

N.º 18 enero 2024

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ARTÍCULOS

Fernando Riva  
RECLUSIÓN FEMENINA,  
ESCATOLOGÍA Y FENÓMENOS  
SOBRENATURALES EN «PLANETA»  
DE DIEGO GARCÍA DE CAMPOS

## POEMAS

«UNA TEMPORADA  
EN EL INFIERNO»  
ARTHUR RIMBAUD

## ENTREVISTA

Fernando Valverde  
ENTREVISTA  
CON JAVIER HERRERO

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ÍNDICE

*Págs.*

### [ARTÍCULOS]

Fernando Riva

RECLUSIÓN FEMENINA, ESCATOLOGÍA  
Y FENÓMENOS SOBRENATURALES  
EN «PLANETA» DE DIEGO GARCÍA  
DE CAMPOS 5

Rubén Márquez Máximo

IMAGEN Y TEATRALIDAD EN  
«EL CANON ABIERTO. ÚLTIMA  
POESÍA EN ESPAÑOL» 27

Rubén Márquez Máximo

IMAGEN Y MELANCOLÍA EN  
«EL CANON ABIERTO. ÚLTIMA  
POESÍA EN ESPAÑOL» 39

Cielo Constanza Uscanga

EL CONCEPTO DE POESÍA  
Y LO QUE LLAMAMOS POESÍA 53

### [ESTUDIOS]

Isabel Patricia Macías Galeas

EL DEVENIR MENOR EN EL LENGUAJE  
NEOBARROSO DE LA POÉTICA  
DE NÉSTOR PERLONGHER 73

Antonio Sánchez Román

EN EL ABISMO DEL (NO) SER.  
POÉTICAS DEL VACÍO  
Y ANÁLISIS EXISTENCIAL 91

Iva Vogrič

«DEL CABALLO GRANDE QUE NO QUISO  
EL AGUA». ANIMALIDAD HIPOMORFA  
Y MATERIALIDAD HÍDRICA EN EL  
IMAGINARIO MÍTICO DE FEDERICO  
GARCÍA LORCA: UNA PERSPECTIVA  
SIMBÓLICO-ANTROPOLÓGICA 111

María de Gracia

Rodríguez Fernández

UN ACERCAMIENTO A LA OBRA  
DE JAIME GIL DE BIEDMA  
A TRAVÉS DE LA INTIMIDAD  
COMO ESPACIO POLÍTICO 139

### [POEMAS]

167 ARTHUR RIMBAUD

### [ENTREVISTA]

Fernando Valverde

171 ENTREVISTA  
CON JAVIER HERRERO

### [RESEÑAS]

Antonio Díaz Mola

179 PLAZA, PEDRO J.

Edgar Tello García

185 GUNTY, TESS

191 Normas de publicación /  
Publication guidelines

199 Equipo de evaluadores 2023-2025

201 Orden de suscripción

«DEL CABALLO GRANDE QUE NO QUISO  
EL AGUA». ANIMALIDAD HIPOMORFA Y  
MATERIALIDAD HÍDRICA  
EN EL IMAGINARIO MÍTICO DE FEDERICO  
GARCÍA LORCA: UNA PERSPECTIVA  
SIMBÓLICO-ANTROPOLÓGICA

—  
“DEL CABALLO GRANDE QUE NO QUISO EL AGUA”.  
HIPPO MORPHIC ANIMALITY AND WATER MATERIALITY  
IN FEDERICO GARCÍA LORCA’S MYTHICAL IMAGERY: A  
SYMBOLIC ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVE  
—

Iva Vogrič  
Universidad de Liubiana (Eslovenia)

att.ivavogric@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Lorca, Caballo, Agua, Bodas de sangre, Hermenéutica simbólica }

El presente estudio dedicado al simbolismo del caballo y del agua en el imaginario de Federico García Lorca surge de la peculiar concurrencia que presentan estas dos imágenes en la *Nana del caballo grande de Bodas de sangre*. A través de un enfoque teórico basado en las ideas de Bachelard y Durand, se exploran los paralelismos y antagonismos que se dan entre estos dos símbolos profundamente ambivalentes. El planteamiento inicial de la problemática abordada en *Bodas de sangre* se completa con el análisis de una parte de la producción poética del autor. Nuestro estudio sugiere una tensión recurrente entre el principio vital animal y el principio vital vegetal, manifestada a menudo como la oposición entre la sangre y

Fecha de recepción: 01/07/2023 Fecha de aceptación: 03/01/2024

el agua. Se comprueba que el caballo y el agua pueden ser tanto complementarios como antagonicos en la obra de Lorca. En conclusión, constatamos que estas dos imágenes desafían cualquier intento de reducirlas a una interpretación unívoca, ya que revelan múltiples significados simbólicos. Sin embargo, su concurrencia nos permite identificar una dualidad del principio vital o libidinal en la obra lorquiana.

### ABSTRACT

KEY WORDS { Lorca, horse, Water, Blood Wedding, Symbolic hermeneutics }

This study on the symbolism of the horse and water in Federico García Lorca's imagery arises from the peculiar concurrence of the two images in *Blood Wedding's Cradlesong* (*Nana del caballo grande*). Drawing on theoretical insights from Bachelard's and Durand's studies, we explore the parallelisms and antagonisms that exist between these two deeply ambivalent symbols. The initial approach to the issues addressed in *Bodas de sangre* is complemented with an analysis of a portion of the author's poetic production. Our study suggests a recurring tension between the animal and vegetal vital principles, often expressed through the opposition of blood and water. The horse and water are found to be both complementary and antagonistic in Lorca's work. In conclusion, it becomes evident that these two images resist being reduced to a univocal interpretation as they unveil multiple symbolic meanings. However, their concurrence allows us to identify a duality of the vital or libidinal principle in the poet's work.

## 1. INTRODUCCIÓN

En la edición de *Bodas de sangre* realizada por Josephs y Caballero (2017) encontramos el fragmento de una conversación donde Luis Rosales caracteriza el mundo poético de Federico García Lorca como un mundo pre-lógico, pre-intelectual y telúrico (p. 49). Con esta misma perspectiva latente de la conciencia humana nos acercaremos al mundo poético lorquiano en el presente estudio, analizando sus imágenes como creaciones intuitivas a partir del sueño de una colectividad ancestral. Respaldado por los estudios de Bachelard y Durand, el artículo pretende proponer una interpretación simbólica de los paralelismos y antagonismos que se establecen entre las imágenes del caballo y del agua en la obra de Lorca. El enfoque de nuestro análisis surge del peculiar contacto que se da entre dicho animal y la sustancia acuática en la canción de cuna que vehicula simbólicamente el drama *Bodas de sangre*.

Como punto inicial, es importante precisar que el término *símbolo* se emplea en este trabajo en el contexto estricto del mito, referido a imágenes dotadas de cierto semantismo simbólico, que proceden del subconsciente colectivo y que, al menos parcialmente, entraron en la creación individual del poeta como productos de un imaginario colectivo y no como símbolos poéticos de creación puramente individual. La terminología científica utilizada en la antropología simbólica para describir el imaginario humano no es unánime. Baste como apoyo teórico la definición que ofrece Manuel Antonio Arango en su estudio *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca* (1998), en el cual explica el símbolo como una imagen de material concreto que expresa una idea transcendental y unifica oposiciones (pp. 27-34). Para Bachelard y Durand, el significado del símbolo no es estático, sino que depende de su lugar en una determinada configuración de imágenes (Renard, 2014: 37). Son estos algunos de los postulados de la ciencia del imaginario y de la antropología de los símbolos que dirigen el estudio en el cual nos proponemos desentrañar el sim-

bolismo del caballo y del agua desde una perspectiva de la conciencia humana que tiene en cuenta las informaciones instintivas de la mente primitiva que proceden de la experiencia de nuestros antepasados (Arango, 1998: 38).

Con el objetivo de medir la unidad y la multiplicad de los valores simbólicos de las imágenes del caballo y del agua, al mismo tiempo que su grado de sistematicidad, el análisis no se limita estrictamente a *Bodas de sangre*. La elección de las obras poéticas que se analizan toma como referencia el estudio *La poesía mítica de Federico García Lorca* de Gustavo Correa (1970), que identificó el mito como «catalizador soterráneo de los poemas» principalmente en *Bodas de sangre*, *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano* (p. 11).

## 2. NANA DEL CABALLO GRANDE

La *Nana del caballo grande* es en *Bodas de sangre* el interludio lírico que encierra un mensaje oculto y misterioso. Su función dentro de la estructura dramática parece ser la de anticipar, a modo de un mal presagio, los acontecimientos que llevarán al desenlace trágico de la obra. La van entonando la Suegra y la Mujer mientras intentan dormir al Niño. Sin embargo, la atmósfera que irradiaba de estos versos evoca todo menos un sentimiento de sosiego.

Antes de adentrarnos en su análisis simbólico, reproducimos aquí la parte de la *Nana* que mejor evoca las imágenes del caballo y del agua que nos interesan, omitiendo algunas réplicas dialógicas y repeticiones estilísticas:

Nana, niño, nana  
del caballo grande  
que no quiso el agua.  
El agua era negra  
dentro de las ramas.  
Cuando llega al puente  
se detiene y canta.  
¿Quién dirá, mi niño,

lo que tiene el agua,  
con su larga cola  
por su verde sala?

Duérmete, clavel,  
que el caballo no quiere beber.

[...]

No quiso tocar  
la orilla mojada  
su belfo caliente  
con moscas de plata.  
A los montes duros  
sólo relinchaba  
con el río muerto  
sobre la garganta.  
¡Ay caballo grande  
que no quiso el agua!  
¡Ay dolor de nieve,  
caballo del alba!  
[...] (*BS*<sup>1</sup> 103-104)

El aspecto sin duda más intrigante de esta canción lírica es el hecho insólito de que el caballo, que debe llegar sediento y agotado a la orilla (con el «belfo caliente»), se niegue a beber. Igual de extraño se nos presenta el hecho de que el comportamiento del animal de la canción, después de la conversación tensa entre Leonardo, la Mujer y la Suegra, cambie inadvertidamente: «Duérmete, clavel/ que el caballo se pone a beber» (*BS* 108). Volveremos a estas observaciones iniciales con el afán de buscarles una interpretación simbólica.

---

1. La ed. de *Bodas de sangre* realizada a cargo de Josephs y Caballero será referida en las citas como *BS*, con la página correspondiente de la cita.

### 3. EL SIMBOLISMO HIPOMORFO

Las lecturas críticas han visto en el caballo de *Bodas de sangre* el alter ego de Leonardo. Según Doménech (2008), la acción de beber y la sensación de la sed se identifican simbólicamente con la realización sexual (p. 110). Visto así, el caballo que se resiste a beber se convertiría en una imagen de autorrepresión sexual en la primera entonación de la *Nana*, mientras que la segunda repetición de la canción, en la que el animal se pone a beber, indicaría el comienzo del incumplimiento conyugal de los personajes. Si bien nos parece esto una interpretación válida de la *Nana*, nos va a interesar a continuación la perspectiva simbólica del contacto entre el caballo y el agua.

Correa (1970) caracteriza el *Poema del cante jondo* como una poesía cuya peculiar calidad lírica estriba en la tensión, determinante principal tanto de su contenido como de su forma. Destaca en estos poemas «la noción de lo inconcluso o lo inacabado», que con más frecuencia se expresa mediante imágenes del camino nunca recorrido, de la encrucijada o del laberinto, motivos que todos siguieren un impedimento en la llegada al término final (p. 21). Correa le atribuye al *Poema del cante jondo* un sello fatalista al considerar que la noción de lo inconcluso o inacabado se manifiesta en ella como el «truncamiento del destino en la mitad del camino por la presencia súbita y extemporánea de la muerte» (pp. 17-18). Podemos concluir que el desgarrón lírico de esta poesía emerge siempre de una frustración de acciones o intenciones.

#### 3.1. La cabalgada truncada

No podemos abarcar del todo el simbolismo del caballo sin tener en cuenta a su jinete. Como señala Doménech (2008), en la imagen del jinete que domina al caballo con las riendas la división de los valores simbólicos es tradicional: el mundo instintivo (caballo) domado por



el mundo racional (jinete) (p. 97). Sin embargo, en *Bodas de sangre* estos dos valores simbólicos están invertidos: es el caballo quien conduce al jinete (a Leonardo), sobreponiéndose a su voluntad: «Pero montaba a caballo/ y el caballo iba a tu puerta» (Doménech, 2008: 97-98). Parece que el caballo de Leonardo forma parte de ese entramado de fuerzas instintivas cuyo tenebroso obrar en el drama arrastra a los personajes hacia el cumplimiento de su sino. Si en varias ocasiones se ha visto a los personajes de *Bodas de sangre* como figuras desprovistas de libertad y voluntad propia por estar sometidas a unas fuerzas insuperables (interpretación que ha llegado a enlazar el teatro de Lorca con el antiguo teatro griego), Alfonso Gil López (cit. en Arango, 1998) propone, por lo contrario, que es justamente la índole voluntariosa la que en la poesía de Lorca despierta más fascinación: «La muerte es, en la casi totalidad de la poesía de Lorca, la cristalización de un acto de voluntad [...] Lorca parece estar [...] obsesionado por la índole voluntariosa que conduce a la muerte» (pp. 66-67).

En las imágenes que expresan la unión entre el caballo y el jinete (como las que encontramos en el drama nupcial, en la *Canción del jinete* y en otros poemas) más que la relación entre el instinto y la voluntad, resulta intrigante el truncamiento del camino o del curso de la cabalgada. El camino truncado sugiere frustración del movimiento, frustración de un acto voluntarioso del jinete. El jinete que se encuentra en un camino que nunca podrá recorrer hasta su punto final –motivo sumamente recurrente en la poesía de Lorca– generalmente se deja llevar a la muerte. Dicho esto, conviene explorar ahora los valores simbólicos que tiene la imagen hipomorfa independientemente de su jinete y del motivo de la cabalgada.

En un sentido más amplio, el símbolo hipomorfo representa el instinto vital y sexual. Arango (1998) describe el caballo como símbolo de la impetuosidad del deseo animal, representando la fuerza, el poder creador, la juventud y una exigencia incontrolable (p. 174). Un ejemplo ilustrativo de estos valores simbólicos es la imagen del caballo en el romance de *La casada infiel*: «Aquella noche corrí/ el mejor de los caminos,/ montado en potra de nácar/

sin bridas y sin estribos» (*PC*<sup>2</sup> 377). Según Correa (1970), la imagen del caballo también evoca ideas de realización y liberación, ya que el caballo le transmite al hombre poderes que no tendría si no fuera por él: «Como símbolo profundamente cordial del hombre el caballo lleva implícito en su inherente dinamismo el sentido de la realización humana al mismo tiempo que el de la propia liberación ante las fuerzas hostiles que lo asedian» (p. 238).

Los valores simbólicos hasta aquí analizados se vinculan directamente a la animalidad del caballo, esto es, a su significación arquetípica y general. No obstante, Durand (1981) advierte que en la motivación simbólica un animal puede estar sobredeterminado por otros caracteres particulares que no están directamente relacionados con su animalidad. Así, el caballo puede ser animal solo en segunda instancia y presentar otras cualidades no propiamente animales, y de ahí otras significaciones simbólicas no esencialmente arquetípicas (pp. 64-65). En este sentido, el caballo no es solamente el símbolo del instinto vital y sexual, sino también un símbolo funerario, vehículo que lleva hacia la muerte (Doménech, 2008: 98).

Para entender el lazo que tiene el símbolo funerario hipomorfo con el ya identificado motivo del camino truncado en la poesía de Lorca es ilustrativo el *Camino*. En este poema cabalgan «[c]ien jinetes enlutados», llevados instintivamente hacia la muerte: «Esos caballos soñolientos/ los llevarán,/ al laberinto de las cruces/ donde tiembla el cantar» (*Poema del cante jondo*, *PC* 273-274). La idea del camino truncado viene sugerida aquí por la imagen del laberinto. Parece que no solo el curso de la cabalgada se pierde en el «laberinto de las cruces», sino también el canto flamenco, cuyo flujo ya no es continuo, sino que se vuelve entrecortado, temblante.

Otras expresiones del camino truncado, frecuentemente unido al tema de la muerte, son en la poesía de Lorca la ciudad

---

2. La reproducción del texto fijado para la ed. de Miguel García-Posada de la poesía completa de F. G. Lorca (1996/2019) será referida en las citas como *PC*, con la página correspondiente de la cita.

prohibida y el extravío. El motivo lorquiano de la ciudad prohibida probablemente más representativo lo encontramos en la *Canción de jinete*. «Aunque sepa los caminos/ yo nunca llegaré a Córdoba» (PC 320). Por el otro lado, en el romance histórico *Burla de Don Pedro a caballo*, más que la ciudad prohibida destaca el motivo del extravío. Don Pedro, «montado en un ágil/ caballo sin freno», atravesando una noche profundamente oscura, llega a alcanzar *la ciudad lejana*. Pero su cabalgada da una vuelta inesperada y dos estrofas más tarde aprendemos que «han encontrado muerto/ el sombrío caballo» y que «la gran ciudad lejana/ está ardiendo/ y un hombre va llorando/ tierras adentro» (PC 401-403). El *sombrío caballo* de Don Pedro y los otros arriba mencionados representan todos el símbolo del caballo funerario, inseparable del tema de la errancia.

### 3.2. El inmotivado rechazo del agua y su posible motivación simbólica

Igual que el motivo de la cabalgada fúnebre, frustrada en su curso hacia un destino inalcanzable, el rechazo del agua, es decir el caballo que no llega a abrevarse, también supone una frustración de intenciones o interrupción del curso vital del animal. En la *Nana del caballo grande*, interludio simbólico que podemos estudiar como unidad estéticamente cerrada y autónoma, el rechazo del agua se nos muestra totalmente carente de motivación a un nivel superficial de la canción y de la acción dramática. Es de esperar, por tanto, que encontremos una posible interpretación del contacto que se da entre estas dos imágenes explorando sus posibles valores simbólicos y entender así de qué modo puede estar encriptado en ellas el trágico final de la obra.

También Villegas (1967), quien se interesó particularmente por el caballo lorquiano, ha reparado en el peculiar encuentro que tiene el animal con la sustancia acuática: «El caballo de *Bodas de sangre* tiene algo en sí que le impide acercarse al agua o ésta posee características

que lo amedrentan (p. 23). Villegas vio en esta parte de la *Nana* una reproducción del suplicio de Tántalo, «necesidad física y obsesionante de aproximarse al agua», solo que ésta en Lorca no se aleja, sino que es más probable que la sustancia misma posea características aterradoras (p. 26). Podemos sospechar entonces que son las cualidades del agua lo que hace que el caballo se detenga y aparte el belfo como si estuviese dominado por un extraño temor<sup>3</sup>.

Durand (1981) ofrece una interpretación antropológica del carácter trágico que reviste el simbolismo hipomorfo en relación con el agua. Este ya mencionado caballo funerario lo denomina Durand el caballo ctónico e infernal, isomorfo de las tinieblas y del infierno. Su imaginario no se asocia solo a los infiernos, sino también al trueno y a las constelaciones acuáticas (p. 69). En su opinión, la asociación del caballo infernal al agua se debe al carácter terrorífico que presenta el abismo acuático (p. 72). El caballo infernal siempre expresa el tema afectivo del terror o espanto (*l'effroi*), una modalidad emocional inherente a la conciencia mítica. Se cree que este tema afectivo tiene su origen en la angustia que siente el animal ante cualquier cambio, en un temor primitivo ante la fuga del tiempo, la partida sin retorno y la muerte (Durand, 1981: 69-70).

#### 4. EL SIMBOLISMO DE LA MATERIA ACUÁTICA

El elemento hídrico presenta en la poesía de Lorca caracteres tan variados que podemos hablar de una psicología del agua y considerarlo como una sustancia con vida interna propia. El poeta parece

---

3. El motivo de la insaciabilidad, frecuentemente asociado al caballo, es en la lírica popular andaluza sumamente recurrente. Se encuentra ya en aquella canción de cuna granadina que pudo haber originado la *Nana del caballo grande* de Lorca y que decía así: «A la nana, nana, nana/ a la nanita de aquel/ que llevó el caballo al agua/ y lo dejó sin beber» (Villegas, 1967: 23). El mismo motivo lo encontramos en muchas otras composiciones poéticas de origen popular. Sirvan de ejemplo los siguientes versos, recogidos por Demófilo: «¡qué penita pasa aquel/ que tiene el agua en los labios/ y no la puede beber!» (Machado y Álvarez, 1947: 143) y otra canción de cuna que presentó Lorca (1984) en su conferencia: «A mi caballo le eché/ hojitas de limón verde/ y no las quiso comer» (p. 164).

intuir en el elemento hídrico una antigua percepción animística que era capaz de vislumbrar el palpitar de la vida en cada manantial: «¡Quién dirá que el agua lleva/ un fuego fatuo de gritos!» (*Baladilla de los tres ríos*, PC 257). «Y el agua se pone fría/ para que nadie la toque./ Agua loca y descubierta/ por el monte, monte, monte» (*Romance de San Miguel*, PC 380).

Según Villegas (1967), la imagen del agua simboliza la vida en su dimensión fluyente. Sin embargo, resulta evidente que en *Bodas de sangre* «el rasgo sobresaliente no es el correr sino su cualidad de turbia y oscura» (Villegas, 1967: 26). Esto se corresponde con una regla general durandiana según la cual cada elemento es bivalente en su motivación simbólica. De este modo, las aguas claras no tendrían el mismo significado simbólico que las aguas compuestas y profundas, al igual que el agua tranquila significaría lo contrario del agua violenta (Durand, 1981: 30-31). Si el agua clara de las fontanas se caracteriza por su aspecto risueño y jovial, el simbolismo de la sustancia acuática también conoce su lado tenebroso, tal vez procedente del tiempo en que «nuestros primitivos antepasados asociaban los cenagales de los pantanos a la sombra funesta de los bosques» (Durand, 1981: 89).

En *Bodas de sangre*, este carácter bivalente del agua a veces tiene una función metafórica, cuando a través de la oposición de los caracteres jovial y triste del agua se expresan oposiciones emocionales y psicológicas de los personajes. Así, en la escena última, la Novia le dice a la Madre: «tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos [...] un niño de agua fría», mientras que Leonardo era «un río oscuro, lleno de ramas [...] que [la] arrastró como un golpe de mar» (BS 165-166).

El agua no solo es una sustancia bivalente, ora jovial, ora triste. Puede ser profundamente ambivalente en una única expresión simbólica y reunir en una sola imagen los significados del deseo y temor, del bien y el mal, del blanco y negro. Según Bachelard (1942), esta ambivalencia es característica de las cuatro materias originales. Por otra parte, Eduardo Cirlot (cit. en Arango, 1998) señala que el agua es ambivalente porque corresponde a la fuerza

creadora de la naturaleza y del tiempo: «de un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido» (p. 212).

Para Bachelard (1942), que estudió el aspecto tenebroso del agua en Edgar Allan Poe, el agua triste es el doblete sustancial de las tinieblas, la sustancia simbólica de la muerte (p. 81). Pasaremos a analizar algunos de los caracteres del aspecto tenebroso del agua en la obra de Lorca en relación con las cualidades básicas del elemento hídrico.

#### 4.1. El fluir – carácter heracliteo del agua

Una de las cualidades más características de la materia acuática es el fluir. Se asocia en primera instancia con el agua clara y jovial, ya que las aguas estancadas y muertas generalmente destacan más por su lado oscuro y nefasto. Según Miller (1988), el agua clara y corriente simboliza la vida, la fertilidad y la creatividad. Es la observación que lo lleva a preguntarse por qué el *caballo grande*, en su opinión símbolo de la incontrolada libido masculina en el drama, se resiste a aceptar el agua corriente, cuando los valores simbólicos de ésta parecen complementar las del caballo (p. 40). En repetidas ocasiones, la obra de Lorca pone en paralelo simbólico las imágenes del caballo y del agua, pero sin que se pueda identificar con distinción sus semantismos como complementarios u opuestos. Así, en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* «los hombres de voz dura» son «los que doman caballos y doman los ríos» (PC 575). En esta misma línea, encontramos en el romance de la *Monja gitana* varias imágenes que parecen expresar la libertad añorada del personaje femenino, entre ellas, la imagen de los caballistas que *galopan por sus ojos* como los ríos *puestos de pie* que vislumbra su fantasía (PC 375-376). A diferencia del ejemplo precitado, los semantismos del caballo-jinete por un lado y del agua por el otro en la *Monja gitana* sí parecen complementarios, puesto que la caracterización antropomórfica del río manifiestamente sugiere libertad o liberación.

Pero el simbolismo de las aguas corrientes también posee su aspecto tenebroso y sombrío. Según Durand (1981), el agua que corre (*qui coule et s'écoule*) posee un carácter heracliteo por ser la invitación al viaje sin retorno y la figura de lo irrevocable: jamás se baña uno dos veces en el mismo río y este no remonta nunca hacia su fuente. Es más, Durand señala que el agua nocturna comparte afinidades isomorfas con el caballo, y es debido a las características anteriormente expuestas que ambos se asocian finalmente al tiempo (p. 90). En el segundo de los *Nocturnos de la ventana*, la materia del agua en forma de pulseras se asocia con la materia funesta de la noche, representada como un brazo que irrumpe en el espacio del poema, hiriendo con su carácter trágico los instantes de la vida del yo poético: «Un brazo de la noche/ entra por mi ventana./ Un gran brazo moreno/ con pulseras de agua (PC 308). Es como si el yo poético tomase conciencia de la fugacidad de su vida, ahora compuesta por *instantes heridos*: «Sobre un cristal azul/ jugaba al río mi alma./ Los instantes heridos/ por el reloj pasaban» (PC 308).

#### 4.1.1. Las aguas inmóviles

Las aguas que contrastan con la cualidad de fluyentes son las aguas dormidas, las aguas sin salida, estancadas e inmóviles. Según Bachelard (2003), el agua es la sustancia que mejor se presta a las mezclas. Desde el punto de vista de una imaginación primitiva, el lago o el estanque que fue impregnado por la sustancia de la noche a veces aun en pleno día guarda algo de la materia nocturna, algo de sus tinieblas sustanciales (p. 156). Así, el agua inmóvil llega a ser la materialización de la noche misma —nictomorfa— en términos durandianos. Vista así, el agua nocturna se vuelve propicia a infundir miedo en el caballo espantadizo de la *Nana*, un miedo mucho más físico y material del que le causaría la noche sola: «La noche al borde del estanque trae un miedo es-

pecífico, una especie de *miedo húmedo* que penetra al soñador y lo hace estremecer»<sup>4</sup> (Bachelard, 2003: 159).

Las aguas estancadas, oscuras y funestas son la materia de la desesperación por excelencia (Bachelard, 2003: 143). En las aguas inmóviles se ha entrañado la muerte en su forma más elemental: «El agua cerrada toma en su seno a la muerte. El agua [vuelve] la muerte elemental [...] El agua es entonces una nada sustancial [...] Para ciertas almas, el agua es *la materia de la desesperación*»<sup>5</sup> (Bachelard, 2003: 143).

En la *Burla de Don Pedro a caballo*, las escenas de la ciudad a la que llega el caballero alternan con las escenas de las lagunas. Es como si el agua sombría y nefasta esperara insidiosamente en las proximidades de la ciudad para alterar con su maléfico obrar el curso del romance. En esta noche mítica, llena de fatalidad inminente e impregnada por una materia acuática nefasta, las palabras *siguen bajo el agua*. Glasser (1964) ve todo lo que ocurre bajo el agua como un mundo aparte. En las estrofas lacunarias cambia el metro del romance y se interrumpe la narración fáctica para que ésta continúe por medio del imaginario (p. 297). Existe en el poema un nivel subliminal y onírico asociado exclusivamente a la sustancia acuática.

En la última laguna, las palabras se quedan inmóviles bajo el agua, ya no siguen comunicando, sino que simplemente *están* y no cuentan. El estado último es el silencio. Correa (1970) señala que el agua, que ha sido antes vehículo de comunicación, al final llega a ser el receptáculo del cuerpo del caballero (p. 73). Aquí, el agua inmóvil se conecta con el motivo de la encrucijada ya mencionado, puesto que en el agua muerta se frustra el curso de la comunicación. Según Correa, el agua estancada no es sino otro anverso más de la idea del camino, por ella la comunicación no transita (p. 27).

---

4. «La nuit, au bord de l'étang, apporte une peur spécifique, une sorte de *peur humide* qui pénètre le rêveur et le fait frissonner» (Bachelard, 1942: 125).

5. «L'eau fermée prend la mort en son sein. L'eau rend la mort élémentaire [...] L'eau est alors un *néant substantiel* [...] Pour certaines âmes, *l'eau est la matière du désespoir*» (Bachelard, 1942: 113). Incluimos la traducción de Ida Vitale con una enmienda nuestra que se indica en el cuerpo del texto.



De un modo semejante, la cabalgada en el ya evocado *Camino* lleva *al laberinto de las cruces donde tiembla el cantar*. Otra vez encontramos en la poesía de Lorca una frustración de intenciones o del curso de la acción. Esta última conlleva además la idea de la incomunicación, dado que el flujo del canto queda interrumpido por el laberinto. Si, por un lado, el canto del *Camino* sigue temblando, la incomunicación al final de la *Burla de Don Pedro* es total: las palabras se han de quedar mudas bajo el agua, junto al caballero muerto y olvidado.

El «limo de voces perdidas» en la última laguna crea la impresión de que el agua en el romance de Don Pedro es una sustancia espesa, un agua turbia que ya nada tiene de elemental, transparente y límpida. La espesura es otro carácter del agua nefasta. Parece como si las palabras del romance se quedaran inmóviles en la espesa agua nocturna por la que no pueden fluir. Bachelard (2003) explica que una sustancia acuática con cualidades propias de color, gusto y espesura, es decir, un agua compuesta y no transparente, ya se asemeja a un líquido orgánico:

Es explicable que para un psiquismo tan marcado, todo lo que en la naturaleza corre pesada, dolorosa, misteriosamente, sea como una sangre maldita, como una sangre que acarrea la muerte. Cuando un líquido se valoriza, se emparenta con un líquido orgánico<sup>6</sup>. (pp. 96-97)

#### 4.2. El reflejo – carácter ofélico del agua

Durand (2016) señala que el agua, al mismo tiempo que bebida, fue el primer espejo durmiente y sombrío (p. 80). Las funciones simbólicas del agua como bebida y del agua como espejo se excluyen mutuamente, ya que no es posible beber sin romper la imagen reflejada.

---

6. On s'explique donc que, pour un psychisme aussi marqué, tout ce qui, dans la nature, coule lourdement, douloureusement, mystérieusement soit comme un sang maudit, comme un sang qui charrie la mort. Quand un liquide se valorise, il s'apparente à un liquide organique. (Bachelard, 1942: 77)

Durand (1981) define el espejo como «procedimiento de redoblamiento de las imágenes del yo, y por tanto símbolo del doblete tenebroso de la conciencia» (p. 93). En su opinión, el valor simbólico del reflejo en el agua se acompaña del complejo de Ofelia: «Mirarse es ya un poco ofelizarse y participar en la vida de las sombras»<sup>7</sup> (p. 94). En la misma línea, Bachelard (2003) describe el agua ofélica como el elemento de «seres durmientes [...] de seres que mueren dulcemente [...] de la muerte joven y bella, de la muerte florecida [...] de la muerte sin orgullo ni venganza, del suicidio masoquista»<sup>8</sup> (pp. 128-129).

El reflejo en el agua encuentra su doblete tenebroso en la sombra. En la *Canción del naranjo seco* un árbol se queja al leñador: «¿Por qué nací entre espejos?/ El día me da vueltas./ Y la noche me copia/ en todas sus estrellas» y lo suplica: «Córtame la sombra» (PC 363). Es la idea que encontramos también en la imaginación de la materia acuática de Edgar Allan Poe. En su obra, el agua llega a ser devoradora de sombras, receptáculo de toda la vida circundante. Al caer la noche, todo lo que crece o vive en la orilla del estanque le otorga al agua una parte de su ser y el agua se vuelve más negra de la presa que devora:

En cada hora de su vida el bosque debe ayudar a la noche a oscurecer el mundo. Cada día el árbol produce y abandona una sombra como cada año produce y abandona un follaje [...] Y el soñador [E. A. Poe], delante del arroyo, piensa en seres que darían «a Dios su existencia, poco a poco, agotando lentamente su sustancia hasta la muerte, como esos árboles entregan sombra tras sombra»<sup>9</sup>. (Bachelard, 2003: 88-89)

---

7. «Se mirer c'est déjà un peu s'ophéliser et participer à la vie des ombres» (Durand, 2016: 85).

8. «...d'êtres dormants [...] d'êtres qui meurent doucement [...] de la mort jeune et belle, de la mort fleurie [...] de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste» (Bachelard, 1942: 102).

9. «À chaque heure de sa vie la forêt doit aider la nuit à noircir le monde. Chaque jour l'arbre produit et abandonne une ombre comme chaque année il produit et abandonne un feuillage [...] Et le rêveur, devant le ruisseau, pense à des êtres qui rendraient "à Dieu leur existence petit à petit, épuisant lentement leur substance jusqu'à la mort, comme ces arbres rendent leurs ombres l'une après l'autre"» (Bachelard, 1942: 71-72).

Así, el agua llega a ser una directa invitación a morir, «invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales»<sup>10</sup> (Bachelard, 2003: 90). Esta agua muerta y sombría, morada de las sombras, tiene un carácter ofélico, porque las sombras recuerdan a los ahogados. Según Bachelard, el agua como receptáculo de sombras es la «tumba cotidiana de todo lo que, cada día, muere en nosotros»<sup>11</sup>, morir en su seno es un largo descaecimiento melancólico (p. 89).

#### 4.3. La liquidez – carácter femenino del agua

Además de fluyente y reflexiva, la materia acuática es líquida. Durand (2016) señala que la liquidez, por ser el elemento mismo de los menstruos, apunta al carácter femenino del agua. En este contexto simbólico, la sangre menstrual sería el arquetipo del agua sombría y nefasta (p. 86). Dicha feminidad del elemento hídrico también explica su frecuente relación con la luna. Durand sostiene que es precisamente a través de la feminidad que estas dos imágenes se relacionan: por una parte, esto se debe al hecho de que las aguas, al igual que el ritmo menstrual, están sometidas al flujo lunar y, por otra, a que las aguas son germinativas y pertenecen así al gran símbolo agrario que es la luna (p. 87). Según Bachelard (1942), la parte subconsciente de nuestro ser percibe el agua que ha sido mucho tiempo expuesta a rayos lunares como un agua funesta, más apta a absorber la noche y la muerte, Paracelso hasta la consideraba venenosa, impregnada de una influencia deletérea (p. 111). Parece ser esta la influencia que tiene la luna en la *Burla de Don Pedro a caballo*: «Sobre el agua/ una luna redonda/ se baña,/ dando envidia a la otra/ ¡tan alta!»

---

10. «...invitation à une mort spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires» (Bachelard, 1942: 72).

11. «...tombe quotidienne à tout ce qui, chaque jour, meurt en nous» (Bachelard, 1942: 72).

(PC 401). Es en la segunda laguna que el agua adquiere un carácter funesto: «Sobre el peinado del agua/ un círculo de pájaros y llamas» (PC 401).

Miller (1988) vio en el agua de la *Nana* el símbolo femenino en su acepción siniestra. Ya Durand (2016) ha señalado que la sangre menstrual y más generalmente el agua nefasta representan la feminidad inquietante que hay que evitar o exorcizar por todos los medios (p. 95). Según Miller, entrar en el agua oscura de la *Nana* implicaría el coito y, dentro del engranaje psicológico del drama, la rendición del caballo a lo eróticamente vedado (p. 40), pero es por el medio del puente que esto puede ser evitado: «Cuando llega al puente/ se detiene y canta» (BS 103). Para una canción de cuna, la imagen del puente simboliza el pasaje de este mundo al otro del dulce y tranquilo sueño, pero, a un nivel más subliminal, Miller ve en ella el medio que previene que el caballo fuera superado por el agua oscura de una pasión destructiva (p. 40).

Sin embargo, lo nefasto y destructivo no necesariamente emana aquí de la sustancia misma del agua y su carácter femenino. Rupert Allen (1974) vio en la *Nana* el choque de dos principios vitales opuestos e irreconciliables. Si, desde un punto de vista ritual, comer o beber una sustancia significa incorporar sus propiedades (p. 170), el caballo evitaría el agua por ser ésta un principio contrario a su naturaleza del ser:

[El caballo grande] lleva en sí un torrente embravecido que no puede ser reconciliado con el arroyo suave que está ondulando y cantando bajo el puente. No puede entregarse al principio contrario a su propia esencia. [En él], la agitación siempre está inminente, ya que el caballo simboliza ese máximo estado de alerta y energía inagotable característicos de la desenfrenada libido humana<sup>12</sup>. (Allen, 1974: 169)

---

12. «He carries within him a raging torrent that cannot be reconciled with the gentle stream that ripples and sings around the pilings of a bridge. He cannot deliver himself up to a principle contrary to his own essence. The charger of the firmament is always at the pitch of excitement, for he symbolizes that very alertness and boundless energy characteristic of human libido at full tilt» (traducción nuestra).

Visto así, el caballo grande encarnaría una fuerza interior —instintiva e inevitable, sexual o fatal— a la que tiene que satisfacer por ser el animal destinado a recorrer un solo camino («fated [...] to travel one path, and one path only», Allen, 1974: 183). Para Allen, el agua de la *Nana* no posee en sí ningún aspecto tenebroso, la describe como un arroyo melancólico, indolente, lánguido y somnoliente (p. 169). Siguiendo el razonamiento de Allen, el agua de la *Nana* es simplemente el principio vital contrario al *torrente embravecido*, contrario a ese caudal de energía inagotable —y posiblemente destructiva— que es el caballo. Allen recuerda en su comentario simbólico de *Bodas de sangre* que Lorca comparaba el sueño a un río manso (p. 170). Para el poeta granadino el propósito de una nana era el de «amansa[r] los caballitos encabritados que se agitan en los ojos de la criatura» (García Lorca, 1984: 160).

## 5. EL PRINCIPIO ANIMAL Y EL PRINCIPIO HÍDRICO DE LA VIDA

De todos los contactos entre el caballo y la materia acuática anteriormente expuestos podemos abstraer ciertas oposiciones entre sus principios vitales respectivos. El principio vital del caballo es un impulso animal, fuerza consumible, concentrada y puntual. En su determinación a alcanzar un destino o término final del camino, el curso vital del caballo puede ser frustrado, mientras que el agua fluye continuamente y sin esfuerzo, es amorfa y tiene, por tanto, la capacidad de eludir el obstáculo y evitar frustración.

Si el caballo es un animal inquieto, espantadizo, impulsivo y desigual en su impulso vital, el flujo del agua se nos presenta, por lo contrario, como un único y largo movimiento en el cual encontramos la perfección profunda de la vida. El agua es la eficacia sin obstáculo, la acción fluida en ausencia de ruptura, el impulso vital mediante el cual todo se cumple, el ritmo sagrado de la vida. Su curso es constante y determinado por el cauce, mientras que el curso vital del caballo está sujeto a constantes cambios. Durand

(2016) entiende el símbolo arquetípico del caballo como la manifestación del terror primordial ante el cambio y ante la muerte devoradora (p. 72). El caballo de la *Nana*, que «[no] quiso tocar la orilla mojada» con «su belfo caliente», además presenta ciertas afinidades con el elemento del fuego y la resistencia a beber también podría tener su origen en el choque en que entran estas dos materias elementales.

En el *Romance de la pena negra*, el imaginario está construido en torno a esta misma oposición entre dos principios vitales, entre el caballo negro y el agua clara, y sirve de símil al estado emocional de Soledad Montoya. De todo su ser emana algo que alude al caballo, un caballo agitado y sombrío: «su carne,/ huele a caballo y a sombra» (PC 378). El caballo contrasta con el agua y le es contrario: «Soledad de mis pesares,/ caballo que se desboca,/ al fin encuentra la mar/ y se lo tragan las olas» (PC 378). Otra imagen del agua es en el romance la cabellera: «Corro/ mi casa como una loca,/ mis dos trenzas por el suelo,/ de la cocina a la alcoba» (PC 378), según la interpretación de Durand (2016), quien indica que el movimiento ondulado de la cabellera establece un paralelismo con el movimiento del agua (p. 84). En un determinado momento, el sujeto poético (¿el yo desdoblado de la mujer?) entra en diálogo con Soledad para darle un consejo: «Soledad: lava tu cuerpo/ con agua de las alondras,/ y deja tu corazón/ en paz, Soledad Montoya» (PC 379). El agua se nos muestra aquí como una sustancia benéfica, es el agua clara, transparente y jovial: «Por abajo canta el río:/ volante de cielo y hojas» (PC 379), idóneo para lavar el cuerpo de Soledad, cuerpo sombrío con olor a caballo y arrastrado en una agitación inexplicable hacia un destino ausente. No obstante, se puede sospechar en el cierre la presencia de otras aguas: «¡Oh pena de cauce oculto/ y madrugada remota!» (PC 379). Es como si Soledad Montoya añorara otra suerte de aguas, ya que las sugeridas, igual que el agua de la *Nana*, contrastarían demasiado con su naturaleza del ser.

### 5.1. La sangre y el agua – dos líquidos vitales regulados por el astro lunar

Álvarez de Miranda (2011), quien estudió el simbolismo de Lorca a la luz de la religiosidad primitiva de tipo naturalista, vislumbró en su poesía «un coherente sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica» (p. 29). Según de Miranda, es característico de la religiosidad naturalística que se sacralicen los principales trances de la vida (p. 30), entre los cuales la muerte, motivo omnipresente en la obra lorquiana. Lo peculiar de la presencia de la muerte en esta poesía y teatro es que tanto el porqué cuanto el cómo quedan ocultos, ya que solamente adquieren justificación y comprensión por medio de una experiencia mágica o mística de la realidad (de Miranda, 2011: 60). Por esta razón, la muerte aparece inmotivada en la obra de Lorca, dado que no se trata aquí «de la ética del morir, sino de la mística del morir» (de Miranda, 2011: 60).

Otro elemento característico de la religiosidad arcaica que encontramos en el mundo poético lorquiano es el hermanamiento entre el mundo animal (cuyo líquido vital es la sangre) y el mundo vegetal (cuyo líquido vital es el agua) (de Miranda, 2011: 99). El principio religante es en ambos mundos la luna, divinidad que preside simultáneamente las dos formas —animal y vegetal— de la vida (de Miranda, 2011: 99). El mundo animal le está sometido debido a la ya mencionada regulación del ritmo menstrual y, según de Miranda, también a causa de una antigua representación mitológica que veía la luna como succionadora de la sangre de todos los seres terrestres<sup>13</sup> (p. 93). En cuanto al mundo vegetal, también sus ritmos fertilizantes y germinativos están regulados por el astro lunar (de Miranda, 2011: 118). Para una representación ingenuamente imaginativa, es decir primitiva, el torrente de las aguas, el ritmo de las estaciones y toda la rítmica

---

13. Lo que para los primitivos tenía un sentido positivo, ya que lo veían como reintegración de la vida al astro lunar, es decir, como salvación (de Miranda, 2011: 93).

agrícola están relacionados en primera instancia con la luna y no con el sol, probablemente porque sólo el ritmo lunar posee la lentitud «tranquilizadora» favorable para generar una *filosofía agrícola* (Durand, 1981: 281-282).

En la religiosidad primitiva de tipo naturalista, el mundo de la vida animal y el mundo de la vida vegetal son paralelos e intercomunicables. Ya Allen (1974) ha señalado que nuestro subconciante entreve en la impulsión del agua corriente el pulso de las venas y que una arteria es tanto vía acuática como vía sanguínea (p. 168). En la *Nana del caballo grande*, en *Bodas de sangre* y más generalmente en la obra de Lorca existe entonces un paralelismo y a la vez antagonismo entre el principio animal y el principio vegetal de la vida.

El último, el principio y forma de vida vegetal, se nos presenta frecuentemente como superior a la forma de vida animal. El poema *Manantial* del *Libro de poemas* ilustra muy bien lo que en el imaginario lorquiano significa el mundo vegetal en comparación y contraposición al humano y animal:

La sombra se ha dormido en la pradera.  
Los manantiales cantan.

[...]  
¿Quién pudiera entender los manantiales,  
El secreto del agua  
Recién nacida, ese cantar oculto  
A todas las miradas  
Del espíritu, [...]?

Luchando bajo el peso de la sombra,  
Un manantial cantaba.  
Yo me acerqué para escuchar su canto,  
Pero mi corazón no entiende nada. (PC 108)

Esta primera parte del poema apunta a una oposición entre el agua clara y el agua negra. El agua es aquí un agua clara sin sombras, tal vez un agua que todavía no ha sido ensombrecida por la perspectiva heraclitea de la vida (aún está *luchando bajo el peso de*



*la sombra*), puesto que un manantial significa nacimiento, el principio de la vida y, por tanto, no sabe de fugacidad. Más adelante, el poema ya parece establecer ciertas comparaciones y fusiones entre los principios vegetal y animal de la vida. La parte espiritual del sujeto lírico está representada como vegetación: un aire *agita los ramajes de su alma*. Este dualismo animista entre la corporalidad animal y la espiritualidad vegetal se acompaña por un ansia y deseo de fundirse completamente con el mundo vegetal: «¡Sé árbol! (dijo una voz en la distancia) [...] Yo me incrusté en el chopo centenario [...]» (PC 109). Después, el sujeto lírico se va despojando gradualmente de su dimensión animal:

Mi espíritu fundióse con las hojas  
Y fue mi sangre savia.  
En untosa resina convirtiéndose  
La fuente de mis lágrimas.

El corazón se fue con las raíces,  
Y mi pasión humana,  
Haciendo heridas en la ruda carne  
Fugaz me abandonaba. (PC 109-110)

La sangre fue sustituida por la savia, las lágrimas también se convirtieron en su homólogo vegetal y el corazón, impulso vital animal, *se fue con las raíces*, el sujeto lírico abandonó su *ruda carne fugaz*. Todo lo que es propio de la forma de vida animal, regida por la sangre, se caracteriza como inferior a la forma de vida vegetal. El sujeto lírico se convirtió en árbol y la existencia en forma de árbol es en el poema un privilegio, será porque los árboles viven en la proximidad inmediata de las aguas: «Pero mi corazón en las raíces/ Triste me murmuraba:/ Si no comprendes a los manantiales/ ¡Muere y troncha tus ramas!» (PC 111). Quien no es capaz de comprender el secreto del agua no merece la existencia en forma de árbol. En el poema *Manantial*, la vida que brota del agua es una *ciencia ignorada*, un misterio inalcanzable para la conciencia humana, el secreto principio vital de la vegetación.

Es este el principio que, a nuestro parecer, coexiste con el principio vital animal en *Bodas de sangre*. El móvil del *camino de la sangre* (camino que evocan los Leñadores) parece ser tanto al nivel simbólico (en la canción de cuna) como al nivel concreto (representado en Leonardo) el caballo. A través de la imagen del caballo llega a introducirse en el drama una fuerza inagotable que arrastra a todo el entramado de personajes hacia el cumplimiento del principio sanguíneo de la vida. Correa lo describe como «una fuerza que brota de las hondas raíces biológicas», una inclinación que tiene por fin alcanzar la plenitud vital (104), mientras que Allen ve en el final del drama la rendición a las fuerzas inconscientes que estaban clamando por expresarse (181).

Pero hemos identificado en *Bodas de sangre* otro nivel simbólico más. Existe en el drama también un *camino del agua*, solo que más sutil y oscurecido al final por el principio sanguíneo triunfante. Recordemos que el principio vital vegetal, la vía acuática, representaba la acción fluida, la ausencia de ruptura, el flujo constante e ininterrumpido, determinado por el cauce y, a nuestro parecer, es este el significado del *camino del agua* en la obra teatral. La línea de la acción dramática que sigue simbólicamente el principio del agua corriente, risueña y jovial la encarnan los Novios. Este principio fluyente de la vida se asocia además a la idea del ciclo y al movimiento circular, opuesto al principio lineal y frustrable, al camino truncado. Según Correa (1970), la forma y el ritmo del drama adquieren una estructuración circular en las canciones epitalámicas que se van entonando alternadamente en el acto segundo (p. 112). La idea del ciclo en relación al agua lo refuerza además el motivo de la rueda (Correa, 1970: 114): «Giraba, giraba la rueda/ y el agua pasaba [...] / Cantaban, cantaban los novios/ y el agua pasaba [...] / Porque llega tu boda,/ deja que relumbre el agua!» (BS 133-134).

Esta parte del drama celebra el principio vital del agua jovial, es decir, la vida y el renacimiento, valores simbólicos que se oponen al agua sombría de la *Nana* y del trágico final de la obra.

Aunque las bodas que se celebran en las canciones epitalámicas no son de sangre sino de agua, es otro el principio vital que se impone al final de manera definitiva, oponiéndose al principio vital que se iba a cumplir con las nupcias. Prevalece en el drama el principio sanguíneo de la vida, representado en Leonardo y la Novia, camino trabajado, a contracorriente y terminativo.

Podríamos interpretar estos dos *caminos* que se manifiestan en *Bodas de sangre* y en otras creaciones lorquianas de inspiración mítica como dos principios libidinales básicos. Según Durand (1981), existe una dualidad en el impulso vital: por un lado, una «pulsión ciega y vegetativa que somete el ser al devenir» y, por el otro, un «deseo de eternidad que quiere suspender el destino mortal» (p. 186). Si el principio libidinal animal aspira a suspender incansablemente la condición terminativa de la vida, parece que el principio libidinal vegetal en la obra de Lorca posee una misteriosa faceta espiritual que, por ejemplo, le permite al sujeto poético del *Manantial* intuir la inmortalidad secreta de la existencia. Durand (1981) identificó en ciertos poetas el mismo «anhelo (*rêverie*) de prolongación vegetal y profética de la vida» y la misma «intuición de la inmortalidad *par le végétal*» (p. 284) que las que hemos expuesto previamente en el *Manantial*.

El final de *Bodas de sangre* no hace sino reiterar el antagonismo entre los dos principios vitales o libidinales evocados: «Se estaban engañado uno a otro y al final la sangre pudo más [...] Hay que seguir el camino de la sangre (p. 145). Los Leñadores conceden a los últimos sucesos del drama un sentido sacrificial: «Pero sangre que ve la luz se la bebe la tierra» (BS 145). La sangre ha corrido, es el líquido vital triunfante de la obra, sus fuerzas tenían tanto afán por expresarse que tuvieron que salir de los cuerpos. Los Leñadores, alejados de los sucesos finales, ven en el desenlace del drama una fiesta sacrificial. Pero ellos mismos son sacrificadores también: cortan árboles y hacen correr la savia, líquido vital del mundo vegetal.

## 6. CONSIDERACIONES FINALES

Hemos visto que las imágenes del caballo y del agua presentan en la obra de Lorca múltiples valencias simbólicas y que su interpretación se escapa a una sistematización unívoca. Si bien en ocasiones aparecen como imágenes complementarias, el análisis se complica al intentar explicar sus relaciones antagónicas, que son indudablemente las que predominan en el imaginario lorquiano. Tanto el caballo arquetípico, simbolizando realización y liberación, encuentra su aspecto tenebroso en el caballo infernal extraviado, como el agua clara y jovial de las fontanas, simbolizando la fertilidad y la creatividad, lo encuentra en su transcurso irreversible, la inmovilidad nictomorfa o la liquidez femenina. Sería, por tanto, incorrecto buscar la raíz de estos antagonismos en las valencias simbólicas dobles que son inherentes a dichas imágenes.

Lo cierto es que en la obra lorquiana ambas imágenes, y en particular el imaginario hídrico, se presentan ora como bivalentes ora ambivalentes. El *Romance de la pena negra* introduce, por ejemplo, dos géneros de materia acuática contrarios el uno al otro. Por otro lado, en la *Nana del caballo grande* la sustancia acuática es una sola y simbólicamente ambivalente. Podemos concluir así que el caballo y el agua revisten en el imaginario lorquiano un simbolismo múltiple y carente de sistematicidad. Aun así, el análisis realizado nos permitió trazar ciertas líneas generales en cuanto a las relaciones caballo-agua y sangre-agua. A pesar de sus respectivas ambivalencias, pudimos identificar en su concurrencia la dualidad del principio vital o libidinal. Siguiendo esta línea interpretativa, el antagonismo entre los dos principios vitales expuestos podría estar al origen de esa poética de tensión y de lo inconcluso tan característica de gran parte de la obra lorquiana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Allen, R. C. (1974). *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca: Perlimplin, Yerma, Blood Wedding*. Austin: University of Texas Press. Doi:10.7560/764187, disponible en [www.jstor.org/stable/10.7560/764187](http://www.jstor.org/stable/10.7560/764187). Obtenido el 30 abr. 2023.

Álvarez de Miranda, Á. (2011). *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*. Sevilla: Renacimiento.

Arango, M. A. (1998). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca* (2.a ed.). Madrid: Fundamentos.

Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti.

Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (I. Vitale, trad.). México: Fondo de Cultura Económica. *Universidad Veracruzana*. Disponible en [www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/G-BACHELARD-EL-AGUA-Y-LOS-SUENOS.pdf](http://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/G-BACHELARD-EL-AGUA-Y-LOS-SUENOS.pdf). Obtenido el 30 abr. 2023.

Correa, G. (1970). *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.

Doménech, R. (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.

Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general* (M. Armiño, trad.). Madrid: Taurus.

Durand, G. (2016). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale* (12.a ed.). Malakoff: Dunod.

García Lorca, F. (1984). *Conferencias* (ed. de C. Maurer, Vol. 1). Madrid: Alianza.

García Lorca, F. (1996/2019). *Poesía completa* (6.a ed., reproducción del texto fijado para la ed. de M. García-Posada). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

García Lorca, F. (2017). *Bodas de sangre* (ed. de A. Josephs y J. Caballero; 30.a ed.). Madrid: Cátedra.

Glasser, D. M. (1964). «Lorca's „Burla de Don Pedro a Caballo“». *Hispania*, 47(2), 295-301, doi:10.2307/336665.

Machado y Álvarez, A. (1947). *Cantes flamencos* (2ª ed.). Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.

Miller, N. (1988). «Lorca's "Nana del caballo grande": a psychological perspective». *Hispanófila*, (93), 37-46. Disponible en [www.jstor.org/stable/43808198](http://www.jstor.org/stable/43808198). Obtenido el 30 abr. 2023.

Renard, J.B. (2014). «La conception durandienne du symbole». *Sociétés*, 123(1), 35-40, doi:10.3917/soc.123.0035.

Villegas, J. (1967). «El leitmotiv del caballo en "Bodas de sangre"». *Hispanófila*, (29), 21-36. Disponible en [www.jstor.org/stable/43806821](http://www.jstor.org/stable/43806821). Obtenido el 30 abr. 2023.