

LA ESTÉTICA BARROCA Y LA POESÍA DEL CUERPO:  
UN ANÁLISIS DE DOS SONETOS FEMINISTAS  
THE BAROQUE AESTHETICS AND THE POETRY  
OF THE BODY: AN ANALYSIS OF TWO FEMINIST  
SONNETS

Alicia VARA LÓPEZ  
*Universidad de Córdoba*

*Resumen:* El principal objetivo de este artículo es encontrar un patrón que explique la extraordinaria rentabilidad del estilo barroco en la poesía de María Rosal. En concreto, este trabajo aborda el estudio de dos poemas feministas (“Hortus clausus” y “Hospes comesque corporis”, *A pie de página*, 2002), que exploran el cuerpo femenino y su liberación. Se focalizará la atención en el estilo de los poemas, de acuerdo con la marcada influencia de la estética barroca y la aplicación de los preceptos de la *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián. El análisis simbólico y estilístico de dichos sonetos no solo aportará datos esenciales sobre la importancia de la tradición en la construcción de un mensaje feminista, sino que también arrojará luz sobre el *modus scribendi* de María Rosal.

*Palabras clave:* María Rosal, poesía, estilo barroco, metáforas, Feminismo

*Abstract:* The main objective of this article is to find a pattern that explains the extraordinary profitability of the Baroque style in the poetry of María Rosal. In particular, the paper undertakes the study of two feminist poems (“Hortus clausus” and “Hospes comesque corporis”, *A pie de página*, 2002), which explore the female body and its liberation. Our attention will focus on the style of the poems, taking into account the marked influence of Baroque aesthetics and the application of the precepts of Baltasar Gracián’s *Agudeza y arte de ingenio*. The stylistic and symbolic analysis of these sonnets will provide essential data about the importance of the tradition in the construction of a

feminist message, but also will serve to study the *modus scribendi* of María Rosal.

*Key words:* María Rosal, Poetry, Baroque style, Metaphors, Feminism

## 1. INTRODUCCIÓN

En su dilatada trayectoria poética, María Rosal se erige como una autora prolífica y capaz de explorar variedad de estilos y temáticas<sup>1</sup>. Sus poemarios, publicados a lo largo de más de dos décadas, dan cuenta de una versatilidad tonal combinada con el uso ecléctico de recursos de la poesía tradicional, puestos al servicio de un pensamiento crítico y transgresor que se asienta en su ideario feminista<sup>2</sup>. Si bien el universo poético de María Rosal ha suscitado el interés de la crítica en forma de una serie de trabajos que abordan diversos aspectos de su poesía<sup>3</sup>, hasta el momento no figuran aproximaciones explícitas a la deuda de la autora con la poesía de los Siglos de Oro. Un acercamiento a la vinculación de María Rosal con sus raíces poéticas más clásicas resulta esencial para comprender el alcance de la proyección posmoderna de su obra. En efecto, el presente estudio, de

---

<sup>1</sup> Desde su primer libro de poesía, *Sibila* (1993), María Rosal ha publicado multitud de títulos, tales como *Abuso de confianza* (1995) - Premio Gabriel Celaya -, *Brindis* (1996) - Premio Mario López -, *Don del unicornio* (1996) - Premio de poesía erótica Cálamo -, *Vuelo rasante* (1996) - Premio Luis Carrillo de Sotomayor -, *Ruegos y preguntas* (2001) - Premio Ana del Valle -, *Tregua* (2001) - Premio Ricardo Molina-Ciudad de Córdoba -, *Otra vez Bartleby* (2003) - Premio Andalucía de la Crítica -, *Síntomas de la devastación* (2007) y *Carmín rojo sangre* (2015) - Premio Nacional de Poesía José Fierro y Premio de Narrativa Breve Victoria Kent.

<sup>2</sup> “Torrencial, desbordada, María vive periodos de exaltación poética de extraordinaria intensidad. [...] Pero, además, su obra ha tenido eco a nivel nacional. Antologías de poesía española como *21 de últimas* (de ámbito andaluz) y *Un siglo de soneto en español* (Hiperión, 2000) así lo atestiguan. Nutrida es también la nómina de las antologías de poesía femenina donde se recogen poemas suyos: *Ellas tienen la palabra* (Hiperión, 1997), *Estirpe en femenino o Mujeres de carne y verso*, amén de otras antologías publicadas en revistas literarias” (García, 2016: 65).

<sup>3</sup> Benegas, 1997; Moreno (2001, 2008); Porro, 2002; Gahete (2002, 2007); Hermosilla (2005, 2006, 2016); Chicharro, 2016; Molero de la Iglesia, 2016.

carácter analítico y hermenéutico, pretende arrojar luz acerca de la capacidad de la poeta para utilizar los más ortodoxos recursos de la tradición literaria en beneficio de propósitos contemporáneos y transgresores.

A este respecto, no es baladí la selección del soneto como molde métrico de dos de sus poemas eróticos más emblemáticos. El análisis de dichas composiciones tiene como objetivo poner de manifiesto la habilidad de la autora para cuestionarse, mediante herramientas poéticas tradicionales, el punto de vista patriarcal acerca del amor y el deseo sexual. En sus sonetos “Hortus clausus” y “Hospes comesque corporis” (*A pie de página*, 2002) María Rosal focaliza la atención en el órgano sexual femenino y utiliza, para describir la búsqueda del placer, toda una batería de recursos expresivos que merecen un análisis específico. Ambas composiciones tienen en común, además del molde métrico del soneto, la especial confluencia en sus versos, a distintos niveles, de elementos tradicionales, en gran parte de naturaleza barroca, orientados a la ruptura de estereotipos y a la descripción de una feminidad activa y autoconsciente.

## 2. LA HERENCIA BARROCA EN LA POESÍA DE MARÍA ROSAL

Antes de comenzar con el análisis de los sonetos que nos ocupan, conviene dedicar unas líneas a la definición del barroquismo poético de la autora. Uno de los rasgos básicos en los que se detecta la impronta clásica en la poesía de María Rosal es su tendencia a combinar un estilo coloquial y desenfadado con elementos propios del culteranismo barroco, tales como giros latinizantes, cultismos léxicos, metáforas y alusiones mitológicas. Este gusto por la diversidad, la ambivalencia y las oposiciones ya fue destacado por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, donde insistía en la importancia de incluir contrastes como estrategia para conseguir la *admiratio* del público y mantener su atención a lo largo de la obra. En este sentido, Manuel Gahete destaca la habilidad de la poeta cordobesa para alternar el acercamiento a cualquier tema desde una perspectiva compleja o sencilla, “combinando en su

afán lo liviano y lo grave, lo proteico y lo prosaico, lo esotérico y lo transparente” (2002: 5)<sup>4</sup>.

Además de esta habilidad para la integración de temas y estilos opuestos, en un examen de la impronta barroca en la poesía de María Rosal, resulta clarificador analizar su magistral manejo de técnicas emparentadas con la *agudeza* a la que aludía Baltasar Gracián para la definición del conceptismo. Resulta un ejercicio útil a este respecto consultar el tratado *Agudeza y arte de ingenio* e identificar una selección de recursos barrocos rescatados por la poeta al servicio de un propósito contemporáneo y personal.

En la “primera especie de conceptos, por correspondencia y proporción” (Gracián, 2004, vol. I: 40) se incluyen los paralelismos, las simetrías y las anáforas, de uso recurrente en la poesía de la autora cordobesa. Estos recursos establecen un marco artificioso y muy elaborado a contenidos e ideas de nueva factura, que pasan a revestirse de formas ancladas en la tradición. Gracián alude también al gusto barroco por “la alternación o agradable repartición” (vol. II: 515-516), categoría en la que se incluyen las habituales estructuras circulares o las correlaciones, a través de las que María Rosal expresa planteamientos a menudo opuestos a los códigos de la poesía tradicional.

En la clasificación de Gracián también se localiza como rasgo propio de la literatura barroca “la agudeza por exageración”, vinculada a un temperamento artístico basado en los excesos y las fuertes oposiciones (vol. I: 214). Como se avanzaba al inicio de este apartado a propósito de los contrastes temáticos y estilísticos, la autora, en distintas etapas, se alimenta de estas estrategias para aportar fuerza expresiva a su poesía. Por ejemplo, manifiesta su gusto barroco por la hipérbole al abordar la temática amorosa, sea en el encarecimiento de las virtudes de

---

<sup>4</sup> “Conjugando barroquismo (metros, imágenes, parodia), vanguardismo (metáfora surrealista, versolibrismo) y posmodernismo (ironía, paradoja, reflexión estética, interpelación, intertextualidad), irá desarrollando una sintaxis poética que dé cabida al ritmo tradicional y al verso libre, a la síntesis de lenguaje clásico e innovador, con altos y bajos registros” (Molero de la Iglesia, 2016: 63).

la persona amada o en el retrato artificioso de la mortificación que produce la entrega a las pasiones. La poeta toma de la tradición amorosa la idea de la contraprestación o castigo que sigue a los deleites eróticos. En muchos casos, es la propia muerte la que acompaña al acto amoroso, sin impedirse por ello la entrega de la amante. Existe un eco de esta idea en el segundo soneto que analizaremos, “Hospes comesque corporis”, si bien la alusión a la muerte tiene más que ver con la ponderación de la vehemencia de la entrega al propio goce sexual que con un peligro real.

En relación con este gusto por los contrastes, el recurso barroco que más brilla en la poesía de María Rosal es lo que Gracián denomina “Agudeza por improporción y disonancia” o “Agudeza por paradoja” (vol. I: 249)<sup>5</sup>. Además de los ya citados cambios de tono, la autora explora y desarrolla la confluencia de elementos diversos y en ocasiones contradictorios, a nivel temático. Es el caso de las alusiones mitológicas que descontextualiza y desplaza a un contexto cotidiano y contemporáneo, como sucede con la mención a Venus que se estudiará en el comentario de “Hospes comesque corporis”.

Una de las constantes de los poemas de María Rosal es el mantenimiento de un ritmo que va en aumento hasta culminar en finales imprevistos, a menudo anticlimáticos o humorísticos<sup>6</sup>. Ya Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* recomendaba recurrir a giros inesperados para captar la atención de la audiencia: “Engañe siempre el gusto, y donde vea / que se deja entender alguna cosa, / dé muy lejos de aquello que promete” (2006: vv. 302-304). La autora cordobesa utiliza estas estrategias compositivas condimentadas con altas dosis de ironía<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> El término *paradoja* no cuenta en este caso con el significado actual, sino que hay que entenderlo como un sustantivo más general, que se relaciona con acontecimientos disparejados, deliberadamente alejados de lo cotidiano e incluso de lo lógico.

<sup>6</sup> Sirva como ejemplo una vez más “Hospes comesque corporis”, en el que una estrofa final invita de manera cómica a continuar con el placer sexual, por medio de la alusión al estrambote.

<sup>7</sup> Las páginas de María Rosal “ofrecen frescura, originalidad, novedad y solidez literaria, despertando en el lector el deseo de continuar la lectura, enganchado más que por la anécdota, por el tono del poema y la incertidumbre del final que se

Por último, en este rastreo por la agudeza y arte de ingenio amortizada en clave posmoderna, cabe destacar una especial inclinación de María Rosal a lo que Gracián (vol. II: 403) denominaba “conceptos por ficción”. La poeta enriquece los tópicos y materiales tradicionales mediante un ejercicio de constante fabulación, orientado en su caso a cuestionar los arquetipos heredados. Es lo que sucede en los dos sonetos que se analizarán a continuación, caracterizados por dar voz y conciencia a quien en la poesía clásica era mero objeto de deseo. En este sentido, la autora recurre en muchos de sus poemas a su habilidad como contadora de historias para crear tramas paralelas y en muchos casos, dialógicas u opuestas con respecto a las narraciones tradicionales que beben de la mitología clásica o de los tópicos medievales, renacentistas y barrocos.

En combinación con todas estas estrategias compositivas, los temas y motivos tradicionales o clásicos, propios del Barroco, aparecen de forma recurrente a lo largo de la poesía de la autora: la fugacidad de la vida y el *Carpe Diem*, la presencia acechante de la muerte, el goce de los sentidos, el amor o el desamor... Dichos tópicos aparecen reflejados en espejos deformantes posmodernos que amplifican zonas oscuras poco exploradas. El principal objetivo es poner en evidencia las incongruencias de un imaginario heredado, tan eficiente desde el punto de vista emocional para activar ciertos resortes como obsoleto bajo el foco de nuevas perspectivas críticas<sup>8</sup>. La autora construye un yo autoral disidente con las redes simbólicas establecidas, una voz lírica, femenina consciente de su poder, capaz de invertir los códigos poéticos tradicionales en beneficio de sus propias inquietudes.

---

adivina en la constante búsqueda de la cima definitiva que el escalador cree ser la última, pero que cuando la alcanza vislumbra más allá otra cumbre aún más arriesgada que le obliga a mantenerse en el reto de una nueva conquista” (Porro, 2002: 2).

<sup>8</sup> “Es una constante en la mejor poesía española femenina el hecho de poner en cuestión ideas, concepciones o motivos que simplemente se dan por descontados en la masculina, merced a una especial *afinación crítica* de la sensibilidad” (Mora, 2016: 261).

## 3. ANÁLISIS DE DOS SONETOS BARROCOS Y FEMINISTAS

Los dos poemas seleccionados tienen en común una extraordinaria concentración de recursos expresivos, destinada a dotar de fuerza y efectismo a la poetización del placer sexual desde un punto de vista femenino y autoconsciente. Ambas piezas se sitúan en la órbita de la tradición poética amorosa que arranca del folclore popular y la tradición cancioneril y tuvo su desarrollo más culto en los siglos XVI y XVII. Entre los códigos tomados de esta herencia, se localiza el gusto por las reiteraciones formales y conceptuales, las enumeraciones metafóricas que ocultan y a la vez destacan el objeto descrito, el simbolismo y un tono humorístico y festivo relacionado con la exaltación vital<sup>9</sup>. En ambos casos, el aparato metafórico busca plasmar la perspectiva femenina, desplegada en la superposición de imágenes que evocan la barroca idea del desbordamiento. Dichas imágenes no se corresponden con aquellas seleccionadas en la poesía clásica, si bien su disposición en forma de torrente verbal que emerge del cuerpo femenino recuerda la intensidad de los poemas amorosos barrocos.

La autora supera las reservas impuestas por el tradicional decoro y aborda la inevitable y voluntaria entrega a las pasiones<sup>10</sup>. Por medio de una imaginería altamente elaborada, transgrede los códigos poéticos heredados para representar a mujeres que buscan el goce de su sexualidad en soledad o en pareja. Se localiza en este tipo de composiciones

Erotismo gozado en estado puro —otra nota posmoderna— sin los límites y velos morales impuestos por una sociedad aprisionada entre los lazos de una rígida doctrina religiosa y las no menos rígidas normas impuestas por un patriarcalismo social (Porro, 2000: 4).

---

<sup>9</sup> En este sentido, se localizan los tópicos del *Carpe Diem* o el *Collige virgo rosas*.

<sup>10</sup> Para profundizar en la poetización del cuerpo femenino en la tradición literaria y la poesía de María Rosal véanse los trabajos de Hermosilla (2005, 2016).

De acuerdo con estas directrices, el poema “Hortus clausus” tematiza, ya desde el título, el sexo femenino a través de una metáfora que a la vez lo oculta, mediante el latinismo, y lo destaca por medio de la posterior *amplificatio*. Así pues, surgen distintas proyecciones metafóricas del cuerpo femenino, tan cercanas a la tradición en su disposición y técnica acumulativa, como innovadoras en la selección de imágenes. El tópico pictórico medieval del “Hortus clausus”, según el cual se retrataba a la Virgen y al niño sentados en un jardín en floración<sup>11</sup>, se descontextualiza y subvierte en clave erótica. De este modo, el juego opositivo que gobierna el poema se asienta en la contraposición entre un título que alude de forma críptica a un lugar cerrado de connotaciones sagradas y el desarrollo de la composición, en el que se señala la libre disposición del cuerpo femenino al placer físico.

*Érase un cráter dulce, almibarado,  
era un hueco ancestral, grieta festiva,  
érase cicatriz con lomo y giba,  
érase una quimera de cuidado.*

Era un cuenco de anís certificado,  
érase una hendidura en ofensiva,  
érase sombra astral, vuelta en ojiva.  
Era un pozo sin fin, nunca saciado.  
Era, según se mire, una chistera  
guarida de ilusión (61).

Así, a través del recurso del paralelismo y la anáfora que recuerda el soneto quevediano “A un hombre de gran nariz”, se produce una concatenación de metáforas opuestas al tradicional decoro de las damas. Aparecen lugares que sugieren exposición y abertura: “hueco ancestral”, “cicatriz con lomo y giba”, “quimera de cuidado”, “hendidura en ofensiva”, “sombra astral,

---

<sup>11</sup> Más adelante, en el siglo XVII, el espacio del jardín fue seleccionado en múltiples obras dramáticas como lugar propio del encuentro de los amantes, cómplice con la noche de su clandestinidad. Operan en él connotaciones eróticas de raigambre medieval asociadas al tradicional significado de la entrega de la flor.



vuelta en ojiva”, “pozo sin fin, nunca saciado”, “volcán umbrío”, “cordillera”, “una chistera”. Todos ellos definen y amplifican de forma recurrente el concepto del sexo femenino e inciden en su condición no hermética. Los recursos barrocos contribuyen, por tanto, a crear una red poética destinada a verbalizar el cuerpo de la mujer y sus posibilidades de comunicación con el mundo exterior.

En relación con su poder de atracción, se identifica el órgano sexual con espacios asociados al placer de los sentidos: “grieta festiva”, “del placer audaz distrito”, “de los deleites el garito”, “guarida de ilusión”. Son en especial representativas las alusiones a sabores dulces (“cráter dulce, almibarado”, “cuenco de anís certificado”). Como se avanzaba, este concepto, construido por medio del efecto acumulativo de la enumeración, se opone en su naturaleza semántica a la idea de recato que sugería el título. El señalamiento reiterativo de una parte del cuerpo considerada tabú y velada por la tradición poética patriarcal supone un ejercicio literario feminista e irreverente. Al final, todas estas metáforas de gran expresividad dan paso a una reivindicación explícita del empoderamiento del cuerpo femenino, a través del recurso de la sinécdoque:

[...] Fuera delito  
que no llevara el mundo por montera (61).

En el soneto “Hospes comesque corporis” se produce una vez más el uso del latín como artificio o máscara sutil, destinada de forma paradójica a poner de manifiesto, en este caso, una práctica que contraviene a las reglas del tradicional decoro: el onanismo femenino. A través de un ornato poético que recuerda el barroco recurso del claroscuro, en tanto que contribuye al mismo tiempo a *velar* y *desvelar* el elemento descrito, vuelve a poetizarse aquí el sexo femenino. Como sucedía en el poema anterior, la imagería utilizada para su descripción conforma un artificio formal altamente elaborado, construido con el propósito de legitimar la transgresión de los códigos literarios tradicionales.

La cita clásica de Adriano Augusto “Animula, vagula, blandula” (“huésped y compañera de mi cuerpo”), referida al

alma, es descontextualizada y puesta en boca de un sujeto poético femenino, que entabla un diálogo con su propio órgano sexual. El poema rezuma ironía y sentido del humor, en tanto que se utilizan materiales poéticos heredados con objetivos nuevos, desmitificadores y sorprendentes. En este sentido, no es baladí la referencia a la rima VII de Bécquer “Del salón en el ángulo oscuro”, donde se describía un harpa a la espera de ser tocada, ni la cita del soneto cervantino “Al túmulo de Felipe II en Sevilla”, en el tercer verso, en señal de *admiratio*:

*Del salón en el ángulo oscuro...*  
 con cuánta precisión, con qué destreza  
 – ¡voto a Dios que me espanta esta grandeza! –  
 hiende Venus triunfal de amor el muro (182).

Tanto los recursos estilísticos como las citas literarias y las alusiones mitológicas se combinan desde una óptica posmoderna en beneficio de la exaltación del placer femenino, descrito como una experiencia arrolladora. La tan traída y llevada diosa Venus, a menudo mentada a propósito de las conquistas amorosas masculinas, aparece aquí como símbolo activo y triunfal del goce femenino.

De modo similar, la figura de la *annominatio*, muy habitual en la poesía amorosa tradicional, es empleada en esta ocasión con fines irreverentes, para destacar el poder erótico del dedo (*digital-dedo-dedo*), al que se apela en aposición para que realice, sin pausa, el placentero “conjuro”. La expresión coloquial, “Sirve otra ronda”, incide de forma humorística en la necesidad imperante de continuar con la actividad. Se establece así un triángulo referencial que parte de la propia voz y se dirige al dedo, que a su vez se conecta con el sexo y el placer:

Hospes comesque corporis: ¡oh dedo!  
 ¡Ariete dispuesto al buen suceso  
 y a no cejar en mengua ni agonía!

Sirve otra ronda. Que te importe un bledo  
 vivir o fenecer en el exceso.  
 Labra orgulloso tu caligrafía.

Y porque nada, ¡oh dedo! te derrote,  
otra oportunidad –algarabía–  
te brinda a discreción el estrambote (182).

De este modo, la voz autoral describe sin reservas una escena silenciada en la tradición literaria y, como sucedía en el soneto anterior, recurre a la *enumeratio*, para describir de manera reiterativa el órgano sexual, ya en el primer cuarteto:

La huella digital talla el conjuro.  
*Andante... molto allegro* –qué proeza–  
contra el fragor erguido de cereza.  
Cascada y vendaval, dulce cianuro (182).

La metáfora de gran fuerza expresiva del “fragor erguido de cereza”, se acompaña de la alusión a fenómenos incontrolables como la “cascada” y el “vendaval”, que destacan el vigor y el poderío. En este caso, la habitual alusión al dulzor se vincula de forma paradójica con un veneno letal (“dulce cianuro”). La hiperbólica asociación del goce de los sentidos con la muerte es un elemento muy común en la poesía amorosa tradicional y suele emplearse en clave hiperbólica para destacar la intensidad del deseo. Sirve aquí además para ponderar la entrega de la voz lírica a su ritual íntimo, sin reservas ni condiciones.

#### 4. CONCLUSIONES

En los poemas analizados se constata la capacidad de la poeta para explorar sus raíces literarias y manejar los códigos poéticos y simbólicos que le ofrece el canon literario en beneficio de una energía creativa nueva y transgresora. En este sentido, la lectura y el análisis de la poesía de María Rosal resultan estimulantes para quienes nos formamos en unas obras clásicas tan universales e inspiradoras como cuestionables desde diversas perspectivas contemporáneas. Con su habitual lucidez artística y analítica, la poeta cordobesa nos invita a visitar con óptica feminista una tradición literaria de cuyo potencial artístico es muy consciente. Desde una libertad creativa que le permite combinar sin complejos recursos de tradición culta con

referencias al ámbito cotidiano o íntimo, María Rosal transita a lo largo de estos sonetos desde el más complejo artificio que le brinda la tradición a la naturalidad descarnada del placer sexual que relata.

En esta ambivalencia radica acaso el mayor acierto de la autora, que propone un ejercicio de exploración poética del espacio más íntimo y velado, aquel del que a menudo se apropiaron las plumas masculinas. En ambos sonetos se ofrecen las herramientas artísticas necesarias para la creación de un imaginario alternativo al patriarcal, capaz de nombrar y celebrar el cuerpo femenino. En este particular homenaje, el gozo autoconsciente y libre se tematiza, vestido de soneto y con las mejores galas que ofrece la tradición poética. Armada con el color de la cereza y la fuerza de un vendaval, la “hendidura en ofensiva” ve la luz, entre filigranas barrocas superpuestas hasta el desbordamiento. Ante tal espectáculo solo cabe admirarse. El *hortus clausus* se abre, el cuerpo femenino se expone triunfal, impregnado del poder que le confiere su propio erotismo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benegas, N. (1997). Estudio preliminar de *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (pp. 17-88), Madrid: Hisperión.
- Chicharro, A. (2016). María Rosal: el corazón y la palabra. *La manzana poética. Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica* 43-44, 45-46.
- Gahete, M. (2002), Prólogo a *A pie de página*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena.
- Gahete, M. (2007). María Rosal, metáfora de la existencia. En *Rostros de mujer ante el espejo. Poética de la transgresión* (pp. 56-63), Rute: Ánfora Nova.
- Gracián, B. (2004). *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. C. Peralta, J. M. Ayala y J. M.<sup>a</sup> Andreu, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, 2 vols.
- Hermosilla, M. A. (2005). La escritura del cuerpo en última lírica femenina: la poesía transgresora de María Rosal. En M. Arriaga y J. M. Estévez (coords.). *Cuerpos de mujer en sus (con) textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica* (pp. 109-124), Sevilla: Arcibel.

- Hermosilla, M. A. (2006). La flamme secrète de María Rosal. En M. Ramond (ed.). *La femme ¿existe-t-elle?* (pp. 339-354), México-París: RILMA 2/ADEHL.
- Hermosilla, M. A. (2016). La représentation du corps féminin chez María Rosal. *La manzana poética. Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica* 43-44, 49-55.
- Molero de la Iglesia, A. (2016). *Mea culpa*, de María Rosal. *La manzana poética. Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica* 43-44, 57-63.
- Mora, V.L. (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016.
- Moreno, A. (2001). El equilibrado vuelo poético de María Rosal. En *Ritos de Babel* (pp. 16-18), Rute: Ánfora Nova.
- Moreno, A. (2008). María Rosal, incesante voz femenina. En *Historia Literaria cordobesa (lectura y reseñas críticas 2000-2005)* (pp. 55-57), Rute: Ánfora Nova.
- Porro, M. J. (2003). Clandestinidad, lectura y escritura en María Rosal. Prólogo a *Travelling de acompañamiento*. Fernán Núñez: Puerta de la Villa.
- Rosal, M. (2002). *A pie de página*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena.
- Vega Carpio, F.L. (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra.