



La imagen del ángel en *El obispo
leproso* de Gabriel Miró

Dr. José Manuel Marín Ureña

Universidad de Murcia

ashmir@latinmail.com

La imagen del ángel ha supuesto para los autores de las más diversas épocas y nacionalidades un medio óptimo para la expresión de sus necesidades. Nuestra historia literaria aparece poblada por estas criaturas supraterráneas desde la Edad Media hasta nuestros días. En la andadura hasta la actualidad son muchas las transformaciones que los ángeles de la escritura han ido experimentando, especialmente en el siglo xx, período en el que son muchos los que han querido ofrecer su particular visión de los emisarios celestiales. Una de las obras en las que más repercusión ha tenido la figura angélica es la narrativa de Gabriel Miró. Atravesada su producción por la gloria de los viajeros del empíreo y las sombras de los espíritus desterrados al infierno, son fundamentalmente dos los textos en los que el ángel obtiene un tratamiento destacado: el cuento o estampa titulada “El ángel”, que forma parte de *El ángel, el molino, el caracol del faro*, y la novela *El obispo leproso*, en la que encontramos una sección bajo el nombre “El ángel”. Obviado generalmente por la crítica especializada este elemento tan grato a Gabriel Miró, nuestro propósito se centra en el análisis de la presencia del ángel en *El obispo leproso*, una de las más importantes y conocidas creaciones del alicantino. La obsesión de una jovencita, María Fulgencia, con el Ángel de Salzillo y la pasión hacia Pablo será el contexto en el que se incardina el ángel, componente caracterizado por la pérdida constante de su designado, experimentando un proceso evolutivo que lo convierte en una forma oscilante. En *El obispo leproso* la figura del ángel irá modificándose paulatinamente en correspondencia a los cambios que María Fulgencia va viviendo en su historia. Las alteraciones no se dirigirán únicamente a la dimensión formal sino que, paralelamente, la significación del ángel irá variando, si bien para Hildegard Baumgart la imagen del ángel representa invariablemente al amor (1958, 36).

Son tres las etapas que podríamos distinguir en esta constante renovación de la imagen del ángel que arrancará de la pura materialidad hasta elevarse a un nivel conceptual, plenamente abstracto. Esta oscilación, como hemos señalado, obedece a la dependencia del relato de María Fulgencia, una muchacha que se encuentra en búsqueda permanente.

La primera fase viene representada por la imagen del Ángel de Salzillo. María Fulgencia, cercana a una patología obsesiva, decide comprar el Ángel de Salzillo provocando el asombro del deán: “¡Para qué quería esa infeliz el Ángel, ni dónde lo pondría, si por comprarlo se quedaba sin casa!” (1969, 935). La aparición de un Ángel bajo una forma artística no es extraña en la narrativa mironiana. Modalidades escultóricas y pictóricas de seres angélicos se extienden por diversas obras del alicantino. De este modo, las representaciones artísticas constituyen otra parcela a través de la cual Miró puebla su obra de ángeles. La mayor parte de la iconografía angélica estará orientada especialmente hacia el orbe escultórico. En *El humo dormido* unos jóvenes rapaces acuden a limpiar una “[...] urna, que tiene dos ángeles de rodillas y un sol con dos rayos rotos” (1969, 716). El patrono de Oleza, ya en *Nuestro Padre San Daniel*, posee una fimbria que “[...] resplandece de cuernos de abundancia, de viñas y cabezas aladas de querubines [...]” (1969, 785). El altar de San Rafael y Tobías detendrá en la misma obra la atención de don Daniel, mientras una moscarda “[...] bordoneaba en las alas del Arcángel; rebotaba en el pie de Tobías; [...]” (1969, 818). Las imágenes de dos ángeles contribuyen a desplegar un silencioso y sobrecogedor entorno en colaboración con la iluminación ante la visita de Elvira y Paulina al templo de San Daniel: “Las alas de los ángeles, dos ángeles grandes y rubios, que soportaban las lámparas desde las cornisas, tendían sus espectros por los muros. Un oscilar, una torcedura de luces, les comunicaba un vuelo silencioso de paños, y entonces por las mejillas de Nuestro Padre circulaba el brillo de su

amoratamiento de ahogado” (1969, 906). Entre el museo célico mironiano interesa para nuestro cometido hacer referencia a la talla de San Rafael en *Los pies y los zapatos de Enriqueta*: “En seguida abrieron la hornacina y sacaron al Patrono, que era San Rafael, un mancebo rubio con túnica gayada, y en su diestra un pez gigantesco de color de rosa y los ojos redondos, de pardal agorero que se parecían, según don Acacio, a los ojos del señor Llopera.” (1969, 251). San Rafael se convierte para el pueblo en la última esperanza posibilitadora de una solución de la sequía y, consecuentemente, de la salvación ansiada. Siendo de orden distinto, la actitud del pueblo ante el santo conforma con la posición de María Fulgencia ante el Ángel de Salzillo los dos modos de obsesión devocionaria, la colectiva y la individual.

Ciñéndonos ya al Ángel de Salzillo, éste es una pieza del conjunto de *La oración del huerto* (1754), aunque su fuerza y cualidades son tales, que han conducido a verlo de manera aislada, como ocurre en *El obispo leproso*. Estimada como una de las obras maestras de Salzillo, ha despertado el interés de todos, inspirando exaltadas apreciaciones. Para Juan Orts Román, es “el único ángel “de verdad” que se puede contemplar en la tierra” (1977, 68). Ramón Chico de Guzmán resalta, al igual que el beneficiado de Murcia en carta al deán de Oleza, un importante rasgo que retomaremos en la última fase de la evolución del ángel, su cercanía al dolor humano: “El ángel es la obra maestra de Zarzillo; aunque desnudo, tiene en todas sus carnes una dulzura y una transparencia, que al tocarlo, parece que va a sentirse el tibio calor de la vida y el tacto suave de la piel. Su expresión es indefinible; hay en ella algo de sobrehumano que no se puede describir; su dolor, un no sé qué de divino que escapa a los estrechos límites de la inteligencia del hombre [...]” (1977, 12). Más preciso es el deán al definir al Ángel frente a cualquier otra representación precisamente por el dolor, recordando las delimitaciones que Wells realizó con su propia creación angélica en

The wonderful visit. “No quiso un ángel con espada, con laúd, con rosas. No un ángel de ímpetu, ni de suavidad ni de gloria: ángel fácil, de buena vida. Nos dejó el Ángel más nuestro y el que estuvo más cerca del dolor humano de Dios; el Ángel que descendió al huerto lleno de luna, para confortar al Señor en la noche de sus angustias. Ángel de los dolores...” (Miró, 1969, 935). Efectivamente la talla de Salzillo está elaborada partiendo del sucinto episodio de la bajada de un ángel que acude a consolar a Jesús en sus fatídicas últimas horas: “Y se le apareció del cielo un ángel y lo confortaba. Y entrando en agonía, oraba sin cesar.” (Lucas 22:43). Como ya hemos advertido, este detalle o insistencia en la preocupación del ángel ante el sufrimiento adquirirá su sentido posteriormente.

Si la escultura de Salzillo es la materialidad que acoge al ángel en su primera etapa, esta talla está concebida por María Fulgencia como el objeto de su amor, un amor divino, penetrando así en la parcela significativa de la forma angélica. María Fulgencia “Confunde su amor divino y su amor humano [...]” (1981, 64), según expone Teresa Barbero en *Las figuras femeninas en la obra de Gabriel Miró*. Los sentimientos de la joven hacia el Ángel de Salzillo son puros y castos, anunciándose más una desmesurada devoción que la interposición de sentimientos humanos. A pesar de ello, el deán sospecha de María Fulgencia debido a la masculinidad que el androginismo de la talla esconde: “Nunca reparó en la imagen del Ángel, que no semejaba ni hombre ni mujer... ¡Claro que no lo sería! ¡Pues que se hartara de mirarla y de quererla! En seguida se le deslizó una sospecha turbia, un barrunto miedoso que no lograba subir a las claridades de la proposición. La belleza de la imagen no sería de hombre ni de mujer; luego participaba de entrambos; y desde el momento en que María Fulgencia se encandilaba y derretía por el Ángel, el Ángel, a pesar de su androginismo, ¿no se revelaría para la huérfana como un espiritual contorno y hechizo masculino?” (1969, 937). Esta doble naturaleza sexual ya la había explicitado el

beneficiado de Murcia en su carta: “Los que entienden de belleza dicen que el imaginero tuvo inspiración divina labrando un cuerpo hermoso que no fuera de hombre ni de mujer.” (1969, 935). Baumgart considera que en este aspecto Miró se desliga de la realidad dado que el ángel no es un ser andrógino cercano al hombre sino un joven afeminado con alas (1954, 36). Sin embargo, las apreciaciones mironianas son auténticas desde el punto de vista artístico puesto que Salzillo se encargó de combinar los dos sexos con una curiosa solución: la mitad derecha del rostro es masculina, con el pómulos más anguloso; la mitad izquierda es, en cambio, femenina, con el pómulos más relleno.

Compone esta situación un capítulo excepcional de uno de los temas más apasionantes del devenir histórico de los espíritus alados, las relaciones amorosas de éstos con seres humanos, siendo ahora la mortal la que se aproxima al ángel, cuando la tradición ha ofrecido más bien el dibujo del acercamiento de los seres elevados a los inferiores. Otro componente anormal de esta historia de amores es la morfología inerte adoptada por el ángel, ya que los sentimientos de María Fulgencia se dirigen hacia una obra de imaginería. Por otra parte, ya hemos advertido que no se dan en María Fulgencia unas auténticas convicciones amorosas, sino que cabe hablar más certeramente de devoción, lo cual implica observar el amor pero desde unas coordenadas muy particulares. Un hecho que queda confirmado en la naturalidad con que confiesa al deán su amor al Ángel. María Fulgencia debió encontrar en el Ángel el reposo emocional que hasta entonces nunca había tenido. Su primer contacto con el amor procedía de la atracción fraternal que acaba siendo aniquilada por el golpe asestado por la muerte a su hermana. Superado este trauma, su primo Mauricio ocupa el espacio vacío. Surge, ahora sí, un conato de amor entre pareja que no acaba de germinar por la marcha de Mauricio. El siguiente eslabón es el Ángel de Salzillo. Su estatismo, como imagen artística y sin vida que es,

impide cualquier desastre desde su lado. Jamás morirá ni la abandonará. Hay que tener en cuenta en este sentido que María Fulgencia no está enamorada del evocado por la talla de Salzillo sino de la figura en sí misma: “- ¿Es una atrocidad que yo ame la imagen del Ángel de Nuestro Señor?” (1969, 936). El ángel apareció en el momento justo para impedir la caída de la muchacha proporcionando un equilibrio que nadie más hubiera estado preparado para entregar. Su amado esta vez la va esperar eternamente o hasta que la muerte se la lleve a ella.

La pasión de María Fulgencia viene expresada no sólo en el intento de compra de la obra de Salzillo sino en la adquisición de todas las estampas en las que se refleja al Ángel. Así se lo hace conocer el beneficiado de Murcia al deán: “Compra todas las estampas del Ángel que encuentra y que le traen; y el precioso mancebo de Gethsemaní se multiplica en la sala, en el dormitorio, en los libros y en el costurero de la señorita...” (1969, 936). Queda aquí evidenciada la inclinación de María Fulgencia hacia la exterioridad del Ángel. No pretende ir más allá de lo que está viendo y contemplando en la imagen de Salzillo, pero necesita poseer todos aquellos objetos que logren atrapar a su amado. Una estampa del Ángel también tiene María Fulgencia situada en su espejo para no verse a sí misma, según comunica a Mauricio cuando regresa: “- ¡Sí, sí que tenemos espejo! Hasta la clavaría lo tiene. Y después de vestirnos, lo cubrimos con una estampa, por modestia, para no mirarnos más en todo el día. Mi estampa es la del Ángel.” (1969, 986). Ya previamente María Fulgencia había aludido a otra estampa regalada a Mauricio donde se dibujaba al Arcángel San Miguel luchando con un dragón, animal que la miraba todas las noches mientras se desnudaba. Posiblemente la reprimenda recibida ahogó un comentario semejante cuando hablaba de la estampa del Ángel colocada en el espejo, ya que las circunstancias son similares.

La segunda fase en la evolución del ángel se caracteriza por la proyección de la imagen de la talla de Salzillo en un ser humano, el joven Pablo. La identificación del hijo de Paulina con el Ángel se produce de modo inmediato. Ante la primera visión de Pablo, María Fulgencia dirá exaltada: “-... Con galones de oro y fajín azul... ¡El último de la izquierda! ¡Es el Ángel!” (1969, 937). El proceso de neutralización del objeto amado inicia, de esta forma, un viaje inverso ya que vuelve a humanizarse; el estatismo deja paso al dinamismo y se abre la puerta al peligro de la pérdida, al tiempo que la imagen angélica comienza a abstraerse. El Ángel pasa a designar no ya una obra artística sino un ser en el que se creen apreciar los mismos valores. Está, en suma, conceptualizándose. No es sin embargo María Fulgencia la única que concibe a Pablo como un ángel, aunque nadie más lo ligue específicamente con el Ángel de Salzillo. La tía de Pablo, Elvira, reconoce en el muchacho una dimensión andrógina, al igual que sucedía con el Ángel: “-¡Se te siente medrar! ¡Ni las sayas de tu madre ni las ropas de tu padre te aprovecharían! ¡Con esa cara de mujer guapeta y esa figura de ángel talludo, habrá que colgarte evangelios!” (1969, 1020). El androginismo que Elvira adjudica a su sobrino lo detecta en el propio joven, no por relación con el ángel que para Elvira está visto como manifestación de masculinidad. Teresa Barbero se ha detenido en esta descripción de Pablo para indicar la reiteración del tipo joven efebo casi andrógino desde la perspectiva de la mujer enamorada: “Véase si no el descubrimiento de Pablo por María Fulgencia, el de Aurelio por Luisa, el de Félix por Beatriz.” (1981, 111).

Por otra parte, tampoco disfruta de la exclusividad María Fulgencia en la ligazón que crea entre Pablo y un ser celeste. Las monjas de la orden a la que pertenece, y la propia María Fulgencia, convierten la persona de Mauricio en la sobrenatural presencia de un arcángel: “Toda la comunidad acudió al locutorio. A través de la jerga de sus cendales, las místicas palomas contemplaban las galas del mancebo.

Su gallardía no era de este mundo. Hasta la clavaria creyóse en presencia de un enviado del cielo, de un arcángel resplandeciente. Iba el arcángel muy bizarro, todo de azul.” (1969, 984). Mas deben ser señaladas las diferencias con el proceso seguido por María Fulgencia en la persona de Pablo. Ésta lleva a cabo una proyección de los rasgos de un ser, el Ángel, sobre otro que aparece como depositario de las mismas. Las monjas funcionan más por comparación que por proyección. El objeto asociado, además, es individual en la historia de María Fulgencia con Pablo, y más genérico en la vinculación de las monjas. Fundamental es la fuente de la conexión, única en un caso y colectiva en otro, lo cual sugiere la subjetividad dominante del primero frente al consenso dimanado de una patente objetividad, aun siendo condicionada culturalmente. Estas relaciones de personajes con diversas jerarquías angelicales son frecuentes en la narrativa de Miró. Junto a los casos de androginismo citados por Teresa Barbero, en *Los pies y los zapatos de Enriqueta* leemos: “Pensando en el galanísimo don Jaime veíase, desmañada, zafia, encogida y hasta fea... Es decir, fea del todo... tampoco era verdad. ¿No sería pecado ese humillarse ante el recuerdo de la gentileza de don Jaime como si fuese él un arcángel? No sería un arcángel el mozo, pero ella tampoco imaginaba otro hombre que le aventajase, [...]” (1969, 240). El relato de las identificaciones por parte de María Fulgencia con arcángeles y ángeles será origen de una sarcástica apostilla de Don Magín que incide en la indecisión del ente angélico por el que se inclina la joven: “-¡Que se decida ya esa moza.” (1969, 1017).

Las modificaciones morfológicas que experimenta la imagen del ángel en esta segunda fase, sin que desaparezcan aún las alusiones al Ángel de Salzillo, influyen en su significado, concretamente se va a ver alterado el concepto de amor. De un amor divino, devocionario, María Fulgencia se traslada a un amor humano, carnal. El deseo nutre este amor, como vamos a ver al tratar la relación entre María

Fulgencia y Pablo (Ángel). La génesis de estos amores se sitúa en unas coordenadas muy particulares, a saber, en un momento en el que María Fulgencia ha optado por salir de la orden y casarse, si bien su unión es insatisfactoria. Recuperamos de nuevo esa faz escrutadora de María Fulgencia que, ante la inseguridad de lo ansiado, rompe con lo reglado y se arroja a un nuevo estado. Suyo podría ser este testimonio de *Niño y grande*: "... Soy interiormente ciego -me repetía yo en mi soledad-, no sé qué busco; [...]" (1969, 475). Bajo la tutela del marido de María Fulgencia será puesto Pablo, hecho que favorecerá el acercamiento entre él y María Fulgencia. La primera ocasión que ésta dispone de ver al muchacho revela la impresión sentida al contemplar corporeizado y vivo a su Ángel: "Ella, por ocultarse a sí misma su confusión, subía sus manos acariciándose sus cabellos; y sobresaltóse más porque el Ángel la miraba en la boca, en el pecho, en la dulce angustia de su vida. Toda la mirada se le fue quedando encima de sus ojos... ¡Ahora, Señor, ahora se le aparecía de verdad su "Ángel"!..." (1969, 1033). Esta peculiar humanización del Ángel, como animación vital de una obsesión, algo muy diferente de los tradicionales procesos de conversión de ángeles en mortales, incorpora un sensualismo antes inexistente que turba a María Fulgencia.

El proceso de proyección del Ángel de Salzillo que María Fulgencia obra sobre Pablo no se da de modo aislado, sino que tiene su correspondencia en el mismo muchacho. Éste manifiesta una cierta inclinación hacia las láminas de monjas como indica el Padre Bellod cuando observa las estampas de un libro en las que Pablo se detiene: "No te paras más que en las de las monjas" (1969, 1029). María Fulgencia se convertirá para Pablo justamente en la condensación de todas esas hermosas imágenes, mas suscitará la remembranza selectiva de los rasgos más sensuales de las monjas diseñando ya la atracción de Pablo hacia la mujer de su maestro y anunciando un nuevo amor para ésta: "Su contorno se cincclaba en

la gloria del ventanal. Y mirando Pablo a María Fulgencia recordó el pie desnudo de la “Religiosa de San Isidoro”, la boca encendida de la “Religiosa armenia”, el pecho de la “Religiosa de la Anunciación”, el exquisito recato de la “Religiosa del Verbo Encarnado””. (1969, 1035). Unos pensamientos que conocidos por el Padre Bellod hubieran sido una auténtica delicia para la imposición de condenas. El erotismo desembocará en cierto infantilismo al descubrir María Fulgencia escrito su nombre en el mantel por Pablo junto al de éste.

La pureza de la imagen angélica con la que María Fulgencia ha cubierto a su amado queda gravemente afectada en la escena en que Pablo se halla junto a sus compañeros en un episodio sexual con las sirvientas. La castidad celeste queda en entredicho al envolverse de vulgaridad y mediocridad. Pablo, no obstante, luchará contra esta situación acudiendo precisamente a la máscara de la que ha sido revestido ya que sabe que ahí reside la salvación: “Acogióse al recuerdo de lecturas y cuadros de apariciones de ángeles que refrescan con sus alas las frentes elegidas; [...]” (1969, 1041). María Fulgencia no podrá esconder su desilusión al observar la caída de su Ángel, mezclado entre todos como uno más: “-¡Pablo, Pablo: usted entre ellos; usted, que era el Ángel mío que tiene la mano tendida hacia el cielo!” (1969, 1041). El Ángel va a dejar paso a una imparable humanidad. Abandonados los hábitos gloriosos y las concepciones angélicas, arrecian los sinceros sentimientos en pasión amorosa: “Ella también lloró, y llorando se besaban en los ojos y en la boca...” (1969, 1042). El beso entre un hombre y una mujer arranca definitivamente a María Fulgencia de los brazos del Ángel de Salzillo y de su encarnación en Pablo. Pero recuperar el camino ya abandonado conlleva el peligro del fracaso, que sobrevendrá bajo una de las posibilidades más desarrolladas en los desenlaces de parejas en la narrativa de Gabriel Miró, los amores imposibles. Esta coyuntura empujará a María Fulgencia lejos de Pablo, mas escapará no con el infructuoso resultado de anteriores desgracias sino con una

nueva luz, un triunfo, que nos describe la última etapa de la evolución del ángel.

La fase final de desarrollo de la imagen angélica viene expresada en la confesión epistolar de María Fulgencia a Paulina, madre de Pablo:

Aquella mañana, cuando Diego nos sorprendió, yo sentí un alivio muy grande, imponiéndome la renunciación. Acepté mi sacrificio con un poco de gracia, de generosidad; lo acepté para no acatarlo algún día con malas actitudes. ¡Se acabó -como suele decir el señor deán- , se acabó el *Ángel!* Fue la promesa de mi felicidad. Yo lo buscaba, yo lo adoraba; quise ser su velada o su santera. Nunca me propuse que las cosas fuesen mías, sino yo de ellas. Por eso parezco tan antojadiza. Me rodeaba de estampas y de recuerdos de mi *Ángel*, y el *Ángel* fue la promesa de Pablo. (1969, 1053).

El grado de abstracción alcanzado por el Ángel es pleno, de modo que se torna en puro concepto perdiendo toda capacidad designativa de antiguos valores. El sentido del ángel termina por ser la felicidad, el acceso, el conocimiento o, más bien, conciencia de un estado ideal pero real que siempre ha perseguido María Fulgencia y que, fundamentalmente, le da una coherencia y armonía necesarias, lo cual implica el final de toda una andadura de confusión, dudas, reacciones imprevistas. La vida de María Fulgencia se ha diseñado como un escalár sin asideros. La búsqueda de apoyos ha estado coartada por la propia ignorancia de María Fulgencia para vislumbrar sus anhelos. Será entonces Pablo quien se erija en vía encauzadora de la perdida muchacha. Él la sumerge en un mundo nuevo que la completa, la define en su ser. Por ello, María Fulgencia no quiere ocultar su relación con el joven y mentir para no ser acusados; aspira a no desvirtuar y corromper con el engaño lo que ha sido la felicidad siempre desconocida. Aprehendida la nueva dimensión, el Ángel de

Salzillo se hace ya innecesario: "Ya no voy a ver el *Ángel*." (1969, 1053). Y también Pablo parece prescindible en cierta medida ya que sólo fue alguien que la dirigió a la contemplación de la felicidad. Este es el nuevo ángel. La mayor gracia que Pablo le ha obsequiado reside así en su promesa, como expresa María Fulgencia, que debe leerse como el reconocimiento de un estado estructurado vitalmente como meta, la felicidad, y apresado en ese ángel que siempre la acompañó. Esta revelación final del ángel como fin armonizador entronca con el significado último del Ángel de Salzillo. Recuérdese que de éste se decía por carta del beneficiado de Murcia que era el Ángel más cercano al dolor humano, aquel que confortó al Señor en su agonía. La paz y serenidad aportadas por este Ángel a Jesús iluminando su viaje hacia la cruz se perpetúa en ese ángel y a ese concepto que dota a María Fulgencia de una nueva mirada, la de aquella que sabe cuál es su destino. Por tanto, el ángel que principió siendo una obra de imaginación se torna finalmente en idea, concepto. Nos situamos en un nivel superior a la imagen del ángel productora o reflejo de sentidos personales del artista, ya que incluso su formalización está desintegrada. Los condicionantes significativos obligan a una renovación mórfica. Ángel es ya denominación de una noción, aunque ésta sea únicamente aplicable a una persona. Algo similar, mas sin igual universalidad y tradición, apreciamos en el concepto de ángel como gracia, del que Lorca ha hablado en su *Juego y teoría del duende*: "El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre sin ningún esfuerzo realiza su obra, o su simpatía o su danza." (1994, 330). La configuración de este ángel como gracia y del ángel de María Fulgencia como felicidad descubierta presentan patrones similares como nociones, ya sean más o menos extensas, verbalizadas mediante la voz ángel.

BIBLIOGRAFÍA

Barbero, Teresa, *Las figuras femeninas en la obra de Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de estudios alicantinos, 1981.

Baumgart, Hildegard, *Der Engel in der modernen Spanischen Literatur*, Paris, Librairie Minard, 1958.

García Lorca, Federico, *Obras, Prosa I*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 1994.

Miró, Gabriel, *El humo dormido*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969.

- *El obispo leproso*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969.

- *Los pies y los zapatos de Enriqueta*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969.

- *Niño y grande*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969.

- *Nuestro Padre San Daniel*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969.

Sagrada Biblia, Estados Unidos, The Catholic Press, 1968.

Salzillo. Murcia, Academia Alfonso x el Sabio y Museo Salzillo, 1977.

© José Manuel Marín Ureña 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

