

El simbolismo del viento y la luna en el *Romancero gitano*

The Symbolism of the Wind and the Moon in *Romancero gitano*



JUAN MANUEL VADILLO COMESAÑA

Universidad Nacional Autónoma de México | México
juanvadillo@filos.unam.mx

Resumen

En el presente artículo proponemos una lectura del *Romancero gitano* a la luz del simbolismo tradicional hispánico y del concepto de “religiosidad naturalística”. Nos centramos específicamente en el análisis de dos símbolos (el viento y la luna), que son fundamentales tanto en el mundo de Lorca como en la lírica tradicional hispánica y en la “religiosidad naturalística”. La intención es observar cómo el poeta es capaz de transformar los símbolos tradicionales para crear imágenes de vanguardia, que —según intentamos demostrar— pueden perder su carácter oral y popular, pero nunca su esencia tradicional. Por otra parte, intentamos señalar algunas coincidencias entre el simbolismo de la lírica tradicional hispánica y el de la “religiosidad naturalística”, que, a su vez, son materia prima en el proceso de creación del *Romancero gitano*. A fin de cuentas, lo que queremos es enriquecer la lectura de un poemario cuya expresividad evocativa y simbólica es un surtidor de interminables interpretaciones.

Palabras clave: religiosidad, simbolismo, romancero, tradicional

Abstract

In this article, we propose a reading of *Romancero gitano* in the light of traditional Hispanic symbolism and the concept of “naturalistic religiosity.” We focus specifically on analyzing two symbols (the wind and the moon), which are fundamental both in Lorca’s world and in the traditional Spanish lyric and “naturalistic religiosity.” The intention is to observe how the poet can transform traditional symbols to create avant-garde images that, as we try to demonstrate, can lose their oral and popular character, but never its traditional essence. Moreover, we try to point out some coincidences between the symbolism of the classic Spanish lyric and that of “naturalistic religiosity,” which, in turn, are the raw material in the process of creating *Romancero gitano*. In the end, what we want is to enrich the reading of a collection of poems whose evocative and symbolic expression is a fountain of endless interpretations.

Keywords: religiosity, symbolism, romancer, traditional

Federico García Lorca era, sin duda, un amante de la cultura popular. Desde muy joven se había empapado de romances y canciones de la tradición oral granadina. Su propia *Colección de canciones populares antiguas* (1931)¹ es una prueba de la enorme pasión con que el poeta memorizaba los versos y melodías que escuchaba en las tabernas, en los tablaos, en el campo, en los puertos, y en las calles de las ciudades y pueblos andaluces. El granadino se había convertido él mismo en un portador de la tradición viva, sobre todo porque en el proceso de aprender un romance, un cuento o una copla, siempre acababa creando su propia versión (Piñero, 2010b: 583-585). Este sentido íntimamente tradicional se manifiesta también a la hora de escribir su poesía. En el *Romancero gitano* encontramos uno de los mejores ejemplos, donde Lorca va a transformar de diversas maneras recursos, símbolos y motivos de la lírica tradicional. La intención de este artículo es describir en qué consisten algunas de estas transformaciones, sobre todo en el terreno del simbolismo. Cómo es que el poeta va a transformar los símbolos tradicionales para escribir una poesía que se acerca a las vanguardias.

De acuerdo con Margit Frenk (2006), “uno de los rasgos [...] más notables de la cultura popular es el simbolismo” (329). En la lírica tradicional hispánica, el viento y la luna no solamente son símbolos recurrentes, sino que también entrañan una gran riqueza expresiva. En este ensayo analizaremos el contenido simbólico de la luna y el viento en el *Romancero gitano* a la luz del simbolismo tradicional hispánico;² a su vez intentaremos complementar este análisis con los temas y símbolos que Ángel Álvarez de Miranda (1959) despliega cuando relaciona la religiosidad primitiva con el mundo poético de Lorca.

En su ensayo “Poesía y religión”, Ángel Álvarez de Miranda (1959) va a descifrar la manera en que la poesía de García Lorca coincide “en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de antiguas religiones” (49). En el mismo texto, Miranda apunta —de manera más específica— que la poesía de Lorca va a coincidir con cierto tipo de religiosidad arcaica basada en la “sacralidad de la vida orgánica”, la cual consiste (desde la perspectiva de la mentalidad primitiva) en que todo en la naturaleza tiene un carácter sagrado. García Lorca va a descubrir intuitivamente este tipo de religiosidad que, de acuerdo con Miranda, llamaremos “religiosidad naturalística”; se trata de un

¹ Se trata de una antología de canciones líricas populares realizada por el poeta, en la que, además, se incluyen romances como “Don Bueso” y “Los peregrinitos y los mozos de Monleón” (Piñero, 2010b: 583).

² De acuerdo con Margit Frenk (2006), existe un sistema simbólico “dentro [...] de la tradición de la antigua lírica hispánica” (351). Siguiendo a Frenk: “el conjunto de canciones populares” de la lírica hispánica va a conformar un mismo lenguaje simbólico. A partir de aquí, lo llamaremos “simbolismo tradicional hispánico”.

universo simbólico fundamental para su poesía, un "coherente sistema de intuiciones [del poeta] sobre la sacralidad de la vida orgánica" (49).

Como veremos, la lírica tradicional hispánica en ocasiones va a coincidir con la religiosidad naturalística; a su vez, la poesía de Lorca llega a coincidir con ambas, de tal manera que algunas veces no sabemos con precisión si la fuente del poeta ha sido la lírica tradicional³ o más bien su intuición en torno a la religiosidad naturalística, o ambas. En este sentido intentaremos señalar algunas de las coincidencias entre la lírica tradicional y la religiosidad naturalística que aparecen en el *Romancero gitano*.

Lo primero que podemos observar es que en el simbolismo tradicional hispánico predomina una naturaleza erotizada; por su parte, en la religiosidad naturalística, la fecundidad y sus paradigmas son fundamentales, y van a proyectarse (simbólica y metafóricamente) sobre la totalidad de la naturaleza. En ambos mundos el viento y la luna desempeñan un papel fundamental, además de que los dos son motivos centrales del *Romancero gitano*.

El viento

En el *Romancero gitano* Lorca va a transformar el simbolismo tradicional del viento para crear su propio mundo. Empezaremos entonces por adentrarnos en la tradición para después entender cómo es que el poeta la transforma:

A los olivaritos
voy esta tarde,
a ver cómo meneaa
la hoja el aire. (Fernández Bañuls y Pérez Orozco, 2003: 153)

En esta copla tradicional el simbolismo del viento aparece con toda transparencia: el aire meneando la hoja representa al amante excitando a su amada cuando la visita (Frenk, 2006: 338).

En las siguientes coplitas nuevamente se emplea el verbo menear para expresar de manera simbólica el acto sexual por medio del viento y las hojas:

³ Aquí y en adelante cuando hablamos de lírica tradicional, nos estamos refiriendo a la lírica tradicional hispánica.

Tres hojitas, madre,
tiene el arbolé,
la una en la rama,
las dos en el pie.

Dábales el aire,
meneábanse. (Frenk, 2003: 667)

El simbolismo sexual del viento moviendo las hojas se refuerza en la siguiente copla tradicional donde el viento interactúa, ya no con la hoja, sino con la mujer misma. De nuevo se utiliza el verbo menear: "Meneáos, señora comadre, / meneaos, y daros á el ayre" (Frenk, 2003: 1703).

En la copla que sigue el viento ya no mueve a la hoja sino al árbol entero. Esta cuarta aparición de "menear"⁴ indica que el verbo en sí mismo tiene connotaciones sexuales: "La zarzuela, madre, / ¡cómo la menea el ayre!" (Frenk, 2003: 978).

Observe el lector que tanto las hojas como la zarzuela son femeninas. Por su parte el caso de la comadre refuerza la imagen de la feminidad pasiva frente al viento masculino activo. De acuerdo con Margit Frenk (2003: 339), en el simbolismo tradicional el viento muchas veces simboliza "el impulso sexual masculino" sentido por la mujer. García Lorca es capaz de invertir el sentido tradicional para crear su propio mundo simbólico en la siguiente imagen del "Romance sonámbulo":

La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas. (García Lorca, 2008c: 101, vv. 17-18)

Aquí la higuera (árbol femenino) se vuelve el agente activo, y el viento, que en el simbolismo tradicional es activo, se vuelve pasivo. La imagen sexual no sólo se mantiene, sino que se intensifica con el verbo frotar, quizás todavía más erótico que menear. Hay que añadir que la higuera en sí misma está llena de connotaciones eróticas: en el simbolismo dionisiaco se la relaciona con la fecundidad; con la madera del árbol de la higuera se fabrica el falo de las procesiones dionisiacas; "el higo y la manzana de Adán ocultan el mismo fruto mitológico, es decir el falo" (Gubernatis, s. f.: 104-105). No es fortuito que Lorca eligiese la higuera para crear esta imagen; se trata de un árbol fe-

⁴ De acuerdo con Maria Ana Beatriz Masera Cerutti (1995: 145), el "menearse" en la lírica tradicional es un motivo que simboliza la pérdida de la virginidad.

menino cuyo simbolismo gira en torno a la masculinidad, con lo cual era el árbol más apropiado para tomar el papel que, en la lírica tradicional, le correspondía al viento.

El simbolismo tradicional se complementa con la creencia popular (en España) de que el viento es una fuerza siniestra (Foster, 1966: 109). Nos da la impresión de que Lorca pensaba en esta creencia al dibujar la primera aparición del viento en el *Romancero gitano*: "El aire la vela, vela. / El aire la está velando" (García Lorca, 2007: 91, vv. 35-36). Aquí el aire parece ser cómplice de la luna que ha matado al niño; de esta manera el viento adquiere un sentido fúnebre sin perder sus connotaciones tradicionales, plenamente eróticas, que se van a desplegar a lo largo de todo el *Romancero gitano*. Observe el lector que en el "Romance de la luna, luna", el erotismo y la muerte son dos temas centrales que van a ser expresados por medio del simbolismo de la luna y el viento.

La segunda vez que aparece el viento en el *Romancero gitano* es en el romance "Preciosa y el aire":

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento que nunca duerme. (García Lorca, 2007: 93, vv. 17-20)

A partir de este último verso Lorca va a ir transformando al viento en un personaje muy complejo que involucra diversas tradiciones. Cabe decir que, en nuestra interpretación, siempre se trata del mismo viento que va mostrando a lo largo del romance sus diferentes facetas. Inmediatamente después del último verso citado (v. 21), el viento se va a convertir en San Cristobalón, aumentativo popular de San Cristóbal, santo cuya imagen puede verse en muchas iglesias andaluzas. Se trata de San Cristóbal de Licia, un mártir cristiano del siglo III, que era muy venerado por los andaluces. El hecho de que San Cristóbal tuviera un pasado de pecador lujurioso (antes de arrepentirse frente Dios) es sin duda uno de los rasgos centrales por los que el poeta lo eligió. Aquí podemos observar que el erotismo del viento tradicional coincide con el carácter lascivo del santo. A estos elementos de la tradición andaluza, Lorca va a añadir el fermento clásico: en *la Iliada*, Boreas, viento del norte, aparece como un semental de negra melena, encargado de fecundar a las yeguas de Erictonio; en las *Geórgicas* de Virgilio, vuelve a aparecer con las mismas características; Jorge Guillén y Amado Alonso (Foster, 1966: 114) encuentran un antecedente de "Preciosa y el aire" en el rapto de Oritía por parte del mismo Boreas, que tiene lugar en el libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio.

También habría que mencionar que el viento aparece como un sátiro en el verso 41 del romance, lo cual remarca el carácter de fecundidad que Boreas ya le había infundido. El sátiro no sólo se caracteriza por su imagen plenamente erótica,⁵ sino también por sus poderes de reproducción. Habría que mencionar además que, como señala Margit Frenk (2006: 339), el viento nunca aparece como fuerza fecundadora en la lírica tradicional hispánica; es por ello que la presencia del sátiro en el romance va a completar el simbolismo tradicional añadiendo al personaje de Lorca rasgos de fecundidad dentro de un paradigma planamente sexual. Este sátiro de “Preciosa y el aire” tiene su antecedente (en el mundo poético de Lorca) en el poema “Macho cabrío” (último del poemario *Libro de poemas*), cuyo personaje —de acuerdo con Gustavo Correa (1956)— es la “personificación de la lujuria”; el mismo autor advierte que el macho cabrío pasó de ser un dios en la Grecia dionisiaca, a ser un demonio en la Edad Media (Correa, 1956: 42-43).

La riqueza del mito lorquiano va todavía más lejos: resulta que en este romance el viento-sátiro toca “una dulce gaita ausente” (García Lorca, 2007: 93-94, v. 24), hecho que —para Jeremy Foster (1966: 115)— indica que se trata del mismísimo Pan (semejante a los satiros, quienes son sus seguidores), divinidad que aparece tocando una siringa (que Foster asocia con la gaita) y que además se caracteriza por perseguir a las ninfas (en analogía con el viento que persigue a Preciosa). Igual que la imagen de los satiros, la de Pan está llena de erotismo, ya que el dios también aparece con los miembros inferiores de macho cabrío (Grimal, 2007: 402). De acuerdo con Foster, Pan va a aportar, con sus dos cuernos, una característica del diablo en la iconografía judeocristiana. Obsérvese en este sentido que San Cristóbal aparece algunas ocasiones representado como un demonio. Por otra parte, muchas veces se le representa musculoso, tal como aparece en la escultura de Alonso Berruguete, donde el santo está cargando al niño Jesús (Foster, 1966: 112). Sin duda Lorca conocía esta estampa, que va a influir en la creación de su personaje, como se puede ver en los versos 31 y 32 del romance: “El viento-hombrón la persigue / con una espada caliente” (García Lorca: 2007), donde “hombrón” alude a la complexión fornida del santo. En este sentido la leyenda le atribuye a San Cristóbal una tremenda fuerza. Estas características eran bien conocidas por los gitanos andaluces, no sólo porque la devoción a este santo sea típicamente andaluza, sino también porque, seguramente, en las calles del Al-Ándalus se escuchaban —desde tiempos remotos— las diversas historias de San

⁵ Se le representa con la cintura para arriba de hombre, y la parte inferior de macho cabrío, con un miembro gigantesco perpetuamente erecto (Grimal, 2007: 475).

Cristobalón. En este sentido, Gustavo Correa (1956) advierte que este santo puede identificarse con "las ansias y pasiones de la vida diaria gitana" (46).

Como hemos visto, Lorca construye su personaje con elementos de la tradición grecolatina, del simbolismo tradicional hispánico y de la tradición cristiana. En ese orden el viento lorquiano tiene una parte de sátiro y de Pan, otra de viento lascivo, y una última de santo. A su vez este santo —quizás por su pasado pecaminoso— puede confundirse con un demonio. En definitiva, el poeta crea un nuevo mito, tal como él mismo lo cuenta en una carta a Jorge Guillén fechada en 1926: "Preciosa y el aire' es un romance gitano, que es un mito inventado por mí. En esta parte del romancero procuro armonizar lo *mitológico gitano* con lo puramente vulgar de los días presentes, y el resultante es extraño, pero creo que de belleza nueva" (García Lorca, 2008d: 892).

Más o menos por esas fechas Lorca preparaba la conferencia sobre Góngora, donde elogiaba la capacidad que tenía el poeta cordobés para crear nuevos mitos: "[Góngora] no se contenta con citar el mito, sino que lo transforma, o da sólo un rasgo saliente que lo define" (García Lorca, 1984: 114).

En cuatro de los versos más sugerentes del *Romancero gitano* (2007: 94), el viento va a expresar nuevamente su carácter tradicional:

Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre. (vv. 25-28)

De acuerdo con Margit Frenk (2003), el viento alzando las faldas de las mujeres es un motivo recurrente en el simbolismo tradicional hispánico, como podemos observar en los siguientes ejemplos:

Levantóse un viento
que de la mar salía,
y alzóme las faldas
de la mi camisa

Un mal ventecillo
loquillo con mis faldas:
¡tira allá mal vento!
¡que me las alzas! (Frenk, 2006: 338-339)

Si comparamos estos dos ejemplos con los cuatro versos de Lorca, podemos observar cómo nuevamente el poeta parte del simbolismo tradicional para crear una imagen por demás evocativa e innovadora, donde una rosa azul metaforiza el vientre de Preciosa. En los versos de Lorca, el viento no solamente potencializa su carga erótica a la hora de mencionar el vientre, sino que también refuerza los rasgos de personificación con que suele aparecer en el simbolismo tradicional, ya que en el verso 25 —en una actualización dramática—⁶ el viento le habla a Preciosa.

Después de San Cristobalón, el viento que presenta más riqueza simbólica en el *Romancero gitano* es sin duda el “verde viento” del “Romance sonámbulo”, entre otras cosas porque tiene la virtud de expresar las constantes transformaciones entre la vida y la muerte, no sólo en el ámbito del hombre sino también en la vida orgánica. Ya desde los primeros cuatro versos del romance se puede apreciar la relación entre el mundo del hombre y el “verde viento” de la vida vegetal:

Verde que te quiero verde,
verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña. (vv. 1-4)

No sería aventurado decir que el tema del romance es la constante transformación de ambos mundos: el movimiento constante en la vida del hombre y el constante transcurrir en el mundo de la naturaleza, este último representado por un viento que —por su esencia— nunca deja de moverse. El viento en este sentido expresa una paradoja existencial: para poder ser hay que dejar de ser constantemente. Ninguna transformación es posible sin la muerte, por eso es que el verde viento puede expresar de manera simultánea la vida y la muerte:

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. (vv. 61-66)

⁶ Cuando en un poema se entra al estilo directo sin ningún aviso (lingüístico o tipográfico).

En este pasaje la expresión mortal del viento se va a reforzar mediante el simbolismo de color verde, que, si bien en los primeros cuatro versos del romance simbolizaba la vitalidad del mundo orgánico, aquí va a desplegar su carácter fúnebre. Observe el lector, en este sentido, el siguiente verso del romance “Muerte de Antoñito el Camborio” (García Lorca, 2007: 136): “Moreno de verde luna” (v. 21), donde el verde asociado al carácter fúnebre de la luna anticipa el destino fatal del personaje. Otro ejemplo se puede apreciar en el poema “La luna se asoma” (García Lorca, 2008b: 550), donde el color verde se asocia con otros elementos mortales (luna llena-fruta verde y helada). A su vez, la menta y la albahaca del “Romance sonámbulo” (v. 66) son de color verde y por su contigüidad con la hiel denotan, de acuerdo con Paepe (2007: 104), amargura y desamor. Para esta misma expresión hay buen ejemplo en el poema “Balcón”, del *Poema del cante jondo* (1986):

Entre la albahaca
y la hierbabuena,
la Lola canta
saetas. (vv. 9-12)

Observe el lector que la saeta es un cante por demás doloroso. Parece que, en el último pasaje citado del “Romance sonámbulo”, el viento despliega todo su sentido fúnebre, al mismo tiempo que se asocia con la amargura y el dolor. Se trata del mismo viento que, en el mismo romance, también puede expresar la vitalidad de la naturaleza y sus constantes transformaciones.

Por otra parte, en “La casada infiel” (García Lorca, 2007: 112) el simbolismo del viento se vuelve a presentar con una imagen plenamente tradicional que alegoriza el acto sexual: “Con el aire se batían / las espadas de los lirios” (vv. 46-47).

La riqueza simbólica del viento va a cobrar plena vida en el mundo poético del *Romancero gitano*: el verde viento, el viento sátiro, el viento cómplice de la luna, el viento sonámbulo, todos los diversos vientos del poemario nos ofrecen diferentes perspectivas que van a conformar una visión arcaica del mundo, la cual se va a regir mediante una misma lógica poética.

La luna

En muchas de las religiones arcaicas —sobre todo en las mediterráneas— la luna es una deidad fundamental ya que puede expresar tanto el devenir humano como el de

la naturaleza. “La luna —advierde Mircea Eliade (2008)— es un astro que crece, decrece y desaparece, un astro cuya vida está sometida a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte” (150). La luna tiene que morir para renacer, por ello simboliza la regeneración. El hombre ve reflejado su ciclo vital en el ciclo de la luna, no solamente en el sentido de nacer, vivir, morir, sino también porque el ciclo lunar expresa la posibilidad de resucitar. Álvarez de Miranda (1959) advierte que los muertos van a renacer en la luna,⁷ su muerte es “una forma perenne de resurrección” (85). Esta idea está en la médula del mundo poético lorquiano. En el “Romance de la luna, luna” (García Lorca, 2007: 90), por ejemplo, el poeta —por medio de una elipsis— nos dice que el niño ha muerto en la fragua: “Dentro de la fragua el niño, / tiene los ojos cerrados” (vv. 23-24); no obstante, seis versos después, el niño va a aparecer de la mano de la luna, como si el astro le hubiese devuelto la vida: “Por el cielo va la luna / con un niño de la mano” (vv. 31-32). Álvarez de Miranda (1959) en este sentido advierte que, en muchas religiones arcaicas, la luna va a acompañar a los muertos “de la mano” para llevarlos “hasta su mansión” (89). Mircea Eliade (2008), por su parte, apunta que, en ciertas culturas (India, Grecia, Irán), “las almas reposan en la luna esperando una nueva encarnación” (166). En el “Romance de la luna, luna”, Lorca consigue expresar con gran riqueza evocativa el sentido del devenir lunar de la religiosidad naturalística. La muerte y el renacimiento del niño son dos motivos que se desprenden del paradigma de las transformaciones de la luna.

El devenir lunar es también uno de los temas del repertorio del *Cante jondo*. En la siguiente copla va a ser expresado mediante un velo de seda negro; sin el velo, la luna está llena. Observe el lector que el astro aparece personificado como una mujer, igual que en los versos del “Romance de la luna, luna”:

Ya no viste la luna
su velo de seda negro
ya no baja a mirarse en su azul espejo.

El “azul espejo” es el mar, que también aparece como un espejo donde se ve reflejada la luna en los siguientes versos de *Canciones de luna*: “La luna clava en el mar / un largo cuerno de luz” (García Lorca, 2008b: 554, vv. 1-2). El motivo del agua reflejando a la luna también es central en el “Romance sonámbulo” (García Lorca, 2007: 103) donde la imagen de la luna sobre el aljibe sostiene a la gitana muerta (vv. 73-78).

⁷ Un buen ejemplo se puede encontrar en los siguientes versos de la “Canción de la madre del amargo”: “La cruz. No llorad ninguna. / El amargo está en la luna” (García Lorca, 2007: 295, vv. 9-10).

En la lírica tradicional, el reflejo de la luna sobre el agua no solamente es un motivo, sino que, además, puede expresar las transformaciones de la naturaleza, tal como sucede en la siguiente copla:

La luna en el cielo,
la luna en el río,
pobre de la luna
quién la habrá partío. (Soler, 2010: 63)

Para Bachelard (2005) el agua es creadora: "Al inmovilizar la imagen del cielo, el lago crea un cielo en su seno" (68). En los siguientes versos del romance "Burla de don Pedro a caballo" (García Lorca, 2007: 168-169) el agua será otra luna en su reflejo:

Sobre el agua
una luna redonda
se baña,
dando envidia a la otra ¡tan alta! (vv.15-19)

Bachelard (2005) advierte que "el reflejo [en el agua] es más real que lo real porque es más puro" (68). La realidad reflejada en el agua se asocia también con las constantes transformaciones del mundo orgánico; el agua y la luna en conjunto potencializan el simbolismo del devenir lunar.

En la siguiente copla es interesante observar cómo la lírica tradicional consigue expresar las transformaciones de la luna, con sencillez y transparencia:

Aquí hay un malentendío,
¿que la luna que te traigo
no es la luna que has pedío? (Soler, 2010: 94)

Por su parte Robert Graves (2007) va a describir las fases de la luna fijándose en su simbolismo y sus colores:

Yo la llamo Diosa Blanca porque el blanco es su color principal, el color del primer miembro de su trinidad lunar, pero cuando el bizantino Suidas dice que Io era una vaca que cambió su color blanco por el rosa y luego por el negro, quiere decir que la Luna Nueva es la diosa blanca del nacimiento y

el crecimiento, la Luna Llena, la diosa del amor y la batalla, y la Luna Vieja, la diosa negra de la muerte y la adivinación. (89)

En este sentido, García Lorca, en el poema “Luna negra” (2008b: 308) va a relacionar los colores de la luna con el mundo gitano de la fragua:

En el cielo de la copla
asoma la luna negra
sobre las nubes moradas.
Y en el suelo de la copla
hay yunques negros que aguardan
poner al rojo la luna.⁸

La luna negra es la misma luna de la muerte a la que se refiere Robert Graves, la cual puede transformarse —al calor de la fragua— en una luna roja del color del metal ardiente. Lorca se está refiriendo al eclipse de luna cuando el astro parece sangrar. En este sentido Álvarez de Miranda (1959) advierte que la sangre y la muerte están regidas ambas por la misma “misteriosa divinidad lunar” (89); esto va a suceder —siguiendo a Miranda—, tanto en la religiosidad naturalística como en el mundo poético de Lorca. En *Bodas de sangre*, por ejemplo, la luna personificada (en un leñador joven con la cara blanca) entabla un diálogo con una mendiga (que representa a la muerte) a la que le dice (refiriéndose a Leonardo⁹ y al novio):

Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre
me ponga entre los dedos su delicado silbo.
¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan
en ansia de esta fuente de chorro estremecido! (García Lorca, 2008a: 392)

Aquí se puede observar la ambivalencia vida-muerte de la luna (relacionada con la sangre), recurrente en el simbolismo lorquiano y fundamental en la religiosidad na-

⁸ Los yunques aluden sin duda a las fraguas gitanas, a su vez, podemos observar en este poema coincidencias con el texto de Robert Graves anteriormente citado, en el que se habla de la luna negra como diosa de la muerte y de la adivinación. El arte adivinatorio es fundamental no sólo en el mundo gitano, sino también en todas las culturas asociadas a la herrería, tal como advierte Francisco Alonso: “En la etnología y la antropología las artes de la herrería van siempre unidas a la música y a la magia” (1998: 38).

⁹ Leonardo es el personaje que se lleva a la novia, y que va a morir en una pelea de cuchillos, en la que también perderá la vida el novio.

turalística. La luna desea al mismo tiempo la vida y la muerte, porque la muerte de los personajes está expresando también la vitalidad de la sangre liberada. Por eso la luna quiere que la muerte sea lenta, para que se derrame la mayor cantidad de sangre posible, la necesaria para fertilizar sus “valles de ceniza”. Uno de los mejores ejemplos de lo que significa la sangre liberada de su cauce carnal (en el mundo lorquiano) puede apreciarse en un diálogo entre los tres leñadores de *Bodas de sangre*, cuando uno de ellos les responde a los otros dos: “¿Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella [la sangre] podrida” (García Lorca, 2008a: 387). Aquí la muerte está expresando de manera irónica la máxima vitalidad: la vitalidad de la sangre derramada cuya consecuencia va a ser la misma muerte; en cambio, la sangre contenida en las venas está podrida, porque no va a poder fertilizar al mundo orgánico regido por la luna. En este sentido —como apunta Álvarez de Miranda (1959)— la luna es, al mismo tiempo, la “cosechera de muertos” y la cosechera de vidas (90). El astro necesita de la sangre de los muertos para poder desplegar su ciclo vital que hace posible la vida vegetal y animal.

Esta ambivalencia de la luna (vida-muerte), se presenta también en el *Romancero gitano*, donde la parte vital del astro es expresada —casi siempre— con erotismo. Erotismo y muerte se van a manifestar ambos en el “Romance de la luna, luna”, cuando la bailarina mortal (la luna) “enseña lúbrica y pura / sus senos de duro estaño” (García Lorca, 2007: 90, vv. 7-8). Podemos entender que, para el hombre primitivo, la polivalencia simbólica del astro estaba articulada diacrónicamente con las fases lunares. No obstante, en estos versos la imagen de la luna está expresando simultáneamente muerte y erotismo, no sólo porque en la *diégesis* del romance la luna sea la encargada de matar y resucitar al niño gitano, sino, sobre todo, porque la imagen misma expresa la muerte (estaño)¹⁰ y la lubricidad de manera sincrónica.

Otras veces la luna aparece en el *Romancero gitano* expresando solamente erotismo. Por ejemplo, en “La casada infiel” (García Lorca, 2007: 112) —“Ni los cristales con luna / relumbran con ese brillo” (vv. 30-31)—, donde se la compara con el acto sexual. Por otra parte, en “Thamar y Amnón” (García Lorca, 2007: 176-177), aunque la luna aparece íntimamente relacionada con la esterilidad de la tierra, con el incesto, con la violación y con la muerte, nunca va a expresar explícitamente la muerte de Amnón; en cambio, sí se va a presentar plenamente erótica:

¹⁰ De acuerdo con Ramón Xirau (2011), “en el *Romancero gitano* queda establecida la relación luna-metal-muerte” (172).

Amnón estaba mirando
la luna redonda y baja,
y vio en la luna los pechos
durísimos de su hermana. (vv. 33-36)

Hay que aclarar, sin embargo, que muchas veces la expresión erótica entraña la muerte en sí misma, aunque ésta no aparezca de manera explícita. De acuerdo con Álvarez de Miranda (1956), en el mundo poético de Lorca erotismo y muerte son inseparables (56). No obstante, citaremos dos ejemplos del *Romancero gitano* donde la luna parece expresar únicamente su sentido de muerte sin que, al menos explícitamente, se manifieste su erotismo:

Ajo de agónica plata
la luna menguante, pone
cabelleras amarillas
a las amarillas torres. (vv. 9-12)

En estos versos del romance "Muerto de amor" (García Lorca, 2007: 140-141), la luna menguante o luna vieja se presenta metaforizada como un ajo que agoniza; la agonía es una característica de esta última fase lunar, y el color plateado aparece frecuentemente en las lunas lorquianas.¹¹ La luna vieja, con su tenue luz, hace que las torres se vean amarillas como cabelleras. Siguiendo a Paepe (2007), "el color amarillo en Lorca es a menudo emblemático de la muerte" (141). La luna preside la muerte a lo largo de este romance no solamente por medio del simbolismo cromático, sino, sobre todo, porque es capaz de crear la atmósfera en que el joven agónico presencia su propia muerte. Observe el lector también que —en este romance— la luna está agonizando.

Otra luna plena de muerte es la que aparece en el último verso del "Romance de la Guardia Civil Española" (García Lorca, 2007: "Juego de luna y arena" (157). Con este remate la luna expresa la muerte de los gitanos en la ciudad devastada por la Guardia Civil. A su vez Paepe (2007) advierte que, en esta imagen, la arena es también un símbolo negativo de muerte que se va a complementar con la luna (157).

¹¹ Por dar algunos ejemplos, en el "Romance sonámbulo", "ojos de fría plata" se refiere al reflejo de la luna en los ojos de la gitana. En *Bodas de sangre*, "Plata en cara de la novia" se refiere a la luz de la luna en la cara de la novia. En "La casada infiel", "Sin luz de plata en sus copas / los árboles han crecido" se refiere a la luz de la luna en las copas de los árboles. En "Arlequín", *Canciones*, la luna es "Torso mitad coral, / mitad plata y penumbra". En todos estos casos la plata nunca deja de expresar el simbolismo funesto del metal.

Dentro del simbolismo erótico de la luna, Margit Frenk (2003: 334) apunta que, en la tradición, la luna simboliza muchas veces la unión sexual de los amantes. Esto puede observarse claramente en el siguiente ejemplo de la lírica tradicional andaluza:

La luna se va poniendo
por detrás de tu corral,
de sueño me voy cayendo,
hazme en tu cama un lugar. (Frenk, 2003: 204)

En la siguiente canción tradicional apreciamos de nueva cuenta la relación entre la luna y la unión sexual de los amantes:

Salga la luna, el caballero,
salga la luna, y vámonos luego.

Caballero aventurero,
salga la luna por entero
salga la luna, y vámonos luego. (Maserá Cerutti, 1995: 240)

La luna está ahí para expresar esta unión; no sólo es un testigo, sino que también participa en la consumación amorosa. Su simbolismo no se limita a representar esta consumación, sino que, al mismo tiempo, le permite incidir en ella. Algo muy similar sucede con las lunas erotizadas del *Romancero gitano*: aunque explícitamente no participan en la *diégesis* del romance (con la excepción del "Romance de la luna, luna"), su presencia sí parece incidir en la acción, la intensifica, la enriquece, la redimensiona, la vincula con la tradición. En este sentido, las lunas erotizadas del *Romancero gitano* van a constituir uno de los rasgos de tradicionalidad en el poemario.

Otro de los temas que rige la luna (íntimamente relacionado con la expresión erótica) en la religiosidad naturalística es la fertilidad. Álvarez de Miranda (1959) propone que el hombre ha reconocido "en la vida de la luna [...] todo el resto de la vida cismundana, la vida vegetal y su fertilidad, los ritmos vitales cósmicos y el destino de los seres" (105). La fertilidad va a conformar junto con el agua y la vegetación una sola amalgama presidida por la luna, tanto en la religiosidad naturalística, como en muchos poemas de García Lorca. El agua y el mundo vegetal relacionados con la luna fueron preocupaciones centrales para el poeta desde sus primeros versos. Podemos encontrar muchos ejemplos de ello en el *Libro de poemas* (1918-1920). En

los siguientes versos de este poemario, la luna se nos presenta como una planta: “¡Si mis dedos pudieran / deshojar a la luna!” (García Lorca, 2008c: 192, vv. 23-24). Por su parte, en el acto tercero de *Bodas de sangre* un leñador nos va a hablar de una luna con hojas: “¡Ay luna que sales! / Luna de las hojas grandes [...] ¡Ay luna sola! / ¡Luna de las verdes hojas!” (García Lorca, 2008a: 389). La relación íntima entre la luna y la vegetación encuentra uno de sus mejores ejemplos en estos versos donde el astro se ha transformado en planta para expresar plenamente su compenetración con el mundo vegetal.

En los siguientes versos del poema “Dos lunas de tarde” (García Lorca, 2008b: 554) la primavera, los chopos y el viento del sur se asocian con el devenir lunar:

La luna está muerta, muerta;
pero resucita en primavera.
cuando en la frente de los chopos
se rice el viento del sur. (vv. 1-4)

La íntima relación entre la luna y el mundo vegetal también se observa en el poema “Flor” (García Lorca, 2008), donde las ramas de un sauce blanquean, en el momento en que son iluminadas por la luna:

El magnífico sauce
de la lluvia, caía.

¡Oh luna redonda
sobre las ramas blancas! (555)

En todos los ejemplos, la luna y el mundo vegetal se entrelazan para conformar un mismo tejido numinoso, el cual, en el mundo de la religiosidad naturalística nos puede develar la íntima relación entre un árbol y la luna.

La luna es tan fertilizante como el agua en el mundo de Lorca. En el poema “Mañana” (García Lorca, 2008c: 187), por ejemplo, el agua fértil es “miel de luna que fluye”. Sin embargo, en el romance de “La casada infiel” (García Lorca, 2007: 110-112), no se requiere el poder fertilizante de la luna (aunque éste sea evocado) para que crezcan los árboles —“Sin luz de plata en sus copas / los árboles han crecido” (vv. 16-17)— porque tiene mayor incidencia que la luna, la consumación sexual que estimula la fertilidad de la naturaleza. En términos de Álvarez de Miranda (1959), se trata de “un conocidísi-

mo fenómeno histórico-religioso de la sexualidad como estimulante de la vida en los campos" (110). Recordemos que en este romance la expresión de la naturaleza gira en torno a la alegoría de un acto sexual sublime ("aquella noche corrí / el mejor de los caminos, / montado en potra de nácar / sin bridas y sin estribos [...] [vv. 36-39]). A lo largo del romance, no solamente se va a comparar a la mujer con la naturaleza florida y vital, sino que todo el simbolismo de la naturaleza está expresando la plenitud sexual.

Por otra parte, en el romance "Thamar y Amnón" (García Lorca, 2007: 175), la luna aparece íntimamente relacionada con la consumación sexual (que efectivamente se produce), pero en este caso, el astro va a expresar una violación incestuosa, con lo cual adquiere una nueva significación: frente a la luna de la fertilidad, aparece ahora la luna que va a regir la esterilidad¹² y la sequía:

La luna gira en el cielo
sobre las tierras sin agua
mientras el verano siembra
rumores de tigre y llama. (vv. 1-4)

Aquí la luna le responde al incesto, a la violación y a la muerte de Amnón. La tragedia tiene que concordar con esta otra luna que va a dialogar con la trama del romance, a la que complementa. Si bien la luna que simboliza la unión de los amantes va a regir el mundo de la vegetación florida, en "Thamar y Amnón" la luna de la violación y el incesto tiene que regir una naturaleza árida y hostil:

La tierra se ofrece llena
de heridas cicatrizadas,
o estremecida de agudos
cauterios de luces blancas. (vv. 9-12)

Paepe (2007) advierte en estos versos que las heridas cicatrizadas son "imágenes de la tierra seca, quebrada y árida" (175). A su vez hay una relación entre las heridas y el dolor que produce la violación y la muerte de Amnón. En otra interpretación, la aridez de la tierra puede estar expresando, sin mediación de la luna, un acto sexual no

¹² Otro ejemplo de la luna relacionada con la esterilidad está en los versos 1-6 del poema "La luna y la muerte": "La luna tiene dientes de marfil. / ¡Qué vieja y triste asoma! / Están los cauces secos, / los campos sin verdes / los árboles mustios / sin nidos y sin hojas" (García Lorca, 2008c: 262).

satisfactorio. Esta nueva interpretación se complementa de manera paradigmática con su antítesis, cuando la naturaleza fértil es consecuencia de la plenitud sexual. Recordemos que en “La casada infiel” (García Lorca, 2007: 111) no se necesitaba la luz de la luna (“Sin luz de plata en sus copas / los árboles han crecido” [vv. 16-17]) para que la naturaleza erotizada floreciera como respuesta a un acto sexual pleno y satisfactorio.

La luna consigue expresar con mayor intensidad el devenir del hombre y la naturaleza cuando se la relaciona con el agua en movimiento; uno de los mejores ejemplos de esto aparece en los siguientes versos del “Romance sonámbulo” (García Lorca, 2007: 103): “Barandales de la luna / por donde retumba el agua” (vv. 51-52). En el contexto de esta imagen están los versos “Pero yo ya no soy yo, / ni mi casa es ya mi casa” (vv. 33-34), que expresan el devenir por medio de la misma paradoja existencial que —como habíamos apuntado— también caracteriza al viento: para ser hay que dejar de ser (para ser hay que morir constantemente), de manera que el agua que retumba, con su movimiento, parece expresar la vida en su incesante transformación hacia la muerte. El motivo de la luna reflejándose en el agua viene a completar el sentido, que, en este caso, va a encontrar plena significación en la ambivalencia del astro, en donde —como hemos visto— vida y muerte se generan la una a la otra. Los barandales de la luna también conectan con otros versos de *Bodas de sangre*: “Y la luna se adorne / por su blanca baranda” (García Lorca, 2008a: 365-366). Aquí también la luna va a presidir el movimiento del agua, que a su vez puede relacionarse con todo el dinamismo de la escena nupcial.

Por otra parte, en el mismo “Romance sonámbulo”, el agua del aljibe en su quietud¹³ parece expresar plenamente su sentido de muerte:

Sobre el rostro del aljibe,
se mecía la gitana,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna,
la sostiene sobre el agua. (García Lorca: 2007, vv. 77-78)

¹³ Compare el lector el agua del aljibe con la vitalidad del agua en movimiento en el romance “San Miguel (Granada)” (García Lorca: 2007: 117): “Y el agua se pone fría / para que nadie la toque. / Agua loca y descubierta / por el monte, monte, monte” (vv. 13-16).

A su vez la luna refuerza su sentido mortal con el motivo del agua estancada; aquí la luna sólo puede simbolizar muerte. Al mismo tiempo podemos observar cómo otra serie de elementos relacionados con la muerte se van a entrelazar con el sentido fúnebre de la luna: en primer término, resalta la relación luna-metal-muerte (luna-plata-muerte de la gitana), que de acuerdo con Ramón Xirau (2011) “queda establecida en el *Romancero gitano*” (172). A su vez el color verde de la carne (aunque en el mundo lorquiano este color suele expresar la vida), en estos versos —por estar ligado a la luna y al agua del aljibe— aparece claramente con un sentido fúnebre. Otro ejemplo muy similar puede apreciarse en el siguiente verso —ya citado— del romance “Muerte de Antoñito el Camborio” (García Lorca, 2007: 136), donde también el color de la piel del Camborio ligado a la luna va a simbolizar la muerte del personaje. El color verde además se articula con el frío, por medio de la palabra “carámbano” —que en términos de Stephen Reckert (2001)— es una palabra “Pivote” (92), ya que tiene la virtud de unir estos dos elementos con el sentido fúnebre de la luna. Observe también el lector los siguientes versos del ya citado poema “La luna se asoma” (García Lorca, 2008b: 550):

Nadie come naranjas
bajo la luna llena.
Es preciso comer
fruta verde y helada. (vv. 9-12)

Las naranjas en la lírica tradicional están llenas de erotismo; mandarles a la amada una naranja partida es símbolo de amor verdadero (Maserà Cerutti, 1995: 202). Nos parece que el sentido de los dos primeros versos está relacionado de manera inversa con el simbolismo tradicional: el hecho de que nadie coma naranjas parece anular la expresión erótica de la luna; entonces la luna llena (que se opone a la luna nueva) no puede expresar más que su sentido de muerte, la sensación en estos versos es que no hay cabida para el erotismo en esta fase lunar. En cambio, lo correcto es comer una fruta que contiene dos de los elementos que frecuentemente van a simbolizar la muerte en el mundo lorquiano (el frío y el color verde), los cuales —como hemos apuntado— van a ser centrales para la expresión de la gitana muerta en el “Romance sonámbulo”.

La relación entre la luna y la fecundidad es un tema central en la religiosidad naturalística. De acuerdo con Álvarez de Miranda (1959) la luna va a regir tanto la fecundidad animal como la humana (105). García Lorca, acercándose de manera intuitiva a las temáticas de la religiosidad naturalística, consigue expresar la relación entre la luna y la fecundidad con imágenes de gran riqueza evocativa. Uno de los

mejores ejemplos está en el romance “San Gabriel (Sevilla)” (García Lorca, 2007: 124-129), donde no sabemos exactamente quién embarazó a Anunciación,¹⁴ si fue la luna o el Arcángel, o el Espíritu Santo. Álvarez de Miranda (1959) refuerza la primera posibilidad cuando advierte que en la religiosidad naturalística “la luna suele ser la verdadera embarazadora de todas las mujeres [...] embarazo que en varias lenguas se expresa con un adjetivo derivado de ‘luna’ y es equivalente a ‘estar lunada’” (96).

La primera vez que vemos a Anunciación en “San Gabriel (Sevilla)”, ella aparece “Bien lunada y mal vestida” (v. 28). Christian de Paepe (2007: 126) apunta que “lunada” en este verso expresa el carácter funesto de la luna. No obstante, creemos que, en este caso, el significado de “lunada” coincide plenamente con el simbolismo de la religiosidad naturalística, donde la única acepción del término es estar embarazada.¹⁵ Esta idea se refuerza si observamos la siguiente construcción paralelística:

Dios te salve, Anunciación. Dios te salve, Anunciación,
Morena de maravilla (vv. 43-44)
[...]
bien lunada y mal vestida. (vv. 51-52)

Claramente podemos asociar las dos variantes (“Morena de maravilla” y “bien lunada y mal vestida”), ya que en la lírica tradicional hispánica el adjetivo “morena” por lo general connota que la mujer ha tenido relaciones sexuales (Masera Cerutti, 1995: 265). En este sentido Reckert (2001: 93) analiza una cantiga galaico portuguesa, donde la piel blanca de la mujer simboliza su virginidad y en cuanto la mujer se vuelve morena, la pierde. Veamos las siguientes coplas tradicionales:

Con el ayre de la sierra
Tornéme morena. (Masera Cerutti, 1995: 270)

En esta coplita —en voz de mujer— el aire pone morena a la muchacha expresando la pérdida de la virginidad. En la siguiente copla, el contexto del “río del amor” hace todavía más evidente la desfloración cuando el aire quema piel blanca de la muchacha:

¹⁴ El nombre viene de la Anunciación arcangélica: el Arcángel San Gabriel anuncia a María la llegada de Jesús.

¹⁵ De acuerdo con Álvarez de Miranda (1959), “en el mundo sublunar no hay nada más ‘lunar’ que la hembra: las palabras ‘menstruación’ y ‘mes’ derivan de la misma raíz indoeuropea que ha dado la palabra ‘luna’ (‘monde’, ‘moon’, etc.)” (95).

Por el río del amor, madre,
que yo blanca me era, blanca
y quemóme el ayre. (Maserá Cerutti, 1995: 270)

En definitiva, Lorca conocía las connotaciones tradicionales del adjetivo “morena”. Otro ejemplo de gran belleza aparece en los siguientes versos del poema “Primer aniversario” (Maserá Cerutti, 1995: 554), “Morena de luna llena / ¿qué quieres de mi deseo?” (vv. 7-8), donde claramente hay una asociación entre morena, luna y embarazada; aquí va a ser la luna la encargada de poner morena a la niña, es decir de embarazarla. Estos versos confirman que, en la construcción paralelística antes citada, la intención del poeta es efectivamente asociar morena con lunada en términos de contigüidad semántica.

Si bien en la lírica tradicional hispánica la luna es uno de los símbolos eróticos centrales, en la religiosidad naturalística, por su parte, va a conformar toda una temática, en constante diálogo con la naturaleza. En ambos mundos la riqueza expresiva del astro es parte de un mismo tejido numinoso, que el poeta va a destejer para volver a tejerlo con los mismos hilos de la tradición.

A partir de dos símbolos fundamentales en la poesía de Lorca (el viento y la luna), hemos intentado identificar y relacionar dos influencias que son centrales en el *Romancero gitano*: la religiosidad naturalística y la lírica tradicional hispánica. Y esto, con la intención de observar de qué manera el poeta consigue transformarlas para crear un mundo poético original, en el cual todo parece confluír para expresar un mismo sentido, que responde a una lógica poética diferente a la lógica racional.

Partiendo del simbolismo tradicional de la luna y el viento, Lorca va a enriquecer la tradición complementando estos dos símbolos a la luz de su propia intuición poética, para crear atmósferas e imágenes de vanguardia.¹⁶ En este sentido creemos

¹⁶ Por ejemplo, consideramos vanguardista la imagen del “Romance sonámbulo”, “La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas”, ya que implica un acercamiento irracional a la realidad, que no deja de tener una lógica poética. La lógica poética dentro del mundo del poema nos lleva a la evasión, porque disloca la lógica del mundo racional. Esta última implica que el viento mueve a la higuera y no al revés; la evasión surge precisamente cuando el poema transforma nuestra visión del mundo, porque efectivamente esa nueva visión evade la perspectiva racional. El concepto de evasión es central en el pensamiento de Dalí, y va a influir de manera significativa en la poética lorquiana. Por su parte, Díez de Revenga (2005), refiriéndose a un poema ultraísta de Alberti, habla de la “figuración irracional de la conjunción de las imágenes” (120). Esta figuración parece describir el procedimiento creativo de Lorca, que en un principio concibe una representación de la naturaleza distinta, para después plasmarla en una imagen, donde la higuera y el viento en conjunción generan un nuevo sentido. De acuerdo con esta idea, Guillermo de Torre (1920) —refiriéndose a la poesía vanguardista— advierte que “el poeta abre los ojos extasiado ante la naturaleza taumatúrgicamente vivificada y transmutada, y ante la vida henchida de matices, ritmos y sugerencias insólitas a través de sus imágenes polipétalas” (266). También con-

que el *Romancero gitano* es parte de una misma tradición viva, ya que el alma de la tradicionalidad —siguiendo a Menéndez Pidal (1968: 41, 44-46, 48-49)— está en la transformación. De acuerdo con esta idea, el poeta transforma los símbolos tradicionales para crear su propio mundo que no deja de ser una variante, con lo cual el sistema simbólico¹⁷ tradicional puede perder su carácter popular y oral, pero no su carácter tradicional. Hay que añadir —siguiendo a Gustavo Correa (1956: 41)— que cada poeta crea su propio sistema de símbolos; Lorca consigue crearlo ajustando el simbolismo tradicional a la expresión de su mundo personal.

En cuanto a la simbología y la temática de la religiosidad naturalística, no podemos hablar de un proceso tradicional. Si bien Álvarez de Miranda (1959) señala que Lorca asimiló la religiosidad naturalística inconscientemente, el crítico nunca explica cómo es que el poeta ha llegado a plasmar en sus versos ese “coherente sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica” (49). ¿Cómo es que a lo largo de milenios ha ido permeando la religiosidad naturalística hasta llegar a la poesía de Lorca? La respuesta rebasaría los límites de este ensayo. Lo que sí podemos concluir es que existen ciertas coincidencias entre el sistema simbólico de la lírica popular hispánica y una religiosidad, que Lorca supo transformar para llevarlas al mundo poético de su *Romancero*.

Hay que añadir que Lorca acude también a otras fuentes (aunque no con tanta recurrencia) para crear su mundo simbólico. Quizás uno de los mejores ejemplos está en el viento de “Preciosa y el aire”, donde el poeta va a construir su personaje tomando elementos de la tradición grecolatina, del simbolismo tradicional hispánico y del cristianismo. En ese orden el viento lorquiano tiene una parte de sátiro y de Pan, otra de viento lascivo, y una última de santo. A su vez este santo —quizás por su pasado pecaminoso— puede confundirse con un demonio. El resultado no solamente implica una transformación de la lírica tradicional, sino también, de la tradición clásica: a la manera de Góngora (que en este sentido es una influencia central) el poeta es capaz de crear un nuevo mito. También se puede observar —siguiendo a Gustavo Correa (1956)— que en el viento de “Preciosa y el aire”, “el simbolismo religioso queda incorporado [...] dentro del mundo mítico del poeta” (45).

sideramos vanguardista la imagen del romance “Preciosa y el aire”: “Abre en mis dedos antiguos / la rosa azul de tu vientre”, ya que su riqueza evocativa se presta a diversas lecturas, cuyas imágenes no se pueden visualizar desde una perspectiva racional. Además, no existen rosas azules en el mundo real; el color azul no parece tener sentido en una lectura racional. No obstante, es parte de la lógica poética que se articula en el mundo del poema.

¹⁷ Como ya habíamos apuntado, estamos de acuerdo con Margit Frenk en que existe un sistema simbólico dentro de la tradición de la antigua lírica hispánica.

La luna y el viento en el *Romancero gitano* no solamente crean un universo simbólico, sino que, además, ambos son personajes dibujados con la tinta de los antiguos mitos. Por medio de ellos el poeta va a desplegar una riqueza imaginativa que, en un proceso de transformaciones, nunca va a perder su esencia tradicional.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Francisco. (1998). "Prólogo". En Federico García Lorca, *Romancero gitano*. Madrid: Edaf. 9-38.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel. (1959). *Poesía y religión. Obras*. Tomo II. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- BACHELARD, Gaston. (2005 [1956]). *El agua y los sueños* (Ida Vitale, trad.). México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1956)
- CORREA, Gustavo. (1956). "El simbolismo religioso en la poesía de Federico García Lorca". *Hispania*, 39(1), 41-48. <http://doi.org/10.2307/335191>
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (2005). "Rafael Alberti y la primera vanguardia". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca.*, (35-36), 117-134.
- ELIADE, Mircea. (2008). *Tratado de historia de las religiones* (Tomás Segovia, trad.). México: Era. (Obra original publicada en 1964)
- FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto; y PÉREZ OROZCO, José María. (2003). *Poesía flamenca, lírica en andaluz*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- FOSTER, Jeremy C. (1966). "Aspects of Lorca's Saint Christopher". *Bulletin of Hispanic Studies*, 43(2), 109-116. <https://doi.org/10.1080/1475382662000343109>
- FRENK, Margit. (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. 2 vols. México: El Colegio de México; Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, Margit. (2006 [1998]). "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas". En *Poesía popular hispánica, 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica. 329-352.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1984). *Conferencias I*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1986). *Poema del cante jondo* (Christian de Paepe, ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA LORCA, Federico. (2007). *Romancero gitano* (Christian de Paepe, ed.). Madrid: Espasa Calpe.

- GARCÍA LORCA, Federico. (2008a [1993]). *Bodas de sangre*. En Miguel García-Posada (ed.), *Obra completa*. Tomo III. Madrid: Akal. 307-413.
- GARCÍA LORCA, Federico. (2008b [1924]). *Canciones de luna*. En Miguel García-Posada (ed.), *Obra completa*. Tomo I. Madrid: Akal. 550-555.
- GARCÍA LORCA, Federico. (2008c [1920]). *Libro de poemas*. En Miguel García-Posada (ed.), *Obra completa*. Tomo I. Madrid: Akal. 166-291.
- GARCÍA LORCA, Federico. (2008d). *Obra completa* (Miguel García-Posada, ed.). Madrid: Akal.
- GRAVES, Robert. (2007). *La Diosa Blanca* (Luis Echávarri, trad.). Madrid: Alianza.
- GRIMAL, Pierre. (2007). *Diccionario de mitología griega y romana* (Francisco Payarols, Trad.). Barcelona: Paidós.
- GUBERNATIS, Angelo de. (s. f.). *Mitología de las plantas (Leyendas del reino vegetal)* (Manuel Serrat Crespo, Trad.). Barcelona: Alejandría.
- MASERA CERUTTI, Maria Ana Beatriz. (1995). *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics*. (Tesis doctoral, Universidad de Londres).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. (1968). *Romancero hispánico*, Tomo I. Madrid: Espasa-Calpe.
- PAEPE, Christian de. (2007). "Introducción". En Federico García Lorca, *Romancero Gitano*. Madrid: Espasa Calpe. 35-82.
- PIÑERO, Pedro. (2010a). *La niña y el mar*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- PIÑERO, Pedro. (2010b). "Lorca y la canción popular en *Las tres hojas*: de la tradición al surrealismo". En *La niña y el mar*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana. 583-634.
- RECKERT, Stephen. (2001). *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.
- SOLER, Ramón. (2010). *Lírica acuática, coplas sobre el agua en la poesía tradicional y el flamenco*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga.
- TORRE, Guillermo de. (1920). "Interpretaciones críticas de nueva estética". *Cosmópolis*, (21), 89-96.
- XIRAU, Ramón. (2011). "La relación metal-muerte en la poesía de Federico García Lorca". En Adolfo Castañón (comp.), *Otras Españas, antología sobre literatura del exilio*. México: El Colegio de México. 168-178.