

---

# *La catedral y el niño*, de Eduardo Blanco-Amor: la búsqueda (dolorosa) del referente masculino\*

*La catedral y el niño*, by Eduardo Blanco Amor: the (painful) search for the male referent

EMILIO PERAL VEGA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
DE MADRID

peralvega@filol.ucm.es  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0180-1761>

Recibido: 25-09-19

Aceptado: 03-10-19

## Resumen

El presente artículo pretende indagar sobre los medios expresivos empleados por Eduardo Blanco Amor en la mejor de sus novelas, *La catedral y el niño* (1948), para forjar una ficción en la que el deseo homosexual, lejos de constituir un elemento coyuntural, adquiere una dimensión prioritaria. Analizamos también la recepción que la novela tuvo en la España franquista como medio para evidenciar una lectura, por parte de la censura, en esta misma clave.

**Palabras clave:** Eduardo Blanco Amor, *La catedral y el niño*, homoerotismo, novela de aprendizaje.

## Abstract

This article aims to investigate the procedures used by Eduardo Blanco Amor in the best of his novels, *La catedral y el niño* (1948), to forge a fiction in which homosexual desire, far from constituting a circumstantial element, acquires a priority dimension. We also analyze the reception that the novel had in Franco's Spain as a means to evidence a reading, by the censorship, in this same key.

**Keywords:** Eduardo Blanco Amor, *La catedral y el niño*, homoeroticism, bildungsroman.

## 1. Una recepción controvertida

El 23 de febrero de 1957, esto es, 9 años después de su publicación en Buenos Aires (Rueda, 1948<sup>1</sup>), entraba en el Servicio de Inspección de Libros del Ministerio de Información y Turismo, a propuesta de Joaquín Oteyza García, la solicitud de importación y edición en España de *La catedral y el niño*, novela del escritor orensano Eduardo Blanco Amor. La petición resultó fallida, de acuerdo a la resolución firmada el 25 de abril de este mismo año. El expediente (961-57), conservado hoy en el Archivo General de la Administración (AGA), contiene dos informes. El primero, signado el 8 de marzo, con firma casi ilegible, por «Batanero» –esto es Maximiliano Batanero Almazán, uno de los censores con más dilatada trayectoria dentro del Ministerio (Rojas, 2013) y caracterizado, de ordinario, por comentarios muy minuciosos para todo encargo que caía en sus manos<sup>2</sup>–, dice como sigue:

---

\* Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación del MINECO con referencia FFI2016-74873-P.

<sup>1</sup> La edición primera constituye hoy una rareza bibliográfica algo más fácil de conseguir es la posterior (1956) de Losada. La editorial Galaxia publicó una cuidada edición en 1997. En adelante, citamos siempre por la edición de Libros del Asteroide (2018), con prólogo de Andrés Trapiello. Es de encomiar la labor de este escritor, pensador y crítico, pues gracias a él la obra ha adquirido una dimensión que, aun cuando merecida, estaba lejos de alcanzar. No obstante, conviene aducir que algunos otros intentaron anteriormente, con peor o mejor fortuna, reivindicar *La catedral y el niño* como una de las mejores novelas del siglo XX escritas en español. Entre ellos, Xavier Carro (1993), y, de forma más modesta, Peral Vega (1998).

<sup>2</sup> A propósito de la censura realizada por Batanero respecto a la obra de Gloria Fuertes, Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz lo describen en los siguientes términos: “Maximino Batanero

Cuenta la historia de un niño de padres separados en la galaica ciudad de Auria. El desgarramiento ante la elección de vivir con el padre o la madre y el influjo obsesivo que sobre él –descendiente de masones– ejerce la Catedral del lugar, llegan a ser apasionantes. El cuadro de la vida provinciana, ameno por sus anécdotas, recargado de tintas sombrías, especialmente en el clero y clases altas. Cuenta sacrilegios, enredos... emplea palabras de mal gusto y hay algunas escenas obscenas.

Por todo ello el censor juzga «denegable» la petición cursada. Más que el resultado en sí, conviene detenerse en los aspectos que llevan a dicha resolución, todos los cuales apuntan a la condición poco ejemplar de los personajes y el ambiente que rodea al protagonista, Luis Torralba: “padres separados”, “descendiente de masones”, “sacrilegios”, “palabras de mal gusto” y “algunas escenas obscenas”. Nótese, sin embargo, que Batanero no carga las tintas sobre ninguno de estos aspectos, pues se limita a ilustrarlos con la indicación de las páginas susceptibles de reconvencción moral de alguna índole.

Más clarificador es el segundo informe, realizado por Javier Dieta el 17 de abril. Si bien con idéntico resultado –“no procede autorizar la importación y la edición de esta novela”–, el tono es mucho más beligerante y delata una focalización, por parte del censor, en aspectos muy concretos de la ficción narrativa:

Es algo así como la biografía de una ciudad gallega vista a través de una familia hidalga (de apellido sólo). El hijo de esta familia cuenta su vida y la de sus parientes. Ricachos y caciques, volterianos y liberaloides, matones y de cascos no bien sentados; con ellos vamos viendo la vida ciudadana en un ambiente clásico de finales de siglo cuando los vien-

tos anticlericales soplaban fuerte y la pose incrédula era la moda. Con esto queda dicho que la Iglesia, al menos la docente, queda muy mal parada en esta novela. Canónigos antipáticos. Colegio de segunda enseñanza regido por curas bestiales, ogros. Clásica beatería, sucia y no menos antipática. [...] Por otra parte hay una serie de relaciones y acciones antinaturales de amiguitos que me abstengo de dar nueva calificación en las páginas 307 y 262.

No faltando descripciones incitantes en las 231 y 313. En fin, por si se me ha pasado alguna aquí van por orden de “aparición” los reparos en rojo que haga a la novela, fuera de que todo su contenido general locuentemente [*sic*] reprochable, 77, 82, 94, 203, 206, 211, 262, 281, 285, 293, 307, 313, 329, 339, 335, 344, 346, 348<sup>3</sup>.

De acuerdo a la política común de la censura literaria, Javier Dieta incide en la visión, a sus ojos distorsionada, que esta ficción de provincias ofrece del clero. Sin embargo, es mucho más explícito para lo que Batanero había descrito lacónicamente como “algunas escenas obscenas”, al calificarlas como “una serie de relaciones y acciones antinaturales de amiguitos”, todas las cuales parecen provocarle una aversión tan irrefrenable que le impide denominarlas de modo cierto. Obviamente se está refiriendo a una homosexualidad, si no explícita, sí al menos sugerida en varios –muchos, diría yo– momentos de la novela.

A la altura de 1957 Blanco Amor no debía de contar con los parabienes de la *intelligentsia* franquista, pues era conocida su filiación republicana<sup>4</sup>, a pesar de vivir exiliado en Buenos Aires desde 1919, y su activa vida cultural y social en Madrid durante la República como corresponsal del periódico bonaerense *La Nación* –publicación con la que colaboraba desde 1926– entre los años 1933 y 1935. Es precisamente a su llegada a la capital cuando

---

Almazán, amigo de Alonso Zamora Vicente, formaba parte de esos censores provenientes del mundo de la educación y la intelectualidad que en aquellos duros años de la posguerra trabajaron para la censura con la finalidad de conseguir algunos ingresos extra, como harían también Leopoldo Panero o Darío Fernández Flórez, entre otros. Viendo la minuciosidad con que Batanero leyó, anotó e informó este expediente del libro de Gloria Fuertes, y consultando otros informes firmados por él en ese y otros años, del mismo estilo y exigencia, podemos entender que se ganase la confianza del aparato censor, que lo ascendió al cargo de jefe de negociado desde al menos cuatro años antes de realizar el informe que nos ocupa” (2018, 4).

---

<sup>3</sup> Las indicaciones de páginas realizadas por el censor remiten, obviamente, a la edición bonaerense de Losada.

<sup>4</sup> En la ficha relativa al escritor conservada en el Centro Documental de la Memoria Histórica (DNSD-SECRETARIA, Fichero, 7, B0075855) se le presenta como «vicecónsul de la República en Buenos Aires». En *Frente Rojo*, órgano de difusión del Partido Comunista, se certifica, en su número correspondiente al 10 de abril de 1938, el «decreto nombrando cónsul en La Plata, a Eduardo Blanco Amor» (5).

conoció a Federico García Lorca a través de su amigo común Ernesto Pérez Güerra da Cal (Gibson, 2009, 298). De hecho, visitó al poeta granadino dos veces en La Huerta de San Vicente. Muy poco –casi nada– se sabe, sin embargo, de la verdadera relación que medió entre Blanco Amor y Lorca<sup>5</sup>, más allá de una intimidad, difícil de definir, que se delata en la correspondencia conservada, a la sazón publicada no hace muchos años por Roger Tinnell (2011).

La estancia *madrileña* de Blanco Amor propició también que se enrolara, desde finales de 1934, como redactor jefe, en un proyecto que le entusiasmó y en el que se implicó de forma total. Me refiero a *Ciudad. Revista de Madrid para toda España*, dirigida por Víctor de la Serna<sup>6</sup>, y con colaboraciones muy notables: el propio Federico García Lorca, Concha Espina, Antonio Otero Seco, Wenceslao Fernández Flórez, Benjamín Jarnés, Alfonso Reyes, Manuel Abril y Alejandro Casona, entre muchos otros. Esta publicación sirve también como termómetro subsidiario de la intensa relación que por entonces unía a nuestro autor con García Lorca; así, en su número primero (26 de diciembre de 1934) se incluye el poema lorquiano “Caída de los ramos” (*Diván del Tamarit*) (4)<sup>7</sup>; y en el número 3 (9 de enero de 1935), es el propio Blanco Amor quien firma una larga reseña sobre la polémica puesta en escena de *Yerma* en el Teatro Español. No olvidemos que el estreno intentó ser reventado por varios grupos de falangistas (Gibson, 2009, 299) y que la reacción de la prensa más conservadora fue durísima contra la

dimensión moral de la tragedia y contra diversos aspectos personales de su autor. Para Blanco Amor, sin embargo, “García Lorca canta aquí fuera del pentagrama” (1935, 19), expresando negro sobre blanco su felicidad por la maestría de su amigo y confidente.

Lo que sí sabemos, con prueba documental mediante, es que unos meses antes de la petición cursada por Joaquín Oteyza, el propio Blanco Amor había publicado en *La Nación* “Evocación de Federico” (21 de octubre de 1956), un extenso artículo escrito con la emoción de quien recuerda, veinte años después del asesinato del poeta granadino, “aquellos tres apretados años vividos en común, dentro de una fulguración y un gozo de España que no volverá a repetirse en nuestra generación”. Adviértase que, más allá de la añoranza de la 2ª República, Blanco Amor utiliza un adjetivo que vuelve a incidir en la complicidad íntima con Lorca: “apretados años vividos en común” (la cursiva es mía). De hecho, no se arredra al llamarle, reivindicando su figura de hombre y de poeta, “mi amigo”, ni tampoco al inscribirse en la categoría de aquellos que “le hemos amado”, en unos tiempos de “luz [...] destinad[os] al martirio”. Las palabras de Blanco Amor destilan un arrobamiento hacia su compañero que, veinte años después, aún sigue vivo, como “una herida que no cesa”, razón por la cual considera “su proximidad como una de las más grandes venturas de mi vida”. De nuevo, los sintagmas para calificar al poeta muerto denotan un conocimiento y un grado de camaradería notables: “inevitable zambullida”, “avasallamiento que no ofendía”, “gracia [de] concesión teologal”. Pero también sobresale la certeza de que, en contra de lo que persiguieron aquellos que le arrebataron la vida, “Federico murió para seguir viviendo no solo en su obra y en sí mismo, sino en nosotros”.

Como digo, pues, Blanco Amor contaba con un pasado republicano a sus espaldas, una evidente filiación con el todavía proscrito García Lorca, hecha explícita en varios escritos, y una conocida condición homosexual –nunca ocultada por nuestro autor– que constituían suficientes lastres para que la censura mirara con ojos compasivos la novela que se presentaba a su juicio. No en vano, tan solo unos años después, en concreto en 1961, la novela *Los miedos*, también escrita en castellano, resultó duramente humillada al no recibir el Premio Nadal, al que Blanco Amor había concurrido bajo

<sup>5</sup> Gracias a la generosa disposición de la Diputación de Orense y del personal de la Fundación Blanco-Amor, hemos podido contestar, en parte, a la pregunta –algo malévola– que formula Ian Gibson en su ensayo *Lorca y el mundo gay*: «¿Quedan, entre los papeles de Blanco-Amor, documentos lorquianos, cartas, dietarios, esbozos?» (2009, 308). Daremos cuenta de ello en algunos trabajos posteriores.

<sup>6</sup> Convendría dedicar un estudio exhaustivo a esta interesantísima publicación, que se conserva en la Hemeroteca Municipal de Madrid.

<sup>7</sup> En el Archivo de la Fundación Eduardo Blanco-Amor, que se encuentra en el Centro Cultural Marcos Valcárcel (Diputación Provincial de Orense), se conserva un manuscrito lorquiano de este poema, prueba evidente de que García Lorca se lo entregaría al propio Eduardo para que lo publicara en la revista. En la parte inferior derecha de dicho manuscrito, Lorca consigna lo que sigue: «Del libro “Diván del Tamarit” [~~que publicará~~] en prensa por la Universidad de Granada». (La tachadura es del propio Lorca).

el pseudónimo *Trasmar*, a pesar de su superioridad respecto a las demás narraciones (Peral Vega, 1999)<sup>8</sup>. Sin embargo, mucho más esclarecedor para nuestra hipótesis de partida es el episodio consecuente. La obra, que iba a ser publicada de forma inminente por la editorial Destino, fue sometida a la censura. Un primer informe, con firma ilegible, del 14 de diciembre de 1962, da visto bueno a la publicación:

Nada que oponer a la publicación de la obra *Los miedos*, novela que relata las travesuras de unos chicos, en la finca de su abuela, que para que se los tomase en cuenta, salvo en las horas de comer y dormir no les quedaba otro medio que hacer cosas de susto, de preocupación, de miedo. (AGA, Exp. 6685-62)

Sin embargo, en el expediente obra un añadido que acompaña a la transcripción del informe previo:

El libro no ha sido presentado a control y, por lo tanto, su circulación es ilícita, al menos desde un punto de vista de infracción formal de lo legislado. En consecuencia puede ser ordenada, si es preciso, la recogida de la edición. Sin embargo, antes de adoptar tal medida, sería conveniente una nueva y detenida lectura del libro citado, por Lector distinto del que informó en su día.

Solo así podría determinarse si los pasajes aludidos en la carta del Sr. Castroviejo tienen una importancia definitiva dentro del contexto general de la novela.

En efecto, el escritor José María Castroviejo, “carlista, también gallego, colaborador de Cunqueiro y autor él mismo de un libro precioso, *El pálido visitante*, la denunció ante las autoridades por pornográfica” (Trapiello, 2018, XI). En añadidura a las palabras de Trapiello, habría que apuntar que Castroviejo, notable poeta, había compuesto el que es, sin duda, el mejor poemario entre los editados por el bando nacional como resultado de la Guerra Civil, *Altura* (1939), en el que, en ciertos poemas de tono menos exaltado, podría decirse que se propende a una reconciliación entre las dos Españas

(Cuesta Guadaño, 2015). ¿Qué llevó a Castroviejo a una acusación de esta índole? Y, sobre todo, ¿cuáles eran los detalles de la misma? Si tenemos en cuenta el segundo informe, firmado por lector distinto al primero y con firma igualmente ilegible, es fácil deducir una lectura guiada a evidenciar los aspectos apuntados por Castroviejo en una denuncia a la que, por lo menos hasta la fecha, no hemos tenido acceso:

En esta línea narrativa son particularmente inadmisibles las vivas y crudas descripciones de unos amores ilícitos –entre un criado y una señorita– y de la práctica y goce onánico de un pequeño pastorcillo.

Por esto, y por otras insinuaciones y palabras malsonantes que el autor pone en la pluma y en la intención del niño Pedro Pablo de Valdouro, debe suprimirse lo tachado y subrayado en las galeradas 14, 17, 18, 25, 27, 32, 33, 37, 40, 52, 56, 59, 64, 72, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 90, 92, 99.

Con esta salvedad, puede autorizarse.

“Goce onánico”, presenciado a la distancia por una mirada masculina, y “otras insinuaciones” son sintagmas que, vistos sobre la plantilla del subrayado realizado por el censor en las galeradas, apuntan a una aversión, nuevamente repetida, hacia todo lo evocador de atracción homosexual.

## **2. La catedral y el niño, ¿novela homoerótica?**

No parece, por lo visto hasta aquí, que la condición homosexual de Eduardo Blanco Amor y la insinuación de relaciones de ese mismo tipo en sus novelas pasaran desapercibidas a la censura franquista, hasta el punto de ser uno de los factores determinantes para que la recepción de la narrativa en castellano de nuestro autor fuera prácticamente inexistente en España hasta iniciada la democracia.

Sin embargo, la crítica posterior parece haber obviado una exégesis profunda del que es, a mi juicio, aspecto fundamental para entender la complejidad del texto que nos ocupa. Es el caso, por ejemplo, de Clara Torres Martínez, quien advierte, con tino, de la importancia que en *La catedral y el niño* tiene la homosexualidad:

<sup>8</sup> Se llevó el primer premio *El curso*, de Juan Antonio Payno, y quedó finalista *La cuerda rota*, de Pablo Antoniano.



ocupa unha parte importante, non só en canto á extensión, senón pola riqueza de matices que rexistra o seu tratamento, a afandada atención que o narrador presta á descrición dos estados anímicos, as emocións íntimas, nunha palabra, a sensación de autenticidade que transmite, como resón da alma que sente, realmente, unha fonda atracción cara a alguén semellante a el. (1993, 33)

Sin embargo, yerra, como veremos despoés, en la interpretación de los últimos acordes de la novela:

Esta atracción, que nun principio o protagonista sentía cara á sensibilidade artística do outro, vai evolucionando, facéndose máis complexa ó tempo que a asiduidade e compenetración dos seus espíritos selectos os achega perigosamente a unha situación na que se fai previsible un deselance deste tipo. Sen embargo, as imprevistas relacións sexuais cun personaxe feminino, deciden a resolución cara ó signo da “normalidade” e máis tarde a decantación total a través dun amor fundamente sentido e correspondido pola muller que dá sentido á súa vida. (1993, 34)

Sobrevuelan el asunto, sin penetrar en él, Pozuelo Yvancos (2018) –“no cabe duda de la impronta autobiográfica que tiene [la novela], [...] especialmente [en] el nacimiento de la conciencia de una homosexualidad sugerida y no declarada” (2018)– y el propio Trapiello, doliéndose de que “en ninguna de [las] notas biográficas” que circulan de nuestro autor “aparece su condición homosexual [...], pero ese dato acaso ayuda a comprender la hiperestesia y la orfandad del protagonista de *La catedral y el niño*” (2018, XIV).

Ninguno de los críticos mencionados aborda, no obstante, la configuración del referente masculino que Blanco Amor, a través de los ojos de Luis Torralba, realiza en su texto. Y, en este sentido, conviene aducir, como punto de arranque, las palabras que Eutimio Martín emplea, recurriendo a la novela de Louis Aragon *Le mentir vrai*, para explicar la vinculación vida-literatura en los primeros acordes de la obra lorquiana: “sirviéndose de un material autobiográfico basado en su propia infancia, origina una ficción que no se ajusta a la realidad y, sin embargo, conlleva un significado

más amplio y profundo que si se hubiera atendido a la estricta realidad” (2013, 59, nota 1). Se trata de una argumentación perfectamente extrapolable a *La catedral y el niño* y a su autor.

Si Orense fue la ciudad que vio nacer a Blanco Amor, Auria, espacio ficticio donde se desarrolla la novela, no es sino una derivación de la capital gallega, pues que incluso coinciden en etimología: Orense procede, a buen seguro, de *auriense*, esto es «ciudad del oro», mientras que *auria* remite a áureo, o lo que es lo mismo, similar al oro o dorada. Además, *La catedral y el niño* parece haber surgido de un homenaje a Blanco Amor, con la presencia de Alberti, Casona, Dieste y otros, en Buenos Aires, en el que el homenajeadado tomó la palabra para elaborar un discurso, a partir de recuerdos de su propia niñez, que el propio Casona le instó a convertir en ficción novelada.

Luis Torralba, el niño primero, y joven despoés, que protagoniza *La catedral y el niño*, padece de una hiperestesia nutrida tanto de presencias como de ausencias lacerantes. Entre las primeras, la catedral imponente –la de San Martín– que ve desde la ventana de su propia habitación y que condiciona el transcurso de sus primeros años; y, por supuesto, su madre, cuya primera descripción la convierte en una criatura también dependiente de la construcción románica, pues nos es presentada como una virgen de Gloria, o, a mejor decir, en éfrasis paradigmática, como la Santa María Madre de Dios –talla barroca de la Patrona de Orense–, custodiada por los muros de ese mismo templo:

Estaba realmente hermosa con su *matiné* de seda azul, su cara de Santa María la Mayor –la misma boca gordezuela, la misma garganta ligeramente convexa, idénticos ojos opacos y negríssimos– y la frente tersa, como labrada en una materia dura, que aparecía encortinada por los bandos del pelo castaño claro, recogidos sobre la nuca en un moño de trenzas. (2018, 23)

Pese a la devoción sincera por su madre, y la reconfortante protección que, pareja a la que ejerce la Virgen respecto al niño Dios, siente en sus brazos, la primera mirada consciente proyectada sobre ella la torna en un ser intangible, tan bello en la lejanía de su condición “estatuaria” como lleno

de un dolor más propio de una virgen dolorosa: “ojos opacos y negrísimos”.

Mucho de ese sufrimiento materno está provocado por la separación, “acord[ada por] el consejo de familia” (2018, 24), de su padre; para Luis, esta es la más palpitante de sus ausencias, pues ve a su progenitor de tarde en tarde, siempre envuelto en un halo de irresistible fascinación. Nótese que, a diferencia de la descripción *estética* que el niño realiza de la madre, la primera contemplación del padre delata ya, aun cuando obvie el dibujo general y se focalice en su boca, una recreación en los detalles físicos:

Yo aspiré su olor característico a piel sana, a cosmético y agua de lavándula y, sin contestar, le quité la bigotera [...] y le besé en los labios, sintiendo a través de su pulpa los dientes firmes y parejos. [...] Mi padre se sentó y me mantuvo sobre sus rodillas, sin parar de sonreír, dejando ver sus dientes de fuerte y fina perfección animal, y sus encías altas y rojas. (2018, 38-39)

A medida que el relato avanza, la (recreada) mirada infantil, que reconoce una “impulsión irresistible [y] desintegradora” (2018, 60) hacia su padre, va completando el retrato, que nunca pierde una fisicidad algo perturbadora para el lector:

Era una sensación de noble placer [...] el sentirme dominado por una tan resuelta energía. [...] Mi padre se quitó el batín y recogió las mangas de la camisa hasta el codo, dejando al aire los antebrazos espinosos de pelos duros y claros. (2018, 42-43)

Incluso cuando, internado en un colegio, un Luis algo menos niño comienza a descubrir la complicidad con otros chicos, la aparición de su padre provoca un desbordamiento verbal que adquiere, incluso, ciertos tintes épicos, pues que el “hermoso pelo dorado” nos recuerda la “rubia melena” que Aquiles se corta en los funerales de su amigo Patroclo (*Ilíada*, canto XXIII, v. 141):

Alcé un velón y vi, entre su hermoso pelo dorado, una profunda desgarradura del cuero que le bajaba desde la coronilla hasta detrás de una oreja. (2018, 287)

Las reminiscencias clásicas de la relación paternofamiliar se hacen aún más evidentes cuando el padre, consumido por la soledad, decide raptar a su hijo y llevarlo fuera de la villa. Se trata, sin duda, de una reelaboración algo *sui generis*, y sin connotación sexual de por medio, del mito de Ganimedes<sup>9</sup>:

Apenas mi madrina había dado los primeros pasos en el oscuro zaguán, protestando de que se hubiesen olvidado de encender el farolón de entrada, y cuando yo iba a alcanzar el umbral, después de haber mirado recelosamente hacia el faetón, alguien salió de tras la puerta de mi casa y me tomó en vilo por las corvas y la espalda apretándome contra un macferland que olía a goma húmeda. El raptor entró en el coche y la portezuela se cerró con fuerte golpe. En medio de la pestilencia de la goma percibí un fresco olor a agua de lavándula. (2018: 160-161)

La fascinación, fundamentalmente física, que Luis siente por su padre es, con todo, episódica, pues son largos sus periodos de ausencia. La pulsión constante por llenar el vacío de un referente masculino le impulsa, en consecuencia, a una búsqueda tan incesante como traumática, que primero fija su atención en seres incorpóreos. Es el caso de la estatua del rey David, que aun hoy, y desde que fuera desplazada de su disposición original en el siglo XVI, preside la fachada de la catedral de Orense y, por tanto, del templo de la Auria de Blanco Amor. A su contemplación gozosa dedica horas Luis, hasta convertirlo en “una de las más poderosas imágenes del bronco acertijo contra el que rebotaban las preguntas sin palabras de mi niñez” (2018, 15). Se trata de una figura que irradia calma, con “su yerto perfil, su lobulada diadema, su rígida barba, y su mano triste sobre el cordaje” (14-15), y que, de acuerdo a la etimología de su propio nombre –“el amado” o “el elegido de Dios”– constituye el primero y el más querido de los referentes para el niño. El rey

<sup>9</sup> En el Canto XX de la citada *Ilíada* se le describe como sigue: “[...] Ganimedes, comparable a un dios, / que fue el más bello de los hombres mortales. / Lo raptaron los dioses, para que fuera escanciador de Zeus, / por su belleza y para que conviviera con los inmortales”. (vv. 232-235)

David<sup>10</sup>, en su quietud extrema, despierta en él los síntomas iniciáticos de una querencia afectiva: lealtad, pertenencia e intimidad que se quieren exclusivas y no compartidas con el resto. No en otro sentido hemos de explicar su reacción violenta cuando apenas advierte que la augusta mirada del rey bíblico puede ser compartida con su madre:

Luego [mamá] se quedó mirando extrañamente hacia el David, sumergido en la claridad matinal. Yo me asusté. Aquella posible relación entre «ellos» me apretó el pecho con angustia increíble, como si algo de mi intimidad más exclusiva fuese a ser doblemente violado. [...] Me levanté y con violento ademán corrí la cortina. (2018, 27)<sup>11</sup>.

El segundo de esos referentes incorpóreos es el Santo Cristo de la Catedral, inspirado en la talla homónima que se conserva en la capilla más visitada de la Catedral de Orense y que, según creencia popular, fue tallada por Nicodemo, testigo presencial de la pasión de Cristo. Como puede observarse, el horizonte referencial del niño aún no rebasa el espacio estrictamente inmediato al hogar materno, pues la catedral, como queda dicho, es visible desde algunas de las ventanas de la casa familiar. Sin embargo, el templo cristiano, aun siendo todavía una proyección del espacio matriz, está ya apartado de él y constituye, por tanto, un primer estadio en el proceso de crecimiento y búsqueda de independencia llevado a cabo por Luis Torralba. Si el David se ubicaba en la fachada, el Santo Cristo lo hace en una de las capillas más íntimas y recogidas del templo, de forma tal que la atracción que provoca en el niño va acompañada de un deseo por penetrar en ese espacio nuevo, paralelo a la égida materna, y en sus misterios, tras meses de contemplación desde el exterior.

Contrariado por haber sido forzado a elegir entre vivir con su madre o con su padre, Luis siente

<sup>10</sup> Apunto aquí, tan solo al paso, las posibles connotaciones homosexuales del rey bíblico, sobre todo por su relación con Jonatán descrita en el *Libro de Samuel*. Véase en este sentido John Boswell (1994: 135-137).

<sup>11</sup> El propio Luis llega a experimentar una ensoñación, narrada en el capítulo 11, en virtud de la cual, mientras mira fijamente al David, su cuerpo se desprende de toda percepción objetiva y cree entrar en comunión con la estatua, convertida en su confidente más íntimo.

la pulsión de tener un encuentro íntimo, en la más descarnada soledad, con el Santo Cristo. Poder contemplarlo cara a cara significa para él la posibilidad de abrirse por completo al que considera su confesor real, sin intermediarios; pero también implica abrir la espita a deseos que, apenas intuitos, se resisten a ser codificados en palabras: “no era la prohibición estricta de descubrir la imagen lo que me contenía, sino la secreta responsabilidad de abrir las esclusas de no sabía qué aniquilantes misterios” (2018, 72).

La todavía impresionable mirada del niño se siente abrumada por el desgarramiento gótico de la imagen tan pronto como se atreve a coger “la manivela de la roldana” y “descorr[er]” (2018, 72) de un tirón la cortina que lo cubría:

Sí, estaba allí con su brutal severidad, su costillar escueto, sus descarnadas tibias de osario, sus larguísimos brazos de embalsamado. Las manos y los pies desdibujábanse hacia lo oscuro en una especie de borrosidad carcomida, y el pelo de muerto le caía, lacio y lateral, sobre la mitad del rostro hundido en la clavícula, hasta mezclarse con la barba larguísima, también de pelo natural. (2018, 73)

Sin embargo, es el Cristo más humano a quien busca el desamparado Luis, porque en él se halla el mejor depositario “del más hondo dolor transmisible” (2018, 73). El crucificado, bajo la mirada suplicante del niño, se desprende de las desgarraduras del martirio para convertirse en un compañero de viaje, en un confidente callado cuya belleza, oculta para los demás en sus detalles más profundos, es percibida por ojos cómplices:

Lo miré con más insistencia y advertí que era graciosa, casi tierna y mujeril, aquella clara tregua del cabello estirado por la corona de espinas a los lados de la raya [...] La inclinación de su frente [...] me pareció que ahora se sosegaba en un amable gesto humano, como de aburrimiento y soñera. (2018, 75)

Se acrecienta entonces esta complicidad silente y el niño siente deseos de aferrarlo entre sus manos y “desclavar[lo] para acostarle dulcemente a dormir en el mullido sofá de las salas capitulares” (2018, 75). El arrobamiento estético, del que no

es ajeno el reconocimiento físico en el dolor de Cristo, degenera en una ensoñación febril, con resabios místicos, llena de sugerencias: “Todos los candelabros temblaron como un humo de plata y san Martín de Tours entró por el aire, jinete de un caballo blanco, con la cara de mi padre” (2018, 75). Pareciera que un Blanco Amor maduro recreara un episodio infantil, encarnado por su *alter ego*, a partir de la écfrasis del lienzo *San Martín y el mendigo*, pintado por El Greco entre 1597 y 1600, puesto que Luis es, como el mendigo pergeñado por el cretense, joven –frente a las caracterizaciones tradicionales que dibujan a un anciano barbado–, de mirada inocente y deslumbrada, y de delicada apostura –cabe decir incluso que afeminada<sup>12</sup>–.

Espoleado por la intercesión de su padre, a su vez transmutado en San Martín, el extasiado Luis es capaz de mirar directamente a los ojos de un Cristo humanizado por completo y hasta de acariciarlo entre sus manos, cual si fuera una *pietà* recodificada y, por tanto, resemantizada en una clave de *desvelamiento íntimo* que queda refrendada en el grito con que Luis cierra este éxtasis transitorio:

Pero yo puedo ir y volver y volar con solo desearlo. Aquí estoy junto a Ti, toco tu piel áspera, siento mis dedos entre tus guedejas que tienen frío y olor a tierra. ¡Si te pusieran cara de niño...! Desde ahora gritaré, mandaré, *iré por lo oscuro sin que los pisos se me hundan...* (2018, 76. La cursiva es mía)

Con todo, la progresión psicológica y el crecimiento al mundo de los afectos también se nutre de referentes masculinos reales. Solo cuando Luis logra distanciarse finalmente del espacio cerrado de la casa materna y de la catedral colindante es posible abrazar a otros seres y nutrirse de otras vidas. El punto de inflexión es narrado por extenso en el capítulo 30. Profundamente defraudado tanto por su madre como por su padre, incapaces

de percibir los matices de un interior turbulento, visita la catedral y asciende, cual Fermín de Pas regentiano, al campanario de la torre mayor. El objetivo primero de la ascensión, que no es otro que lanzarse desde allí para evidenciar su claudicación ante la ciudad umbrosa –“la vindicación con que yo iba a cobrarme de la crueldad egoísta de los míos” (2018: 202)–, vira por la intervención salvadora de Ramona; sin embargo, antes de que este ángel de la guarda –“lento tirón, arrastrándome hacia arriba sobre los empapados líquenes, me fue llegando hacia sí” (2018, 204)– consiguiera obrar el milagro, la perspectiva infantil, cruelmente amarrada y dependiente de su ambiente inmediato, experimenta una repentina maduración resultante en la percepción de sus convecinos como peles grotescos de los que es necesario alejarse: “todo ello ofrecía el aspecto de una representación de títeres, curiosa en su aplastada perspectiva y en su terrible lentitud” (2018, 202). De nuevo, el poso clásico se cuela de rondón en la narración: “mística Tarpeya” es el irónico nombre con el que “los liberales de Auria habían bautizado” la torre mayor. Si desde la abrupta pendiente, colindante con la cima sur de la colina Capitolina, la antigua Roma lanzaba a sus asesinos y traidores, desde su versión provinciana Luis se distancia vivencialmente de su terruño.

Luis es internado, después, en un colegio situado “en tierras del antiguo señorío de Lemos” (2018, 261) en el que experimenta, según sus propias palabras, “un período de disciplina de la voluntad” (2018, 268). Allí, ya alejado de la vigilancia otrora aniquilante, fija su atención, primero, en el padre Galiano, “muy joven, pálido como la cera, con sus ojos negrísimos, [de] hermoso mirar” (2018, 290); y, después, en Julio el Callado, “mi tierno amigo” (2018, 294), en cuyo sosiego, algo distante, se materializan las virtudes años atrás atisbadas en la dura piedra del David: “Era un niño silencioso, de sonrisa indescifrable y grandes ojos verdes, muy calmos, pero con un punto de fina ironía en ciertos momentos del mirar, [en los que] vi [...] una bondad y una belleza [...] extrañas” (2018, 294-295). El lector asiste, guiado por una prosa de resabios barrocos, al nacimiento y desarrollo de una complicidad creciente, en la que la atracción no solo implica un acercamiento físico –“lo levanté casi en vilo y le sequé las manos en los bordes del cajón. Luego, inconteniblemente, lo besé en la mejilla y

<sup>12</sup> El protagonista de la novela recuerda, con amargor, los calificativos que le brindaban otros niños e incluso sus propios hermanos: “A mí no me podían ver y, con esa predisposición de la gente rústica a confundir las buenas maneras con el afeminamiento, me llamaban «Sarita» o «Xan-por-entre-elas»” (2018, 165); “-¡Cállate..., mariquitas! A ver si te tiro un plato a la cabeza-” (217).



me sentí tan emocionado que casi se me saltan las lágrimas” (2018, 297)– sino también la búsqueda incesante del otro –“tenemos que vernos más veces, pero solos, ¿sabes?” (2018, 298)–, la creación de espacios íntimos solo por ellos compartidos –la mina– y, también, la expresión verbal de un sentimiento sincero: “Julio era la primera persona, fuera de las de mi familia, a la que amaba. Con este descubrimiento, sentí algo que se asemejaba a una prolongación inesperada del mundo” (2018, 299). Un sentimiento, en efecto, que muy pronto se torna en “impaciencia apasionada” (2018, 322) y que adquiere dimensión iniciática en la “noche maravillosa” que, como producto de su encierro en los “calabozos de rigor” (2018, 317), “durante mucho tiempo me pareció cosa soñada” (2018, 323). Allí descubre Luis, a través de un ranura abierta a la habitación contigua, el sexo en su visión más descarnada: “Al otro lado del tabique se oían, crecientes, unas agitadas respiraciones, casi quejas, y un rítmico golpeteo como de algo batido” (2018, 324). Julio, su cómplice, alivia su sorpresa –“¿De eso te asustas? ¡Si supieras otras cosas que hacen los grandes...! Eso lo hacen también los chicos” (2018, 324)– y se ofrece, en su experiencia –“Yo también”–, a compartirla: “Si quieres te enseño”. Sin embargo, Luis se resiste a ello, sabedor de que el paso implicaría, de forma inevitable, manchar, siquiera de manera gozosa, la profunda afección que le une a su amigo, de quien le costó separarse “lágrimas de sangre” (2018, 328).

El último referente masculino en la vida de Luis es Amadeo Hervás, en quien algunos han visto un trasunto de Eugenio Montés, “galleguista en sus orígenes y después fascista<sup>13</sup>” (Araguas, 1998)

---

<sup>13</sup> Es autor, entre otros textos, de *La estrella y la estela* (1953); incluye algunas alabanzas a José Antonio Primo de Rivera –a quien de hecho acompañó en sus viajes a la Alemania nazi y a la Italia mussoliniana, y en cuya corte literaria se le incluye de forma habitual (Carbajosa y Carbajosa, 2003, 22-26)– que Umbral calificó, sin tapujos, como “canto homosexual” (*Trilogía de Madrid*. Barcelona: Planeta, p. 228). En la Fundación Blanco-Amor se conserva una carta de Eugenio Montés –fechada en Houston, el 27 de noviembre de 1928– dirigida a nuestro autor, precisamente cuando Eduardo volvía a España, por vez primera, como corresponsal de *La Nación*. Las palabras de Montés delatan el grado de confianza –y la evidente complicidad– que medió entre ellos en una ya lejana infancia y adolescencia: «Desde Texas alargo, por encima del Atlántico, mi emoción. Llego hasta Orense y, al pie de

y en el que, quizás, no sea difícil vislumbrar algo de la fascinación que el propio Blanco Amor proyectó en Federico García Lorca. Y es que algunas de las expresiones que utiliza para describir a su personaje ficticio se asemejan bastante a las que, años después, emplea en la semblanza –ya citada– que hace del poeta granadino en *La Nación*: “su implacable inteligencia no ofendía ni restaba nada a su cordialidad, a su contagiosa simpatía”; “Mas, a pesar de todo, su espléndida sonrisa no lograba borrar una cierta tristeza, o tal vez desconfianza, de sus ojos, que la noche hacía ligeramente morados” (2018, 359-360). Aunque Luis lo conoce como Amadeo, su nombre era realmente Amadís, sabiamente ocultado por su pretenciosidad literaria. No obstante, resulta a todas luces un nombre parlante, pues que significa “el gran amor” o “amadísimo”, y esa es precisamente su función en una narración que serpentea entre vericuetos muy sutiles y en la que los sentimientos nunca adquieren un nombre definido.

La primera descripción que hace de él el ya adolescente Luis Torralba delata un interés tanto intelectual como físico, bien salpimentado de eufemismos que denotan, a las claras, la condición homosexual del que será su amigo y confidente:

Era alto, armonioso, triunfal. Tenía el pelo tan rizado y brillante como el de un mulato presumido y ojos audaces de muy oscuro azul. [...] Yo sentía grandes deseos de ser su amigo [...] Sin duda, era también de *los irregulares y rebeldes*. [...] Su voz era cálida, rica de intimidad, muy suave, sin dejar de ser varonil. (2018, 356-357)

Amadeo y Luis ansían una comunión plena, un tiempo “en que no necesitemos ir a ninguna parte para estar juntos en todas” (2018, 361). Hasta que ese momento llegue, saborean con fruición cada uno de sus encuentros. Se suceden, así, escenas de complicidad absoluta, en las que disfrutan, entusiastas, del canto de los ruiseñores –pájaro de

---

la Catedral, donde otras manos tocan a rebato las campanas que tanto hemos oído, te ofrezco el temblor de mis manos siempre amigas y, en tiempo lejano, cómplices. [...] Dale mis recuerdos a esa calle de Juan de Austria por donde en este instante suben mi ojos húmedos y dale mi recuerdos a aquel amigo de infancia y mocedad que vivía al lado de mi casa y al lado de mi corazón».

los poetas enamorados desde John Keats (“Ode to a Nightingale”)–, o de la sinfonía de Wagner, y se cogen de las manos y comprenden “sin decir[se] nada, que la menor palabra podría resultar inoportuna o excesiva” (2018, 363). No hay consumación sexual, pues el todavía adolescente Luis, Galatea del pigmaliónico Amadeo, se muestra incapaz aún para caminar por “aquella rampa temida y, en el fondo, deseada” (2018, 371). Sin embargo, no permitir el desarrollo íntimo de un sentimiento no obsta para que no exista, como de forma reiterada expresa Luis, un narrador profundamente perturbado ante su compañero amado: “desde hacía tiempo, los coloquios con Amadeo me sobreexcitaban cada vez más. Ya no eran solo sus palabras y su voz, sino su cercanía personal. Él sonreía con una seguridad monstruosa cada vez que mi turbación era notoria” (2018, 375). El “impulso secreto” que sienten uno respecto de otro lleva a Luis al abandono transitorio de sí mismo cuando ambos saborean, reprimiéndose sin tregua, “el contacto extenso con la piel”, y comprueban que “de aquello no había forma de defenderse” (2018, 376).

Solo desde la frustración que supone para Luis su falta de iniciativa ante el cuerpo deseado de Amadeo cabe entender su iniciación sexual con Blandina, una de las solícitas sirvientas que vivía en la casa materna. Justo antes de rendirse en su cuerpo, por vez primera en su corta vida, Amadeo y él habían compartido la misma cama; Luis sentía “una mezcla de miedo sofocado y de ansiedad angustiosa”, mientras que Amadeo “hablaba aturdidamente como para liberarse de algo que *no osaba decir*” (2018, 380, la cursiva es mía). La aparición de Blandina propicia la salida de Amadeo, “vacilante, casi tambaleándose” (2018, 381), al tiempo que Luis se muestra incapaz de conciliar el sueño. La situación propicia un encuentro furtivo, descrito con la frialdad, distante, de quien no se entrega sino como forma subsidiaria para acallar la rabia de la oportunidad, real, perdida:

Mis ojos tropezaron con sus senos, osados, casi mirones. [...] Cuando cedió aquel terco obstáculo, Blandina dio un pequeño grito y yo sentí que me hundía en algo tibio, blando, viscoso, de dulcísima posesión. Al otro lado de sus gemidos, de su carne y de aquel suave abismo, adonde rodaban abiertas las esclusas de mi ser, oía apartada, agónica, otra voz:

–¡Luis...! (2018, 383)

Amadeo toma conciencia de que Luis es ya muy otro. No obstante, y aunque la distancia entre uno y otro resulte cada vez mayor, le advierte, sincero, de una pulsión acallada, de forma artificial, y cuya resolución queda abierta al término de *La catedral y el niño*: “Tu revelación instintiva puede desviarte de tu auténtico camino. ¡Cuidado! Espero que solo se trate de un rodeo del que volverás luego de algunos años, lamentando el tiempo perdido” (2018, 412).

El enamoramiento inicial, plagado de lugares comunes *a la romántica*, entre Luis y Ruth, hija del indiano Valdeiras, no es más que la vía de escape definitiva del joven respecto de Auria. No en vano, las últimas horas que Luis pasa en su ciudad natal, antes de partir para la Argentina que también vio convertirse en un hombre al propio Blanco Amor, las comparte con Amadeo, quien “el día de la partida vino, muy de mañana, a mi casa, a mi cuarto. Estaba muy demacrado. Me abrazó largamente, en silencio, y se fue. No le vi más” (2018, 496). Los fuegos de artificio no acallan, sin embargo, un amor vivido sin las palabras certeras y postergado para siempre sin haberse consumado. Quedan, sin embargo, otras apesadumbradas que un Luis –o quizás un Eduardo– esbozaba, de forma premonitória, para describir a Amadeo –o mejor Amadís–, el “gran amor” de su vida:

En la adolescencia se descubre a gente así... Luego parece esconderse para siempre en los harapos de la vulgaridad. Esa debe de ser una de las causas de la tristeza de la vida. Uno se va cansando de buscar y de no hallar; y cuando ya no se busca es que se está maduro para la renunciación y el tedio; es decir, para la muerte. (2018, 360)

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAGUAS, V. (1998). La bella desconocida, *Revista de libros*, 16, 1 de abril.
- BLANCO AMOR, E. (1935). *Yerma* en el Español, *Ciudad. Revista de Madrid para toda España*, 3, 9 de enero, p. 19.
- BLANCO AMOR, E. (1956). Evocación de Federico, *La Nación*, 21 de octubre.
- BLANCO AMOR, E. (1997). *La catedral y el niño*. Vigo: Editorial Galaxia.
- BLANCO AMOR, E. (2018). *La catedral y el niño*, prólogo de Andrés Trapiello. Barcelona: Libros del Asteroide.
- BOSWELL, J. (1994). *Same-sex Unions in Premodern Europe*. Nueva York: Vintage.
- CARBAJOSA, M. y P. (2003). La corte literaria de José Antonio. Barcelona: Crítica.
- CARRO, X. (1993). *A obra literaria de Eduardo Blanco Amor*. Galaxia: Vigo.
- CUESTA GUADAÑO, J. (2015). "Por Dios y por España: poesía y propaganda del bando nacional durante la Guerra Civil". En E. Peral Vega y F. Sáez Raposo (Eds.), *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española: literatura, arte, música, prensa y educación*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 279-331.
- FLOR, F. de la (2011). *De cristo. Dos fantasías iconológicas*. Madrid: Abada Editores.
- GIBSON, I. (2009). *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta.
- HOMERO (1996). *Iliada*, trad. Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos.
- LEIS FERRERÍA, X. A. (1996). "A narrativa de Eduardo Blanco Amor: o descubrimiento dun mundo conflictivo". En AA.VV. (Eds.), *Historia da literatura galega*, vol. 4. La Coruña: Asociación Socio-Pedagógica Galega, pp. 1153-1184.
- Martín, E. (2013). *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar.
- PERAL VEGA, E. (1999). Eduardo Blanco Amor. Razones de un olvido, *Leer. El magazine literario*, 5-6, pp. 63-65.
- PERAL VEGA, E. (1999). La mirada de la infancia en *Los miedos*, de Eduardo Blanco-Amor, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 17, pp. 177-194.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (2018). Eduardo Blanco Amor, la novela de Orense, *ABC*, 29 de junio.
- ROJAS CLAROS, F. (2013). *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*. San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante.
- RUS, P. (1994). *Imagen del mundo en las novelas de Eduardo Blanco Amor: visión de una problemática universal, el conflicto social y los marginados*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral inédita.
- TARRÍO VARELA, A. (1993). Dos novelas de Eduardo Blanco Amor a recuperar, *Ínsula*, 562, pp. 22-23.
- TINNELL, R. (2011). Correspondencia conservada de Eduardo Blanco-Amor a Federico García Lorca, *Madrygal*, 14, pp. 117-124.
- TORRES MARTÍNEZ, C. (1993). A temática amorosa na narrativa de Eduardo Blanco-Amor, *Grial*, 117 (enero-febrero-marzo), pp. 30-41.
- TRAPIELLO, A. (2018). "Una ciudad sin argumento". En E. Blanco Amor, *La catedral y el niño*. Barcelona: Libros del Asteroide, pp. 11-19.