

EL ROMANCE SONAMBULO DE FEDERICO GARCIA LORCA: UNA BUSQUEDA DE LA SACRALIDAD COSMICA

Jorge Murillo M.

ABSTRACT

Based on the theoretical and methodological principles given by the historian of religions Mircea Eliade, we present a reading of this well-known poem by Garcia Lorca to establish how the wish for the return to primordial cosmic sacredness is expressed in this text by means of symbolism.

Diversos han sido los acercamientos que, a lo largo de la historia, se han hecho al texto literario. No bastarían varios volúmenes para describir todas las posiciones teóricas que han acompañado, desde hace siglos, a la literatura. Especialmente en el siglo XX, se ha dado una proliferación de metalenguajes críticos: el estructuralismo, las sociologías de la literatura y, actualmente, la sociocrítica están dejando su huella en la interpretación del discurso literario. Afortunadamente, en este panorama, tan disímil a veces, se ha llegado a plantear como corolario que el texto literario es susceptible de múltiples acercamientos y es posible transitar, desde cualquier dirección, por sus avenidas de sentido, es decir, que el texto no tiene ya un sentido instaurado y legalizado sino que se presta más bien para la multiplicidad de lecturas.

Habida cuenta de lo anterior, ha surgido en el seno del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Costa Rica y más específicamente en la Sección de Mitología, un interés por aproximarse al discurso literario desde un nuevo ángulo.

Ciertamente, ha de hacerse la aclaración de que nuestra posición instauro un nuevo derrotero en virtud de que, por tratarse de algo relacionado con lo mitológico, pudiera asociarse con las múltiples lecturas hechas ya desde esa perspectiva. No obstante, no se pretende aquí evidenciar, por ejemplo, el mito de Afrodita presente en una novela o corroborar que la metamorfosis de

Narciso sirve de entretelón en la configuración estructural de un cuento, sino que se quiere más bien dilucidar cómo las estructuras del pensamiento mítico universal se entretujan en diversos textos literarios de nuestra época.

Con tal objetivo, se ha venido trabajando con los conceptos que, al respecto del pensamiento mítico universal, nos proporciona el investigador rumano Mircea Eliade, destacado historiador de las religiones. En esencia, lo que plantea Eliade puede resumirse en la afirmación de que existen estructuras míticas que sostienen el pensamiento universal del hombre de todas las épocas, o sea, que detrás de los mitos y leyendas de diferentes pueblos y épocas, e inclusive de las creaciones artísticas, hay un simbolismo común que los configura y expresa. Sobre esta base ha trabajado la Sección de Mitología, mencionada líneas atrás, al analizar las manifestaciones míticas de diversas culturas y las que están presentes en algunas obras literarias contemporáneas.

Antes, sin embargo, de llevar a cabo esta práctica de lectura deben rescatarse, aunque sea de un modo muy sumario, las directrices fundamentales del discurso de Eliade que atañen directamente a nuestro estudio.

Dos son los pilares que fundamentan la hermenéutica de este investigador: la dialéctica de lo sagrado y el simbolismo.

La afirmación de que una dicotomía común resulta de todas las posibles perspectivas desde

las cuales ha sido enfocado el fenómeno religioso, sirve de apertura a su *Tratado de Historia de las religiones*:

"Todas las definiciones dadas hasta ahora del fenómeno religioso presentan un rasgo común: cada definición opone, a su manera, lo sagrado y la vida religiosa a lo profano y a la vida secular"¹

Afirma que el hombre entra en contacto con lo sagrado porque se manifiesta y se muestra como algo opuesto a lo profano. Ante esta mostración, el ser humano experimenta la sensación de estar ante un fenómeno misterioso, el "mysterium tremendum", ante una experiencia numinosa que revela la potencialidad divina.

Asevera Eliade que principalmente el hombre de las sociedades premodernas tiene tendencia a vivir lo más posible en lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados, y esta actitud es comprensible en tanto que, para ese hombre, lo sagrado equivale a la fuerza, a la realidad por excelencia. Por el contrario, el hombre moderno, a causa de la influencia racionalista, tiende a desacralizar su existencia, a vivir en lo profano, aunque por supuesto se camuflan en su "modus vivendi" comportamientos míticos.

La distancia que separa lo sagrado de los profano se mide mejor si se enfoca a la luz de las concepciones de espacio y tiempo sagrados.

Para el "homo religiosus" hay una separación marcada entre espacio profano y sagrado. Este es el único que es real, que existe realmente, mientras que el primero es la extensión informe que lo rodea. El espacio, entonces, desde su perspectiva, no es homogéneo: evidencia una variedad de parcelaciones entre las cuales hay pronunciadas diferencias cualitativas.

A la vez, esta falta de homogeneidad posibilita la constitución del mundo. Ante la variedad, la espacialidad sacra exige la designación de un punto fijo, de un eje elegido. En el instante en que se configura el espacio sagrado, se da una ruptura, pues el lugar consagrado se transforma en un punto central, en el lugar elegido. De esta manera, con la consagración de un lugar, un árbol, una montaña, etc., se funda un "axis mundi", un "omphalon", a partir del cual se ordena el mundo, se crea el cosmos.

Al igual que el espacio, el tiempo no es, para el hombre religioso, ni homogéneo ni continuo. Desde su perspectiva, la bipartición del tiempo es

patente. Intuye, por un lado, una duración sagrada y, por el otro, un transcurrir profano.

En relación con el tiempo sagrado, se puede anotar que es un tiempo primordial ya que fue instaurado por los dioses en el momento en que se creaba el mundo. Este "illud tempus", instituido y santificado por las divinidades, se convierte en un paradigma para el hombre. Es, por lo tanto, ejemplar y receptible, el "tiempo verdadero" por antonomasia.

De lo anterior se infiere también otra importante característica del tiempo sagrado, a saber, su circularidad. Este tiempo, como se anotó, es reversible y recuperable; es, en última instancia, un eterno presente que revela lo sobrehumano, lo absoluto.

Intimamente relacionado con el punto anterior, está el concepto de hierofanía. El origen etimológico del término evidencia su significación básica, primaria: proviene de los vocablos griegos *ιερός* "sagrado, divino" y del tema de aoristo *φαυ* del verbo "mostrar, manifestar". La hierofanía es, pues, la manifestación de lo sagrado.

"Para denotar el acto de una manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término de hierofanía, que es cómodo, puesto que no implica ninguna precisión suplementaria: no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que algo sagrado se nos muestra"²

Definida de esta forma la hierofanía, Eliade se aboca a describir (sobre todo en su libro *Tratado de Historia de las Religiones*) las mostraciones más constantes de lo sacro —hierofanías básicas, podríamos decir— y logra su objetivo al descubrir que hay motivos recurrentes en las diferentes manifestaciones religiosas de los pueblos, a saber: hierofanías uránicas, telúricas, selénicas, acuáticas, vegetales y líticas, entre otras. Por supuesto no concibe estas agrupaciones como parcelas aisladas dentro del pensamiento mítico, sino más bien que entre ellas se establecen interrelaciones: una hierofanía vegetal, por ejemplo, pertenece de una u otra forma al ciclo del agua y de la tierra.

Necesario resulta, a partir de lo anterior, resaltar la pertinencia, dentro de este marco conceptual dado, del símbolo como clave fundamental del pensamiento mítico.

En esencia, el símbolo continúa la mecánica de lo hierofánico en tanto que transforma un objeto en otra cosa, en un nuevo objeto para la vista

de la simbólica. A pesar de que tanto símbolo como hierofanía funcionan con una dialéctica similar, el proceso simbólico trasciende la hierofanización para proyectarse como una dimensión totalizadora, más integrante.

A diferencia de la hierofanía que supone una ruptura entre los niveles de lo sacro y lo profano (pues ella viene a develar la sacralidad diferenciada del resto que no está consagrado), el símbolo trata de integrar, en sí mismo, una solidaridad con todos aquellos elementos afines. Además, viene a llenar la necesidad del hombre de prolongar la hierofanización al infinito, al conjunto del universo. El símbolo es, pues, además de prolongación de lo hierofánico, una forma autónoma de revelación de la compleja sacralidad.

Con base en las consideraciones anteriores, se leerá el conocido poema titulado "Romance Sonámbulo", de Federico García Lorca.

Múltiples asedios ha recibido ya el discurso poético de este autor y se encuentran también algunos estudios relativos específicamente a las interferencias míticas que se registran en sus textos. Por ejemplo, Angel Alvarez de la Miranda analiza, en un texto intitulado *La Metáfora y el Mito*, cómo los mitologemas sangre, luna, fertilidad y muerte armonizan en sinfonía perfecta en algunas de sus obras (*Bodas de Sangre*, *Yerma* y otras). De él nos interesa destacar su hipótesis de trabajo:

Lo que llamamos "poesía" de un poeta contemporáneo, García Lorca, ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de antiguas religiones. Esa coincidencia se debe a que ambos fenómenos, el poético y el religioso, brotan de un mismo coherente sistema de instituciones sobre la sacralidad de la vida orgánica. Por eso el contenido esencial de los poemas de Lorca es una recaída, espontánea e inconsciente, en los mitologemas característicos de la religiosidad naturalística.³

Por otra parte, Gustavo Correa, en su texto *La Poesía Mítica de García Lorca*, un magnífico estudio del simbolismo mítico presente en el texto lorquiano, analiza cinco de sus obras y dilucida en cada una de ellas las hierofanías que las conforman. Su visión, empero, aunque orientadora a todas luces, carece de fundamento teórico que justifique, en última instancia, los simbolismos develados.

Retomando, en cierta medida, lo soslayado y lo no explicado de estos estudios precedentes, haremos una breve lectura del texto que transcribimos a continuación.

Romance Sonámbulo

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verde ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato guarduño,
eriza sus pitas agrias.
¿ Pero quién vendrá? ¿ Y por dónde ...?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
ese trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿ No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, ¡dejadme

hasta las verdes baradas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

Ya suben los dos compadres
hasta las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal,
herían la madrugada.

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y albahaca.
¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿Dónde está la niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un cárcamo de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña.

En el primer verso se plasma la tónica que caracteriza el texto en su totalidad: la dimensión de lo volitivo. La iteración que constituye este primer sintagma se proyectará, además, como una suerte de conjuro mágico en otras posiciones estratégicas del poema. Retomando por otra parte el principio de que el sentido general de un texto se condensa, en parte, en su incipit, se planteará que la clave para entender este poema serán los simbolismos del verde.

Según Chevalier y Cheerbrant (1969), el simbolismo del verde es muy amplio. En primera instancia, por distar tanto del azul del cielo como del rojo infernal, se configura como mediador entre lo alto y lo bajo, entre el cielo y los infiernos; es el color que tipifica lo terrestre, lo humano.

Al presentarse como tal, el verde deviene en categoría axiológica ya que instaura, en términos de Eliade, un "axis mundi", un eje alrededor del cual se aglomera y se ordena la totalidad cósmica. Desear el verde, por lo tanto, es querer ubicarse en el centro, en el ónfalon cósmico. En última instancia, es la revelación del deseo humano de contactarse con la sacralidad.

En segunda dimensión y de acuerdo con los autores mencionados, este color simboliza la esperanza, la promesa de regeneración cósmica. Esta segunda matriz simbólica se justifica por el hecho de que el verso se asocia con la primavera y ésta indica, leyendo a partir del eje simbólico, el renacimiento de la vida sobre la tierra, y recuerda, a la vez, que este renacimiento tiene un carácter cíclico, eternamente cíclico. A partir de esto, es posible afirmar que desear lo verde implica también querer instalarse dentro del tiempo mítico primordial hecho presente, el cual rememora la creación que del mundo hicieron los dioses en "illo tempore".

Un tercer nivel simbólico de este lexema está dado por su asociación con las aguas bautismales y las primordiales. El simbolismo de lo acuático, en el lenguaje de Eliade, se resume en la siguiente frase: son "fons et origo" de toda la creación, de ellas emanan todas las formas. Este carácter germinativo se completa con su poder soteriológico y purificador que se evidencia, sobre todo, cuando aparece en el complejo bautismal. Por medio del bautismo, el hombre se purifica, se regenera, adquiere un nuevo régimen existencial ya que abandona en las aguas una existencia vieja y agotada (es decir, muere simbólicamente) para nacer a una nueva vida.

Aunado este simbolismo con los anteriores, ir al agua es ubicarse en un espacio sagrado y reintegrante al tiempo primordial, a los orígenes de la vida para, al igual que el Cosmos y la naturaleza, adquirir una nueva dimensión existencial.

Por último, Chevalier y Cheerbrant señalan que el verde es el color de la mujer; y esto es justificable en tanto que la mujer, al igual que la

tierra-madre, evidencia periódicamente o primordialmente su fertilidad.

La asociación tierra-mujer está muy extendida dentro de los sistemas del pensamiento mítico y ello explica el que, simbólicamente, ir a un bosque, por ejemplo, se asocie con el "regressus ad uterum". Y es aquí donde se completa este haz de simbolizaciones pues, el regreso a la madre (la tierra-mujer) también entraña un retorno a las aguas primordiales, a la muerte que es sólo el paso previo a un futuro renacimiento.

Queda, pues, dilucidada, a la luz de las reflexiones anteriores, la esfera en la que se desplazan tanto el yo lírico como los personajes de este texto lorquiano: la vida y la muerte, pero entendidas en las coordenadas espacio-temporales de la sacralidad. Debido a esto, todos los simbolismos restantes del poema se ubican en esta línea de sentido: la vida y la muerte concebidas como un proceso cíclico, un eterno retorno.

Un segundo sintagma, que tiene también carácter iterativo, es el expresado en los versos tercero y cuarto. "El barco sobre la mar" configura una variación de la imagen mítica del viaje hacia la muerte, ya que el barco es vehículo que conduce al hombre de un lugar a otro, y el mar, por su parte, participa de la simbolización anotada ya para las hierofanías acuáticas.

En el caso del caballo, el Diccionario de Símbolos señala que es un animal hijo de la noche, asociado a las tinieblas ctonianas y ligado a las aguas en tanto que surge bien de las entrañas de la tierra o de los abismos marítimos.

"La multiplicidad de sus acepciones simbólicas se deriva de esta significación compleja de las grandes figuras lunares, en virtud de la cual la imaginación asocia, por analogía, a la tierra en su papel de madre, y a su luminaria, la luna, a las aguas y la sexualidad, al sueño y a la adivinación, a la vegetación y su renovación periódica.⁴

En esencia, al ser el caballo una figura selénica, telúrica y acuática, se ubica perfectamente dentro de la coherencia simbólica del texto, y su simbolismo se completa aún mejor si se visualiza a partir de un lugar de ubicación, la montaña, pues estar ahí implica el encontrarse en un espacio sagrado central ya que la montaña es una de las imágenes que, según Eliade, harto expresa la concepción de "axis mundi".

Inmediatamente después, aparece la figura de la gitana, la cual, además de estar ubicada en una posición simbólicamente representativa, "ella

sueña en su baranda", tiene los semas de "verde carne, pelo verde" aunados a uno muy significativo: "ojos de fría plata", pues la plata es uno de los epítetos lunares.

Así pues, la gitana, además de mujer (recuérdense las asociaciones simbólicas anotadas arriba) es una figura lunar, "luna gitana".

Según Eliade, la luna es el astro de los ritmos de la vida pues, al funcionar en la misma matriz simbólica de las aguas y de la tierra, rige todos los planos cósmicos de la fertilidad. También, y en concordancia con lo anterior, ella mide la dimensión temporal, y su ritmicidad evoca la idea del tiempo cíclico: nace, crece, muere y renace, y así eternamente. Su muerte, pues, es ejemplar en tanto que la cumple solamente como un paso previo a su nacimiento y, por ende, somete al Cosmos, en su totalidad, a su significativo devenir.

En este caso, la gitana, al participar de esta esfera, se desplaza en la compleja sacralidad selénica y se adjudica sus simbolismos. Veamos unos versos más adelante:

"Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba".

El pez de sombra, la gitana que otrora estuviera con la "sombra a la cintura", entra en el juego simbólico que da fluidez al discurso. El pez está asociado al nacimiento y a la restauración cíclica, puesto que su simbolismo está acompasado por el de las aguas y éste, en última instancia, por el de la luna.

Este pez, (la gitana, la luna), viene de la noche cósmica; trae consigo, no obstante, "estrellas ... que abren el camino del alba", es decir, instaura en la tierra el tiempo de la regeneración, de lo verde, de una vida, posibilitada solamente luego de su paso por las aguas de la muerte.

La implantación de una nueva época se visualiza en los versos siguientes:

"La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato guardiño,
eriza sus pitas agrias".

Luego de estos versos, se incluye un diálogo entre dos compadres que, en una actitud mítica de búsqueda, van hacia la gitana-mujer-luna-madre

cósmica. Curiosamente, uno de ellos viene herido y desea cambiar con el otro, el padre de la gitana,

"mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta".

El desiderátum vehemente expresado por el compadre es el mismo que, a lo largo del texto, anuncia el "yo lírico". Esto implica, por ende, que en su evidente agonía él desea integrarse al devenir lunar, ya que con esto conseguirá entrar a funcionar dentro de la dimensión temporal selénica (la del eterno devenir) y su muerte física será, por lo tanto, sólo el paso previo para integrarse a la ritmicidad cósmica, donde la muerte no es entendida como una extinción definitiva. Ello justifica el querer acercarse a lo verde, "verdes barandas", pues morirá, regresará al espacio uterino "por donde retumba el agua" y se posibilitará, de este modo, una nueva existencia.

Este nuevo nacimiento está anunciado en el texto por los sintagmas "mil panderos de cristal/herían la madrugada", puesto que en ellos se augura un nuevo amanecer.

La gitana, por su parte, ya ha muerto físicamente (al igual que lo hace la luna periódicamente) y se ha instaurado en su plenitud astral. Ahora no es la niña que otrora aguardara "cara fresca, negro pelo,/ en esta verde baranda" sino que, en una visión plenamente mítica, se revela como una realidad fascinante y misteriosa:

"Sobre el rostro de aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata".

Así el texto, en una reafirmación de lo anunciado en sus primeras líneas, se cierra sobre sí mismo refiriendo la metamorfosis que ha sufrido la gitana. Su ascensión la instaura dentro de una dimensión supraterrrenal y sus cualificaciones la convierten, de hecho, en la numosidad anhelada tanto por el "yo lírico" como por los compadres.

Su institución como deidad selénica se reafirma en los versos siguientes:

"Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza".

Una vez ejecutado el tránsito existencial, su vida transcurrirá en las esferas sagradas (tiempo y

espacio) y por tal razón su camino se bifurca en relación con el del resto de los humanos, los cuales seguirán, casi en una actitud de frustración existencial, viviendo en un mundo más profano.

"Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban".

Esta existencia banal y terrestre, aunque produce la muerte física de la gitana, permite su devenir en un nivel más espiritual, y es precisamente lo que se expresa al final del texto:

"Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña".

Así, pues, dilucidamos grosso modo los símbolos básicos del texto, y pueden unirse, en virtud de una visión más coherente y conjunta, los hilos tendidos a lo largo de la presente lectura.

Los simbolismos del verde instauran, en esencia, las siguientes líneas de sentido: deseo de integrarse a un espacio y un tiempo sagrados, de ir a las aguas y, en última instancia, de ir a la mujer (madre-tierra). Todo ello, pues, revela una tendencia a la integración: ir a la madre-tierra (al agua) es morir simbólicamente para posibilitarse una nueva existencia. Este nuevo régimen existencial estará gobernado por lo selénico (lo eternamente cíclico) que en este caso, en concordancia con el pensamiento mítico, se asocia con la figura femenina de la gitana. Los elementos restantes analizados (caballo, montaña, barco, pez y mar) juegan dentro de esta sintaxis simbólica planteada, puesto que todos ellos manifiestan la idea de la muerte como tránsito existencial con el objetivo de contactarse, en última instancia, con la sacralidad cósmica (de la madre naturaleza).

Así entendidas las cosas, y releyendo lo anterior a partir de su contexto histórico, el mundo de los gitanos, cabría plantear que el poeta García Lorca plasma en este texto el deseo de esta etnia por integrarse a la sacralidad del cosmos lo que, de hecho, los ubica más cerca de lo mítico y los aleja, indefectiblemente, de nuestra tendencia desacralizadora.

Citas bibliográficas

1. Mircea, Eliade. *Tratado de historia de las religiones*. (Tercera edición, México, D.F.: Ediciones Era, 1979). p.25

2. Mircea, Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967), pp 18 y 19.
 3. Alvarez, Angel. *El mito y la metáfora*. (Madrid: Taurus Ediciones). p. 30.
 4. Chevalier y Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. (Paris: Editions Jupiter, 1982), pp 222 y 223.
- Chevalier, J y Gheerbrant, A. *Dictionnaire des symboles*. (Paris: Editions Jupiter, 1969).
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. (segunda edición. Madrid: Taurus Ediciones, 1974.)
- *Iniciaciones místicas*. (Madrid: Taurus Ediciones, 1975.)
- *El mito del eterno retorno*. (Madrid: Alianza Editorial, 1972.)

Bibliografía general

- Aguirre, J.M. El Sonambulismo de Federico García Lorca. En: *Bulletin of Hispanic Studies*. XLIV, 1967
- Alvarez, Angel. *El Mito y la metáfora*. (Madrid: Taurus Ediciones)
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. (Madrid: Editorial Labor, S.A., 1979)
- Correa, Gustavo. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. (Madrid: Editorial Gredos, S.A. 1970)
- Cirre, José Francisco. "El caballo y el toro en la poesía de García Lorca". En: *Cuadernos Americanos*. No.6 (Nov-Dic.) 1952.
- López Morillas, Juan. "García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el Romancero Gitano". En: *Cuadernos Americanos*. Año IX, N°5 (septiembre-octubre), 1950.
- Xirau, Ramón. "La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca". En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. VII, 1953.

