



*We like the moon, de *L*

Del “Romance de la luna, luna” a la “Danza da lúa en Santiago”: el astro-duende y la poética lorquiana

ITZÍAR LÓPEZ GUIL
Universidad de Zúrich, Suiza

Impossibilia N°12, páginas 14-47 (Octubre 2016) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 13/07/2016, aceptado el 28/07/2016 y publicado el 31/10/2016.



RESUMEN: Después de examinar los parámetros más importantes de la teoría poética lorquiana desde 1928 a 1933, analizo discursivamente la evolución del papel de la luna en tanto que figura del “duende” en el “Romance de la luna, luna” y en la “Danza da lúa en Santiago”.

PALABRAS CLAVE: Federico García Lorca, análisis del discurso, metapoésía, *Romance de la luna, luna*, *Danza da lúa en Santiago*, *Seis poemas galegos*, *Romancero gitano*

ABSTRACT: After examine the most important parameters of Lorca’s poetic theory between 1928 and 1933, I analyze discursively the role of the moon, as duende’s figure in the “Romance de la luna, luna” and in the “Danza da lúa en Santiago”.

KEYWORDS: Federico García Lorca, discourse analysis, metapoetry, *Romance de la luna, luna*, *Danza da lúa en Santiago*, *Seis poemas galegos*, *Romancero gitano*



INTRODUCCIÓN

En una entrevista de 1933 concedida en Buenos Aires a José R. Lence, periodista gallego, Federico García Lorca declaraba que, ya desde su primer viaje a Galicia en 1916, había encontrado concomitancias entre la música y literatura gallegas, y aquellas creadas por la etnia gitana andaluza:

Me sentí poeta gallego, y una imperiosa necesidad de hacer versos, su cantar me obligó a estudiar Galicia y su dialecto o idioma, para lo maravilloso es igual... Y en el estudio de lo gallego, en su literatura y en su música, encontré afinidades verdaderamente milagrosas con

la música y la literatura andaluzas; mejor dicho, flamencas; y aún mejor dicho, gitana (García Lorca, 1977b: 998-999).

En noviembre de 1932, Lorca vuelve a Lugo para dar unas conferencias y, ante varios amigos gallegos que lo asesoran lingüísticamente, escribe su “Madrigal á cibdá de Santiago”, el primero de sus Seis poemas galegos, que será publicado por Anxel Fole en la revista *Yunque* ese mismo año (Alonso Montero, 1981 y 2006). Según Anderson (1988: 112-113), la creación de los otros cinco poemas se produce probablemente entre 1933 y 1934, aunque ha de considerarse término *ante quem* el mes de julio de 1935, la fecha en que Lorca se los entrega a Blanco-Amor para su publicación en la editorial Nós, donde verán la luz en diciembre de ese año. Dada su proximidad cronológica, no parece errado presumir que nuestro poeta tuviera bien presentes las reflexiones que acabamos de citar mientras escribía el último poema de la serie gallega, la “Danza da lúa en Santiago” (DLS), cuya estrecha vinculación con el “Romance de la luna, luna” (RLL) ha sido brevemente apuntada por algunos críticos,¹ si bien en ningún caso se procede a su estudio pormenorizado. Nacidas en diferentes etapas creadoras, además de poseer en común evidentes rasgos intratextuales, ambas composiciones comparten también una destacada y significativa ubicación en los macrotextos en los que se insertan: el “Romance”, cuya redacción más antigua data de 1924, es el poema inaugural del *Romancero gitano* (1928), mientras que la “Danza” es el broche que cierra los *Seis poemas galegos* (1935).

En el marco de un homenaje a Federico García Lorca que organicé en la Universidad de Zúrich con ocasión del 75 aniversario de su asesinato (López Guil, 2011a), realicé un análisis discursivo del RLL² para, entre otros aspectos, mostrar cómo el entramado figurativo de este poema posee un sentido metaliterario implícito³ que es el hilo rojo de todo el *Romancero gitano* y que apela a la conocida teoría poética acerca de la imaginación y la inspiración que Lorca había dado a conocer en sus conferencias (López Guil, 2011b). Es justamente en este

¹ Véase, por ejemplo, Feal Deibe (1971a: 583-584), García Posada (1982: 108-109), Britt (1986: 69-70).

plano figurativo donde se producen algunas de las afinidades y divergencias más evidentes entre la DLS y el RLL. Ya en 1971, Feal Deibe (1971: 583-4) consideraba el principal rasgo común la presencia de idénticas figuras, si bien llamando la atención sobre el hecho de que estuvieran encarnadas por actores muy distintos: en la “Danza”, la luna es un hombre; el ser seducido con consecuencias mortales, una mujer en vez de un niño, etc. A mi juicio, los rasgos compartidos por los dos poemas, no solo en el plano del contenido sino también en el de la expresión, se explican por poseer ambos textos un sentido metaliterario implícito que expresa un muy particular concepto de la actividad lírica; las divergencias responderían a la propia evolución de la poética lorquiana desde 1928, fecha en la que publica el *Romancero* y se interesa por el papel de la imaginación y la inspiración, hasta 1933, año en el que se halla inmerso en sus incursiones creativas en lengua gallega, redacta “Teoría y juego del duende” y profundiza en este concepto. Las declaraciones de Lorca a Lence en 1933 podrían ser consideradas como prueba extratextual en apoyo de la hipótesis formulada, pues la afinidad que subraya entre Galicia y Andalucía es precisamente la presencia del “duende”, que, como veremos más adelante, para Lorca era la cualidad propia del arte inspirado:

Qué profundo [sic] y qué respetable es la diferencia que existe entre Andalucía y Galicia, y

² El RLL, poema liminar del *Romancero gitano*, ha sido uno de los más atendidos por la crítica, sobre todo en trabajos dedicados al macrotexto que abre o a la totalidad de la poesía lorquiana, aunque no son numerosos los estudios que abordan de manera más detallada o en exclusiva su interpretación. Véase, por ejemplo (cito por orden cronológico y sin pretender ser exhaustiva), Babín (1954: 107), Flys (1955), Eich (1958), Zardoya (1973: 9-74), Nadal (1970: 133-192), Rodríguez (1977: 99-155), Beltrán Fernández de los Ríos (1986: 7-23), Díez de Revenga (1989: 123-134), Salazar Rincón (1999: 399), Poeta (2003: 427-434), Climent (2004: 335-345, especialmente 340-343), Jerez-Farran (2005: 103-131), Debicki (2005: 359-375, especialmente 367-368), Bonaddio (2010: 101-132, especialmente 103).

³ Pese a las disparidades metodológicas y de contenido, la mayor parte de los críticos coincide en presentar este primer poema como una especie de fábula mítica que se desenvuelve «en forma de una danza ritual de la muerte» (Correa, 2000: 41), una danza en la que los actores más destacados del texto —la Luna, el niño, los gitanos, etc.— son considerados símbolos a los que la crítica otorga las más diversas significaciones. Se suele apelar al sentido que poseen figuras similares en el resto del *Romancero*

cómo existe, sin embargo, una corriente subterránea de subconsciencia, un eje espiritual que ata a sus hombres: el duende de quien hablo en mi conferencia (García Lorca, 1977b: 999).

En lo que sigue, en primer lugar, describiré a grandes rasgos el concepto de poesía que se desprende de las conferencias y declaraciones de Lorca entre 1928 y 1933, para después analizar y comparar la DLS y el RLL, apoyándome para ello en algunos aspectos de mi estudio de 2011.

LA TEORÍA POÉTICA DE LORCA

Que yo sepa, hasta la fecha de publicación de mi análisis únicamente Candelas Newton (1995: 114-116) había apuntado la necesidad de interpretar todo el *Romancero gitano*, de forma sistemática y no solo en cuestiones puntuales, a la luz de la poética lorquiana,⁴ teniendo en cuenta que, en el mismo año de redacción del libro, Lorca escribe “Imaginación, inspiración, evasión” (García Lorca, 1977a: 1064-1070). Se trata esta de una reflexión profunda sobre la poesía, en la que nuestro autor elabora y define los dos polos en torno a los cuales girará su meditación estética “durante los años dedicados al *Romancero*: la escritura de la imaginación, partiendo de una transformación metafórica de la realidad [...], y la de la inspiración o su

o en otros poemarios de Lorca: es el caso de Rivas Crespo (1956: 97), Ramsden (1988: 1-7), Rodríguez López-Vázquez (1992: 81-87), Murillo (1992: 143-147), Sibbald (1992: 265-274), Caravaggi (1993: 111-122), Dobrian (2002: 165-168), Höltje (2004: 24-27 y 39-42). Aunque también hay quien prefiere establecer dichos nexos con otros textos, por ejemplo, con el *Erlkönig* de Goethe, siguiendo un camino ya apuntado por Guillén un año después de morir Lorca (Guillén, 1977b: 1509-1510; Chapman, 1956: 450-55; McNnis y Bohning, 1981: 109-127); con la teoría psicoanalítica o con las significaciones recogidas en determinados diccionarios de símbolos (por ejemplo, Feal Deibe, 1971b: 288: “La muerte, repetimos, es la expresión simbólica de una derrota del hombre frente a lo femenino, cuyo imperio avasallador encarna muy naturalmente la figura de la Madre”, identificada por el autor con la Luna). Resulta, sin embargo, sorprendente el escaso eco que, para su interpretación, han tenido hasta el momento las ideas sobre poesía que Lorca expuso repetidamente en escritos y conferencias durante los años en que escribió el *Romancero*.

«nueva manera espiritualista» (Newton, 1995: 115), que Lorca define como “emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero [...] con una tremenda lógica poética” (García Lorca, 1983: 114).⁵ Y es que, aunque dos años antes hubiese proclamado las excelencias de la técnica metafórica en “La imagen poética de D. Luis de Góngora” (García Lorca, 1977a: 1031-1055), en 1928 Lorca está absolutamente convencido de que la imaginación y “su hija directa”, la metáfora, resultan limitadas:

[...] no se puede imaginar lo que no existe; [la imaginación] necesita de objetos, paisajes, números, planetas, y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura. *No se puede saltar al abismo* ni prescindir de los términos reales. [...] La imaginación poética [...] siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa. Está dentro de nuestra lógica humana, controlada por la razón, de la que no puede desprenderse (García Lorca, 1977a: 1065; la cursiva es mía).

La única solución para el artista es dar ese *salto al abismo*, abandonando la lógica racional y desprendiéndose de la propia imaginación; porque no hacerlo significaría que el poeta se contenta con una poesía de escuela, afín a unas reglas, un mero ejercicio de retórica que no provoca emociones en el lector:

⁴ Buena parte de los críticos recuerda las conferencias de Lorca sobre el *Romancero gitano*, o su correspondencia con Jorge Guillén, especialmente cuando mencionan el deseo expresado por Lorca de fundir el romance narrativo con el lírico (aspecto que también estudia Brian Morris, 2000), pero son pocos los que relacionan sus conferencias sobre Góngora o la célebre “Imaginación, inspiración, evasión” (1928) con el sentido figurado del RLL y de otros textos del *Romancero*. Excepción es Javier Gómez Montero con algunos pasos del “Romance del emplazado” (1999: 89-116) y Candelas Newton, quien, apelando, entre otros argumentos, al disgusto que Lorca había declarado sentir ante las interpretaciones simplistas de su obra (véase López Guil, 2011b: 93, n. 8), propone “leer los romances como mitificaciones del proceso creador en las que se discierne la reflexión personal y estética de Lorca en un estadio fundamental de su vida y carrera —la década de los 20, y en particular de 1921 a 1927 cuando escribe estas composiciones [...]: esta estrategia de lectura revela al *Romancero* como libro en la encrucijada entre las estéticas de la imaginación y de la inspiración que Lorca estaba entonces elaborando” (Newton, 1995: 114).

Pero el poeta que quiere librarse del campo imaginativo, no vivir exclusivamente de la imagen que producen los objetos reales, deja de soñar y deja de querer. Ya no quiere, ama. Pasa de la “imaginación”, que es un hecho del alma, a la “inspiración”, que es un estado del alma. Pasa del análisis a la fe. Aquí ya las cosas son porque sí, sin efecto ni causa explicable. Ya no hay términos ni límites, admirable libertad. Así como la imaginación poética tiene una lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética. Ya no sirve la técnica adquirida, no hay ningún postulado estético sobre el que operar; y así como la imaginación es un descubrimiento, la inspiración es un don, un inefable regalo. [...] La inspiración ataca de plano muchas veces a la inteligencia y al orden natural de las cosas. *Hay que mirar con ojos de niño y pedir la luna. Hay que pedir la luna y creer que nos la pueden poner en las manos.* (García Lorca, 1977a: 1067-1069; la cursiva es mía).

Nótese que Lorca figurativiza este inspirado salto del poeta mediante la acción de mirar la luna, aquella que realizan el niño del RLL y la madre de la DLS. Esa mirada, además, ha de hacerse “con ojos de niño”, pues, para nuestro poeta, el niño “posee un sentido poético de primer orden”: “Está dentro de un mundo poético inaccesible, donde ni la retórica, ni la alcahueta imaginación, ni la fantasía tienen entrada”; “posee íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora”. Por eso, “Comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética” (García Lorca, 1977a: 1082-1083).⁶

⁵ En una entrevista de 1928, ante la pregunta “¿Cuál es tu posición teórica actual?”, Lorca responde: “Trabajar puramente. Vuelta a la inspiración. Inspiración, puro instinto, razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable. Ya está bien de la lección de Góngora. Apasionado instintivamente, por ahora” (García Lorca, 1977b: 937).

⁶ Adviértase, asimismo, que en esta figurativización de la poesía inspirada Lorca emplea —en 1928, el mismo año de publicación del *Romancero gitano*— los dos actores principales del RLL; y uno de ellos, el niño, implícitamente, realiza tanto la acción inicial del pequeño de nuestro romance (es de suponer que, al pedirla, el niño mira la luna) como la acción final, ya que se pasea por el cielo dándole la mano a la luna, esto es, teniendo a la luna en su mano.

Precisamente librar a la poesía de la limitación de la imaginación es lo que se proponen las nuevas generaciones, dirá Lorca, de modo que esta pueda fugarse del razonamiento. Porque tal es la tercera fase, la de *evasión*: ««Evasión» de la realidad [...] por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración». El poema evadido, afirma Lorca, permite la entrada en una “asombrosa realidad poética, a veces llena de ternura y a veces de la crueldad más penetrante” (García Lorca, 1977: 1067-1068).

Hasta aquí Lorca habla de la poesía en general, pero muchos de estos aspectos —y remito aquí a mi estudio (López Guil, 2011b)— están presentes en casi toda la obra poética de Lorca y, por supuesto, en el *Romancero Gitano*: en numerosos romances la escenificación del enfrentamiento entre Guardia Civil y comunidad gitana apela, en un nivel superior de significación, a aquel entre lógica racional e imaginación. Porque —y en esto me alejo de la interpretación de Newton— la comunidad gitana se nos presenta como un colectivo que desempeña trabajos de creación (por ejemplo, de orfebrería), aunque utilitarios y sometidos a ciertas reglas, emblematizando así la actividad imaginativa. Ahora bien, el verdadero genio creador, aquel que llega a la evasión, lo hace casi siempre a través de la propia muerte (o de la trasgresión de un tabú, como en el romance de Thamar y Amnón) y se identifica, en todos los casos, con un personaje individual (un niño, un gitano, un santo, Amnón, etc.), no con la comunidad gitana.

Otro concepto fundamental de la poética lorquiana es el de *duende*, sobre el que profundiza en la misma época en la que crea sus poemas gallegos, dedicándole su famosa conferencia “Teoría y juego del duende”, donde lo define como:

el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial al arte. [...] el duende es un *poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar*. [...] La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de *milagro*, que llega a producir un entusiasmo casi religioso.

[...] Naturalmente, cuando *esa evasión* está lograda, todos sienten sus efectos: el iniciado, viendo cómo el estilo vence a una materia pobre, y el ignorante, en el no sé qué de una auténtica emoción. [...] *el duende no llega si no ve posibilidad de muerte [...] el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre* (García Lorca, 1977a: 1098-1106; la cursiva es mía).

Parece, pues, que para Lorca el duende es una cualidad de la inspiración y que la evasión es su efecto: está intensamente relacionado con el aspecto innovador del arte poético, con la muerte y con lo sobrenatural (adviértase que en la cita anterior emplea la palabra “milagro”, aquella utilizada para definir las afinidades entre Galicia y Andalucía que luego cifrará en la presencia del duende). De ahí⁷ que los actores individuales del Romancero gitano que, en un sentido figurado, representan la inspiración, casi siempre sufran una transformación final que implica la muerte: es lo que le ocurre al pequeño del RLL, poema que Lorca eligió para ser leído como colofón ejemplificativo de su “Teoría y juego del duende” el 6 de febrero de 1934, en el Teatro 18 de julio de Montevideo (García Lorca, 1984: 33). En una entrevista de 1933, el poeta granadino había precisado: “Yo llamo el ‘duende’ en arte a ese fluido inasible, que es su sabor, su raigambre, algo así como un tirabuzón que lo mete en la sensibilidad del público” (García Lorca, 1977b: 991). No me parece casual que Lorca identifique el duende con un “tirabuzón”: se refiera al peinado, al sacacorchos o, incluso, a cierto movimiento de las piruetas en ballet, lo cierto es que lo metaforiza con una forma en espiral propia de la danza y del baile. Y es que, como él mismo afirma, “Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la *danza* y en la *poesía hablada*” (García Lorca, 1977a: 1102; la cursiva es mía). Por tales motivos no creo tampoco mera coincidencia que tanto en el RLL como en la DLS se escenifique un diálogo (entre la luna y el niño, entre la madre y la hija) al tiempo que la luna “baila, e baila, e baila”, como se dice en el

⁷ Así creo haberlo demostrado en López Guil (2011b).

sexto poema gallego: esta triple reiteración del mismo término evoca, sin duda, la ejecución de un giro tras otro y, con ellos, la idea de espiral o tirabuzón asimilada al baile del astro-duende.⁸

Trataré de recapitular lo expuesto hasta ahora: a partir de 1928, Lorca se muestra especialmente partidario de la poesía inspirada, de la que el duende es cualidad y la evasión de la lógica racional, efecto. A partir de 1933, sin embargo, profundizará en el concepto de “duende”: según Lorca, la poesía hablada y la danza son las artes más propensas a su llegada, y la *conditio sine qua non*, la presencia de la muerte, que, en tanto que transformación radical de la materia, figurativiza el efecto del arte inspirado, la evasión de la lógica racional (“el duende no llega si no ve posibilidad de muerte”, dice). En cuanto a la acción del propio duende, Lorca empleará expresamente el verbo *herir* (“el duende hiera”, afirma) y la consecuencia directa de recibir esta herida será la de entrar en otra temporalidad, ya no lineal y efímera, sino perenne y cíclica: la propia del arte (“y en la curación de esta herida, *que no se cierra nunca*, está lo insólito, *lo inventado de la obra de un hombre*”, García Lorca, 1977: 1098-1106; la cursiva es mía).

LA “DANZA DA LÚA EN SANTIAGO” Y SU PRECEDENTE EN CASTELLANO

La DLS tiene un claro precedente en el RLL. Las concomitancias entre ambos textos son perceptibles en el plano del contenido, como ha destacado la crítica;⁹ pero, a mi juicio, también son evidentes en el plano de la expresión:

⁸ Un movimiento circular, por otro lado, nada metafórico y consustancial al astro-espejo en su viaje alrededor de la Tierra. En “Teoría y juego del duende” encontramos una asociación explícita del duende a la danza y a la luna: “El duende opera sobre el cuerpo de la bailarina como el aire sobre la arena. Convierte con mágico poder una muchacha en parálitica de la luna” (García Lorca, 1977a: 1107).

⁹ El primero en haber señalado algunas de estas coincidencias parece haber sido Feal Deibe (1971: 583-584). Véase asimismo García Posada, 1982: 108-109 y Britt, 1986: 69-70.

- a) En los dos poemas la estructuración del discurso echa mano de la combinación de dos estrofas diferentes: ese cambio de un metro a otro, como veremos, refleja la transformación que se produce en el nivel discursivo.
- b) En los 28 versos iniciales de ambos poemas, se emulará con el primer tipo de metro un tipo de composición tradicional (la tirada del romance viejo y el dístico con refrán de la cantiga paralelística).
- c) Se reservará el segundo tipo de metro, la cuarteta, para el cierre, integrado en el RLL por dos cuartetas octosilábicas romanceadas, y en la DLS, por una sola cuarteta heptasilábica con rima asonante en los versos pares.

Como señala Aurora Marco, la DLS

enlaza con las cantigas paralelísticas más puras formadas a base de dístico (versos dispuestos dos a dos) + refrán, en este caso de dos versos. Los recursos propios de este tipo de cantigas de refrán también los encontramos: el *paralelismo*, especialmente claro en los dísticos 1º y 3º y en el 5º y el 7º, y el irregular *leixa-pren* (y decimos irregular porque no es constante en todo el poema, como ocurre en las cantigas medievales) en los versos 2º y 5º [...]: “olla seu corpo transido / fita seu transido corpo”. A estos recursos se añade el *refrán* que presenta variantes en su primer verso, permaneciendo el segundo como elemento invariable (Marco, 1992: 140).

El sexto poema gallego de Lorca se articula enteramente en discurso directo, a modo de diálogo entre una madre y una hija, sin que ningún otro actor asuma la palabra. La mayor importancia de la madre frente a su hija es destacada por el texto, ya que a la primera se le otorga una intervención más, esto es, habla en ocho ocasiones, y su voz es la única expresada en los versos métricamente regulares del poema, a saber: los siete dísticos octosilábicos y la cuarteta heptasilábica final (las palabras de la madre son, por tanto, las últimas que recibe el lector).

Tras cada uno de los siete dísticos sigue el refrán o estribillo, también de dos versos. El primero de ellos es de medida irregular (oscila entre las 7 y las 10 sílabas) y, aunque presenta variaciones (Marco 1992: 140), en él la hija siempre identifica como “a lúa” al agente mencionado por la madre en el dístico inmediatamente anterior. Además de evidenciar con la palabra “Nai” (vv. 7, 19 y 27) la jerarquía familiar que une a ambas interlocutoras, el estribillo sirve para caracterizar la voz de la hija mediante el empleo de la doble repetición (vv. 11 y 15: “¡É a lúa! ¡É a lúa”, y v. 27: “Nai: é a lúa, é a lúa”), particularidad que la hija comparte con el narrador del RLL. La triple repetición, por el contrario, se concederá únicamente a los personajes que entran en contacto con el astro-duende, esto es, a la madre en la “Danza” y al niño en el “Romance”, evidenciando por medio de este contraste numérico (3 vs. 2), la superioridad de la creación inspirada frente a la imaginativa.

En la DLS, el segundo verso del estribillo es heptasilábico e invariablemente está constituido por el sintagma “na Quintana dos mortos”, que especifica el conocido lugar santiagués donde acontece el baile de la luna. Como es bien sabido, la estructuración de la plaza compostelana de la Quintana en dos niveles unidos por una escalinata impresionó a Lorca hasta el punto de que llegó a bautizarla como la “plaza-butaca”.¹⁰ A la parte inferior se la denomina “Quintana dos mortos” porque en ella se ubicó antaño un antiguo cementerio; por contraste, la parte superior recibe el nombre de “Quintana dos vivos”. Lo que me interesa destacar aquí es la magistral coincidencia, a mi juicio claramente intencionada, entre la disposición formal a dos niveles de la plaza y aquella elegida por Lorca para configurar su poema, que evoca visualmente, a través de su métrica, el escenario santiagués.

¹⁰ En lo referente a esta y a otras anécdotas acerca de las distintas estancias de Lorca en Galicia y de la redacción de los *Seis poemas galegos*, consúltense Alonso Montero (1970, 1980: 42; 1997: 115-129, y 2006), Landeira Yrago (1986a y 1986b), Pérez Rodríguez (2011), Anderson (1988: 129-146), Feal Deibe (1971a: 555-587), Filgueira Valverde (1993), Guazzelli (1999: 377-392), Gutiérrez Viñuales (2015: 90-94), Hernández (1981: 155-158), Martínez-Barbeito (1974: 90-98), Neira Vilas (1964: 109-123), Sánchez Reboledo (1986: 619-627), Tinnell (2011: 117-124) y Torres Feijó y Gómez (2013: 221-236).

Efectivamente, en el que podemos considerar segmento discursivo A de la “Danza”, integrado por los siete dísticos + refrán (vv. 1-28), la voz de la madre se ubica en la parte superior de cada estrofa, en el dístico, y visualmente es homologable a la sección superior de la plaza, la Quintana dos vivos (de hecho, la madre todavía no ha alcanzado la fase de evasión, sigue viva en el poema)¹¹; el espacio en blanco entre dístico y refrán equivaldría a la escalinata, mientras que el emplazamiento del estribillo, en la parte inferior de la estrofa, coincidiría ópticamente con el de la “Quintana dos mortos” compostelana, cuyo nombre reitera, una y otra vez, el último verso del refrán. En el primero, en cambio, se mencionan la luna y su baile, que necesariamente tiene lugar *sobre* la Quintana dos mortos y, en la estrofa, sobre el postrer verso.

Esta iconicidad de la disposición métrica, que adquiere el carácter de un embrague textual por el que se accede al sentido figurado del texto, obligando al lector a su decodificación metaliteraria, no es inusual en Lorca y ya la había ensayado en el *Romancero gitano*, tanto en la macroestructura como en el propio RLL.¹²

¹¹ “El duende [...] es un luchar y no un pensar. [...] no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir [...] de creación en acto” (García Lorca, 1977a: 1098).

¹² De hecho, los versos finales de este poemario —ya lo apuntó Gómez Montero (1999: 95, n. 18)—, al hacer coincidir enunciado y enunciación, obligan a una lectura autorreferencial del libro, puesto que tanto el “Romance de Thamar y Amnón” como el propio *Romancero* finalizan al tiempo que, tras la huida de Amnón, la instancia de la narración señala cómo David rompe su arpa y, consecuentemente, cesa el canto. De este modo, los “cuatro cascós” que se citan remiten a los cuatro versos de la cuarteta que se “corta”, que acaba tras haber “resonado”: “Y cuando los cuatro cascós / eran cuatro resonancias, / David con unas tijeras / cortó las cuerdas del arpa.” (García Lorca, 1929: 144). Y, en cuanto al RLL, según detallé en mi análisis (López Guil, 2011b: 111-112), en sus dos cuartetas finales el plano de la expresión intenta reflejar la clara separación espacial y discursiva existente en el plano del contenido. En la primera, que ocupa el espacio superior en la hoja del libro, se ubican los lugares situados en lo alto respecto al narrador, aquellos en los que se producen las acciones trascendentes (el

En esta primera macrosecuencia A, el hecho de que sea la madre la seducida por el “branco galán”, y no la hija, ha llamado la atención de la crítica; por ejemplo, la de Feal Deibe (1971a: 583-584):

La técnica paralelística se combina con otro procedimiento normal en los *Cancioneros galaico-portugueses*, el diálogo entre madre e hija, si bien aquí también hay que señalar una inversión de perspectivas: la seducida es la madre y la confidente la hija. Comparando el poema con el “Romance de la luna, luna” se diría que hay una especie de revancha. El galán seduce a la figura materna que allí lo arrastraba a él.

No puedo concordar con este insigne estudioso, pues, a mi juicio, en la DLS, la inversión de las perspectivas respecto a la tradición galaico-portuguesa guarda una estrecha relación con su sentido metaliterario y con la jerarquía discursiva que, como hemos visto, el texto establece ya desde el plano formal. Además, según me propongo mostrar en lo que sigue, la figura del astro-duende, en el RLL, no resulta maternal, ni el niño puede ser asociado con la figura de un galán.

Con respecto a la DLS, el RLL presenta una mayor complejidad enunciativa, dado que en él hay un narrador-testigo que toma y cede la palabra a algunos personajes, la acción es mucho más intrincada y en ella intervienen un gran número de actores.¹³ Sus 36 versos octosílabos con rima asonante a-o en los versos pares se estructuran en 4 estrofas: las dos

canto de la zumaya en las ramas del árbol y el cielo por el que pasean luna y niño). En la segunda cuarteta, por debajo de la primera en la página, se presentan los espacios en los que suceden las acciones que acontecen en el espacio inferior y que se relacionan con la inmanencia (en el interior de la fragua, el llanto a gritos de los gitanos, y en su exterior, el velar del aire).

¹³ Además de la llegada de la luna a la fragua, de subrayar cómo el niño la mira con fijeza y de reproducir el diálogo entre niño y luna, el narrador relata la conmoción del aire ante el baile del astro-espejo, la llegada de un jinete y la de los gitanos, la muerte del chiquillo, el canto de la zumaya, el paseo celestial de la luna y el niño, el llanto de los gitanos frente al cadáver del pequeño y la acción final del aire de velar la fragua.

primeras estrofas (28 versos en total) son tiradas, esto es, conservan la disposición propia del romance viejo, mientras que las dos últimas son cuartetos romanceados, la estrofa distintiva del romance nuevo.¹⁴

Estas diferencias en el plano de la expresión guardan una correlación con otras que tienen lugar en el plano del contenido, por ejemplo, la peculiar mezcla de pasado y perfecto que, en las dos tiradas, podría recordar la propia del romancero viejo. Sin embargo, la distribución del indefinido y del imperfecto no responde al uso tradicional (para marcar momentos de estatismo e interestatismo)¹⁵, sino que el empleo del pasado señala las acciones acontecidas fuera de la fragua,¹⁶ lugar por excelencia de transformación, donde rige el presente atemporal o el futuro. En las cuartetos, por contraste, todas las acciones se desarrollan en un presente atemporal. Estas características, junto a otras que señalo en mi artículo (López Guil, 2011b), me llevaron a segmentar discursivamente el texto en dos macrosecuencias: la primera, que llamé A, comprende las dos tiradas (vv. 1-28), y la segunda, B, las dos cuartetos (vv. 29-36). Criterios espaciales y actoriales justificaban una posterior subdivisión en sendas microsecuencias.¹⁷ Con la primera de ellas, A1 (tirada inicial, vv. 1-20), en la que tiene lugar el diálogo entre la luna y el niño, coincide temáticamente la DLS, aun cuando encontremos en los dísticos del poema gallego figuras similares a las que en el RLL aparecen en segmentos

¹⁴ En seis ocasiones se interrumpe el ritmo fluido del romance mediante una pausa versal absoluta: el verso 3 y el verso 4 («El niño la mira mira. / El niño la está mirando»), el verso 9 («Huye luna, luna, luna»), el verso 13 («Niño, déjame que baile») y los versos 36 y 37, los versos finales («El aire la vela, vela. / El aire la está velando»). En el caso de los dos primeros y los dos últimos versos el plano de la expresión está reflejando el plano del contenido: la pausa verbal absoluta representa y subraya la acción contemplativa del niño (“la mira, mira”) y del aire (“la vela, vela”), en claro contraste con la de la luna (“vino”), expresada con un encabalgamiento suave que, con su mayor fluidez rítmica, pone de manifiesto, tanto visual como auditivamente, la acción de la luna, su *venir*, su moverse en el espacio. Pero estas pausas, además, resaltan la equivalencia sintáctica y discursiva entre las dos parejas de versos del inicio y del final del poema, destacando algunas de las importantes transformaciones que se producen, obligándonos a establecer una homologación de contenido entre estas dos partes del texto (entre la actividad del niño y aquella que al final realiza el aire) y otorgando una estructura circular a toda la composición.

discursivos posteriores. Parece claro que, un lustro después de publicar el *Romancero gitano* y de haber escrito su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, Federico García Lorca quiso profundizar en un aspecto primordial de la creación inspirada: el que privilegia en su “Teoría y juego del duende”. De ahí que, en la DLS, retome exclusivamente la sección A1 del RLL, donde se evoca la llegada del duende a través del baile de la luna y la mirada del niño. Las demás fases del proceso de creación que, mediante la muerte del pequeño, el canto de la zumaya y el paseo celestial, se tematizaban en el RLL, esto es, las de la evasión y sus efectos (segmentos A2, B1 y B2), se eliminan a favor de una *amplificatio* de aquella que ahora le interesa en mayor grado: si en el RLL A1 ocupaba 20 versos, de los cuales solo 12 se reservaban a la conversación luna-niño, ahora, en la DLS, el diálogo ocupa la totalidad de los 28 versos en los que se describe el baile de la luna, ya que, conforme a las declaraciones que leímos de Lorca, es “en la *danza* y en la *poesía hablada*” donde el duende “encuentra más campo” (García Lorca, 1977a: 1102; la cursiva es mía).

En lo tocante a la función del niño y a la supuesta naturaleza maternal del astro-duende en el RLL, permítaseme esquematizar mi análisis del segmento A1. En esta primera tirada, el “yo” narrador asiste como testigo ocular al advenimiento de la luna a la fragua,¹⁵ al igual que el niño y el aire. A diferencia de lo que ocurre con madre e hija en la DLS, el texto del RLL

¹⁵ Véase el magnífico y ya clásico trabajo de Chevalier, 1971: 50-103.

¹⁶ Cano Ballesta sostiene, siguiendo a Eich (1958), que la función del imperfecto es la de “ofrecer una perspectiva diversa, otro aspecto del conjunto total de la acción” y que “Más que de tiempos reales se trata de tiempos psíquicos o afectivos: el niño durmiendo es lo próximo al poeta, el presente, mientras que el jinete y los gitanos acercándose son figuras marginales, accesorias, y por eso aparecen en un imperfecto que indica lejanía. Estas formas de imperfecto, manejadas por Lorca con tan sutil destreza, son para él, más que nada expresión de cercanía o lejanía afectiva” (Cano Ballesta, 1973: 138). Por eso Christoph Eich llama a estos tiempos “imperfectos de lejanía”, que son “pura actualidad, simultánea al presente, aunque relegada a un segundo plano” (Cano Ballesta, 1973: 138).

¹⁷ En A2 (segunda tirada, vv. 21-28), la acción sucede también en el llano y en el olivar, e intervienen por vez primera el “jinete” y “los gitanos”. En B1 (primera cuarteta, vv. 29-32), la acción se desarrolla en un árbol y en el cielo, y se introduce un actor nuevo (la zumaya); en B2 (segunda cuarteta, vv. 33-

concede igualdad jerárquica a la luna y al niño a través de sus intervenciones en el diálogo, pues aquí a cada actor se le otorga igual número de versos (6), distribuidos de la misma manera (4+4, 2+2). En las primeras intervenciones el verbo está en imperativo y hay pausa versal absoluta. Esta disposición, además de equipararlos en importancia, sirve también para establecer un claro contraste entre la actitud del niño y la de la luna, porque, en el niño, el imperativo está encaminado a proteger a la luna de los gitanos, mostrando implícitamente afecto hacia ella, mientras que, en la luna, el imperativo pone de relieve su desafecto hacia el chiquillo (“Niño, déjame”). Los dos actores, además, emitirán una profecía, si bien solo se cumplirá la de la luna (lo cual sirve para otorgar carácter de verdad literaria a sus palabras, demostrando su superioridad cognitiva frente al niño). Aunque buena parte de los críticos asocia la luna a una figura maternal (por ejemplo, Feal Deibe, 1971b), a mi modo de ver, tanto la descripción del narrador como sus propias palabras la caracterizan como un ser frío y cruel. En primer lugar, mantiene una clara distancia: ni toca la fragua ni se mezcla con actores terrenales. En segundo lugar, sus senos son “de duro estaño”, de un metal blanco que, al igual que los nardos, remite a una isotopía de lo puro, y cuya dureza física se resalta: al calificar en la luna la parte del cuerpo que generalmente se emplea como metonimia del amor y de la maternidad, el adjetivo “duro” confiere al personaje, en el plano espiritual, connotaciones de frialdad y rigor. Sobre todo teniendo en cuenta que, aunque muestra al niño, tentadora, aquella parte de su cuerpo con la que las madres alimentan a sus hijos, sin embargo, no se la deja tocar, en una actitud que el narrador define como “lúbrica y pura”. Ambos adjetivos, antitéticos, constituyen un término complejo, una figura poética del ingenio que inscribe a la

36), la narración vuelve a ubicar la acción dentro de la fragua y señala un cambio en la actividad del aire que, si en A se conmovía con el baile de la luna, ahora, en B, vela la fragua.

¹⁸ El “polisón de nardos” con el que la luna llega a la fragua no es una prenda de vestir elemental, sino un artificio embellecedor, en este caso creado con naturaleza viva, y, a mi entender, transfiriendo su sentido simbólico a quien lo lleva, figurativiza la creación artística, cuya función primordial es precisamente transformar la vida en artificio estético.

Luna en una lógica distinta de la racional: la lógica poética que, según leímos, es para Lorca la propia del duende y de la inspiración poética. Aun cuando la luna se presente como un ser frío y cruel, la actividad artística que realiza —su baile— suscita la emoción de quien la observa (el niño, el aire), pues, vuelvo a citar a Lorca, “la llegada del duende [...] llega a producir un entusiasmo casi religioso” (García Lorca, 1977a: 1098). Al reproducir en discurso directo las palabras de la luna en su diálogo con el niño, el narrador permite que tanto ella como el pequeño se auto-caractericen: la luna emplea imperativos (es consciente de su superioridad en la jerarquía comunicativa) y se describe a sí misma con el sintagma “mi blancor almidonado”, que indica que también es consciente de su pureza (y de la impureza del niño, cuyo contacto directo quiere evitar: “no pises”, le ordena). Una pureza que está “almidonada”, participio que, como sus senos, remite de nuevo a la isotopía de la dureza espiritual, de esa misma frialdad representada en la falta de afectividad¹⁹ de sus palabras hacia un niño —emblema de la desprotección y la ternura—, al que repetidamente rechaza, a pesar de que él intente protegerla de los gitanos, instándola a que huya. A mi modo de ver, su actitud dista mucho de poder ser calificada como maternal, todo lo contrario: más bien parece que luna y niño encarnan, respectivamente, la crueldad y la ternura, ese binomio que cita Lorca en “Teoría y juego del duende” al referirse a la realidad poética en la que entra el poema que logra evadirse de la imaginación (García Lorca, 1977a: 1067-1068).

En el RLL hay una clara relación entre mirada y creación.²⁰ Porque los gitanos que, según el niño, emplearían a la luna como material para un tipo de creación imaginativa (realizarían con ella “collares y anillos blancos”, objetos circulares decorativos), tienen “los ojos entornados” (medio abiertos, medio cerrados; v. 28). En cambio, el pequeño, después de

¹⁹ El diminutivo que emplea la luna para hablar de los ojos del niño («ojillos») no es afectivo sino que alude a su tamaño y por lo tanto a la corta edad del pequeño. La dureza de la luna se refleja en sus palabras y en el rechazo sistemático de un ser inferior, en edad y tamaño, que intenta protegerla: precisamente a través de este discurso propio, individual, que desconoce la compasión y es ajeno a la moral social terrena, se nos muestra su no ser de este mundo.

alcanzar un tipo de creación más alta, después de aprehender con la mirada el baile astral y de entrar en contacto con la luna, tiene los ojos cerrados (v. 24) al espacio terrenal, cumpliéndose el vaticinio de la danzarina sobrenatural y alcanzando así la evasión propia de la creación con duende (de ahí que cambie el espacio terrenal por el celeste).

El pequeño, desde el principio, se nos presenta como poseedor de un saber superior al de los gitanos: al advertir a la luna del peligro que corre en la fragua establece implícitamente un distanciamiento entre su propia valoración de la luna y aquella que atribuye a los gitanos. Esta diferencia le excluye del colectivo, probablemente a causa de su edad: él es capaz de percibir la belleza de la luna, al igual que los gitanos, pero no tiene ninguna pretensión utilitaria sobre ella (el niño emplea a la luna para algo inspirado, inaudito: pasear con ella por el cielo). Cabe destacar que la parte que utilizarían los gitanos para construir collares y anillos es precisamente el corazón (metonimia del sentir) lo que, por un lado, habla de la “dureza metálica” del corazón de la luna, y por otro, pone de manifiesto que los gitanos no captarían el carácter sobrenatural o mágico del astro y la verían como mera materia prima. En mi opinión, la insistencia en la mirada infantil no es casual, dado que con ella Lorca caracteriza la creación inspirada, ya lo leímos: “Hay que mirar con ojos de niño y pedir la luna. Hay que pedir la luna y creer que nos la pueden poner en las manos” (García Lorca, 1977a: 1067-69). Nos hallamos frente a una manipulación textual extraordinaria, porque, al unirse dos instancias enunciativas (narrador y niño) de dos niveles distintos, indudablemente se favorece la inmediata adhesión del lector hacia el discurso que ambos proponen: esa personificación de la luna, con la que solo el niño entra en contacto directo, según se deduce de la última

²⁰ De hecho, en un borrador de “Canciones de cuna españolas”, nuestro poeta cita precisamente los versos que fueron el germen originario del RLL, procedentes de una “Nana de los gitanos de Granada” recogida por Lorca de la tradición oral de su tierra (García Lorca, 1984: 167, n. 14; el texto se encuentra en el folio 8 del Ms. B de las conferencias): “Tengo una choza en el campo. / Tengo una choza en el campo. / El aire la vela, vela / el aire la está velando”. Este intertexto lírico se inserta al inicio del RLL, modificado, para introducir la figura del actor infantil, insistiendo en su acción contemplativa: “El niño la mira mira. El niño la está mirando”.

intervención del astro (“Niño, déjame, no pises / mi blancor almidonado” [vv. 19-20]). Y paga, por ello, con su propia muerte, *evadiéndose*, cambiando de naturaleza y de espacio, dejando de ser un actor humano y terrenal. Adviértase que en la profecía se especifica el lugar de la fragua en el que los gitanos hallarán al niño muerto: el yunque, que representa el lugar por excelencia de las transformaciones; en este caso, de materia viva a materia poética inspirada.

No me queda más remedio que remitir a mi artículo (López Guil, 2011b) para lo referente al resto del análisis del texto liminar del *Romancero*. Permítaseme, sin embargo, que insista en mi tesis: el RLL es un todo coherente en el que se emplean las dos formas estróficas del romance (la tirada y la cuarteta), oponiendo a través de ellas dos segmentos discursivos y, al mismo tiempo, conformando una creación única, el propio RLL, que combina formas correspondientes a la poesía tradicional oral y a la poesía de autor conocido, culta, escrita. Algo que también halla su reflejo en el plano del contenido, donde nos encontramos con un tema popular (los gitanos son una etnia de cultura oral) tratado de forma culta (ya que metáforas como “polisón de nardos” o tocar “el tambor del llano” no son, en absoluto, populares). Precisamente la recuperación no solo de la forma estrófica sino también de otros elementos propios de la poesía tradicional, como el peculiar uso de las formas verbales, la repetición, con ligera variación, de idénticas estructuras sintácticas o el empleo del artículo determinado (por ejemplo, para la primera referencia a la fragua), permiten que el poema cobre la carga simbólica de la poesía tradicional (ese misterio del que hablaba Lorca). Si en la poesía tradicional oral el simbolismo evidente estaba encaminado a procurar la subsistencia del texto en distintas sociedades y épocas, aquí se emplea para dar lugar a un texto evocador y sugestivo, que no se doblega a los límites de la razón, pues, como es sabido, lo racional es siempre unívoco. Suficientes indicios del texto invitan a su interpretación metapoética: no solo la presencia de figuras simbólicas asociadas al arte y a la creación (fragua, zumaya), sino también la de acciones creadoras y artísticas (mirada, baile, orfebrería, canto). Y, de hecho,

como creo haber evidenciado en mi artículo, el RLL articula y combina tres tipos de mirada creadora: la de los gitanos, imaginativa y tradicional; la del narrador, también imaginativa, aunque superior a la de los gitanos,²¹ y, por último, la del niño, inspirada, que logra la evasión y es asimilable al propio texto, dado que nos emociona.

Volvamos, ahora, a la DLS. En la parte A (vv. 1-28), la perfección métrica queda asociada al discurso de la madre al asignarle a ella los dísticos octosilábicos y relegar a la voz de la hija los versos irregulares del poema. En cuanto al plano del contenido, desde su monótono y repetitivo estribillo la hija se limita a identificar la misteriosa presencia acudiendo, una y otra vez, a un conocimiento adquirido previamente. Porque *identificar*, según María Moliner, es “reconocer”, “comprobar que una persona o una cosa es la misma conocida en otras circunstancias o de la que se poseen ciertos datos”. En este caso, la hija insiste en que aquello que su madre percibe, y cuya presencia y manifestaciones evoca y matiza en cada dístico de un modo diferente, es siempre “a lúa que baila”. Mediante este diálogo, el texto establece una comparación implícita entre la riqueza evocadora de la madre y la pobreza creadora de la hija, capaz únicamente de moverse en el terreno de lo aprendido, coincidiendo en esto con la definición lorquiana de mirada imaginativa:

La imaginación está limitada por la realidad: [...] necesita de objetos, paisajes, números, planetas, [...] define relaciones [...] pero siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa. Está dentro de la lógica humana, controlada por la razón [...] Su manera especial de crear necesita del orden y del límite. [...] La imaginación es el primer escalón y la base de toda poesía... [...] Pero se le escapan casi siempre las mejores aves y las

²¹ Aquí me parece oportuno recordar que, para Lorca, “el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora” (García Lorca, 1977a: 1115). Creo que a este misterio hace alusión el artículo indeterminado que emplea el narrador para referirse al pequeño (“un niño”) en su paseo por el cielo, demostrando no saber quién es. Nunca podrá desvelársele tal incógnita, a menos que, como el joven protagonista, penetre en ella. Pero eso, como al pequeño, le habría de costar la propia vida.

más refulgentes luces. [...] La imaginación es pobre, y la imaginación poética mucho más. La realidad visible, los hechos del mundo y del cuerpo humano están mucho más llenos de matices, son más poéticos que lo que ella descubre (García Lorca, 1977a: 1065-66).

La imaginación, afirma Lorca, es la base de toda poesía, si bien lo deseable y lo difícil es su combinación con la inspiración, según señala en una entrevista de 1933 (García Lorca, 1977b: 961): “Paul Valéry tiene imaginación, una imaginación extraordinaria. Inspiración, no. Es tan difícil unir los dos auténticos milagros –el de dentro, el de fuera– en un milagro solo...”. Adviértase aquí cómo Lorca ubica el “milagro imaginativo” fuera del poeta, mientras que sitúa la inspiración y el duende en el interior del creador, algo que también repite en otra entrevista del mismo año:

El duende es ese misterio magnífico que debe buscarse en la última habitación de la sangre [...] el duende, ¡ah!, el duende, amigos, está en uno, en la sangre, en el alma. [...] Hay que buscar el duende; sin él habrá cosas buenas en la vida, pero no tan magníficas como teniéndole. Ese es el secreto del arte: tener duende (García Lorca, 1977b: 995).

Si la creación imaginativa es de menor perfección que la inspirada, no parece arriesgado presumir que, en nuestro texto, tome cuerpo en el discurso filial, aquel que presenta irregularidades métricas²² y mayor pobreza de imágenes. Su subordinación a la inspiración artística, emblemática por el discurso creador y métricamente perfecto de la madre, explica convincentemente no solo la supremacía jerárquica de la progenitora (pues la hija es también su creación biológica), sino también la inversión de los roles respecto a la poesía galaico-portuguesa tradicional, ya que, según Lorca, el duende solo seduce y hiere a la mirada

²² Podría verse una prueba extratextual en las siguientes declaraciones, donde Lorca, en 1931, asocia metafóricamente a los gitanos, emblema de la poesía imaginativa oral, con la función que cumple un estribillo: “El *Romancero gitano* no es gitano más que en algún trozo al principio. [...] Es un canto andaluz en el que los gitanos *sirven de estribillo*” (García Lorca, 1977b : 941, la cursiva es mía).

inspirada, no a la imaginativa. De ahí que sea la madre el objeto de su conquista, su víctima agonizante próxima a la evasión.

Dado que Lorca ubica la inspiración dentro del creador, no me parece casual que, en los dísticos, a través de los deícticos, sea perceptible una paulatina aproximación del astro-duende a la madre: si en el verso 1 el demostrativo “aquel” modifica al “branco galán”, en el verso 25 la presencia lunar es ya “*este xemido / d’imenso boi melancónico*” (v. 25). De estrofa a estrofa se le va acercando, la mira a los ojos y la transforma, confiriéndole su cualidad distintiva, su color blanco (v. 22: “*vólvome branca de pronto*”). Un color que, no solo es símbolo de la totalidad en tanto que suma de todos los demás, sino que, referido a la piel, también es indicio de la proximidad de la muerte, la *conditio sine qua non* para la llegada del duende. Advértase que, paralelamente, ese acercamiento de la luna se evidencia a través de la progresiva reducción de sus manifestaciones externas ante los distintos sentidos de la madre: comienza por observarla por completo y a distancia (v. 1: “*Fita aquel branco galán*”), pero llega un momento en que solo percibe sus ojos, cara a cara, casi pupila con pupila (vv. 13-14: “*¿Quen fita meus grises vidros / cheos de nubens seus ollos?*”); más tarde la presencia lunar directa ha desaparecido y la madre la detecta asimilada a la piel del propio cuerpo (vv. 21-22: “*¡Ai filla, co ar do céo / vólvome branca de pronto!*”), y, en el último dístico, el astro-duende queda reducido a un sonido que expresa emoción (vv. 25-26: “*¿Quén brúa co-este xemido / d’imenso boi melancónico?*”) y que la madre percibe a través del oído, bien porque la luna ya se ha adentrado tanto en el personaje locutor que únicamente puede escucharla, bien porque, en su estado agónico, ya no le es posible abrir los ojos (esto es, los tiene cerrados como el niño del RLL).

En los dos primeros dísticos, aquellos que emulan la tradición lírica galaico-portuguesa gracias al *leixa-pren*, la luna es un “branco galán”, todavía lejano, cuyo cuerpo se describe como “transido” o muerto, y la madre, que es quien lo contempla, insta a su hija, con dos imperativos, a que haga lo mismo: “fita”, (es decir, “observa con fijeza”), y “olla” o “mira”, el

verbo que se emplea en el RLL. Sin embargo, la interpretación imaginativa que la hija ofrece del galán, identificándolo con “a lúa”, es indicio de que no posee la misma mirada que la madre. Recordemos en este punto que, para Lorca, el salto inspirado del poeta se figurativizaba precisamente en el acto de mirar la luna con ojos de niño, esto es, con ojos ajenos a la lógica racional, que es aquella de la que están haciendo uso la hija y la instancia enunciativa, que titula el poema “Danza da lúa en Santiago”. La madre, en cambio, se sirve de la lógica poética para enunciar la progresiva proximidad de un fenómeno inefable que ella nombra a través de personificaciones y metáforas audaces, siendo su discurso aquel que, paulatinamente, al crear una tensión dramática, provoca la emoción en el lector, pues, como señalaba Lorca, “no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende” (García Lorca, 1977a: 1100).

En el segundo dístico, la madre ordena a la hija que observe el cuerpo muerto del galán, “negro de somas e lobos”, pues aunque el galán sea “branco”, paradójicamente, su cuerpo es del color que expresamente emplea Lorca para caracterizar al duende: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”, “Este duende de que hablo, oscuro y estremecido” (García Lorca, 1977: 1098). Dicha negrura se la otorgan sombras, pero también “lobos” que, en tanto que *carnívoros* depredadores nocturnos, resultan equivalentes a la zumaya del RLL. Ambos animales figurativizan la inspiración, que, en palabras de Lorca, “recibe [el hecho poético] y lo envuelve en luz súbita y palpitante, como esas grandes flores *carnívoras* que encierran a la abeja trémula de miedo y la disuelven en el agrio jugo que sudan sus pétalos inmisericordes” (García Lorca, 1977: 1069; la cursiva es mía).

La mayor proximidad del astro duende a los ojos de la madre genera las preguntas que constituyen el tercer y cuarto dísticos (García Lorca, 1977a: 566):

¿Quén fire potro de pedra	¿Quen fita meus grises vidros
na mesma porta do sono? (vv. 9-10)	cheos de nubens seus ollos? (vv. 13-14)

El paralelismo explícito de los dos dísticos vuelve equiparables entre sí las acciones y sus sujetos y objetos, de modo que los versos 9 y 10 son casi parafraseados en los versos 13 y 14, menos metafóricos. El cuerpo de la madre viene a constituirse como una casa, por cuyos espacios-límite (puerta y ventanas) trata de entrar el galán, ora hiriendo o golpeando, ora mirando a través de los cristales. Se homologan así, semánticamente:

- a) El verbo *ferir* y el verbo *fitar*, de manera que la forma verbal que Lorca había empleado para definir la acción del duende queda asimilada a la de *mirar*.
- b) La “porta do sono” y los “grises vidros” de la madre: ambas expresiones tienen en común el ser metáfora de los ojos en tanto que espacio-límite por el que el duende trata de acceder al espacio onírico interior de la madre. Es de reseñar aquí que, en la redacción autógrafa, Lorca tachó el color de los “vidros” o ventanas oculares, que inicialmente eran “verdes”, y lo cambió por “grises”, probablemente por tratarse de una mezcla de blanco y de negro, los colores distintivos del galán astral.
- c) El “potro de pedra” y los “ollos” “cheos de nubens”. Las dos aposiciones metafóricas insisten en sendos rasgos del galán: su estado “transido” (por eso los golpes de quien “hiere” o llama a la puerta no son los de un potro vivo, sino de piedra), y su oscuridad, emulada en esas nubes que convierte sus ojos en impenetrables para la madre.²³

A partir del verso 17 se produce una transformación en la madre a causa de la entrada del duende en su espacio onírico interior, transformación que queda asociada a la proximidad

²³ La figura del caballo (símbolo de las pasiones) aparece tanto en el RLL y la DLS justo en el momento previo a la evasión y, en ambos casos, queda representado a través del sonido de sus cascos: en el RLL, mediante la preciosa aliteración musical “tocando el tambor del llano”, mientras que, en la DLS, los golpes que metafóricamente da el duende, hiriendo la “porta do sono” de la madre, serán los que se figurativicen en el “potro” de piedra.

de la muerte en los versos 17 y 18, donde pide a su hija que le sea permitido morir en su cama “soñando con froles d’ouro”. La actividad onírica que desea realizar hasta morir tiene como objeto flores doradas o amarillas: las de la corona de “toxos” o aliagas con la que describirá a la luna en el verso 30. Pero el “toxo”, típica planta del paisaje gallego, no solo se caracteriza por sus flores amarillas, sino también por poseer espinas en vez de hojas: de este modo, en el emblema de la luna, asomada a los sueños de la madre, encontramos de nuevo la dualidad belleza/crueldad propia del duende.

En los versos 21 y 22, la transformación afecta ya a la piel de la madre, que adquiere la palidez lunar, su color distintivo. Y si bien ella lo achaca al aire del cielo, la hija le corregirá: “Non é o ar, é a triste lúa / na Quintana dos mortos”.

En el último dístico, como dijimos, la presencia del galán pasa a ser únicamente auditiva, asimilándose su “bruar” al mugido de un buey melancólico, otro animal entonces emblemático del campo gallego. Por consiguiente, en el segmento discursivo A y a consecuencia del baile “da lúa”, se produce una conjunción del galán con la madre —tras el cuarto dístico, coincidiendo con la mitad métrica del poema—, que conlleva la transformación de ambos: él, en un sonido inarticulado que expresa una emoción, y ella, en un ser agónico, ya pálido y sin percepción visual.

Si en la sección A el estribillo iba refrenando la tensión dramática que generaba cada dístico, en B, sin embargo, lo encontramos integrado en el primer y último verso, como abrazando el interior de la estrofa:

¡Sí, a lúa, a lúa
coronada de toxos,
que baila, e baila, e baila
na Quintana dos mortos! (vv. 29-32)

En el primer verso, la madre introduce el adverbio afirmativo con el que reafirma el saber expresado en el estribillo y asume como propia la doble reiteración filial. Al elidir el verbo copulativo del que se servía su hija al identificar el astro-duende, la oración se convierte en una contrucción nominal, típica de la lengua oral. Entre el primer y el último verso, la madre introduce, amplificando el estribillo, una metáfora con un rasgo distintivo que insiste en la personificación inicial del galán y especifica, con la triple reiteración, cómo es el baile lunar, evocando la forma de tirabuzón identitaria del duende. En el paso de A a B, por consiguiente, el discurso de la hija es asimilado por el de la madre, sea en el plano de la expresión (los 4 versos del dístico y el refrán se unen en una cuarteta métricamente regular como el dístico, y heptasilábica como el último verso del estribillo), sea en el del contenido, dado que la progenitora retoma, modificándolo inspiradamente, buena parte del estribillo. Y es que, como decía Lorca, “el duende ama [...] la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles” (García Lorca, 1977b: 1106). La afirmación enérgica de este discurso mixto tiene, pues, una explicación en la teoría de Lorca, ya que “Es difícil que un poeta imaginativo puro (llamémosle así) produzca emociones intensas con su poesía” (García Lorca, 1977b: 1065). Lo deseable sería unir, como leímos más arriba, “los dos auténticos milagros”, imaginación e inspiración, “en un milagro solo” (García Lorca, 1977b: 961): es lo que ocurre en esta cuarteta final, que se autoafirma como propuesta poética a un tiempo imaginativa e inspirada, a través de esos versos interiores del discurso materno que, en B, vienen a “enriquecer” la limitada imagen de la luna que en A había ofrecido el estribillo.

Cada uno de los títulos de los *Seis poemas galegos*, según ha puesto de manifiesto la crítica,²⁴

²⁴ Véanse, además, Babín, 1974: 23 y Britt, 1989: 52.

[...] refers in part to a music or dance form: *Madrigal*, *romaxe*, *cantiga*, *noiturnio*, *canzon de cuna*, and *danza*. The naming of the poems is evocative of the presence of an older poetic tradition, that of the medieval Galician-Portuguese cantigas and suggests that the signified is imported bodily into the signifier as a presence; it is the act of presenting by which is meant the making-present of the Galician poetic tradition (Nunes, 1981: 98).

En realidad, nuestro poema es el único del libro que, en el título, hace referencia al arte de la danza, voz que, como señala María Moliner, designa el “Conjunto de movimientos que forman una pieza completa de baile” y se emplea, en especial, cuando “se trata de bailes artísticos”. El título, emitido *a posteriori* por una instancia de un nivel enunciativo superior al de los personajes que hablan en el cuerpo del poema, establece una relación de equivalencia con el texto que nombra y define, en este caso, con los 32 versos del diálogo que acabamos de estudiar: todos ellos, como poema, *son* la verdadera “Danza da lúa en Santiago”. A través del título, pues, danza y texto poético resultan homologables, confirmándose así la necesidad de su decodificación metaliteraria y, a nuestro juicio, la lectura que acabamos de realizar. Si, para Lorca, el duende era el principal rasgo común entre Andalucía y Galicia, no ha de extrañar que eligiese culminar su colección gallega con un poema en el que retomaba, amplificándola y matizándola, la representación de la fase creadora de la inspiración que, ya en 1928 había figurativizado en la primera tirada del RLL. Y es que el poeta granadino, en 1933, estaba absolutamente convencido de que

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y *es seguro* ser amado, comprendido, y esta lucha por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales (García Lorca, 1977a: 1106).

ROMANCE DE LA LUNA, LUNA

La luna vino a la fragua
 con su polisón de nardos.
 El niño la mira mira.
 El niño la está mirando.
 5 En el aire conmovido
 mueve la luna sus brazos
 y enseña, lúbrica y pura,
 sus senos de duro estaño.
 Huye luna, luna, luna.
 10 Si vinieran los gitanos,
 harían con tu corazón
 collares y anillos blancos.
 Niño, déjame que baile.
 Cuando vengan los gitanos,
 15 te encontrarán sobre el yunque
 con los ojillos cerrados.
 Huye luna, luna, luna,
 que ya siento sus caballos.
 Niño, déjame, no pises
 20 mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba
 tocando el tambor del llano.
 Dentro de la fragua el niño,
 tiene los ojos cerrados.
 25 Por el olivar venían,
 bronce y sueño, los gitanos.
 Las cabezas levantadas
 y los ojos entornados.

Cómo canta la zumaya,
 2 ¡ay cómo canta en el árbol!
 Por el cielo va la luna
 con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
 dando gritos, los gitanos.
 3 El aire la vela, vela.
 El aire la está velando.

(García Lorca, 1929: 9-11)

A1

A2

B1

B2

DANZA DA LÚA EN SANTIAGO

¡Fita aquel branco galán,
 olla seu transido corpo!

É a lúa que baila
 na Quintana dos mortos.

5 Fita seu corpo transido
 negro de somas e lobos.

Nai: a lúa está bailando
 na Quintana dos mortos.

¿Quén fire potro de pedra
 2 na mesma porta do sono? A

¡É a lúa! ¡É a lúa
 na Quintana dos mortos!

¿Quen fita meus grises vidros
 cheos de nubens seus ollos?

3 ¡É a lúa! ¡É a lúa
 na Quintana dos mortos!

Déixame morrer no leito
 soñando con froles d'ouro.

Nai: a lúa está bailando
 2 na Quintana dos mortos.

¡Ai filla, co ar do céo
 4 vólome branca de pronto!

Non é o ar, é a triste lúa
 na Quintana dos mortos.

7 ¿Quén brúa co-este xemido
 d'imenso boi melancónico?

Nai: é a lúa, é a lúa
 na Quintana dos mortos.

¡Sí, a lúa, a lúa
 2 coronada de toxos,
 que baila, e baila, e baila
 na Quintana dos mortos!

(García Lorca, 1977a: 566-567)

A

B

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Montero, Xesús. (1980). Blanco Amor, los poemas gallegos de García Lorca y una incógnita. *Triunfo*, 898, 42.

— (9-1-1981). Encuentro, en Madrid, con García Lorca e Francisco Lamas. *Faro de Vigo*.

— (1997). Presencia dos *Seis Poemas Galegos* de García Lorca na Poesía Galega. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 115-129.

— (2006). *Ánxel Fole, García Lorca e os “seis poemas gallegos”*. Lugo: Concello de Lugo.

Anderson, Andrew. (1988). Who Wrote *Seis poemas gallegos* and in what Language?. En Brian Morris, Cyril. (Ed.). “*Cuando yo me muera*”: *Essays in Memory of Federico García Lorca* (pp. 129-146). Lanhan: University Press of America.

— (Ed.). (1990). *Lorca’s Late Poetry: a Critical Study*. Leeds: Cairns.

— (Ed.). (1998). *Antología Poética*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Atencia, María Victoria. (1982). Los seis poemas gallegos de Federico García Lorca. *Insula*, 427, 1 y 12.

Babín, María Teresa. (1954). *El mundo poético de Federico García Lorca*. San Juan de Puerto Rico: Biblioteca de Autores Puertorriqueños.

— (1974). La poesía gallega de García Lorca. *Sin nombre*, V, 2, 21-42.

Beltrán Fernández de los Ríos, Luis. (1986). *La arquitectura del humo: una reconstrucción del Romancero gitano de Federico García Lorca*. Londres: Tamesis.

Brian Morris, Cyril. (2000). El claroscuro narrativo del *Romancero gitano*. En Soria Olmedo, Andrés. (Ed.). *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)* (pp. 34-52). Granada: Diputación de Granada.

Britt, Linda Louise. (1989). *Swan Song: Late Trends in The Poetry of Federico García Lorca*. Ann Arbor/Michigan: University Microfilms International.

Bonaddio, Federico. (2010). *Federico García Lorca. The Poetics of Self-Consciousness*, London: Tamesis.

- Cano Ballesta, Juan. (1973). Una veta reveladora en la poesía de García Lorca (Los tiempos del verbo y sus matices expresivos) En Manuel Gil, Ildefonso. Ed. *Federico García Lorca* (pp. 121-152). Madrid: Taurus.
- Caravaggi, Giovanni. (1993). Mitti e strutture del Romance de la luna, luna. En Caldera, Ernanno. (Ed.). *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ernanno Caldera* (pp. 111-122). Messina: Armando Siciliano Editore.
- Caucci, Paolo G. (1977). *I “Seis poemas galegos” di Federico García Lorca*. Perugia: Editrice Volumnia.
- Climent, Laia. (2004). Tradición y ruptura: el tratamiento de la literatura popular en Federico García Lorca y Maria-Mercè Marçal. En León Gómez, Magdalena. (Ed.). *La Literatura en la Literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (pp. 335-345). Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Correa, Gustavo. (1970). *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.
- Chapman, Hugh H. (1956). Two Poetic Techniques: Lorca’s “Romance de la luna, luna” and Goethe’s “Erlkönig”. *Hispania*, 39, 4, 450-455.
- Chevalier, Jean-Claude. (1971). Architecture temporelle du ‘Romancero traditionnel’. *Bulletin Hispanique*, LXXIII, 50-103.
- Debicki, Andrew Peter. (2005). Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*. En Fernández Cifuentes, Luis. (Ed.). *Estudios sobre la poesía de Lorca* (pp. 359-75). Madrid: Istmo.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. (1989). *Tres poetas ante el amor, el mundo y la muerte*. Baleares: Prensa Universitaria.
- Dobrian, Walter A. (2002). *García Lorca: su Poema del Cante Jondo y Romancero Gitano analizados*. Madrid: Alpuerto.
- Eich, Christoph. (1958). *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*. Madrid: Gredos.
- Feal Deibe, Carlos. (1971a). Los Seis poemas galegos de Lorca y sus fuentes rosalianas. *Romanische Forschungen*, LXXXIII, 555-587.
- (1971b). “Romance de la luna, luna”: Una reinterpretación. *Modern Language Notes*, 86, 2, 284-288.

Filgueira Valverde, Xosé. (6-5-1993). O 'Branco Galan' da 'Danza da lua' de García Lorca, *La voz de Galicia*.

Flys, Miguel Jaroslaw. (1955). *El lenguaje poético de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.

García Lorca, Federico. (1929). *Romancero gitano*. Madrid: Revista de Occidente.

— (1977a). *Obras completas*. Madrid: Aguilar. Tomo I.

— (1977b). *Obras completas*. Madrid: Aguilar. Tomo II.

— (1981). *Primeras Canciones; Seis Poemas Galegos; Poemas Suelos; Colección de Canciones Populares Antiguas*. Hernández Mario. (Ed.). Madrid: Alianza Editorial.

— (1984). *Conferencias*. Maurer, Christoph. (Ed.). Madrid: Alianza Editorial.

— (1988). *Diván del Tamarit, Seis Poemas Galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Poemas Suelos*. Anderson, Andrew. (Ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

— (1995). *Seis Poemas Galegos, Blanco Amor, Eduardo*. (Ed.). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.

— (2008). *Obra completa*. García-Posada, Miguel. (Ed.). Tres Cantos: Akal.

García Posada, Miguel. (Ed.). (1982). Federico García Lorca. *Poesía*, 2. Madrid: Akal.

Gómez Montero, Javier. (1999). Lorcás *Romancero gitano* und die Subjektivierung des Mythos. En Zapke, Susana. (Ed.). *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia* (pp. 89-116). Kassel: Reichenberger.

Guazzelli, Francesco. (1999). I poemi 'Galegos' di Lorca. En Stegagno Picchio, Luciana; Lancastre, Maria José de; Peloso, Silvano; Serani, Ugo (Coords.). *E vós, tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio* (pp. 377-392). Viareggio: Baroni.

Guillén, Jorge. (1977). Federico. En García Lorca, Federico. *Obras Completas* (pp. 1509-1510). Madrid: Arturo del Hoyo.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. (2015). Un ejemplar de los 'Seis poemas galegos' de Lorca convertidos por Seoane en una obra de arte. *Revista Quiroga*, 7, 90-94.

Höltje, Matthias. (2004). *Der Symbolismus in Federico García Lorcás Romancero Gitano*. Stuttgart: Ibidem.

- Jerez-Farrán, Carlos. (2005). Mundo étnico y circunstancia personal en el *Romancero gitano* de García Lorca. *Cuadernos Americanos*, 109, 103-131.
- Landeira Yrago, José. (1986). *Viaje al sueño del agua. El misterio de los poemas gallegos de García Lorca*. A Coruña: Ediciós do Castro.
- (1986b). *Federico García Lorca y Galicia*. A Coruña: Ediciós do Castro.
- López Guil, Itziar. (Ed.). (2011a). *Federico García Lorca, 75 años después. Versants*, 57.
- (2011b). El “Romance de la luna, luna” y la teoría poética de Lorca. *Federico García Lorca, 75 años después. Versants*, 57, 91-114.
- Marco López, Aurora, (1992). Los Poemas Gallegos de Lorca: Danza da Lúa en Santiago. En Reichenberger, Kurt y Rodríguez, Alfredo.(Eds.), *Federico García Lorca: Perfiles críticos* (pp.137-140).Kassel: Reichenberger.
- McInnis, Judith B. y Bohning, Elisabeth E. (1981). The Child, the Daemon and Death in Goethe’s “Erlkönig” and García Lorca’s “Romance de la luna, luna”. *García Lorca Review*, 9, 2, 109-127.
- Murillo, Jorge. (1992). El ‘Romance de la luna, luna’ de Federico García Lorca: una ceremonia de iniciación, *Kanina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 16, 2, 143-147.
- Nadal, Rafael. (1970). *El Público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*. Oxford: The Dolphin Book.
- Newton, Candelas. (1995). Mitificación y lenguaje poético: el *Romancero gitano*, *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII, 1, 114-116.
- Neira Vilas, Xosé. (1964). García Lorca y sus poemas gallegos. *Islas*, VI, 2, 109-123.
- Nunes, María Luisa. (1981). Absence and Presence in the Six Galician Poems of García Lorca. *García Lorca Review*, IX, 97-108.
- Pérez Rodríguez, Luis. (2011). *O pórtico poético dos Seis Poemas Galegos de F. García Lorca*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Poeta, Salvatore. (2003). Aproximación a la teatralidad del *Romancero gitano* de Federico García Lorca. En León Gómez, Magdalena. (Ed.). *La Literatura en la Literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (pp. 427-434). Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

- Ramsden, Herbert. (1988). *Lorca's Romancero Gitano*. Manchester: Manchester University Press.
- Rivas Crespo, Josefa. (1956). Comentario a la poesía de García Lorca 'Romance de la luna, luna'. *Hispania*, 39, 1, 97.
- Rodríguez, Israel. (1977). *La metáfora en la estructura poética de Jorge Guillén y Federico García Lorca*. Madrid: Hispanova de Ediciones.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. (1992). Romance de la luna, luna. En Reichenberger, Kurt y Rodríguez, Alfredo.(Eds.), *Federico García Lorca: Perfiles críticos* (pp.81-87). Kassel: Reichenberger.
- Salazar Rincón, Javier. (1999). «Rosas y mirtos de luna...», *Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: UNED.
- Sánchez Reboredo, José. (1986). Sobre los Seis Poemas Gallegos. *Cuadernos hispanoamericanos: revista mensual de cultura hispánica*, 435-436, 619-627.
- Scalia, Giovanna. (1978). *I Sei Poemi Galegos di Federico García Lorca*. *L'Italia Che Scrive*, LXI, 4, 42-48.
- Sibbald, Kathleen M. (1992). 'Cómo canta la zumaya': An Ornithological Excursus on Lorca's 'Romance de la luna, luna'. En Mackenzie, Ann L. y Severin, Dorothy S. (Eds.). *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans* (pp. 265-274). Liverpool: Liverpool University Press.
- Tinnell, Roger. (2011). Correspondencia conservada de Eduardo Blanco-Amor a Federico García Lorca. *Madrygal. Revista de estudios gallegos*, 14, 117-124.
- Torres Feijó, Elías J. y Gómez, Joel R. (2013). Os *Seis Poemas Galegos* de Federico García Lorca e os Cánones das Literaturas Española, Galega e Portuguesa. *Romance Notes*, 53, 2, 221-236.
- Zardoya, Concha. (1973). *Poesía española del siglo XX*. Madrid: Gredos.