

El mundo simbólico en la obra temprana de Leonora Carrington

"No hay sino una piedra, una sola manera de operar,
un solo fuego, una sola manera de cocer,
para llegar al blanco y al rojo,
y todo se ejecuta en un solo vaso"

Avicena. *Declaratio lapidis physici*

Leonora Carrington ha sido una de las artistas surrealistas más reconocidas. A la par de su fructífera carrera como pintora, se desarrolló como escritora y, más tarde, como escultora. Esta artista presenta un mundo simbólico nutrido de toda clase de influencias en el que participan lo fantástico, lo mágico, lo esotérico, la alquimia, lo místico y lo onírico; elementos que confluyen en un imaginario personal que signará toda su obra.

El objetivo de este trabajo es realizar una interpretación de algunos símbolos presentes en la obra temprana de Carrington y que constituyen temáticas recurrentes en su mundo artístico posterior. Tales símbolos son el caballo, el círculo, el huevo y el andrógino. Para tal fin, se trabaja el siguiente corpus: los cuentos *La dama oval* (1939) y *El séptimo caballo* (1942), así como las pinturas *Autorretrato (El Albergue del Caballo del Alba)* (1937-8), y *Quería ser pájaro* (1960). La elección del corpus obedece a un criterio triple: primero, se buscó que fueran obras tempranas que den cuenta de las ideas y visión personal de Carrington; segundo, que mostraran el desarrollo artístico de estas ideas, y, finalmente, que abarcaran los primeros dos ámbitos artísticos desarrollados por la autora: literatura y pintura.

Carrington nació en Inglaterra¹ en 1917, en donde comenzó a construir su mundo mágico. Primero, gracias a que su abuela Moorhead, su madre Maureen y su nana Mary Kavanaugh eran irlandesas, Leonora se nutrió de toda la imaginación del mundo celta. (Arcq, 2013, p. 19). No poco contribuyeron sus lecturas favoritas de autores como Lewis Carroll, Jonathan Swift, el autor gótico W.W. Jacobs y el irlandés James Stephens², así como las leyendas de brujas cuyo centro de acción era Lancashire, la misma localidad donde la artista residía (Aberth, 2004, p. 11-15). Más adelante, durante su estancia en Italia, se empaparía de la pintura medieval, con toda la carga cristiana y esotérica de algunos de sus exponentes³ (Aberth, 2004, p. 11-19; Grimberg, 1991, p. 43). Posteriormente, al establecer una relación sentimental con Max Ernst, representante del surrealismo, Carrington se ligaría a dicho movimiento, a la par que profundizaría en sus estudios sobre la alquimia, el esoterismo, la numerología y la cábala. Tras su establecimiento en México, Leonora se sumergió en el mundo mágico de los nahuales, la magia, la hechicería y los mitos indígenas mexicanos, sin abandonar sus estudios esotéricos y ocultistas⁴. Todo este conocimiento la ayudó a crear un mundo imaginario personal que corresponde al hipotexto⁵ de toda su obra, la cual constituye el hipertexto.

Uno de los primeros símbolos en el imaginario de Carrington es el caballo. De acuerdo con Chevalier (1986), este símbolo se relaciona con los ritos de posesión e iniciación (p. 210). Al respecto, hay que recordar que siendo una niña Leonora sufrió fiebres durante las cuales tuvo numerosos episodios de delirios. Las imágenes de estos episodios motivaron a la pequeña a iniciarse en la escritura e ilustración, actividades en las que ya se muestra la imagen del caballo (Grimberg, 1991, p. 43). Este no es un hecho fútil, por cuanto que se puede rastrear en este momento el inicio del proceso creativo de la artista.

¹ Específicamente en Clyaton Green, cerca de Chorley, en el sur de Lancashire. (Aberth, 11)

² Es sabido que, de Lewis Carroll tuvo influencias del sinsentido de *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*. De W.W. Jacobs leyó *La pata de mono*, mientras que de James Stephens atesoraba *La olla de oro*.

³ Algunos de los cuales son Ucello, Archimbaldo y Pisanello, tal como lo afirmó en una entrevista hecha por Manuel Ávila Camacho, en 1974, para el periódico *Excélsior*.

⁴ Mucho se ha hablado sobre la amistad entre Remedios Varo y Leonora Carrington cuando esta última arribó a México. Esta amistad fomentó en ambas el estudio de la magia, la alquimia, el ocultismo y el esoterismo (Kaplan, 1988, p. 93-95)

⁵ Según Gerard Genette, en su obra *Palimpsestos* (1989), el hipotexto es el texto genésico que da origen al hipertexto, este último definido como "todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple...o por transformación indirecta, diremos imitación" (p. 17).

En la pintura *Autorretrato*, Carrington sitúa dos caballos blancos en el fondo del cuadro, el cual pintó a inicios de su relación con Ernst, lo que, a decir de Aberth (2004), pudiera ser interpretado como el manifiesto de independencia o como el símbolo de su internamiento en el reino surrealista⁶ (p. 30). Al respecto, Chevalier (1986) apunta que en la antigüedad el caballo estaba relacionado con el mundo ctónico, de ahí que su significado derive en la figura lunar, lo femenino, la tierra-Madre, la sexualidad, el sueño, la adivinación y la renovación periódica (p. 208). En este sentido, la figura del caballo en esta obra busca denotar la fuerza femenina y sexual que Leonora está experimentando tras la emancipación de su padre, así como del goce con su amante.

El *Autorretrato* se relaciona intertextualmente con el cuento *La Dama Oval* (Chadwick, 1985, p. 78-79; Chénieux-Gendron, 1986, p. 6-7; Colvile, 1991, p. 163) en el que Lucrecia, la protagonista, juega a transformarse en un caballo blanco, junto con su amado caballo-mecedora, Tártaro. Domenella (1992) apunta que este juego funciona como símbolo de ceremonia iniciática pues "bajo el grito de "Todos somos caballos" -que actúa como conjuro mágico- se produce la transformación licantrópica." (p. 52) Este rito iniciático es quizá el más importante porque tiene que ver con la búsqueda de libertad y empoderamiento personal que Leonora ha comenzado a alcanzar.

Por su parte, los caballos blancos del *Autorretrato* y *La Dama oval* son un reflejo de la imagen de la diosa Epona⁷ quien, de acuerdo con la tradición celta, es la diosa de los caballos y a quien se le asocia con la vida y la muerte. La divinidad era representada bien como una mujer en el lomo de un caballo blanco o bien como una yegua blanca. Sin embargo, la imagen del caballo blanco no solo es referente de Epona, sino de la imagen de La Diosa en general.

Ahora bien, en cuanto símbolo hipertextual, el caballo-mecedora puede significar la búsqueda largamente anhelada de una niñez y juventud transgresoras que no acaban de librarse de la brida impuesta. Por un lado, en el *Autorretrato*, el caballo-mecedora pareciera estar sujeto a la pared a modo de adorno, como si quisiera galopar hacia la ventana. Quizá una reminiscencia de la Leonora impetuosa pero dominada por su padre, o una referencia a la debutante, a esa joven puesta en el mercado del matrimonio inglés.

En *La dama oval*, el personaje de Tártaro es quien materializa la idea de una Leonora cautiva dentro de sí pero que lucha incesantemente por salir al mundo: "Tártaro no cambiaba de velocidad, pero sus ojos centelleaban" (Carrington, 2017, p. 11).⁸ En esta cita se observan varias cosas: por un lado, los ojos centelleantes apuntan al inicio del proceso alquímico en donde Tártaro parece ser el recipiente. Por el otro, la palabra tártaro refiere al inframundo, al lugar más profundo en donde fueron encerrados los titanes, lo que nos devuelve a la idea de encierro. A propósito del nombre, Orenstein (1977) apunta que Tártaro -Tartar en el original escrito en francés- es un doble anagrama de la palabra ART, lo que indica que a través del arte se puede conseguir el conocimiento divino y oculto (p. 132-33)⁹. Esto es porque el tártaro, el inframundo, está relacionado con el caballo blanco de la divinidad Celta, Epona al estar ella relacionada con el mundo ctónico. Entonces, no es sorpresa que sea en Tártaro en quien recaiga el castigo del padre de Lucrecia; castigo que consiste en quemar -paradójicamente- al caballo de juguete. Sin embargo, y si como apunta Colvile (1991), "Leonora Carrington escogió el caballo como su totem personal" (p. 162)¹⁰, esto quiere decir que el castigo es para Lucrecia y su alter ego. Tártaro, por haberse transformado a sí misma y haber participado, con ello, de su propia libertad (Aberth, 2004, p. 34).

No obstante, no se puede dejar de lado el hecho de que Lucrecia está enamorada de su caballo, Tártaro, quien a su vez, corresponde al amor de Lucrecia. (Colvile, 1991, p. 162). Este hecho no es extraño en el mundo fantástico de la artista, ya que, en una entrevista concedida a Germaine Rouvre, Carrington (1979) afirma que "en el amor pasional, es el amado el que da la llave. Aquí la

⁶ Todas las traducciones de las citas del inglés al español son mías.

En el original: "could be viewed as a kind of manifesto of independence, functioning as a token of her rite of passage into the Surrealist realm" (p. 30).

⁷ De acuerdo con Miranda Green (2001), el nombre de la diosa Epona está filológicamente emparentado con *epos*, palabra celta para denominar caballo (p. 67).

⁸ En el original: "Tartar didn't change speed, but his eyes sparkled" (p. 11).

⁹ En el original: "Tartar, derived from Tartarus, The Greek underworld, links another Celtic white horse divinity, Epona, to the realm of the otherworld. Shortened to Tartar, a double anagram of ART, it indicates that through ART we can attain divine and occult knowledge" (p. 132-33).

¹⁰ En el original: "Leonora Carrington obviously chose the horse as her personal totem" (p. 162).

pregunta es: ¿quién puede ser el amado? Puede ser un hombre o un caballo u otra mujer"¹¹ (p. 105). Esta afirmación es congruente con el mundo artístico de la artista en donde las bestias son humanizadas -y viceversa- o donde hombres y bestias pueden estar íntimamente relacionadas, como se ve en el cuento, *El séptimo caballo* (Carrington, 2015), entre Hevalino y Philip, "el amigo de los caballos" (p. 70):

Philip estaba en la puerta de la cuadra [...] Contó siete caballos cuando pasaron al galope. Cogió al séptimo por la crin y saltó sobre su lomo. La yegua corría como si fuera a reventarle el corazón. Entre tanto, un inmenso amor embargó a Philip: le parecía que había nacido a lomos de esta hermosa yegua negra, y que ambos eran una sola criatura (p. 82).

La cita anterior refiere al hecho, ya apuntalado por Aberth (2004), de que "los caballos son otro aspecto del ser animal de Carrington, el cual representa el amor a la libertad y su deseo de escapar del fondo de clase embrutecedor que su atuendo implica y quizás satiriza" (p.33).¹²

El otro símbolo equino que une ambas obras es el caballo blanco que se mueve libremente, el cual puede significar la adultez autónoma y desafiante. En el *Autorretrato*, el caballo que se ve a través de la ventana corre libre y sin bridas, así como el caballo en el que Lucrecia se convierte en *La dama oval*:

Lucrecia se arrojó a la nieve, que ya estaba profunda, y se enroscó dentro de ella, gritando:
- ¡Todos somos caballos!

Cuando se levantó el efecto era extraordinario (...) Era tan bella, de un blanco cegador, con cuatro patas tan finas como agujas y una crin en torno a su larga cara como si fuera agua. Se reía, alegre, bailando locamente en la nieve (Carrington, 2017, p. 11).¹³

En *El séptimo caballo*, la idea del caballo libre está realizada en el personaje de Hevalino, quien corre soberano sin ningún tipo de restricción por los jardines de la casa de Philip. En este cuento, también atestiguamos la relación del caballo con las tinieblas del mundo ctónico; de ahí que esta yegua tenga "largos dientes de lobo" (p. 79) y sea negra, lo que la hermana con la noche, el misterio y la muerte, pero también con la vida, debido a su "bravura y vigor sexual" (Green, 2001, p. 67).

Otro símbolo importante en el mundo de Carrington es el círculo. Chevalier señala que en el "mundo céltico el círculo tiene una función y valor mágicos (...) <pues> simboliza un límite mágico infranqueable" (1986, p. 302). En su *Autorretrato*, Carrington sitúa los elementos de la pintura (la hiena, la mujer, el caballo de juguete y la ventana) en forma de círculo. Esto crea, de acuerdo con Aberth, una composición circular rotativa que guía al ojo de un objeto al otro una y otra vez, como si fuera un vortex visual (2004, p. 30)¹⁴. Este círculo pudiera significar dos cosas. Por un lado, al ser el círculo un símbolo de protección busca asegurar sus límites y evitar los males del mundo exterior. Además, funciona como símbolo de evocación, quizá de su libertad. Por ello, continua Aberth, su mano se encuentra posicionada con "el índice y el meñique extendidos a la vieja usanza del signo de maldición, lo que transforma a esta imagen de un cuento de hadas en algo completamente diferente" (p. 33).¹⁵

Si se toma en cuenta la posición de la mano y sumamos a ello el área borrosa en el suelo tan geoméricamente trazado, entonces nos damos cuenta de que el círculo corresponde más bien a un círculo de transmutación y que la mancha borrosa es más bien un acto de materialización alquímica en sus primeras etapas, que bien pudiera ser el signo de la transmutación de Carrington, lo que se observa de manera finalizada en *La dama oval* cuando Lucrecia se arroja a la nieve y se enrosca dentro de ella, es decir, gira en círculos dentro de la nieve hasta convertirse en caballo.

¹¹ En la traducción de Chadwick: "In l'amour-passion, it is the loved one the other who gives the key. Now the question is: who can the loved one be? It can be a man or a horse or another woman" (p. 105).

¹² En el original: "horses are another aspect of her animal self, representing her love of freedom and her desire to escape the stultifying class background that her outfit implies and perhaps satirises" (p. 33).

¹³ En el original: "Lucrecia threw herself into the snow, which was already deep, and rolled in it, shouting, 'We are horses!' / When she emerged, the effect was extraordinary (...) She was a beautiful, a blinding white all over, with four legs as fine as needles, and a mane which fell around her long face like water. She laughed with joy and danced madly around in the snow" (p. 11)

¹⁴ En el original: "a rotating compositional circle, leading the eye to travel from one to the next over and again as if caught in a visual vortex" (p. 30)

¹⁵ En el original: "the index and the little fingers are extended in the age-old sign of malediction and thus transform this image from a sign fairy-tale-style narrative into something decidedly different"(p. 33)

Otra representación intertextual del círculo, pero con una interpretación diferente, se encuentra en *El Séptimo caballo* cuando Hevalino y "los seis caballos formaron un círculo alrededor del pájaro <pitonisa> y lo observaron con sus ojos despiadados y saltones" (Carrington, 2015, p. 79). Aquí el significado del círculo tiende a lo negativo, debido a que constituye el cerco con que los equinos obligan al pájaro a obedecer a Hevalino, aunque también apunta al círculo mágico necesario para la invocación, lo que parecería indicar que el círculo hecho por los caballos ayuda al pájaro en su proceso de adivinación.

En *Quería ser pájaro*, pintura realizada en 1960 cuando ya Carrington utilizaba los signos ocultistas, cabalísticos y alquímicos de manera explícita, se observa a los pies del alquimista que el círculo de transmutación ha cambiado por una matriz de transmutación, lo que simboliza la unión tierra-cielo; el cuadrado es la tierra y el círculo el cielo.

El primer objetivo de la alquimia en el mundo material era la transmutación de los metales, sin embargo, Poisson (2004), en su obra *Teorías y símbolos de los alquimistas*, indica que a nivel del microcosmos se buscaba el perfeccionamiento moral (p. 22). Entonces, en *Quería ser pájaro*, como el título lo indica, se busca una transmutación hacia un estado supremo de perfección a partir de un proceso alquímico. Este proceso es el de destilación¹⁶, el cual está simbolizado por la figura del pájaro, quien al dirigir la cabeza hacia abajo indica que se trata de una condensación (p. 68). Este símbolo se encuentra apuntalado tanto por los pantalones del alquimista, los que sugieren plumas que van de la parte inferior a la superior, así como por el ave que sobrevuela al huevo.

El huevo constituye el tercer símbolo desarrollado por Carrington. En la tradición alquímica el alambique es en donde se lleva a cabo la cocción para transmutar los metales y conseguir la piedra.¹⁷ También es conocido como el huevo filosófico (p. 56). El título de esta pintura sugiere un deseo de transmutación del alquimista, quien a través del símbolo del huevo-alambique parece irlo consiguiendo, ya que sus pantalones más que prenda de vestir, parecen una segunda piel, lo que podría pensarse como consecuencia del proceso de cocción debido a la fricción producida por la acción giratoria del huevo.

En *La Dama oval* se encuentra también la imagen del huevo esparcida en distintos elementos. Primero en el nombre mismo del cuento, después en los platos que aquellos aristócratas usan, los cuales no son "redondos como los de la gente ordinaria"¹⁸ (Carrington, 2017, p. 9). La presencia del óvalo en pequeños detalles parece vaticinar el proceso de transmutación de Lucrecia en caballo. Al respecto, Mircea Eliade afirma que el huevo desempeña el papel de una imagen de la totalidad (en Chevalier, 1986), aunque, atenúa Chevalier, una totalidad que sucede al caos, como primer principio de organización (p. 583).

En *El séptimo caballo*, Carrington vuelve a la imagen del huevo, pero re-simbolizándolo de acuerdo con la tradición celta, en la que, según Chevalier, se incluye, "en el erizo de mar, fósil, *ovum anguinum* o huevo cósmico que contiene en germen todas las posibilidades" (p. 583). Si tomamos en cuenta que Philip al subir al ático "examina un erizo disecado que hay en la repisa de la chimenea"(Carrington, 2015, p. 82) y después de eso es que da un largo y lastimero relincho, entonces comprendemos que esas posibilidades a las que se refiere Chevalier (1986) tienen que ver con el bestiario de posibilidades que Carrington explora para dar salida a la fraternal relación entre el hombre y la naturaleza. De ahí la importancia del huevo, el cual "simboliza la sede, el lugar y el sujeto de todas las transmutaciones" (p. 585).

Ya se ha hablado del primer y segundo objetivo de los alquimistas, sin embargo, la Gran Obra tiene un objetivo ulterior que es "la contemplación de la Divinidad en su esplendor" (Poisson, 2004, p. 22). Por ello, es en el hombre-huevo en donde tiene lugar, a decir de Mircea Eliade (1964), la "coexistencia de los contrarios, de los principios cosmológicos (macho y hembra) en el seno de la divinidad" (p. 353-354). Esta unión, acota Eliade en su obra *Mefistófeles y el andrógino* (1962),

¹⁶ En la alquimia, el proceso de destilación se divide en dos operaciones, según Poisson: La primera es la ascensión de los vapores -sublimación-, la cual se simboliza con la imagen de un pájaro que se eleva hacia lo alto. La segunda es la condensación de los vapores en líquido -precipitación-, esta operación está simbolizada por un pájaro que desciende (p. 68)

¹⁷ El alambique es el lugar físico en donde tenía lugar el proceso alquímico. Es un recipiente hondo hecho de cerámica, cobre o hierro. Se le llamaba huevo por su similitud con dicho elemento, además de que de este recipiente saldría, como si de una incubación se tratara, la piedra filosofal. (p. 56)

¹⁸ En el original: "For these aristocrats, even plates were oval, not round like ordinary people's" (p. 9)

produce la piedra filosofal, "el ser doble (...) el andrógino hermético (...). Rebis nace como consecuencia de la unión del Sol y de la Luna, o en términos alquímicos, de la unión entre el azufre y el mercurio" (p. 127).

Ya antes mencioné el símbolo a los pies del alquimista en *Quería ser pájaro*, el cual parece evocar un pentagrama (Arcq, 2013, p.19), símbolo que además de ser un emblema del microcosmos, también representa al andrógino (Chevalier, 1986, p. 295).

En el cuento *El séptimo caballo*, se puede hablar de dos cuasi-andróginos. Primero Hevalino, quien es una extraña creatura que solo a partir del elemento masculino es que logra su transformación total en yegua. También está Philip que, aunque no se convierte físicamente en caballo, relincha como tal y se siente en total unión y renacimiento al montar a Hevalino. Esta representación de Philip sobre la yegua remite a la imagen tántrica en donde el dios Shiva está entrelazado con Shakti, su potencia femenina. De acuerdo con Mircea Eliade, es esta unión mística del dios la que conduce a la perfección (1964, pp. 354-354).

De manera similar, en *La dama oval* se encuentra un intento por lograr la dualidad sin corrupción, aunque Lucrecia es detenida por la voz patriarcal, cuya mano ejecutora es la vieja que la observa. En este cuento, la muerte de la urraca Mathilde a manos de la anciana es un presagio de que no se alcanzará la unidad, lo que bien puede simbolizar el hecho de que Carrington sigue luchando por la perfección que la lleve al ser andrógino.

En su *Autorretrato*, Carrington "está sentada con las piernas abiertas en una pose masculina que se ve reforzada por la ausencia de senos debajo de su playera"¹⁹ (Aberth, 2004, p. 30). Esta es indudablemente una Leonora andrógina, que posiblemente esté sugiriendo la búsqueda de un estado dual, donde venza la idea de feminidad tradicional que la mina como persona, para alcanzar un estadio de unión consigo misma.

Por último, en la pintura *Quería ser pájaro*, presenciamos un proceso de transformación que da como resultado un ser andrógino, mitad hombre mitad ave. Esto se apuntala por el rojo del huevo que indica la consecución de la piedra, pues, en el proceso "la materia se seca completamente y se transforma en un polvo de un rojo brillante, se calienta más fuertemente de lo que se lo ha hecho hasta entonces, se quiebra el huevo y se tiene la Piedra Filosofal" (Poisson, 2004, p. 76). En la pintura no se ha quebrado el huevo, por lo que podemos entender que la parte baja del cuerpo del alquimista es el símbolo del huevo que se va resquebrajando, lo que indica que la transformación va en camino.

Como se ha visto, el mundo de Leonora Carrington está nutrido de diversas fuentes cuya permanencia, desarrollo y complejización estarán a lo largo de la obra de esta artista. Estamos ante una cosmología, o cosmogonía si se quiere²⁰, en que las fuerzas sagradas y ocultas se unen para crear un ser nuevo: el andrógino, la dualidad, que no tiene cabida sino en un mundo nuevo. En este ser y en este mundo encontramos cifradas las representaciones de diosas, de mujeres poderosas - casi hechiceras, brujas-, de criaturas híbridas, de un bestiario amplio, de andróginos alquímicos, pero sobretodo, se nos presenta un sincretismo cultural, religioso e ideológico tan diverso como complejo, que tiene que ver más con la magia que con la razón.

¹⁹ En el original: "is seated with legs spread in a pose whose masculinity is reinforced by the absence of breasts under her shirt" (p. 30).

²⁰ La cosmogonía se encarga de estudiar las explicaciones míticas del origen del mundo enfocándose en los dioses y dando explicaciones racionales. La cosmología se encarga de estudiar las leyes que rigen el mundo.

REFERENCIAS:

- Aberth, S. (2004). *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*. Burlington: Lund Humphries.
- Arcq, T. (2013). A world made of magic. En Kissane, S. (Ed.). *Leonora Carrington* (pp. 16-43). Dublin: Irish Museum of Modern Art.
- Avila Camacho López, M. (1974, febrero 10). Max Ernst me enseñó una nueva. *Excelsior*, Sección B, pp. 1-2.
- Carrington, L. (1979). Interview with Germaine Rouvre. (Trad. Chadwick, W.) *Obliques*, 14-15, 81-92.
- (1992). Memorias de abajo. *La casa del miedo. Memorias de abajo*. México: Siglo XXI.
- (2015). El séptimo caballo. *El séptimo caballo y otros cuentos*. México: Siglo XXI.
- (2017). The Oval Lady. *The debutante and Other Stories*. London: Silver Press.
- Colvie, G. (1991). Beauty and/Is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini. En Caws, M., Kuenzli, R. & Raaberg, G. (Eds.). *Surrealism and Women* (pp. 159-181). London: MIT Press.
- Chadwick, W. (1985). *Women Artists and the Surrealist Movement*. Boston: Little, Brown and Co.
- Chénieux-Gendron, J. (1986). Preface. En Carrington, L. *Pigeon vole: contes retrouvés* (7-9). Cognac: Le temps qu'il fait.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionarios de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Chinchilla, K. (1995). La tradición mítica del hermafrodito o andrógino en la antigüedad y la edad media. *Filología y Lingüística*, 21, (1), 17-33.
- Domenella, A. R. (1992). Leonora Carrington, escritora surrealista. *Escritos*, 8, 49-59.
- Eliade, M. (1962). *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid: Guadarrama.
- (1964). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus.
- Green, M. (2001). *Mitos celtas*. España: Akal.
- Grimberg, S. (1991). Chronology. En The Mexican Museum (Ed.) *Leonora Carrington. The Mexican Years* (pp. 43-46). San Francisco: Mexican Museum.
- Johnson, B. (1988) *Lady of the beasts: ancient images of the goddess and her sacred animals*. San Francisco: Harper & Row.
- Kaplan, J. (1988). *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Orenstein, G. (1977). Leonora Carrington's Visionary Art for the New Age. *Chrysalis*, 3, 66-77.
- (1989). The methodology of the Marvellous. *Symposium*, 42, (4), 329-339.
- Poisson, A. (2004). *Teorías y símbolos de los alquimistas*. Barcelona: MRA ediciones.