

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Redes, pp. 215-237.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.160>

Eros y *descriptio* onírico-lírica en tres relatos  
“fuera de Región” de Juan Benet

Eros and Oneiric-Lyric Description in Three  
Stories “Outside the Region” by Juan Benet

Antonio Candeloro  
Universidad Católica San Antonio de Murcia, España

orcid: 0000-0003-4645-6188  
[acandeloro@ucam.edu](mailto:acandeloro@ucam.edu)

Recibido: 08 de diciembre de 2023  
Dictaminado: 01 de febrero de 2024  
Aceptado: 09 de febrero de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

# Eros y *descriptio* onírico-lírica en tres relatos “fuera de Región” de Juan Benet

## Eros and Oneiric-Lyric Description in Three Stories “Outside the Region” by Juan Benet

Antonio Candeloro

### RESUMEN

El objetivo de este artículo es de analizar tres relatos eróticos de Juan Benet ambientados “Fuera de Región”. A partir de una hipótesis interpretativa formulada por Ignacio Echevarría, se estudiará el papel fundamental de Eros, en cuanto protagonista oculto de los relatos; la manera en la que la *descriptio* se erotiza a partir de la irrupción del elemento erótico; las imágenes onírico-líricas que surgen de las descripciones de los espacios invadidos por Eros; de qué forma esas mismas imágenes desestabilizan la trama.

*Palabras clave:* Juan Benet; *descriptio*; análisis del espacio; Eros; lenguaje onírico-lírico.

### ABSTRACT

The objective of this article is to analyze three erotic stories by Juan Benet set “Outside the Region”. Based on an interpretative hypothesis formulated by Ignacio Echevarría, the fundamental role of Eros will be studied, as the hidden protagonist of the stories. We will study also the way in which the description is eroticized from the emergence of the erotic element; the dream-lyrical images that arise from the descriptions of the spaces invaded by Eros; how those same images destabilize the plot.

*Keywords:* Juan Benet; *descriptio*; space analysis; Eros; dream-lyrical language.

## INTRODUCCIÓN

El objetivo que nos prefijamos en este artículo es el de analizar de qué forma, tal y como afirma acertadamente Ignacio Echevarría (2010) en *Fuera de Región*—epílogo del segundo volumen de los cuentos completos de Juan Benet, titulado *Así era entonces*— nos es posible reconocer “los indicios que señalan en otras direcciones y que revelan la existencia, dentro de la obra del escritor, de otras posibilidades, de otros escritores posibles, a veces muy distintos al que sus opciones propias han terminado por privilegiar” (p. 217). El mismo Juan Benet eligió dividir sus cuentos completos en la base del espacio en el que se desarrollan sus tramas, siendo los de la primera parte los ambientados “en Región” y los que configuran el segundo volumen los ambientados “fuera” de ella. En este sentido, de nuevo resulta interesante la reflexión que Echevarría (2010) lleva a cabo teniendo en cuenta el espacio de las tramas de esos cuentos que se salen del ámbito regionato:

Varios de los relatos aquí reunidos transcurren en escenarios concretos, algunos durante las vacaciones de verano. Y es como si Juan Benet, en alguno de ellos, se hubiera tomado él mismo vacaciones de su muy exigente proyecto narrativo. A menudo hay en estos relatos una luminosidad, una fruición que contrasta acusadamente con el sombrío y a menudo fantasmal ambiente de Región (p. 219).

A la “luminosidad” y a la “fruición” de los relatos “Fuera de Región”, se contrapondrían cromáticamente las sombras fantasmales y la ambientación lúgubre de los relatos “dentro de Región”. Se trata, en realidad, de una contraposición dicotómica, que el mismo Benet desmonta en el prólogo de la edición de 1977 de sus *Cuentos completos*. Ahí, el autor de *Volverás a Región* llegará a afirmar con tono paródico hacia cierto tipo de crítica estructuralista: “El lector que esté ajeno a las modernas teorías textuales y a las recientes elucubraciones acerca de la escritura —más bien de las escrituras— espero que podrá encontrar algo de lo que buenamente se espera

de toda lectura, esto es, *emociones*” (Benet, 2010, p. 10).<sup>1</sup> Resulta cuando menos interesante constatar cómo el autor de *La inspiración y el estilo* remarca para todo acto de lectura el elemento emotivo, el que más ligado resulta a la subjetividad del lector.<sup>2</sup> También es llamativo constatar que los relatos más “veraniegos” de Benet son los que atañen a Eros, entendido en cuanto fuerza irracional a mitad de camino entre lo humano y lo sobrenatural, que interviene para descolocar, desubicar y colapsar tanto la trama como el lenguaje en el que el narrador relata los hechos.<sup>3</sup> Nos referimos sobre todo a “Garet”, “Por los suelos” y “Últimas noches de un invierno húmedo”. Juan Benet escribió los tres relatos en el mismo año: 1973. Los tres, tal y como señala Ignacio Echevarría (2010), giran alrededor de dos ejes centrales: “la sensualidad” y el “humor”. Los tres nos permiten apreciar esos “otros cauces, en general bastante más amables, por los que bien podría haber discurrido [el caudal principal de la narrativa de Benet] si hubiera sido otra la cifra resultante de sus intereses, de sus ambiciones, de su naturaleza” (p.

---

<sup>1</sup> Las cursivas son mías.

<sup>2</sup> Sobre las diferencias entre “emociones” y “pasiones”, véase Kant (1991, pp. 184-185): “La inclinación difícil o absolutamente invencible por la razón del sujeto es una *pasión*. Por el contrario, es el sentimiento de un placer o desplacer en el estado presente, que no permite se abra paso en el sujeto la reflexión [...], la *emoción*.” Eros formaría parte de la segunda categoría, sobre todo si tenemos en cuenta esta comparación: “La emoción obra como el agua que rompe su dique; la pasión como un río que se sepulta cada vez más hondo en su lecho” (p. 186).

<sup>3</sup> Según Platón (2010, p. 739), Eros nace de Recurso y Pobreza —o Poros y Penía, según la versión de Diótima—, durante el banquete para celebrar el nacimiento de Afrodita: “Siendo hijo, pues, de Poros y Penía, Eros [...] es siempre pobre, y lejos de ser delicado y bello, como cree la mayoría, es, más bien, duro y seco, descalzo y sin casa, duerme siempre en el suelo y descubierto, se acuesta a la intemperie a las puertas y al borde de los caminos, compañero siempre inseparable de la indignancia por tener la naturaleza de su madre.” De esta descripción del carácter y de los rasgos principales de Eros, nos interesa subrayar, de momento, dos aspectos: el que Eros no tiene casa —y veremos en seguida la importancia que cobran los espacios cerrados en los que los narradores padecen Eros— y el hecho de que está siempre “en el medio” entre la “sabiduría” y la “ignorancia” —y veremos cómo los protagonistas masculinos de los tres relatos se balancean constantemente entre su presunta sabiduría, a veces soberbia, y su constante incapacidad a la hora de interpretar los hechos que padecen.

221).<sup>4</sup> Los tres nos permitirán analizar de qué forma Eros es el personaje oculto que modifica y determina el final de la trama de estos tres relatos y de qué manera la *descriptio* del paisaje —y de los diferentes espacios— se erotiza, hasta convertirse en poesía, al crear imágenes onírico-líricas.<sup>5</sup>

#### “GARET”: UN INTERCAMBIO DE IDENTIDADES

##### —O DE CUANDO EROS SE UNE A LA SÁTIRA POLÍTICA

“Garet” es uno de los cuentos más humorísticos de todos los escritos por Juan Benet: un hombre de negocios se encuentra en Nueva York por unos asuntos de los que nunca se nos darán detalles. Está a punto de vivir las últimas cuarenta horas de su vida neoyorkina antes de su regreso a Madrid cuando, en la entrada de la *Frick Collection* —un museo de Nueva York, en el que se guardan algunas obras emblemáticas de Velázquez, Rembrandt o Piero della Francesca—, es interpelado por “un personaje de espesas y aplastadas cejas, a lo Breznev” (Benet, 2010, p. 141). Ya esta primera referencia concreta a un personaje político de la época<sup>6</sup> nos permite ubicar temporalmente la narración de los hechos. También disponemos de

---

<sup>4</sup> Sobre este nudo, véase Catelli (2015, p. 10): “Esa oscilación hace que Benet no sea siempre el mismo escritor y su obra no componga una totalidad. Afirmar una coherencia continua cuando él trabajó con la discontinuidad literaria e histórica supondría encerrarlo en una severa e injustificada limitación.”

<sup>5</sup> Sobre el concepto de *descriptio*, véanse Quintiliano (1970, vol 2, Libro IX y XI), Rodríguez Posada (2014), Albaladejo Mayordomo (2003), Bal (2002, pp. 189-250; 2021), Segre (2003), Hamon (1983, 1991 y 1993), Riffaterre (2000), Tanganelli (2011), Garroni (2006). En este estudio, tomamos la definición de *descriptio* en el sentido que le da Cicerón, y que Quintiliano traduce con *hipotiposis*, esto es, según la misma definición que refleja Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua castellana o española* (1611): “DESCREVIR: narrar y señalar con la pluma algún lugar, o caso acontecido, *tan al vivo como si lo dibujara*. Descripción: la tal narración, o escrita o delineada.” Las cursivas son mías. Quintiliano define como *enargeia* la carga emocional que puede generar una descripción en la que el autor dibuja “tan al vivo” los hechos que evoca en la imaginación de su lector o espectador. Cuando de Eros se trata, veremos en seguida cómo las descripciones benetianas tienden a generar ese *impacto* tanto visual como emotivo. Para una contextualización histórica de la *ars retórica* desde la Antigüedad hasta la modernidad, véase Mortara Garavelli (1988, pp. 17-62). Sobre las relaciones complejas entre narración y descripción y entre palabras e imágenes en la obra de Benet, véase Imperiale (2016).

<sup>6</sup> Leonid Breznev fue Secretario General del PCUS —Partido Comunista de la Unión Soviética— desde 1964 hasta su muerte, en 1982.

un detalle espacial: el protagonista, anónimo, es evidentemente un aficionado al arte: se encuentra en la entrada de la *Frick Collection*, situada en el espacio que él mismo cita cuando se refiere a la Quinta Avenida y a West Park. El sosia de Breznev le pregunta si es “el caballero que esperaba a miss Devenant” (p. 141). Es a partir de su respuesta positiva cuando el intercambio de identidad produce la aventura: el hombre lo invita a perdonar la ausencia imprevista de miss Devenant y a aceptar que lo acompañe con su limusina hasta su casa. Es antes de que arranque el viaje hacia el chalet de los Devenant cuando el narrador vislumbra a su *otro yo*, el verdadero acompañante de miss Devenant, el Garet que da título al relato.

La descripción del espacio vuelve a ocupar el primer plano cuando el narrador llega a su desconocido destino y lo primero que nota es que la casa parecía la de “un hombre aficionado a las cosas de mar” (Benet, 2010, p. 144). Se trata de un edificio noble, típico de familias ricas del Connecticut, pero nada ostentoso. Al entrar, lo que más sorprende al narrador es la presencia de un *boiler* —en cursivas en el texto— que “de haberle acoplado un propulsor habría hecho navegar a toda la casa y sus *environs* hasta encallarla en las laderas de Ararat” (p. 144).<sup>7</sup> El Monte Ararat es el lugar en el que el Arca de Noé encalló, según el Antiguo Testamento. Sin embargo, las referencias ocultas al pasado bíblico o mítico no se acaban. El narrador añade que este *boiler* se presentaba “tan cuidado y solemne que más que para calentar podía servir para rendir culto, como la Kaaba” (p. 144). Ahora bien, esta enésima referencia arquitectónica no es nada casual: la Kaaba —o Ka‘bah al-Musharrafah, en árabe— es la construcción en forma de prisma más emblemática e importante de la religión islámica, ubicada dentro de La Meca, y lugar de peregrinación de todo musulmán que se precie durante el Ramadán. De nuevo, podríamos preguntarnos por el valor simbólico que adquiere esta referencia con respecto a la descripción del extraño *boiler* de los Devenant. Lo que sí es cierto es que de ese objeto parten una serie de tubos que plasman su

---

<sup>7</sup> Las cursivas son mías.

arquitectura interna: “Tubos que aparecían por detrás de los sofás y camas, junto a los antepechos de las ventanas, por debajo de las repisas de los lavabos” (p. 145). Nos hallamos frente a una de las típicas descripciones arquitectónicas de Juan Benet: acordándose de su teoría sobre “la onda” y el “corpúsculo”,<sup>8</sup> el autor aquí pinta *tan al vivo* el espacio que la descripción da lugar a una digresión a mitad de camino entre la pulcritud del ingeniero y la comicidad de un narrador poco de fiar, que traza un recorrido grotesco por las tuberías de la casa de los Devenant, utilizando la figura retórica de la personificación para convertir el *boiler* en personaje actante, aunque no hablante.<sup>9</sup> El elemento erótico se introduce gracias a una primera aproximación visual entre el hombre español y una chica americana –la más joven del grupo. Tras ordenarle “sacar la mano de ahí”, la joven se convierte en amante del protagonista, que empieza a mezclar, de forma original, el tono erótico con el humor y la sátira política:

Se duchaba mañana y noche, siempre salía del baño en actitud tizianesca, oliendo a colonia de hombre. No tenía demasiado pudor, pero tampoco era descocada. Era de un equilibrio envidiable, con un cuerpo duro y flexible como un cinturón. La puerta del baño estaba frente a la cama y cuando –atento a los ruidos de agua– comprendía que se estaba lavando los dientes empujaba la puerta para verla de espaldas y frente al espejo, con una toalla en la cintura anudada sobre una cadera que, a causa de la vibración que sufría todo su cuerpo a efectos del oscilante y enérgico movimiento del cepillo, se venía al suelo en el espectáculo íntimo más fascinante que me ha sido dado contemplar, hasta estas tristes fechas (Benet, 2010, p. 152).

---

<sup>8</sup> El artículo “Onda y corpúsculo en el *Quijote*”, de Benet, aparece en 1981. Benet (1976a) volverá a interrogarse sobre las relaciones ambiguas entre literatura y pintura y entre descripción y narración en otro artículo cervantino: “¿Se sentó la duquesa al lado de don Quijote?” Sobre este artículo, véase Pittarello (2008). Para una introducción a la poética de Benet y a su concepto de *grand style*, sigue siendo central Benet (1966).

<sup>9</sup> Como nos recuerda Catelli (2015, p. 58), “El problema literario de Benet es la fijación del tiempo; la resolución del problema es la fijación de la imagen.”

La *descriptio* aquí empieza a través de una comparación de corte pictórico: la mujer que se convierte en amante temporal del narrador sale de la ducha como si fuera una Venus de Tiziano.<sup>10</sup> Sin embargo, no es la vista, sino el oído, el sentido que le permite al narrador experimentar el placer de la contemplación del cuerpo femenino: es cuando oye que cesa el ruido del agua y nota que empieza a cepillarse los dientes que el narrador abre la puerta y empieza a practicar su pulsión escópica de forma explícitamente *voyeur*.<sup>11</sup> Sin embargo, hay otro elemento erótico que actúa en la descripción: la puerta, con su forma rectangular, es el marco que convierte la imagen de la mujer semidesnuda en una escena erótica digna de contemplación. La puerta determina el encuadre desde el que el hombre enfoca su atención y desata su pulsión escópica.<sup>12</sup> Con un añadido importante: la presencia del espejo en el que la mujer se contempla mientras se lava los dientes y el narrador contemplándola a su vez, mientras la toalla va cayendo al suelo. La escena se anima a través del diálogo directo entre los dos amantes:

—¿Qué estás mirando?

—Miro cómo vibras.

—¿Qué tiene de particular?

—Vibras de una manera admirable. No he visto un cuerpo que vibre como el tuyo.

—¿Es que tú no vibras?

—Yo sólo vibro de emoción. No al lavarme los dientes. En España sólo vibramos de emoción.

---

<sup>10</sup> Benet estudia los límites de la éfrasis y sus imbricaciones tanto lingüísticas como teológicas en los magníficos *El ángel del Señor abandona a Tobías* (1976b) y *La construcción de la Torre d Babel* (1990). En cuanto al cuadro evocado o aludido a partir de la contemplación del cuerpo desnudo de la mujer, podría tratarse de la *Venus del espejo*, de 1565, o de la *Venus de Urbino*, de 1538. No podemos olvidarnos de la versión de Velázquez, la *Venus del espejo* (1647-1651), en la que el pintor sevillano le da la vuelta a la postura de la protagonista de Tiziano, pintándola completamente desnuda, pero de espaldas.

<sup>11</sup> Sobre la pulsión escópica, véase Gubern (1987 y 2006).

<sup>12</sup> Como nos recuerda Stoichita (2011, pp. 25-43), el paisaje en el arte surge en el momento en el que el pintor encuadra dentro del marco de una ventana —o una puerta, o un portal— el mismo ambiente exterior, aplicando las leyes de la perspectiva, tal y como Leon Battista Alberti las desarrolla en su famoso *De pictura* (1435).

- ¿Cómo se vibra de emoción?  
—No lo sé. Sólo los de derechas vibran de emoción.  
—¿La izquierda no vibra?  
—Muy rara vez.  
—¿Y por qué?  
—No tienen nada que los embargue. Sólo tienen el pensamiento.  
—Y el pensamiento, ¿no sirve para eso?  
—No lo sé. Pregúntaselo a Mark (pp. 152-153).

Este diálogo constituye la parte más teatral del cuento<sup>13</sup> y puede ser leído como reescritura de *Los vidrios del mundo*, un relato que Juan Benet escribió junto con Luis Martín-Santos, en sus respectivos exordios —uno de los más eróticos de *El amanecer podría*:

No sé dónde acabas ni dónde empiezas tú entre las figuras del jardín —aunque esto no es un jardín sino un campo— y yo no sé si estoy solo contigo o con otra mujer porque no acierto a saber si tú eres una mujer o qué cosa rara tú eres aunque quiero llegar a saberlo de una vez y por eso meto la mano debajo de tu falda y tú huyes y dices que no con la cabeza aunque yo no tengo ningún mal pensamiento pero tú no lo sabes.

Porque lo que yo quiero saber es si hay que ver tus ojos o no hay que verlos (Martín-Santos & Benet, 2020, p. 87).<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Y bien parece sacado de alguna novela de Enrique Jardiel Poncela: pensemos en los múltiples *sketches* cómicos de *Amor se escribe sin hacer* (2006). En *Eros dulce y amargo*, Carson (2020, p. 60) afirma: “aunque en propiedad sea un nombre, Eros se comporta en todas partes como verbo. Su acción es intentar alcanzar e intentar alcanzar el deseo involucra a todo amante en una actividad de la imaginación.” En esta escena cómica, Eros actúa como verbo para dar cabida a una sátira de tipo político contra España. Anteriormente, como vimos, Eros es verbo, utilizado en el modo imperativo por Augusta: “Bastardo, saca esa mano de ahí”, que la joven repite con variación pocas líneas después: “Saca esa mano de ahí” (Benet, 2010, p. 151). A partir de ese momento, el protagonista masculino desata su verborrea más imaginativa y paródico-satírica.

<sup>14</sup> Como nos informa Jalón, se trata de relatos o “pruebas de escrituras” hechas al alimón entre los años 1948 y 1951 (Martín-Santos & Benet 2020, p. 7). *Los vidrios del mundo* se titulaba originalmente *Amor II* y la frase “mis manos debajo de tu falda” está “levemente tachada” en el manuscrito original (p. 330). En 1948, Juan Benet tenía 21 años; Luis Martín-Santos, 23. Ninguno de los dos había publicado nada de manera oficial.

Si en este fragmento el lector puede tocar con mano el efecto distorsionador de Eros —el narrador no sabe si los ojos de la mujer que contempla son suyos; si son pasibles de ser contemplados; si su mismo cuerpo puede ser tocado—, en el fragmento de “Garet” Eros se convierte en motivo de chanza y de humor negro. Mark es el marido de Augusta, a quien, previamente, el narrador ha rebautizado como Yocasta. No se trata de un nombre cualquiera: como sabemos, Yocasta es la madre de Edipo y la mujer de Layo, el Rey de Tebas, en el *Edipo Rey* de Sófocles. Si la tragedia de Sófocles pone en escena el dilema de alguien que ocupa un rol y encarna una identidad que no coinciden con sus orígenes verdaderos, en “Garet” asistimos más bien a la tragicomedia de alguien que decide usurpar la identidad de otro, en relación con la familia Devenant, para averiguar qué ocurre al presentarse efectivamente como *otro*.

Del final del relato, cabe subrayar otro elemento visual: cuando el protagonista se prepara a subir en el coche que lo llevará al aeropuerto, se fija en una chica que podría ser miss Devenant. No será casualidad si reaparece un verbo que remite al campo semántico de la pintura: “Por fin, al señalar el conserje hacia la puerta dio media vuelta y todo su cuerpo *se silueteó* contra el velo negro del abrigo, siguiendo el giro de la cabellera” (Benet, 2010, p. 161).<sup>15</sup> De este nuevo y potencial objeto del deseo erótico, sólo queda la evocación de su silueta en el momento en el que se marcha. Si Augusta —o Yocasta— es la joven casada que opta por disfrutar de la aventura adulterina, tanto Garet como miss Devenant siguen siendo dos fantasmas inaprensibles, guiados por deseos incumplidos, en una narración a mitad de camino entre la farsa y la comedia de los equívocos.

“POR LOS SUELOS”: EROS Y LA DESESTABILIZACIÓN ESPACIAL

“Por los suelos” es de nuevo la historia de un hombre y de sus aventuras eróticas. La narración, esta vez, se desarrolla a través de la tercera persona de singular de un narrador externo, que nos permite desentrañar las reflexiones y los pensamientos del protagonista.

---

<sup>15</sup> Las cursivas son mías.

Ya el primer párrafo, nos introduce en el carácter reiterativo de lo que el lector se encontrará en la trama disgregada y alucinatoria del relato: “Ocurrió por primera vez en lo mejor del verano, bastante al principio, cuando más se disfruta de la soledad, en las últimas horas de una tarde de finales de julio” (Benet, 2010, p. 163). Si el tiempo narrado atañe al verano, el tiempo de la narración permite al narrador crear una casuística de los encuentros sexuales presuntamente adulterinos del protagonista. La primera amante –la que está directamente relacionada con esa “primera vez” citada en el incipit– está descrita como “una mujer libre [...], más atractiva de espaldas que de frente y más sugerente vestida que desnuda. Una persona que sabe lo que quiere y dónde lo tiene que buscar. Y una mujer que tenía conversación y sabía ser simpática...” (p. 163). De esta *descriptio*, que podemos interpretar como semblanza de la primera amante del protagonista, hay que recalcar dos elementos: la tendencia del hombre adúltero a catalogar a las mujeres entre las que son “libres” y las que no lo son; la ironía mordaz y el tono satírico con el que detalla algunos rasgos de las mismas: simpatía, conversación, independencia son tres de los elementos que más fascinan al hombre que la contempla desde fuera. El otro elemento a destacar es que este tipo de mujer se diferencia de las “profesionales”, que cobran por sus servicios sexuales:

Dijo que le gustaba la casa porque tenía un aire moderno; preguntó quién era la señora del retrato (eso es lo que *la profesional no hace nunca*, porque lo sabe de antemano y por el mucho respeto que le tiene por todo lo tocante a la familia), pasó un momento al cuarto de baño y, sin más preámbulos, dejando el vaso sobre la mesilla de noche, se tumbó en la cama con las rodillas en alto tras haberse despojado de las bragas que dejó caer al suelo con la punta del pie (p. 164).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Las cursivas son mías. Para una interpretación en clave narcisista del personaje masculino, véase Perrin Bussiére (1986).

Tras esta descripción cinematográfica, en la que la mujer legítima del protagonista aparece *in absentia*, enmarcada dentro de un retrato fotográfico, la trama del relato empieza a tambalearse: justo en el momento en el que los dos amantes están a punto de alcanzar el orgasmo, la linealidad del relato se interrumpe: “todo se vino abajo y se perdió, vaya si se perdió” (p. 164). Esta es la *descriptio* de la primera escena erótica del relato, donde la sinestesia ocupará el primer plano, sobre todo por lo que a la alternancia entre los síntomas visuales y los auditivos del orgasmo se refiere: “Ya estaba crispada y jadeante, con los ojos entornados, lanzando gritos y abriendo la boca, mordiendo y arañando todo lo que tenía al alcance, ya estaba lanzada hacia la carrera final del orgasmo cuando ocurrió aquello. Ocurrió entonces, en el instante preciso y crítico. Ocurrió entonces” (p. 165). Si la joven aparece retratada en el momento del máximo placer, el hombre parece disfrutar de la contemplación externa de esa “carrera final” del orgasmo, como si en lugar de actor coprotagonista fuera un espectador exterior de la película que está mirando en directo. La escena se repite en las líneas inmediatamente siguientes, como para resaltar la sorpresa por parte del hombre cuando destaca el elemento sonoro que interrumpe la relación sexual: “sonó el clic de la cerradura, vaya si sonó, un sonido demasiado conocido como para confundirlo con otro: el sonido de la cerradura de la puerta principal del piso con chasquido seco y terminante, seguido del golpe de la hoja contra su marco” (pp. 165-166). Junto con el ruido del clic de la puerta y del portazo, el narrador citará también otros sonidos, en particular “sus pasos rápidos e inconfundibles” y “el firme y decidido taconeo de sus pasos sobre el parqué”, referidos a otra mujer que irrumpe en la casa y de la que nada sabemos, y que parece esfumarse en seguida, como queda patente en el siguiente párrafo, donde se describe la escena vista desde la cama: “De todo el decorado anterior no quedaba más que el hueco de la puerta del dormitorio, iluminado desde el pasillo, nada más, ni siquiera el eco de los pasos de ella ni las voces de protesta” (p. 166). El problema estriba en un doble nudo gramatical: ¿a quién le corresponden esos “pasos” y esas “voces de protesta”? ¿A la joven cuyo orgasmo se interrumpe abruptamente o a la mujer del adúl-

tero? Igual que en “Garet”, también en “Por los suelos” la puerta adquiere un valor altamente significativo y simbólico. El ruido de la puerta externa indica la entrada en escena de la mujer del protagonista; la contemplación de la puerta del dormitorio podría señalar la salida repentina de la amante. La confusión espacial relativa al sujeto que entra y que sale del marco de la puerta aumenta por la alternancia de los tiempos verbales:

*Desapareció en un santiamén; y sólo mucho después aflorarán al recuerdo su salto de la cama, sus voces encrespadas, sus pasos despechados por el pasillo y de nuevo el portazo... mientras el marco de la puerta del dormitorio continúa iluminado y vacío y de todo el suceso no restan otras pruebas que un par de colillas, un par de vasos con algo de líquido amarillento, unos trozos de hielo en la pileta y abierta la portezuela de la nevera (p. 166).*<sup>17</sup>

El narrador pasa del pretérito indefinido al futuro simple, para terminar con el presente de indicativo. Si Platón describe a Eros como hijo de Recurso y Pobreza, el protagonista masculino de “Por los suelos” encarna ambos personajes mitológicos cuando, tras esta interrupción imprevista del acto sexual, nos declara con sorna que “hubo que recurrir a las amistades de antes” para poder satisfacer sus deseos carnales. No se nos especifica si la casa en la que se consume el nuevo engaño sigue siendo la misma; sí se cita a “la chica del verano pasado”, una joven que el narrador critica, adoptando de nuevo un tono entre la sorna y la mordacidad: “Es lo que más molesta de esa clase de mujeres, que porque se haga el amor con ellas se creen ya con unos derechos adquiridos para siempre. Sobre todo el derecho al reproche” (p. 167).

La escena de la segunda relación sexual interrumpida es todavía más perturbadora que la primera porque la “silueta” de la mujer que mira el interior de la habitación matrimonial desde fuera se presenta como “una sombra” que “se recorta y oscurece el hueco iluminado de la puerta” (p. 168). La imposibilidad de poder

---

<sup>17</sup> Las cursivas son mías.

atribuirle una identidad clara convierte a esa “sombra” en el emblema perfecto de lo que Freud (1976, pp. 215-251) define como “lo siniestro”, esto es, “lo familiar” que se convierte en algo que nos inquieta. El “estupor” que experimenta el hombre hace que el mismo dormitorio desaparezca y que “ni vuelven los muebles a su sitio ni las paredes a su penumbra” (p. 168). Eros trastoca el estado anímico del adúltero hasta modificar la ubicación de los muebles de su casa y de los efectos de la luz y de las sombras en las paredes de la misma.

La *variatio* se repite hasta el final del relato, cuando el narrador nos cuenta la enésima escena de *coitus interruptus*, esta vez con “una de esas chicas muy jóvenes que frecuentan los bares para concertar sus pequeños contratos” (p. 171). En este tercer encuentro clandestino, sí se especifica dónde se consuma el acto sexual: un piso de alquiler del que el narrador subraya el “acierto [d]el mueble” y la presencia de un “espejo” (p. 172). De nuevo, será la irrupción de un sonido la fuente perturbadora que impedirá llegar al orgasmo a los dos amantes.

El final es casi humorístico: “Claro que eran sus pasos, claro que es su voz: –Pero ¿qué haces ahí desnudo? ¿Qué haces por los suelos? ¿Por qué no te levantas y te vistes?” (p. 172). El final abierto de este relato –y la copresencia de imperfecto y presente de indicativo en la misma oración– podrían evocar las reflexiones de Ignacio Castro Rey en *Sexo y silencio*:

Es posible que la *pequeña muerte* del orgasmo sea el prototipo de esa *revelación instantánea* donde todo se junta, sin necesidad de saber conscientemente nada. De ahí el trance de los amantes, un olvido del mundo en el que están indefensos y pueden ser fácilmente sorprendidos. [...]. Precisamente en el orgasmo, [...] se abraza lo que es imposible perpetuar en ningún tiempo lineal o contado, en ninguna narración *sucesiva* (Castro Rey, 2021, pp. 75-76).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Nótese el tono bergsonian de la reflexión de Castro Rey. Sin duda alguna, entre Sigmund Freud y Henry Bergson, Benet se decantaría hacia este último, en cuanto a la percepción del tiempo onírico o erótico se refiere. Lo demuestra Sandrine Lascaux (2006, p. 109), analizando obras como “Una meditación” y “El ángel del Señor abandona a

Quizá sea la imposibilidad de alcanzar el orgasmo lo que provoque la caída al suelo del protagonista masculino y la paralela, agobiante, repetición en bucle –o aparentemente *ad infinitum*– de la escena del descubrimiento del adulterio, con la consecuyente y ruidosa huida de su amante de turno.<sup>19</sup>

“ÚLTIMAS NOCHES DE UN INVIERNO HÚMEDO”: EROS Y THANATOS

O DEL LENGUAJE ONÍRICO-LÍRICO QUE COLAPSA LA *DESCRIPTIO*

Quizás “Últimas noches de un invierno húmedo” sea el relato más lírico de los de Juan Benet. El señor Martín, que sufre depresión y tos crónica tras la muerte de su mujer, decide aceptar la invitación de su hija a dejar Madrid, para pasar “el primer trimestre del año en una localidad de la costa de Levante” (Benet, 2010, p. 185), con el deseo de que la brisa marina le ayude a recuperarse de su estado anímico derrumbado.

El narrador nos permite entrar en la intimidad del protagonista masculino, detallando sobre todo los automatismos que éste repite sin estar ya respaldado por la presencia de su cónyuge:

El café del desayuno se quedaba frío, sin duda a la espera de que ella se sentara a su lado; [...] por la noche –muchas noches– se metía en la cama por el lado de ella y extendía el brazo buscando su cuerpo, llamándose a sí mismo con susurros un tanto avergonzados. Porque

---

Tobías”: “J. Benet reivindique [...] un héritage plus bergsonien que freudien”: Benet reivindica una herencia más bergsoniana que freudiana. Traducción propia. Lo que afirma también Elide Pittarello (1993, p. 430) a propósito de “Nunca llegarás a nada”, el primer relato que da título a la primera recopilación de cuentos de Benet, se puede aplicar a “Por los suelos”: “come lo spazio non ha esatte dimensioni, così neanche il tempo ha esatte scansioni”: Así como el espacio no tiene dimensiones exactas, tampoco el tiempo tiene escansiones exactas. Traducción propia.

<sup>19</sup> Según Díaz-Navarro (1992, p. 91), “Los demás personajes estarían en un espacio diferente al del protagonista, incluso cuando las jóvenes y éste comparten el mismo lugar. El espacio, entonces, no pretende ser la representación de un lugar real que exista en alguna gran ciudad española, sino un espacio textual que de forma ambigua nunca termina de definirse”. Es lo que ocurrirá también en la parte final de “Últimas noches de un invierno húmedo”, como veremos.

una de tantas divagaciones para soportar su ausencia consistía en *imaginar que él era el muerto* (p. 187).<sup>20</sup>

Si el gesto de extender el brazo hacia el lado en el que solía dormir su mujer es señal inequívoca del vacío que el hombre percibe al haberse quedado viudo, además de su intento de empezar la freudiana elaboración del duelo, la imaginación lúgubre de que “él era el muerto” ya nos tiene que poner sobre aviso sobre cómo se desarrollará la narración de los hechos. No soportando el recuerdo constante de su mujer, el vivo se proyecta en el futuro fingiendo estar muerto.

En su nueva vida en el Levante, el señor Martín se dedica sobre todo a espiar a los vecinos y a contemplar el mar. En particular, la atención del hombre se activa en el momento en el que observa la vida animada, entre fiestas y alcohol, de dos jóvenes vecinas, de las que puede “contemplar la danza de *sus siluetas* cortadas por las láminas de las persianas venecianas que no se preocupaban de cerrar” (p. 194). Esta *descriptio* no sólo pone de relieve la pulsión escópica de alguien que actúa en calidad de *voyeur*, sino que vuelve a realzar la importancia de un elemento visual que ya analizamos en los dos relatos anteriores: esta vez las siluetas de las dos mujeres que bailan se recortan no por la puerta, sino por la ventana, siendo el resultado idéntico. El clímax se alcanza en el momento en el que una de las dos jóvenes, perseguida por uno de los invitados, huye semidesnuda de su propio piso y acaba encerrándose en el cuarto de baño del viudo:

Entonces, a título de recompensa, se volvió hacia el señor Martín, le pasó la mano por la cabeza –acariciándole el cuello con el borde de las uñas– y le besó en la comisura de la boca, al tiempo que, sin dejar de acariciarle, su mano se deslizaba desde la oreja, por el cuello y la clavícula. Y sin decir más, echó a correr en dirección a su bungalow, sujetándose en el pecho la toalla de color carmín (pp. 196-197).

---

<sup>20</sup> Las cursivas son mías.

La *descriptio* erótica se activa a partir de la vista, para luego subrayar el elemento olfativo —el perfume intenso de la joven— y terminar con el tacto, por partida doble: el de las uñas de los dedos, que acarician el cuello del hombre, y el de los labios, que besan la comisura de su boca. Vuelve también el detalle visual de la toalla, como en “Garet”, aunque esta vez se mantiene sujeta al pecho de la joven, que corre dejando al anciano “embargado por el perfume con que lo había impregnado la intrusa” (p. 197). Es significativo que tras esta frase, y un espacio en blanco entre esta primera parte y la última del relato, la narración vuelva a arrancar con una frase lapidaria, que señala una completa e inevitable vuelta del revés de la percepción del mundo: “Todo quedó invertido” (p. 197). De hecho, el señor Martín ya no atiende las llamadas de su hija, preocupada por su salud, ni sufre por su mujer muerta, al no rememorar su figura de forma obsesiva como antaño.

Eros determina no sólo la ruptura de la trama, su linealidad y su organización espacio-temporal, sino también la repentina disgregación del *yo*. Conforme nos acercamos al final del relato, el lenguaje va adquiriendo rasgos tanto oníricos como líricos; las imágenes se suceden de forma caótica y el ritmo musical de las olas del mar se une al ritmo acompasado del estilo de quien narra los hechos, de tal manera que a una *descriptio* onírico-lírica le corresponde paralelamente una *inventio* tanto disgregada cuanto desatada. Los lectores, junto con el señor Martín, asistimos a fenómenos inexplicables o inverosímiles, como “la desaparición de la habitación” y la “súbita iluminación de la puerta abierta a la playa” (p. 198). Igual que el protagonista adúltero de “Por los suelos”, también el señor Martín sufre un trastorno emocional parecido, que le impide ubicarse en el espacio y en el tiempo, tal y como se deduce del final abierto del relato:

Su mano había pasado por su espalda y entre sus muslos y la pléctora había respondido con una palpitación creciente, sólo un pulso más agitado, porque un único órgano escondido e intimidado era capaz de sentir la tersura de la forma prohibida, de comprender el inconfesable secreto de su pétrea calidez, de devolverle con su entrega el hermético y añorado mutismo, aislado en el placer, de

hacerle llegar su incompleta respuesta [...] enredada entre su cuerpo agonizante para demostrar la fuga de su injusto poseedor, acariciado exánime –hundido más y más en la arena embebida en agua– en el momento de su último, amaratado y turbulento despertar por las escaloradas y crujientes y minúsculas olas de la madrugada que, infatigables criaturas sin discernimiento, no cejaban en su empeño en saltar sobre la playa, aprovechando *su postrer sueño* (pp. 198-199).<sup>21</sup>

Estamos frente a uno de los ejemplos más emblemáticos del *grand style* sobre el que Benet teoriza en *La inspiración y el estilo* (Benet, 1966). Eros, entendido platónicamente en cuanto hijo de Recurso y de Pobreza, reactiva el deseo sexual y vitalista del viudo, que ya no sabe cómo disfrutar del placer que le produce el tacto repentino y el beso robado de la joven vecina y que, en su ensoñación onírica, llega a imaginar una mano que pasa “entre sus muslos”. Los sintagmas “su último, amaratado y turbulento despertar” y el “postrer sueño” con que se cierra el párrafo y se acaba el relato podrían evocar la muerte misma del protagonista.

Cuanto más se torna lírica la *descriptio*, más se difumina la frontera entre realidad y ficción, entre lo que el *yo* percibe y lo que solo imagina.<sup>22</sup> La sintaxis ya no cuenta los hechos, ni evoca el pasado, ni adelanta el futuro, sino que se acopla al movimiento ondulatorio y constante de las olas del mar.<sup>23</sup> También es significativo el sintagma que evoca al Quevedo (1995) de “Amor constante más allá de la muerte”: ese “postrer sueño” es alusión implícita a la “postrera

---

<sup>21</sup> Las cursivas son mías.

<sup>22</sup> Véase Freud (1993, pp. 261-262): el “yo que ni siquiera es dueño y señor en su propia casa, sino que se halla reducido a contentarse con escasas y fragmentarias informaciones sobre lo que sucede fuera de su consciencia en su vida psíquica”. Ya Platón (2010) sabía que el *yo* cambia constantemente a lo largo del tiempo y de las fases de su propia vida, antes de que Freud descubriera el subconsciente, hasta llegar a afirmar, casi benetianamente, que “nunca somos los mismos ni siquiera en relación con el conocimiento” (p. 745). Sobre este nudo, véase también Ferrero (2009, p. 24).

<sup>23</sup> Véase Murcia (1995, p. 23): “El espacio laberíntico perturba y suspende la linealidad temporal por su circularidad iterativa. La sintaxis benetiana desempeña un papel análogo. Por sus múltiples rupturas, dispone [...], en la sucesividad lineal del discurso lo que, en el plano semiótico, se produce ‘al mismo tiempo’, suspendiendo por lo tanto el desarrollo del relato en su dimensión acrónica.”

sombra” que le lleva al poeta el “blanco día”, el de su fallecimiento (p. 507). De forma quevediana, sólo el beso y el tacto de la joven intrusa le permiten al protagonista olvidar a su mujer muerta y a su antiguo *yo* deprimido.

#### CONCLUSIÓN

Si en “Garet” la puerta del cuarto de baño adquiere el papel de marco que encuadra y erotiza la figura femenina, permitiendo tanto el nacimiento de la pulsión escópica como el acto sexual, con interesante inserción de un diálogo satírico sobre las diferencias entre la izquierda y la derecha españolas, en “Por los suelos” el ruido de la puerta al cerrarse y el de los tacones de la mujer del protagonista, que acaba de descubrir el adulterio, convierten el relato erótico en una historia de terror, en la que el *yo* está condenado a no poder alcanzar el orgasmo con su amante de turno. Quizá por el sentido de culpabilidad, quizá por el remordimiento de su conciencia, el protagonista masculino ya no podrá disfrutar de sus enlaces adulterinos, siendo al final del relato una caricatura del mito de Don Juan, que pretende dominar a todas sus amantes, partiendo de su propia mujer.<sup>24</sup> “Últimas noches de un invierno húmedo”, en cambio, no gira sólo alrededor de Eros —o el impulso vital, según la terminología freudiana—, sino también alrededor de Thanatos —o el impulso de muerte—: el viudo que lo protagoniza vuelve a la vida tras el duelo por su mujer fallecida gracias al acto de espionaje

---

<sup>24</sup> En una carta enviada a Carmen Martín Gaité, el 16 de agosto de 1965, Juan Benet llega a afirmar que “a mi parecer, el acto sexual más importante que puede ejecutar un hombre con una mujer (y el más difícil, el más atrevido, el más insólito y el único que es capaz de abrir el uno al otro) es hablar con franqueza con ella” (Benet-Martín Gaité, 2011, p. 84). Es sintomático el hecho de que los tres protagonistas de los tres relatos examinados nunca hablan con las mujeres que se convierten en su oscuro objeto del deseo; o si hablan, nunca lo harán con franqueza, como le ocurre al protagonista anónimo de “Garet”, socarrón y usurpador de identidades. Sobre las relaciones entre hombres y mujeres, es sumamente interesante “Epístola moral a Laura”, aparecida en *Puerta de tierra* (Benet 1969, pp. 61-87), una supuesta carta que Benet le envía a una amiga a punto de divorciarse, con la intención de ayudarla a recapacitar y a medir las consecuencias de su acto. En este texto, Benet (1969, pp. 83-84) afirma, con tono entre senequista y humorístico, que ‘la vida sólo es concebible como limitación’ siendo el matrimonio ‘la reducción a términos morales y sociales [...] del afán de duración que engendra cualquier clase de amor’.

hacia dos jóvenes turistas. En este caso, la fugaz experiencia erótica con la joven que se esconde en su cuarto de baño rescata el sentido de una vida cuyos últimos días transcurren en el recuerdo obsesivo de la mujer muerta.

Podemos concluir afirmando que, en la línea de lo señalado por Ignacio Echevarría, en estos tres relatos el lector puede apreciar a un Juan Benet diferente al que centra su poética en las obsesiones que aparecen en sus obras más importantes. En los tres casos, Eros modifica la percepción del *yo* y transforma el lenguaje. Este fenómeno es particularmente evidente en las descripciones de los espacios: las puertas, en particular, permiten que Eros entre y salga del espacio íntimo de los personajes, para trastocar para siempre la trama de quien narra, hasta determinar su propia muerte, como sugiere el final onírico-lírico de “Últimas noches de un invierno húmedo”. En este caso, Juan Benet nos demuestra cómo, a veces, la Señora de la Guadaña le gana la batalla al hijo de Recurso y Pobreza. ➤

## REFERENCIAS

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (2003). Notas sobre la comunicación retórica en Quintiliano. *Monteagudo*, 9, 27-36.
- BAL, M. (2002). Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione. En F. Moretti (Ed.), *Il romanzo. Le forme* (pp. 189-250). Torino: Einaudi.
- BAL, M. (2021). *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*. Murcia: Editum.
- BENET, J. (1966). *La inspiración y el estilo*. Madrid: Revista de Occidente.
- BENET, J. (1969). *Puerta de tierra*. Barcelona: Seix Barral.
- BENET, J. (1976a). *En ciernes*. Madrid: Taurus.
- BENET, J. (1976b). *El ángel del Señor abandona a Tobías*. Madrid: La Gaya Ciencia.
- BENET, J. (1981). *La moviola de Eurípides*. Madrid: Taurus.
- BENET, J. (1990). *La construcción de la Torre de Babel*. Madrid: Siruela.
- BENET, J. (2010). *Así era entonces. Cuentos completos 2*. Juan Benet (Pról.). Ignacio Echevarría (Epílogo). Barcelona: Random House.

- BENET, J. & MARTÍN GAITE, C. (2011). *Correspondencia*. José Teruel (Ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- BENET, J. (2016). *En Región. Cuentos completos 1*. Francisco García Pérez (Epílogo). Barcelona: Random House.
- CARSON, A. (2020). *Eros dulce y amargo*. Inmaculada Pérez Parra (Trad.). Barcelona: Lumen.
- CASTRO REY, I. (2021). *Sexo y silencio*. Valencia: Pre-Textos.
- CATELLI, N. (2015). *Juan Benet. Guerra y literatura*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- DÍAZ-NAVARRO, E. (1992). *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*. Madrid: Complutense.
- ECHEVARRÍA, I. (2010). Fuera de Región. En J. Benet, *Así era entonces. Cuentos completos 2* (pp. 288-293). Barcelona: Random House.
- FERRERO, J. (2009). *Las experiencias del deseo*. Barcelona: Anagrama.
- FREUD, S. (1976). Lo ominoso. En *Obras completas, vol. 17 (1917-19). De la historia de una neurosis infantil y otras obras* (pp. 215-251). James Strachey (Ordenamiento, comentarios y notas), con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. José L. Etcheverry (Trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- FREUD, S. (1993). *Obras completas. Volumen 16 (1916-1917). Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III)*. James Strachey (Ordenamiento, comentarios y notas), con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. José L. Etcheverry (Trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- GARRONI, E. (2006). *Immagine, linguaggio, figura*. Roma-Bari: Laterza.
- GUBERN, R. (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GUBERN, R. (2006). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- HAMON, P. (1983). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- HAMON, P. (1991). *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris: Macula.
- HAMON, P. (1993). *Du Descriptif*. Paris : Hachette.
- IMPERIALE, S. (2016). *Contar por imágenes*. Sevilla: Renacimiento.

- JARDIEL PONCELA, E. (2006). *Amor se escribe sin habe*. Roberto Pérez (Ed.). Madrid: Cátedra.
- KANT, I. (1991). *Antropología en sentido pragmático*. José Gaos (Trad.). Madrid: Alianza.
- LASCAUX, S. (2006). Juan Benet: la crise de la raison. *Pandora: revue d'études hispaniques*, 6, 99-120.
- MARTÍN-SANTOS, L. & BENET, J. (2020). *El amanecer podrido*. Mauricio Jalón (Ed., pref. y notas). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1988). Textsorten / Tipologia dei testi. En Holtus G., Metzelin M., Schmitt C. (Eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, IV, 157-168. Tübinga: Niemeyer.
- MURCIA, C. (1995). La espacialización de la escritura como abolición del tiempo. *Hispania* XX(12), 13-23.
- PERRIN BUSSIÈRE, A. (1986). Identification d'un homme: *Por los sueños* de Juan Benet. *Les Langues Néo-Latines*, LXXX(258-259), 37-52.
- PITTARELLO, E. (1993). La topo/logia del tempo nel primo racconto di Juan Benet. En *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera* (pp. 423-436). Messina: Armando Siciliano Editore.
- PITTARELLO, E. (2008). Juan Benet: “¿Se sentó la duquesa al lado de don Quijote?” En M. D'Agostino, A. de Benedetto, C. Perugini (Eds.), *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento* (pp. 69-82). Rubettino: Salerno.
- PLATÓN (2010). *Diálogos*. Carlos García Gual (Pról.). Antonio Alegre Gorri (Est. introd.). Madrid: Gredos.
- QUEVEDO, F. DE. (1995). *Poesía completa, I*. José Manuel Blecua (Ed.). Madrid: Turner.
- QUINTILIANO (1970). *Institutio oratoria*. Michael Winterbottom (Ed.). Oxford: Oxford University Press.
- RIFFATERRE, M. (2000). La ilusión de écfrasis. En A. Monegal, *Literatura y pintura* (pp. 161-183). Madrid: Arco.
- RODRÍGUEZ POSADA, A. (2014). La pintura verbal: aproximación a los conceptos de descripción, hipotiposis y écfrasis desde la retórica y la teoría literaria. *Crossing Boundaries in Culture and Communication*, 5(2), 121-131.
- SEGRE, C. (2003). *La pelle di San Barolomeo*. Torino: Einaudi.

STOICHITA, V. (2011). *La invención del cuadro*. Madrid: Cátedra.

TANGANELLI, P. (2011). *Retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*. Pavia: Ibis.