

QUIETUD ORIENTAL Y ARQUITECTURA SINESTÉTICA EN EL PAISAJE DE *HAIKUS DE LA ALHAMBRA*

Ana Piñán Álvarez

東静けさと共感覚の建築。「*Haikus de la Alhambra*」の景色。

俳句というジャンルの日本文学は、19世紀末に西洋で広まりました。スペインでは、20世紀初頭に流行し、有名な詩人でさえもスペイン語で俳句を書いていたこといことがありますが。現代では、俳句はより大衆化されているので、スペイン語で書いてある俳句の本が次々と出版されています。

「*Haikus de la Alhambra*」という2013年に出版された俳句の本は、現代における代表的な作品です。この本の中では、俳句でアルハンブラとグラナダの景色についての説明がされています。スペイン文学の歴史において、景色についての説明は時代によって見解が異なり、現代では、俳句を使って景色を説明する等、以前にはない手法で独創的です。要するに、日本の俳句がスペインで独特の発展を遂げ、スペイン風の俳句として完成したということです。

1. INTRODUCCIÓN

Como objeto de la presente investigación pretendemos abordar el estudio del haiku en español desde una perspectiva acogedora que integre la tradición del haiku dentro de una tradición más dilatada como es la paisajística dentro de nuestras letras. Con ello esperamos evidenciar las posibilidades que tiene el haiku, como género poético que en

sus formulaciones clásicas se adscribe hacia la veneración de los elementos de la naturaleza, de marcar nuevos rumbos en la construcción literaria del espacio y de aportar interesantes productos artísticos dentro de nuestra tradición paisajística.

Para lograr nuestro cometido, comenzaremos esta investigación con una escueta caracterización del haiku japonés que completaremos con un recorrido histórico del haiku en lengua castellana, haciendo hincapié en los autores más representativos de la tradición en suelo hispánico; a continuación pasaremos a comentar algunas cuestiones relativas a la elaboración paisajística dentro de los distintos movimientos literarios; y finalmente concluiremos este trabajo con el apartado más extenso centrado en el estudio de varias de las composiciones que vertebran el poemario *Haikus de la Alhambra* de Francisco Acuyo, el cual hemos seleccionado como objeto de estudio y espejo de nuestras afirmaciones.

Señalaba Claudio Guillén, a propósito del tema que nos ocupa, que “el paisaje es a la vez omisión y conquista del hombre.” (Guillén, 1992, 77-78). Haciéndonos eco de nuestro eximio comparatista, trataremos de presentar “la conquista del paisaje” por parte del haiku, en concreto de estas breves composiciones de especial “finura, sensibilidad, delicadeza, aguda percepción del instante...” (Martínez, 2013) entregadas por entero al encomio de la Alhambra y el paisaje granadino.

2. DEFINICIÓN Y CARACTERIZACIÓN DEL HAIKU JAPONÉS.

El género poético llamado haiku nace como resultado de una serie de reestructuraciones de los versos pentasílabos y heptasílabos que habían descrito la prosodia japonesa. En sus orígenes, el género lírico japonés, el *waka*, constaba de varias fórmulas poéticas que van cayendo en desuso con la popularización del *tanka*, de estructura 5/7/5/7/7. En su modalidad encadenada, *renga*, la estructura del *tanka* se fragmenta en dos secciones: una primera estrofa de tres versos llamada *hokku* y una segunda de dos versos conformada por

QUIETUD ORIENTAL Y ARQUITECTURA SINESTÉTICA EN EL PAISAJE DE *HAIKUS DE LA ALHAMBRA*

los heptasílabos restantes. A su vez, se manifiesta una nueva corriente poética como contrapartida y parodia de la rigurosa tradición del *waka*: el *haikai*. Esta nueva tendencia, de carácter lúdico y flexible en cuanto al lenguaje, termina cayendo en una trivialidad que despoja al *haikai* de dignidad literaria; razón por la cual es reconducido hacia los ideales estéticos del *waka*, pero manteniendo la flexibilidad en cuanto al léxico que distinguía la corriente *haikai*. La suma de la estética del *waka* con el lenguaje del *haikai* dentro de un *hokku* independiente que centra su interés en una palabra estacional concluye con el nacimiento de un nuevo género bautizado como *haiku* a finales del siglo XIX.

3. LA TRADICIÓN DEL HAIKU EN LENGUA ESPAÑOLA.

La apertura del archipiélago japonés al mundo occidental en la segunda mitad del siglo XIX posibilita el descubrimiento de fórmulas literarias hasta entonces desconocidas que tendrá consecuencias revolucionarias en las letras de ambas tradiciones. Mientras la poesía japonesa, incluido el haiku, sufrirá una revitalización y posterior modernización al calor de las vanguardias europeas, la poesía occidental, determinada por las leyes de la Literatura de la Modernidad, recibirá con entusiasmo la influencia de las pautas líricas de la tradición nipona debido a su contribución a la codiciada regeneración lírica de la época en tanto que “derivación del exotismo como forma de novedad por contraste” (Aullón, 2002: 28).

En el proceso de difusión que conecta estas fórmulas exóticas de moda en la Europa finisecular con las primeras manifestaciones en castellano de las mismas, figuran como principales canales de difusión los impresionistas franceses, Pierre Loti y Judith Gautier, y los imaginistas angloamericanos, Ezra Pound y Williams Carlos Williams (López, 2004: 9). Una vez conocidas estas pequeñas composiciones japonesas por los poetas españoles, el método por el cual las formulaciones haikistas pasan a formar parte del caudal poético castellano es a partir de la asimilación con estructuras poéticas de nuestra

lirica similares a la pauta silábica japonesa, tales como la seguidilla simple y compuesta o la greguería y el anáglifo (Aullón, 2002: 44 y 45). En este sentido, cabe distinguir el ingenio de Antonio Machado a la hora de comprometerse con el género japonés, cuya composición concluye “como una asimilación literariamente bien madurada, esencialista y desprovista de exotismo” (Aullón, 2002: 149), la cual será, a su vez, continuada por Juan Ramón Jiménez y poetas de la Generación del 27 de la talla de Lorca, Guillén o Cernuda, quienes también incorporarán registros haikistas a los versos de su propio devenir poético. Asimismo, el haiku cobra relieve dentro de las revistas literarias de la época, convirtiéndose la revista *España* en el principal canal de difusión del mismo, con la actividad propagandística de Diez-Canedo y las aportaciones literarias de poetas, en su mayor parte creacionistas, como Guillermo de Torre, Adriano del Valle, o Francisco Vighi.

Finalmente, el año 1919 es testigo de la emancipación del haiku respecto de las composiciones líricas castellanas con la publicación de *Un día... (poemas sintéticos)* del mexicano José Juan Tablada. Tanto *Un día... (poemas sintéticos)* (1919) como *El jarro de flores (Disociaciones líricas)* (1922) son poemarios confeccionados íntegramente por haikus independientes que, sin acudir a la lírica castellana, tratan de ser fieles a la métrica y al espíritu japonés, aunque, todavía influidos por los postulados vanguardistas, “básicamente son una o varias imágenes encadenadas que están íntimamente conectadas con el *flash* intuitivo de un momento en la naturaleza” (De la Fuente, 2009: 66).

A pesar de las posibilidades que había logrado el haiku gracias a los esfuerzos de Tablada y sus seguidores, el género japonés desaparece del panorama literario a la par que la Vanguardia hasta su rehabilitación en México por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, quienes ofrecen la primera traducción al castellano de *Oku no Hosomichi (Sendas de Oku)* de Matsuo Bashô en 1957. A partir de entonces, el haiku va a ser difundido por poetas de gran renombre en nuestras letras entre los que no solamente se

QUIETUD ORIENTAL Y ARQUITECTURA SINESTÉTICA EN EL PAISAJE DE *HAIKUS DE LA ALHAMBRA*

encuentra Octavio Paz, sino también Jorge Luis Borges, José Corredor-Matheos o Mario Benedetti. Con este último y su poemario *Rincón de haikus* (1999) concluye la escena haikista en las letras castellanas del siglo XX y se inaugura un panorama muy alentador para la preservación de la tradición del haiku en lengua española que cuenta entre sus benefactores con poetas actuales como Andrés Neuman, Eduardo Moga o Francisco Acuyo, a cuyo libro de haikus dedicamos nuestra investigación.

En definitiva, los albores del siglo XXI muestran una completa aclimatación del haiku a las letras hispánicas concretada en el acatamiento de los patrones métricos japoneses dentro de las líneas poéticas que configuran la lírica de cada escritor, convirtiéndose el haiku en la actualidad en una de las vías poéticas más frecuentadas para dar cauce a la expresión lírica en nuestras letras.

4. ALGUNAS CONSIDERACIONES ALREDEDOR DEL PAISAJE LITERARIO.

Una mirada a las elaboraciones paisajísticas de las diferentes épocas nos pone de manifiesto que “el paisaje se ha pintado y cantado de diferentes maneras, y se ha interpretado según simbolismos distintos.” (Hernández, 2002: 76). Asimismo, esta reconstrucción artística de un espacio rescatado por la mirada humana se caracteriza por “una tendencia importante a la idealización o desrealización; y un alto grado de convencionalidad” (Guillén, 1992: 81); cualidades que matizan los modelos paisajísticos acogidos por la Historia de la Literatura.

Dentro de los momentos literarios que marcan un hito en la historia del paisaje sobresalen la Edad Media, el Renacimiento y el Romanticismo. El pensamiento alegórico medieval también se trasladará a la manera de evocar el paisaje por los autores de la época quienes no se inclinan hacia la descripción realista del paisaje, sino hacia una interpretación artificiosa por medio de la alegoría que “posibilitó la analogía de lugares

específicos con ideas abstractas” (Huidobro, 1989: 63).

Por lo que respecta al Renacimiento, el paisaje contraerá la función de marco físico donde se moverá el hombre, centro de todas las cosas. Como marco físico adquirirá un sentido bucólico derivado de la ponderación platónica de lo natural, aunque “su elaboración acusa todavía un convencionalismo en la elección y en el empleo de sus elementos.” (Hernández, 2002: 77)

Con la llegada del Romanticismo, sin embargo, el paisaje abandonará su papel acotador para adoptar un papel principal al lado del hombre puesto que “el yo romántico rechaza formar parte de la Naturaleza como una pieza más de su engranaje, y, por el contrario, hace constar su individualidad, su capacidad creadora y transformadora que extrae de sí mismo, de su interior, y plantea una relación con la naturaleza como una comunicación del Uno al Todo, que a su vez desencadena su aspiración al infinito.” (Hernández, 2002: 81).

Por último, y ya dentro del panorama literario español, los poetas de la Generación del 98 se acogen a la descripción subjetiva e idealista del paisaje castellano a la manera de encomio y rescate del alma nacional (Hernández, 2002: 82); mientras que los poetas de la Generación del 27 se inclinarán más bien hacia un sentido trascendente de la naturaleza venerada como “cauce de la búsqueda de verdades constituyentes, de valores esenciales, tanto del hombre como de lo que no es.” (Guillén, 1992: 97-98)

5. ESTUDIO PARTICULAR DE *HAIKUS DE LA ALHAMBRA*.

Componen *Haikus de la Alhambra* noventa y cuatro composiciones breves de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas cada uno –a pesar de algunas vacilaciones métricas en ciertos poemas que el propio autor reconoce en el prólogo (Acuyo, 2013: 12)- que se corresponden, en cuanto a aspectos métrico-estrófico, con los postulados silábicos clásicos destinados a caracterizar al haiku. Entroncan, por otro lado, los haikus de este

QUIETUD ORIENTAL Y ARQUITECTURA SINESTÉTICA
EN EL PAISAJE DE *HAIKUS DE LA ALHAMBRA*

libro con las leyes de la lírica tradicional castellana en lo que se refiere a la rima asonante que despunta en versos impares de cada una de las composiciones. Por lo tanto, únicamente atendiendo a la forma, podemos atisbar que nos hallamos ante producto literario híbrido de tradiciones y resultado de la concepción integradora de la poesía que defiende Acuyo (Acuyo, 2013: 9).

Aunque sobresale “el carácter heterodoxo” que singulariza los versos de las páginas de *Haikus de la Alhambra*, podemos advertir un criterio común de composición que se revela en la atención de cada uno de los haikus a la reproducción de los elementos que componen el paisaje granadino. Este, a su vez, se ve doblemente retratado y encumbrado mediante las fotografías de Francisco Fernández que acompañan a los poemas y que logran de nuevo un lazo de unión con el haiku japonés que, en su modalidad clásica, lograba frecuentemente realzar su impacto visual con un pequeño dibujo o *haiga* concerniente al motivo poemático.

Asimismo, sobresale otro rasgo, en lo concerniente a la concepción e inspiración de este poemario, que entronca con las características atribuidas al haiku japonés. La cualidad de la que hablamos es la presencia en el poema de epítetos poéticos o *utamakura* que se engastaban en las composiciones japonesas como fruto de los viajes que efectuaban los escritores de haikus o *haijines* como Bashō con propósito literario y cuya mención “significa un saludo al dios o al espíritu de esa tierra” (Ota, 2013: 85). Si bien no podemos considerar *Haikus de la Alhambra* el fruto poético de un viaje, ni tampoco podemos considerar las referencias a elementos de la Alhambra como epítetos poéticos a la manera japonesa, no podemos dejar de reseñar que este poemario sí nació como resultado de regalar a los ojos del lector la contemplación de la ponderada edificación y sus hermosos alrededores.

Por otro lado, y ya centrándonos en el análisis de composiciones concretas, Acuyo reconoce en el prólogo la deuda que mantienen los versos de este libro con la filosofía

budista y taoísta (Acuyo, 2013:13). En este sentido, es posible advertir en los haikus de Acuyo una estética del silencio de raigambre zenista, así como la preferencia por la “no acción” o “*mu*” para enaltecer el movimiento cíclico e imperceptible de origen taoísta, principalmente en la primera parte del poemario dedicado a los alrededores de la Alhambra. El silencio que enmarca la escena de este poema, quebrado únicamente por la acción sagrada y legítima del sonido del agua es una excelente muestra del calado que las lecturas de las filosofías orientales ha tenido el poeta:

*Fuente del alma
que en el silencio ofreces
la música del agua.*

Las ideas taoístas trasladadas al terreno poético pueden sintetizarse en: una preferencia por lo asimétrico derivada de la noción taoísta de la perfección (Okakura, 2012: 45); una estética del presente en consonancia con la conciencia relativa del mundo y sus leyes (Okakura, 2012: 56); y una lírica sugestiva que permita la intromisión individual (Okakura, 2012: 57). Teniendo en cuenta estas máximas podemos advertir la presencia de una estética afin con las leyes del gusto taoísta en otro de los poemas de Acuyo:

*Mira el clavel
frente a la fuente el mundo
vuelto al revés.*

El poeta nos presenta una escena en la que interactúan al mismo tiempo y al mismo nivel un solo clavel y el mundo entero, contemplado, a su vez, desde su reverso. El amor taoísta por la imperfección, por admirar el mundo tal como es, en armonía con las leyes

QUIETUD ORIENTAL Y ARQUITECTURA SINESTÉTICA
EN EL PAISAJE DE *HAIKUS DE LA ALHAMBRA*

del mundo, se muestra perfectamente en esta escena que conjuga la asimetría con la sacralidad de los componentes que la producen: un efímero clavel que “mira” *ahora* el mundo reflejado en el agua. El individuo “clavel” englobado dentro del Todo que contempla conecta, a su vez, este poema con los postulados del budismo clásico.

Por lo tanto, contamos entre las composiciones de Acuyo con poemas de sesgo filosófico que reproducen un paisaje matizado por la quietud de la escena y la sutileza de las acciones de los elementos poetizados que ponen de manifiesto la relación intrínseca de todas las cosas del mundo y su interacción dentro de las leyes de la armonía.

Estos escenarios de corte oriental en los que sobresale la admiración por el agua se complementan con una lírica de sesgo occidental portadora de elementos de nuestra retórica, como la sinestesia, que acentúa las posibilidades sensoriales de los versos:

*Entre azulejos
y madera se escucha
gris el silencio.*

También de nuestra tradición lírica recupera Acuyo el uso de la personificación con la que consigue la descripción de paisajes casi oníricos como el de este haiku:

*El pino duerme
sobre la brisa un dulce
sueño celeste.*

En otros ejemplos de empleo de la personificación en los poemas, los haikus de Acuyo recuerdan a las vibrantes imágenes de los versos de Tablada:

*Casta la juncia,
estremece una brisa
del talle, lúbrica
(Acuyo)*

*El abejorro terco
rondando el foco zumba
como abanico eléctrico
(Tablada)*

Y, como ejemplo más significativo del uso de la personificación, resulta imprescindible presentar este haiku que combina el uso de esta figura retórica con la estética del silencio en la línea del zenismo, que previamente abordamos, en un manifiesto diálogo con el celeberrimo poema de Matsuo Bashô:

*Sobre la talia
un instante medita,
quieta, la rana.
(Acuyo)*

*El viejo estanque
salta una rana.
El sonido del agua.
「古池や蛙飛びこむ水の音」
(Bashô)*

QUIETUD ORIENTAL Y ARQUITECTURA SINESTÉTICA
EN EL PAISAJE DE *HAIKUS DE LA ALHAMBRA*

Por último, no podíamos concluir el análisis de esta primera parte de *Haikus de la Alhambra* sin hacer referencia al uso copioso de la metáfora inclusive “en la aportación de abstracciones puras” que subraya el propio poeta:

*En el estanque,
la eternidad se mueve
por un instante.*

Además, la metáfora es utilizada frecuentemente en la caracterización de los elementos de la naturaleza, que constituyen el motivo poético central de esta primera parte del libro; rasgo que de nuevo entronca con el quehacer haikista tradicional de Japón, donde los motivos temáticos deben centrarse en la veneración de la naturaleza por ser el haiku “un reflejo del cosmos, un poema que habla sobre “*Kachofugetsu*” en japonés (“flores, pájaros, viento, luna”: cualquier cosa dentro de la naturaleza)” (Ota, 2013: 81):

*El petirrojo
la tarde porta sobre
su pecho docto*

En cuanto a los haikus que conforman la segunda parte de este poemario, dedicada a la Alhambra, si en la primera sección predominaban términos como “agua”, “fuente” o “silencio”, esta segunda se distingue por un incremento del cromatismo posibilitado por el énfasis en los colores y en los juegos de luces y sombras:

Cursiva o cúfica
la sombra sobre un arco
de luz susurra.

De rojo y añil
el ataurique finge
pétreo jardín

El encomio dirigido a los colores conduce a un incremento en el uso de la sinestesia, la cual irrumpe en la quietud de los escenarios zenistas con la legitimidad del “ojo y oído invitados <<a nutrirse de forma mutua>>” (Martínez, 2013):

En el palacio
el silencio se escucha
verde violáceo.

Fulge en la alberca
un rumor azulado
entre libélulas.

Por otro lado, la insistencia cromática que caracteriza el segundo apartado del poemario se debe a que este se halla conformado, en su mayor parte, no por poemas de alabanza a la naturaleza como ocurría con la primera mitad, sino por haikus de índole ecfrástica encaminados a la descripción precisa, como rige la norma japonesa, pero al mismo tiempo subjetiva de los rincones del solemne palacio granadino:

QUIETUD ORIENTAL Y ARQUITECTURA SINESTÉTICA
EN EL PAISAJE DE *HAIKUS DE LA ALHAMBRA*

*Con ocho puntas
se inscribe el universo
sobre la cúpula.*

Este vínculo patente entre el objeto plástico y el verbal ya es puesto de manifiesto por el propio Acuyo en el prólogo del libro, justificando la aportación significativa de las fotografías, en el que se hace eco no solamente del tópico horaciano *ut pictura poesis*, presente en cualquier tratado que atravesase la relación entre poesía y pintura, sino también rememora el sincretismo entre ambos objetos dentro de la tradición china (Acuyo, 2013: 10).

Sin embargo, definida la écfrasis “como la representación verbal de una representación visual” (Pimentel, 2003: 283), la concepción de los propios poemas, sin acudir a la presencia de las fotografías, ya pone de relieve la descripción poética de un objeto plástico que prevalece en los mismos. De este modo los rosetones, los mocárabes, las cúpulas, las cenefas, las columnas e incluso las inscripciones son retratados individualmente en cada uno de los haikus convirtiéndose en protagonistas de los mismos:

*Por los mocárabes
habla la estrella con
luz inefable.*

El discurso ecfástico, al mismo tiempo que procura la identificación exacta del objeto plástico y verbal derivada de su condición descriptiva, procede a una resignificación de la representación visual por medio de la selección y reorganización que tiene lugar en el propio acto de describir, recreándola “en ese *otro* del texto verbal” (Pimentel, 2003: 285). Esta cualidad puede extraerse fácilmente en la descripción de los mocárabes que

Acuyo efectúa en este haiku, donde la percepción personal del poeta edifica su arquitectura y la reviste con su propia apreciación sensorial. Así, el poeta nos esculpe un recorte encantado de la Alhambra acotado por las sensaciones:

*Un sortilegio
los mocárabes cuajan
de caramelo.*

En definitiva, Acuyo nos descubre un paisaje de la Alhambra y sus inmediaciones fruto del principio integrador que distingue su quehacer poético en el cual las impresiones se funden con la descripción objetiva y las tradiciones de dos mundos que vienen a confluír en el horizonte de los versos “ofreciéndose unas u otras en el tiempo y en el espacio tan distantes, pero que quieren conjugarse con plena naturalidad en este palpitar de un poeta moderno que, sin embargo, no concibe la poesía verdadera entre límites y segregaciones temporales espurias por artificiales, y porque el poema ha de ser el espejo en el que se mire la genuina naturaleza de las cosas, si es que la poesía debe ser algo ineludiblemente universal y eterno.” (Acuyo, 2013: 14):

*Sólo, uno, eterno:
al umbral de esta puerta
se asoma el tiempo.*

6. CONCLUSIONES

Tras el arribo del género literario de origen japonés conocido como *haiku* a las letras hispánicas, han sido muchos los encumbrados poetas que se han valido de la escueta

QUIETUD ORIENTAL Y ARQUITECTURA SINESTÉTICA EN EL PAISAJE DE *HAIKUS DE LA ALHAMBRA*

estrofa de cinco, siete y cinco versos respectivamente como vía de expresión hasta su completa aclimatación en castellano notoriamente reconocible en los albores del siglo XXI.

Testimonio de este arraigo y consolidación en nuestras letras son los poemas integrados en *Haikus de la Alhambra* de Francisco Acuyo, cuya concepción se articula en base a dos realidades que convergen en la elaboración poética del espacio. En este sentido, los haikus de Acuyo, se ubican en escenarios adormecidos por el encarecido silencio oriental, al mismo tiempo que se entregan a enaltecer el paisaje de la Alhambra y sus alrededores.

Asimismo, la brevedad y focalización del haiku permite una resignificación poética del paisaje fragmentada, en la que Acuyo se adueña de la arquitectura y paisaje granadinos reconvirtiéndolos en un nuevo ser lírico portador de sus sensaciones e inclinaciones filosóficas. Con esta nueva forma de presentar el paisaje a la manera de puzle, logramos obtener dos perspectivas posibles de la contemplación poética de la Alhambra: a través de cada pieza/haiku nos encontramos con una vista microscópica y personal de cada uno de sus rincones; mientras que la lectura completa del libro nos regalaría una vista panorámica del paisaje.

Por lo tanto, los haikus de Acuyo permiten hablar del haiku en español como conducto de expresión no solamente del espíritu oriental de algunos poetas, sino como excelente contenedor de los motivos y temas amados por nuestra tradición literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuyo, Francisco. (2013). *Haikus de la Alhambra*. Granada: Jizo.
- Aullón de Haro, P. (2002). *El jaiku en España*. Madrid: Hiperión.
- Guillén, Claudio. (1992). "Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona. Vol 1, pp 77-102

- Hernández Guerrero, J.A. (2002). “Los paisajes literarios”. *Castilla*. Nº 27, pp 73-84.
- Huidobro Pérez Villamil, J. (1989). “Conceptos de naturaleza y paisaje (I)”. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hª del Arte, Tomo 2, pp 63-71.
- Martínez Ferández, J.E. (2003). “Música callada”. “Filandón”. *Diario de León*.
- Okakura, K. (2012). *El libro del Té*. Barcelona: Kairós.
- Ota, S. (2013). “Una sugerencia para el desarrollo del haiku en español”. *Actas del Congreso Internacional sobre el español y la cultura hispánica. Instituto cervantes de Tokio*, pp 79-87.
- Pimentel, Luz Aurora. (2003). “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías*. Nº 31, pp 281-295
- López Castro, A. (2004). “Antonio Machado y la tradición del haikú”. *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*. Nº7 pp 9-20.