigencia.

cuyo heredero sería, *a posteriori*, lo que conocemos como teatro; 2) la *poesía no mimética*, tráfuga contumaz de la realidad, cuyo homólogo mucho más adelante sería la lírica, en términos generales, o sea, la poesía tal y como la contemplamos hoy por hoy en nuestro imaginario colectivo; y, por último, 3) la *poesía mixta*, designación en absoluto banal, que conocería su correspondencia con la épica; todo lo cual se traduciría y se comprimiría, en suma, con el imparable devenir de los tiempos, en la clasificación actual que hemos ido aprendiendo desde la más temprana formación en nuestros apuntes de clase: el teatro, la poesía y la narrativa, quedando, por tanto, el ensayo —practicado con tanta calidad y audacia por Gala en sus artículos publicados en prensa<sup>6</sup>—, todavía, en tierra de nadie, aunque, por fortuna, cada vez cuente este con más y más reivindicaciones adeptas que lo reclaman como género literario *per se* (Arredondo, 1988); tal es su condición.

Fue, sin embargo, el paso casi inmediatamente posterior el más famoso y el más relevante para las bases de la cultura literaria occidental: sobrevino Aristóteles con su *Poética*, la cual se cuenta, junto a los presupuestos platónicos, entre las lecturas de juventud del escritor y entre sus fundamentos poéticos perennes. Y no ha de ser casualidad este posicionamiento, ya que fue este mismo filósofo griego el que instauró los predicables —*género, propiedad, definición y accidente*—, tratando de parcelar el *continuum* de la realidad en franjas más discretas, a tenor de las identidades comunes de cada categoría. En dicho tratado, atendía, a la hora de enfrentarse con la poesía, a tres marcados criterios, tocantes todos al concepto de *mímesis*, puesto que, «[...] así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto [...]» (Aristóteles, 1992: 157), el cometido de la poesía había de ser, en consecuencia, el reflejar, unívocamente, la realidad —una sola realidad—. Y añadía: «Puesto que el poeta es un imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles [...]» (1992: 225), representando —y esto es harto interesante— «[...] las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree

<sup>6</sup> La mayor parte de la producción periodística de Antonio Gala ha sido recogida en distintos volúmenes recopilatorios, los cuales son, atendiendo a la bibliografía —que acusa repeticiones— compilada por Clara Cobo (2016: 209), *Texto y pretexto* (1976), *Charlas con Troylo* (1981), *En propia mano* (1983), *Cuaderno de la Dama de Otoño* (1985), *Dedicado a Tobías* (1988), *La soledad sonora* (1991), *Proas y troneras* (1993), «Charlas con Troylo» y «Desde entonces» (1993), *A quien conmigo va* (1994), *Cartas a los herederos* (1995), *Troneras: 1993-1996* (1996), *La casa sosegada* (1998), *Troneras: 1992-1994* (1999), *Troneras: 1995-1996* (1999), *Texto y pretexto: 1973-1978. Los años de la libertad* (2005) y *Cosas nuestras* (2008).

que son, o bien como deben ser» (1992: 225). Cabe preguntarse, legítimamente, si se lee con detenimiento a Aristóteles, el porqué de tanta mimesis, y es, anecdóticamente, el propio Gala el que, en una de las populares *Trece noches* – emitidas en Canal Sur de octubre de 1991 a enero de 1992 – con el enigmático Jesús Quintero, obsequiaba con la respuesta, digna esta de un diálogo epistemológico transtemporal con los clásicos:

El arte se ha dicho mucho que es comunicación. Pero ¿qué vamos a comunicar si la comunicación no viene precedida por un conocimiento más hondo de la realidad verdadera y rigurosa de las cosas y de la realidad de uno mismo? A través del arte conocemos mejor el mundo y nos conocemos mejor a nosotros. Si no, el arte verdaderamente será un artificio, pero no un arte. El verdadero es el que nos enseña la grandeza interior del hombre en general y del creador en particular (Gala y Quintero, 1999: 249).

A la luz de esta cita, cabe preguntarse: ¿oponía Gala *arte* a *artificio*?, ¿el arte debe contener, por fuerza, una verdad?, ¿a qué clase de verdad se refería? Aparentemente, pareciera que la idea galiana contradijera, en parte, la del filósofo griego. Pero ha de recordarse –y de repetirse– que el poeta no siempre imita las cosas como son, sino también como cree que son o como deberían ser. Por lo tanto, el poeta no está obligado a reproducir la realidad tal cual, ¿o es que no se acerca el concepto de *mimesis* a lo que en la época contemporánea llamamos *ficción*? Naturalmente, si se leen otros pasajes del tratado aristotélico, se descubrirá que esta ficción o mimesis debe ser verosímil. En otras palabras, lo que cuente el poeta y la manera en que lo haga habrá de resultar probable o parecer real, aunque no lo sea. Y es que, para Aristóteles, a diferencia de para Platón, la verdad en poesía tenía una importancia relativa. A él le bastaba con que la obra resultara creíble para que cumpliera su objetivo. Volviendo a Gala, al desvincularse de un arte «artificioso» no negaba a la literatura su carácter mimético o ficcional, sino que abogaba más bien por una verdad ficcional.

## 2. Una propuesta experimental sobre *El poema de Tobías desangelado*: análisis narratológico de un texto lírico desde la retórica

### 2.1. *El argumento a partir del vacío narrativo y el discurso de estructura fractal*

Es de rigor señalar, en primera instancia, ciñéndome al plano del contenido, lo que tradicionalmente se ha llamado el *argumento* o la *historia*<sup>7</sup> —que parte del vacío narrativo ofrecido por el relato bíblico—, y sería: Tobías, el muchacho, aparece renovado y ora enamorado de san Rafael, el arcángel que lo socorrió y que lo ayudó en sus aventuras y en sus desventuras —nunca, por cierto, referidas en el libro sagrado, al margen de aquella del pez y del demonio que incordiaba a su futura esposa, Sarra—. Este Tobías, reencarnado, vuelve a viajar con el ángel por todo el orbe, gozando de su compañía, buscando su amor inusitado y buscándose a sí mismo a través de la senda del otro; o sin él, penando gravemente por sus ausencias —suplicando el regreso—, debidas, primero, al desengaño, que provoca el asedio de las ciudades que visita, y, más tarde, a la muerte irreparable, que se consagra como sacrificio de una criatura divina. Es, pues, una *historia* —un *enunciado*— casi de principio a fin, en toda regla, solo que esta se va desgajando de manera episódica, a fogonazos, a razón de la distribución que en breve sopesaré. Este ítem, en el fondo, se correspondería con el pilar diametral de la *inventio*, referido por la retórica clásica, o sea, qué se pretende contar, asunto sobre el que el Estagirita decía: «[...] no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad» (Aristóteles, 1992: 157), lo cual se reduce a que el ser humano prefiere el imposible verosímil al posible inverosímil, por eso es admisible aquí lo angélico: «Nosotros nos perdemos. / Pero ¿adónde, hacia dónde? / “Tú hacia mí. Yo hacia ti. / Una [*sic*] ala tienes tú. / Yo, la otra ala”. / Ángel, Tobías, vamos» (Gala, 2005: 32).

---

<sup>7</sup> En adelante, destaco los términos propios del ámbito narratológico, empleados didácticamente por Pozuelo Yvancos (1994a, 1994b) y por Esteban Soler (2011), con cursiva para una mejor legibilidad, comprensión y apercepción del presente análisis textual experimental. No obstante, no hay que olvidar que el término *historia* ya fue empleado antes por narratólogos estructuralistas como Todorov o Genette, entre otros. Este concepto, por cierto, tiene un antecedente inmediato en el concepto de *fábula* de los formalistas rusos —Tomashevski (1982 [1925]), por ejemplo—, el cual, a su vez, se remonta a la definición clásica de la fábula —uno de los ingredientes fundamentales de la tragedia— que hizo Aristóteles en su *Poética*.

El siguiente bloque, según la retórica clásica, en el plano de la forma o expresión es, como es bien sabido, el de la *dispositio*, el cual halla su firme correspondencia con lo que la narratología ha optado por bautizar como *discurso*<sup>8</sup>. En el *Tobías* este discurso se organiza —lo he mencionado con anterioridad— fragmentariamente —y, añadido, en verso libre—, puesto que su escritura intermitente a lo largo de cuatro décadas tampoco lo permitió de otro modo (Plaza González, 2020: 30); fue constante, sí, pero interrumpida por una vida de mucho ajeteo —la de un escritor de éxito— y por un amor de idas y de venidas desde sus comienzos. Gala regala, en su enunciación, las piezas dispersas de un puzzle literario que hemos de ir conformando, poco a poco, durante la lectura, la cual necesita de una visión del detalle y de una visión del conjunto en lo referente a la obra: «¿Cuándo empezará el sueño? / Le decimos adiós al viejo puzzle, / augusto ayer, y ahora miserable / como un mendigo que olvidó, / enterrada en el polvo, una corona...» (Gala, 2005: 272). En este sentido, cada poema posee su propia intrahistoria y su propia historia, la cual va sumándose hasta completar el prisma de la totalidad, no siendo, jamás, una simple reunión, casual o fortuita, de poemas amontonados, porque «[...] aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo» (Aristóteles, 1992: 157). Al contrario de lo que pueda llegar a imaginarse, si se escucha el rumor popular, no se rompe, en este punto, la regla aristotélica, que dicta que «la fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única» (1992: 155); si, matizo, estas no se disponen adecuadamente y provocan dispersión y desatención en lugar de coherencia y cohesión. Por explicarlo de una forma didáctica, visual y novedosa, podría designarse este tipo de disposición creativa de la acción como una acción engarzada mediante una estructura fractal<sup>9</sup>, entendiendo que un objeto fractal —término acuñado

<sup>8</sup> «En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un *film*, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer» (Todorov, 1970: 157).

<sup>9</sup> Sobre fractalidad, pueden consultarse la reflexión de Alberto Viñuela (2001); el artículo de Lauro Zavala (2004), donde aclaraba: «Un tipo particular de detalle es el *fractal* (referido a todo texto que con-

por el matemático Benoît Mandelbrot en 1975— es un cuerpo geométrico cuya estructura básica, fragmentada o aparentemente irregular, se repite a diferentes escalas, normalmente de lo grande a lo pequeño. Cobra sentido, de esta guisa, el hecho de que la obra se titule *El poema de Tobías desangelado*, porque se trata, en verdad, de un poema de poemas y cada poema ahonda en la temática amorosa general.

¿Qué otro tipo de estructuras y de mecanismos, en lo relativo a la acción, es posible catalogar? «Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, [...] se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición; y compleja, aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas» (Aristóteles, 1992: 162-163). Es esta, sin atisbo alguno de dudas, una *acción compleja*, la cual se sirve no de una, sino de varias peripecias e, igualmente, de varias agniciones. Entendiendo *peripecia* como ‘cambio de la acción en el sentido contrario’ (1992: 163), hay, en primera instancia, un cambio de sentido diametralmente opuesto en el interludio silencioso de la parte II —«Los viajes con el ángel» (Gala, 2005: 39-112)— a la parte III —«El recuerdo del ángel» (2005: 113-222)—, dado que, si II acaba sus páginas con la constatación y la tranquilidad de la presencia y de la posesión amorosa: «Siento tu mano primaveral / enfebrecida y vigorosa, / tu cintura obediente, nuestro asombro: / la luz, la luz, la luz que nos envuelve... / Ángel mío y dios mío» (2005: 112), III, en su primera estrofa, asienta la queja, en contraposición: «La noche es tibia e íntima; / el espliego perfuma; / sonrían los amigos... / La placidez se instala como un ameno huésped... / Pero me faltas tú» (2005: 115). En segunda instancia, si avanzamos hacia el final de III, vemos el desahogo en los versos iniciales de su poema postrero: «En el jardín antiguo te añoraba / sin saber que existías» (2005: 221), en tanto que el primero de los poemas de IV —«La vida con el ángel» (2005: 223-280)—, percatándose, en otra peripecia, de que lo acontecido entre los dos seres ha revertido en una presencia permanente, reflexiona:

---

tiene rasgos genéricos, estilísticos o temáticos que comparte con los otros de la misma serie). Así pues, el *fragmento* es lo opuesto al *fractal*, pues el primero es autónomo, mientras el segundo conserva los rasgos de la serie» (2004: 19); la disertación de Pablo Paniagua (2007); el acercamiento de Gilberto Antonio Nava Rosales (2010), en el que denunciaba que «[Viñuela] quizá solo omitió la especificación del resto de los recursos literarios para crear un fractal, así como una taxonomía específica del tipo de fractal literario que se encuentra» (2010: 41); o el más reciente trabajo de Vicente Luis Mora, *Micronesia. Fractales sobre literatura (1997-2021)* (2021).

En realidad, tú trajiste la música hasta mí.  
Por eso estará siempre con nosotros.  
Estaba ya conmigo y a tu lado  
cuando no íbamos aún mano con mano  
y ala con ala, amor.  
Estaba ya en el aire, antes de aparecer,  
porque la música emana de nosotros.  
(2005: 225)

No obstante, no se asemeja a una peripecia lo que sucede en el transcurso de IV a V — «El final» (2005: 281-326) —, sino a una suerte de premonición, de augurio, de mal presagio: la muerte del amado se vaticina en la muerte de Zagal, uno de los perrillos de Antonio Gala, la cual no se sitúa ahí por mera arbitrariedad, ya que en la anáfora canta: «Adiós, años felices o infelices, / tiempo bien compartido. / Adiós, juegos, carreras, saltos. / Adiós, pequeñas cosas / cuyo olor te frenaba de repente» (2005: 279); «Adiós, Zagal, muchacho, guapo perrillo mío, / amado por los ángeles» (2005: 279); y en la coda, desbordado por la tristeza, concluye: «Ahora yaces debajo de las flores. / Y a mí solo me quedan / las medicinas tuyas / y el recuerdo agridulce para siempre» (2005: 280). Así pues, el fallecimiento del animal antecede el desvanecimiento de la criatura divina, el arcángel, y su reflejo se halla en los poemas que están destinados a cerrar el libro, primero en un paralelismo, en una secuencia rima: «Adiós, lumbre de los días más recios; / adiós, amores en gozosa penumbra; / adiós, memoria y dicha [...]» (2005: 324); después en la contemplación de un insecto colorido y en la más dura agnición del *Tobías*, la revelación y la consciencia de que los ángeles tampoco son capaces de escapar de las garras de la muerte: «La mariposa verde, entre el ruido de la escuela / y el silencio del templo, / fue asumida por la luz inmortal... // Era el día exacto en el que tú moriste. / También el ángel muere» (2005: 326). En términos aristotélicos, la *agnición*, definida esta como «un cambio desde la ignorancia al conocimiento» (Aristóteles, 1992: 184), es perfecta, inmejorable, siendo del tercer tipo esbozado por el filósofo y, por ende, su clase favorita: «La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver algo, se da cuenta [...]» (1992: 184), como *Tobías*, narrador y protagonista, que, observando la mariposa, percibe la ausencia — ya irreparable — del arcángel.

## 2.2. La modalización del emisor, el receptor como narratario y el diálogo entre ambos

El punto de partida en la observación y gestación de un mundo novedoso y, por tanto, la responsabilidad originaria, son los del autor como persona real o física, pero su actitud y su atalaya en la comprensión de tal universo interesan —sobre todo— en tanto resulten incorporadas a la estructura narrativa, es decir, ficcionalizadas, como en los casos extremos y singulares nos muestran, por ejemplo, obras excelentes de autoría anónima o incluso de autores de incierta biografía como Shakespeare [...] (Esteban Soler, 2011: 175).

De otra parte, en el resorte de la *elocutio*, tercer pilar fundamental de la retórica clásica, el emisor debe someterse, voluntaria o involuntariamente, a la *modalización*, eligiendo «[...] entre las innumerables opciones posibles de convertir una historia neutra en un mundo original» (2011: 167). ¿Cuáles son, entonces, las opciones que se presentan ante el atrevido artista y que toma para mostrar su originalidad? En primer lugar, ha de decidir dónde situarse, es decir, qué punto de vista va a adoptar, cómo contar la historia. Generalmente, en la lírica el yo poético suele identificarse con una inminente primera persona, cuyo equivalente en prosa sería el narrador protagonista, mas, ¿por qué no habríamos de hablar de narrador, si acaso es pertinente, en poesía? En todo caso, la costumbre es, perpetuamente, la de no errar al presuponer que el *autor real*, la persona física, en suma, y el yo poético o la voz narradora guardan una correspondencia absoluta, y no sabemos cómo reaccionar cuando ocurre de tal modo. Aquí el narrador, encargado de hacer las veces de maestro de ceremonias, es un narrador protagonista y parcialmente autobiográfico —si bien, de tanto en tanto, despliega su personalidad y se ve a sí mismo desde fuera, proyectado en el otro—, el hombre Tobías, y, sin embargo, no es para nada descabellado el afirmar que en *El poema de Tobías desangelado* Antonio Gala y su rescatado personaje bíblico son uno, como prueba la misma contraportada del libro: «Esta es la historia / de un viaje enamorado. En él, yo soy Tobías» (Gala, 2005), siendo, por ende, una especie de *alter ego* de Gala. Es, para ser más exactos, *homodiegético* y, más aun, *autodiegético*, en todas sus facetas, y, en la mayor parte de los compases, valedor eminente de la *focalización interna* que se expresa mediante la ocularización externa —término proveniente de la teoría del discurso fílmico acuñado por François Jost—: «Nada se me ocurrió. / Permanecí mirándolo / como si lo

reconociera después de muchos años / en que dejé de verlo. / Algo concreto que pedir... ¿Qué falta hacía? / Te sentí al lado mío / y todo estuvo bien una vez más» (2005: 87); o mediante la ocularización interna:

Y de repente se cerró el día rutilante  
y cayó el palo de agua  
y entrecerré los ojos cargados de esplendores  
y supe que mi corazón  
lloraba sin consuelo posible  
y seguiría llorando ensimismado  
porque nunca había hecho otra cosa que llorar.  
Nunca otra cosa, ángel,  
hasta que tú surgiste.  
(2005: 104)

Por otro lado, si consultamos la *Poética* de Luzán, descubriremos ahí que se consideran tres estilos de elocución, en herencia de los tres antiguos modos: el *asiático*, que es el «[...] muy pomposo y muy cargado de adornos [...]» (Luzán, 1974: 227); el *ático*, que es «[...] natural, con gracia y llano sin bajeza [...]» (1974: 227); y, a la postre, el *rodio*, al cual se adhiere el estilo de Gala, ya que participa «[...] del artificioso adorno del uno y de la natural sencillez del otro [...]» (1974: 227), combinando con gran habilidad lo sublime del lenguaje con la sencillez de la expresión: «Habías de atravesar dilatados / desiertos sin palmeras ni sombra. / Si lo lograbas, yo te recibiría. / Pero desnudo de palabras, de gestos, de ropajes: / eso, para los otros; / incluso para ti, por no encontrarte solo» (Gala, 2005: 251).

Aunque no aparece siempre como un elemento explícito, es harto interesante reflexionar sobre la figura del *narratario*<sup>10</sup>, «[...] único o plural a lo largo del texto [...]» (Esteban Soler, 2011: 241). Encontramos, en mi opinión —y en esta estela—, cierta duplicidad, pues, por un lado, nos topamos con una misiva en los «Agradecimientos», la cual reza: «Arriesgados arcángeles: / ibais firmes hacia vuestro destino / y la primera etapa fui yo. O acaso la segunda. / Ahora voláis sobre las nubes al lado mío. Todos. / Y os vuelvo a amar» (Gala, 2005: 7), que, por supuesto, dirige Gala a sus lectoras y lectores; y, por otro lado, es claro que ha de ser el narratario el arcángel, cuyo destinatario

---

<sup>10</sup> Para la cuestión del narratario, véanse las consideraciones de Prince (1996), que completan las propuestas de Genette en *Figuras III* (1972).

real ha de ser Rafael Marín, el escultor de La Zubia, verbigracia: «Recuérdalo, ángel: / el Sur y yo solo en ti pervivimos. / Tú eres el responsable de nosotros» (2005: 262); «Siempre que escuche reír a la alegría / yo te recordaré. / Siempre que me hiera la hermosura / volveré a ti los ojos... / Pero yo ya no te recuerdo, ni recuerdo / cuando te recordaba, / ni siquiera cuanto te alejaste / y me mataba tu recuerdo...» (2005: 285-286).

Hay ejemplos, a lo largo del discurso, de estilo directo y de estilo indirecto, pero es invariablemente la voz de Tobías – Antonio Gala, en tanto que *alter ego*, casi como si de un diario se tratase – la que conduce al lector, al cual avasalla, a menudo, con sus preguntas retóricas apesadumbradas: «Fue una noche feliz la última noche. / ¿Vendrán otras quizá?» (2005: 99); «¿Qué significan ahora estas piedras / tan recamadas como alhajas / que a nadie rinden culto? / ¿Qué significa mi vida / que te está, con tanto ahínco, dedicada?» (2005: 148). Del primer tipo, del directo, puede aportarse esta casuística, la cual se inserta dentro de una prolongada búsqueda del diálogo, de la comunicación – pese a lo dicho en sus declaraciones poéticas –, ora con el entorno, ora con el amado: «El César dijo: “Necesito mármol”, / y se llenaron de él las colinas de Tívoli. / Aún están los olivos donde estaban los besos» (2005: 194); «Centelleó tu mirada / y con trémula voz me preguntaste: / “¿Adónde vas sin mí?”. / El universo entero se detuvo / mientras se entrelazaban nuestros dedos. / La breve noche nos unió / en su seno de llamas» (2005: 210); «Te había dicho: “Solo la ausencia me engrandece / ante tu corazón. Te doy el alimento / para otros veinte años...”» (2005: 238); «Recuerdo que una tarde repetiste: / “Tan solo tú me cerrarás los ojos”» (2005: 309). Mientras, el segundo tipo, el indirecto, se descubre más velado, más esparcido y en menor cantidad, aportándose esta casuística: «Te amo, pienso, y la música lo dice. / Te amo, dice la música, y lo pienso... // Al aire, al aire, al aire de los ángeles. / Yo te diría nunca, / y ayer responderías. / Oye mi música y oye mi silencio» (2005: 226); «Habla un hombre y describe los paisajes / que vemos mejor que él» (2005: 249); «Fue cuando aprendí a decir cariño en japonés. / Con el tatami estaba la piedra apaciguada. / Latió mi corazón como un pájaro ciego» (2005: 250); amén de toparnos, incluso, con algún que otro monólogo interno – casi dialogado – más o menos manifiesto:

Mañana — pensé yo — no estaré aquí,  
y seguirán los niños jugando a la pelota.  
Dentro de un tiempo  
quizá no estaré en ningún sitio,  
y otros niños, en Bangkok o en cualquier otro pueblo,  
continuarán gritando en los recreos.  
(2005: 325-326)

### 2.3. *Los trasvases temporales y los espacios múltiples*

Llegados a este punto, se muestra necesario el indagar en el enmarañado *iter* del tiempo y del espacio, que, cómo no, son relativos. Así, en primer lugar, hemos de pararnos a observar cómo se comporta la temporalización en el desarrollo de la historia. Para ello, conviene recordar que la historia de este poemario es la proyección — metáfora casi continuada y, por tanto, alegría, aunque incompleta — de una historia real que, en términos vitales, empezó el 29 de diciembre de 1963 y acabó el 29 de diciembre de 1977, fecha en la que falleció presumiblemente, tras una terrible enfermedad, Rafael Marín, el escultor granadino con quien mantuvo la relación más larga, intensa y demoledora de toda su vida amorosa, con sus idas y venidas (Infante, 1994: 157). Sin embargo, no pereció su amor ni su recuerdo, que acompañó al poeta andariego el resto de su vida. Parece evidente, en este aspecto, que Antonio Gala no ha sido solo un magnífico creador de su obra, escribiendo, durante tantos años, *in vita* del amado, y durante muchos años más, *in morte*, sino que ha sido también un extraordinario demiurgo, porque la ordenación de la materia lírica no es cronológica — intuición que me confirmó Luis Cárdenas García, el secretario inseparable, y que veo refrendada en el transcurso de una actual labor ecdótica con los manuscritos originales —. Es, en cambio, complicado reparar en ello en la lectura, a no ser que nos fijemos en el cronotopo bajtiniano (Bajtin, 1989) y lleguemos, por consiguiente, a la conclusión de que no es posible que la sucesión de lugares que se va concretando en cada título sea natural, puesto que en un poema Tobías nos transporta a Bloomington, en el siguiente nos transporta a Túnez, en el posterior a Hokkaido y en el de después a La Baltasara, celándose los espacios intermedios y el tiempo requerido para el desplazamiento, tal y como analicé ya en el itinerario de la lectura de *El poema de Tobías desangelado* en clave de lírica de viajes (Plaza González, 2020: 35).

Se deduce de ello que antes de su publicación en 2005 el poeta manipuló concienzudamente el fruto de su pluma con objeto de contar la historia que, tal vez, a él con tantas *analepsis*, *elipsis*, *resúmenes* y *prolepsis* encubiertos le había sido encomendada, desde dentro. Tirando otra vez del hilo del cronotopo, es harto curioso que los lugares hayan sido anotados con tantísimo mimo y detalle y que, por el contrario, apenas existan referencias temporales precisas en el libro. Sé, no obstante, que únicamente una parte de los manuscritos originales —de los que es diligente albacea el secretario y de los que es custodia la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba— sí conserva la fecha exacta de su escritura, hecho que ha de resultar muy interesante de cara a la investigación, aún parcial, tocante a la llamativa génesis del conglomerado. Ante tal circunstancia —y sabiendo la íntima relación existente, en este caso, entre vida y obra—, no nos queda más remedio que arribar a los *tiempos internos* de la historia tomando un atajo y dilucidando los *tiempos externos*, en particular el del poemario en sí mismo, el del autor y el de la otra historia, allá en los márgenes del relato bíblico.

En cuanto a la otra historia, sucede que el periplo del hombre Tobías y del arcángel san Rafael se reanuda siglos y siglos después, prolongando y masificando, en este lírico lance, de modo altamente inesperado, las ondas del cronotopo original que en *Tobías* (5: 6) se manifestaba: «Sí; he estado allá muchas veces y conozco al detalle todos los caminos. He ido a Media con frecuencia y he sido huésped de Gabael, nuestro hermano, el que vive en Ragués de Media. Hay dos jornadas de camino entre Ecbátana y Ragués, pues Ragués está en la montaña y Ecbátana en el llano»<sup>11</sup>. En esta obra, la que actualmente nos concierne, no hay ya uno, dos, tres lugares a lo sumo; muy por el contrario, nos admiramos con un bello *tour* por el orbe en el que los versos galianos nos escoltan por un total de hasta cuatro continentes: África, América —la del Norte y la del Sur—, Asia e, indudablemente, Europa.

Asimismo, las escasas jornadas se convierten en casi nueve lustros de viajes a uno y a otro lado del mundo, en casi nueve lustros de oficio en silenciosa creación y gestación poética<sup>12</sup>. Mi hipótesis es que el libro se escribió

---

<sup>11</sup> Para las citas bíblicas sucesivas utilizaré la edición de la *Biblia de Jerusalén* (1988) dirigida por José Ángel Ubieta.

<sup>12</sup> «El problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso. El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional» (Todorov, 1970: 174).

en un lapso, más o menos interrumpido, de casi cuarenta años, desde 1966 — el poema más antiguo que soy capaz de localizar, «Bloomington, Indiana», atendiendo a la biografía del escritor (Infante, 1994: 95) — hasta el propio año de la publicación, 2005. Desconozco, por el momento, si acaso existe en los manuscritos algún poema ulterior, suposición probable teniendo en cuenta que Gala lo había designado, prácticamente, como obra en marcha (Gala, 2000: 280). Sí rememoro, sin embargo, a raíz de los manuscritos que ya he podido consultar en la Fundación Antonio Gala, que algunos de los poemas de La Baltasara situados en «El final» databan del 2001.

El relato, a mi juicio, empieza *in medias res*, de súbito, en un vuelo a Nueva York: «En el aire, en aire. / Yo te miraba, y tú y el aire / me mirabais a mí. / Entre los dos, el aire. / Nada teníamos en común más que el aire. / Vivíamos de él. Él nos tenía. / Todo estaba en el aire...» (Gala, 2005: 11). No se da, por tanto, en ningún momento noticia alguna del principio de la historia, de cómo se conocieron o de cómo se enamoraron, y las analepsis y las prolepsis son tan disimuladas que apenas se perciben en el fluir de la gesta amorosa; con tanta maestría lo dispuso Gala.

De esta forma, el tiempo interno de la obra, plagado y asaetado de elipsis por doquier, viene a entretejer, a mi juicio, una red de una suma inmensa, pero muy bien calculada, de anacronías diversas, la cual redundará en una ucronía del recuerdo, en el sentido de que se nos plantea un mundo desarrollado a partir de un punto en el pasado en el que un acontecimiento tan trascendental — la muerte de Rafael Marín — sucedió de manera diferente a como ocurrió en realidad, entroncando con la teoría de los mundos posibles (Albadalejo Mayordomo, 1999). Nos transporta, incluso, hasta las laderas de los tiempos legendarios, de los tiempos difusos, ya sea mediante la cultura yope: «Salvo quizá Xipe Totec, / Nuestro Señor el Desollado, / dios de la primavera, / revestido con una piel ajena y renovada, / contra el que nada puede / el concierto de los demonios / ni el de los hombres» (2005: 74); ya sea mediante el retorno a la Edad Media: «Hermosos pueblos medievales. / Pero ¿de qué medievo? / Bajo o sobre bancales, / entre quebradas y dominantes peñas, / ¿de qué edad media son?, / ¿a qué sombrío ciclo pertenecen?» (2005: 186); ya sea, sencillamente, mediante una mirada en medio del viaje:

En la Tercera Puerta de la Ciudadela,  
en la Puerta de los Carteles, vi tus ojos.  
Me miraron desde mil años antes  
con la fuerza de todos los vencidos.  
Con la fuerza de Saladino y sus ejércitos,  
y de los cristianos, y de Otelo y su turco.  
Con la infinita alegría de estar vivos  
hoy, a pesar de tantas muertes...  
(2005: 197).

Mas la ucronía, paraíso o no, ha de perderse: «Nada de lo que hubo está hoy aquí. / Alguien murió, alguien se fue...» (2005: 301).

El *tempo*, esto es, la *duración*, es pura orfebrería en *El poema de Tobías desangelado*, ya que lo mismo despacha el narrador protagonista mil años de historia —proceso de *aceleración*— en un único verso que dedica un poema completo a solo una mirada agradecida —proceso de *deceleración*—, yendo a *cámara lenta*, acentuando las *pausas*, recreándose. Se me antoja, a la sazón, este que subyace el ejemplo más paradigmático:

Ningún cónyuge que te quiera mil años  
te querrá más de lo que yo te quise  
ante aquella mezquita una hora y media.  
«Dodná, dodná», gritabas mirándome a los labios,  
y yo bebía hasta el fondo el licor y los tuyos.  
Sudábamos en la habitación 922,  
ante una ciudad latente y arbolada  
que era un cuerpo tendido.  
(2005: 256)

El lector, en resumen, no es, con frecuencia, consciente de las mencionadas y prolíferas anacronías<sup>13</sup>. A veces, aun, se tiene la vaga sensación de que las cosas, de hecho, suceden simultáneamente, pero es claro que, para cerrar este ítem, el tiempo es *íntimo*, desde la perspectiva de este simbólico Tobías, y está sometido plenamente a la subjetividad más férrea y a la acti-

---

<sup>13</sup> «El descubrimiento y la evaluación de esas *anacronías* narrativas (como denominaré aquí las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato) postulan implícitamente la existencia de una especie de grado cero, que sería un estado de perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia» (Genette, 1972: 91-92).

tud amante y contemplativa del protagonista. Sin más, baste recordar: «A nuestro modo de ver, mediante lo que podríamos llamar *relativismo textual*, los efectos durativos no aparecen con carácter fijo o absoluto, sino que su definición dependerá de la estimación que hagamos de los procedimientos rítmicos utilizados en el texto [...]» (Esteban Soler, 2011: 302).

En cuanto a la *espacialización* narrativa, puede observarse la agrupación de todos los subconjuntos a lo largo y ancho de este magno poema narrativo, localizados estos en sus versos. Nos topamos con espacios *abiertos* —o *exteriores*— y con espacios *cerrados* —o *interiores*—: «Dejé de amarte, no sé por qué, en La Habana. / Un martes tres de junio. / El sol, radiante; el aire, amotinado. / Mi corazón en paz volvió la cara» (Gala, 2005: 54); «Cuando el sueño lo venza, / se alzaré el hedor verdadero... / La realidad es que esta habitación / hace tiempo que ha muerto» (2005: 130). Los encontramos, igualmente, *amplios* y *reducidos*: «El viento se metía por mis ojos / en las almenas de la Gran Muralla» (2005: 116); «Esta noche te he subido a dormir / en mi ancha cama insustancial» (2005: 231). Nos topamos, asimismo, con espacios *únicos* y con espacios *plurales*: «En la Isla de Lobos / tú azuleaste los azules y los multiplicaste» (2005: 213); «Cientos de iglesias alzan / sus preces de perdón a cielos tartamudos. / No baja de ellos la misericordia» (2005: 214). Los encontramos, cómo no hacerlo, *de ciudad* y *de campo*: «Antes de haber llegado, / sobre el Empire State / oponiéndote al aire. / Y el aire te llevaba. // Antes de haber venido, / sobre la Estatua de la Libertad / oponiéndote al aire. / Y el aire te mecía» (2005: 12); «El olor y los grillos hacen / que la tierra respire, / libre y distante hasta de sí misma. / Lo mismo que el poeta» (2005: 145). Nos topamos con espacios *altos* y con espacios *bajos*: «Al pie del monte / la ciudad yace, rendida y encendida. / Bajo la luna llena / —y siempre la ven llena los amantes—, furtivos besos y suspiros se oyen» (2005: 144); «Ante la Bahía de Aberdeen, hace años, / sentí el olor de los dolores» (2005: 133). Los espacios, incluso, en el discurso galiano, suelen llegar a alcanzar, por ventura, un significado inequívocamente simbólico y unitivo, alegórico a fuerza de repetirlo y de entonarlo; recuérdese, por ejemplo, «Viena»:

Tú solo eres mi vals, mis tulipanes,  
mi taraje palo de rosa, mi Palas Atenea,  
mi Teatro y mi Ayuntamiento,  
mi inocente Avenida del Anillo  
y mi Prater ruidoso y sus castaños  
y mi Ópera con toda su armonía.  
Tú eres mi atardecer y mi alameda,  
mi sed y mi agua fresca,  
mi música de Mozart...  
(2005: 201)

#### 2.4. Algunos personajes humanos y divinos

Finalmente, pasaré revista, en este análisis, al trasunto de los personajes en *El poema de Tobías desangelado*. Como su nombre indica y ya he aludido antes, el protagonista indiscutible es Tobías, quien resulta ser un personaje tremendamente *esférico* o *redondo*<sup>14</sup>, pues posee una gran riqueza de rasgos y de ideas y denuncia una psicología profunda, que, por cierto, lo lleva a sufrir, herido por la duda, un constante debate interior siendo, por consiguiente, un personaje *agónico* —según la diferenciación, ya clásica, establecida, al parecer, por Miguel de Unamuno (Villanueva, 2006: 53)—:

Hoy te beso y navego sobre ti.  
Soy el mancebo o soy Tobías.  
Porque todos tenemos  
infancias semejantes,  
y no hay distancia apenas  
entre un ángel y un niño.  
Ni entre las ignorancias de uno u otro,  
pues cuanto desconocen lo embellecen.  
(Gala, 2005: 69)

Luis Alberto de Cuenca sostiene: «Para mí un héroe es un hombre ilustre y famoso, o el que lleva a cabo una acción heroica, o el personaje principal de

---

<sup>14</sup> «La prueba de un personaje redondo está en su capacidad de sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, finge ser redondo, pero es plano. Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida —de la vida en las páginas de un libro—. Y al utilizarlo, unas veces solo y más a menudo combinándolo con los demás de su especie, el novelista logra su tarea de aclimatación y armoniza al género humano con los demás aspectos de su obra» (Forster, 2000: 84).

cualquier obra literaria» (1991: 11). No obstante, el ángel puede ser considerado o bien otro *protagonista*, al mismo nivel que Tobías en tanto que actúa como motor de la acción, o bien, pese a ser el amado de este, *antagonista*, en tanto que, en ocasiones, se opone, digamos, al desarrollo de la acción, a la consecución del objetivo de Tobías: «Ángel, demonio mío: / cuanto no hagamos / lo haremos juntos, / y cuanto hagamos separados lo haremos. / Pero ¿por qué, por qué?» (Gala, 2005: 14). Esta diatriba, en el fondo, se explica porque, sorprendentemente, Tobías y el ángel son uno — es un despliegue de su personalidad, un *alter ego* interno que se externaliza — y, a la par, es otro, en el más puro sentido de catalizador de la otredad que aporta significado absoluto al mundo que despliega la obra, en una unión indisoluble: «Pero ¿adónde voy yo y adónde vuelo? / ¿Me perdí y te perdí? / Desde el otro extremo del mundo, / o más lejos aún, / tu brazo roza el mío, tan absorto en ti mismo, / ignorante de mi amor pordiosero» (2005: 41). La situación que se provoca sería, a buen seguro, del interés y del beneplácito de Aristóteles<sup>15</sup>, dado que argüía el filósofo griego que en la fábula, «[...] cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo, si el hermano mata al hermano o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, estas son las situaciones que deben buscarse» (1992: 175).

En cuanto a los aspectos relativos a la caracterización de los personajes, la *prosopografía*, esto es, la descripción de índole física, es muy extensa y detallada en el caso del arcángel y esta es ofrecida por el propio Tobías, desde su íntima percepción: «Al levantarlos, me miraron tus ojos / negros y verdeazules: ellos eran mi suerte» (Gala, 2005: 89). Por el contrario, apenas hay rastro de la descripción física de Tobías; pocas son las salvedades, aunque estas son, en su abstracción y su lirismo, muy potentes:

Te tomaré la mano.  
Te mostraré mi fracasada geografía.  
Aquí solía estar mi pensamiento;  
aquí, mi corazón — te diré —,  
que tanto se ha excedido.  
Esta era mi cintura,

---

<sup>15</sup> «Ciertamente, si ha sido posible que un contrario sea o haya llegado a ser, también el otro contrario parece que ha de ser posible [...]» (Aristóteles, 1990: 396).

que supo el nombre de las constelaciones.  
Y este, mi anhelo,  
que esperaba y que desesperaba.  
(2005: 260-261)

Sí se nivela, contrariamente, la cuestión en el plano de la *etopeya*, o sea, en la descripción de las características psicológicas y morales de ambos personajes, y lo significativo en este punto es que para perpetrar dicha descripción no se plantea otro camino que, precisamente, el conocimiento del otro — sin que ello suponga ninguna suerte de *fusión mítica*, que dijera Antonio Prieto (1976) —, aunando, así, las dos entidades: «Se buscan en el otro y no se encuentran. / Porque el otro está en ellos. / Han de buscar al otro en ellos mismos / para encontrarse al fin» (Gala, 2005: 30); si bien a Tobías lo conocemos por sí mismo, mediante sus reflexiones y sus confesiones — y sus diálogos y sus acciones —, y al ángel lo conocemos, evidentemente, por la contemplación y el recuerdo de su amante:

No pensé amarte nunca:  
tanto me recordabas  
a quien yo fui, soberbio, desafiante  
pero vencido de antemano.  
Yo me veía en ti: secreto como un libro leído;  
en tus pequeños triunfos inventados,  
que te forzabas a creer tú mismo,  
y en tus desfallecimientos momentáneos...  
(2005: 251)

Otros personajes pueblan las páginas de *El poema de Tobías desangelado*, sí, mas, a excepción, tal vez, de los perrillos<sup>16</sup> — elemento directamente procedente, en efecto, del Gala más biográficamente captable —, no me atrevo yo a tildar a ninguno de los otros personajes de *secundario*; en mi opinión, solo alcanzan, humanos o animales, la categoría de *episódicos*: «Subieron de la mano los amantes / las gradas del estadio. / Ella apartaba la mejilla / creyendo involuntaria la proximidad de él: / cuando él insiste, se besan sonriendo /

---

<sup>16</sup> Resulta estremecedora, especialmente, la elegía a la muerte de Zagal, de la cual rescato aquí su final: «Yo oí tu roce en la madera antigua / de la puerta. La abrí, y estabas tú / jadeante y tembloroso. // Te cogí entre mis brazos. Descansaste / en mi hombro izquierdo tu cabeza, / y allí dejaste que la muerte / te llevara consigo. // Ahora yaces debajo de las flores. / Y a mí solo me quedan / las medicinas tuyas / y el recuerdo agridulce para siempre» (Gala, 2005: 280).

ante una estela en que se yergue / la figura itifálica» (2005: 174); «Hoy un perro, lleno de tiña y garrapatas, / me mira con sus ojos / de párpados rojizos y pelados: / nos hemos hermanado, y lo bendigo» (2005: 243).

### 3. Conclusiones

Porque «there are a number of honorable exceptions to the general rule of narrative theory's blindness to poetry» (McHale, 2009: 12), en este asedio he expuesto la lectura de *El poema de Tobías desangelado* en clave de poema narrativo, en la estela de títulos que, desplegando sus redes intertextuales, podría ser objeto de comparación – salvando las distancias en su repercusión – con *Paradise Lost* (1667), de John Milton (1667); *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot; y *Four Quartets* (1943), del mismo autor, los cuales pudieron englobarse, a buen seguro, entre las influencias de juventud y de madurez del Gala poeta, cuya poesía fue influida a partes iguales por la tradición española y por la tradición europea. Debe recordarse que esta nueva propuesta de lectura nacía, a mi entender, del matrimonio natural entre el cancionero neopetrarquista (Plaza González, 2018: 39-52) y el libro de viajes (Plaza González, 2020: 29-42) – conjugando, en suma armonía, la *peregrinatio amoris* del uno con la *peregrinatio vitae* del otro, o sea, la interioridad y la exterioridad – y alberga, perfectamente, los motivos y los lugares comunes de sendos géneros. A través de su sentido iniciático, podría enlazarse con la historia de un regreso, de entre las cuatro historias que Borges (1974: 1128) consideraba que en la historia han sido.

No obstante, antes de arribar a ese regreso anhelado y catártico, he sopesado, cumpliendo un objetivo derivado pero necesario, cuánto hay de espejismo en los géneros literarios tradicionales, confrontando al escritor adoptivo de Córdoba con Aristóteles y otros tantos teóricos, para averiguar, con ello, en el desarrollo de la propia hermeneusis cuál es la morfología característica del poema narrativo, la cual he podido desentrañar, de forma novedosa y con éxito, al aplicar a un texto, en principio lírico, el análisis correspondiente, por lo normal, a un texto narrativo, atendiendo a los consejos de Esteban Soler (2011) y a otras tantas fuentes clásicas, modernas y contemporáneas. Teniendo en cuenta este modelo, he logrado profundizar en la *historia*, surgida de un vacío narrativo, y en su *discurso* de estructura fractal. He logrado

profundizar en la *acción*, llena de *peripecias* y *agniciones*, y en la *modalización* adoptada a partir del *punto de vista*, desentramando, con ello, el tejido narrativo. He profundizado en la utilización del estilo directo y del estilo indirecto para representar, en sus versos, los diálogos y, cómo no, he deshilvanado oportunamente la *temporalización* y la *espacialización* del relato poético, las cuales han quedado a merced de sus dos protagonistas. En *El poema de Tobías desangelado* se entremezclan y funden, en favor de la narratividad, tres actitudes del género lírico, a saber: la actitud enunciativa — por medio de la cual el lenguaje del hablante refiere, en tercera persona, hechos que le suceden a un objeto lírico, procurando mantener cierto grado de objetividad —, la apostrófica — donde «[...] la objetividad se transforma en un “tú”», al que se dirige el sujeto de enunciación — y la carmínica o de la canción, que es «[...] la simple autoexpresión del estado de ánimo y de la interioridad anímica» (Kayser, 1985 [1954]: 446) de la voz poética.

He demostrado, en fin, con este análisis pautado, metodológico y exhaustivo que sí podemos concebir *El poema de Tobías desangelado* no solo como un poema narrativo, sino como un ejemplo paradigmático de esta especie en la posmodernidad, respondiendo así al objetivo hermenéutico inicial formulado y redimensionando el desatendido universo lírico galiano.

### Referencias bibliográficas

- Albadalejo Mayordomo, Tomás (1999), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Aguiar e Silva, Víctor Manuel (1993 [1972]), *Teoría de la literatura*, traducción de Valentín García Yebra, Madrid, «Biblioteca Románica Hispánica», Editorial Gredos.
- Aristóteles (1990) *Retórica*, traducción y edición de Quintín Racionero, Madrid, «Biblioteca Clásica», Editorial Gredos.
- Aristóteles (1992 [1974]), *Poética*, traducción y edición de Valentín García Yebra, Madrid, «Biblioteca Clásica», Editorial Gredos.
- Arredondo, María Soledad (1988), «Sobre el ensayo y sus antecedentes: El hombre práctico, de Francisco Gutiérrez», en 1916. *Anuario de la Sociedad*

- Española de Literatura General y Comparada*, 6-8, págs. 167-174. Consultado en: <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/229563> [17 de octubre de 2024].
- Bajtin, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Barthes, Roland (2002), *Ensayos críticos*, Madrid, Seix Barral.
- Biblia (1988), *Biblia de Jerusalén ilustrada*, edición de José Ángel Ubieta, *Antiguo Testamento y Nuevo Testamento*, tomos I y II, Madrid, Club Internacional del Libro/Sociedad Anónima de Promoción y Ediciones.
- Borges, Jorge Luis (1974), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Cobo, Clara (2016), «Antonio Gala: bibliografía completa», en Isabel Martínez Moreno (ed.), *Antonio Gala. Eterno y de cristal*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, págs. 205-213.
- Cobo Guijarro, Clara; Padilla Mangas, Ana (2019), «El legado literario de Antonio Gala: estado de la cuestión», en *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 7, págs. 372-407.
- Cuenca, Luis Alberto de (1991), *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori.
- Díaz de Castro, Francisco (2005), «El poema de Tobías desangelado. Antonio Gala», en *El Cultural*, 1 de diciembre de 2005. Consultado en: <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-poema-de-Tobias-desangelado/15997> [19 de octubre de 2024].
- EFE (2005), «Antonio Gala presenta *El poema de Tobías desangelado*, su “testamento literario”», en *El País*, 14 de noviembre de 2005. Consultado en: [https://elpais.com/cultura/2005/11/14/actualidad/1131922801\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2005/11/14/actualidad/1131922801_850215.html) [17 de octubre de 2024].
- Esteban Soler, Hipólito (2011), *La ficción neorrealista. Ensayo de un método crítico*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- El Mundo* (2005), «Encuentros digitales», entrevista en *El Mundo*, 29 de diciembre de 2005. Consultado en: <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/12/1827/> [19 de octubre de 2024].

- Forster, E. M. (2000 [1927]), *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate.
- Genette, Gérard (1989 [1972]), *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- Gala, Antonio (2000), *Ahora hablaré de mí*, Barcelona, Editorial Planeta.
- Gala, Antonio (2005), *El poema de Tobías desangelado*, Barcelona, Editorial Planeta.
- Gala, Antonio, y Quintero, Jesús (1999), *Trece noches*, Barcelona, «Documento», Editorial Planeta.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (1994), «Géneros literarios», en Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus Universitaria, págs. 165-189.
- Infante, José (1994), *Antonio Gala, un hombre aparte*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Kayser, Wolfgang (1985 [1954]), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Editorial Gredos.
- Luzán, Ignacio de (1974), *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (Ediciones de 1737 y 1789)*, con *Las memorias de don Ignacio de Luzán, escritas por su hijo*, introducción y notas de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Ediciones Cátedra.
- McHale, Brian (2009), «Beginning to Think about Narrative in Poetry», en *Narrative*, 17, 1, págs. 11-30. Consultado en: <https://muse.jhu.edu/article/256469/pdf> [17 de octubre de 2024].
- Mora, Vicente Luis (2021), *Micronesia. Fractales sobre literatura (1997-2021)*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Nava Rosales, Gilberto Antonio (2010), «Literatura fractal», en *Decires*, 12, 15, págs. 39-52.
- Paniagua, Pablo (2007), «¿Qué es la literatura fractal?», en *Literatura Fractal*, 9 de junio de 2007. Consultado en: <http://literaturafactal.blogspot.com> [18 de octubre de 2024].

- Plaza González, Pedro J. (2018), *El poeta y el caleidoscopio: Lecturas múltiples en «El poema de Tobías desangelado» de Antonio Gala*, Trabajo de Fin de Grado dirigido por María Belén Molina Huete, Universidad de Málaga, España.
- Plaza González, Pedro J. (2019), *El poeta y sus espejismos: Hermenéutica y ec-dótica en «El poema de Tobías desangelado» de Antonio Gala*, Trabajo de Fin de Máster dirigido por José Lara Garrido y María Belén Molina Huete, Universidad de Málaga, España.
- Plaza González, Pedro J. (2020), «Un paseo por los paisajes poéticos de Antonio Gala: *El poema de Tobías desangelado* en clave de lírica de viajes», en *Estudios Románicos*, 29, págs. 29-42.
- Plaza González, Pedro J. (2023), *Tradición y modernidad en la poesía de Antonio Gala: Exégesis y relección desde su obra total*, tesis doctoral dirigida por José Lara Garrido y María Belén Molina Huete, Universidad de Málaga, España.
- Pozuelo Yvancos, José María (1994a), *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María (1994b), «La teoría literaria en el siglo XX», en Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus Universitaria, págs. 69-98.
- Prieto, Antonio (1976), *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Editorial Planeta.
- Prince, Gerald (1996), «El narratario», en Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, págs. 151-162.
- Todorov, Tzvetan (1970), «Las categorías del relato literario», en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, págs. 155-192.
- Tomashevski, Boris (1982 [1925]), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- Villanueva, Darío (2006), *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Barcelona, Mare Nostrum Comunicación.

Viñuela, Alberto (2001), «Literatura fractal», en *Área Fractal*, 29 de julio de 2001. Consultado en: <http://areafractal.tierradenomadas.com/litfr.html> [18 de octubre de 2024].

Zavala, Lauro (2004), «Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve», en *Revista de Literatura*, 66, 131, págs. 5-22.



# RESEÑAS



## QUIROGA, Horacio, *Cuentos seleccionados*, edición de Pedro Mármol Ávila y María Sánchez Cabrera, Madrid, Sial Pigmalión, 2021, 316 pp.

REBECA HIGUERA  
*Universidad Autónoma de Madrid*

---

Los cuentos de Horacio Quiroga (1878-1937) suponen una aportación fundamental para el desarrollo del género en Hispanoamérica, a pesar de algunas duras críticas que han recibido, como la de Jorge Luis Borges: «Horacio Quiroga es en realidad una superstición uruguayana. La invención de sus cuentos es mala, la emoción nula y la ejecución de una incomparable torpeza». Paradójicamente, las palabras del escritor argentino fortalecen a las creaciones de Quiroga porque su medio natural es la adversidad, sobre todo cuando se ambientan en el terreno hostil de la selva donde prevalece la ley del más fuerte para poder sobrevivir. Así lo atestiguan obras deudoras de esa propuesta, como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera.

*Horacio Quiroga. Cuentos seleccionados* es una recopilación de dieciocho relatos llevada a cabo por Pedro Mármol Ávila y María Sánchez Cabrera y publicada en el 2021 por la editorial Sial Pigmalión<sup>1</sup>. El mayor peligro al que debe hacer frente un libro como este (que trata la obra de un autor consagrado y cuyos cuentos se encuentran recogidos en multitud de antologías) es justificar su pertinencia. Y el presente trabajo no solo consigue esquivar o rodear la amenaza, sino que logra vencerla por distintos motivos: por un lado, la introducción sobre la biografía de Quiroga, su producción literaria y la síntesis de sus temas más recurrentes; y, por otro lado, la cuidada edición

---

<sup>1</sup> A saber: «El crimen del otro», «El almohadón de pluma», «Los perseguidos», «La insolación», «La gallina degollada», «El retrato», «A la deriva», «Los inmigrantes», «Los mensú», «El infierno artificial», «Anaconda», «El hombre muerto», «El desierto», «Los destiladores de naranja», «El regreso de Anaconda», «Los desterrados», «El hijo» y «Las moscas. Réplica de “El hombre muerto”».

textual, acompañada de aclaraciones lingüísticas y datos de interés. Esto consigue que se pueda disfrutar de sus páginas desde varios acercamientos, ya sea en el primer contacto con la obra de Quiroga y sus narraciones más célebres entre las más de cuatrocientas que escribió, como «La insolación», «Anaconda» o «El hijo», o por un interés más filológico, pues se encontrará una bibliografía esencial actualizada y una propuesta crítica sobre la clasificación de los cuentos quiroguianos.

El recorrido que esta selección plantea al lector es una expedición que parte de la obsesión principal de su autor: la fatalidad. Horacio Quiroga nació a finales del siglo XIX y su vida se encuentra marcada por una sucesión de tragedias continuas: la muerte de su padre, la muerte de sus hermanos, el suicidio de su primera mujer o el suyo tras ser diagnosticado de un cáncer de próstata incurable son algunos ejemplos. Estos acontecimientos le proporcionaron una visión del mundo pesimista, plasmada a su vez en su escritura en un mundo sombrío y plagado de peligros, que encontrará su mayor correlato en la selva, tras un primer viaje de tres meses en Misiones junto a Leopoldo Lugones. Quiroga fue una persona muy activa que llevó a cabo todo tipo de proyectos como la crítica de cine, la fundación de una asociación de ciclismo o varios negocios que no prosperaron. Las historias nacidas de esta actitud vital y combativa, pero cuyo resultado es indefectiblemente el fracaso, indagan sobre el sentido de la existencia desde una perspectiva aparentemente contradictoria: reflejan la dura realidad y cultivan la narrativa de la tierra, pero también crean espacios liminares y poéticos en los que lo fantástico hace su aparición como vía de expresión del desencanto. De este cauce se ramifica el resto de sendas que abre la escritura de Quiroga, dirigidas siempre al inevitable final de todo ser vivo, es decir, su muerte.

Así encontramos personajes acosados por la locura, por alguna enfermedad o por alguna adicción que suponen una advertencia para los demás, de manera explícita o implícita. Es el caso de «El infierno artificial», donde un sepulturero aficionado al cloroformo mantiene una delirante charla con el cráneo de un cocainómano. Las desgracias del narrador son de toda índole, desde la pérdida de su familia hasta la imposibilidad de amar, incluso tras la muerte: «sentí que mi deuda con la cocaína estaba cumplida. ¡Me había matado, pero yo la había muerto a mi vez!» (p. 180). La aparente paz solo dura unos segundos, pues la calavera del suicida sigue clamando de sed:

«¡Cocaína, por favor! ¡Un poco de cocaína!» (p. 180).

Los intereses de los protagonistas también los llevan a un falso consuelo como puede ser la tecnología o la lectura. En «El retrato» se narra otra historia de amor fallida pero no por el motivo aparente. Una vez más, tiene lugar la manifestación de un hecho insólito: la fotografía logra devolverle a un hombre la posibilidad de contemplar a su mujer tras su fallecimiento. No obstante, con el paso del tiempo, al hombre le cuesta más conjurar su imagen. Sospecha que la razón es el enfriamiento de sus propios sentimientos, toda una traición, pero nada si se compara con la cometida por ella: «Revelé y su imagen, la de Edith, apareció nítida, sonriente, radiante de vida... pero con los ojos dirigidos al muchacho... Este la había visto dos o tres veces apenas, y seguramente había mirado como yo... Y bastaba a revivirla... El ínfimo cariño que pudiera haberle tenido a ella la revivía...» (p. 140).

Los animales también deben asumir la crueldad de los infortunios padecidos, por el hombre o por la naturaleza, como se plasma en «Anaconda» y «El regreso de Anaconda», respectivamente. En el primer título, la aparición del ser humano en el hábitat de las serpientes las llevará a dejar a un lado sus diferencias y cooperar entre ellas para intentar sobrevivir. En su segunda parte, el agua será el principal enemigo, ya sea por la sequía o por las lluvias torrenciales, y los habitantes de la selva se retratan esclavos de esta dependencia constante para vivir. Estas fábulas, además, muestran el profundo interés que tenía Quiroga por las especies autóctonas y sus características, ya que desarrolla varias descripciones detalladas de la fauna con un vocabulario preciso: «Las Cazadoras estaban representadas esa noche por Drimobia, en primer término, cuyo destino es ser llamada yararacusú del monte, aunque su aspecto sea bien distinto. Asistían Cipó, de un hermoso verde y gran cazadora de pájaros; Radínea, pequeña y obscura, que no abandona jamás los charcos; Boipeva, cuya característica es achatarse completamente contra el suelo, apenas se siente amenazada» (p. 204).

La selección es coherente porque despliega ante el lector el proceso mediante el cual Quiroga parte de su diálogo inicial en sus narraciones con Edgar Allan Poe, el criollismo o el modernismo, y acaba creando un mundo autónomo y autorreferencial, en especial con su libro de cuentos *Los desterrados* (1926). Esta evolución queda reflejada en tríos como «El almohadón de plumas», «La gallina degollada» y «El hijo». En el primero se trata la figura

del vampiro, pero no se termina de redondear el terror que debe inspirar la aparición de la criatura; el segundo lleva a un horrible desenlace, sobrecogedor por la concatenación de los hechos que terminan en una carnicería, pero no explota del todo el significado de la muerte; en cambio, «El hijo», penúltimo relato recogido, nos muestra magistralmente la dureza de la muerte y el dolor que causa a los seres queridos. Un padre incapaz de decir adiós a su hijo, de asumir lo visto, se hunde en su propia fantasía. Y sitúa en la misma posición al lector, mostrando con claridad dos espacios: el primero, la injusta e ineludible realidad, y el segundo, la quimera de la justicia poética que ofrece la locura, o lo que es lo mismo, la literatura: «Sonríe de alucinada felicidad... Pues ese padre va solo. A nadie ha encontrado, y su brazo se apoya en el vacío. Porque tras él, al pie de un poste y con las piernas en alto, enredadas en el alambre de púa, su hijo bien amado yace al sol, muerto desde las diez de la mañana» (p. 305).

En conclusión, *Horacio Quiroga. Cuentos seleccionados* es un volumen que muestra viva la tradición hispanoamericana al acercar una de sus voces esenciales tanto a un público que esté por descubrirlo como a aquellos que ya han viajado al corazón de la selva con sus relatos. La introducción, la edición y la selección construyen un corpus sólido que da cabida a los principales temas y recursos de Quiroga: la fatalidad de la vida, la búsqueda del hombre por encontrar una válvula de escape para su miedo y su dolor, y la cruda realidad de la muerte. Además, se plasma la evolución de la escritura quiroguiana, al principio muy trasparente en su conversación con otros autores, como Poe, hasta llegar a un tratamiento muy personal del terror y lo fantástico.

## ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2022), «*Con esta carga nacemos las mujeres*»: discursos sobre el cuerpo femenino en época de Cervantes, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert

ANA FERNÁNDEZ-BLÁZQUEZ  
Yale University

---

**A**l elegir Alcalá Galán *Con esta carga nacemos las mujeres* como título de su obra, la autora declara deliberadamente sus intenciones. Bajo la tradicional dicotomía que divide a Don Quijote y su escudero, decide posicionarse en boca de Teresa Panza, algo que la sitúa como una mujer realista, consciente, con los pies en la tierra y alejada de la estereotípicamente idealizada Dulcinea. El objetivo principal de *Con esta carga nacemos las mujeres*, al igual que el de las palabras de Teresa Panza, es traer los cuerpos de las mujeres cervantinas de vuelta a la tierra y a su realidad, en un ejercicio filológico y cultural que acerca el texto a los lectores actuales. En su libro, Alcalá Galán nos muestra la violenta realidad biopolítica, haciendo uso de personajes femeninos que desfilan como ejemplos de situaciones que para los lectores contemporáneos a Cervantes resultarían evidentes, pero cuyo significado se ha perdido con el paso de los años y el avance en los derechos de la mujer.

En su Capítulo 1, el libro explora la violación y su versión punible en la época, el estupro, dejando patente que lo único legalmente discutible de la violación en la España premoderna era mancillar el honor de una familia a través de la virginidad de una dama. La contraposición de fuentes, desde casos judiciales documentados hasta iconografías artísticas, junto a los personajes cervantinos, ayudan al lector a comprender la complejidad de los últimos. Este primer capítulo, el más violento en esencia hacia el cuerpo y la integridad física de la mujer, incorpora una larga nómina de personajes femeninos, que se muestran como testimonios de la indignante cotidianidad con la que la violación se contemplaba. En su Capítulo 2, la autora se adentra en el mundo de lo que hoy conocemos como violencia obstétrica, o violencia médica contra la mujer, a través del personaje de la duquesa de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. El ejercicio filológico

alrededor del cual gira este capítulo consiste en localizar en tratados médicos el significado de la palabra «fuentes» para desentrañar la condición de la duquesa, sujeta a prácticas degradantes por no conseguir concebir un heredero.

El Capítulo 3 se centra en las imágenes de la maternidad imperantes en la sociedad de Cervantes. Consecuentemente, el análisis gira alrededor de la figura de María, como madre idílica, y el papel de la doctrina católica en la difusión de un dogma misógino por el cual la virginidad es necesaria para la agencia de una mujer, mientras que la función reproductora es explotada. En el campo literario, Alcalá Galán demuestra esto mediante la pérdida de protagonismo de los personajes al ser madres. Esta violencia biopolítica, más simbólica, supone la depreciación del cuerpo femenino una vez cumple las funciones que interesan al género masculino. Enlaza de este modo con el Capítulo 4, donde la autora ahonda en el personaje de Feliciano de la Voz y su episodio del *Persiles*. Esta madre, que no reconoce su maternidad, continúa actuando como doncella, protagonizando su historia, hasta que su hijo es reconocido como tal. En este momento, desaparece de la narración.

Es en el Capítulo 5 en el que Alcalá Galán deja patente su preocupación por la subalternidad y el feminismo más interseccional, dado que explora el papel de las mujeres empobrecidas, que en ocasiones recurrían a ser amas de cría. Expone la escasez de leche materna en la Europa del Antiguo Régimen, donde los expósitos poblaban los hospicios, mientras las mujeres se dedicaban a la cría de familias con más posibilidades. De nuevo, la autora demuestra un exquisito manejo del archivo, mostrándonos el discurso generalizado de criminalización hacia estas mujeres, así como la tensión existente entre sexualidad y maternidad, que mantenía a las damas nobles alejadas de la lactancia. El Capítulo 5 sirve como prefacio al Capítulo 6, en el que se descubre una dimensión al personaje principal de *La señora Cornelia*, que intenta dar el pecho a su propio hijo antes de identificarlo como tal, y es acompañada por una ama de cría desde el momento en que el duque que la dejó preñada reconoce a la criatura como propia. Este último tipo de violencia biopolítica, que dictamina quien puede o debe dar el pecho, puede parecer la menos dañina para la integridad física; sin embargo, como demuestra la autora, es un tipo de violencia que se cobró la vida de muchos infantes y anuló la personalidad e individualidad de las amas de cría dentro de una sociedad estratificada. En definitiva, aunque este tipo de violencia parezca menos severa que las

violaciones del Capítulo 1, la autora demuestra por medio de los textos cervantinos la forma en la que la violencia se propaga, teniendo consecuencias devastadoras en la sociedad que la crea.

Por todo ello, la obra de Alcalá Galán es una exploración de los distintos tipos de presiones y vejaciones sobre el cuerpo de las mujeres, que permite acercarnos con nuevas perspectivas a los textos cervantinos. Me pregunto si, en el hipotético caso de que las «fuentes» hubiesen aparecido en el texto vinculadas al duque, habrían pasado por alto el detalle de su significado médico tantas generaciones de filólogos cervantistas. Me pregunto también si Dorotea, Leocadia, Marcela, Cornelia, Feliciano de la Voz y tantos otros personajes femeninos en complicadas encrucijadas por su condición de mujer habrían sido tratadas de otro modo por la crítica de haber tenido el acceso que ahora tenemos a su realidad. La obra de Alcalá Galán, por tanto, no es solo necesaria, sino que debería haber estado en agenda desde hace mucho tiempo. Es, en definitiva, una llamada de atención a todos aquellos que la precedieron y que, ignorando a los personajes y la prosa de Cervantes, no se preocuparon por sus mujeres.



## MARTÍN GONZÁLEZ, María Victoria (2023), *Con la alegre tristeza del olivo: hablando de Miguel Hernández con Carmen Conde*, Alicante, Fundación Cultural Miguel Hernández, 435 pp.

ÁNGEL ROSAURO MORAGUES  
*Universidad de Murcia*

---

**L**a flamante publicación en Alicante de la obra *Con la alegre tristeza del olivo: hablando de Miguel Hernández con Carmen Conde* de María Victoria Martín González (doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Murcia) constituye un estudio sobre textos inéditos que demuestran la estrecha relación entre el oriolano Miguel Hernández y la cartagenera Carmen Conde.

En esta edición no venal la autora revive una época, un rico contexto cultural relativo a los poetas españoles de la generación del 27, cuyo centenario se celebrará en los próximos años. En este caso, la atención se centra sobre la producción hernandiana del que fue el benjamín de dicha generación. Asimismo, en la presentación de la composición por parte de Aitor L. Larrabide se muestra que ese vínculo de Miguel Hernández con la tierra murciana no se produjo únicamente con Carmen Conde y su esposo Antonio Oliver, sino con otros autores como José Rodríguez Cánovas (Cartagena), María Cegarra (La Unión) y Raimundo Reyes (Murcia).

De esta manera, la obra supone un punto de partida para futuras investigaciones acerca de las influencias y vivencias compartidas entre diferentes autores levantinos gracias a las fuentes directas que se conservan en archivos como el de la primera mujer académica de la RAE. Así, gracias a la inestimable colaboración del Patronato Carmen Conde – Antonio Oliver se han podido rastrear interesantes coincidencias y reflexiones en este trabajo.

Algunas de las curiosidades que se exponen pueden ser las calificaciones con las que contemporáneos como Vicente Aleixandre retrataban a Miguel Hernández. Este «ser alegre, de fondo dramático» (p. 11) también sería quien mantuviera un acérrimo vínculo con el vate chileno Pablo Neruda en la ela-

boración de su primera y segunda *Residencia* a la vez que también fue invitado a participar en la famosa revista nerudiana *Caballo verde para la poesía* (junto a otros insignes poetas como Federico García Lorca en el primer número de octubre de 1935).

Por otra parte, también se explica cómo los análisis posteriores de estudiosos como Francisco Javier Díez de Revenga (*Carmen Conde, desde su edén*, que mereció el interés de la doctora de la Universidad de Murcia Carmen María Pujante Segura en su reseña sobre la obra) demuestran la copiosa documentación de cartas, poemas, conferencias y prólogos que recopiló Carmen Conde sobre Miguel Hernández a lo largo de su vida.

De hecho, la reproducción de esas anotaciones públicas y privadas de la autora cartagenera permite reflejar el verdadero sentimiento de amistad que sentía por el poeta oriolano. Se ofrecen documentos de carácter personal en los que se puede atisbar una mayor espontaneidad emocional que articula también el inmenso legado hernandiano en las letras hispánicas.

El planteamiento general de la obra de María Victoria Martín resulta también muy acertado en cuanto a la estructura que escoge. Esta opta por establecer dos grandes parcelas mediante un criterio cronológico. En primer lugar, destaca los años (1932-1937) en los que la convivencia fue más intensa entre el matrimonio Conde-Oliver y un Miguel Hernández con el que compartían ideas poéticas y aficiones culturales. Por otro lado, posteriormente, se relatan los recuerdos y homenajes que, desde la posguerra hasta los últimos años de vida, recopiló Carmen sobre Miguel.

De esta manera, uno de los pasajes más llamativos ilustra cómo en 1932, en un contexto de pujanza de ateneos, bibliotecas y de múltiples iniciativas académicas, tuvo lugar el inicio de una duradera amistad. Uno de los acontecimientos más señalados fue la invitación de la Universidad Popular de Cartagena, a la que tan ligados estaban Carmen Conde y Antonio Oliver, a Miguel Hernández para que protagonizara un recital de poesía el 29 de julio de 1933 tras la publicación a principios de año de *Perito en lunas*. Sin embargo, más allá de encuentros puntuales y de impagables intercambios de poemas inéditos, la vinculación con Miguel alcanzaba cotas superiores, pues a partir de entonces este realizaría recuentes visitas a la región murciana.

En una de esas ocasiones, es interesante conocer que en 1935, en el tricentenario de la muerte de Lope de Vega, la Universidad Popular de Cartagena volvió a contar con la presencia del poeta oriolano para impartir una conferencia sobre el Fénix de los Ingenios. Asimismo, además de su participación en todo tipo de actividades literarias, también tuvo la oportunidad de visitar el faro de Cabo de Palos y de dejar para el recuerdo una fotografía junto a Carmen Conde y Antonio Oliver ante el molino del tío Poli en Cartagena.

En adición, se explica cómo Miguel sentía un fuerte lazo con el pueblo murciano, con sus parajes mediterráneos e incluso con su gastronomía (p. 78). Quizá una de las mayores pruebas sobre ello sea la inspiración minera de *La Unión* que este recibió para completar su obra *Los hijos de la piedra*, ya desde un punto de vista más cercano a la preocupación social.

Por otro lado, desde la lejanía el envío de postales entre Carmen y Miguel fue continuo, aunque los momentos más ásperos de la guerra los alejaron hasta la noticia de la muerte del oriolano. No obstante, en la segunda parte de la obra se pondera precisamente la importancia de coetáneos como Carmen Conde y Antonio Oliver por la recuperación, cada vez con un menor grado de censura, de la obra y la memoria de Miguel Hernández. De hecho, lo que acaba demostrando muy acertadamente este libro es el hecho de que gracias a esa labor de sus más allegados (homenajes, conferencias, dedicatorias, etc.), hoy se puede disponer de una gran cantidad de detalles con los que reconstruir la magnitud de las aportaciones literarias de Miguel Hernández.

Entre algunos de los ejemplos que se incluyen destaca la I Asamblea de Poetas del Mediterráneo celebrada en marzo de 1955 (de la que se conserva el programa y la tarjeta de asambleísta de Carmen Conde) en recuerdo a autores como Miguel Hernández, Gabriel Miró o Ramón Sijé; la obra *Noticia sobre Miguel Hernández* en la que participó el matrimonio Conde-Oliver para ayudar también económicamente a Josefina Manresa (viuda de Miguel); traducciones de los poemas de Miguel al italiano, francés, húngaro, checo y búlgaro; o el recuerdo sobre los versos de su amigo que incorpora Carmen Conde a su discurso de ingreso a la RAE («Poesía ante el tiempo y la inmortalidad») en 1979.

De esta manera, la autora repasa la vida de Carmen Conde durante las décadas posteriores al fallecimiento de Miguel resaltando el mantenimiento de esa amistad. En realidad, esa cercanía con Josefina Manresa y su familia, las conferencias de cultura hispánica en las que participó y su confianza en la poesía hernandiana llevaron a la cartagenera a formar parte también del I Congreso Internacional sobre Miguel Hernández en 1992 (con sedes en Alicante, Elche y Orihuela), donde se conmemoraba el cincuenta aniversario del fallecimiento de Miguel.

Ese estrecho vínculo acompañaría a Carmen durante toda su vida y, curiosamente, en 1994, coincidieron la creación de la Fundación Cultural Miguel Hernández con la donación del legado cultural de Carmen Conde al Ayuntamiento de Cartagena. Por lo tanto, en la actualidad nuevas instituciones e iniciativas son las encargadas de recordar a escritoras como Carmen, ya que esta demostró estar realmente comprometida con la conservación y la transmisión del conocimiento poético que hoy existe sobre poetas tan relevantes como Miguel Hernández.

En definitiva, la obra de María Victoria Martín es verdaderamente reseñable porque ilustra la estrecha relación que mantuvo Miguel Hernández con la Región de Murcia y destaca la preservación de su figura que han brindado autoras como Carmen Conde a las generaciones venideras y a la riqueza de la literatura española.

### Referencias bibliográficas

- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2020), *Carmen Conde, desde su edén*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2020.
- PUJANTE SEGURA, Carmen María (2021), «Carmen Conde, desde su Edén de Francisco Javier Díez de Revenga», en *Estudios Románicos*, 30, pp. 363-365.

## DE DALMASES, Pablo-Ignacio, *Los novios de Federico: gozos y quebrantos sentimentales de Federico García Lorca*, Córdoba, Cántico, 2024, 318 pp., ISBN: 978-84-19387-91-2

VICENTE SERRANO GÓMEZ  
*Universidad Autónoma de Madrid*

---

La idea de que «Lorca es un pozo sin fondo» podría asumirse como un tópico en la historiografía literaria hispánica. Aunque Gibson lo pronunció en una entrevista para el medio digital *Letra Global* (Cardo, 2019), en idénticos términos se había expresado Antonio Ramos para otra entrevista en el *Diario Córdoba* (C. A. F., 2011). Con independencia de los derechos de autor, los hechos corroboran la afirmación: Félix Grande (*García Lorca y el Flamenco*, Sierpe, 2024), Luis Antonio de Villena (*Los mundos infinitos de Lorca*, Tintablanca, 2023), Juan Pintor (*Rebel Lorca*, Esdrújula, 2023), Carlos Mayoral (*Lorca entre la luna y el deseo*, Oberon, 2023), Luis García Montero (edición de *Canciones*, Cuatro lunas, 2023) o Carles Esquembre (*Un poeta en Nueva York*, Planeta, 2023) son solo algunos de los autores que desde 2023 han publicado un libro sobre el granadino o inspirados en él. De hecho, por momentos, apabulla la cantidad de bibliografía que genera la figura y la obra de Federico García Lorca y es menester preguntarse la necesidad de tanta antología, tanto ensayo, tanta monografía, tanto artículo... sobre el poeta y dramaturgo. Sin embargo, *Los novios de Federico* parece un texto pertinente, aunque existe lugar para un análisis crítico, como se verá a continuación.

Durante gran parte del siglo xx, se ha tenido exceso de celo -homófobo- a la hora de escribir sobre la sexualidad de algunos creadores. En este primer cuarto de siglo xxi, se ha ido rompiendo el tabú con la principal defensa de que la orientación sexual no debe ser un elemento peyorativo; sobre todo, si la persona cuya orientación se comenta fue asesinada en 1936 y presenta evidencias en su obra que son difíciles de soslayar. En 2024 se puede y se debe hablar de aquellas sexualidades disidentes, con la normalidad con la que la hace Pablo-Ignacio de Dalmases, porque «[n]os obligan a estudiar a Filis, Marfisa, Belisa, Lucinda y Amarilis para comprender debidamente la

producción de Lope de Vega, sin que nunca se nos explique que Lorca se enamoró de Salvador Dalí, de Emilio Aladrén, de Rafael Rodríguez Rapún y de un muchacho de Albacete» (Martínez, 2020: 23). De hecho, parecería que De Dalmases hubiera asumido esta afirmación como una encomienda: tras un primer capítulo que sirve de introducción, el gran grueso del ensayo (capítulos II-XI) es un recorrido por la vida afectivo-sexual de Federico García Lorca centrado, sobre todo, en los cuatro hombres que menciona Martínez. El ensayo incluye, además, amores fugaces, pequeñas aventuras o relaciones más casuales que, de una forma u otra, influyen en la creación de García Lorca, pues como se recoge en la solapa: «Pablo-Ignacio de Dalmases es culpable de llevar hasta sus últimas consecuencias la idea de que la obra no sobrevive separada de su autoría». Aunque la afirmación final es discutible en muchos casos –sobre todo, si se considera de forma absoluta–, es interesante la reivindicación de esta idea una vez superado el *biografismo* decimonónico. La experiencia amorosa del poeta es sustancia de la poesía castellana desde Garcilaso de la Vega hasta Gata Cattana, pasando por Bécquer y Gil de Biedma, y no conviene olvidarlo, de forma especial, en aquellos creadores cuya experiencia vital no es normativa. En periodos en los que la disidencia sexual ha de permanecer escondida, cobra especial sentido la siguiente afirmación:

El reconocimiento de un sujeto lírico no parece de ningún modo incompatible con la idea de que la poesía, a pesar de todo, tiene que ver con la vida y saca agua del pozo autobiográfico. Al ser una expresión de la experiencia vivida –*Erlebnis*–, liberada de las contingencias de lo anecdótico, en la cual lo singular se encuentra con lo universal, la poesía lírica puede, como señaló Goethe, ser considerada como una confesión (Combe, 1999: 150).

*Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina* de Ángel Sahuquillo (1991) fue, sin duda, la obra que anuló para siempre la posibilidad de sustraer la veta homosexual del análisis de la creación lorquiana. Sin olvidar a los primeros hispanistas e investigadores como Schonberg, Auclair o Eisenberg, entre otros, que rompieron el tabú de utilizar de forma tácita el término «homosexual» asociada al maestro, la gran defensa de la necesidad de reivindicar la orientación sexual de Lorca se debe a uno de sus grandes biógrafos: Ian Gibson, quien ha traducido esta intención en una de las grandes obras sobre este asunto: *Lorca y el mundo gay: «Caballo azul de mi locura»* (2009), aunque desde su primer texto biográfico (*Federico García Lorca*, Gri-

jalbo, 1985-1987) ya había planteado la cuestión homosexual de forma clara, pese a la dificultad para investigar el tema durante los años ochenta, entre otras razones, por la oposición de la familia (2009: 23-29). En este sentido, el presente ensayo no es estrictamente novedoso y la deuda con la obra de Gibson es explícitamente manifiesta (19). Sin embargo, *Los novios de Federico* viene a completarla con parte de las investigaciones que se han publicado durante estos quince años. De forma particular, se debe resaltar la información sobre Juan Antonio Apolonio Ramírez Lucas, «un muchacho de Albacete» (en el capítulo x), así, como el subapartado dedicado a un supuesto amante uruguayo, Enrique Amorim (en el capítulo ix).

Además, es oportuno resaltar que propone un capítulo original: «El itinerario posterior de los amantes de Federico» (capítulo XIII) en el que se aborda, principalmente, la evolución personal e ideológica que tuvieron los *novios* del poeta y se incide en el viraje hacia posiciones conservadoras, falangistas o franquistas de casi todos. Tras la lectura del texto, al margen del caso de Dalí, cuya ideología ha sido ampliamente analizada por la crítica y que bien podría calificarse de *cínica*, cabe preguntarse si, en algunos ejemplos, el cambio de rumbo fue tal o más bien la guerra civil española y la posterior dictadura revelaron la ideología que estos ya tenían. En cuanto al hecho de que algunos de estos *novios* de Federico fueran heterosexuales o bisexuales que, después de él, tuvieran relaciones con mujeres no parece que deba extrañar a nadie con las categorías dadas. Tampoco lo es que un hombre homosexual se cruce en su vida amorosa, afectiva y sexual con personas que viven la sexualidad de forma ambigua o liminar, pues se entiende que es parte de la complejidad de la realidad sexual. Si de este hecho se pretende deducir que García Lorca tuvo una vida afectivo-sexual *desgraciada*, cabe preguntarse cuántos homosexuales pudieron vivir su sexualidad en el primer tercio del siglo xx de forma normativa y, en cualquier caso, si no existen prejuicios a la hora de establecer cuál es la *gracia* en el amor y en el sexo, y en la norma. En este sentido, el breve capítulo xv, que sirve de conclusión, es lo suficientemente abierto para evitar caer en maniqueísmos.

Por su parte, el capítulo XII «Peor que un crimen, fue un error» permite una discusión mayor. La inclusión de la muerte del poeta en este libro es adecuada, como bien justifica el autor: «No nos correspondería entrar en tal polémica si la muerte de Federico no hubiera sido consecuencia de una serie

de concausas que tuvieron alguna relación –acaso importante, pero casi con toda seguridad no decisiva– con su vida sentimental» (227). En otras palabras, De Dalmases, próximo a las ideas de Caballero, periodista y autor de *Las últimas trece horas en la vida de García Lorca* (2011), que continúa la investigación de Molina Fajardo, pretende refutar las tesis de Gibson; es consabido que, para el hispanista irlandés, además del posicionamiento ideológico-político, la homosexualidad fue una de las principales causas del asesinato de Lorca, ya que distintos testimonios y documentos corroborarían que «[d]esde el primer momento, pues, los fascistas utilizaron contra Lorca su condición de gay» (Gibson, 2009: 368). ¿Qué otra *novedad* se puede aportar a este debate, como por otra parte reconoce el autor? ¿Fue «causa determinante o coadyuvante» (249)? Con tal fin, el cuerpo argumentativo se organiza en tres grandes estrategias: por un lado, recordar otras concausas en el asesinato de Lorca –así se reduce la importancia de la orientación sexual–; por otro, rebajar sutilmente la razón ideológica; por último, torpedear los argumentos que defienden la homosexualidad –y la homofobia– ya sea por la vía de la refutación, la omisión o la inclusión de otros argumentos.

La primera estrategia incluye el recordatorio de distintos factores que se han venido analizando como concausas: la falta de calibración sobre la situación (227), el rechazo a la invitación de Margarita Xirgu para viajar a México –incluida la oposición del padre del «muchacho de Albacete» a que este acompañara a Lorca en su viaje– (228-232) o las denominadas «causas familiares», que acaban en la presencia de los Roldán Quesada en el prendimiento del poeta (232-234). Para la segunda estrategia, se analiza someramente la causa ideológica (234-247) con la intención de calibrar ligeramente la ideología del granadino. Dicha intención se manifiesta desde el entrecamillado del título del apartado («de izquierdas»). Tras admitir que fue un hombre republicano y del *partido de los pobres*, los principales argumentos para matizar su *izquierdismo* tienen que ver con el rechazo del poeta a afiliarse al Partido Comunista –o a cierta implicación directa en él (237-238)– y a su amistad con miembros de Falange (239-247). Dejando a un lado los prejuicios sobre las relaciones humanas más allá de los posicionamientos políticos, no parecen causas suficientes para cuestionar la ideología, dado que, aunque pudiera matizarse la filiación de Lorca, se le percibía como *rojo*. Además de algunos documentos y testimonios recogidos también por De Dalmases, que «estaba conceptualizado como socialista» también queda patente en el informe

elaborado en 1965 por la Jefatura Superior de Policía (3.<sup>a</sup> Brigada Regional de Investigación) a petición de Auclair, a través de la embajada española en París, para la redacción de *Vida y muerte de Federico García Lorca* (1972) y que vio la luz en *eldiario.es* en abril de 2015. Estas dos primeras estrategias crean el caldo de cultivo necesario para poder concluir de forma tácita que hubo múltiples razones y casi ninguna determinante antes de abordar la siguiente.

La tercera estrategia ataca cuestiones relacionadas con la orientación sexual. Si bien es certera la crítica contra la denominada «Infamia de Schonberg» (252-257), puesto que intentar reducir la muerte de Lorca a una *reyerta de maricas* es, a todas luces, una falsedad injuriosa, tampoco se deben despreciar algunos de los datos aportados por Schonberg, que describen un clima homófobo en la ciudad de Granada. En relación con los testimonios recogidos por Gibson en los que Trescastro había comentado públicamente cómo le había pegado unos tiros a Lorca «por rojo y por maricón», De Delmases pretende refutarlos con el testimonio del médico de Trescastro, para el que este no estuvo aquella noche en Víznar, porque nunca se lo dijo. Cree más bien que sería un acto de fanfarronería. Admite, no obstante, que sí estuvo en la detención (252). Incluso en el caso de que sucediera así, no se puede suprimir la carga homófoba de quien se inventa que ha participado en un asesinato motivado por dichas causas y quien, de hecho, habría participado en su detención. Si las razones más personalistas se aceptan por la presencia de los Roldán Quesada, ¿por qué no la homofobia con la presencia de Trescastro? Asimismo, existe otro testimonio recogido por Andrés Sorel que podría cuestionar el aportado por De Delmases (Gibson, 2009: 372). Por otra parte, el autor no refuta, porque no los incluye, otros testimonios que recoge Gibson, como el de Angelina Cordobilla que relata la paliza que le dieron a Lorca unas semanas antes de su muerte con gritos explícitamente homófobos (Gibson, 2009: 368). Asimismo, si se acepta el testimonio de Luis Rosales sobre el anónimo que recibe tras la muerte de Lorca (258-259), se debería aceptar la carta (también anónima) que recibió en 1976 y cuyo contenido incide en aspectos homófobos de forma palmaria (Zabala, 2023). Por último, es importante resaltar la ausencia de mención a los documentos franquistas de 1965 que se han mencionado con anterioridad. En ellos, se puede leer: «Se significa que FEDERICO GARCIA LORCA estaba tildado de prácticas de homosexualismo, aberración que llegó a ser “voz pópuli”, pero lo cierto es que no hay antecedentes de ningún caso concreto en tal sentido»

(Domínguez, 2015). Sin obviar las críticas que se pueden manifestar sobre la veracidad de todo el contenido del informe (Barcala, 2015), no parece desdeñable el comentario en el primer texto que se conoce en el que la dictadura franquista reconocía formar parte del asesinato de Lorca, como también asume Caballero en el documental *Pero que todos sepan que no he muerto* (Weiss, 2017: 00.49). De hecho, en esta misma película, Laura García Lorca, sobrina del dramaturgo y actual directora de la Huerta de San Vicente (Casa-museo del poeta), que había insistido en que no existía constancia de que la homosexualidad –o la homofobia– fueran una razón en el asesinato de su tío, acepta el documento (Weiss, 2017: 00.49).

La última vía de la tercera estrategia, y que permite al autor articular las conclusiones, incorpora el argumento de que el primer franquismo no persiguió la orientación sexual de forma específica. A pesar de que la *sodomía* no aparecerá explícitamente en el código penal hasta 1954, la homosexualidad fue perseguida desde el comienzo de la guerra civil. Así lo constatan, al menos, los seis procesos abiertos durante la guerra contra militares del bando franquista que analiza Alonso Ibarra (2023). Asimismo, y pese a la falta de más evidencias, en el año 1940 se conoce un caso de proceso por sodomía tal y como comenta Díaz (2023). No obstante, es evidente que muchos homosexuales conservadores o afines al régimen, sobre todo de clase privilegiada, no fueron asesinados ni encarcelados y que algunos, incluso, pudieron desarrollar su carrera artística durante el franquismo como el ejemplo aportado por el autor: Luis Escobar, marqués de las Marismas, que fue director del Teatro Nacional de La Falange que pasaría a ser de la Compañía Nacional desde 1938 hasta principios de los años cincuenta. En este sentido, se podría haber recordado al propio Aladrén, que acabó esculpiendo para el Régimen, u otros nombres como Rafael de León, Gabriel Morcillo o, incluso, Luis Rosales que, fuera o no homosexual, era percibido como tal por parte del Régimen desde 1936. Sea como fuere, es significativa la ausencia de ejemplos de homosexuales franquistas que reconocieran su sexualidad en público o que la vivieran con libertad. Por tanto, es difícil hablar de falta de persecución como tal, si la condición es la discreción, que no deja de ser una forma de *silencio*, de invisibilización. Tampoco parece un argumento sólido la excepción de la regla, sobre todo, si esta excepción ocurre *entre los tuyos*, dado que se aproximaría a la falacia coloquial «no soy homófobo, porque tengo un amigo gay». También conviene insistir en que algunos casos de homosexuales

afines al régimen que, por supuesto, vivieron su sexualidad con la máxima discreción, se inscriben en el mundo artístico o intelectual, que desde finales del siglo XIX son espacios de mayor tolerancia. En cualquier caso, estas excepciones de vidas discretas no parecen razón suficiente para minusvalorar la orientación sexual como factor relevante en el asesinato de Lorca, puesto que, en sus últimos años de vida, tras la vuelta de Nueva York y Cuba, esta ya era bastante pública y notoria como refirió Max Aub (107). De alguna forma, el poeta estaba *poniendo su cuerpo* y tuvo consecuencias. En última instancia, podría darse el caso de que la homosexualidad o la homofobia no fueran un problema para otros y sí lo fuera para el granadino. Según Antoni Ruiz, presidente de la Asociación de Expresos Sociales: «[Lorca] es el primer muerto LGTBI de la dictadura» (Weiss, 2017: 00.06).

En resumen, y en términos generales, el autor comparte la idea de que la razón fundamental fue la ideológica, pese a los matices ya descritos, es decir, el autor cree cierto aquello de que «No le matamos por maricón, sino porque no era de los nuestros». Aunque se entiende el intento de honestidad a la hora de plantearse este asunto en una obra que versa sobre la homosexualidad del poeta, no se puede compartir la conclusión de que solo fue un factor coadyuvante tras el análisis de la argumentación.

Antes de finalizar, se debe cuestionar la palabra «novios» del título. El uso del término «noviazgo» y demás miembros de la familia léxica para referirse a un periodo más o menos extenso que precede al matrimonio –y no solo para el breve tiempo asociado a la boda–, es bastante moderno. El *novio*, como *prometido*, es probable que naciera en EE. UU. en las décadas de los años veinte y treinta, por lo que sería difícil trasladarlo de forma inmediata a la vida de un homosexual –en este caso, español– de ese tiempo. En primer lugar, porque todavía no existían leyes que permitieran el matrimonio entre personas del mismo género. En segundo lugar, porque también para las parejas heterosexuales quedaba mucho tiempo antes de entender la etiqueta *novio/a* como sinónimo de *pareja*, al margen del compromiso de matrimonio. Es evidente que, más allá de los dilatados plazos que acostumbra la RAE para la inclusión de nuevas voces o acepciones, han de considerarse aspectos sociolingüísticos, dado que es necesaria una evolución antropológica de las relaciones amorosas para llegar a la extensión del término. Así, esta acepción no se halla en la edición original del *Diccionario de uso del español* de María

Moliner (1966) ni aparece en el *DRAE* hasta la edición de 2001. Por tanto, en sentido estricto, los de Federico no podrían ser sus «novios». No obstante, incluso si aceptamos el anacronismo, tras la lectura del ensayo, es difícil aplicar ese vocablo para los hombres a los que amó y que, probablemente, lo amaron. La modernidad del término no le resta normatividad y las relaciones del granadino no lo fueron por muchos motivos. Acaso, *amores* y/o *amantes* podrían ser mejores calificativos para los *no-novios* de Federico. De hecho, los «Gozos y quebrantos sentimentales» del subtítulo –además de expresarse en términos lorquianos– son más justos con la realidad, como sucede con gran parte de las metáforas. Es previsible que el título con la palabra «novios», así como el eslogan «una biografía gay» –sin olvidar el diseño de la portada– se corresponda con una decisión editorial, cuyos motivos son más comerciales y menos académicos. De todas formas, si estos elementos permiten que crezca el número de lectores, y sobre todo jóvenes, cualquier objeción es una nimiedad.

En definitiva, y pese a los comentarios a los que obliga una lectura crítica, *Los novios de Federico* es un ensayo oportuno, dado que actualiza en algunos aspectos *Lorca y el mundo gay* de Gibson, el texto biográfico lorquiano de referencia en este campo. Después de la labor pionera en cualquier ámbito, es fundamental que otros continúen el trabajo para no convertir en excepcional lo que debe ser habitual. De forma específica, permite seguir en la infatigable tarea de *normalizar* la reflexión sobre asuntos LGTBIAQ+ desde la Academia y, en este caso, además, sin descuidar la intención divulgativa. Sin duda, *Lorca est profundus puteus*.

## Referencias bibliográficas

- ALONSO IBARRA, Miguel. (2023). «El honor militar de la Nueva España. La persecución de la homosexualidad en el ejército franquista (1936-1943)» en Geoffroy Huard y Javier Fernández Galeano (eds.), *Las locas en el archivo* (págs. 39-74). Marcial Pons Historia.
- BARCALA, Diego. (2015, 23 de abril). «Las claves del documento que revela cómo fue asesinado Lorca». *elDiario.es*. [https://www.eldiario.es/sociedad/detalles-revuelven-historia-ultimas-lorca\\_1\\_2707610.html](https://www.eldiario.es/sociedad/detalles-revuelven-historia-ultimas-lorca_1_2707610.html).

- CARDO, Yolanda. (2019, 18 de febrero). «Ian Gibson: “España ha sido un país, y eso la derecha española se niega a admitirlo”». *Letra Global*. [https://cronicaglobal.elespanol.com/letraglobal/letras/20190218/ian-gibson-espana-siempre-mestizo-espanola-admitirlo/377212339\\_0.html](https://cronicaglobal.elespanol.com/letraglobal/letras/20190218/ian-gibson-espana-siempre-mestizo-espanola-admitirlo/377212339_0.html).
- C. A. F. (2011, 2 de diciembre). «Antonio Ramos PERIODISTA: “Lorca es un pozo sin fondo, su obra está permanentemente activa”». *Diario Córdoba*. <https://www.diariocordoba.com/cultura/2011/12/02/antonio-ramos-periodista-lorca-pozo-37667617.html>
- COMBE, Dominique. (1999). «La referencia desdoblada: El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía» en Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías sobre la lírica* (págs. 127-153). Arco Libros.
- DÍAZ, Abel. (2023). «“No hizo cosa alguna para evitarlo”. Sodomía, masculinidad y contención sexual durante la posguerra» en Geoffroy Huard y Javier Fernández Galeano (eds.), *Las locas en el archivo* (págs. 75-101). Marcial Pons Historia.
- DOMÍNGUEZ, Hugo. (2015, 22 de abril). «Nuevos documentos secretos del franquismo prueban la implicación del régimen en el asesinato de Lorca». *elDiario.es*. [https://www.eldiario.es/sociedad/nuevos-documentos-franquismo-implicacion-lorca\\_1\\_2707012.html](https://www.eldiario.es/sociedad/nuevos-documentos-franquismo-implicacion-lorca_1_2707012.html)
- GIBSON, Ian. (2009). *Lorca y el mundo gay*. Planeta.
- MARTÍNEZ, Ramón. (2020). *Maricones de antaño*. EGALES.
- WEISS, Andrea. (Directora). (2017). *Para que todos sepan que no he muerto*. [Película documental]. Jezabel Productions.
- ZAVALA, José María. (2023, 7 de mayo). «La carta homófoba sobre Lorca que recibió Luis Rosales». *La Razón*. [https://www.larazon.es/cultura/carta-homofoba-lorca-que-recibio-luis-rosales\\_2023050764566c-9d22859d0001827006.html](https://www.larazon.es/cultura/carta-homofoba-lorca-que-recibio-luis-rosales_2023050764566c-9d22859d0001827006.html)

