

El testimonio intimista de Manuel Álvarez Ortega: los ecos de la guerra civil española en *La huella de las cosas* (1948)

Manuel Álvarez Ortega's Intimist Testimony: The Echoes of the Spanish Civil War in *La huella de las cosas* (1948)

TIZIANO FAUSTINELLI

Università degli Studi di Milano

Universidad de Córdoba

tiziano.faustinelli@unimi.it

Palabras clave

Guerra Civil; Manuel Álvarez Ortega; intimismo; testimonio; eterno retorno.

Manuel Álvarez Ortega (Córdoba, 4 de marzo de 1923 – Madrid, 14 de junio de 2014) está considerado por la crítica como una de las voces más eclécticas del panorama español de posguerra. En el heterogéneo panorama literario de la época, logra la génesis de una poesía original con respecto a las tendencias de su tiempo, matizada por un lenguaje poético marcado por una inagotable polisemia, una belleza formal muy cuidada y una peculiar escansión rítmico-musical, y que no se somete a los postulados de las corrientes poéticas hegemónicas. Al centrarse en sus primeros poemas, publicados por primera vez como colección en 1948 bajo el título *La huella de las cosas*, este artículo tiene el propósito de llevar a cabo un análisis que desvele el carácter comprometido y testimonial de una poesía que, abogando por la profundidad reflexiva y la filtración de la existencia a través del yo, no deja de tener sus raíces en la realidad. Los recuerdos afloran de los versos por las imágenes que el sujeto lírico le proporciona al lector y lo sitúan en el contexto de desolación y sufrimiento tanto exterior como interior.

Keywords

Civil War; Manuel Álvarez Ortega; intimism; testimony; eternal return.

Manuel Álvarez Ortega (Córdoba, March 4, 1923 – Madrid, June 14, 2014) is considered by critics to be one of the most eclectic voices on the Spanish post-war scene. In the heterogeneous literary panorama of that period, he achieved the genesis of a poetry that was original with respect to the trends of his time, nuanced by a poetic language marked by an inexhaustible polysemy, a very careful formal beauty, and a peculiar rhythmic-musical scansion, and which does not submit to the postulates of the hegemonic poetic currents. By focusing on the first poems, published for the first time as a collection in 1948 under the title *La huella de las cosas*, this paper aims to carry out an analysis that reveals the committed and testimonial character of a poetry that, while tending towards reflective depth and the filtering of existence through the "I", does not cease to be rooted in reality. Memories emerge from the verses through the images that the lyrical subject provides the reader with and situate him in the context of desolation and suffering, both exterior and interior.

La poesía comprometida de Manuel Álvarez Ortega: la interiorización de la realidad como testimonio intimista

No es propósito de este trabajo llevar a cabo un análisis comparativo-contrastivo con los postulados propios de aquella poesía comprometida que desembocó en la llamada *poesía social*. Sin embargo, la complejidad del asunto y la evidente correlación con el núcleo temático de este apartado, no permiten obviar la presencia de algunas consideraciones. Antes que nada, hace falta subrayar la complejidad que la misma denominación conlleva: Guillermo Carnero insiste en lo lábil y movedido de las fronteras entre poesía «humana», «social» y «política» que, por mucho que se intenten clasificar como conceptos distintos, no dejan de entrecruzarse y presentarse a la vez como matices de una misma poética (1983: 5-6). Para entender realmente la retórica de la «poesía social», «habrá que definir la poesía no por sus implicaciones, sino por lo que está explícito en ella» (5-6). Desde un punto de vista conceptual, el mismo Carnero expresa que: «la poesía social será la que trate cuestiones objetivas colectivas, excluyendo las íntimas personales, salvo que éstas sean enfocadas como repercusión de las primeras en la intimidad del autor o del sujeto poético» (5).

En el prólogo a la primera edición de su antología *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Leopoldo de Luis se centra en la misma necesidad de aclarar la cuestión terminológica. Tal y como hizo Carnero, el autor desarrolla al principio un discurso de desambiguación conceptual, cotejando la «poesía social» con la «poesía civil», la «poesía satírica», la «poesía política» y la «poesía religiosa» (1981: 14-15). Una vez más, las líneas poéticas se configuran como matices posibles a la vez; vertientes de una misma retórica que tiende hacia uno u otro expediente. Aproximándonos a una definición, siempre en opinión de Luis, la «poesía social» es «protestataria, se alza contra una situación que considera injusta y es revolucionaria, porque va motivada por un deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales» (17). El poeta al que se le atribuye esa etiqueta de «social», responde a una actitud frente a la sociedad, cargándose de un valor moral, más que poético (17). Es aquí donde se realiza la colisión entre la «poesía social» y la de Manuel Álvarez Ortega: si, por un lado, este último comparte los ideales de compromiso, «el carácter testimonial y la intención denunciadora» (Luis, 1981: 16) desde que brota dicha corriente, por el otro rechaza la formulación (Siles, 2020: 57) y el excesivo apego al realismo; a los *aquí y ahora* (Luis, 1981: 15). De hecho, según señala José Antonio Llera: «[l]a recepción de la obra de Manuel Álvarez Ortega ha puesto de relieve su poética metafísica e irracionalista, en pugna con la poesía social, sin entender que existen muchas formas de realismo y que la inmersión en lo inevitable no tiene por qué contradecir vectores testimoniales de hondo calado histórico-existencial» (2019: 49). Marina Bianchi acierta, por tanto, al argumentar la necesidad de romper el dualismo entre *poiesis* y *mimesis*, que en la historia de la literatura y bajo diferentes denominaciones ha marcado la ubicación de las direcciones poéticas. En virtud de dicha ruptura, la estudiosa propone la adición de una tercera línea que rebautiza «intimismo», en la que convergen las poéticas que «propenden por la emoción privada y la profundidad reflexiva que surge observando el universo desde la individualidad» (2016: 24). Alejándose de la retórica de la poesía social realista y de su intento de «conseguir finalidades que no son estrictamente poéticas» (Prieto de Paula, 2019), el autor logra la génesis de una lírica que sobresale por «su indagación existencial y metafísica (que no excluye el compromiso ético, testimonial y social; un compromiso entre historia y lenguaje)» (Alarcón Sierra, 2019: 7). La poesía de Álvarez Ortega es algo más que el mero «testimonialismo» socio-político-literario tan en boga en su época (Clementson, 2018: 77) de hecho, «la experiencia histórico-personal no andaba del todo ausente [...]: hacía falta saberla

ver a través de una superior reelaboración y personalísima recreación poética» (77). Se trata, entonces, de una poesía que no deja de ser comprometida, pero con el propósito de restituir las implicaciones personales de los acontecimientos históricos, filtrando la realidad mediante su propia subjetividad, presentándose como un testimonio intimista que mira a la profundidad reflexiva.

Pese a haberse mudado muy joven a la capital española, donde en 1954 fijó su residencia en el 48 de la calle Joaquín María López, en Moncloa¹, las raíces cordobesas de Álvarez Ortega seguirán desempeñando un papel fundamental a lo largo de toda su labor poética, convirtiéndose en un auténtico núcleo temático. Como subraya Blas Sánchez Dueñas: «en la ciudad califal, se forjó como hombre, como poeta, como artista y como veterinario, puesto que nació, creció, maduró, residió y mantuvo en ella su domicilio en las tres primeras décadas de su vida» (2018: 8). He de subrayar, entonces, que al estallar la guerra civil —y a lo largo de toda su duración— el poeta aún residía en Córdoba y que aquí fue testigo directo de los acontecimientos bélicos, de cuyos efectos se vio afectado de forma directa². Centrándome en los primeros poemas que compuso, quiero destacar del poeta su condición de «*niño de la guerra*» (Siles, 2020: 38), artífice de una poesía comprometida en el mismo sentido que se aclaró arriba. *La huella de las cosas*, publicado en 1948³, recoge doce poemas que Álvarez Ortega compuso entre 1941 y 1948, época en la que, además del vívido recuerdo de la recién acabada guerra civil, España se encontraba en plena dictadura franquista, mientras que el mundo asistía a su segundo conflicto global.

La huella de las cosas: diario de un testigo

La colección consta de doce poemas, un número que se ve caracterizado por una amplia simbología relacionada con el tiempo, la religión, la mitología, la música⁴. Asimismo, lo que considero más sobresaliente es que doce son también los años que pasaron del estallido de la Guerra Civil a la publicación de la obra. El poema inaugural, «El canto que no sé decir», sirve de preámbulo y presentación con respecto a las intenciones del poemario y el discurso poético que irá desarrollándose a lo largo de los versos que lo componen, aclarando la intención de ofrecer algo nuevo, lejos de imitar aquellas tendencias que conformaban el canon de su época (Siles, 2020: 63). Además, «se suma la invocación a su pueblo y a su tierra mediante un hábil e intencionado silencio como estrategia para denunciar y condenar aquello que dice va a

¹ Salvo indicación contraria, toda información sobre los acontecimientos personales de la vida del poeta procede de la sección «Cronología» presente en la página web oficial de la Fundación Manuel Álvarez Ortega <fmao.es/cronologia>.

² El 28 de mayo de 1938 muere su madre y unos días después su hermano Mariano fallece en el frente de Teruel.

³ El poemario se publica por primera vez en abril de 1948 en edición del mismo autor. En 1993 se reproduce de forma integral en el volumen *Obra poética (1941-91)*. Con ocasión del cincuentenario de la primera edición, el 5 de abril de 1998 aparece una edición conmemorativa en la editorial Antelia al cuidado del autor. Finalmente, en 2006 se incluye en el volumen I del libro *Obra poética (1941-2005)* publicado por la editorial Visor. La de 1998 es la edición de referencia para este artículo.

⁴ La enciclopedia *Britannica* ofrece una amplia sección dedicada a la simbología de los números donde, respecto a lo que aquí nos interesa, leemos: «The number 12 is strongly associated with the heavens—the 12 months, the 12 signs of the zodiac, and the 12 stations of the Moon and of the Sun. The ancients recognized 12 main northern stars and 12 main southern stars. There are 24 = 2 × 12 hours in the day, of which 12 are daytime and the other 12 nighttime. The number 12 is the product of the sacred and the [secular](#) (3 × 4); it is the sum of the numbers of life and good fortune (5 + 7). It thus incorporates many distinct virtues. In Christianity it is the number of Christ's [disciples](#), and it occurs many other times in the Bible—for example, the [Twelve Tribes of Israel](#). Several cultures have used numbers based on 12 (duodecimal); the 12 inches in a foot are one familiar relic of such a system». <https://www.britannica.com/topic/number-symbolism/7#ref849872> [el 02 de febrero de 2024]

ocultarse, pero que no se oculta porque en su misma omisión se está diciendo» (63). Más allá de eso, creo que se establece una dicotomía entre el *cantar* y el *decir* que, entendiendo el primero como un *decir poéticamente*, opone la incapacidad del ser humano de expresar lo que la palabra poética sí logra enunciar. Asimismo, aspirar al «canto» como forma más alta del lenguaje revela la necesidad de alcanzar nuevas formas expresivas.

YO no sé decir todo lo que mi frente evoca, pueblo en el sur, tierra mía,
no sé decir todo lo que mi frente evoca, pues ante tu imagen
mis labios doloridos se hielan y el corazón en medio de tu luz naufraga.

Yo quisiera cantar ahora, adormecerte con una canción que fuera brisa y nube,
[...]
una canción sin tristeza ni lágrimas, huidiza como esa lluvia
que cae sonora en los tejados y en las canales al final del verano [...]
una canción que fuera amor en el silencio de la noche sin estrellas,
cuando a lo lejos gritan las cornejas y la luna se desangra entre los olmos
y la lechuza en la más alta torre su soledad proclama. (Álvarez Ortega, 1998: 9)

Con la expresión «ante tu imagen mis labios doloridos se hielan» el sujeto lírico reconoce su incapacidad de expresarse y ofrecerle a su ciudad una dedicatoria gloriosa que celebre la hermosura de su tierra y su amor por ella por estar aún demasiado imbuida de dolor y angustia. Al mismo tiempo, empatiza con la ciudad herida («pueblo del sur, tierra mía») en un sufrimiento compartido. «Yo quisiera cantar ahora, adormecerte con una canción que fuera brisa y nube»: se está marcando la aspiración de que la palabra poética llegue a lo alto de una dimensión trascendental. Ya en este primer poema se da una «dialéctica [...] en que lo terrenal y lo aéreo se ponen en comunicación a través de una dinámica de caída o de vuelo según el punto y el tiempo de observación de este movimiento» (Calabrese, 2023: 143). Sobresale entonces esta dicotomía vertical entre elevación y hundimiento, donde la voluntad de elevación de la palabra poética metaforizada en la imagen de los «pájaros» sucumbe a la ‘fuerza de gravedad’ que, como «la luna [que] se desangra entre los olmos» le quita energía vital y devuelve el sujeto lírico a la realidad. Del zenit («brisa y nube»; «aire»; «estrellas»; «luna»; «cielo»; «pájaros» que remiten al vuelo) al nadir («campos»; «tejados»; «tierra»; «olmos»; «pinars»; «alamedas» que remiten a la tierra), la caída está simbolizada en los versos por las imágenes del naufragio⁵, de las lágrimas, de la lluvia y de la sangre que subrayan asimismo el estado líquido como desmaterialización. La misma tensión se establece por contraste entre luz y sombra, donde esta última parece prevalecer por la presencia de la «noche sin estrellas»; «las cornejas» y «la sombra de tu cielo».

Asimismo, he de destacar la función cíclica que el elemento acuático remarca mediante el cambio constante del estado de agregación de la materia. En los versos, el agua aparece al principio en su estado sólido de «hielo» que, por sublimación, se convierte en «brisa» y «nube», elevándose hacia arriba, hasta que el proceso de condensación la lleve a su estado líquido, dejando que caiga como «lluvia». Además de representar la contraposición entre la tanto dura y

⁵ Me refiero al naufragio en Álvarez Ortega según su doble y antitética faceta de derrota y nuevo comienzo. Al establecer un paralelismo entre el poeta cordobés y Dante Alighieri, Marina Bianchi afirma que «el naufragio se correspondería con el purgatorio donde las almas se vuelven peregrinas, obligadas a emprender un viaje de expiación hasta la cumbre de la montaña antes de tener acceso al escalón más alto de la gloria» (2022: 89).

fría como cierta y tangible realidad del hielo y lo efímero e inasequible de la elevación, esa «ciclicidad» se hace reflejo de una indagación sobre la existencia misma, entendida en la poesía de Álvarez Ortega como un «eterno retorno» que *a posteriori* parece adaptarse al estudio del filósofo rumano Mircea Eliade (2001), donde se expresa el rechazo del tiempo concreto, histórico para anhelar un retorno periódico a los orígenes. Se deja claro, entonces, el recurso a servirse de la realidad y del papel testimonial para alcanzar un discurso que desde la profundización de lo íntimo ascienda y adquiera un carácter trascendental absoluto.

En «Suavemente, tal el seno desnudo» el yo poético expresa la esperanza de que un día su memoria vuelva a evocar una imagen primigenia de su tierra:

SUAVEMENTE, tal el seno desnudo de una aurora de otoño,
toda tu antigua vida volverá a mí, al cielo que despierta el recuerdo
en tus verdes orillas, oh pueblo solitario y tranquilo.

[...]

Quando sienta de nuevo el deseo de huir hacia otro mundo, ciego
me asomaré al balcón de esta casa, tocaré tu apacible crepúsculo,
y, en medio de una tempestad de recuerdos que el tiempo amarillea,

como una sombra que ya no duda, conoceré la dicha de estar unido a tu alma [...]
(11)

El «cielo que despierta el recuerdo» vuelve a la necesidad de elevación como única forma para liberarse del sufrimiento y flotando alejarse de la angustiada realidad puesto que «la elevación al cielo del cordobés concordaría con el paraíso dantesco» (Bianchi, 2022: 89). Se produce en los versos un juego con los tiempos verbales donde el futuro expresa la voluntad de un regreso al pasado que alimenta con primor el mito del «eterno retorno» como

retorno cíclico de lo que antes fue [...]. Aquí también volvemos a encontrar el motivo de la repetición de un hecho arquetípico, proyectado en todos los planos: cósmico, biológico, histórico, humano, etcétera. Pero descubrimos al mismo tiempo la estructura cíclica del tiempo, que se regenera a cada nuevo “nacimiento”, cualquiera que sea el plano que se produzca. [...]. [De ahí que] el pasado no es sino la prefiguración del futuro. (Eliade, 2001: 56)

La ambición se da por la vuelta a un lejano ayer que remite a una realidad prebélica: «un entorno [...] familiar y paisajístico [...] en que se instaura el inicio de su aventura vital, en un anhelante intento por reintegrarse a un maternal seno edénico» (Clementson, 2018: 71). De esa manera, la ciudad parece cargarse de un matiz materno que remite a un tiempo agradable y despreocupado, un tiempo de niñez en que la urbe acoge protectora al yo lírico.

El sujeto lírico declara que cuando la «antigua vida volverá a mí [...] conoceré la dicha de estar unido a tu alma» (Álvarez Ortega, 1998: 11) ofreciendo en cierta medida la fórmula para cerrar el círculo; una aspiración de molde místico que recuerda la vía unitiva de San Juan de la Cruz⁶. En diálogo con el poema anterior, el sujeto lírico sigue atado a su tiempo presente en

⁶ En la obra del poeta eclesiástico «se tocan los tres estados o vías de ejercicio espiritual por las cuales pasa el alma [...] que son: purgativa, iluminativa y unitiva, y se declaran acerca de cada una algunas propiedades y efectos de ellas. El principio de ellas trata de los principiantes, que es la vía purgativa. Las de más adelante tratan de los

que se siente preso; la palabra sigue encerrada en sus «doloridos labios» (11) y no puede levantar el vuelo, puesto que es un «ala prisionera en el juego de la brisa» (11). El juego retórico contrapone lo estanco del sujeto poético en su incapacidad de expresarse y liberar esa «palabra alada» al flujo circular jalonado por lo trascendental del tiempo, el deseo, el recuerdo y la misma esencia de la tan ansiada «antigua vida» (11). Para desentrañar el significado más profundo de esta búsqueda aparentemente imposible de nuevas formas de expresión, es necesario referirse a la reflexión de Giorgio Agamben sobre el propio sentido de testimonio y las dificultades que conlleva ser un testigo (2000: 13-40). Retomando algunas consideraciones de Primo Levi, el filósofo italiano subraya que «[q]uién asume la carga de testimoniar [...] sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista» (18), puesto que «No es posible realmente decir la verdad, testimoniar desde el exterior. Pero tampoco es posible, como hemos visto, testimoniar desde el interior» (Felman, 1991, *apud* Agamben, 2000: 35), lo que confiere al filme su poder de testimonio, y lo que en general constituye su fuerza, «no son las palabras, sino la relación ambigua y desconcertante entre las palabras, la voz, el ritmo, la melodía, las imágenes, la escritura y el silencio. Cada testimonio nos habla más allá de sus palabras, más allá de su melodía, como la realización única de un canto» (35).

En «Esta ciudad que duerme o calla o piensa» el fluir de los versos acompaña las secuencias de la vida del sujeto lírico: «yo recuerdo mi infancia», «yo me acuerdo de mi adolescencia» (Álvarez Ortega, 1998: 12-13). Los recuerdos toman forma en el discurso poético mediante la representación de pequeñas escenas que la memoria recrea. Se está presentando una vez más la tensión entre el deseo del vuelo «[M]e veo ir por los viejos jardines / mirando a los pájaros y a los árboles altos» (12-13) y el vínculo coaccionado a la realidad, donde el yo lírico se ve «salir el último de la escuela, atado a una negra carter» (12-13); anclado a un presente del que quiere huir. Inerme e impasible, no puede otra cosa sino quedar en su dimensión terrenal, volviéndose espectador pasivo del inexorable paso del tiempo. En el mismo poema, el cordobés remite a su juventud a través de la imagen de su casa natía, ahora cargada de un matiz negativo que sigue afectando su percepción del mundo. El yo lírico se siente desterrado y decepcionado en aquellos lugares que un tiempo quería: «Pero yo pienso, con resignado dolor, / que [...] aquella casa número 4 de Santa Victoria estaba envuelta de sombra» (12-13). Al deambular por las calles de Córdoba, el sujeto lírico se ve rodeado por una ciudad herida y desolada que se hace reflejo de su interioridad. El entorno tangible y familiar se carga de un poder evocativo que transfigura a través de la memoria la nostalgia y el halo de muerte que parecen matizarlo en la interioridad. Entra aquí un estado de frustrante resignación frente a la realidad; la «bruma [que llena] el universo con su melancolía» (12-13) se hace reflejo de una aspiración inalcanzable que restituye un empeoramiento de la angustia existencial, llevando el sujeto lírico a odiar «muchas cosas que acaso no debería odiar» (15). Lo privado, propio de la experiencia personal, va acompañado por las emociones que son al mismo tiempo el reflejo inmediato de los momentos descritos y la proyección de las sensaciones de un sujeto que vuelve a vivir los recuerdos que nos reproduce con una mirada retrospectiva. Una vez más, lo anecdótico se convierte en un expediente para alcanzar un discurso universal.

Frente a la angustia existencial que la realidad conlleva, surgen preguntas que revelan el estado de confusión e incertidumbre: «yo preguntaba a mi alma qué misterio enturbia la vida» (14) deja claro el ánimo de profundizar la experiencia para interrogarse y alcanzar una reflexión

aprovechados, donde se hace el desposorio espiritual, y ésta es la vía iluminativa. Después de éstas, las que siguen tratan de la vía unitiva, que es la de los perfectos, donde se hace el matrimonio espiritual» (1999: 360).

universal. Sobresale la actitud testimonial, proporcionándole al lector el trasfondo de miseria que acompaña la época en que se está colocando, siempre con una evidente tensión trascendental. El sujeto lírico está «caminando errante bajo la lluvia» (14), el tan ansiado *cantar* se pierde en «llanto» y «voces rotas» y el elemento vital sufre un proceso de anulación mediante la pérdida de los sentidos de la naturaleza: «hace que enmudezca la rama, se / ciegue la flor» (14). El hombre, por su parte, se «llena de penumbra» (14) interiorizando la obscuridad cuyo campo semántico parece dominar la composición. Asimismo, destaca en el poema el tópico del *tempus fugit* con el elemento del agua que en su inconsistencia no se detiene frente a ningún obstáculo y persiste en su implacable fluir: «Y me acuerdo de aquellas grandes riadas [...] / el agua traía un color de montaña con animales muertos y troncos de pinos» (13).

En el poema siguiente, homónimo a la colección, el sujeto poemático intenta explicar qué son estas «huellas» y cuál es su función en la retórica del texto. La estrofa primera remite otra vez a la dimensión privada que se hace prisión, más que refugio, de la experiencia particular definida en su dimensión plástica:

MI cuarto tiene presa el alma de los días pasados, entre los mudos libros
se agolpan los recuerdos, versos, cuadros, flores, acaso una rama
re seca de jara, con su temblor, rompen el olvido que me oculta.
Mas de súbito en mis labios se hiela un deseo y yo a todos pregunto... y nadie,
nadie sabe decirme el porqué de mi vida. (16)

A lo largo de todo el poema, el yo lírico está en búsqueda del «porqué de su vida», expresión que reitera asiduamente, averiguando al principio en «los días pasados»; a través de la memoria intenta «romper el olvido» y proyectarse en su pasado, sin encontrar solución. Entonces, se dirige a la naturaleza, que sin embargo se ve contagiada por el mismo expediente poético que convirtió la ciudad en un teatro de muerte y desolación: «En el jardín bostezan los naranjos melancólicos y en sus troncos de cal / los rosales envuelven la impaciencia roja de sus tiernas corolas» (16). La belleza natural de los «naranjos» y los «rosales» se tiñen de muerte y sufrimiento en el recuerdo, pues aún su búsqueda sigue siendo vana. Sin embargo, al final el sujeto consigue llegar a la solución que explica la infructuosidad de su indagación: «Y no me contesta porque mi vida acaso no es sino humo / que sin forma se esparce en el tiempo, allí donde todas las cosas / hicieron su huella, su herida profunda y dolorosa» (17). El carácter mimético de la experiencia se sublima y lo que queda son las «huellas» de las que desarrollar un discurso que adquiriera una dimensión universal.

En «Huida», el tópico del *locus horridus* adquiere un sentido más profundo: «entre sus flores marchitas se desenreda una vaga tristeza. / Los naranjos, el jazmín, los ricinos, las dalias junto al pozo, / parece que nunca existieran, son como un delgado hilo de niebla [...]» (18). Sobresale aún más el vínculo entre la naturaleza y la ciudad; esa última, privada de su flora más típica (naranjos, jazmines, ricinos), se vuelve estéril y sin adornos; descripción que designa una urbe herida por la guerra. Esa imagen deshonrada va de la mano del sufrimiento que el recuerdo de lo que aquí ocurrió conlleva; sensaciones y hechos que tienen fuertes conexiones con la muerte. La memoria como evocadora de imágenes y emociones en contraste queda patente en el mismo poema:

Y el recuerdo viene a mí entonces como un dardo de sombra
y me convierte en un torrente de sueños que va llenando el espacio.

Y es la cal poblada de telarañas o los cuadros olvidados en los rincones
quienes dicen, con complacencia, que todo el mundo es triste huida
y que el corazón, cuando cae, el dolor lo destruye para siempre. (18-19)

La antítesis entre memoria y olvido que sobresale en los versos citados no es sino la paradoja por antonomasia en que se basa cualquier valor testimonial: el recuerdo es un «dardo de sombra» que hiere y llena de dolor y sufrimiento, pero es también necesario para quitar las «telarañas» y sacar a la luz lo que el olvido escondía.

[...] cuando me detengo junto a los viejos muros de la casa
me acuerdo de sus queridos seres, los siento junto a mi rostro y creo
que viven, están aquí, su vida es el nombre fiel que descansa en el recuerdo. (19)

El apogeo del poema se consigue gracias al tópico del *ubi sumt*, cuya complementariedad con el mito del «eterno retorno» considero destacable. En su estudio, Eliade señala que la eterna repetición del acto cosmogénico permite el retorno de los muertos a la vida (2001: 41) ya que «todas las barreras entre muertos y vivos están rotas [...] y volverán, puesto que en ese instante paradójico el tiempo estará suspendido y por consiguiente podrán ser de nuevo contemporáneos de los vivos» (42).

En el mismo poema, sobresale además la dimensión temporal en su dúplice y paradójico sentido: «La mañana no tiene fin» (Álvarez Ortega, 1998: 18), declara el yo lírico, subrayando la perpetuidad de un momento oscuro, matizado por el dolor y el sufrimiento, que estanca al hombre en una dimensión atemporal aparentemente infinita. Sin embargo, el tiempo sigue fluyendo con inexorable rapidez y lo que queda es «la cal poblada de telarañas o los cuadros olvidados en los rincones» (18).

«Al Guadiato, en estío» introduce al lector una referencia geográfico-histórica muy concreta: «OH qué río más claro este solitario río que resbala por los montes temblorosos / de silencio, este río sin profundidades, sumiso a la tierra, igual que las raíces de los pinos que se reflejan en su cauce» (20). Desde una perspectiva histórica, el valle del Guadiato —río que discurre por toda su extensión en la provincia de Córdoba, desembocando en el Guadalquivir— representó un lugar estratégico para los guerrilleros cordobeses y donde aún se encuentran algunos búnkeres y fortines que les dieron cobijo. La comarca del Guadiato fue un escenario de hechos determinantes para el desarrollo de la Guerra Civil en toda Andalucía (Vacas Dueñas, 2020). En los versos conclusivos el yo lírico parece percibir emotivamente la experiencia y la ambición de quienes lucharon por un futuro que, una vez más, era ambición de conservar el pasado, aunque reciente en este caso, de la República:

Oh cómo se sueña en la orilla mientras el alma se estremece
alargadas por sus verdes aguas en estas tardes estivales, como el cuerpo
parece quedar tocado por la gracia y morir sobre la arena
acariciado largamente, amado tiernamente, dormido dulcemente... (Álvarez
Ortega, 1998: 20)

El espacio adquiere un valor peculiar en los versos, marcado específicamente por su dimensión fronteriza. Por un lado, remite al contexto inmanente del conflicto que divide el

espacio y establece límites y confines, a menudo individuados en fronteras naturales. Al respecto, el eje del río Guadiato constituye un pasillo natural, que permitía a la guerrilla desplazarse hacia las mesetas de Almodóvar, hacia el interior de la sierra o en dirección a Córdoba⁷. Por el otro, la «orilla» y la «arena» marcan la «condición fronteriza de la costa [que] se erige en la barrera que divide el mundo ansiado (la utopía marítima) de la mediocridad presente (la gravedad de la tierra)» (Bagué Quílez, 2012: 21), poniéndose en continuidad con el discurso hermenéutico que se está desarrollando. «El espacio sagrado de la playa, preludio de una consumación sensorial, se transforma a menudo en un desierto abrupto» (21), como demuestran los versos de «Espera»:

LA ribera estaba desierta
y los delgados álamos se desnudaban en la otra orilla del río.
Agua abajo,
con la tierra que vino arrastrándose desde la negra montaña,
la tarde naufragaba oscuramente.

Las grises casas del campo a lo lejos lentamente morían
en medio de un silencio [...] (Álvarez Ortega, 1998: 21)

La frontera se vuelve aún más trascendente y representa la vuelta decisiva que marca la circularidad eterna de un punto final que se hace nuevo comienzo y se define en los versos en la imagen de la tarde que naufraga. El sujeto lírico expresa el deseo de cruzar la frontera para ir a «la otra orilla del río» y alejarse de la realidad hasta que desaparezca como «las grises casas del campo», cuya imagen se deslíe «en medio de un silencio». Puesto que «el destino último es algo etéreo que se coloca fuera del espacio conocido, en la elevación» (Bianchi, 2022: 89), el yo lírico se dirige a Dios para llegar al conocimiento, pero quedará decepcionado hallándose frente a un Dios que no contesta a sus preguntas y que es «lo mismo que una sombra muerta, una música rota» (Álvarez Ortega, 1998: 21), muy lejos de la imagen tradicional cristiana de consuelo y salvación, el yo poético deja clara la imposibilidad de encontrar en la religión lo que está buscando. El destino se hace ahora más difícil de alcanzar; el «golpe de la lluvia» y la «tristeza que lloraba» (21) parecen despertar al peregrino de una dimensión casi onírica, llevándolo a la conciencia final: «Ah, ya sé que ese día yace lejos» (21).

«Lejos de todo lo humano» se pone en continuidad con la dimensión espacial en su connotación ambivalente; enfrentando el paisaje urbano a la naturaleza, esa última se convierte en un «refugio precario [que] tematiza la huida de la muchedumbre y el apartamiento del mundanal ruido» (Bagué Quílez, 2012: 18).

JUNTO al rumoroso río, como ese álamo añoso, quisiera tener mi descanso.
[...]
Alguna tarde, mientras sueña el ángelus y el ocaso declina,
me gustaría que hasta mí llegaran los niños de la aldea
y pensarán que estoy allí, bajo sus leves pies, sin forma

⁷ Para consultar y profundizar la temática se remite al proyecto «Senderos de la memoria. Vado del Guadiato y Molinillo» promovido por el Ayuntamiento de Córdoba con la colaboración del Foro por la Memoria Histórica de Córdoba, disponible al siguiente enlace: <<https://www.foromemoriacordoba.org/wp-content/uploads/2013/07/Vado-del-Guadiato-y-molinillo.pdf>>

ni huella visible, mezclado a la tierra, siendo tierra misma.

[...]

Esa sería la oración tan sólo, el único canto, el canto para mí. (Álvarez Ortega, 1998: 23)

Con una actitud casi profética, el sujeto lírico interioriza su entorno natural, que ahora parece acercarse a la concepción de *locus amoenus*, por cierto, más deseado que real, como señala el recurso a la conjugación de los verbos que alterna el modo condicional al subjuntivo («quisiera»; «gustaría»; «llegaran»; «pensaran»; «sería»). Se anhela un proceso de desmaterialización de lo corporal («sin forma ni huella») para lograr una entrega total a la tierra («mezclado a la tierra, siendo tierra misma»). Solo a los niños, por su inocente pureza todavía no contaminada por el sufrimiento y la corrupción del alma que la madurez conlleva, se da la oportunidad de cruzar la frontera. Asimismo, esa fusión con la tierra donde el yo lírico declara el deseo de tener su descanso, tiene una evidente referencia a la muerte en su connotación ritual-religiosa de frontera entre el recorrido vital que se aproxima a su fin y el advenimiento de una vida nueva.

En los versos de «Primavera, de nuevo» se expresa la misma ambición de forma aún más intensa. La primavera es el ansiado renacimiento; un edén en que el sujeto poético se coloca y, viendo a su entorno resurgir de las cenizas del dolor, desea lo mismo para sí:

Mira: el pueblo vuelve a soñar, los árboles se han vestido dejas,
el arroyo se despojó del lodo con que le maldijo el invierno,
y las aves otra vez hacen su nido bajo la cornisa de tu tejado.
¿No es posible que nuestro corazón renazca también entre el olvidado polen
y la corola de aquel amor vuelva a dejar su lluvia en nuestra boca? (24)

El yo lírico expresa el anhelo de renacer, volver al principio. Se está introduciendo otro recurso para trascender la experiencia individual: el valor compartido. «[E]l pueblo vuelve a soñar» expresa la identificación misma del yo con la colectividad en que se transfigura. El expediente está respaldado por la presencia de los determinantes posesivos en primera persona del plural, que acompañan el mismo deseo, ahora compartido, de renacimiento y asimilación de la palabra poética (una vez más, metaforizada por el agua: «vuelva a dejar su lluvia en nuestra boca»). El motivo de la renovación está bien representado por la continua transición entre recuerdo y proféticas esperanzas: pasado y futuro tienen la misma cara según la caracterización cíclica del «eterno retorno» en que la naturaleza se regenera perpetuamente gracias a la primavera⁸. De tal manera, la esperanza del sujeto lírico consiste en llegar, después de una serie

⁸ Al respecto, señala Eliade: «la Naturaleza [...] también se regenera periódicamente, “empezando de nuevo” cada primavera, volviendo a encontrar cada primavera todas sus potencias intactas. En efecto, mientras que la Naturaleza se repite a sí misma, siendo cada nueva primavera la misma eterna primavera (es decir, la repetición de la creación), la “pureza” del hombre arcaico luego de la abolición periódica del tiempo y el restablecimiento de sus virtualidades intactas, le permite en el umbral de cada “vida nueva” una existencia continua en la eternidad y, por consiguiente, la abolición definitiva, *hic et nunc*, del tiempo profano. Las “posibilidades” intactas de la Naturaleza a cada primavera y las “posibilidades” del hombre arcaico en el umbral de cada año nuevo no son, pues, homólogas. La Naturaleza sólo se encuentra a sí misma, mientras que el hombre arcaico halla la posibilidad de trascender definitivamente el tiempo y vivir en la eternidad. En la medida en que fracasa al hacerlo, en la medida en que “peca”, es decir, en que cae en la existencia “histórica”, en el tiempo, estropea cada año esa posibilidad. Por lo menos conserva la libertad de anular esas faltas, de borrar el recuerdo de su “caída en la historia” y de intentar de nuevo una salida definitiva del tiempo (2001: 99)».

de eternos retornos, a encontrar por fin su posibilidad comunicativa y alcanzar la dimensión trascendental que se da en la unión platónica con el alma: «nuestros cuerpos serán dos sombras abrazadas que bendice la / primavera» (24). Destaca, entonces, el mismo proceso circular donde el porvenir remite a un tiempo pasado en que «no se sentía un desterrado, sino habitante de una patria propia e íntima en una suerte de edénica felicidad interior» (Clementson, 2018: 71).

Después de esa anticipación sobre la supuesta y codiciada primavera del alma, en las dos composiciones siguientes el sujeto lírico vuelve a su tiempo recurriendo al otoño («DIME tú, tarde de otoño» (Álvarez Ortega, 1998: 25)) y al invierno («esta tarde de invierno que el sol dora» (26)).

En los versos de «Llanto de un olmo solitario» el sujeto lírico cuenta su prefiguración como un sueño o una visión mística que pronto lo devuelve a la realidad: «Yo he visto, oh tarde, la oscura fuente donde el hombre cura las llagas de su tristeza, / pero al acercarme yo la tierra anegó de súbito sus lípidas aguas» (25). Frente a la angustia del yo poético, el agua pierde su poder lenitivo de «fuente» que cura «las llagas» y se hace símbolo de muerte expresada de forma explícita con el ahogo. El poema sigue con una vuelta a la interrogación, preguntándose el yo lírico si al final podrá conseguir este estado de sosiego y si su mismo entorno logrará superar los suplicios para volver a ser un *locus amoenus*: «¿Llegaré al final de mis días y sólo he de ver tu resplandor que agoniza?» (25). El acercamiento de elementos antitéticos marca la incertidumbre y el estado de inestabilidad que gobierna la tensión entre realidad y ambición, devolviendo al lector imágenes como la esperanza que duerme o el resplandor que agoniza.

Nos estamos acercando al final; el invierno del alma marca el último paso frente a la renovación. En los versos de «Vengo aquí, oh tiempo, a dialogar», se declara al lector el trasfondo existencialista que condesciende el enriquecimiento del valor testimonial a través de una tensión trascendental. En el diálogo con el tiempo sobresalen todos los matices que he intentado desentrañar a lo largo de mi estudio, condensados y explicitados en un discurso caracterizado por una fuerte tensión metafísica: «VENGO aquí, oh tiempo, a dialogar contigo esta tarde de invierno que el sol dora, / porque los libros se hacían mudas sombras en la callada habitación de la casa / y de pronto dentro de mí se despertó un vago recuerdo» (26). El yo lírico dirige un monólogo al tiempo recorriendo su experiencia a través de la memoria, en una perspectiva íntima y personal marcada por la nostalgia. El sujeto lírico quiere que ahora sea el tiempo en recordar y entiende darle apoyo en la tarea de la memoria. Este desplazamiento del eje de acción se explica por la concienciación de que uno no es el autor de su propio destino y la consiguiente exigencia de asegurarse que el propio tiempo, recordando, esté listo para el retorno:

Hace ya muchos días que se fue de ti la primavera, oh tiempo.
Entonces, ¿te acuerdas?, yo venía a diario por este mismo camino,
me sentaba entre estas piedras, y, perdidos los ojos en el valle, veía pasar
los mismos pájaros que ahora pasan por el cielo adormecido de tu llano.
A veces escribía en este mismo cuaderno que hoy escribo, ¿te acuerdas? (26)

El pájaro vuelve a simbolizar esa palabra alada que encarna la expresión capaz de trascender. Estas aves que «ahora pasan por el cielo adormecido» son presagio en el presente de un regreso al pasado en que los «veía pasar».

En las estrofas siguientes sobresale el tema de la guerra civil junto al mismo sentimiento de nostalgia. El sujeto poético reproduce la imagen de Córdoba desde arriba⁹: «[...] sobre la colina de Villa Azul, Córdoba se adormecía entre humo y polvo. / Las puntas de sus torres elevaban al cielo su soledad de siempre» (26). «Humo y polvo» es lo que produce la batalla, pero se convierten también en la obscuridad que cubre la imagen dichosa de la realidad, donde lo único que se filtra de esta dolorosa cortina es la «soledad de siempre». Nos hallamos frente a lo que Bagué Quílez define «un retablo social en el que Córdoba se convierte en un muestrario tremendista de la miseria» (2012: 19). Sobreviene a estas alturas la solicitud de un nuevo comienzo para volver a una especie de depuración del espacio y del alma, aclarado por el recurso constante a la interrogación. El poema termina con una declaración: el yo lírico reconoce su ciudad —y su experiencia por extensión— «pulverizada por la guerra con la intempestiva y arrasadora irrupción de la muerte y de la destrucción» (Clementson, 2018: 71), lo que dejó una huella indeleble que se convierte en el brote del discurso poético que el presente artículo ha pretendido señalar:

y todas sus calles, todas sus plazas, sus abandonados jardines,
sus iglesias, su catedral solemne, sus rotos monumentos,
y sus hombres y sus mujeres —todos los seres que viven y mueren oscuramente
en ese mundo—
han pasado lentamente por nuestra alma y han dejado sin saberlo
su marca fatal, su inextinguible huella... (Álvarez Ortega, 1998: 27)

El listado de lugares, estructuras y personas marcadas tanto por matices negativos («abandonadas»; «rotos»; «mueren») como positivos («solemne»; «viven») representan la existencia misma del sujeto en su experiencia plena que no es sino la inextinguible huella de las cosas que permite llevar a cabo el discurso testimonial.

En el poema que cierra la obra, «El último día», el sujeto poético prefigura su propia muerte, que se hace expediente para un nuevo inicio. Nos hallamos frente a un poematestamento en que la última voluntad del yo lírico coincide con un retorno a un tiempo dichoso: «EL último día, si vives tú, no quiero que mi cuerpo en su quietud sea / rodeado de velas y objetos mortuorios, santiguado de hisopos y latines» (28). En los primeros dos versos se aclara el deseo a que su muerte no sea una muerte real, puesto que no quiere «velas y objetos mortuorios». Al denegar los rituales asociados a la defunción está negando su propia muerte como acto último y definitivo. Se da lo señalado por Rodríguez Padrón (2019: 23), quien destaca en la poesía de Álvarez Ortega la caracterización de la muerte como tiempo cierto frente a la incertidumbre de la vida, considerando entonces la primera como vuelta al origen. La introducción en los versos siguientes de la imagen del ocaso determina metafóricamente la reiteración constante del día y el carácter cíclico de la vida, marcando con decisión el acercamiento a un final que abre la puerta a un nuevo comienzo: «oiré los silbidos de pastor que pasa al atardecer por el camino»; «el rayo de sol que tiñe de rosa»; «alguna tarde como esta» (Álvarez Ortega, 1998: 28). Vuelve la imagen de la primavera como «estación eterna» en la misma acepción que ya he subrayado, tanto por cita directa como por conceptos relacionados;

⁹ Eso remite, posiblemente, al hecho de que en 1936 su familia va a vivir al chalet de la Sierra, «Santa Paula», a causa de los bombardeos de la ciudad. Además, a mediados de agosto del mismo año son reclutados sus hermanos mayores, Mariano y Antonio, y enviados al frente.

es el caso de la «brazada de flores» y de los «verdes senderos» (28), ambos remitiendo a la experiencia propia del sujeto poético: «de nuestros campos»; «de la Sierra» (28).

El poema se cierra señalando la misma voluntad de trascender la vivencia concreta y la realidad inmanente gracias a la unión mística: «mi brazo / enlazado a tu cintura, recordando lo que nunca fue un perdido amor» (28) que cierra el círculo hermenéutico vinculándose con un verso antepuesto: «los pájaros que vienen a cantar en las ramas de la bouganvilia» (28).

Conclusiones

En su estudio, Agamben proporciona una cuidada reflexión sobre la propia etimología de «testigo» remontando a tres fuentes principales, dos de procedencia latina (*testis* y *superstes*) y una de derivación griega (*mártis*). El sujeto lírico de Álvarez Ortega parece adaptarse afinadamente a la segunda citada. En palabras de Agamben: «*superstes* hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él» (2000: 15). Ya he subrayado la imposibilidad, teorizada en el mismo trabajo, de alcanzar un testimonio que restituya los acontecimientos en su plena totalidad. Sin embargo,

quizás toda palabra, toda escritura nace [...] como testimonio. Y por esto mismo aquello de lo que testimonia no puede ser ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser sólo lo intestimoniado. [...] O, por decirlo de otra manera, la imposibilidad de testimoniar, la “laguna” que constituye la lengua humana, se desploma sobre ella misma para dar paso a otra imposibilidad de testimoniar: la del que no tiene lengua. La huella, que la lengua cree transcribir a partir de lo intestimoniado, no es su palabra. Es la palabra de la lengua, la que nace cuando la lengua no está ya en sus inicios, baja de punto para —sencillamente— testimoniar. (39-40)

El carácter intrínsecamente parcial y personal de cada testimonio no excluye los elementos que van más allá de la mera expresión lingüística del acto testimonial. Lo que queda es lo indecible, lo «intestimoniado», las «huella de las cosas», cuya revelación no es sino el reflejo de la voluntad de alcanzar la palabra alada; esa tensión alvarezorteguiana entre el *cantar* y el *decir*.

BIBLIOGRAFÍA:

AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Traducción de A. Gimeno CUSPINERA. Valencia: Pre-Textos.

ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (1998). *La huella de las cosas*. Madrid: Antelia.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2012). Tierra y destierro en la poesía de Manuel Álvarez Ortega. *La manzana poética*, 32, 17-30.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2018). Los mundos poéticos de Manuel Álvarez Ortega (Un diálogo entre generaciones). In Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (ed.), *Manuel Álvarez Ortega y su tiempo* (pp. 113-146). Madrid: Devenir.

BIANCHI, Marina (2016). *De la modernidad a la posmodernidad. Vanguardia y neovanguardia en España*. Sevilla: Renacimiento.

BIANCHI, Marina (2022). *Heredad de la sombra: las antítesis del ser, entre intertextualidad y revisión de la tradición*. In Guillermo AGUIRRE (ed.), *Nada. La obra tardía de Manuel Álvarez Ortega* (pp. 73-93). Madrid: Devenir.

CALABRESE, Giuliana (2023). La palabra alada de Manuel Álvarez Ortega en *Fiel infiel*. In Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (ed.), *Manuel Álvarez Ortega, recepción y nuevas lecturas* (pp. 141-155). Madrid: Devenir. [en prensa]

CARNERO, Guillermo (1983). Precedentes de la poesía social de la posguerra española en la anteguerra y guerra civil. *Revista y Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 128, 3-20.

CLEMENTSON, Carlos (2018). Manuel Álvarez Ortega, una voz inconfundible de la poesía española. In Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (ed.), *Manuel Álvarez Ortega y su tiempo* (pp. 69-85). Madrid: Devenir.

CRUZ, San Juan de la (1999). *Declaración de las Canciones que Tratan del Ejercicio de Amor entre el Alma y el Esposo Cristo [Cántico Espiritual]*. Edición crítica de Paola ELIA. L'Aquila: Textus.

ELIADE, Mircea (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Traducción de Ricardo ANAYA. Buenos Aires: Emecé.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori (1991). *In an Era of Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. London: Routledge.

LLERA, José Antonio (2019). La expresión del compromiso en la poesía de Manuel Álvarez Ortega. In Rafael ALARCÓN SIERRA (ed.), *La poética de la modernidad y la obra de Manuel Álvarez Ortega* (pp. 49-68). Madrid: Devenir.

LUIS, Leopoldo de (1981). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Madrid: Júcar.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (19 de marzo de 2019). Irrupción de un poeta. 'La huella de las cosas' de Manuel Álvarez Ortega. Conferencia inaugural del programa de actividades *La huella de las cosas. Poéticas y políticas de posguerra*. Universidad de Córdoba. [Archivo de Vídeo, 1h10m28s]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=e4Phs1z47pA>

RUIZ SORIANO, Francisco (2005). En el Gijón con Manuel Álvarez Ortega: la vida y la poesía tal como son. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 29, marzo-junio, s. p.

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2018). Introducción: «He vuelto a esta tierra donde un día me amaste». Manuel Álvarez Ortega: Un retorno necesario. In Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (ed.), *Manuel Álvarez Ortega y su tiempo* (pp. 7-22). Madrid: Devenir.

SILES, Jaime (2020). La poesía de crítica social y de denuncia de Manuel Álvarez Ortega. In Juan de Dios TORRALBO CABALLERO (ed.), *Manuel Álvarez Ortega. Traducción poética, lucidez, crítica social y denuncia* (pp. 37-99). Madrid: Devenir.

TORRALBO CABALLERO, Juan de Dios (2020). Introducción. El menester de la (re)escritura: Jaques Ancet, Jaime Siles, Jordi Doce, José María Micó y Laurence Breysser-Chanet en torno a Manuel Álvarez Ortega. In Juan de Dios TORRALBO CABALLERO (ed.), *Manuel Álvarez Ortega. Traducción poética, lucidez, crítica social y denuncia* (pp. 7-23). Madrid: Devenir.

VACAS DUEÑAS, Manuel (2020). *Hasta la última gota de sangre. El norte de Córdoba, frente de guerra (Los Pedroches y el Valle del Guadiato). Libro I*. Pedroche: 17 Pueblos.