

# LA DIMENSIÓN POLÍTICA EN LA POESÍA SOBRE LA OBRA DE GOYA

HELMUT C. JACOBS

*Universidad de Duisburg-Essen*

*Resumen:* Bajo condiciones políticas represivas los poemas efrásticos pueden servir a los poetas para expresar su crítica social de forma indirecta. Así, Antonio de Zayas, Manuel Machado y Alfonso Camín interpretan en sus sonetos el cuadro del rey Carlos IV pintado por Goya en un sentido claramente político y ajustan cuentas con este rey y la situación política de su gobierno. Los sonetos del alemán Erich Arendt sobre Goya, quien durante la Guerra Civil se afilió a los combatientes republicanos, se dirigen contra los poderosos, reflejando mediante las obras goyescas las consecuencias de las dictaduras de Hitler y Franco y las atrocidades de la guerra. Por su parte, los poetas alemanes Günter Kunert y Heinz Czechowski, que vivieron bajo el régimen de la antigua RDA, publicaron sus poemas sobre algunos *Caprichos* de Goya con la intención de expresar de forma indirecta su crítica al gobierno represivo de su país.

*Palabras clave:* Goya; intermedialidad; poemas efrásticos; interpretaciones políticas en la poesía sobre Goya; Carlos IV; Antonio de Zayas; Manuel Machado; Alfonso Camín; Erich Arendt; Günter Kunert; Heinz Czechowski.

## THE POLITICAL DIMENSION IN POETRY ABOUT GOYA'S WORK

*Abstract:* Under repressive political conditions, ecphrastic poems can serve poets to express their social criticism indirectly. In their sonnets Antonio de Zayas, Manuel Machado and Alfonso Camín interpret the painting of King Carlos IV by Goya in a clearly political sense and settle accounts with this king and the political situation under his government. The sonnets about Goya by the German Erich Arendt, who during the Civil War was affiliated with the Republican fighters, speak against the powerful, reflecting through Goya's works the consequences of the dictatorships of Hitler and Franco and the atrocities of the war. The German poets Günter Kunert and Heinz Czechowski, who lived under the regime of the former GDR, published their poems about some *Caprichos* with the intention to express indirectly their criticism of the repressive government of their country.

*Keywords:* Goya; intermediality; ekphrastic poems; political interpretations in poems about Goya; King Charles IV of Spain; Antonio de Zayas; Manuel Machado; Alfonso Camín; Erich Arendt; Günter Kunert; Heinz Czechowski

Desde el siglo XX la recepción de las obras de Goya se ha intensificado en enorme medida. En nuestros días puede hablarse de una recepción global y universal, y en el campo de la literatura sus obras han servido de inspiración para muchos poetas. Los poemas sobre las obras de Goya son *poemas efrásticos*. *Écfrasis* significa ‘descripción detallada’ en la Antigüedad griega y constituye la representación verbal de una imagen.

En 2016 se publicó en la Institución ‘Fernando el Católico’ nuestra edición de los poemas efrásticos internacionales sobre las obras de Goya, bajo el título *Goya en la poesía. Recepción e interpretación literaria de su obra*<sup>1</sup>. Se trata de una edición de ciento noventa y tres poemas efrásticos, cada uno de ellos centrado en una sola imagen individual de Goya; no se les ha dedicado en esta edición atención a los poemas efrásticos acumulativos, en cuyo caso un poema se refiere a diversas imágenes o detalles, motivos o características de diferentes obras, ni a los poemas que contienen solo referencias a Goya y a su labor o producción artísticas en general.

Los poemas sobre las obras de Goya son un fenómeno literario que abarca casi todos los continentes, un gran número de países e idiomas. Los poemas en español proceden de autores de la Península Ibérica, así como de autores de países hispanoamericanos. Entre las y los poetas figuran personalidades como, por ejemplo, Erich Arendt, Rose Ausländer, Thomas Kling o Günter Kunert en Alemania, Friederike Mayröcker en Austria, María Victoria Atencia, Alfonso Camín, Victoriano Crémer, Ildfonso-Manuel Gil, Manuel Machado o Concha Zardoya en España, David Huerta o José Watanabe en Hispanoamérica, Jorge de Sena en Portugal y Carlos Nejar en Brasil, pero también muchas y muchos poetas de los países de lengua inglesa: Billy Collins, Rhina P. Espailat, Irving Feldman, David Gewanter, Seamus Heaney, Helen Pinkerton.

En este trabajo se analizarán las implicaciones políticas en una reducida selección de poemas sobre las obras de Goya que ejemplificarán la repercusión vital y artística para sus autores, de tal manera que se dará cuenta de la actualización constante que dichos poetas llevan a cabo del pintor y sus obras, cuyos significados se multiplican exponencialmente de este a lo largo de los siglos.

---

<sup>1</sup> Cfr. Jacobs, 2016. Es el fruto de una ardua investigación de varios años, apoyada por la Fundación Goya en Aragón, cuya ayuda obtuve en la tercera Convocatoria internacional del año 2011. La versión alemana de la edición, escrita sincrónicamente con la versión española, se publicó poco antes en el año 2015. Cfr. Jacobs, 2015.

## 1. INTERMEDIALIDAD, ÉCFRISIS Y POEMA ECFRÁSTICO

Al tratar de cuadros y poemas efrásticos, se alude en un sentido más amplio a la *intermedialidad*, esto es, a las relaciones que existen entre las diferentes artes y que comprenden tanto la influencia de un arte en otro como su influencia mutua. La intermedialidad consiste en la interacción entre por lo menos dos disciplinas, por ejemplo, la pintura y la literatura, o la música y la literatura; pero también puede ampliarse este espectro con otras disciplinas.

La *écfrosis* es aquella parte de la intermedialidad consistente en la interacción entre una imagen y un texto, en la cual el texto constituye una reacción ante la imagen, describiéndola en el sentido más amplio. Un tipo especial de écfrosis es la representación y descripción de cuadros. No se trata de una combinación de los medios, en la cual diferentes medios están conectados entre sí, como sería, por ejemplo, la ópera, sino del *cambio de medio*, supuesto en el que un medio (la literatura) reacciona con sus recursos específicos ante otro medio (la pintura), que permanece intacto en su entidad específica y sirve como punto de referencia y modelo.

En contraste con las formas en las que se reúnen imagen y texto (como, por ejemplo, el emblema), el poema efrástico es un texto literario autónomo cuyo contenido presenta una relación directa con un cuadro que representa, describiéndolo con un lenguaje lírico. Retóricamente, esto se logra por medio de un texto que no solo debe dirigirse al entendimiento y estimular la reflexión, sino que implica también un gran componente emocional que quiere comunicar, mediante el poder persuasivo de la palabra, una imagen interior vívida y emocionalmente tangible al receptor. Son precisamente estas partes emocionales del poema efrástico las que lo distinguen de otras formas efrásticas como, por ejemplo, la écfrosis de un texto en prosa en el contexto de la historia del arte o la crítica del arte.

El poema efrástico es, por lo tanto, algo más que un intento de duplicar el cuadro en un texto porque no se intenta hacer una reproducción o una mera variación en otro medio, sino crear una nueva obra de arte que ofrezca al receptor un valor añadido estético que puede llegarle tanto emocional como intelectualmente y motivarlo, cuando menos, a tres actividades: primero, a profundizar en la lectura del poema efrástico mismo; segundo, a ahondar en la consideración del cuadro; en tercer lugar, a analizar la relación entre el modelo pictórico y la réplica literaria. El poema efrástico abre al receptor, en cualquier caso, una nueva perspectiva heurística del cuadro, que él mismo debe elaborar considerando la imagen y el texto. El poema efrástico no es, por lo

tanto, una entidad autosuficiente, sino que solo tiene sentido si se dinamiza el proceso de recepción.

## 2. LA DIMENSIÓN POLÍTICA EN LOS POEMAS SOBRE OBRAS DE GOYA

Si queremos analizar cuáles son las dimensiones políticas en los poemas efrásticos sobre las obras de Goya, surge la pregunta de qué implicaciones políticas ya están presentes en ciertas obras del pintor que los poetas pueden reconocer, tematizar y transformar en sus textos. De hecho, ni siquiera deberían ser excluidos algunos géneros de la obra del pintor que a priori pueden ser considerados apolíticos, como por ejemplo los cartones para tapices o los retratos de niños. Porque también un cartón con una escena supuestamente inofensiva o un retrato de un niño podría ser interpretado políticamente por cualquier poeta si así lo considerase conveniente, aun si el pintor no los hubiera pintado con esta intención.

Después de su nombramiento como pintor del rey en 1786, Goya vivía justo en el centro del poder del reino español. Su oficio principal era retratar a los monarcas y otros miembros de la familia real, lo que era una tarea genuinamente política, ya que cada retrato del rey o de un miembro de la realeza representaba el poder de la corte, afirmando y demostrando públicamente su legitimidad.

Más allá de los retratos, otros cuadros como los lienzos de gran formato *El 2 de Mayo* y *El 3 de Mayo de 1808*, pintados en 1814, fueron considerados por el artista como pinturas políticas públicas<sup>2</sup>. En cuanto a su posición política, mediante el tema del levantamiento de los madrileños contra las fuerzas de ocupación de Napoleón Goya manifestó no solo su patriotismo, sino también su lealtad a la casa real de los Borbones. Esta era la función protectora individual del encargo de estos cuadros, con el que Goya quería promocionarse como patriota leal al nuevo gobierno de la Restauración y al rey Fernando VII, en previsión del pronto regreso del *deseado* a España. De hecho, las obras *El 2 de Mayo* y *El 3 de Mayo de 1808* figuran entre las imágenes más conocidas de Goya a nivel internacional, junto a los grabados de los *Desastres de la Guerra*, en los cuales el autor reflejó las inhumanas consecuencias de la subsiguiente Guerra de la Independencia. De todas las obras de Goya, los dos cuadros sobre el levantamiento de los madrileños contra las tropas de ocupación napoleóni-

---

<sup>2</sup> Cfr. Jacobs, 2016/2017.

cas y los fusilamientos al día siguiente son las que han inspirado en muchos países el mayor número de poemas efrásticos, que, además, impresionan por su gran calidad literaria: poemas de Manuel Machado, Eduardo Marquina, Ildefonso-Manuel Gil, Erik Knudsen, Ezequiel González Mas, Jorge de Sena, Juan José Cuadros, Reinhard Bernhof, Dionisio Ridruejo, Miguel Luesma Castán, Victoriano Crémer, Francisco Mena Cantero, Antonio Osório, David Gewanter, Rod Moran, Carlos Nejar, Reynaldo Sietecase, Rosa María Vera, Fernando Anayo Velasco, Ciaran Carson, Susan Budig<sup>3</sup>. La mayoría de estos poemas sobre *El 2 de Mayo* y *El 3 de Mayo de 1808* abren el camino hacia una interpretación simbólica y universal de los cuadros.

Debería estar fuera de toda duda que Goya, imbuido por el espíritu de reforma y las ideas de la Ilustración, fuera en otras obras un artista que critica la sociedad. La denuncia de los abusos sociales no pertenecía, sin embargo, a su cargo oficial como pintor del rey, sino que surgió de su motivación individual como artista enormemente comprometido e imaginativo, y correspondía más bien con los pensamientos e ideas políticas de los ilustrados españoles, con los cuales tenía amistad y cuyos círculos frecuentaba en Madrid.

El hecho de que las intenciones artísticas e ideológicas del ilustrado Goya, que reveló en sus imágenes abusos sociales en todas las capas sociales y por lo tanto los criticó, pudieran entrar en conflicto con las tareas político-representativas del pintor del rey, lo mostraron por primera vez los 80 *Caprichos*, en los que Goya criticó la sociedad del siglo XVIII y que ofreció públicamente a la venta. En el *Capricho 1*, Goya no se presenta como *Pintor del rey*, sino como *Pintor*, y el sombrero de copa no se corresponde con su oficio en la corte, sino que es sobre todo una expresión de su pensamiento liberal o incluso subversivo. A finales del siglo XVIII el sombrero de copa fue importado a Europa desde los Estados Unidos como símbolo de las ideas liberales, y ya en 1789, durante la apertura de la Asamblea Nacional en París, el estado llano se puso este tipo de sombrero como símbolo de la libertad y distintivo de la burguesía<sup>4</sup>.

Muchos de los grabados resultaban tan enigmáticos que ya desde los primeros decenios del siglo XVIII los contemporáneos de Goya escribieron comentarios manuscritos, imprescindibles para aclarar su sentido. Las explicaciones, que impresionan bien por su carácter aforístico bien por su configuración narrativa, entran en una tensa relación comunicativa con los grabados como

---

<sup>3</sup> Cfr. Jacobs, 2015: 87-113, 302-354.

<sup>4</sup> Cfr. Jacobs, 2011: 32-34.

formas que reúnen en sí imagen y texto. Así, nuestra edición de estos comentarios manuscritos demuestra que no fue Goya mismo quien escribió el primer comentario sobre sus *Caprichos*, sino que, teniendo en cuenta que había aparecido un comentario de autoría desconocida con alusiones políticas muy peligrosas, fue la intención de Goya reemplazarlo bajo mano con un comentario manuscrito propio menos peligroso realizado por él mismo y algunos de sus amigos como clave de interpretación de sus *Caprichos*<sup>5</sup>. Así atendía a la necesidad de difundir un comentario que contrastase con aquel primero demasiado crítico, con sus alusiones concretas a poderosas personalidades y políticos de la época. Por ende, el manuscrito de Goya y sus amigos sirvió de réplica para preservar su reputación como pintor del rey.

Además, los comentarios manuscritos sobre algunos de los grabados fueron por su parte políticamente tan explosivos y peligrosos que solo podían ser copiados y distribuidos clandestinamente. La peligrosidad la muestran claramente algunas explicaciones del *Capricho 80*, mediante las cuales se denuncia el abuso sexual de niños por parte de clérigos, por ejemplo las del comentario Biblioteca Nacional de España [BNE] o del comentario Nelson Atkins [NS3]:

[BNE80:] 80. Los Obispos y Canonigos despues de dormir / á pierna suelta, se levantan tarde para ir á / misa; bostezan; se esperezan y no piensan / mas que en darse buena vida sin trabajar na-/da. Uno lleva como figurando el roquete las / patillas y articulaciones de los chiquillos que / malogran por la masturbacion.

[NA80:] 80. Los Obispos y Canonigos duermen á pierna / suelta, se levantan tarde, bostezan, y no piensan mas que / en darse buena vida. Al uno le apuntan sus Cuernesi-/tos del bonete y lleba su Señal del roquete las patillas / y Articulaciones de los Chiquillos que há malogrado por / la masturbacion<sup>6</sup>.

En estas explicaciones se acusa a los clérigos de practicar la pederastia y también el infanticidio. Así pues, estas explicaciones son necesarias para reconocer el grabado de Goya y para ver lo que el pintor ha escondido en esta ilustración: todo lo que se dice sobre «las patillas y articulaciones de los chiquillos» se refiere directamente al grabado de Goya donde se pueden descubrir estos huesos de niños. En el último *Capricho* de la serie, por lo tanto, Goya tenía obviamente la intención de cifrar y esconder una crítica política y social a los abusos inhumanos de clérigos, para evitar ser acusado o demandado él mismo<sup>7</sup>. En este contexto, por supuesto, surge la cuestión fundamental de hasta qué punto la

<sup>5</sup> Cfr. Jacobs/Klingenger/Preyer, 2017.

<sup>6</sup> Jacobs/Klingenger/Preyer, 2017: 1938. Cfr. Jacobs, 2013: 167-175.

<sup>7</sup> Cfr. Jacobs, 2013: 167-175.

actitud principalmente crítica de un ilustrado, quien usa –en el sentido de la famosa definición de la Ilustración por el filósofo Immanuel Kant– su propio entendimiento en el siglo XVIII, tenía también una relevancia política, si denuncia públicamente abusos sociales de su época. Esto es lo que hizo Goya, a veces incluso más radicalmente en sus álbumes de dibujos inéditos durante su vida que en los *Caprichos* publicados.

Por otra parte, parece imprescindible para un análisis de la dimensión política de la poesía sobre obras de Goya preguntarse cuáles son las implicaciones políticas que los poetas por su parte reconocen en las imágenes de Goya, cuáles son las que ellos recogen y actualizan, y cómo las representan artísticamente haciéndolas así utilizables para su propia época. Para cada poeta depende de su propio horizonte de experiencia y de su propia actitud política qué motivos o imágenes en la obra de Goya le parecen de relevancia política y qué posición artística quiere tomar como resultado de su intenso compromiso con las obras goyescas. En este sentido no se puede descartar de ningún modo que en ulteriores tiempos sean vistas como políticas unas imágenes de Goya que él mismo probablemente no hubiera considerado como tales.

### 3. LOS SONETOS ECFRÁSTICOS SOBRE EL RETRATO DEL REY CARLOS IV

Los retratos de Goya motivaron a muchos poetas a escribir poemas efrásticos, y particularmente lo hicieron sobre los retratos de la familia real. De modo ejemplar, nos concentramos en analizar la dimensión política en tres sonetos efrásticos sobre el retrato *Carlos IV en traje de caza*, pintado por Goya en 1799. Desde el Renacimiento el soneto efrástico es la forma más apreciada dentro del poema efrástico. Debido a la estructura fija y predeterminada, el soneto requiere un máximo de restricción verbal y densificación temática dentro de la limitada extensión del texto. Así, el soneto efrástico tiene la función de marco fijo en el cual la pintura es descrita en el texto, lo que podría ser comparado metafóricamente con el marco del cuadro que limita los cuatro bordes de la imagen. El poeta tiene a su disposición solamente un texto de extensión muy limitada y constituido por dos cuartetos y dos tercetos, es decir, una extensión de catorce endecasílabos, con la restricción añadida de ciertos esquemas de rima, como rimas abrazadas y rimas cruzadas. La maestría del lenguaje en la representación verbal del cuadro es la condición indispensable para que el poeta pueda superar la dificultad particular de la restricción de forma y contenido dentro de una estructura fija.





*Fig. 1: Francisco de Goya: Carlos IV en traje de caza (1799). Madrid. © Patrimonio Nacional (signatura: 10002934).*

Antonio de Zayas (1871-1945) publicó en 1902 el primer soneto sobre el tema.

Carlos IV

Con peluca de crin ceremoniosa  
su faz encuadra el bonachón Capeto  
que siempre fiel al conyugal respeto  
en los ojos se mira de su esposa.

La holganza sacudir apenas osa,  
de Reyes cien degenerado nieto,  
y a una tutela adúltera sujeto  
en los jardines de Aranjuez reposa.

En el pálido labio la sonrisa,  
no acierta á ver que el lecho y la diadema  
con un privado criminal comparte;

y de la mano de la infausta Luisa,  
degradando el blasón, incienso quema  
a las plantas del Cónsul Bonaparte<sup>8</sup>.

En el primer cuarteto se menciona la peluca que enmarca el rostro del rey y se presenta su relación con la reina María Luisa como una relación regulada porque

el rey cumple fielmente sus deberes matrimoniales. El nombre Capeto se refiere a las raíces francesas de la línea borbónica española, que se remonta a la dinastía de los Capetos. La devaluación del rey como descendiente degenerado de un largo linaje de reyes se expresa abierta y directamente en el segundo cuarteto y se ejemplifica en su conducta hacia su esposa: ella lo domina, y él tolera su adulterio y se retira a su residencia de verano de Aranjuez en vez de enfrentarse a esta conducta. En el primer terceto, Antonio de Zayas retoma otra vez un detalle del cuadro: se refiere a la sonrisa del rey que comparte la cama matrimonial y el gobierno (diadema) con un valido, cuyo nombre no se menciona: es una alusión a Manuel de Godoy. Antonio de Zayas tematiza la mala reputación de la reina María Luisa y su supuesta relación amorosa con Godoy, que fue perpetuada en la época romántica y sigue resonando hasta hoy, a pesar de que sobre este extremo, según la investigación actual, no existen pruebas ni una justificación

<sup>8</sup> Zayas, 1902: 133.



que apoye esa negativa imagen<sup>9</sup>. El segundo terceto revela las consecuencias de la política exterior como resultado de la debilidad y del comportamiento ignorante y pasivo del rey: la reina María Luisa apremia al rey a humillarse ante Napoleón, de modo que traicione a su país y su realeza. El soneto es más un ajuste de cuentas sarcástico con el rey Carlos IV que una écfrasis del retrato pintado por Goya porque, dado que la atención se centra en la interpretación de la cara oscura de una superficie bondadosa, se mencionan muy pocos detalles.

Manuel Machado Ruiz (1874-1947), hermano del poeta Antonio Machado Ruiz (1875-1939), escribió en 1910 tres sonetos ecfrásticos sobre obras de Goya, publicados en su poemario *Apolo. Teatro pictórico*. En *La Guerra Literaria* (Madrid, 1914), Machado publicó el artículo *Génesis de un libro*, en el que relató el proceso de producción de estos poemas y describió su concepto de la siguiente manera: «[...] yo *pinto* esos cuadros tal como se dan y con todo lo que evocan en mi espíritu; no como están en el Museo, teniendo muy buen cuidado de cometer ciertas inexactitudes que son del todo necesarias a mi intento»<sup>10</sup>. El primer soneto, *La Reina María Luisa*, se refiere al retrato de la reina a caballo, pintado en 1799 y hoy en el Museo Nacional del Prado. El segundo soneto, *Carlos IV*, está dedicado al retrato de su marido.

Carlos IV

Bartolomé Zenarro, arcabucero  
del Rey, esta magnífica escopeta  
fabricó, y es tan fina y tan coqueta  
como listo este perro perdiguero.

Riofrío, La Granja, El Pardo, los ardores  
cinegéticos vieron y amorosos,  
con que pasaron por aquí dichosos  
los currutacos y las mirliflores.

Los ciervos y conejos cortesanos,  
siempre al alcance de las reales manos,  
acuden a batidas y encerronas.

Don Carlos cuarto los persigue y mata,  
bonachón y feliz, cual lo retrata  
el oro viejo de las peluconas<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. Belmonte Díaz/Leseduardo Gil, 2004: 171–176; Calvo Maturana, 2007.

<sup>10</sup> Machado, 1981: 120.

<sup>11</sup> Machado, 1922: 123-124.



Fig. 2: Pelucona del rey Carlos IV.  
Foto: Miguel Ángel Camón Cisneros.  
© Museo Arqueológico Nacional, Madrid  
(signatura: N. I. 106436).

Se mencionan muchos elementos (de los accesorios de caza, del perro y del coto de caza), pero no del débil retratado que se ha dedicado por completo al placer de la caza. El primer cuarteto del soneto se centra en la escopeta, cuyo arcabucero se nombra. La elegancia de la escopeta, importante símbolo de estatus del cazador, se corresponde con la elegancia del perro de caza. Con respecto al arcabucero, Machado se equivoca en el nombre de Bartolomé, porque se trata de Salvador Zenarro (Cenarro), a quien Carlos III nombró en 1761 uno de sus Arcabuceros Reales y quien estaba aún al servicio real bajo su sucesor<sup>12</sup>.

En el segundo cuarteto, se nombran tres residencias reales que servían al rey de cotos de caza. Pero para los cortesanos la caza tiene solo una importancia aparentemente marginal porque se dedican a la diversión del juego amoroso. En el primer terceto, se enumeran las presas de caza, caracterizadas, sin embargo, como cortesanas, lo que resulta ambiguo, al no quedar claro si se trata de los animales casi domesticados que en las residencias de verano se ponían a tiro de la escopeta del rey para que este se creyera un gran cazador, o más bien si se trata de damas y cortesanos persiguiéndose unos a otros en el juego del amor. Así, el segundo terceto termina con la muerte de los acosados, mientras que el rey no pierde su rostro bonachón. También en este caso es dudoso de qué muerte es responsable el rey: de la muerte de las presas de caza o también de la de los cortesanos. Todavía en el último verso del soneto Machado evita representar al retratado mismo, ya que aquí se hace referencia a la pelucona, una moneda de oro del año 1791 con el retrato de perfil del rey. Es una interesante referencia intermedial que no existe en el cuadro, sino solamente en el soneto de Machado. La peluca simboliza el enmascaramiento y las falsas apariencias. Ni siquiera existen verdaderos animales de caza, porque la caza es fingida y los cortesanos llevan a los animales domesticados hacia la escopeta del rey.

<sup>12</sup> Cfr. Labarga Álava, 2000: 165.

Alfonso Camín (1890-1982) continúa esta serie de los poemas socarrones con su soneto ecfrástico *Carlos IV (De Goya)*, de 1959.

Carlos IV  
(De Goya)

Don Francisco de Goya fué más cruel que el destino  
con el rey Carlos IV. ¡Pobre rey sin pasiones!  
Más cruel que María Luisa que, en su nombre, dió el vino  
de su amor, y su carne fué manjar de infa[n]zones.

Momia regia es Don Carlos en el lienzo divino,  
lleno el pecho de franjas e irónicos blasones;  
frente sin pensamiento, y ojos de buey cansino;  
cuerpo sin gallardía, y alma sin emociones...

Y, sin embargo, es bello... con la belleza ambigua  
de un Antinóo caduco, de una peluca antigua  
llena de polvo y oro, de un tiempo muy lejano...

¡Bufón de Bonaparte, rey torpe de alma huraña,  
don Juan de Austria, el bufón de Velázquez, su hermano,  
llevaría mejor la corona de España!<sup>13</sup>

El acierto con el que Goya representa al rey, que se caracteriza por carecer de pasiones, se califica en el primer cuarteto de forma aún más cruel que como lo trata su esposa, la reina María Luisa, a cuya infidelidad se hace alusión. En el segundo cuarteto, Camín acentúa el contraste entre la apariencia del rey como «momia regia» y su genial representación en el retrato de Goya, enumerando detalles de la representación física y combinándolas de manera irrespetuosa e irónica con rasgos negativos del carácter del rey. En el primer terceto, parece tener lugar una vuelta sorprendente hacia lo positivo porque, a pesar de todos los rasgos negativos, se llama bello al retrato del rey, si bien se trata de una belleza ambivalente. Camín se refiere aquí a Antinoo (110/115-139), el hermoso favorito y supuesto amante del emperador romano Adriano (76-138), cuya belleza legendaria se representó en numerosos bustos antiguos. Sin embargo, en contraste con la belleza juvenil de Antinoo, Camín caracteriza la representación goyesca de la belleza del rey como la «de un Atinóo caduco». En el segundo terceto Camín ajusta cuentas con el rey llamándolo «Bufón de Bonaparte»: el bastardo y el bufón de la corte serían más apropiados como reyes que Carlos IV. Aquí Camín hace una retrospección hacia los reinados de

<sup>13</sup> Camín, 1959: 22.

los Habsburgo españoles del Siglo de Oro, con una alusión que no se refiere a don Juan de Austria (1547-1578), hijo ilegítimo del rey Carlos I (1500-1558), sino al cuadro de Diego de Velázquez (1599-1660) *El bufón llamado don Juan de Austria*.

El análisis detallado de los tres sonetos efrásticos españoles sobre el retrato del rey Carlos IV muestra la ambigüedad y complejidad del género literario de los poemas efrásticos. La recepción literaria mediante un soneto permite no solo una actualización del cuadro, sino también su contextualización sincrónica y diacrónica, con lo que resulta una nueva perspectiva política individual y artística del cuadro, en la cual se interpreta el cuadro desde una perspectiva histórica crítica y con una valoración negativa del retratado como representante político de cierta época. En sus poemas efrásticos sobre el retrato de Carlos IV, los poetas españoles utilizaron la posibilidad de una intermedialidad más amplia, comparando el cuadro de Goya con otras obras suyas o también con los cuadros de otros pintores. En el marco de su interpretación política de este cuadro representativo del rey, los poetas hicieron no solo una crítica al gobierno de Carlos IV y a la política del monarca en el siglo de las luces, sino también al contexto político contemporáneo de los poetas.

#### 4. LA INTERPRETACIÓN POLÍTICA DE GOYA Y SU OBRA EN TRES SONETOS ECFRÁSTICOS ACUMULATIVOS DEL POETA ALEMÁN ERICH ARENDT FRENTE A LOS DICTADORES HITLER Y FRANCO

Con respecto al período entre 1933, el año de la llamada ‘Machtergreifung’ (toma del poder) de Hitler, y el establecimiento de otra dictadura, la del franquismo como resultado de la Guerra Civil, podemos mostrar tales mecanismos interpretativos con respecto al ejemplo del poeta alemán Erich Arendt (1903-1983), pues el hecho de que durante este periodo Arendt se dedicara intensamente a la obra de Goya, puede reconocerse como una estrategia de expresar indirectamente una opinión política, mediante la cual ambos dictadores, Hitler y Franco, son criticados al mismo tiempo de la misma manera.

El poeta Erich Arendt nació el 15 de abril de 1903 en Neuruppin cerca de Potsdam. Su carrera profesional fue inicialmente muy diversa, ya que trabajó como empleado bancario, pintor decorativo en teatros y periodista para el periódico *Märkische Zeitung*. Desde 1926 publicó sus primeros poemas en la revista expresionista *Der Sturm*, y en el mismo año se afilió al Partido Comunista de Alemania (KPD). Así, Erich Arendt tuvo que huir con su esposa Katja Hajek-

Arendt (1921-2011) de Alemania en 1933 y vivió como exiliado un año en Suiza y después en Mallorca al comienzo de la Guerra Civil<sup>14</sup>. Mallorca ya había sido ocupada en julio por las tropas franquistas, pero a pesar de todas las dificultades, Arendt logró escapar a la España republicana y llegó otra vez a Barcelona. Al igual que muchos otros alemanes, se integró en el bando de los republicanos. No formó parte de la Brigada Internacional, sino de una división española, alistándose en la columna *Carlos Marx* de la 27.<sup>a</sup> División<sup>15</sup>, formada a partir de milicianos comunistas organizados en Cataluña, donde trabajó en el campo pedagógico cuanto que hablaba con fluidez el español. Durante la Guerra Civil escribió numerosos poemas, textos en prosa y reportajes. Sus escritos en esta fase de su obra tenían un carácter antifascista y humanista. Después de la victoria de Franco, logró escapar a Colombia, donde pasó varios años. No fue hasta 1950 cuando regresó a Europa y decidió vivir en la RDA<sup>16</sup>. El 25 de septiembre de 1984 Arendt murió en Wilmersdorf.

La experiencia del exilio en España tuvo un gran influjo en Erich Arendt y cambió fundamentalmente su lenguaje lírico, porque se convirtió en un poeta que escribió poesía política<sup>17</sup>. Describe este desarrollo artístico 1976 en una entrevista:



*Fig. 3: Erich Arendt en España en 1939.  
Foto. Akademie der Künste, Berlin.  
Erich-Arendt-Archiv (signatura: 1395/54).  
@ Akademie der Künste, Berlin.*

<sup>14</sup> Cfr. zur Mühlen, 1985: 39.

<sup>15</sup> Cfr. Schlenstedt, 1986: 151.

<sup>16</sup> Cfr. Schlenstedt, 1991.

<sup>17</sup> Cfr. Thüsen, 1978; Emmerich, 1984; Toliver, 1984: 44-62; Münster, 2009; Reinecke, 2012.

Engagierte Dichtung, politisch engagierte, resultierte aus meiner direkten Teilnahme am spanischen Unabhängigkeitskampf, der sich mir als ein Kampf für die Humanität der Freiheit darstellte, und es auch war, wenn auch geschändet durch die Anerkennung Francos<sup>18</sup>.

La poesía comprometida, políticamente comprometida, resultó de mi participación directa en la lucha por la independencia española, que se me presentó como una lucha por la humanidad de la libertad, y lo fue de hecho, aunque deshonrada por el reconocimiento de Franco.

En 1940, Erich Arendt escribió un ciclo de tres sonetos efrásticos acumulativos, en los cuales se centró tanto en diversos aspectos temáticos como en ciertas obras de Goya. Los tres sonetos fueron publicados mucho más tarde, con el título *Goya* en su segunda antología de poemas *Bergwindballade. Gedichte des spanischen Freiheitskampfes (Balada del viento de las montañas. Poesías de la lucha española por la libertad)*<sup>19</sup>. Arendt no eligió la forma del soneto italiano tradicional, sino el soneto inglés o soneto de Shakespeare, con tres cuartetos y un cuplé de un pareado. En este la tesis se encuentra en los dos primeros cuartetos, la antítesis en el tercer cuarteto y la síntesis aforística en el cuplé.

Los tres sonetos sobre Goya muestran claramente la intención de crítica social y política del autor, pero una intención didáctica y moral. No son obras individuales de Goya lo que le interesa a Arendt en los tres sonetos, sino los ciclos de los grabados, aunque no se puede determinar siempre a qué grabado específico de los ciclos se refiere. Arendt se centra en los *Caprichos* y los *Desastres de la Guerra*, y menciona tan solo brevemente los *Disparates* o los *Proverbios* (este título alternativo aparece también como título del segundo soneto), pero falta la *Tauromaquia*.

El primer soneto contiene una crítica de los abusos del poder político secular en la corte, y el tema es la actitud del artista frente a esta situación.

GOYA

I

VOM GLANZ DER HERREN

Denn so allein zu sein in dieser Kriecherei  
am Hof, von Königen, die feiles Pack umschmeichelt!  
zum Munde rinnt die Galle ihm, entzwei, entzwei  
zu schlagen ihre Welt: Frech lügt die Hand, die streichelt!

<sup>18</sup> Laschen, 1976: 94.

<sup>19</sup> Sobre el ciclo de los tres sonetos efrásticos de Arendt cfr. Pieczonka, 1988: 93-135.

Wie kann man diese Wand aus Lug und Trug zerbrechen,  
die einen nicht mehr atmen, nicht mehr leben läßt? –  
Er spitzt den Rötelft. Er stellt ins Licht der Flächen  
die stolze Große Welt, hält sie für immer fest.

Die Könige, den Hof, die Knie hinabgebogen,  
er läßt die glatten Herren nicht mehr los,  
bis er die Haut, die falsche, allen abgezogen.  
Da stehen sie und ihre Laster häßlich bloß.

Er zeigt die Große Welt, der Hohlheit kalte Prunkgebärde;  
mit Härte, Bosheit, Gier und Trug beugen sie dich zur Erde!<sup>20</sup>

GOYA

I

DEL BRILLO DE LOS SEÑORES

¡Pues, estar tan solo en este servilismo  
en la corte, con reyes a que lisonjea una chusma sobornable!  
A la boca le corre la bilis para en pedazos, en pedazos  
romper su mundo: ¡de manera insolente miente la mano que acaricia!

¿Cómo se puede romper este muro de patrañas  
que a uno no deja respirar, no deja vivir?  
Afila su lápiz de sanguina. Él pone en la luz de los planos  
el gran mundo orgulloso, lo retiene para siempre.

A los reyes, a la corte, a las rodillas dobladas hacia abajo,  
no suelta a los señores escurridizos,  
hasta que les ha desollado la piel, la falsa, a todos.  
Aquí están ellos y sus vicios feos, desnudos.

Él demuestra el gran mundo, el gesto ceremonial frío de la falsedad;  
¡con la dureza, la maldad, la codicia y el engaño te doblegan!

En el primer cuarteto y la primera mitad del segundo cuarteto se muestran las experiencias negativas del artista en la corte, de las cuales se da cuenta con desilusión. En la segunda mitad del segundo cuarteto y el tercer cuarteto se describe el trabajo artístico y la obligación del artista, quien representa las apariencias engañosas de la corte de tal manera que las desenmascara. En el cuplé la situación individual de Goya se hace extensiva a los hombres en general, que son oprimidos por las malvadas maquinaciones de los poderosos.

<sup>20</sup> Arendt, 1952: 9.





Fig. 4: Capricho 43. (1799).

*Reproducción de todos los Caprichos con permiso del Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau.*

*Fotos: Bernhard Strauss.*

dibujos preparatorios de los *Caprichos*, de los cuales algunos se llevaron a cabo con lápiz de sanguina. Sobre todo el desengaño de la falsedad está caracterizado por rasgos violentos, lo que se expresa en el tercer cuarteto con el desollar de la piel, porque la piel falsa se desolla como una falsa apariencia, de modo que el ser se hace visible en su miseria.

El segundo soneto apunta al clero y la estupidez del pueblo, que es explotada por el clero y representa al mismo tiempo una condición previa de su poder.

El artista aparece en el primer soneto como un sujeto vidente y autónomo, que no se deja arrastrar por la corrupción y las falsas adulaciones del mundo. Su reacción es una rebelión artística comprometida contra los abusos de la sociedad. El artista es también un atormentado que ya no tolera la corrupción. El arte le permite sobrevivir y liberarse de las restricciones sofocantes de su situación. La experiencia subjetiva en la sociedad, su sutil observación y la reflexión sobre ella se transforman en la motivación y la inspiración de la actividad artística de Goya que no solo aparece como crítico de su época, sino al mismo tiempo como inmediatamente afectado como ser humano<sup>21</sup>. La preparación del trabajo, el afilar del lápiz de sanguina, tiene el efecto de un ataque artístico<sup>22</sup>. Esto se podría referir a los

<sup>21</sup> Cfr. Pieczonka, 1988: 100.

<sup>22</sup> Cfr. Pieczonka, 1988: 101.

## II

## VON DER DUMMHEIT

## (DIE SPRICHWÖRTER)

Der Spuk der Fledermäuse flatternd niederfällt.  
Ihr kniet vor aufgeblähten schwarzen Vogelscheuchen,  
mit denen Priester euch erschrecken ohnegleichen.  
Ihr betet an! Durch eure Dummheit halten sie die Welt

in krummen<sup>23</sup> Diebesfingern. Wie sie morderfahren  
das Glück aus euren Herzen reißen! Seht den Schwall  
von Unflat, Fratzen, Knollenleibern in Talaren,  
die sich die Mäuler fülln! – Ihr kniet im Büßerfall;

großmächtige Esel sitzen breit auf euren Nacken;  
ihr bückt euch, eure Torheit duckt euch tief.  
Schon will des Unheils Mauer auf euch niedersacken;  
ihr aber fliehet nicht, da des Verbrechens Priester rief.

Ein Nachtmahr saugt an eurem Blut; ihr duldet ohne Wehren  
und lauscht: Großmächtige Esel schreien ihr IA in Chören<sup>24</sup>.

## II

## DE LA IGNORANCIA

## (LOS PROVERBIOS)

La aparición de los murciélagos se cae revoloteando.  
Os arrodilláis ante espantapájaros negros hinchados  
con los cuales los sacerdotes os asustan sin igual.  
¡Adoráis! Con vuestra estupidez sujetan el mundo  
con dedos de ladrones. ¡Cómo arrancan curtidos en el asesinato  
la felicidad de vuestros corazones! ¡Mirad el torrente  
de inmundicia, muecas, cuerpos llenos de tubérculos en túnicas talares,  
que se llenan las bocas! – Estáis de rodillas en ademán de penitentes;  
asnos poderosos están sentados a sus anchas sobre vuestras nuucas;  
os encorbáis, la estupidez os deja doblados.  
Ya quiere la desgracia desplomarse sobre vosotros;  
pero vosotros no huís porque llamó el sacerdote del crimen.  
Un fantasma nocturno chupa vuestra sangre; lo sufrís sin resistiros  
y escucháis: asnos poderosos rebuznan a coro su ¡ía!

<sup>23</sup> Este adjetivo falta en la edición de 1968. Cfr. Arend, 1968: 38.

<sup>24</sup> Arendt, 1952: 10.



Fig. 5: Desastres de la Guerra 71 (ca. 1810-1814). Reproducción de todos los Desastres de la Guerra con permiso del Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau. Fotos: Bernhard Strauss.

El clero tiene al pueblo por tonto, pero este persevera en su estupidez y concede con esta actitud el poder al primero. El autor y la víctima se condicionan el uno al otro, están en una compleja interacción. Se pone en evidencia el requerimiento al pueblo de defenderse contra el engaño por el clero y de liberarse así de su avaricia y dominación. La fealdad de los clérigos se corresponde con sus intenciones criminales y conducta amoral. El poema contiene varias referencias a los *Caprichos*: el primer verso del primer cuarteto se refiere al *Capricho 43*, pero también al *Desastres de la Guerra 71 (Contra el bien general)*, el segundo verso al *Capricho 52 (Lo que puede un Sastre!)*, en el que una mujer joven se pone de rodillas y en ademán de oración delante de un tronco de árbol cubierto con un hábito de monje con capucha, con la mirada alzada en veneración.

Los dedos ladrones del clero, que se mencionan en la segunda estrofa, son claramente visibles en la mano de gran tamaño de un clérigo que se ve en el *Capricho 49 (Duendecitos)*, los cuerpos llenos de tubérculos en túnicas talaes en el *Capricho 80 (Ya es hora)* y, finalmente, los clérigos que con gula se entregan a las comilonas, en el *Capricho 13 (Están calientes)*. El motivo del asno en la tercera estrofa se refiere a las representaciones de asnos de los *Caprichos*, sobre todo en el *Capricho 42*, en el que los hombres llevan los asnos perezosos a cuestras.



Fig. 6: Capricho 52.



Fig. 7: Capricho 49.



Fig. 8: Capricho 80.

El tercer soneto se dirige contra los horrores de la guerra, y se muestra el sufrimiento del pueblo causado por esta.

### III

VON VOLKES LEID

(DIE SCHRECKEN DES KRIEGES)

O Volk, noch stets verkauft, getreten und zerstückt;  
 im Staub zu Staub geschleift; heillos geschändet.  
 Welch Grauen quillt aus allen Himmeln! Niemals endet  
 dies Sterben: Dich zu hängen, Baum an Baum sich bückt

beim Todesspruch der Henker, die zum Zeitvertreib  
 sich deine abgerißnen Glieder lang betrachten:  
 nur Saat und Dung für ihre bluterfüllten Schlachten!  
 Der scharfgekeilte Stamm am Weg, der deinen Leib  
 gepfählt, verrät der Nachwelt nicht dein Todesweinen.  
 Du Überlebender, Narr himmlischen Gerichts,  
 ich zeig den Toten dir, der zwischen den Gebeinen  
 mit Knochenfingern aus dem Jenseits schrieb sein:  
 Nichts!

Damit du aber Kraft erfährst aus künftiger Zeiten Glanz,  
stell ich auf frohe Erde dich zu Volkes Werk und Tanz<sup>25</sup>.

### III

DE LOS SUFRIMIENTOS DEL PUEBLO

(LOS DESASTRES DE LA GUERRA)

Oh pueblo, todavía vendido, pegado y destrozado;  
arrastrado en el polvo al polvo; irremediabilmente violado.

¡Qué horror brota de todos los cielos! Nunca termina  
esta agonía: para colgarte, de árbol a árbol ella se inclina

con la sentencia de los verdugos que como pasatiempo  
contemplan largamente tus miembros cortados:  
¡solamente semillas y abono para sus batallas llenas de sangre!  
El tronco afilado al borde del camino, que empaló

tu cuerpo, no revelará tu llanto de muerte a la posteridad.  
Tú, superviviente, bufón del tribunal celestial,  
te voy a mostrar al muerto, que escribió entre los huesos  
con los dedos de hueso del más allá su:

¡Nada!

Pero para que te reconfortes con el brillo de tiempos futuros,  
yo te pongo a la tierra, al trabajo y al baile del pueblo.

Ya el título del tercer soneto contiene una clara referencia al título de los *Desastres de la Guerra*. En los nueve primeros versos se describe la miseria del pueblo en la guerra. El empalamiento de los enemigos y la desfiguración de sus cuerpos con la amputación de sus extremidades se refiere al *Desastres de la Guerra 37 (Esto es peor)* y al *Desastres de la Guerra 39 (Grande hazaña! Con muertos!)*, y la mención del verdugo que contempla a su víctima recientemente ahorcada al *Desastres de la Guerra 36 (Tampoco)*, en cuyo fondo se puede ver la fila de árboles con otros ahorcados. En las siguientes tres estrofas cambia la perspectiva y pasa a centrarse en el superviviente, que considera las consecuencias de la guerra y reconoce lo absurdo de las operaciones militares. Esto se manifiesta en la palabra «nada», lo que se corresponde con la leyenda del *Desastres de la Guerra 69*. En el cuplé se expresa la esperanza de un futuro mejor en la

<sup>25</sup> Arendt, 1952: 11. El último verso reza en la edición de 1968: «stell ich zur Erde dich, zum Alltagswerk, zum Tanz» (Arendt, 1968: 39) (yo te pongo a la tierra, al trabajo diario, al baile).



paz, con lo que Arendt concibe al final del ciclo una perspectiva de esperanza.

Arendt se refiere otra vez a Goya en un poema escrito en los años cincuenta: en una de las *Flug-Oden (Odas de vuelo)*, publicadas en Leipzig en 1959 y en las que reflexionó sobre las corrientes teóricas, ideologías y dogmas de su época. Este ciclo de odas fue creado entre 1954 y 1958. La *Ode VI* Arendt la dedicó a las víctimas del alzamiento de Varsovia, que empezó el 1 de agosto de 1944 como la mayor rebelión civil contra la Alemania nazi en la Segunda Guerra Mundial. La oda comienza con la expresión de un miedo existencial, que se compara con el miedo que Goya expresa en sus pinturas:

Nachtgewaltig, unseren Blick  
versteinend, hob  
ihr Chimärengesicht die Erde ...  
O Goyas große verschlingende  
Angst!<sup>26</sup>

Con la violencia abrumadora de la noche, petrificando  
nuestra mirada, alzó  
la tierra su cara de químera...  
¡O, el gran miedo devorador  
de Goya!

No fue hasta más de dos décadas más tarde que Arendt se dedicó de nuevo a Goya, porque en 1974 realizó para el compositor Tilo Medek (1940-2006) una adaptación libre en alemán del texto *Las pinturas negras*, que remitía directamente a las pinturas *Asmodea* y *Las parcas*, de Antonio Buero Vallejo (1916-2000), a quien Tilo Medek había solicitado este sustrato de su pieza teatral *El sueño de la razón* para que le sirviera de base para una pieza musical<sup>27</sup>. Así esta

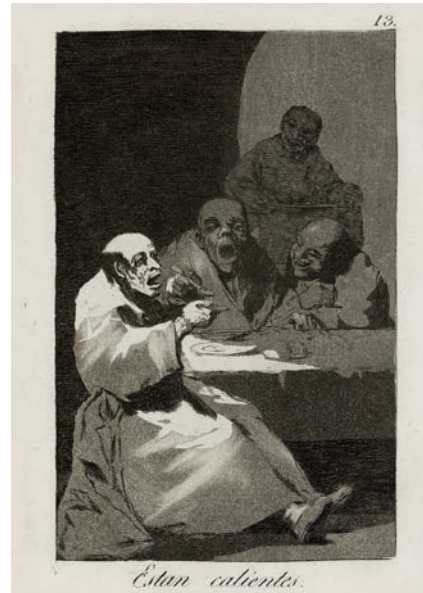


Fig. 9: Capricho 13.

<sup>26</sup> Arendt, 1959: 47.

<sup>27</sup> Cfr. Buero Vallejo, 1994: 17-21.



Fig. 10: Desastres de la Guerra 37.



Fig. 11: Desastres de la Guerra 39.



Fig. 12: Desastres de la Guerra 36.



Fig. 13: Desastres de la Guerra 69.

adaptación alemana por Arendt de un texto de Buero Vallejo sirvió a Medek de punto de partida para su obra *Schwarze Bilder. Ein Melodram um Goya für Sprecher, Marimbaphon und elektronische Klänge* (*Pinturas negras. Un melodrama sobre Goya para orador, marimba y sonidos electrónicos*)<sup>28</sup>.

## 5. LA INTERPRETACIÓN POLÍTICA DE LOS CAPRICHOS POR DOS POETAS ALEMANES DE LA ANTIGUA RDA – GÜNTER KUNERT Y HEINZ CZECHOWSKI

Entre los escritores que tematizaron en sus poemas obras de Goya, destacan algunos poetas de la antigua RDA, a quienes fue prohibido expresar

<sup>28</sup> Cfr. Medek, 1978.



libremente sus opiniones políticas debido a las condiciones represivas en el campo literario y la censura organizada por el régimen, mientras que sincrónicamente sus colegas en la República Federal de Alemania podían expresarse con toda libertad.

En la antigua RDA, la literatura fue estimada como un medio para la educación socialista del hombre según los requisitos políticos del Partido Socialista Unificado de Alemania<sup>29</sup>. La literatura se politizó, pero al mismo tiempo se suprimió cualquier crítica al régimen u opinión inconformista. Un partido todopoderoso, la censura, pero también la autocensura, y finalmente un espionaje y una red de vigilancia permanente condujeron a una situación y atmósfera de opresión<sup>30</sup>. No fue posible publicar un texto sin la oficial aprobación para la publicación por parte de la oficina central (*Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel*) del Ministerio de Cultura (*Ministerium für Kultur*)<sup>31</sup>. En esta situación, la referencia a Goya y su época, como a un pasado lejano de otro país, fue crucial para muchos poetas: solo así pudieron tematizar de modo indirecto problemas o una crítica, cuya publicación en una forma directa la censura nunca hubiera permitido. Así, el recurso a Goya les sirvió como una estrategia para eludir la censura.

El poeta, pintor y dibujante Günter Kunert, nacido en Berlín en 1929, publicó en 1961 en la antigua RDA dos poemas en prosa sobre dos *Caprichos*, bajo el título *Zu Radierungen von Goya (Sobre grabados de Goya)*<sup>32</sup>. Cuando Kunert criticó el régimen de la RDA, fue excluido en 1977 del partido SED, al que estaba afiliado desde 1947. Dos años más tarde, en 1979, abandonó la RDA y desde entonces vivió en la República Federal de Alemania.

El primer poema de Kunert está dedicado al *Capricho 43* y lleva como título una paráfrasis alemana de su leyenda<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED).

<sup>30</sup> Sobre las condiciones para los escritores cfr. Emmerich, <sup>2</sup>1997: 48-62.

<sup>31</sup> Cfr. Emmerich, <sup>2</sup>1997: 52.

<sup>32</sup> Cfr. Waijer-Wilke, 1988: 340-347; Kasper, 1995: 43-44; Sager Eidt, 2008: 48, 78-83 y 115-117. En 1968, Günter Kunert publicó el breve texto en prosa *Zu Goyas Caprichio [sic] 'Uno [sic] á Otros' (Die Einen den Andern) (Sobre el Capricho de Goya 'Unos a otros')*, en el cual describe e interpreta al *Capricho 77*. Cfr. Kunert, 1968: 126; Kunert, 1974: 47.

<sup>33</sup> El poema *Wenn die Vernunft schläft kommen die Ungeheuer hervor* sobre el *Capricho 43* se publicó por primera vez ya varios años antes, el 17 de junio de 1956, en el periódico semanal *Sonntag* de Berlín Este, con el título *Zu einer Radierung von Goya (Sobre un grabado de Goya)*.

WENN DIE VERNUNFT SCHLÄFT, KOMMEN DIE UNGEHEUER HERVOR.

Da sitzt der Mensch, den  
Oberkörper überm Tisch gesunken, der Kopf  
Ruht auf dem Bette seiner Arme,  
Und schläft.

Aus dem finstren Hintergrund dringen die  
Lemuren, Bataillone schattenhafter  
Fledermäuse, Eulen, greisenhaft und tückisch  
Die Gesichter, flattern um den Schläfer.  
Böse Augen, scharfe Krallen, harte Schnäbel.

Wehe, es schläft die Vernunft!

Aus den Ämtern kriechen Spinnen, blind und  
Blasig weiß die Augen, weben ihre Netze  
Um die Häuser, Türen, Fenster. In den Wasserröhren  
Hausen Quallen, strecken ihre weichen  
Fühler durch die Zimmer in die Töpfe und  
Die Kannen, voll von Neugier, eiskalter.  
Auf der Straße fällt wer um. Wird der  
Brustkorb aufgeschnitten, findet man das  
Herz vertrocknet, nußgroß nur noch,  
Hart wie Holz.

An den Ecken Hunde, deren Fell von rosa  
Farbe, zwischen stumpfen Zähnen Zigaretten,  
Und sie wedeln. Geht die Sonne auf und  
Unter, wedeln sie. Wolken, Wind und  
Hagelschauer grüßt ein immer gleiches  
Wedeln.

Unter Bäumen steht der Maler, auf  
Den Schultern schwarze Raben. Krächzen hört  
Man sie, und ihre messerspitzen Schnäbel  
Zielen nach dem Aug' des Armen.  
Über des Musikers Hände auf den  
Schwarz und weißen Tasten laufen eilig  
Tausendfüßler. In der Weise, die da  
Aufklingt, stören des Musikers Töne wenig nur,  
Und im Takt wiegen sich Kinder,  
Deren Beine braun und rindig, festgewachsen  
In der Erde mit den langen Wurzelzehen.

Wehe, die Vernunft erwacht!

Der Mensch wacht auf und streckt  
 Den Leib und reckt die Arme, erhebt  
 Den Kopf. Zu End der Schlaf.  
 Mit einer Feder bannt der  
 Erwachte die Ungeheuer aufs Papier.

Da sinken sie zurück ins Wesenlose,  
 Die Fledermäuse schrumpfen ein, die Eulen  
 Weinerlich und kahl, fallen zu Boden, rollen  
 In die dunklen Ecken, wo sie der  
 Schatten schluckt. Die bösen Augen schließen  
 Sich, und die drohenden  
 Schnäbel zerfallen wie verbranntes Papier,  
 Das noch die Form bewahrt bis es ein  
 Hauch trifft<sup>34</sup>.

CUANDO LA RAZÓN DUERME, APARECEN LOS MONSTRUOS.

Aquí está sentado el hombre, la  
 Parte superior del cuerpo apoyada sobre la mesa, la cabeza  
 Descansa sobre el lecho de sus brazos,  
 Y duerme.

Del oscuro fondo surgen los  
 Lémures, batallones de sombríos  
 Murciélagos, búhos, seniles y alevosas  
 Las caras, revolotean alrededor del durmiente.  
 Ojos malvados, garras afiladas, picos duros.

¡Qué pena que la razón duerma!

Desde las oficinas se arrastran las arañas, ciegos y  
 De una blancura burbujeante los ojos, hilan sus telarañas  
 En torno a casas, puertas, ventanas. En las tuberías  
 Viven medusas, introducen sus blandos  
 Tentáculos, a través de los cuartos, en las ollas y  
 En las jarras, llenas de curiosidad helada.  
 En la calle se desploma uno. Cuando  
 Se le abre el tórax, se descubre  
 Un corazón seco, del tamaño de una nuez,  
 Duro como la madera.

---

<sup>34</sup> Kunert, 1961: 85-86.

En las esquinas, perros, su piel de color  
 Rosa, cigarrillos entre los dientes romos,  
 Y mueven la cola. Cuando el sol sale y  
 Se pone, mueven la cola. A las nubes, al viento y  
 A la tormenta de granizo les saluda siempre el mismo  
 Movimiento de cola.

Bajo los árboles está el pintor, sobre  
 Los hombros, cuervos negros. Se les oye  
 Graznar, y sus picos como puntas de cuchillo  
 Apuntan al ojo del pobre.  
 Sobre las manos del músico sobre las  
 Teclas negras y blancas corren rápidamente  
 Los ciempiés. En el aire que así empieza a  
 Sonar, los sonidos del músico apenas molestan,  
 Y al compás se balancean los niños,  
 Sus piernas pardas y con corteza, arraigadas  
 En la tierra con los largos dedos de las raíces.

¡Qué pena que la razón despierte! (¡Ay si la razón despierta!)

El hombre se despierta y estira  
 El cuerpo y extiende los brazos, alza  
 La cabeza. Acabado el sueño.  
 Con una pluma captura el  
 Despierto los monstruos en el papel.

Ahora se retiran a lo irreal,  
 Los murciélagos encogen, los búhos  
 Llorosos y desnudos, caen al suelo, ruedan  
 A las esquinas oscuras, donde se los traga la  
 Sombra. Los ojos malvados se cierran,  
 Y los picos amenazantes  
 Se deshacen como papel quemado  
 Que conserva su forma hasta que  
 Lo alcanza un soplo

El texto empieza con una descripción minuciosa del hombre que duerme y de los animales nocturnos, de los cuales se destacan algunos detalles: ojos, uñas, picos. En una exclamación se articula la queja sobre la razón que duerme. Sigue la descripción de varios monstruos que invaden la vida cotidiana y empiezan a dominarla. Finalmente despierta la razón. El artista activo exorciza las obsesiones fijándolas en el papel en el acto de la creación artística. Como resultado de ello, las horribles apariciones disminuyen hasta desaparecer totalmente.

Kunert se sirve del *Capricho 43* para articular una crítica indirecta, pero obvia, al régimen de la antigua RDA. El oportunismo pone en peligro la ilustración del hombre, pero Kunert defiende la razón y se atiene firmemente al ideal del hombre ilustrado. Con la descripción de los monstruos que vigilan y asedian a los hombres y ponen en peligro su existencia, el poema implica una dimensión política, si se entiende la narración vívida de esta situación como una alusión al espionaje y la vigilancia de la esfera privada en la antigua RDA por los agentes del Ministerio para la Seguridad del Estado (Stasi).

El segundo poema de Kunert se refiere al *Capricho 42*. Lleva el título *Du, der Du's nicht kannst, / Trag mich und meinen Wanst*. Kunert no solo utiliza la leyenda del grabado, sino que formula un equivalente alemán para el refrán *Tu que no puedes, llévame a cuestras*, cuya primera parte *Tu que no puedes* es la leyenda del *Capricho 42*.

*Du, der Du's nicht kannst,  
Trag mich und meinen Wanst*

Hier sind zwei Männer, geschlossen  
Auges stehen sie tiefgebeugt, und keuchend  
Trägt jeder auf seinem Rücken  
Einen fetten Esel,  
Der stößt den Sporn tief in seines  
Trägers Seite.  
Ein Schnappschuß aus der verkehrten Welt.

Das ist die Welt,  
Wo auch der Mörder frei ausgeht und mit der  
Schuld beladen wird sein Opfer; die Welt,  
Darinnen werden Kinder nur geboren  
Als Rohstoff starker Muskeln, geschickter



Fig. 14: *Capricho 42*.

Finger, williger Hände, die arbeitend  
Verarbeitet werden müssen, damit  
Sich's für einen auszahlt.

Auf seinem kahlen, harten Schädel wandelt einher  
Der Philosoph, mit weiser Miene spricht er seine  
Weisheit: Hier unter unsern Füßen ist das Nichts,  
Doch uns zu Häupten ist das große Etwas.

In finstrier Kathedrale die Mädchen verachten  
Ihr warmes Fleisch um des bemalten Holzes willen,  
Gestern noch Baum und heute Gott.

In rollenden Eisentürmen junge Männer  
Umarmen die Granaten und Torpedos, der Horizont  
Verdeckt vom Stahlhelm. Fort werfen  
Sie ihr Leben, das ihnen teuer ist und doch  
Zu teuer, um es zu erleben; fallen für die  
Macht, die schon ihren Vätern abgeluchst ward  
Beizeiten.

In der verkehrten Welt kommt nur der vorwärts,  
Wer rückwärts geht. Um aufzusteigen, muß man  
Sich erniedrigen.

Den Lorbeer und den Orden erhält der blinde Maler,  
Damit jedweder sieht, was Blindheit wert ist.

Die Schwungräder kreisen, weil sie in Gang hält,  
Dem sie nicht gehören; dem sie gehören, kann sie  
Nicht bewegen.

Die beiden tragen ihre Esel, geschlossnen Auges  
Stoßen sie gegeneinander, der Sporn schmerzt,  
Und brauchten allein die Lieder zu heben, um die  
Bürde abzuwerfen und selbst zu reiten ihren Weg,  
Fröhlich,  
Schneller voranzukommen als bevor  
Auf einer Erde,  
Aus der sie kamen und die doch erst aus  
Ihnen kommen soll<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Kunert, 1961: 87-88.

*Tú que no puedes,  
llévame a la cuesta*

Aquí hay dos hombres, con los ojos  
cerrados están de pie, muy abatidos y anhelantes  
porta cada uno en su espalda  
un asno obeso  
que clava la espuela hondamente en el costado  
de su portador.  
Una instantánea del mundo al revés.

Así es el mundo,  
donde también el asesino queda libre y con la  
culpa está cargada su víctima; el mundo  
allá dentro los niños nacen solamente  
como materia prima de fuertes músculos, de dedos  
hábilés, de manos de buena voluntad, que trabajando,  
tienen que ser trabajadas, para que  
alguno esté satisfecho.

Sobre su cráneo se pasea  
el filósofo, con gesto sabio expone su  
sabiduría: aquí bajo nuestros pies está la nada,  
pero sobre nuestras cabezas está el gran algo.

En la catedral oscura las muchachas desprecian  
su carne cálida por un tronco pintado,  
ayer árbol y hoy Dios.

En torres de hierro que giran, hombres jóvenes  
abrazan las granadas y los torpedos, el horizonte  
cubierto por el yelmo de acero. Tiran  
sus vida, que les son caras y, sin embargo,  
demasiado caras para vivirlas; caen por  
el poder que ya se robó a sus padres  
temprano.

En el mundo al revés solo avanza  
quien va para atrás. Para subir, uno tiene que  
humillarse.

El laurel y la orden los recibe el pintor ciego,  
para que cualquiera vea lo que vale la ceguera.  
Los volantes giran porque los tienen en marcha aquellos  
a los cuales no pertenecen; aquel a quien pertenecen,  
no puedo moverlos.



Los dos llevan sus asnos, con los ojos cerrados  
 empuja el uno al otro, la espuela duele,  
 y solo les sería necesario alzar los párpados para  
 tirar el peso y cabalgar en su camino,  
 alegres,  
 para avanzar más rápidamente que antes  
 en una tierra,  
 de la cual vinieron y que tiene que venir solo  
 de dentro de ellos.

En la primera estrofa se describe el grabado; se destacan los ojos cerrados de los hombres que llevan los asnos a cuestras y la espuela que los burros clavan a los hombres en los ijares. Es un mundo al revés que aquí se registra en una instantánea («Schnappschuß»). Las ocho estrofas siguientes son una reflexión sobre los diferentes aspectos de un mundo al revés en el que asesinos y estafadores cometen sus fechorías con impunidad mientras los jóvenes son enviados como carne de cañón a la guerra, en el que los pobres que no tienen nada trabajan para los ricos que son dueños de todo. Las estrofas sobre las chicas que desprecian su cuerpo por la madera pintada («um des bemalten Holzes willen»), puede entenderse como referencia intermedial al *Capricho 52*, en el cual se representa a un grupo de mujeres que adoran un tronco de árbol encapuchado. Además de la crítica a la religión, Kunert critica también la función del arte en la sociedad, ya que por ella solo es condecorado el pintor ciego («der blinde Maler»), al cual implícitamente opone a Goya como el pintor clarividente. La última estrofa se refiere otra vez al *Capricho 42*, de manera que la primera y la última estrofa sirven como marco para la reflexión sobre el mundo al revés.

Solo un año más tarde, otro poeta de la antigua RDA, Heinz Czechowski (1935-2009), oriundo de Dresde, publicó en 1962, en su primera edición de poemas, el soneto *Zu einer Radierung Goyas (Sobre un grabado de Goya)*.

ZU EINER RADIERUNG GOYAS

Wenn die Vernunft schläft, erwachen Ungeheuer.  
 Wann soll man den Tisch verlassen,  
 auf dem das Papier liegt, die Pinsel, Farben?  
 Man soll ihn niemals verlassen!

Doch der Maler schlief ein.  
 Und alle kamen, die er wachend bekämpfte:  
 Die Fratze der Unvernunft, grinsend,  
 das Unwissen, im Kleid einer Eule, flügelschlagend,

die Unterdrückung auf blutigen Tatzen,  
kriechend die Angst, das Unrecht,  
ein schwarzer Vampyr, blutdürstig.

Sie nahmen kein Ende...  
In Zeiten der Unvernunft muß die Vernunft wachen:  
Wenn die Vernunft schläft, erwachen die Ungeheuer<sup>36</sup>.

SOBRE UN GRABADO DE GOYA

Cuando la razón duerme, monstruos despiertan.  
¿Cuándo debe abandonarse  
la mesa con el papel, los pinceles, los colores?  
¡Nunca debe abandonarse!

Pero el pintor se duerme.  
Y llegan todas aquellas a las que se enfrentó dormido:  
Las muecas de la sinrazón, sonriendo.  
La ignorancia, ataviada cual lechuza, las alas batiendo,

la represión, de garras sangrientas,  
arrastrándose el miedo, la injusticia,  
un vampiro negro, sediento de sangre

No acaban jamás...  
En tiempos de la sinrazón debe despertar la razón:  
Cuando la razón duerme, los monstruos despiertan.

También este poema sobre el *Caprichos 43* parece ser una reacción contra las condiciones políticas represivas en la antigua RDA, a las que el autor responde apelando a la atención y a la voluntad de no abandonar en ningún caso la labor artística, sino de perseverar en ella con ahínco y dedicación. El primer cuarteto empieza con la cita de la leyenda del grabado. La pregunta acerca de si el artista debe abandonar su mesa de trabajo se responde a continuación de un modo claro y apodíctico: el hombre no debe jamás abandonar su labor artística, sino seguir trabajando. En el segundo cuarteto se presentan las consecuencias del sueño del artista. Desde la perspectiva del segundo cuarteto, el primero parece responder a una voz interior, una premisa o credo artístico del artista, que no ha sido capaz de llevar a cabo. Le sigue, ya en el primer terceto, la descripción de los monstruos que acosan al artista. El segundo terceto repite, a modo de advertencia, la necesidad de que el artista permanezca despierto, y concluye con la reiterada cita de la leyenda de la obra,

<sup>36</sup> Czechowski, 1962: 47.

alterada y enfatizada en este caso por el artículo determinado que precede a la última palabra. La evocación de las muecas de la sinrazón («Die Fratze der Unvernunft») en el segundo cuarteto se refiere más bien a las muecas con apariencia de máscaras que aparecen en el primer borrador, y no tanto a la última versión del *Capricho 43*.

## CONCLUSIÓN

Los tres poetas españoles Antonio de Zayas, Manuel Machado y Alfonso Camín interpretan el cuadro del rey Carlos IV pintado por Goya en sus sonetos en un sentido claramente político y ajustan cuentas con Carlos IV y la situación política de su gobierno. En un sentido más amplio ajustan cuentas con la historia de España desde su perspectiva actual.

Los sonetos de Erich Arendt muestran una interpretación política de toda la obra gráfica de Goya (excepto la *Tauromaquia*): en el primer soneto el poeta no solo muestra la actitud del artista frente a los poderosos, sino también su propia reflexión frente a las consecuencias de las dictaduras de Hitler y Franco y la tensión de los súbditos entre la adaptación al poderoso y su rebelión, en el caso individual de Arendt en la forma de participar en la Guerra Civil e ir al exilio. El segundo soneto está dirigido contra el poder de la Iglesia, lo que implica ciertamente la posición de la Iglesia frente a los dictadores coetáneos en tiempos de Arendt. El tercer soneto muestra las atrocidades en la Guerra de la Independencia, representadas en los *Desastres de la Guerra*. La correspondencia implícita de esta guerra con la Guerra Civil en España es obvia, sobre todo porque el ciclo de tres poemas es el resultado artístico de sus experiencias concretas y directas de esta guerra.

Los poetas alemanes que vivieron bajo el régimen de la antigua RDA, publicaron sus poemas sobre algunos *Caprichos* de Goya con la intención de expresar de forma indirecta su crítica al gobierno represivo de su país.

Asimismo debe tenerse en cuenta que la dimensión política que los poetas atribuyen a las obras de Goya en sus poemas también puede tener relevancia como referencia indirecta a la situación actual del poeta respectivo en su propio tiempo. Esto es particularmente revelador en tiempos de censura o en condiciones de opresión bajo un régimen, como fue el caso, por ejemplo, en la época franquista o en la antigua RDA, porque entonces la presentación de una declaración política o crítica a abusos sociales o políticos, que supuestamente se atribuye a Goya, puede servir, en tiempos de la producción del poema, como

una posibilidad para expresar una crítica a condiciones específicas de la propia época actual, lo cual en realidad estaría prohibido en una forma directa. El recurso a Goya sirve así como pretexto o posibilidad de expresar una crítica de forma indirecta, utilizando la referencia al pintor como un mecanismo de protección para el poeta.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Erich (1952): *Bergwindballade. Gedichte des spanischen Freiheitskampfes*. Berlín: Dietz Verlag.
- (1959): *Flug-Oden*. Leipzig: Insel-Verlag.
- (1968): *Aus fünf Jahrzehnten. Gedichte*. Nachwort von Heinz Czechowski. Rostock: VEB Hinstorff Verlag.
- Belmonte Díaz, José/Pilar Leseduardo Gil (2004): *Godoy. Historia documentada de un expolio*. Bilbao: Ediciones Beta.
- Buero Vallejo, Antonio (1994): *Obra completa*. T. 2 (Poesía, narrativa, ensayos y artículos). Edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Madrid: Espasa Calpe.
- Calvo Maturana, Antonio Juan (2007): *María Luisa de Parma: reina de España, esclava del mito*. Granada: Universidad de Granada.
- Camín, Alfonso (1959): *Lienzos de España y nuevos motivos del Museo del Prado*. México: La Impresora Azteca.
- Czechowski, Heinz (1962): *Nachmittag eines Liebespaares. Gedichte*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.
- Emmerich, Wolfgang (1984): «Welt, gesehen mit dem rebellischen Auge des Dichters. Die Exillyrik Erich Arendts». En: Wulf Koepke/Michael Winkler (eds.): *Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, pp. 144-165.
- (1997): *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig: Kiepenheuer.
- Jacobs, Helmut C. (2011): *El sueño de la razón. El 'Capricho 43' de Goya en el arte visual, la literatura y la música*. Traducción de Beatriz Galán Echevarría y de Helmut C. Jacobs. Madrid: Iberoamericana (= Ars Iberica et Americana, 15).
- (2013): «Los comentarios manuscritos del siglo XIX a los *Caprichos*: ¿Desvíos o clave de interpretación del sentido oculto de los grabados?». En: *Goya y su contexto. Seminario internacional celebrado en la Institución 'Fernando el Católico' de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*. Zaragoza: Institución 'Fernando el Católico', pp. 155-175.
- (2015): *Die Rezeption und Deutung von Goyas Werk in der Lyrik. Edition der internationalen Bildgedichte*. Unter Mitarbeit von Sonja Bader, Mark Klingenberg und Peter Petrowski. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- (2016): *Goya en la poesía. Recepción e interpretación literaria de su obra*. Zaragoza: Institución 'Fernando el Católico'.

- (2016/2017): «Nacionalismos en la pintura de Francisco de Goya». En: *Acta/Artis. Estudios d'Art Modern* 4/5, pp. 55-75.
- Jacobs, Helmut C./Mark Klingenberg/Nina Preyer (2017): *Die handschriftlichen Kommentare zu Goyas 'Caprichos'. Edition, Übersetzung, Deutung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kasper, Elke (1995): *Zwischen Utopie und Apokalypse. Das lyrische Werke Günter Kunerts von 1950 bis 1987*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Kunert, Günter (1961): *Tagwerke, Gedichte, Lieder, Balladen*. Halle: Mitteldeutscher Verlag.
- (1968): *Kramen in Fächern. Geschichten – Parabeln – Merkmale*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag.
- (1974): *Tagträume in Berlin und andernorts*. Frankfurt del Meno: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Labarga Álava, José Javier (2000): «La arcabucaría en España de 1500 a 1870. Origen y evolución de la técnica y el arte de la fabricación de armas de fuego en España». En: *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela* 10, pp. 143-169.
- Laschen, Gregor (1976): «Gespräch mit Erich Arendt». En: *Deutsche Bücher. Forum für Literatur* 6, Heft 2, pp. 88-97.
- Machado, Manuel (1922): *Obras completas*. T. 2. Madrid: Editorial Mundo Latino.
- (1981): *La Guerra Literaria*. Edición, introducción y notas de María Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual. Madrid: Narcea.
- Medek, Tilo (1978): «Brot unendlichen Verstehens». En: *Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt*. Zum 75. Geburtstag herausgegeben von Gregor Laschen und Manfred Schlosser. Berlin: Agora, pp. 103-108.
- Münster, Reinhold (2009): «Los poemas de Erich Arendt sobre España. Sujeto, historia y atemporalidad». En: Berta Raposo Fernández/Ingrid García Wistädt (eds.): *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*. Valencia: Universitat de València, pp. 205-215.
- Pieczonka, Annette (1988): *Sprachkunst und bildende Kunst. Studien zum deutschen Bildsnett nach 1945*. Colonia/Viena: Böhlau.
- Reinecke, Rüdiger (2012): «'Das Schreiben beginnt lange vor dem Schreiben'. Zu Erich Arendts Spanienkriegs-Texten». En: Nadia Lapchine/Françoise Lartillot/Martin Peschken/Stefan Wiczorek (eds.): *Gedächtnis- und Textprozesse im poetischen Werk Erich Arendts*. Berna/Berlín/Bruselas/Francia del Meno/Nueva York/Oxford/Viena: Peter Lang, pp. 51-83.
- Sager Eidt, Laura M. (2008): *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Schlenstedt, Silvia (ed.) (1986): *Spanien-Akte Arendt*. Aufgefundene Text Erich Arendts aus dem Spanienkrieg. Herausgegeben von Silvia Schlenstedt. Rostock: Hinstorff.
- (1991): «Die Rückkehr Erich Arendts aus dem Exil». En: *Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch*. Band 9. Exil und Remigration. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft

- für Exilforschung (Society for Exile Studies von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler und Wulf Koepke. München: edition text & kritik, pp. 81-89).
- Thüsen, Joachim von der (1978): «Lederfaust und Hand – Der Kampf um die Einsetzung der Sinne in Erich Arendts Spanien-Gedichten». En: Gregor Laschen/Manfred Schlosser (eds.): *Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt. Zum 75. Geburtstag*. Berlin: Agora, pp. 229-242.
- Toliver, Suzanne Shipley (1984): *Exile and the Elemental in the Poetry of Erich Arendt*. Bernal/ Fráncfort del Meno/Nancy/Nueva York: Peter Lang.
- Wajjer-Wilke, Marieluse de (1988): «'Denken in Bildern'. Zur Relation von Wort und Bild in der Lyrik Günter Kunerts». En: Christine Cosentino/Wolfgang Ertl/Gerd Labrousse (eds.): *DDR-Lyrik im Kontext*. Amsterdam: Rodopi, pp. 335-361.
- Zayas, Antonio de (1902): *Retratos antiguos*. Madrid: A. Marzo.
- zur Mühlen, Patrik von (1985): *Spanien war ihre Hoffnung. Die deutsche Linke im Spanischen Bürgerkrieg 1936 bis 1939*. Berlin/Bonn: Verlag J. H. W. Dietz Nachf.