

DISCURSO NARRATIVO Y DISCURSO LÍRICO EN “ROMANCE SONÁMBULO” DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Carlos J. Nusch
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS)
Servicio de Difusión de la Creación Intelectual (SEDICI)
Centro de Servicios en Gestión de Información (CESGI)
Universidad Nacional de La Plata
carlosnusch@prebi.unlp.edu.ar

Resumen

El presente trabajo propone estudiar la irrupción del discurso lírico, tal como lo define Susana Reisz de Rivarola, en “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca. Si bien el *Romancero gitano* se adscribe en la vanguardia estética española, es el género tradicional romance lo que estructura el poemario junto con varios elementos que articulan un diálogo entre lírica moderna y tradicional. Según Karlheinz Stierle, el discurso lírico se caracteriza por la ruptura de la linealidad y la multiplicación de los contextos, la metaforización y el salto temático; esta disposición especial no llega a disolver por completo la narración en el poema en cuestión. Teniendo en cuenta ese enfoque, se analizará la emergencia de diferentes elementos simbólicos y míticos en medio de la tensión entre discurso lírico y discurso narrativo, y cómo éstos permiten reconstruir la historia que se cuenta en el poema.

Palabras clave: discurso lírico, discurso narrativo, romance tradicional, simbología.

Introducción

El presente trabajo pretende estudiar la irrupción del discurso lírico en “Romance sonámbulo” del poemario *Romancero gitano* (1928) de Federico García Lorca. Analizaremos con qué recursos este tipo de género discursivo problematiza el esquema narrativo del romance español tradicional, y en qué medida esta operación estética tiene el objeto de proveer una estructura poética específica a la temática mítica desarrollada en el texto.

Según Andrés Soria Olmedo (1990), el neotradicionalismo o neopopularismo es una de las características de la poesía canónica del siglo XX y consiste en el uso poético de la poesía popular o tradicional española. A comienzos de ese siglo, García Lorca encara la empresa de escribir un nuevo romancero con una preocupación: la de no caer en tópicos agotados por el costumbrismo. En la época en la que Lorca escribe, Adolfo Schulten publica en la *Revista de Occidente* un artículo titulado "Tartesos", acerca de ciertos estudios arqueológicos sobre dicha ciudad, una de las más antiguas poblaciones ibéricas. Lorca toma de Schulten la imagen de Andalucía como región milenaria, antiguamente habitada por una multitud de pueblos. Es en la tradición gitana andaluza en la que este autor encuentra un pasado simbólico y mítico acorde con sus intenciones artísticas:

...pienso construir varios romances con lagunas, romances con montañas, romances con estrellas; una obra misteriosa y clara, que sea una flor (arbitraria y perfecta como una flor): ¡toda perfume! Quiero sacar de la sombra algunas niñas árabes que jugarán en bosquecillos líricos por estos pueblos y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romancillos anónimos (...) este verano, si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y... ¡¡Basta ya de Castilla!! (García Lorca, 1994, p. 78)

El autor prefigura pues cuál será su poética, con el mundo mítico andaluz como temática pero, dotado de una belleza nueva, procura explotar una estética inusitada y vanguardista. *Romancero gitano*, escrito entre 1923 y 1927, publicado en 1928, denota una gran labor de perfeccionamiento si se tienen en cuenta las varias versiones que de sus poemas se conservan¹.

Este libro pertenece a la poesía temprana² de Lorca, en la que todavía no predomina la temática de vanguardia que se aprecia en *Poeta en Nueva York*, pero donde ya hay, sin dudas, un alto grado de exigencia técnica presente, sobre todo en las metáforas, en las imágenes sensoriales así como en las alusiones de carácter culto.

¹ El proyecto lorquiano se venía gestando mucho antes de escribir el *Romancero*, ya que en 1920 el poeta había acompañado a Menéndez Pidal en la recogida de romances que el filólogo hizo en Granada. Años más tarde, en su "Conferencia recital del *Romancero gitano*", Lorca confesaría que desde el año 1919 estaba "preocupado con la forma del romance", porque había descubierto que era "el vaso donde mejor se amoldaba" su sensibilidad (Sotelo Vázquez, 1986, p. 201).

² Junto a *Libro de poemas*, *Cante jondo*, *Primeras canciones* y *Canciones*.

El romance tradicional

La definición canónica del romance concibe al género desde el carácter estrictamente formal como una serie indefinida de versos octosílabos, de rima asonante en los versos pares; algunos romances pueden estar divididos en estrofas pero esto no es un rasgo primitivo sino que se debe a su adaptación para el canto en el siglo XVI. La anterior definición, claro está, nada dice acerca del contenido discursivo del género, ni tampoco permite explicar las razones del éxito y la pervivencia del género en el ámbito hispánico.

Gloria Chicote (2012) expone la complejidad que implica el abordaje de este género y remarca el carácter “esencialmente móvil y polimórfico” del corpus del romancero. Para esta autora a pesar de la “diversidad formal y contenidística del género”, el “denominador común” debe observarse en la “capacidad narrativa de los poemas”. Un enfoque narratológico ya había sido marcado como necesario por Diego Catalán, que supo ver al romance desde una perspectiva enunciativa como un “modelo narrativo dinámico” (Chicote, 2012, p. 84) que debe ser estudiado atendiendo a las fórmulas, articulación prosódica, motivos y secuencias.

Antes de pasar al análisis del poema, es conveniente recordar algunos de los rasgos formales más sobresalientes del romance tradicional que serán utilizados por Lorca. Si bien el género es eminentemente narrativo (Díaz Roig, 1976, p. 21), rara vez un romance es puramente narración en tercera persona: muchas veces se incluyen diálogos y existen incluso romances enteramente dialogados.

Entre los elementos característicos del romance es posible citar varios: la repetición, la antítesis y la enumeración, formulismos y tópicos que vienen de su origen oral³ y el estribillo⁴. El fragmentarismo⁵ y la intemporalidad-impersonalidad⁶ tam-

³ Formas que o bien se acostumbra a usar en general o en determinada situación textual y que por la regularidad de su uso se convierten en fórmulas de composición. Estas fórmulas ayudan a deducir cierta unidad genérica a diversos textos y son para el oyente puntos de captación, un código especial. Entre los tópicos formulísticos podemos citar algunos de carácter espacial como “al subir de una escalera” o “de altas torres”. También hay ciertos números tópicos como 3,7,2,30,300, que se repiten insistentemente a lo largo del romancero.

⁴ Se trata de un aditamento de origen lírico y de carácter musical, ya que generalmente no marca ninguna división conceptual entre los versos que le preceden y los que le siguen; en la oralidad, un estribillo se podía atribuir a diferentes romances. Por ejemplo: “Ay de mi Alhama”.

⁵ Es común en el romance que haya un comienzo *in medias res* o un final inconcluso.

⁶ Según Chicote (2012), “el romance tradicional se caracteriza por transmitir un realismo universal, no particular, que se relaciona también con la presencia escasa de elementos fantásticos. Muchos de los relatos son de origen histórico, aunque en el transcurso de la tradición han perdido sus marcadores espacio-temporales” (p. 25).

bién son características importantes que el género⁷ ha adquirido a lo largo del tiempo.

Una poética aplicada: Análisis del poema

Para un mejor análisis del poema, se lo citará en sus respectivas estrofas.

Romance sonámbulo

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura 5
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana, 10
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Ya desde el inicio del poema la estructura narrativa se ve interrumpida por pasajes líricos de mucha densidad semántica y economía verbal. En el primer verso la epandiplosis y la aliteración, basadas en la repetición de la palabra “verde”, juegan un papel altamente musical y configuran lo que podríamos denominar el estribillo del poema. Pero este estribillo en particular, a diferencia del que muchas veces es usado en el romance tradicional, no será un mero apoyo musical sino que jugará un papel estructural, al cargarse progresivamente de diferentes significaciones. El sentimiento de querer aparece subordinado al color y el sujeto lírico insta una intriga desde el comienzo mismo del poema: ¿qué significa ese “querer verde”? ¿quién es el sujeto o el objeto de ese “querer” tan particular?

En el segundo verso, el color verde se une a un elemento de significación esencial: el viento. Para Manuel Alvar (1986), este elemento cumple en Lorca una doble

⁷ Emilio de Miguel (1987) llama la atención sobre el fragmentarismo con el que *Romancero gitano* se encuentra deliberadamente estructurado: “El desdibujamiento de los perfiles argumentales de algunas de sus historias, la presentación directa de acontecimientos dramáticos con hurto de la casi totalidad de precedentes narrativos, la creación de romances-escena, conseguidos a base de la selección depurada de aquel momento intenso que quiere transmitirnos acreditan técnica de elaboración evidentemente compleja y artística. Técnicas que entroncan, insisto en ello, con formas constructivas del romance antiguo” (p. 61).

función: por un lado evoca la violencia, y por el otro, la búsqueda carnal, el deseo. Desde el verso primero hasta el cuarto se puede percibir también una gradación que va desde lo interior-particular (el sentimiento de querer) hasta lo exterior-general (el viento, las ramas, el mar y la montaña). El color verde parece teñirlo todo como efecto de la repetición anafórica y vuelve a aparecer en la caracterización del primer personaje del poema.

La enumeración de elementos naturales que va desde el viento hasta la montaña no tiene un nexo lógico aparente, se trata de una profusión de saltos temáticos altamente significativos. Otros elementos que aparecen destacados con el color verde –la mar, la montaña, el barco y el caballo– son elementos vinculados al universo de acción masculino. Emilio de Miguel (1987) aclara que estos elementos operan en el plano simbólico adelantando la llegada del segundo personaje del poema⁸.

El personaje femenino se presenta en extrema quietud, soñando, con “la sombra en la cintura” por estar inclinada sobre la baranda. En un giro de extrema economía, el circunstancial de modo caracteriza al personaje de la joven y se invita al lector a inferir que esta muchacha que sueña es también la muchacha que quiere, que no es otra que su voz la que se oye en el estribillo del poema. La caracterización de su pelo verde, a la par que su carne, es desconcertante y a esto se suman sus ojos, “de fría plata”. Hay en el lirismo de esta parte una extrema sensación de espera y quietud que se ve aumentada de manera hiperbólica por la personificación de “las cosas” que la rodean, y la hacen objeto de sus miradas. Otro elemento perturbador, que se une a estos ojos de fría plata, es la luna, una presencia perturbadora dada su función psicopompa en la mitología antigua (Álvarez de Miranda, 1963).

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra 15
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias. 20

⁸“Que ‘el barco sobre la mar / y el caballo en la montaña’ puedan funcionar, y de hecho funcionen, como símbolos cargados de plurales connotaciones, no debe hacernos olvidar que están presentes en la apertura del poema porque son elementos caracterizadores de la actividad del protagonista. En efecto, por mar y, lógicamente, en barco, entra a Andalucía el contrabando que a caballo es transportado al interior a través de las montañas” (Miguel, 1987, p. 40).

pero yo ya no soy yo,
 ni mi casa es ya mi casa.
 –Compadre, quiero morir 35
 decentemente en mi cama.
 De acero, si puede ser,
 con las sábanas de holanda.
 ¿No ves la herida que tengo
 desde el pecho a la garganta? 40
 –Trescientas rosas morenas
 lleva tu pechera blanca.
 Tu sangre rezuma y huele
 alrededor de tu faja.
 Pero yo ya no soy yo, 45
 ni mi casa es ya mi casa.
 –Dejadme subir al menos
 hasta las altas barandas.
 ¡Dejadme subir! Dejadme
 hasta las verdes barandas. 50
 Barandales de la luna
 por donde retumba el agua.

La tercera estrofa está totalmente construida como un diálogo sin que el sujeto lírico introduzca a los personajes que están hablando. El uso del verbo “venir” obliga a inferir que el personaje herido es aquel cuyo arribo se anunciaba en el principio; que declare haber partido desde los puertos de Cabra, famosos en el siglo XIX por su bandolerismo, también es un dato relevante. A éstos se suman otros detalles que van caracterizar a los dos personajes masculinos: el caballo, la montura, el cuchillo, aluden al tipo de vida del primero de ellos y la casa, el espejo y la manta, al segundo.

Un punto central en el poema es la propuesta de trueque realizada por el personaje herido. No se trata de un trueque real sino simbólico, ya que lo que el joven ofrece parecen ser elementos de su propia vida a cambio de los que corresponden al tipo de vida más apacible de su interlocutor. El segundo personaje, sin embargo, arguye la imposibilidad del trato. La presencia de la muerte se hace patente cuando se describe la herida del joven con un número tópico del romance tradicional utilizado siempre con sentido hiperbólico: “Trescientas rosas morenas”.

Es en esta estrofa también donde la relación de la muchacha con el joven que regresa herido se hace más clara: se trata de su amada o de su prometida. El poema ha estado introduciendo pistas y una de ellas en particular, un símbolo, alude a la

¡Cuántas veces te esperó!
 ¡Cuántas veces te esperara, 70
 cara fresca, negro pelo,
 en esta verde baranda!

En la anteúltima estrofa se unen las dos líneas narrativas: se descubre que la niña amarga que estaba en la baranda es la hija de quien acompaña al malherido. El pretérito perfecto en la voz del padre alude a la acción acabada por parte de la niña (“¡Cuántas veces te esperó!”), que ordena las acciones que se venían narrando antes de manera paralela. Aquel pasado de espera de la niña reanuda el juego de antítesis con el presente yermo, ya que la cara antaño fresca y el pelo negro se contraponen a la “verde carne” y el “pelo verde” del aquí y ahora.

Sobre el rostro del aljibe
 se mecía la gitana.
 Verde carne, pelo verde, 75
 con ojos de fría plata.
 Un carámbano de luna
 la sostiene sobre el agua.
 La noche se puso íntima
 como una pequeña plaza. 80
 Guardias civiles borrachos
 en la puerta golpeaban.
 Verde que te quiero verde.
 Verde viento. Verdes ramas.
 El barco sobre la mar 85
 Y el caballo en la montaña.

La última estrofa nos vuelve a llevar al espacio del comienzo del poema y en ella se resuelven todas las sugerencias anteriores. La gitana se mece en el aljibe, está muerta, el verde de su pelo y de su carne ya tiene un valor simbólico, puede remitir tanto a los musgos del pozo, como a la descomposición de la carne, o ir más allá y connotar la amargura, el deseo, la tragicidad de la muerte. El carámbano de luna renueva la imagen táctil, refiere al frío, tanto de la muerte como al color blanco de la luna que sostiene a la niña. Luego, las imágenes del poema se van ordenando en una enumeración que crea el efecto de alejamiento de la escena, yendo a la noche, a los guardias que abajo están golpeando la puerta, para pasar por el estribillo y culminar otra vez con el barco sobre la mar y el caballo en la montaña.

El estribillo del poema no sólo cumple con la función rítmica de cierre sino que es posible pensar, junto con Ortega (1986), que estos versos finales también remiten

a la indiferencia del orden cósmico ante el destino trágico del ser humano: todo el paisaje permanece indiferente, ajeno a la tragedia que acaba de ocurrir.

Otro conjunto de imágenes, que viene a contribuir al todo orgánico del poema, es el de las relacionadas al ámbito del agua; varios autores, como Eduardo Tijeras (1986) y Manuel Alvar (1986), han analizado la presencia de este elemento en relación con lo erótico y la muerte. No es descabellado pensar en esta ambivalencia acuática como elemento erótico y a la vez disociador, pues los enamorados de Lorca y sus muertes a destiempo recuerdan a los enamorados más famosos del teatro isabelino.

Con respecto a lo formal, especial atención requiere el uso que Lorca hace de la estrofa¹¹, puesto que en el caso del romance tradicional, cuando existe la estrofa, raramente coincide con las unidades conceptuales; en el caso de Lorca, vemos que el "Romance sonámbulo" guarda una estricta división estrófica en atención a lo narrado, es decir, cada estrofa parece separar una escena o una pequeña acción.

Si bien las estrofas del "Romance sonámbulo" tienen claros núcleos temáticos, no ocurre lo mismo con la temporalidad del romance, ya que los hechos no son narrados en el orden cronológico en el que han ocurrido, sino que se escatima el contenido para generar mayor intriga. La muerte de la niña, que ocurre antes de la llegada del enamorado, es narrada sobre el final por boca de su padre, y sólo en ese momento podemos reponer que en la primera estrofa se nos presentan paralelamente dos estadios diferentes del pasado: la espera de la niña y la muerte de ésta.

Otro detalle formal a destacar es el conjunto de alusiones cruzadas que, al servicio de la intriga, y construyendo un entramado muy firme, se van entretejiendo en el relato. En las estrofas finales, cuando el misterio del romance se ha develado, la trabazón de dichos símbolos se hace más clara y la contigüidad de estos descubre su verdadera motivación. En este juego de técnica y cosmogonías emerge como un elemento esencial el símbolo. El elemento de más claro peso simbólico en el "Romance sonámbulo", y que jerarquiza todo el resto del poema, es sin dudas el color verde.

Consideraciones finales

Según Carlos García Gual (2008), el mito es una narración o relato tradicional, memorable, ejemplar y paradigmático, que transcurre en un tiempo prestigioso y le-

¹¹ Como lo aclara Díaz Roig (1998, p. 22), el estrofismo es extraño al romance y se suma al género en el siglo XVI, con la finalidad de adaptar la letra a la música con que se interpretaban.

jano. Atendiendo a dicha definición, cabe indagar ¿cuáles son los recursos poéticos que aprovecha Lorca para dotar a Andalucía de un universo mítico? Para esto, es posible seguir los estudios de Karlheinz Stierle (1977) acerca del discurso lírico y recurrir a las características principales del género, a saber: la ruptura de la linealidad y la multiplicación de los contextos; la metaforización y el salto temático. El análisis de estos procedimientos nos permite ver cómo el núcleo narrativo del romance lorquiano se libera de lo anecdótico pero no pierde fuerza simbólica, sino que realza su carácter universal y paradigmático. Colabora, en este sentido, la estructura dramática de lo narrado, con personajes que encuentran la muerte como destino común sin dejar de reconocer su naturaleza trágica. Varios de los elementos adquieren un valor singular y simbólico y al mismo tiempo construyen paralelamente a la historia un conjunto de significaciones que completan el sentido de poema y acrecientan el efecto intemporal y universal.

El romance analizado pone de manifiesto no sólo la poética lorquiana en sus características formales sino una idea universal acerca de lo trágico: en la Andalucía del *Romancero gitano* pervive la certidumbre de la muerte como realidad inmediata e inminente. Esta idea trágica de la vida se puede identificar con el concepto lorquiano de la *pena negra*:

Y ahora lo voy a decir. Un libro anti-pintoresco, anti-folklórico, anti-flamenco. Donde no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta, donde las *figuras* sirven a *fondos milenarios* y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender. (García Lorca, 1994, p. 107)

La pena negra recorre todo el libro: se trata de un sentimiento trágico que implica cierto grado de anagnórisis, el reconocimiento de una existencia regida por la disputa entre las fuerzas de un Eros fecundador, sensual, libre, y las fuerzas obturadoras, disolventes de un Thánatos inflexible (Miguel, 1987, p. 16). El *Romancero gitano* parte de lo popular y mítico, como bien lo ha notado Ortega (1986), configurando así un mundo "anónimo y no institucionalizado, antiguo, funcional, pre-lógico" (p. 146). Para Josephs y Caballero (1994), el *Romancero gitano* "representa la universalización del gitano –o la agitanización del universo–" (p. 101). Para Amancio Sabugo Abril (1986), no hay dudas de que "Lorca, pese a la distancia

que nos separa de Esquilo o Sófocles pueda ser considerado un poeta trágico (sus poemas son trágicos y sus tragedias líricas)” (p. 489).

Quizá valga la pena enunciar una última pregunta luego de este breve recorrido por la poética lorquiana: independientemente de las generaciones o de los estilos literarios, es lícito preguntarnos si, en general, el pensamiento mítico y el pensamiento poético no son sino dos modos indisolubles de comprender la tragedia humana.

Bibliografía

Alvar, M. (1986). Los cuatro elementos en la obra de García Lorca. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (433-434). pp. 69-88.

Álvarez de Miranda, A. (1963). La metáfora y el mito. Citado en Josephs, A. y Caballero, J. (1994). Introducción. En García Lorca, F. *Poema de Cante Jondo – Romancero gitano*. Barcelona, España: Editorial Altaya.

Balmaseda Maestu, E. (1998). La lengua del *Romancero gitano* (Federico García Lorca): Comentario lingüístico del “Romance sonámbulo”. *Cuadernos Canela*. (X). pp. 21-38.

Bozal, V. (1986). Arte de masas y Arte popular. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (435-436). pp. 744-761.

Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, 'kitsch', posmodernismo*. Barcelona, España: Tecnos.

Chicote, G. (2012). Introducción. En *Romancero*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Debicki, A. P. (1986). Metonimia, metáfora y mito en el Romancero gitano. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (435-436). pp. 609-618.

Díaz Roig, M. (1976). *El romancero viejo*. Madrid, España: Cátedra.

Durán, M. (1986). Notas sobre García Lorca, la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna y las greguerías. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (433-434). pp. 221-230.

Funes, L. (2007). *Poema de Mio Cid*. Buenos Aires: Colihue.

- García Gual, C. (2008). Mitología y literatura en el mundo griego. *Amaltea. Revista de Mitocrítica*. 0. 1-10.
- García Lorca, F. (1987). *Romancero gitano*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.
- (1994). *Poema de Cante Jondo – Romancero gitano*. Barcelona, España: Editorial Altaya.
- Josephs, A. y Caballero, J. (1994). Introducción. En García Lorca, F. *Poema de Cante Jondo – Romancero gitano*. Barcelona, España: Editorial Altaya.
- Macciuci, R. (2006). *Final de plata amargo de la vanguardia al exilio: Ramon Gomez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*. La Plata, Argentina: Ediciones Al Margen.
- Martínez Cuitiño, L. (1986). Universalidad de algunas simbologías míticas en el *Poema del Cante Jondo*. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (435-436). pp. 581-589.
- Miguel, E. de (1987). Introducción. En García Lorca, F. *Romancero gitano*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.
- Ortega, J. (1986). El gitano y el negro en la poesía de García Lorca. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (433-434). pp. 145-168.
- Reisz de Rivarola, S. (1989). La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios. *En Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- Reisz de Rivarola, S. (1989). Poesía y ficción. ¿Quién habla en el poema? *En Teoría literaria. Una propuesta*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Sabugo Abril, A. (1986). Claves interiores de la poesía lorquiana. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (433-434). pp. 89-102.
- Soria Olmedo, A. (1990). La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo en Rafael Alberti. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*. (485-486). pp. 109-118.
- Soria Olmedo, A. (ed.). (2007). *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid, España: Visor.

Sotelo Vásquez, A. (1986). Miguel de Unamuno y la génesis de Romancero gitano. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (433-434). pp. 199-229.

Stierle, K. (1977). Identité du discours et transgression lyrique. *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*. (32). pp. 422-441.

Tijeras, E. (1986). Hacia García Lorca por las imágenes del agua. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (433-434). pp. 89-102.

Uscatescu, J. (1986). Lenguaje poético y musical en García Lorca. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (435-436). pp. 455-467.

Xirau, R. (1986). Federico García Lorca, poesía y poética. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Federico García Lorca*. (435-436). pp. 425-429.