



ELENA CUETO ASÍN¹

Bowdoin College - ecueto@bowdoin.edu

Artículo recibido: 17/02/2015 - aceptado: 23/06/2015

PICASSO EN LA POESÍA DE SUS CONTEMPORÁNEOS O LA TAUROMAQUIA COMO IDENTIDAD CULTURAL Y ENFOQUE IDEOLÓGICO

RESUMEN:

Este artículo examina un corpus de poesía en lengua castellana dedicada a Picasso, su genio y obra concreta, donde la figura del toro destaca como elemento a través del cual buscan establecer los autores una identificación con el pintor, más allá de la proporcionada por la ékphrasis como ejercicio de reflexión sobre el lenguaje. La tauromaquia vincula al artista universal con su origen hispánico, rasgo de identidad cultural que se hace compatible con un uso del motivo con interpretaciones de enfoque ideológico.

PALABRAS CLAVE: Picasso, poesía, ékphrasis, toro, Guernica.

ABSTRACT:

This paper examines a corpus of poetry in Spanish dedicated to the figure of Picasso, his artistic genius and his oeuvre, in which the bull stands out as a motif. Poets use the image to enable identification with the painter beyond that already afforded by the practice of ekphrasis as a reflection on language. The art of the bullfight associates the artist with his Hispanic origin as a mark of cultural identity compatible with interpretations that have an ideological focus.

KEYWORDS: Picasso, Poetry, Ekphrasis, Bull, Guernica.

¹ Elena Cueto es profesora en Bowdoin College (Maine, EEUU). Sus áreas de investigación son la literatura española moderna, los medios de comunicación y el cine. Es autora de una veintena de artículos y de los libros *Autos para siluetas de Valle-Inclán*; *Simbolismo y caos sobre el espejo cóncavo* (Mirabel 2005) y *Reconciliaciones en escena: El teatro de la guerra civil* (Orto 2008). Es también co-editora de *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (Iberoamericana 2009).

No se puede decir que el corpus de poesía dedicada a Pablo Picasso por autores en lengua española sea demasiado extenso, ni que refleje un seguimiento completo de su trayectoria como artista. Algunas recopilaciones reúnen una muestra, nunca exhaustiva, de poemas que celebran bien la genialidad del pintor o bien algunas obras en concreto. Examinar en conjunto esta escritura de écfrasis permite ver cómo, a pesar de ser la intención de homenaje el marco habitual, su génesis responde en gran medida a los condicionantes que hacen de ella una declaración de intenciones ideológica tanto o más que una expresión de apreciación estética.

Margaret Helen Persin explica que la ideología como motivación se sitúa al frente de toda escritura ecfástica, pues la elección inicial de trasplantar al lenguaje literario una obra de arte en particular, y no otra, es raramente gratuita y viene a revelar tanto las inclinaciones artísticas del escritor como su posición sobre el valor o la función del arte en la sociedad (Persin 27). La écfrasis, el ejercicio literario que consiste en describir verbalmente un objeto de arte, permite así mismo a la poesía hablar de la creación lingüística, y bien a menudo, en el impulso de acercarse a la obra de un artista, el poeta tiende a ver en el lenguaje visual las bases del suyo propio. La fijación con una obra artística, y no otra, se sitúa igualmente en relación al tiempo, y al lugar de escritura con respecto a la ubicación de la obra misma, que puede estar físicamente ante el poeta o bien en su mente. Esto último puede corresponderse con la conciencia colectiva del objeto artístico como icono, lo cual sucede con algunos motivos y cuadros de Picasso, como la paloma de la paz o *Guernica*. Este cuadro se presta en el ejercicio de écfrasis a servir como activador de la conciencia de la historia: la guerra civil como experiencia de herida abierta, en una poesía de vertiente política que también se fija en las etapas figurativas azul y rosa.

Los versos lúdicos de José Moreno Villa de 1929, «Jacinta se compra un Picasso», ilustran el ámbito de referencia de Picasso en la modernidad estadounidense en la que vive la novia del poeta (Jouini s/p). Son una excepción en el bloque poético de autores españoles que emerge en las coordenadas de la Vanguardia, vinculados muchos de ellos a Andalucía y con interés en las artes plásticas, que aunque presentan en principio más proximidad con Picasso en estética y en tiempo, no tienen embargo mayor contacto con el pintor en el momento en que se constituyen como generación literaria. Para entonces lleva él décadas instalado en Francia y el impacto en su arte en España es lento y minoritario. Apenas se tiene ocasión de ver allí obras suyas antes de la exposición retrospectiva realizada Madrid en 1935, tras lo cual se le brinda el cargo de director del Museo del Prado (Matsuda 627). De la relación con el gobierno republicano resulta el encargo de una obra para el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937, que va a ser *Guernica*. La significación adquirida por este cuadro y la afiliación de Picasso con la izquierda política van a ser razones que determinen la alienación que sufre su figura y obra en España; un

bloqueo que se vence sorteando la censura sobre las artes y la crítica vigente hasta el final de la dictadura.

Es fuera del país donde la escritura en castellano de tema picassiano se produce en un principio, con la libertad que no se permite dentro. La más de las veces, se hace identificando a la persona del artista en tanto que español expatriado, que con el paso del tiempo halla camino en el ámbito de su país. Allí, también la vindicación del artista como español universal se proyecta en el homenaje literario y de la crítica, siendo las publicaciones periódicas de ámbito cultural un foro principal para ello a partir de la década de los 60. En 1968, se asiste a la reapertura de la revista malagueña *Litoral*, foro fundacional de la Generación del 27, que en esa segunda etapa dedica al pintor dos números, coincidentes uno con su 90 cumpleaños y otro con el centenario de su nacimiento. En 1981, año que viaja *Guernica* a Madrid, sale editado el pequeño libro *Picasso, el pintor como modelo*, a cargo de Arturo del Villar, que recoge 25 poemas escritos en a lo largo de 5 décadas. Casi todos coinciden con los recogidos en el catálogo de la exposición realizada en Málaga en 2003, *Picasso y la poesía*, y los que la revista *El Maquinista de la Generación* saca en su número de 2004 siguiendo el mismo motivo.

Entre los elementos que Francisco Javier Díez de Revenga detecta como recurrentes en la poesía de los autores del 27 dedicada a Picasso, junto a la línea pura y el color azul, se encuentra la figura el toro (28). Ese elemento común, como explico en adelante, sitúa a los escritores del exilio en diálogo con aquellos que permanecen en España y con los que allí vuelven tras años de destierro. Unos y otros buscan expresar la admiración por el artista junto con el reconocimiento en términos de identidad cultural, presentando la obra del malagueño como deudora de su país de origen. Esta relación se establece bien haciéndola compatible con una identificación en términos de ideología, o bien eludiéndola. El Picasso hispánico, vengo a señalar, se reclama como sujeto en la historia o fuera de ella a través del elemento temático del toro, el cual permite tal polivalencia, y en última instancia un movimiento de conexión respecto al pasado de confrontación.

La valoración estética de la tauromaquia, que distingue al grupo del 27 de la actitud anti-aurina prevalente en el del 98, se asimila con sentido de modernidad al que ya tiene como marcador de rasgo ibérico, y que se gesta, como explica Juan Pablo Fusi, en los procesos de nacionalización de la cultura que arrancan en el siglo XIX (192). El toro conecta tanto con el clasicismo mediterráneo y su impulso creativo como con un sentido trágico de lo nacional, como ya presenta Francisco de Goya en tanto que expresión de la violencia devenida espectáculo. Ambas conexiones entre toro e hispanidad se detectan en la escritura poética sobre la pintura de Picasso, aunque en algunos autores la proximidad cultural y la figura del animal

«Picasso en la poesía de sus contemporáneos o la tauromaquia como identidad...» 31

bravo no se conjugan en alineación directa. Es el caso de poetas latinoamericanos, que si bien se identifican con el hispanismo del pintor, sitúan al animal bravo fuera de su personificación o su fuerza creativa como elemento positivo.

1. EL TORO AJENO A LA IDENTIDAD CREATIVA: DE HUIDOBRO A NERUDA

El primer poeta que en castellano le dedica un poema a Picasso es el chileno Vicente Huidobro. «Ecuatorial», de 1918, refleja el contexto de la Primera Guerra Mundial en un marco de modernidad en todos los sentidos, mecánica y estética, que protagoniza la figura recurrente del aeroplano. Sucede esta escritura en París, dos años después de presenciar Huidobro la exposición de *Les demoiselles de Avignon* y casi veinte antes de asistir a la de *Guernica*, lo que marca más de dos décadas de admiración por el pintor, primero como cultivador de la forma, luego como humanista (Castro 149). Belén Castro incluye la valoración de Picasso por parte de Huidobro dentro de la tendencia de la crítica en la década de los veinte a enfatizar el factor racial en el artista: «a su españolismo se atribuía su temperamento instintivo, su exuberancia genial, su vitalismo, su humor, y hasta cierto salvajismo no domesticado por la cultura (161)². Huidobro se equipara al malagueño reivindicando para sí ese origen como raíz de su revolución estético- literaria, el creacionismo, que compartiría con el cubismo picassiano el sustrato de una «memoria atávica» arábigo-andaluza, que una década después se deja de lado para exaltar la visión intelectual y consciente de artista comprometido por encima de fronteras nacionales o culturales (Castro 164). Esos elementos, de acercamiento en identidad y en forma del lenguaje, devienen emblemáticos de la escritura ecfrástica sobre Picasso. La figura del toro no entra sin embargo en la ecuación de elementos de Huidobro. Sí en la del otro chileno que es Pablo Neruda, quien tarda más en dedicar líneas al artista, y para quien el toro figura como marca ibérica, pero independiente a la creatividad y vinculada a diversas formas de violencia denunciadas³. El ejemplo de estos poetas latinoamericanos, implicados ambos en la guerra de España en apoyo a la República, pueden serlo de cómo una asociación en relación a Picasso dentro del marco vanguardista con sede en París, y con el origen hispánico, no se celebra necesaria ni inmediatamente en relación a la circunstancia política vivida en el país del pintor. Las razones pueden hallarse en la actitud discreta o poco declarada respecto al conflicto en España por parte del artista mismo, así como en la de un sector intelectual que observa la insistencia de una estética experimental considerada inadecuada den-

² En su colaboración al texto *Manifestes* de 1925, que presenta las bases del surrealismo, y en *Vientos contrarios* de 1926.

³ En *Altazor*, de 1931, y en el artículo «Picasso» para *Cahiers d'Art* en 1932.

tro de un marco de función propagandística atribuida al arte. Ésta responde a una máxima ideológica que impera, y hace que, inclusive ante la creación de *Guernica*, se manifieste un tipo de «denuncia reprimida», como apunta Juan Cano Ballesta en su investigación sobre Miguel Hernández como crítico de arte (188).

Neruda se va a preciar con el tiempo de su proximidad con Picasso, como también su amigo Rafael Alberti, el poeta español que al artista dedica más versos. Ambos admiten entrar en contacto con el pintor en París en la década de los treinta; haber sido incluso testigos del proceso de pintura de *Guernica* (Quintero 75; Robertson 12). Sin embargo, como exponentes de la poesía de la Guerra Civil, ni uno ni otro le dedican entonces versos al autor o a su obra. Al menos no explícitamente: cabría leer el poema «Explico algunas cosas», del *España en el Corazón*, como trasposición del episodio del bombardeo de la ciudad vasca un día de mercado al escenario de Madrid, donde Neruda, llegado allí como cónsul en 1934, localiza el centro sentimental de su relación con España, de la amistad de poetas y de una conciencia política que va a determinar su trayectoria⁴. El cuadro de Picasso se estaría tomando como base para hacer una écfrasis de lo representado en él como alegoría de lo sufrido en el país, convertida su capital en lugar simbólico de heroica resistencia desde el discurso republicano. En el llamamiento a «venir a ver la sangre de España por las calles» Neruda se posiciona como frente a un cuadro que representa el desastre, desde una estética moderna que expresa la fragmentación y la destrucción: «mirad España rota» (371).

De otra manera, Picasso no pertenece para el chileno, como para su compatriota, al contexto de la Guerra Civil. Representa el centro artístico parisino, no el Madrid de hermandad y compromiso. Va a tardar algo en poner en relación ambos, siendo el cuadro de 1937 lo que haga de nexo, y con el elemento del toro, no eludido totalmente, a la manera de Huidobro, en pos de resaltar conceptos de modernidad, pero situándolo fuera de la persona del artista. Sucede después de que Neruda y Picasso coincidan a raíz del premio que conjuntamente reciben en el Congreso Mundial por la Paz de Varsovia de 1948, tiempo durante el cual Neruda dedica versos de nostálgica amistad a Alberti, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández y García Lorca⁵. A Picasso lo hace finalmente en *Las uvas y el viento*, que publica en 1954, año en que se le concede el Premio Nacional de Literatura en su país pero sale a un destierro europeo y de recorrido por los nuevos países socialistas. Desde una óptica marxista, Neruda presenta al artista en «A Picasso» como artesano en la pequeña localidad

⁴ *España en el Corazón. Himno a las glorias del pueblo en guerra*, que se edita en Chile en noviembre del mismo 1937 después de haber pasado Neruda por París.

⁵ Se recoge en *Canto general*, junto con «La guerra (1936)» y «Mi amor», dedicados así mismo a España.

francesa de Villauris, donde reside desde el final de la Segunda Guerra Mundial. En «Llegada a Puerto Picasso» recuerda haber sido, como Huidobro, deslumbrado por su universo pictórico en el mundo creativo parisino: «Desembarqué en Picasso a las seis de los días de otoño, recién / el cielo anunciaba su desarrollo rosa» (1069). Se recuerda el poeta así mismo como explorador de tierras lejanas, influido por la geografía de su continente pero también tocado por el arte descubierto: «en las orillas de Picasso, ojos desmedidos, brazos/ que reconocí: tal vez la Amazonia, tal vez era la Forma» (1069). Como si de un lugar se tratase, dice haberse adentrado entonces en el universo del artista, en que ahora busca al intelectual comprometido. Recorre la obra del malagueño desde la época azul y rosa de los arlequines circenses: «titiriteros desvalidos», hasta el del diseño de la paloma (1069). Al contexto español se asoma a través de lo que ve como respuesta comprometida del pintor:

Y en medio de Picasso entre las dos llanuras y el árbol
de vidrio,
vi una Guernica en la que permaneció la sangre como un
gran río, cuya corriente
se convirtió en la copa del caballo y la lámpara:
ardiente sangre cubre a los hocicos,
húmeda luz que acusa para siembre (1069).

El topónimo título de cuadro es escenario de la misma sangre que anuncia ver correr por las calles del Madrid de 1937 en «Explico algunas cosas», y que según él permanece acusando la opresión tres lustros después. El toro aparece como significación de la violencia, figura negra en antagonismo con la paloma blanca. El toro viene de España: «escarbando las tierras de Picasso» (1070). La paloma por el contrario es internacional, «la clara reunión de las banderas» (1071). El toro del pasado vivido de primera mano, «vi venir los bordados de su baba invencible», en violencia trasplantada al territorio de lo que fue colonia, sugiriendo que Picasso lo pinta desde la esencialidad del primitivismo como lenguaje de lo universal: «Picasso de Altamira, Toro del Orinoco» (1071).

Aquí está el toro de cuya cola arrastra
la sal y la aspereza, y en su ruedo
tiembla el collar de España con un sonido seco,
como un saco de huesos que la luna derrama (1071).

La pintura hace presente una guerra en España cuyo efecto sigue vigente en una continuada represión e injusticia social, con una sensibilidad que detecta ya en obras anteriores, donde el color pastel revela la miseria de la farándula circense.

Oh circo en el que la seda sigue ardiendo
como un olvido de amapolas en la arena

y ya no hay sino día, tiempo, tierra, destino
para enfrentarse, toro del aire desbocado.
Esta corrida tiene todo el morado del luto,
la bandera del vino que rompió las vasijas (1071).

El toro se identifica como parte de la identidad de origen del pintor, pero no se exalta como elemento propio, sino en la capacidad del artista para entenderlo y representarlo. En 1960 un poema de Neruda, «El toro», se publica en edición ilustrada por 15 litografías de Picasso con volumen titulado *Toros*, hoy raro pero recuperado recientemente para su exposición en diferentes salas de Hispanoamérica⁶. Dicha colaboración atestigua una conformidad con el uso o interpretación por parte del poeta de la tauromaquia como estética asimilada a un concepto simbólico del «más antiguo toro» cuyas «patas escarban el planeta» (1702).

El más antiguo toro cruzó un día
Sus patas escarbaban el planeta
Siguió siguió siguió hasta donde vive el mar.
Llegó a la orilla el más antiguo toro
a la orilla del tiempo, del océano.
Cerró los ojos los cubrió la hierba.
Respiró toda la distancia verde
Y lo demás lo construyó el silencio.

2. LA CORRIDA DE LOS ESPAÑOLES EN EL EXILIO: EL TORO EN ALBERTI FRENTE AL CABALLO DE LEÓN FELIPE

En su semblanza de 1941, «Imagen primera de Pablo Picasso» de Alberti alude a su encuentro con el pintor alrededor de esas fechas, identificando ya una afinidad como intelectual expatriado, en el que igualmente busca ver el compromiso. Para el poeta gaditano Picasso es el toro mismo: «Y el lastimado toro negro andaluz de sus venas se desató, bravo y terrible, llevándose al enemigo por delante. No habrá sufrido éste cornalón más hondo que el asestado por Picasso en su *Guernica*» (567). La obra de Picasso cobra significancia en un marco definido entonces por un sentido doliente y nostálgico: el lamento por la desgracia de la Guerra que pone fin a la vida de muchos y también a un proyecto político e intelectual. La elegía y la nostalgia constituyen componentes dentro de la función de la écfrasis misma, como explica

⁶ La exposición se inaugura en Chile en diciembre del 2011, y en agosto de 2013 se hace en la Ciudad de México. El libro *Toros*, que pasa a ser catálogo de la exposición, es editado por la Fundación Itaú de Chile en 2012, como cuidadosa reproducción de la edición original hecha en París por la Galerie Bellechasse en 1960.

Antonio Monegal, al girar a menudo en torno a la ausencia o pérdida de la obra de arte (50). En ese paradigma se sitúa *A la pintura*, publicado en Argentina en 1948 y que recorre las formas y fases del arte y los pintores de todos los tiempos, contenidos muchos de ellos en el añorado Museo del Prado. Alberti dedica la colección a Picasso, así como el poema número 47 dentro de ella, donde se le presenta definido como artista por la circunstancia, el color y la cultura hispana:

Málaga.
Azul, blanco y añil
postal y marinero.
De azul se arrancó el toro del toril
de azul el toro del chiquero
de azul se arrancó el toro.
Oh guitarra de oro
Oh toro por el mar
Toro y torero!

Alberti también busca establecer cercanía con el pintor para representar la interdependencia entre lo visual y lo verbal, haciendo al lenguaje capaz de actuar como instrumento estético (Persin 66). La visión del artista hasta desembocar en el cubismo se vale de la fragmentación y abstracción; la discontinuidad plástica de lo espacial tiene así su equivalente en una sintaxis discontinua que altera la semántica. La reiteración de la letra ñ es otra marca diferencial de lo español a través de lengua.

España:
fina tela de araña
guadaña y musaraña,
baña, entraña, cucaña,
saña, pipirigaña
y todo lo que suena y consueña
contigo: España, España
El toro que se estrena y que se llena
de ti en ti se baña,
se laña y se delaña
se entaña y desentaña,
como toro que es y azul toro de España. (142)

El contexto creativo que aporta París se reconoce, pero termina con una alusión a *Guernica*, situando la conciencia de la experiencia española de la guerra el origen del cuadro, que para entonces, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, adquiere una universalidad que lo aleja del contexto preciso que inspira su creación.

La guerra: la española
¿Cuál será la arrancada

del toro que le parten en la cruz una pica?
 Banderillas de fuego
 Una ola, ola desollada
 Guernica
 Dolor al rojo vivo.
 ...Y aquí el juego del arte comienza a ser un juego explosivo. (145)

El toro es elemento que se transforma en la escritura albertiana, explica Luis García Montero, desde la identificación durante la Guerra con la causa del «pueblo», a una de la pelea noble y derrota en el ruedo, según la trayectoria del exilio se hace permanente, adquiriendo el significado de lucha indómita contra la represión (184). Es durante la segunda etapa de su exilio en Italia, cuando Alberti entabla una relación asidua con Picasso, que inspira la colección de 1970 *Los ocho nombres de Picasso*, la cual replica algo la estructura del poema de 1948, de progresión de vida y obra a través de 67 poemas. El poema 15, «Cuando te conocí», recrea el París de los años treinta, la efervescencia artística interrumpida por la guerra. Los poemas 16 y 17 piden leerse como una celebración respectiva de la ruptura con las normas convencionales del arte y de la toma de compromiso, utilizando la lidia como motivo. En el primero, «Escena picassiana», manifiesta esa ruptura suprimiendo artículos y conjunciones para representar la expresión plástica vanguardista:

Torero arena toro
 Toro picador toro
 Torero arena picador
 Caballo sangre torero
 Arena sangre toro picador caballo
 Torero sangre toro arena toro. (42)

En el siguiente, «Tú hiciste aquella obra y le pusiste un título», se refiere a *Guernica*. Allí la ékfrasis se torna reflexión donde se reitera el origen nacional como clave tanto de creación estética como de compromiso.

Fue tocado aquel toro,
 el mismo que arremete por tus venas,
 bajaste sin que nadie lo ordenara
 a la mitad del ruedo,
 al centro ensangrentado de la arena de España.
 Y embestiste con furia. (45)

Como en el poema de 1948, la fuerza del toro es la vez la que impulsa su genialidad artística y su reacción ante la realidad, ambas vertientes plasmadas con un lenguaje que denota violencia (García 57). Y ésta es justificada, como lo es la del animal en el ruedo, en tanto que ataque de respuesta a la agresión como modo de obtener de él su potencial estético. Picasso es pues el artista universal tocado por la

«Picasso en la poesía de sus contemporáneos o la tauromaquia como identidad...» 37

fuerza del toro que Alberti dota de una intencionalidad política que entronca con la identidad hispánica de forma correlativa. La sangre derramada en España que corre por las venas del pintor es sangre de pueblo que pide reivindicación.

Y es el pueblo español
el que está siempre allí,
el que tuvo el arrojo de poner en tu mano
esa luz gris y blanca que salió entonces de su sangre
para que iluminaras su memoria. (45)

El toro sigue siendo elemento intrínseco explicado como representación de Picasso creador, o de la creación como fuerza que surge de la identidad. El artista es en ocasiones también el torero, resistiendo con ello los elementos del juego taurino una posición fija en el conjunto de la colección:

Pareciera que el toro va a cogerte,
a darte el cornalón definitivo.
Pero burla burlando jamás pierdes
el segundo preciso que esquivo sus agujas.
Salir ileso siempre, ése es tu arte. (57)

En el texto anejo al poemario «No digo más de lo que digo» Alberti le vuelve a ensalzar al artista usando la metáfora: «para ti, Pablo, todas las orejas, las pezuñas y el rabo y las vueltas al ruedo y el delirio del siglo XX entero» (89).

En las dos décadas que median entre 1948 y la publicación de *Los ocho nombres de Picasso* aparecen versos que refieren al pintor tanto por los miembros de la generación literaria de Alberti como por aquellos más jóvenes, inscritos en la vertiente de escritura comprometida, la social y la que le toma el relevo, y que igualmente toman la opción de dejar España de forma temporal o permanente. Concha Zardoya, chilena de nacimiento y expatriada en Estados Unidos, escribe poemas dedicados a Picasso como écfrasis directa del cuadro en Nueva York, en tanto que objeto de la memoria permanente de la Guerra, a la manera de Blas de Otero o José Ángel Valente, que igualmente evocan la imagen con valor de texto vigente o trascendente. Presenta su poesía la oportunidad de ser observada como diálogo en el cual no sólo se pondría como elemento diferencial la posibilidad de tratar en libertad un tema pictórico en concreto, como es el del cuadro de 1937, sino también el posicionamiento que los autores mantienen respecto a la permanencia en el exilio.

En 1968, antes de su muerte en México, publica León Felipe *Rocinante*, poemario que contiene varios poemas que aluden a Picasso, entre ellos los titulados «Sobre “El Guernica”, Elegía I», y «Ante “El Guernica” Elegía II», donde el autor se coloca virtualmente frente a la obra para a través de ella abundar en los temas de la

memoria de la Guerra y la condición misma de exilio. En un tipo de poema escénico, típico del poeta, éste se identifica con el caballo de Cervantes, a la vez que lo interpela a contemplar el cuadro de Picasso, que treinta años después de su creación debería ser aún la figuración abstracta del pueblo español. Además de por la muerte que representa la obra de arte, la elegía opera como lamento por la ausencia física de la misma en el contexto español, y en última instancia, por el potencial olvido de la tragedia que integra. La obra devenida imagen universal es finalmente lamentada en la «Elegía II», pues en ella España desaparece como motivo reconocido en la conciencia colectiva de más de tres décadas: «España es sólo un signo/ un signo oscuro, perdido / en el lienzo» (90).

Como autor de vanguardia León Felipe también pone en marcha los recursos del lenguaje para, como la pintura, romper la continuidad de los elementos de lo representado. No celebra sin embargo la fiesta taurina, que es el ruedo donde Don Quijote o la figuración de su caballo se hacen víctimas rituales de la brutalidad contra el débil. En el «Poema V» de la colección dice:

Porque ninguno se ha dado cuenta todavía de que «nuestra fiesta brava» es el simulacro grotesco y plebeyo de un poema épico mal hecho. (17)

Con ello el poeta desde México parece lanzar una respuesta a la poesía escrita en homenaje a Picasso por los autores de su generación, dentro y fuera de España, que celebran el toro en la temática del pintor como rasgo de identidad hispana. De hecho, en el poema «Picasso», parece reprochar al artista su afición a los toros, aunque la dedicatoria no obstante reza «A Pablo Picasso, el pintor español que relincha mejor del mundo», reconociendo la genialidad del malagueño y su voluntad de presentar el grito, la protesta con la que el poeta mismo se identifica (77). En «Retrato», se lee de nuevo:

Y Picasso el pintor más grande de la Historia.
– Pero Picasso ¿no pintó nunca a Rocinante?
– Pintó algo más:
Pintó su relincho
Picasso hizo
El retrato rabioso del relincho de Rocinante. (53-54)

Reinterpreta León Felipe la intención de Picasso como la de pintar la corrida bajo la inspiración del caballo, y con ello se permite proponer un *Guernica* alternativo si se quiere. Con ello también se define hasta sus últimos días como escritor

«Picasso en la poesía de sus contemporáneos o la tauromaquia como identidad...» 39

exiliado por antonomasia, dispuesto a no regresar a España, como sí lo hacen otros de su generación y circunstancia. Y no dejaría de estar reafirmando esa posición ante sus contemporáneos que no han de abandonar el país o se han aproximado a él con el tiempo.

3. LOS POETAS EN ESPAÑA: LA CONFLUENCIA EN EL HOMENAJE AL MARGEN DE LA VISIÓN POLÍTICA

Vicente Aleixandre, excepción entre los que apoyan a la República por el hecho de quedarse en España al final de la Guerra, escribe en 1961 siete estrofas que recorren la trayectoria de Picasso con punto de partida en su lugar de nacimiento: «Allí en la plaza que evocadora dicen, no, dijeron,/ de Riego, nació el malagueño. Época azul perpetua/ era el mar lúcido (*Picasso y la poesía* 23)⁷.

El poeta nacido en Sevilla y criado en Málaga, se refiere a Riego sin explicar la relación indirecta con otro personaje liberal de 1820, José María de Torrijos, enterrado en la misma Plaza de la Merced en la que nace Picasso seis décadas después⁸. Y con ello el poeta alude al azul del mar, reiterado en la siguiente estrofa:

El mundo era una línea
En la mano de un niño. O en su puño apretado,
una centella de color. O el pie oprimía
primera calidad pisando espumas,
La mar, la mar antigua... ¡Y más que historia! (Del Villar 23)

La referencias a la antigüedad mediterránea y al liberalismo decimonónico español son un marco en el que insertar la idea de un Picasso tocado por la huella de esa historia de liberales, así como por el presente que le toca vivir. Porque si bien se presentan como influencias en el pintor esas herencias en las dos primeras estrofas, en una tercera introduce la realidad histórica que el artista experimenta de primera mano y que se hace ya patente en su obra.

Pronto,
Fiel a la vida, la verdad, humana,
Ante sus ojos tristes.

⁷ Aleixandre no incluye este poema en ninguno de sus libros. Antes de la edición de las *Obras Completas* del autor del 2001, a cargo de Visor, aparece en la antología de Arturo del Villar, *Picasso: el pintor como modelo*.

⁸ Torrijos es víctima en 1831 del absolutismo de Fernando VII al fallar su pronunciamiento de signo liberal. Su fusilamiento en la Playa de san Andrés de Málaga queda inmortalizada en un soneto de José de Espronceda, «A la muerte de Torrijos y sus compañeros», y en un cuadro de Antonio Gisbert.

Azul mirada en el terror del hombre.
Las llamas yertas, denunciando un cielo,
Y los cuerpos, quemándose. (Del Villar 23)

La alusión a *Guernica* sin nombrar en las últimas líneas viene unida al tema del color azul anterior, transformado en el color de la mirada, siendo el hecho de mirar el centro del homenaje que el poeta presenta al lector de sus versos como vínculo de identificación. Picasso desde joven, desde el principio, sugiere el poeta, tiene el don de la percepción, la capacidad de mirar y ver la miseria humana. Es tema que Alberti reitera en sus poemas de homenaje al pintor (Martín Centeno 62). El azul del mar deviene así el color de la tristeza, a la vez que el de toda una etapa temprana en la creatividad del artista, dominada por esa gama cromática y que protagonizan tipos humanos envueltos en ambiente de pobreza y melancolía. El fuego de *Guernica* seguidamente viene a conectar dos momentos de la trayectoria artística de Picasso distanciados por tres décadas, estableciendo una continuidad en la mirada del pintor sobre la humanidad sufriente, como hace Neruda, o por la misma época también el más joven Ángel Crespo en «Tres viajes por Picasso». Las llamas yertas no tienen el color del fuego sino del gris azulado, que no es ya es del cielo luminoso y meridional, sino el portador de las bombas.

Aleixandre compone este poema en una etapa en la que los parámetros del surrealismo quedan definitivamente sustituidos por un lenguaje menos vanguardista y más volcado en expresar las preocupaciones humanas, y la importancia de la comunicación. El libro que coincide en tiempo de publicación con la escritura del poema a Picasso, *En un vasto dominio*, indica en el título mismo la amplitud que busca alcanzar el poeta con su mirada (Correa 92). Como explica José Olivio Jiménez, se trata de la mirada sobre la «materia vista en sí misma como historia» (65). Como obra de vanguardia y de exploración formal, *Guernica* se celebra desde un esquema poético lingüístico evolucionado, que ensalza el valor comunicativo del arte. Aleixandre no deja de mencionar el toro, cuando en una quinta estrofa se refiere a cómo el artista nunca abandona la visión de lo trágico: O ese toro tremendo no difunto/ Que una verdad proclama en su bramido (Del Villar 23).

Para su colección titulada *Homenajes*, de 1968, Jorge Guillén dedica unos versos al pintor de Málaga, ciudad donde este poeta se instala tras años de exilio, y donde muere en 1984, mismo año que Aleixandre. Más que a la persona del pintor o a su trayectoria, se centra el poema de Guillén en una obra picassiana concreta: «Tauromaquia», «serie de grabados en linóleo» realizada entre «1958-1960». Guillén aporta en epígrafe estos detalles, título y fecha, que apartan al lector de la idea de *Guernica*, obra con la que no parece identificarse tanto como con linóleos más

recientes. Este poeta también experimenta París en 1919, donde absorbería una estética cubista en su escritura identificada con la obra de los compatriotas Picasso y Juan Gris (Havard 111). Comienza alabando la «línea pura y libre» que presentan los grabados más cercanos en tiempo de creación a la escritura de sus versos, y que caracteriza igualmente su poesía de concisión profunda, verso libre y esquematismo concentrado en el sustantivo. No toma la figura del toro protagonismo en modo alguno, sino el arte del grabado por parte del «maestro» Picasso (Del Villar 21). Él y su quehacer artístico es lo homenajeado, por encima del contenido de la obra. En el número que la revista *Litoral* dedica a Picasso en marzo de 1968, se incluye este poema de Guillén junto al anterior de Aleixandre, y al primero de los dedicados por Gerardo Diego.

La crítica taurina y la de arte son otras categorías de escritura que practica este escritor, el cual escribe sobre Picasso tres poemas en 1965, 1971 y 1972: «Picasso», una décima clásica, «Picasoneto», en la forma de soneto intuida en el título, y «Metamorfosis bis». Estos se incluyen en *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta*, publicado en 1975, donde la mayor parte de los artistas tratados pertenecen a una escuela de pintura realista y simbolista practicada en los confines del país. Picasso, junto con Juan Gris, figura como creador de la vanguardia europea cuya españolidad se reclama de ese modo. En los tres poemas a Picasso, el toro es figuración del artista español, ya maduro y todavía poseedor de gran vitalismo. En «Picasoneto es, «en sí mismo, toraco encarnecido» (77); en «Metamorfosis bis» el minotauro que dijo «aquí estoy y se embistió a sí mismo» (77). Los poemas encajan así en una poética general donde el escritor, maduro también, reflexiona sobre el paso del tiempo y del artista como personaje en la historia (Díez de Revenga 33). En el primer poema es comparado con Goya:

Sigue en sus trece: pintar
 porque el pinta, pinta y pinta,
 al óleo o al agua tinta
 mancha, capricho o diseño
 toros de ojo o de sueño
 como el Sordo de la Quinta. (77)

La asociación entre Goya y Picasso como españoles universales de la pintura moderna que utilizan el toro, señala de nuevo un diálogo entre autores en diferentes espectros de lo político y de la identidad cultural, y regional. El incentivo de Goya de crear la *Tauromaquia* como expresión de la violencia como espectáculo estético se explica tanto como visualización del juego taurino celebrado en la escritura de su tiempo, y también como reflexión de crisis a raíz de lo experimentado en una circunstancia que igualmente divide a su país a partir de 1808 y que se salda con un

la instauración de un régimen autoritario que lleva al pintor al exilio⁹. Como manifiesta en su ensayo de 1960, «Goya, aguafuerte de España», Alberti sitúa a Picasso como seguidor del autor de los *Desastres de la guerra* y de la *Tauromaquia*, en el vértice que interpreta la tragedia bélica en la metáfora taurina. La vinculación entre los artistas aparece de nuevo en la versión de 1974 de la obra teatral *Noche de guerra en el museo del Prado*, donde Alberti hace aparecer a Picasso bajo una máscara de toro ante el fantasma de Goya¹⁰. No es en esos términos, en los que lo artístico entra en la circunstancia política, en los que Gerardo Diego, conservador en lo político ante la Guerra Civil, busca hacer del malagueño un seguidor del aragonés, a quien por otra parte presenta en su imagen de hombre persistente, terco, haciendo celebración de rasgo definidor de carácter regional.

El aragonés José Camón Aznar lo hace también, en su doble papel de historiador de arte y de poeta, primero en su pionero estudio de 1957 *Picasso y el cubismo*, luego en el soneto «Picasso», del poemario *Canto a los siglos*, publicado en 1971 e ilustrado por el mismo:

Rayas el lienzo, y es la carne de España
Ancho es el toro. Es una cordillera.
Dos navajas por cuernos. Carnicera
la boca. La muerte lo acompaña.
Para otros tu azul. Para mí tu negror.
Los gritos altos que brotan del color.
Tuerta es la creación. Geometría cruel. (73)

Camón proporciona un matiz más al binomio de españolidad y tauromaquia en relación a Goya. Por un lado, el que fuese discípulo de Unamuno y por ello castigado tras la guerra aunque no exiliado, presenta una visión de la tauromaquia algo ambigua, más alineada quizá con la tendencia de la generación del 98 y con la visión de León Felipe, que la vincula a una identidad hispana con connotaciones de fuerza y brutalidad, sublimizada en el arte. La figuración del toro aquí, centrada en la boca y los cuernos, también tiene en común con la Neruda. Por otro lado, el intelectual nacido en Zaragoza parece contestar también con ello al paradigma de apropiación de la identidad creativa desde una ubicación en Andalucía y su contexto estético. Cuando dice «Para otros tu azul. Para mí tu negror» puede estar muy bien aludiendo a ambas la época azul de la pintura picassiana, pero también a la manera en que los poetas andaluces llevan la genialidad de Picasso a su universo me-

⁹ Los escritos sobre el arte taurino, poéticos o ensayísticos, de Nicolás Fernández de Moratín entre otros.

¹⁰ La obra originalmente se estrena en Buenos Aires en 1956. La escena de encuentro entre Goya y Picasso es añadida a raíz del estreno de la obra en Italia.

ridional: El azul que Alberti y Aleixandre señalan como color que localiza al pintor en el influjo mediterráneo malagueño, que mantiene y equilibra con su formación vanguardista parisina. Camón hace lo propio, encuadrando el prodigio estético del pintor en otro ámbito de influencia. Prefiere el «negror», estableciendo un paralelo con el aragonés Goya, en el que se busca ante todo el carácter. En su texto crítico se traduce esa valoración como acierto por parte de Picasso el «prescindir del color, que banalizaría tanta tragedia» (511). Con los *Desastres* como referente identificado de la visión propuesta por *Guernica*, estaría no obstante alineado con la visión de Alberti.

Que Gerardo Diego por otra parte no se identifica con *Guernica* queda manifiesto cuando, al regreso de la exposición retrospectiva de Picasso en Roma de 1952, elogia una progresión artística de «genio español que le sale, que le brota por todos los intersticios del alma y del cuerpo» (7). De la «sinceridad tremenda» que allí percibe, excluye aquellos «dibujos y pinturas de barata propaganda y pobre simbología plagiada» (76). Esta valoración resulta antagónica con la españolidad que en la universalidad del cuadro detectan otros mediante la figura del toro. Por su posicionamiento durante la Guerra en apoyo al bando insurgente, cabe esperar que algunos de los poetas representativos de la generación del 36, como son Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco compartan con el poeta santanderino una relación con Picasso en la que la admiración por una amplísima obra no haya de pasar por identificarse con *Guernica*.

Vivanco toma una distancia crítica que en última instancia le lleva a acercarse a León Felipe y su escepticismo respecto a la tauromaquia. En «La puntilla», incluido el homenaje que dedica *Litoral* entre 1971 y 1972 con ocasión del 90 cumpleaños del pintor, usa el asunto taurino con la ironía que caracteriza a sus escritos críticos con el régimen franquista. Este soneto forma luego parte de *Prosas propicias*, no publicado hasta 1976, luego de la muerte de ambos el pintor y el poeta, fallecido a su vez el mismo día que el dictador Franco. Vivanco lamenta la indiferencia institucional ante la efeméride del aniversario de Picasso como signo del violento rencor por parte del gobierno de los vencedores hacia los intelectuales expatriados (Romarís 189). Seguido del epígrafe «A Picasso, agredido a los 90 años» el poema pues no hace alusión ninguna a elementos pictóricos y al quehacer del artista, centrándose en una primera persona del plural a la que identifica en tanto que colectividad, española, con el toro como símbolo de agresividad: «un toro que embiste y empitona» (*Prosas Propicias* 95).

La misma efeméride da pie a un poema de Rosales de 17 cuartetos dirigidos a un tú Picasso que culmina con su nombre invocado como creador supremo: «La mano eres de Dios, Pablo Picasso/ que hace el mundo nuevo cada día» (Del Villar 35).

Rosales, conocido por el elemento religioso en su escritura, sitúa al pintor en una identidad hispánica sin que el elemento del toro sea central aunque aparezca como símbolo de sexualidad y de destrucción en estrofas distintas: «como un toro nupcial es tu pintura» (35). El poema transmite movimiento y violencia en la enumeración desordenada e impresionista de elementos reconocibles de la pintura picassiana, enfatizando lo claro en oposición a lo oscuro, sin que se identifiquen periodos o títulos, lo que María Salgado identifica en toda escritura en la que Rosales hace semblanza de crítico de arte, en trazos esenciales y carácter alucinatorio (s/p). No es así en el ensayo. En el que dedica a Picasso en 1988, «Y de pronto, Picasso», es estructurado en etapas y temas, no hace mención alguna de *Guernica*. Y para entonces las trabas no son las de la censura.

La discreción de Rosales parece sobrepasar la ya impuesta por el aparato censor. Sus versos no se incluyen en el número de *Litoral* de 1971-1972 donde no obstante hubiese tenido cabida, pues en sus páginas se saluda a Picasso de manera conciliadora, convocando a escritores de distintos signos políticos, sobrevivientes adultos de la guerra hasta las postrimerías de la dictadura. La intención de abrazar al autor y a su obra en esos términos inclusivos se refleja ya en la elección de la revista de abrir el número con la reproducción del cuadro de 1937, a doble página, y cerrarlo con la de *El niño y la paloma*. La pintura simbólica de la guerra y la paz se justifica de modo no combatiente, enfatizando ese contraste de sombra y luz que expresa Rosales, más bien como una condición vital al margen de la historia, y que otro poeta de su entorno, Dionisio Ridruejo, resume con su saludo «a Picasso, el que ha colmado todos los circos del dolor y del gozo, como la vida misma» (*Litoral* 53).

4. CONCLUSIÓN

Entre las dos generaciones de poetas, la del 27 y la del 36, que experimentan la Guerra Civil y que escriben en España, el toro en la pintura de Picasso se encuentra en el eje de una identificación cultural y regional, donde se reivindican factores estéticos por encima de la ideología. Se hace ello evidente sobre todo en la falta de alusión a *Guernica*, como factor que viene a distinguirlos de aquellos otros expatriados, incluido el chileno Neruda, quien desde un exilio diferente mira al grupo del 27 con nostalgia de un tiempo que los identifica y los une, como poetas hispanos y políticos. Y a Picasso como nexo, pero también en relación independiente con ese pasado, mediante ese elemento del que se siente ajeno y sitúa así mismo ajeno al pintor, a modo de reclamación de identidad compartida de artista al margen de su nacionalidad. Tanto si eligen o no fijarse en el toro como elemento para recordar la Guerra Civil o para celebrar la raíz cultural, a la hora de efectuar una escritura

ecfrástica los poetas eligen a un Picasso como figura y obra con la que pueden identificarse ellos mismos y su propia visión ideológica respecto a la función del arte, sea ésta crítica o no, apelando a la libertad y flexibilidad que ofrece la extensa obra del pintor. Pintura y poesía se sitúan igualmente en paralelo como medios de expresión que señala cada identidad literaria, dentro de las opciones permitidas por el lenguaje, así como de éste dentro de los límites establecidos por la censura en España, tanto para los poetas que escriben dentro como fuera de sus confines geográficos, que no de su idioma. En la etapa final del régimen que impone esos límites, se abre espacio para un homenaje al pintor, al cual mira con recelo pero también con orgullo nacional. Se hace en foros literarios que en última instancia reúnen y hacen dialogar a poetas de diferentes posiciones ante la contienda civil y sus consecuencias. En esos parámetros, aludir a *Guernica* o eludirlo es una opción, ramificación de lo que implica ya elegir homenajear a un artista que en sí mismo es portador de una ideología contenida en su obra como material estético. Se puede decir que la reinserción del emblemático cuadro en la conciencia patrimonial del país, con su llegada física en 1981, y dentro del programa de reconciliación o liquidación de divisiones heredadas del pasado de guerra, viene precedida por una paulatina aceptación o conocimiento del pintor y su obra en términos generales. Llega pues así al tiempo que llega editada la obra de una generación que surge en el contexto de vanguardia como lenguaje internacional, con conciencia de identidad cultural contenida en símbolos, como el toro y la corrida, que se hacen relevantes en el marco del exilio como reclamación de pertenencia a un universo cultural: el de Picasso artista español comprometido y expatriado. Resultan ser los símbolos mismos, con los que dentro del país se hace afirmación de identidad, igualmente reclamada en el malagueño universal, desde la conformidad política, o bien en disidencia. Finalmente, Picasso como toro o ante el toro, es el lenguaje común de lo estético y cultural compartido, desde la diferenciación regional o de posicionamiento respecto al exilio, y al margen de la carga ideológica con la que ese lenguaje venga inscrito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Rafael. *Los 8 nombres de Picasso*. Barcelona: Kairós, 1970. Print.
- *A la pintura*. Barcelona: Seix Barral, 1978. Print.
 - *El poeta en la calle*. Madrid: Aguilar, 1978. Print.
- Camón Aznar, José. *Canto a los siglos*. Madrid: Doseat, 1970. Print.
- Cano Ballesta, Juan. *La imagen de Miguel Hernández*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2009. Print.
- Castro, Belén. «Los límites abiertos del cubismo: Huidobro y Picasso». *Anales de Literatura Chilena*. 9 (2008): 149-169. Print.
- Correa, Gustavo. «Los títulos en los libros de poesía de Vicente Aleixandre». *Vicente Aleixandre. A Critical Appraisal*. Ed. Santiago Daydi-Tolson. Ypsilanti: Bilingual Press, 1981: 86-93. Print.
- Del Villar, Arturo. *Picasso: El pintor como modelo*. Madrid: Libros del Fausto, 1981. Print.
- Diego, Gerardo. *28 pintores contemporáneos vistos por un poeta*. Madrid: Ibérica Europea de Ediciones, 1975. Print.
- Díez de Revenga, F. J. «La línea pura: Picasso y los poetas del 27». *Picasso y la poesía*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2003: 28-37. Print.
- Fusi, Juan Pablo. *Un siglo de España*. Madrid: Marcial Pons, 1997. Print.
- García, Ariadna. «El perspectivismo en *Los 8 nombres de Picasso*». *Poesía última. Actas 2008*. Ed. José Ramón Trujillo y Basilio Rodríguez Cañada. El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, 2008: 53-57. Print.
- García Montero, Luis. «Alberti, el poeta del exilio». *Cuadernos Hispanoamericanos* 485 (1990): 179-188. Print.
- Havard, Robert. «Jorge Guillén, Picasso and the Language of Cubism» *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 32.1 (2007): 111-137. Print.
- Jiménez, José Olivio. «Una aventura hacia el conocimiento: la poesía de Vicente Aleixandre». *Vicente Aleixandre. A Critical Appraisal*. Ed. Santiago Daydi-Tolson. Ypsilanti: Bilingual Press, 1981: 55-85. Print.
- Jouini, Khemais. «Circunstancia y quehacer poéticos en *Jacinta la pelirroja* de José Moreno Villa». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 35 (2007): n. pág. Web. 7 feb. 2015.
- León Felipe. *Rocinante*. México: Finisterre, 1969. Print.
- Martín Centeno, Óscar. «Identificación entre poesía y pintura en la obra *Los 8 nombres de Picasso*». *Poesía última. Actas 2008*. Ed. José Ramón Trujillo y Basilio Rodríguez Cañada. El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, 2008: 58-63. Print.
- Matsuda, Kenji. «La imagen de Picasso fuera y dentro de España durante los años treinta». *El arte español fuera de España*. Ed. Miguel Cabañas Bravo. Madrid: CSIC, 2007: 619-643. Print.
- Neruda, Pablo. *Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999. Print.

- Monegal, Antonio. *Los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998. Print.
- Persin, Margaret Helen. *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth Century Spanish Poetry*. London: Associated University Presses, 1997. Print.
- Picasso y la poesía*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2003.
- Quintero, Francisco. «Las miradas recíprocas. La poética de un pintor, la pintura de un poeta». *Poesía última. Actas 2008*. Ed. José Ramón Trujillo y Basilio Rodríguez Cañada. El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, 2008: 75-79. Print.
- Ridruejo, Rodrigo. «Picasso». *Litoral* (1971-1972): 53. Print.
- Robertson, Enrique. «Picasso y Neruda. Hechos y conjeturas en torno a una amistad». *Atenea* 489 (2004): 63-87. Print.
- Romarís, Andrés. «La poesía de Luis Felipe Vivanco». *Cuadernos Hispanoamericanos* 719 (2010): 122-136. Print.
- Rosales, Luis. «El mundo sigue siendo una creación abierta». *Picasso: El pintor como modelo*. Ed. Arturo del Villar. Madrid: Libros del Fausto, 1981: 35. Print.
- Salgado, María. «El álbum personal. Los retratos de artistas y escritores de Luis Rosales». *Monográfico Luis Rosales*. Salida especial de *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Web. 7 feb. 2015.
- Vivanco, Luis Felipe. *Prosas Propicias*. Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés, 1976. Print.