

Reconfiguraciones de la ninfa-pastora y del hada cruel en la poesía española contemporánea: una reescritura fantástica en *La acacia* de Antonio Gala

Reconfigurations of the Nymph-Shepherdess and the Cruel Fairy in Contemporary Spanish Poetry: A Fantastic Rewriting in *La acacia*, by Antonio Gala

PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ

Universidad Internacional de La Rioja

pedrojesus.plaza@unir.net

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3800-3341>

Recibido: 14.02.2024. Aceptado: 26.05.2024.

Cómo citar: Plaza González, Pedro J. (2025). “Reconfiguraciones de la ninfa-pastora y del hada cruel en la poesía española contemporánea: una reescritura fantástica en *La acacia* de Antonio Gala”. *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, 37: 113-133.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.37.2025.113-133>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: El presente artículo analiza la reconfiguración de dos personajes de la tradición occidental en *La acacia* de Antonio Gala. Por un lado, se estudia la ninfa-pastora, procedente de la tradición poética románica en general y de la española en particular. Por otro lado, se estudia el hada cruel, procedente de la poesía europea en general y de la poesía inglesa en particular. En el primer caso, se parte del volumen confeccionado por José Lara Garrido (2020) para detectar, en el poema número 2 de *La acacia*, la mayor parte de las características por él teorizadas. En el segundo caso, se compara este mismo texto con la balada de “La belle dame sans merci” (1819), del poeta romántico inglés John Keats. Así pues, este trabajo se inserta dentro del campo de los estudios concernientes a las relaciones entre la tradición y la modernidad en la lírica española contemporánea, atendiendo a la amplia red de conexiones intertextuales que ofrece la poesía galiana y a las reescrituras del canon fantástico.

Palabras clave: tradición y modernidad; ninfa-pastora; hada cruel; “La belle dame sans merci”; John Keats; *La acacia*; Antonio Gala.

Abstract: This paper analyzes the reconfiguration of two characters from western tradition in Antonio Gala’s *La acacia*. On the one hand, the nymph-shepherdess is studied, coming from the

Romantic poetic tradition in general and the Spanish one in particular. On the other hand, the cruel fairy is studied, coming from European poetry in general and the English one in particular. In the first case, we start from the volume prepared by José Lara Garrido (2020) to detect, in poem number 2 of *La acacia*, most of the characteristics he theorized. In the second case, this same text is compared with the ballad “La belle dame sans merci” (1819), by the English romantic poet John Keats. Thus, this work is inserted within the field of studies concerning the relationships between tradition and modernity in contemporary Spanish poetry, considering the wide network of intertextual connections offered by Gala’s poetry and the rewritings of the fantastic canon.

Keywords: tradition and modernity; nymph-shepherdess; cruel fairy; “La belle dame sans merci”; John Keats; *La acacia*; Antonio Gala.

*Para Cris, que me llevó, de la mano,
hasta la tumba de John Keats*

INTRODUCCIÓN: LA ESCRITURA DE LA DESTITUCIÓN EN *LA ACACIA*

Frente a otros poemarios de la formidable trayectoria literaria de Antonio Gala –por ejemplo, *Perseo* o *Enemigo íntimo* (Plaza González, 2023b: 187-261 y 263-386), ambos altamente recurrentes en sus reflexiones y recuerdos posteriores–, *La acacia* no ha sido un título al que el autoproclamado escritor cordobés haya vuelto de continuo y, por consiguiente, su génesis creativa no nos resulta lo bastante clara hoy por hoy, pues no ha quedado rastro alguno de ella ni en sus artículos ni en sus memorias. Tan solo se nos ofrecen unos pocos datos algo dispersos en las “Palabras previas” que encabezan la antología de *Poemas de amor* (1997); sin embargo, estas coordenadas no son siquiera del todo fidedignas –al menos en lo tocante a la edad del sujeto– y demandan ciertas matizaciones: “*La acacia* es consecuencia de una destitución; nace cuando todo parece acabarse: a los veintipocos años uno ignora que la vida comienza, o se reinaugura, cada mañana. Y si no lo ignora, es igual o peor” (Gala, 1997: 10-11). Parece, a la luz de los materiales analizados, harto improbable que este ramillete de textos líricos pudiera gestarse en ese tramo temporal señalado de *los veintipocos años*, o sea, entre 1950 y 1955 aproximadamente, en tanto en cuanto el primero de estos testimonios comprobados se dio a conocer cuando el autor había sobrepasado la treintena y había recibido el accésit del Premio Adonáis de Poesía de 1959 por *Enemigo íntimo* (1960), suscitando una gran cantidad de expectativas a su alrededor. No debería extrañarnos, empero, esta intencionada resituación cronológica, dado que Gala optó permanentemente por quitarse, en la mayoría de sus semblanzas biográficas, hasta un sexenio de

edad, indicando como año de nacimiento el apócrifo 1936 –y no 1930, que es, como ahora sabemos, la fecha genuina de su venida al mundo (Martínez Moreno, 2016: 16)–, razón por la cual nos topamos con este problemático desfase incluso a la hora de ubicar cronológicamente sus distintos poemarios de juventud.

Por el contrario, al casar vida y poesía sí que se antoja acertado el asegurar que “*La acacia* es consecuencia de una destitución [...]” (Gala, 1997: 10), o, en realidad, más valdría decir de varias destituciones encadenadas una detrás de otra. Entendiendo la voz *destitución*, según el actual *Diccionario de la Lengua Española*, en el sentido de ‘separación’, podemos localizar cuatro cismas vitales que bien pudieron volcarse en la lírica del joven poeta y que podrían explicar ese inquietante *nace cuando todo parece acabarse*. La primera de ellas –y tal vez la más influyente para la confección de la obra que nos ocupa– iba a ser su ruptura definitiva con el cristianismo católico tras su estancia en el monasterio de la Cartuja de Santa María de la Defensión de Jerez de la Frontera y tras la escritura y la laureada publicación, en 1960, de su *Enemigo íntimo*: “Así salí de aquel convento, desconcertado una vez más, sin saber del todo cuál era mi sitio” (Gala, 2000: 155). La segunda escisión iba a ser el tránsito de ser un vate más o menos anónimo –como tantos otros– que enviaba sus versos a las páginas de las revistas de la época –*Arquero de Poesía*, *Platero*, *Aljaba*, *Caracola*, *Cántico*, etcétera– a ser un vate galardonado, con la consecuente generación de expectativas en torno a la nueva promesa de las letras españolas, hecho que rememoró durante su conferencia plenaria José Manuel Caballero Bonald en el I Congreso Internacional Antonio Gala y el Arte de la Palabra (2008):

[...] en ese clima cultural y social, más bien enrarecido, aparece *Enemigo íntimo* quiero recordar que la tensión crítica que alcanzó ese librito fue considerable, por lo menos no fue menguada [*sic*]. La verdad es que bastaba entonces que un libro de poesía marcara una dignificación, un cierto viraje conceptual frente a lo que entonces se hacía en general para que mereciese una atención por lo menos infrecuente [...] (2011: 28).

La tercera de estas disgregaciones iba a ser, en un conducto de doble vertiente, el alejamiento progresivo en sus relaciones afectivas con la familia de Córdoba, el cual desembocaría en la muerte del padre, el médico don Luis Gala Calvo, a causa de una arteriosclerosis a finales de junio de 1963, y la entrega paralela del hijo a la vida artística y bohemia del Madrid

de aquel entonces: “Sabe que ya nada le detiene en aquella casa, donde han transcurrido su infancia y su adolescencia y donde parte de su juventud se quedará para siempre. Los recuerdos se agolpan ahora en la cabeza del joven que va recogiendo libros, ropas, objetos sin importancia [...], guiado y prefijado por una educación familiar estricta y severísima” (Infante, 1994: 68). El cuarto y último punto de inflexión iba a ser, a juzgar por los tonos elegíacos que colorean *La acacia*, el desengaño y la pérdida de algún amor: “En la acacia cantó la primavera, / mordió el amor la boca del deseo, / triunfó la sangre, bella y derrotada, / manchando la traición de los jardines” (Gala, 1997: 54). Por todo ello, puede afirmarse que, en efecto, este poemario supuso para Antonio Gala la escritura de la destitución provocada por la ruptura con la fe, la maduración de la creación literaria, el apartamiento de la familia y el desencanto amoroso, y desde este prisma heurístico convendría emprender su lectura.

Habida cuenta de cuantos factores han sido enumerados, *La acacia* se perfila, desde una perspectiva filológica e historiográfica, como el libro inmediatamente sucesivo al imponente *Enemigo íntimo* (Plaza González, 2024), prolongándose en él algunos de sus preceptos teológicos, poéticos y amorosos, con especial atención a las diferentes configuraciones místicas de una parte sustantiva de sus poemas, las cuales habrían de ser aún más evidentes. De tal modo, *La acacia* no debió de empezar a escribirse antes de los meses postreros de 1959 o de principios de 1960, y su escritura tampoco debió de rebasar, plausiblemente, los primeros meses de 1962, año en que Gala inició la publicación de los textos de otra serie poemática, *La deshora*, en el número 148 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (Gala, 1962: 13-21).

1. RECONFIGURACIONES EN *LA ACACIA* DE LA TRADICIÓN POÉTICA ESPAÑOLA Y DE LA POESÍA EUROPEA: LA NINFA-PASTORA Y EL HADA CRUEL

Al igual que hiciese el académico Pere Gimferrer en su prólogo a *Poemas de amor*: “[...] la asiste [a su poesía], por el contrario, precisamente la tradición más vasta, sólida, variada y sostenida que posee la poesía hispánica escrita en castellano: la que desde Góngora [...] nos lleva en línea recta hasta Cernuda, Lorca o Alberti” (Gala, 1997: 7); y al igual que hiciese el poeta José Infante en su biografía: “San Juan de la Cruz bebió de la fuente que mana y corre de los poetas arabigoandaluces. Antonio Gala ha bebido de San Juan y de sus precedentes. A Gala y a San

Juan los une el silencio y los separa el Barroco” (1994: 25); la investigadora María José Porro Herrera tampoco vaciló a la hora de listar algunas de las influencias más pujantes sobre la rica literatura de Antonio Gala:

Podemos remontarnos cronológicamente mucho más atrás en las fuentes literarias hasta llegar a Góngora, la poesía arabigoandaluza, las albasas medievales y el mundo clásico: Soto de Rojas –tras el que se adivina la lírica andalusí preciosista y sensual–; santa Teresa de Jesús en la utilización de términos o expresiones cotidianas y san Juan de la Cruz en su profundidad espiritual, cuyos versos incrusta con frecuencia entre los suyos cuando se trata de planteamientos místicos (Porro Herrera, 2021: 96).

Habría sido, en cualquiera de estos tres casos, una aportación muy nutritiva a la crítica galiana un comentario orgánico y detenido sobre dichas influencias para saber cómo –y en qué medida– se plasman y se producen. Así pues, habiendo ahondado *a priori* en las influencias místicas (Plaza González, 2023a: 273-288), me volcaré, en esta ocasión, en lo tocante a la tradición poética española, en la reconfiguración del personaje de la ninfa-pastora en el poema número 2 de *La acacia* y, en lo tocante a la poesía europea, me volcaré en las relaciones existentes –aún inéditas– entre este mismo poema y la “La belle dame sans merci” de John Keats, “[...] One Whose Name was writ in Water”, si se recuerda su epitafio¹.

Andrés Sánchez Robayna, ante la enjundiosa pregunta “¿En qué momento preciso perdió la poesía española contemporánea su entronque con las tradiciones poéticas europeas?” (2009: 171), respondía taxativamente:

La premisa inicial es la siguiente: la poesía española contemporánea se interesó por la poesía europea y formó parte importante de ella hasta 1939. Hablo [...] de la situación general de esa poesía (los autores, la crítica, los lectores, la maquinaria social de una *cultura*). Valoraciones críticas aparte en lo que se refiere a la naturaleza profunda de la aportación española, esta indudablemente contó en el panorama poético europeo de las décadas de

¹ Resultan insoslayables las brillantes disertaciones de Luis Cernuda (1975: 578-595) sobre la vida y la correspondencia de Keats, al comienzo de las cuales declaraba: “Lejos de ser, para decirlo con ciertas irónicas palabras tuyas, ‘el cordero mimado en una farsa sentimental’, su vida es ejemplo de un poder bien raro: el poder de experimentar lo que es morir y resucitar una y otra vez antes de la hora final; poder que es condición para adquirir el ‘conocimiento enorme’ de que él mismo habla” (Cernuda, 1975: 578).

1920 y 1930, y algunos de los movimientos surgidos en España en ese período son simultáneos a los europeos o se hicieron eco inmediato de estos. [...]

En España, y en lo que a la práctica y la recepción de la poesía se refiere, ocurrió un fenómeno que solo hoy, con cierta perspectiva temporal, empezamos a percibir en su verdadera dimensión. De modo paralelo [...] se dio en la España del período franquista un lamentable dirigismo literario que impuso dogmáticamente –y no solo en la poesía– una visión del hecho literario ligado exclusivamente a una corriente poética, una corriente tan bienintencionada en lo político como estéticamente involutiva, una poesía por completo de espaldas a la poesía europea (2009: 171-173).

Gala, sin embargo, durante su quehacer poético, silencioso y casi secreto, al margen de los grupos a lo largo de la dictadura y de las publicaciones editoriales hasta el año 1997, no sucumbió a esta tendencia tan generalizada y no volvió la espalda ni a la poesía europea que va desde los albores del siglo XIV hasta la primera mitad del siglo XX ni a la poesía oriental clásica, sino que supo leerla, interiorizarla y sintetizarla dentro de su lírica y, aun, dentro de sus artículos periodísticos para explicar el mundo que lo circundaba y para explicarse a sí mismo, aunque la crítica, desafortunadamente, lo haya pasado por alto:

Todo me hiere. Estoy en carne viva, que ojalá no llegue a transformarse en el principio de estar en carne muerta. Arregostarse en el dolor es malo. Hay que despertar de él, salir de sí, reanudar la marcha al paso de los otros, contagiar a los otros no del dolor privado, sino del ímpetu para escapar de su invasión. Que el sentimiento permanezca, pero debajo. Sosteniendo, como un sillar inmovible, una torre aún más alta. Perdure la cicatriz – que es huella y signo de la vida– no la hemorragia –conversación fría y muda con la muerte–. [...] Ahí reside el misterio: en ser nosotros los humildes instrumentos que tañe, gozosa e impasible, la vida. Nosotros sí pasamos: no la vida, no el tiempo. Quizá de eso dimane nuestra pueril urgencia de realizaciones, de metas, de cumplimientos mínimos. Como si al terminarnos se terminara el mundo... (“Donde hoy nace una rosa roja, vertiose antaño / la sangre de algún príncipe. Del lunar de un muchacho / procede la violeta. Las flores del jacinto / brotaron de una frente que fue tersa y brillante”, dice Omar Kheyyan. “Oh, predilecto amor, muertos y fríos estaremos / antes que la mañana pueda alzarse en el mundo. / ¿Querías tú contemplar la gloria de su aurora? / Ay, no mires hacia mí: vuelve tus ojos / hacia tu propio corazón”, dice Shelley. Y dice también: “Todo cuanto se mueve, o se afana, o padece tiene su sueño destinado”) (Gala, 2005: 795-796).

1.1. “Ella fue un jazmín blanco en el follaje oscuro”: la reconfiguración de la ninfa-pastora de *La acacia* y la incursión de un motivo pagano

Ocurre que, en el interior de *La acacia*, hay un raro texto que desentona –y mucho– con la tónica mística y religiosa general analizada, hasta este punto, del poemario (Plaza González, 2023a: 267-290). Me refiero, por supuesto, al poema número 2 (Gala, 1997: 51-53), que manifiesta un calado presumiblemente pagano y entronca con una línea textual evolutiva dispar a la de la mística. En consecuencia, esta composición únicamente podría diseccionarse, a mi juicio, con la solvencia hermenéutica requerida, desde la tradición de la ninfa-pastora, estudiada con amplitud y múltiples deslindes por el profesor José Lara Garrido en su monográfico *La ninfa-pastora y sus variaciones de género y encuadre. Una baraja erótica desde la pastorela a Jáuregui* (2020). Pese a que él mismo advertía en el “Pórtico” del ensayo de que “establecer un cuadro sinóptico suficientemente clarificador es tan difícil porque se trataría de disponer tradiciones gemeladas en una abierta y multiplicada secuencia de especímenes y variaciones, sin una red de constataciones cronológicas y genológicas mínimamente fiables” (2020: 15), Lara Garrido sí que conseguía categorizar, al menos, cuatro “términos nucleares” (2020: 17) y tres “especificaciones” a partir de estos (2020: 19). Procederé, a continuación, a triangular la posición de unos y otras dentro de este insólito poema de Gala para probar, con ello, mi hipótesis y su pertenencia al género.

El primer término nuclear habría de ser “la designación o descripción de un tiempo nuevo –primaveral–, reemplazada o especificada por la ubicación de un amanecer más o menos mitologizado” (2020: 17). Esta designación estacional se delimita, en los primeros versos de la segunda estrofa del espécimen poemático que nos concierne, por medio de la referencia al mes –*mayo*–: “Traía el mes de mayo entre los ojos. / Iba por mayo, libre / como un olor, liviana [...]” (Gala, 1997: 52). La primera estrofa, sin embargo, se reserva para la descripción no ya de un amanecer, sino de un mediodía y de la cercanía de un atardecer –*ajena a su vibrante mediodía bajo la tarde*–, y en ella se incluye todo el decorado topográfico relativo al *locus amoenus* demandado –*la ribera, la acacia, la verde lluvia, la yerba, las toronjas*–, el cual se renueva con algunas pinceladas mediterráneas –*el muro encalado, los zócalos azules, el ánfora*– que

mitologizan Andalucía y algunos elementos arquitectónicos oriundos de las ciudades del norte –el *soportal* y el *arco*–:

Ah, si la hubierais visto... Si una tarde,
sentada en la ribera, la hubieseis encontrado
ajena a su vibrante mediodía
bajo la tarde, cerca de la acacia;
si a los pies del muro
encalado y los zócalos azules
os hubiese mirado de repente
a los ojos; si el soportal y el arco,
la verde lluvia, el ánfora y la yerba
indignos de ella os hubieran parecido;
si hubieseis visto el tiempo
que sorbe el corazón a las toronjas
ceñirse sin dañarla a su cintura...
Ah, si la hubierais visto,
quizá comprenderíais. (1997: 51-52)

Este primer nódulo posee una especificación y es que “ese “preámbulo paisajista”, la parte aparentemente “más retórica y convencional” (Asensio, 1970), es un espacio pastoral mágico propicio al enmarcamiento del relato, y como *locus paradisiacus* se puede abrir a especificaciones imaginísticas de variada índole, como la selva o el monte de Diana” (Lara Garrido, 2020: 19). Por un lado, lo paradisiaco brota en la flora meridional –la *rosa*, los *mirtos*, las *gardenias*–, con voluntad de eternizarse: “[...] su andar era / lo mismo que una rosa desbordante. / Iba alumbrando mirtos y gardenias; / redimía la noche con su gozo, / y solo su presencia –os lo aseguro– / aderezó un jardín que no se acaba” (Gala, 1997: 53). Por otro lado, lo selvático se aprecia en la propia confección de la *descriptio puellae* de la segunda estrofa, que está colmada de elementos naturales –el *olor*, el *agua*, la *rosa*, los *mirtos*, las *gardenias*, la *noche*, el *jardín*, el *río*, los *lirios*, los *taludes*–:

Traía el mes de mayo entre los ojos.
Iba por mayo, libre
como un olor, liviana,
desnuda como el agua, y su andar era
lo mismo que una rosa desbordante.
Iba alumbrando mirtos y gardenias;

redimía la noche con su gozo,
 y solo su presencia –os lo aseguro–
 aderezó un jardín que no se acaba.
 Su cuerpo era salvaje como un río,
 huidizo como un río, cuya fuerza
 se renueva a medida que transcurre.
 Qué abandono tan íntegro: nada hubo
 comparable a su entrega,
 pues es casi imposible que los lirios silvestres
 se abandonen así por los taludes. (Gala, 1997: 51-52)

Hacia el cierre del texto, esta naturaleza de corte amable y sugerente será, en cambio, arrasada por la esterilidad, la sed, la aridez y el silencio: “Ya no podrán mis versos otras tardes / de orilla a orilla atravesar las aguas / inconstantes. No hay esparcidas vides / en los viñedos, / y el ruiseñor anida / en la negra enramada del silencio” (1997: 53).

El segundo término nuclear habría de ser el “sujeto narrativo y yo lírico de una figura masculina –aunque no falte la inversión y pueda ser femenina–” (Lara Garrido, 2020: 17). En el modelo de Antonio Gala se expresa veladamente, en exclusiva, mediante el género gramatical del adjetivo calificativo *ciego*: “Acaso ya entendáis por qué ahora estoy / ciego como los ojos de quien a nadie aguarda; / de qué cielo ha caído, de qué alado / astro, y este dolor en que me pierdo” (Gala, 1997: 53). El tercer término nuclear habría de ser, complementariamente, el “objeto de descripción y representación de la figura femenina –excepcionalmente masculina– que es entrevista por verbos de percepción visual, e introduciendo en el relato el intercambio dialogal y el cortejo” (Lara Garrido, 2020: 17). La descripción de esta revisitada ninfa-pastora se inserta, casi por entero, en la recién citada segunda estrofa y reúne, como elementos del retrato físico y psicológico, los ojos: “Traía el mes de mayo entre los ojos” (Gala, 1997: 51); la libertad, la ligereza y la desnudez: “Iba por mayo, libre / como un olor, liviana, / desnuda como el agua [...]” (1997: 52); el caminar exuberante: “[...] su andar era / lo mismo que una rosa desbordante” (1997: 52); el poder encandilador de su presencia: “[...] solo su presencia –os lo aseguro– / aderezó un jardín que no se acaba” (1997: 52); el cuerpo incontenible e indomable: “Su cuerpo era salvaje como un río², / huidizo como un río, cuya fuerza / se renueva a medida que

² El sintagma nominal *río salvaje*, término figurado de esta comparación somático-geográfica, actualiza su sentido –aparentemente descriptivo– al consultar el artículo “El

transcurre” (1997: 52); y la entrega: “Qué abandono tan íntegro: nada hubo / comparable a su entrega, / pues es casi imposible que los lirios silvestres / se abandonen así por los taludes” (1997: 52). Se verifica, asimismo, el requisito del empleo de los verbos de percepción visual, de manera profusa, en la primera estrofa en el momento de introducir al personaje sobrenatural: “Ah, si la hubierais visto...” (1997: 51); “[...] os hubiese mirado de repente / a los ojos [...]” (1997: 51); “[...] si hubieseis visto el tiempo [...]” (1997: 51); “Ah, si la hubierais visto, / quizá comprenderíais” (1997: 51). En la última estrofa, empero, el sentido de la vista será anulado por el desamor y el desconcierto: “Acaso ya entendáis por qué ahora estoy / ciego como los ojos de quien a nadie aguarda [...]” (1997: 53). No existe, como tal, un intercambio dialógico entre el sujeto masculino y el objeto femenino, mas el emisor –la voz poética– está intentando comunicarse permanentemente con los receptores –los lectores– a través de interpelaciones directas supeditadas a los verbos perceptivos de visión –*si la hubierais visto, la hubieseis encontrado, os hubiese mirado, si hubieseis visto, si la hubierais visto* (1997: 51)–, a los verbos *dicendi* –*quiero deciros que ella fue; si lo sabéis, decidme* (1997: 52 y 53)– y a los verbos intelectivos –*acaso ya entendáis; pues ya comprenderéis, amigos míos* (1997: 53)–. Si bien el cortejo amoroso no llega a adquirir excesivo protagonismo, sí que puede localizarse una confesión de este y de la coquetería de la ninfa: “Confieso que en la alcoba yo le daba / ricos nombres de pájaros exóticos, / y que ella misteriosa sonreía / como sonreiría una flor imposible” (1997: 52); así como un lamento poético por esos versos que ya no serán cantados: “Ya no podrán mis versos otras tardes / de orilla a orilla atravesar las aguas / inconstantes” (1997: 53).

río salvaje”, inserto en la colección *Carta a los herederos*, en cuyo planteamiento podemos leer: “El explorador, después de mucho tiempo, había regresado junto a los suyos. Todos estaban ansiosos por conocer cuanto se refería al río salvaje que había ido a explorar. Pero ¿cómo poder reducir a palabras las sensaciones que habían inundado su corazón al contemplar las flores de tan extraña belleza, al escuchar los ruidos turbadores y nocturnos de la selva?” (Gala, 1995: 187). Tal y como puede deducirse de esta especie de *exemplum*, el símbolo del río salvaje habría de representar toda aquella experiencia inefable que no puede ser narrada ni transmitida con meras palabras y que, por consiguiente, desembocaría en una visión equivocada de esa realidad: “El explorador se lamentó toda su vida de haber trazado aquel mapa. Porque nunca ninguno de sus conciudadanos sabría en realidad cómo era el río” (1995: 187). Así las cosas, el cuerpo de esta ninfa no solamente es incontenible e indomable, también es irrepresentable e irrealizable.

El cuarto término nuclear habría de ser “el espacio y la forma del encuentro amoroso, cuya designación simbólica se proyecta como fórmula de objetivación erótica” (Lara Garrido, 2020: 17). El ejemplo más claro de esta simbolización es la tercera estrofa del poema número 2 de *La acacia*, en la cual el erotismo se fragua en ítems como los *ricos nombres de pájaros exóticos*, la imagen incitante de que *ella misteriosa sonreía*, el disentimiento de la censura, la metáfora cargada de sensualidad de que *ella fue un jazmín blanco en el follaje oscuro*, la analogía de que parecen *innumerables sus caricias igual que el mar, igual que las hojillas que presta abril sin tino a los retoños*, y, cómo no, ese *sabor de sus besos de cañaduz y menta a medianoche*:

Confieso que en la alcoba yo le daba
ricos nombres de pájaros exóticos,
y que ella misteriosa sonreía
como sonreiría una flor imposible.
Bien sé que, al leer esto, los censores
rasgarán sus opacas vestiduras;
pero quiero decir que ella fue
un jazmín blanco en el follaje oscuro,
e innumerables sus caricias
igual que el mar, igual que las hojillas
que presta abril sin tino a los retoños,
y un sabor a esperanza le mojaba los besos
de cañaduz y menta a medianoche... (Gala, 1997: 52-53)

Surgen, todavía, dos especificaciones más respecto a este cuarto término nuclear de la tradición de la ninfa-pastora. La primera de estas es que, “unido a ello, este mundo casi onírico, movido por gestualidades y signos de aparente espontaneidad, persigue esencialmente los placeres físicos: es el universo de Eros” (Lara Garrido, 2020: 19), cosa que se cumple escrupulosamente con el siguiente enunciado, en el que el sujeto lírico se queja de que él sí se ha enamorado a manos de Cupido y ella no: “Era tan bella que quizá el amor / no se atrevió a elegirla como víctima” (Gala, 1997: 53). Hablamos, por ende, de “unos placeres obtenidos o no pero que se objetivan discursivamente, como indica Zink, en la oposición caballero/villano, implicando un distanciamiento casi impermeable entre ambas formas de identidad social” (Lara Garrido, 2020: 19). El rol del caballero, similar al de la balada del romántico inglés John Keats, que más adelante cotejaré con este texto, lo representa fielmente el yo poético.

Entretanto, el rol del villano se delega, según mi criterio, en la censura franquista³ –o incluso anacrónicamente en la censura inquisitorial a causa de su paganismo–, vaticinando: “Bien sé que, al leer esto, los censores / rasgarán sus opacas vestiduras [...]” (Gala, 1997: 52). La segunda de las especificaciones restantes es que “esta fisicidad del discurso permite el recurso figurativo de la mediación, de la probabilidad de trasladar, encubriendo y celebrando, la pasión ajena a la misma displicente distancia o cercanía de la aventura del caballero con la pastora” (Lara Garrido, 2020: 19). Esa mencionada traslación entre lo somático y lo terráqueo sucede en los últimos compases de la composición, cuando reclama: “Por eso, si lo sabéis, decidme, / ¿cabe bajo tierra / un corazón enamorado?” (Gala, 1997: 53); y concluye, entonces, con la esperanza del entendimiento y su testimonio ejemplificador, el cual, pese a haber sido una experiencia de veras trascendente, lo ha dejado infeliz e insatisfecho: “Pues ya comprenderéis, amigos míos, / que este amor es sin duda / una historia muy triste” (1997: 53).

1. 2. “And no birds sing”: confluencias y reescrituras entre “La belle dame sans merci” (1819) de John Keats y el poema número 2 de *La acacia* de Antonio Gala

Si el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz se alimentó, en su génesis, doblemente de la tradición mitológica grecolatina y de la tradición religiosa judeocristiana (Garrote Bernal, 2012: 73-93), el poema número 2 de *La acacia* debe de haberse alimentado, a su vez, de la tradición bucólica románica de la ninfa-pastora y de la tradición centroeuropea feérica del hada hermosa y cruel:

³ Tal y como ha denunciado Lucía Montejo Gurruchaga, “la censura española estuvo vigente desde 1938, fecha en la que se promulga la Ley de Prensa, hasta pasada ampliamente la fecha de 1975, en que se produce la transición política y se instaura un régimen de libertades” (1996: 277). “Los escritores, al no poder expresarse libremente, generarán distintos mecanismos de autocensura –figuras de transferencia semántica, de repetición y otras modalidades estilísticas– y adquirirán, en muchos casos, una experiencia útil y provechosa. Se autocensuraban al no tratar determinados temas, al modificar, cambiar o suprimir un adjetivo, un sustantivo, agazapar una idea o recurrir a tal o cual imagen, juego de palabras, equívoco o figura de sustitución semántica. Todo menos el silencio, porque si el empeño de la censura era hacerles callar, el de ellos era hacerse oír” (1996: 279).

From earliest times, myths and stories have used as a focus for fear, for uncontrolled power, and for unrestrained evil, the image of the beautiful but deadly woman. From the oldest myths of the Vagina Dentata to the Jungian concept of the duel-sided *anima*, the devouring female figure is evoked in all kinds of realistic as well as fantastic writings. A brief overview of such fearsome women includes the Gorgons, the monster Grendel's mother, Morgan le Fay, Christabel and of course Keats's *La Belle Dame Sans Merci* (Filmer, 1989: 17).

Es posible comprobar que, en efecto, Antonio Gala contaba al poeta romántico inglés John Keats entre sus seguras lecturas de la literatura europea: “Una de las más estremecedoras decadencias de este tiempo es la de la belleza. Hasta la palabra ha quedado anticuada: cuanto más el concepto y el objeto que expresa. ‘Un objeto bello’, escribió Keats, ‘es algo para siempre’. Hoy nadie puede estar seguro de que Keats no se equivocara, salvo que nuestra época no sea entendida sino como un breve traspies” (Gala, 2008: 215). No se antoja, por ende, nada descabellado colegir que Gala pudiese conocer la que es, a buen seguro, su composición más célebre, o sea, la balada de “*La belle dame sans merci*” (1819)⁴, en tanto en cuanto, al leer simultáneamente los dos textos, no son pocas las confluencias que pueden hallarse entre uno y otro y hasta puede apuntarse una suerte de reescritura temática. Estas no siguen una línea imitativa, como las obras estudiadas tempranamente en el ámbito francófono por Arthur Piaget, en su artículo “‘*La belle dame sans merci*’ et ses imitations” (1901: 317-351); en el ámbito hispánico recientemente por Lucía Mosquera Novoa, en su artículo “De la *belle dame sans merci* a la doncella que muere: sobre la figura femenina en la obra de Juan de Torres” (2018: 205-218); o en un ámbito más internacional por Sueli de Souza Cagnetti, en su libro *Leituras em contraponto: novos jeitos de ler* (2013). La relación entre “*La belle dame sans merci*” y *La acacia*, en contraposición, es de concomitancia y de emulación con objeto de renovar el género.

En primer lugar, la primera estrofa de la balada de John Keats incide en tres características definitorias del caballero, que son el dolor que lo aflige, la soledad que lo acompaña y la palidez que lo distingue, al igual

⁴ Hoy por hoy “*La belle dame sans merci*” ha ampliado su alcance de público al contar con un proceso de remedialización en forma de canción de rap, bajo el título de “El rap de John Keats” (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=BBBfiu3hrJg> (último acceso: 13 de julio de 2024). La versión en español es de la poeta Raquel Lanseros y la interpretación vocal es del artista Alberto Escabias Ampuero, alias Shone.

que incide en el hecho de que la naturaleza, correlato pleno de su sentir, está muerta porque la planta del junco se ha marchitado y no cantan los pájaros⁵: “O what can ail thee, knight-at-arms, / Alone and palely loitering? / The sedge has wither’d from the lake, / And no birds sing”⁶ (2018 [1997]: 152). El *leitmotiv* de los pájaros anida, paralelamente, en el poema de Antonio Gala; sin embargo, en su acepción positiva como reflejo de la conquista amorosa y del exotismo del encuentro amoroso: “Confieso que en la alcoba yo le daba / ricos nombres de pájaros exóticos, / y que ella misteriosa sonreía / como sonreiría una flor imposible” (1997: 52).

Hay, en segundo lugar, dos flores que son compartidas por sendos textos: el lirio y la rosa. En el caso de Keats, las dos se deslucen en la tercera estrofa para simbolizar la tristeza del sujeto masculino: “I see a lily on thy brow / With anguish moist and fever dew; / And on thy cheeks a fading rose / Fast withereth too”⁷ (2018 [1997]: 152). En el caso de Gala, una va al inicio de la segunda estrofa, rubricando los pasos gráciles y exuberantes del objeto femenino: “Iba por mayo, libre / como un olor, liviana, / desnuda como el agua, y su andar era / lo mismo que una rosa desbordante” (1997: 51-52); y la otra al final de esa misma estrofa como signo de la entrega sexual y de la insurrección ante los avatares del cortejo⁸: “Qué abandono tan íntegro: nada hubo / comparable a su entrega, / pues es casi imposible que los lirios silvestres / se abandonen así por los taludes” (1997: 52).

⁵ “Keats se hallaba dividido entre el goce sensual del mundo y la percepción de la miseria y el dolor en el mismo, también, de modo equivalente y correspondiente, le hallamos dividido entre las dos vertientes de esta otra cuestión, estrechamente conectada con aquella: estimar que la hermosura de algo es testimonio bastante de su verdad o que el conocimiento de la verdad acrecienta el goce del mundo. Es decir: entre la apreciación gozosa del mundo sensual o el conocimiento del dolor inherente al mismo, de una parte; y de otra, entre la expresión de la hermosa verdad poética gratuita o la búsqueda ardua de la verdad metafísica” (Cernuda, 1975: 587).

⁶ ‘¿Qué os aflige, oh caballero andante, / solitario y pálido vagabundo? / El junco está marchito en el lago, / y no cantan los pájaros’ (Keats, 2018 [1997]: 153).

⁷ ‘Un lirio veo en tu frente / húmedo de angustia y de febril rocío, / y en tu mejilla una rosa desmayada / también se marchita’ (Keats, 2018 [1997]: 153).

⁸ Tal y como se ha visto en el subapartado anterior en la exposición del tercer término nuclear de la tradición de la ninfa-pastora, el cortejo es uno de sus *loci* habituales (Lara Garrido, 2020: 17). Si acaso nos allegamos al Trabajo de Fin de Máster de Fernanda das Mercês Dias, titulado *O cortejo feérico. Imagens, miragens: figuras arquetípicas dos contos de fadas* (2016), comprobaremos que, en efecto, también acaece de tal modo en el mundo feérico.

Hemos de fijarnos, en tercer lugar, en la inusitada belleza cruel y salvaje de la ninfa o hada⁹. Mientras que Keats escribía: “I met a lady in the meads, / Full beautiful – a faery’s child, / Her hair was long, her foot was light, / And her eyes were wild”¹⁰ (2018 [1997]: 152); Gala escribía, respecto a su condición de criatura salvaje¹¹: “Su cuerpo era salvaje como un río, / huidizo como un río, cuya fuerza / se renueva a medida que transcurre” (1997: 52); respecto a su belleza extraordinaria: “Era tan bella que quizá el amor / no se atrevió a elegirla como víctima” (1997: 53); y respecto al daño, al horror y al deseo intuido de olvidarla después de su marcha y del descubrimiento de su ser sobrenatural: “Acaso ya entendáis por qué ahora estoy / ciego como los ojos de quien a nadie aguarda; / de qué cielo ha caído, de qué alado / astro, y este dolor en que me pierdo” (1997: 53). John Keats “[...] nos lo dice claramente en el prólogo a *The Fall of Hyperion*, sobreentendiendo que ninguno puede alcanzar las alturas de la poesía si su fuerza no ha sido templada por el conocimiento del dolor humano” (Cernuda, 1975: 579). Es, en ambos, tangible el poder de la mirada hipnotizadora emanada de los ojos del hada, que el caballero de “La belle dame sans merci” atrapaba: “[...] her eyes were wild” (Keats, 2018 [1997]: 152), “[...] there I shut her wild wild eyes [...]” (2018

⁹ “A beleza divina assusta mais que a feiura, e talvez por isso as belas dos contos aparecem assinaladas por marcas de imperfeição. O velho aforismo popular “Não há bela sem senão” alerta para a ilusão da beleza humana e para os perigos da formosura extrema. A importância social e cultural dos pressupostos ligados aos conceitos de beleza está, inclusivamente, atestada pela arte universal – mulheres formosas nos mitos de todas as culturas foram causa de grande turbulência no meio social e familiar, mas também inspiraram artistas plásticos ao longo das eras, e fizeram correr rios de tinta: Helena de Tróia, Isolda, a dos cabelos de ouro, Berthe au Grand Pied, Melusina, Dama Yang Guifei, que supostamente provocou a queda da dinastia Tang e, na História de Portugal, a linda Inês e Leonor Teles, por exemplo” (Mercês Dias, 2016: 36).

¹⁰ ‘Encontré a una dama en el prado, / muy hermosa, doncella de cuentos de hadas; / su cabello era largo, sus pies ligeros / y sus ojos salvajes’ (Keats, 2018 [1997]: 153).

¹¹ “As the object of their dread and fascination, she is a fetish, a figure whose alien status is the product of a collective decision to name her ‘la belle dame sans merci’. Her figurative capture suggests the reciprocal relation between capture and estrangement that exists in poetic figures whose otherness implies an allegorical rather than symbolic structure of meaning. By this I mean that as a figure she resists the instantaneous understanding Coleridge in Romantic symbols, those figures whose tenor and vehicle are so closely bound (or so represented) that we understand their meaning immediately. As a poem whose central figure is defined by her antithetical relation to the speakers of the poem and to a long tradition of belle dames, Keats’s ‘La belle dame sans merci’ explores the value of poetic figures whose meaning is not intuited but learned” (Kelley, 1987: 333).

[1997]: 154); frente al haz destructivo de *La acacia*: “si [...] / os hubiese mirado de repente / a los ojos” (Gala, 1997: 51), “Traía el mes de mayo entre los ojos” (1997: 51), “[...] ahora estoy / ciego como los ojos de quien a nadie aguarda [...]” (1997: 53).

Otro motivo común que debe destacarse, en cuarto lugar, es el de los besos, que el autor inglés multiplicaba en una gruta: “She took me to her elfin grot, / And there she wept, and sigh’d fill sore, / And there I shut her wild wild eyes / With kisses four”¹² (Keats, 2018 [1997]: 154). El autor español, por su parte, ponderaba las caricias y los besos de dulce sabor en la alcoba: “[...] e innumerables sus caricias / igual que el mar, igual que las hojillas / que presta abril sin tino a los retoños, / y un sabor a esperanza le mojaba los besos / de cañaduz y menta a medianoche...” (Gala, 1997: 52-53).

Llama la atención, en quinto lugar, la extrema palidez del protagonista de la balada, “[...] Alone and palely loitering [...]” (2018 [1997]: 152), y de los personajes de la realeza con los que se topa en su aventura: “I saw pale kings and princes too, / Pale warriors, death-pale were they all; / Who cried – ‘La Belle Dame sans Merci / Hath thee in thrall!’”¹³ (2018 [1997]: 156); palidez análoga a la del alma ascética que vaga por el resto de los versos de *La acacia*: “Denme rosas de olor con que solloce / pálida el alma ya de tanta espera” (Gala, 1997: 57). Si John Keats temía a los reyes, a las princesas y a los guerreros,

as a poetic figure borrowed from a long tradition and defined within the discourse of Keats’s poem, the *belle dame* of the early draft directs our attention to the alienation of other figures in the poem, including the landscape, the knight and the chorus. Of these, the human characters are the most suggestive, since the figures Keats invents to depict them are themselves alienated from their referent – death or its approach (Kelley, 1987: 342);

Antonio Gala temía a los enigmáticos censores y, aun así, daba fe de su vivencia casi como un contraejemplo: “Bien sé que, al leer esto, los

¹² ‘Me llevó a su gruta de duendes, / y allí lloró y suspiró con aflicción, / y allí con cuatro besos cerré sus ojos / silvestres, salvajes’ (Keats, 2018 [1997]: 155).

¹³ ‘Pálidos reyes vi, y también princesas, / pálidos guerreros, todos ellos con una palidez mortal; / gritaban: “¡La bella dama sin piedad / os ha esclavizado!”’ (Keats, 2018 [1997]: 157).

censores / rasgarán sus opacas vestiduras; / pero quiero deciros que ella fue / un jazmín blanco en el follaje oscuro [...]" (1997: 52).

La última estrofa, en fin, de la "La belle dame sans merci" es un *ritornello* –esta vez con la voz del caballero– que completa su estructura circular: "And this is why I sojourn here, / Alone and palely loitering, / Though the sedge is wither'd from the lake, / And no birds sing"¹⁴ (Keats, 2018 [1997]: 156). Y es que este ha regresado a la pena, a la soledad y al silencio tras la trascendencia inefable del encuentro, y otro tanto acontecía al yo poético del segundo poema de *La acacia*, que ha sido asediado desde dos flancos: "Por eso, si lo sabéis, decidme, / ¿cabe bajo tierra / un corazón enamorado? / Pues ya comprenderéis, amigos míos, / que este amor es sin duda / una historia muy triste" (Gala, 1997: 53). Tampoco para él cantan más los pájaros. Únicamente queda el silencio: "No hay esparcidas vides / en los viñedos, / y el ruiseñor anida / en la negra enramada del silencio" (1997: 53).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como conclusión, puede decirse ahora que *La acacia* de Antonio Gala es un poemario que prolonga, mayoritariamente, algunos de los fundamentos establecidos en *Enemigo íntimo* y antecede, desde la escritura de la destitución, todo aquello que, estilísticamente hablando, estaba por venir en su madurez poética. Si bien los temas fundamentales que han sido detectados en los textos que lo componen han sido la insatisfacción y la trascendencia, pasando a explicar después el símbolo de la acacia y algunas referencias bíblicas y tantas (re)configuraciones místicas (Plaza González, 2023a: 267-290), en esta ocasión ha debido aislarse, por el contrario, el análisis del segundo poema del compendio, en el que, en lo tocante a la tradición poética española, se ha atisbado el personaje fantástico de la ninfa-pastora y la resultante incursión de un motivo pagano.

En lo tocante a la poesía europea, se han medido las confluencias y las reescrituras entre "La belle dame sans merci" del inglés John Keats y el poema número 2 de este título. Se ha verificado, en suma, con todo ello que Gala no desdeñó jamás, en su proceso de creación, las más ricas tradiciones de la literatura occidental, como la de la ninfa-pastora o la del hada hermosa y cruel, con hincapié en la conocida balada de Keats, porque,

¹⁴ 'Y así es como aquí permanezco, / solitario y pálido vagabundo, / aunque el junco esté marchito en el lago / y no cante ningún pájaro' (Keats, 2018 [1997]: 157).

“aunque Keats era muy joven cuando murió, y en parte estuviese todavía bajo los encantos de la cámara del pensamiento virginal, su conocimiento de la vida alcanzaba más allá de ella, bastante más allá de lo que cualquier otro poeta excepcional haya podido alcanzar a la misma edad” (Cernuda, 1975: 581).

FINANCIACIÓN

Este artículo ha sido parte de una tesis doctoral realizada con el apoyo de una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU18/01702), tutelada por el profesor José Lara Garrido, y 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, y 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.

BIBLIOGRAFÍA

- Asensio, Eugenio (1970). *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: “Biblioteca Románica Hispánica”, Editorial Gredos.
- Caballero Bonald, José Manuel (2011). “La expresión poética de Antonio Gala”. En Ana Padilla Mangas (coord.). *Antonio Gala y el arte de la palabra*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 25-32.
- Cagnetti, Sueli de Souza (2013). *Leituras em contraponto: novos jeitos de ler*. São Paulo: Paulinas.
- Cernuda, Luis (1975). *Prosa completa*. Derek Harris y Luis Maristany (ed.). Barcelona: “Biblioteca Crítica”, Barral Editores.

- Dias, Fernanda das Mercês (2016). *O cortejo feérico. Imagens, miragens: figuras arquetípicas dos contos de fadas* (Trabajo de Fin de Máster dirigido por Ana Alexandra Mendonça Seabra da Silva Andrade de Carvalho y João Carlos Firmino Andrade de Carvalho). Universidade do Algarve (Portugal). Disponible en <http://hdl.handle.net/10400.1/10022> [17/1/2024].
- Filmer, Kath (1989). “La Belle Dame Sans Merci: Cultural Criticism and the Mythopoeic Imagination in George MacDonald’s *Lilith*”. *Mythlore*, 15, 4, pp. 17-20.
- Gala, Antonio (1962). “La deshora”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 48 (abril), pp. 13-21. Madrid: Ediciones Mundo Hispánico.
- Gala, Antonio (1995). *Carta a los herederos*. Barcelona: “Documento”, Editorial Planeta.
- Gala, Antonio (1997). *Poemas de amor*. Pere Gimferrer (ed.). Barcelona: Editorial Planeta, Espasa-Calpe, Círculo de Lectores.
- Gala, Antonio (2000). *Ahora hablaré de mí*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Gala, Antonio (2005). *Texto y pretexto (1973-1978)*. Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA.
- Gala, Antonio (2008). *Cosas nuestras*. Barcelona: BackList.
- Garrote Bernal, Gaspar (2012). “El *Cántico espiritual*, poema ovidianista”. *Philologica Wratislaviensia: Studia Iberica et Latinoamericana*, I. En Zdzisław Wąsik y Małgorzata Kolankowska (eds.). *Del español al hispanismo: Docencia e investigación*, pp. 73-93.
- Infante, José (1994). *Antonio Gala, un hombre aparte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Keats, John (2018 [1997]). *Poemas escogidos*. Juan V. Martínez Luciano, Pedro Nicolás Payá y Miguel Teruel Pozas (ed. y trad.). Madrid: “Letras Universales”, Ediciones Cátedra.

- Kelley, Theresa M. (1987). “Poetics and the Politics of Reception: Keats’s ‘La belle dame sans merci’”, *ELH*, vol. 54, núm. 2, pp. 333-362.
- Lara Garrido, José (2020). *La ninfa-pastora y sus variaciones de género y encuadre. Una baraja erógena desde la pastorela a Jáuregui*. Torino: “Anejos de *Artifara*”, Dipartimento di Studi Umanistici della Università degli Studi di Torino.
- Martínez Moreno, Isabel (2016). “Antonio Gala. Eterno y de cristal”. En Isabel Martínez Moreno (ed.). *Antonio Gala. Eterno y de cristal*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 9-105.
- Montejo Gurruchaga, Lucía (1996). “Las ‘limitaciones de expresión’ en España durante las décadas cincuenta y sesenta: el ejemplo de dos antologías poéticas”. *Epos. Revista de Filología*, 12, pp. 277-298.
- Mosquera Novoa, Lucía (2018). “De la *belle dame sans merci* a la doncella que muere: sobre la figura femenina en la obra de Juan de Torres”. *Artifara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 18, pp. 205-218.
- Piaget, Arthur (1901). “‘La belle dame sans merci’ et ses imitations”. *Romania*, 118-119, pp. 317-351.
- Plaza González, Pedro J. (2024). “*Ese ramo de rosas que trajimos*”: *Estudio crítico total del poemario “Enemigo íntimo” (1960) de Antonio Gala*. Sevilla: Renacimiento.
- Plaza González, Pedro J. (2023a). “‘El árbol del silencio’: (re)configuraciones místicas en *La acacia* de Antonio Gala”. En Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero (eds.). *La esperanza entre cenizas. Compromiso, identidad y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI*. Sevilla: Renacimiento, pp. 267-290.
- Plaza González, Pedro J. (2023b). *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). Disponible en <https://hdl.handle.net/10630/30777> [14/7/2024].

Porro Herrera, María José (2021). “Interrelaciones culturales en la poesía de Antonio Gala”. En Ana Padilla Mangas (ed.). *Antonio Gala. De la palabra al arte y el arte de la comunicación*. Córdoba: UCOPress, pp. 93-114.

Sánchez Robayna, Andrés (2009). “Poesía española y poesía europea”. *Foro Hispánico*, 36, pp. 171-182.