

EL CABALLO NEGRO EN ANTERO DE QUENTAL Y EN GARCÍA LORCA Y EL TEMA AMOR-MUERTE

A. «MORS-AMOR» DE ANTERO DE QUENTAL

En los sonetos de Antero de Quental se encuentran las características siguientes: pocas imágenes visuales, la ausencia de colores brillantes, una tendencia a la abstracción y la preocupación por la idea más que por la forma. A menudo el poeta empieza con una imagen que se proyecta en los *Sonetos*, la cual refleja sus sentimientos, ideas abstractas, o conceptos metafísicos o sociales. Sin embargo, esto no quiere decir que el poeta pretendía que sus sonetos fueran didácticos ni que intentara en su obra definir un sistema filosófico. Claro está que Antero fue influido por varias tendencias filosóficas del siglo XIX, algunas de las cuales proponen ideas y conceptos bastante contrarios.

Antes de 1874, Antero de Quental había llegado a ser una de las figuras más importantes de la vida intelectual portuguesa, habiendo dedicado sus esfuerzos a atacar la poesía arcaica decadente, que todavía se escribía en el Portugal del siglo XIX, y a atacar a veces los elementos tradicionales de la sociedad portuguesa. En los primeros meses de 1874, se observa un notable cambio en su actitud; el poeta acaba de ser víctima de una seria neurosis, la cual se traduce en una fuerte depresión, pérdida de peso, además del deseo de soledad. Todo ello, junto con el desengaño que el poeta experimentó al darse cuenta de la aversión del pueblo a efectuar cambios para mejorar la sociedad y su desilusión con la vida, condujo al poeta hacia el suicidio en el año de 1891.

Dicha transformación radical en el estado psicológico de Antero afectó en parte su adherencia a ciertas tendencias filo-

sóficas. Comenzó a rechazar el positivismo de Goethe, Hegel y otros, sistema que él describió como una forma refinada de paganismo, y se declaró estoico; gradualmente se inclinó hacia el budismo, pero este nunca fue aceptado por Antero en su forma ortodoxa.

El soneto *Mors-Amor* fue escrito durante la estancia de Antero en París, en 1877, y enviado al amigo del poeta, Lobo de Moura, el mismo año, con el ruego de que le comunicara qué impresiones le había causado el poema¹. *Mors-Amor* fue incluido después por J. Oliveira Martins en el cuarto ciclo de los sonetos de Antero, o sea, los sonetos escritos entre 1874-1880, cuyas características son el pesimismo, el estoicismo, la búsqueda inútil del hombre y de sí mismo, el concepto de lo sobrenatural como un fantasma, amado y odiado por el hombre, el cual había llegado a desconocerse a sí mismo, estaba perdido y sentía el vacío dentro de sí, la nada. Otra característica de dicho ciclo poético fue la idealización y el deseo de la muerte como única fuerza liberadora.

Al leer por primera vez *Mors-Amor*, se destaca un importante aspecto en su fonética: los sonidos sibilantes de [s] [z] [ʃ] [ʒ], sugieren tal vez que se debe leer en voz baja, y le dan, por consiguiente, una sensación misteriosa que imbuje al soneto entero:

Esse negro corcel, cujas passadas
Escuto em sonhos, quando a sombra desce,
E, passando a galope, me aparece
Da noite nas fantásticas estradas.

Donde vem ele? Que regiões sagradas
E terríveis cruzou, que assim parece
Tenebroso e sublime, e lhe estremece
Não sei que horror nas crines agitadas?

Um cavaleiro de expressão potente,
Formidável, mas plácido, no porte,
Vestido de armadura reluzente.

¹ ALBIN EDUARD BEAU, *Estudos* (Coimbra, Universidade de Coimbra, 1964), II, 263.

Cavalga a fera estranha sem temor:
E o corcel negro diz: "Eu sou a Morte!"
Responde o cavaleiro: "Eu sou o Amor!"

La crítica se ha preocupado por el sentido de la poesía anterior y ha dejado a menudo de analizar las imágenes de sus obras poéticas, con la excepción de los tres artículos de Dorothy M. Atkinson². Tradicionalmente la imagen de la muerte en la cultura ibérica está representada por el esqueleto, y menos frecuentemente por la anciana, la serpiente o, en el arte, por el caballo pálido. Es corriente encontrar la muerte a caballo, un tema frecuente en el arte y en la literatura medievales, cuya figura se popularizó en el Renacimiento y en los años siguientes con los grabados en madera y pinturas de Matthaeus Huss, Albrecht Dürer, Pietro Brughel, Stefano Della Bella, entre otros, y continúa hoy en el arte de Alfredo Kubin. Podemos preguntar ¿por qué escogió Antero la figura del corcel negro, ligero, robusto y frenético para representar el tema de la muerte?

Nótese que a menudo se ha relacionado el caballo negro con la muerte en la mitología, el folclor, la tradición y la leyenda, y representa generalmente al mensajero de la muerte como ha indicado Carlos G. Jung³. En varias leyendas rusas el caballo negro anuncia la muerte⁴ y en general tiene un carácter perverso y diabólico⁵. La figura de Caronte, acompañada de los espíritus, cabalgando el caballo de la muerte hacia el infierno, se ve en la escultura etrusca⁶ y se canta en

² *As imagens nos sonetos de Antero de Quental*, en *Ocidente*, 59 (1960), 105-112; *As imagens nas «Odes modernas» de Antero de Quental*, en *Ocidente*, 69 (1965), 145-155; *As imagens religiosas na poesia de Antero de Quental*, en *Ocidente*, 71 (1966), 237-245.

³ *Modern Man in Search for a Soul*, tr. W. S. Dell y Cary F. Barnes (New York, Harcourt, Brace and World, 1933), pág. 25. Véase también Ernest Jones, *On the Nightmare* (New York, Liverigh, 1951), págs. 323-324.

⁴ ANGELO DE GUBERNATIS, *Mythologie zoologique ou les legendes animales*, tr. Paul Regnaud (Paris, A. Durand et Pedrone Lauriel, 1874), pág. 316.

⁵ *Ibid.*, págs. 312-313.

⁶ LEONARD P. KURTZ, *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature* (New York, Columbia University Press, 1934), pág. 4.

varias canciones del griego moderno⁷. El caballo nocturno de la muerte también se ha asociado con la psicología de los sueños, del cual se deriva la palabra inglesa *nightmare* (pesadilla)⁸. La expresión húngara, “el caballo de Miguel”, es sinónimo de la idea de la proximidad de la muerte⁹.

El poeta introduce su imagen con las palabras “Esse negro corcel”, con las que nos comunica cierta familiaridad —o tal vez miedo y espanto— producida por la aparición del corcel nocturno. Antero identifica lenta y hábilmente el carácter del animal: primero lo oye (“escuto”) en sus sueños, en las sombras de la noche cercana (indicando quizá su preocupación por la muerte en la soledad), y, finalmente, lo ve, “me aparece”, enfrentándose cara a cara con la muerte. Y en el terceto final, en que el caballo se personifica (“o corcel negro diz”), se efectúa el cambio entre el galopar vago de una imagen nebulosa y lo particular y concreto.

En el segundo cuarteto se destaca la impresión producida por el caballo ligero, incontrolable, espantoso y a la vez sublime, una criatura indomable que causa pavor y cierta fascinación en todos los que lo contemplan, impresiones que produjo igualmente Beatriz en el último terceto del *Elógio da Morte*, III, escrito por Antero.

Esta figura de contrastes, “tenebroso e sublime”, que procede de regiones “sagradas” / E terríveis”, lleva en sus crines agitadas el sentido de horror. Las dos últimas líneas de la segunda estrofa terminan con vocablos que denotan acción, “estremece” y “agitadas”, los cuales caracterizan el corcel, un animal continuamente en movimiento que contrasta con la figura serena y tranquila del caballero de la alegoría.

Los dos primeros cuartetos contienen en su totalidad la descripción y las impresiones causadas por el corcel. El primer terceto, en cambio, se refiere enteramente al jinete no haciéndose mención alguna del caballo. De nuevo, Antero continúa

⁷ RUPERT C. ALLEN, *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca* (Austin, University of Texas Press, 1974), pág. 181.

⁸ JONES, págs. 243-247.

⁹ *Ibid.*, pág. 265.

con el uso de contrastes, esta vez comparando el caballo y el jinete “tenebroso, negro $\neq$ reluzente; agitadas $\neq$ plácido”. El movimiento del corcel contrasta también con la presencia estática del caballero, quien no muestra ningún temor (“sem temor”).

Fidelino de Figueiredo comentó la figura del caballero de *Mors-Amor*:

O cavaleiro misterioso era um símbolo dilecto, criado no fim da Idade Média, naquela aurora de idealismo no mundo feudal. Cervantes não conseguira desacreditá-lo; ao contrário, instilou-lhe vida nova e mais pura. E quando chegou o romanticismo, com sua poética concepção do mundo medieval, o cavaleiro de novo surgiu na literatura, o cavaleiro misterioso que chega inesperadamente e que é invencível nos combates da justiça¹⁰.

La alegoría del caballo y el jinete, simbolizando la muerte y el amor, pudo haber sido sugerida al poeta por el arte plástico más que por la literatura, o por su conocimiento de ambos, arte y literatura. Las esculturas del caballero montado a caballo existen en los sepulcros antiguos de la Península Ibérica y un ejemplo de esta unión se puede encontrar en la ciudad portuguesa de Guimarães¹¹:

Cette union intime du mort avec son char ou sa montre celte et ibérique, est tout au moins la preuve du caractère sacré du cheval et de sa fonction funéraire¹².

Antero, aficionado a la cultura germánica¹³, pudo haber recibido la imagen del corcel y del caballero de ciertos grabados en madera y pinturas renacentistas de la Europa septen-

¹⁰ Antero (*Quatro Conferências*) (São Paulo, Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, 1942), pág. 177.

¹¹ FERNAND BENOIT, *L'héroïsation équestre* (Aix-en-Provence, Éditions Ophrys, 1954), pág. 43.

¹² *Ibid.*, pág. 41.

¹³ CAROLINA MICHÆELIS DE VASCONCELOS, *Anthero e a Alemanha*, en *In Memoriam* (Porto, Mathieu Lugan, 1896), págs. 385-425; ALBIN EDUARD BEAU, *Antero de Quental perante a Alemanha e França - Reflexões e reacções*, en *Estudos* (Coimbra, Universidade de Coimbra, 1964), II, 325-352.

trional. Surgen a la mente algunos ejemplos como *El caballero con la muerte y la doncella*, de Hans Baldung Grien, y el *Alfabeto de la muerte*, letra V, titulada *La muerte y el caballero*, de Hans Holbein, cuyo caballo se parece mucho al de nuestro soneto. Otra fuente posible, sobre todo en cuanto al caballero, es el grabado "Reuter" de Dürer, inspirado en el *Enchiridion* de Erasmo, grabado que pudo haber ejercido cierta influencia en la creación poética del caballero de *Mors-Amor*. El caballero de Dürer cabalga sobre magnífico corcel hacia su castillo. Aunque interrumpido por la figura de la muerte, el caballero cabalga orgullosamente y no muestra ningún pavor, manteniendo un aspecto sereno y compuesto.

Las dos últimas líneas del soneto están construidas en forma paralela y constituyen la clave de la obra. El "negro corcel" es ahora el "corcel negro", una imagen más plástica y menos vaga, igual que el caballero. El proceso es por consiguiente completo cuando los dos revelan sus identidades "a Morte" y "o Amor", sustantivos femenino y masculino, continuando el contraste o mejor la oposición entre los dos, hecho ya notado por el traductor alemán de los sonetos, Wilhelm Stock ¹⁴.

En su edición de los *Sonetos* de Antero, António Sérgio propuso varias interpretaciones al soneto *Mors-Amor* ¹⁵. Antero utilizó el tema muerte-amor en poemas anteriores publicados con el título de *Primaveras Románticas*. En estas obras, principalmente *In urna perpetuum ver* y *Aguitarra*, el amante siente el deseo de la muerte, tema común en la literatura, sobre todo en el romanticismo, y también expresado por el seminarista, don Luis, de *Pepita Jiménez*, el cual inocentemente expresa la ironía de Valera:

¿Cómo he de temer la muerte cuando deseo morir? El amor y la muerte son hermanos. Un sentimiento de abnegación se alza de las profundidades de mi ser, y me llama a sí, y me dice que todo mi ser debe darse y perderse por el objeto amado ¹⁶.

¹⁴ FIGUEIREDO, págs. 177-180; MICHÆELIS DE VASCONCELOS, pág. 391.

¹⁵ (Lisboa, Livraria Sá de Costa, 1968), págs. 162-165.

¹⁶ JUAN VALERA, *Pepita Jiménez*, ed. Manuel Azaña (Madrid, Espasa-Calpe, 1963), pág. 87; véase también SÉRGIO, pág. 165.

Dada la crisis profunda que el poeta sintió a partir del año 1874, con una condición física que empeoraba progresivamente, su deseo de soledad y su cambio de actitud hacia la muerte¹⁷, es difícil concebir el tema muerte-amor de *Mors-Amor* del mismo modo como se expresó en las *Primaveras Románticas* (1872). Son, en cambio, como Albin Eduard Beau nos indicó al referirse a esta obra:

Estas correlações dos sentimentos de morte e amor não chegam porém, a uma profundidade vital dentro do sentir ou pensar do Poeta, acabando por se dissolver em fogos de ligeiras poetizações¹⁸.

Las ideas sobre el amor y la muerte del poeta portugués evolucionaron al ponerse en contacto con las ideas filosóficas y sociales del siglo XIX, las cuales fueron expresadas en dos obras suyas escritas en prosa, *Filosofia da Morte* y *Metafisica da Morte*. Según Antero, si el "yo" fuese infinito, no tendría que sufrir ningún cambio y se adoraría. Al contrario, el "yo-personal", siendo finito y mortal, no puede existir por sí mismo y tiene que evolucionar. La muerte, por consiguiente, llega a ser la objetivación de esta conciencia limitada y la base de la vida mortal.

El hombre, un ser finito, mortal, imperfecto y real se esfuerza en realizar un ideal dentro de sus propias limitaciones y la realización de tal ideal, por consiguiente, no puede ser sino limitada dada la realidad del hombre. Faltando la capacidad de realizar este fin, el hombre pierde su "raison d'être" y la muerte será la manifestación física de esta "necesidad metafísica"¹⁹. La muerte, pues, se reduce a un nivel relativo que puede ser alcanzado por el hombre. Renunciando a su "yo" limitado y sus consecuencias, el hombre consigue liberarse y perfeccionarse, y puede alcanzar la "vida eterna"²⁰. La lectura de *De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise* (5^o estu-

¹⁷ BEAU, II, 306-314.

¹⁸ *Ibid.*, II, 309.

¹⁹ *Ibid.*, II, 318-319.

²⁰ *Ibid.*, II, 320.

dio, cap. V) le condujo a considerar la muerte como una fuerza liberadora en que el individuo se une con la humanidad por medio de la comunión social con los demás (el amor) ²¹.

Interpretar el soneto *Mors-Amor* a la luz de la filosofía de la muerte que acabamos de exponer o por medio de las ideas sobre la muerte y el amor en la obra de Proudhon, no tendría en cuenta el estado psicológico del poeta cuando compuso el soneto, ni tampoco los sentimientos del poeta y otros factores que fueron expresados por António Sérgio ²².

La muerte de su padre en 1873 y sobre todo la de su madre en 1876 sin duda afectaron la crisis moral del poeta y su preocupación por la muerte. Una carta a J. Oliveira Martins describe su condición serena y resignada después de la muerte de su madre ²³. Se debe notar que esto ocurrió poco antes de su viaje a París y de la redacción del soneto *Mors-Amor*.

A nuestro entender, la clave del soneto está en el primer terceto que describe al caballero: "Um cavaleiro de expressão potente, / Formidável, mas plácido, no porte". La serenidad a que se refiere el poeta refleja el estado psicológico de Antero quien buscaba la soledad en los momentos de depresión que siguieron a la enfermedad a que nos referimos anteriormente. En dos cartas escritas a su amigo J. Oliveira Martins en 1874, Antero expresó su deseo de soledad y la serenidad que le había dominado ²⁴. El poeta dirigió su atención más hacia el estoicismo durante estos años, en parte debido a su interés por Séneca y a la lectura de Proudhon, en quien Antero descubrió la esencia de su temperamento, el estoicismo metafísico ²⁵.

Los temas expresados en *Mors-Amor* se encuentran en los seis sonetos agrupados bajo el título de *Elógio da Morte*, sobre todo los números II, V y VI. En *Elógio da Morte, V*, la muerte se acepta estoicamente, mientras que en el último soneto de la

²¹ J. J. RODRIGUES DE FREITAS, *Proudhon e a cultura portuguesa* (Lisboa: Editorial Cultura Portugal, s. d.), III, 159.

²² SÉRGIO, págs. 141-142.

²³ BEAU, II, 313.

²⁴ JOAQUIM DE CARVALHO, *Estudos sobre a cultura portuguesa do século XIX* (Coimbra, Universidade de Coimbra, 1955), I, 166 y 119.

²⁵ *Ibid.*, I, 117.

serie la muerte es acogida plácidamente en una actitud de "paz santa e inefável"²⁶. La aceptación estoica de la muerte, característica del caballero de *Mors-Amor*, se relaciona estrechamente con el tema tradicional ibérico expresado en las *Coplas a la muerte de su padre Rodrigo Manrique*, de Jorge Manrique, y en el *Enchiridion*, de Erasmo, al que ya nos referimos, pues de hecho ambas obras pudieron haber influído en la elección de la imagen.

Mientras en las dos obras clásicas que acabamos de citar, el caballero cristiano vence la muerte con el deseo de la eternidad, ¿cuál será la función del caballero del soneto anterior *Mors-Amor*? El terceto final indica que el caballero del soneto representa el amor, pero, ¿cuál es el origen de este amor?

Entre los sonetos que António Sérgio reúne bajo el tema de la muerte en su clasificación temática de los sonetos anteriores está el soneto *Mors Liberatrix*, que se ha comparado con *Mors-Amor*²⁷. La figura del caballero en aquel poema representa la muerte y no el amor como en éste, mientras que la espada que el caballero empuña significa la verdad, y "feita de cometas" es la única luz en una oscuridad abismal (la muerte y la noche se asocian a menudo en los sonetos de Antero). La verdad del *Elógio da Morte, II*, se une además con el amor, y estos dos elementos están íntimamente relacionados con la muerte: "Só busco o teu encontro e o teu abraço, / Mor-te! irmã do Amor e da Verdade!". El amor llega a ser una liberación del yo y una serenidad que continúa existiendo aun ante el sufrimiento y ante la fuerza impetuosa de la muerte (corcel negro), conceptos derivados quizá por el poeta de su interpretación romántica del budismo que Antero encontró en las obras filosóficas de su época²⁸.

El poeta portugués, por consiguiente, ha construido su soneto *Mors-Amor* a base de una serie de contrastes asignados a la imagen de oposiciones del corcel-caballero (muerte-amor),

²⁶ MARIA TERESA LEAL DE MARTÍNEZ, *A «Filosofia Idealista da Morte» em Antero de Quental*, en *Ocidente*, 81 (1971), 97.

²⁷ BEAU, II, 316.

²⁸ SÉRGIO, págs. 159-161.

una alegoría posiblemente evocada por la tradición y el folclor europeos, imágenes incorporadas en los sonetos para reflejar la condición psíquica del sonetista que, a partir de 1874, año del comienzo de su enfermedad, llegó a amar la muerte como fuerza liberadora del ser.

B. EL CABALLO NEGRO EN LA OBRA LORQUIANA Y EL TEMA AMOR-MUERTE

La imagen del caballo en la obra lorquiana ha recibido la atención de varios estudiosos²⁹. Lorca emplea el término general "caballo" en numerosas obras suyas y a veces el vocablo "jaca" para referirse al animal que conocía muy bien desde su niñez, que él pasó en un ambiente provinciano andaluz. En su obra se asocian tres colores con la figura del caballo o jaca: negro, blanco y azul. Dado que estos colores tienen una función más evocadora que descriptiva en el *opus* de Lorca, sería necesario examinarlos en cuanto se refieren al caballo. El azul "antimítico", usando la terminología de Gustavo Correa, se emplea dos veces en el *Poeta en Nueva York*: "Allí, caballo azul de mi locura" (pág. 476) y "Solo un caballo azul y una madrugada" (pág. 509), puede expresar el sentimiento de angustia³⁰. Lorca empleó la imagen del caballo blanco en su poema *Santiago*, y "jaca blanca" por boca de la Zapatera, en su farsa *La zapatera prodigiosa*, con un sentido ideal o irónico

²⁹ JOSÉ FRANCISCO CIRRE, *El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca*, en *Cuadernos Americanos*, 66 (1952), 231-245; JUAN VILLEGAS, *El leitmotif del caballo en "Bodas de sangre"*, en *Hispanófila*, 29 (1967), 21-35; RUPERT C. ALLEN, *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca* (Austin, University of Texas Press, 1974), págs. 173-184; RAFAEL MARTÍNEZ NADAL, *Lorca's "The Public"* (London, Calder and Boyars, 1974), págs. 185-217. Las citas de la obra de Lorca están intercaladas en el texto y se refieren a la edición *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1966).

³⁰ GUSTAVO CORREA, *La poesía mítica de Federico García Lorca* (Madrid, Gre-dos, 1970), pág. 179; CARL W. COBB, *Federico García Lorca* (New York, Twayne, 1967), págs. 89-90.

que examinaremos después, y en *El público* aparecen cuatro caballos con una significación distinta de la farsa citada.

Sin duda, de los tres caballos, el azul, el blanco y el negro, el más complicado y común es este último, que, como muchas imágenes lorquianas, es polivalente. Generalmente el caballo en la obra de Lorca representa una fuerza vital, un instinto libidinal, una exigencia incontrolable y el símbolo fálico tradicional. Gustavo Correa clasifica el caballo lorquiano como un símbolo mítico que contiene “una significación de sentido arquetípico”:

Al lado de los arquetipos cargados de una tradición cultural encontramos en Lorca otros símbolos estructurales que irradian una significación de sentido arquetípico y que por tanto pueden considerarse como tales. Uno de éstos es el *caballo*, el cual tiene en la poesía de Lorca un arraigo hondamente vital, ya que está íntimamente vinculado a la vida de los gitanos [...]. 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 asedian³¹.

Todos los estudios ya mencionados sobre el tema concuerdan en que esta fuerza vital y símbolo sexual masculino es la función primaria de la imagen del caballo lorquiano. Los colores negro y gris se asocian a menudo con la muerte y añaden un elemento trágico a los poemas, algunos de los cuales están incluidos en el *Romancero gitano*, en el *Poema del cante jondo* y en el drama *Bodas de sangre*. ¿Cómo puede Lorca fundir una imagen o un *leitmotif* que representa una fuerza vital (el caballo) con el color negro que tradicionalmente y en su obra en general evoca lo trágico y la muerte?

En el poema *Malagueña*, que forma parte del *Poema del cante jondo*, Lorca introduce la imagen del caballo negro que compara con la muerte: “La muerte / entra y sale / de la taberna. / Pasan caballos negros / y gente siniestra / por los hondos caminos / de la guitarra” (pág. 323). En la serie de canciones que titula *Andaluzas* se incluye el poema *Canción*

³¹ CORREA, págs. 237-238.

de jinete, donde los elementos trágicos, como "la luna negra", "caballito negro", "caballito frío", "perfume de flor de cuchillo" (sangre), se combinan y se mezclan intensificando el ambiente trágico y manifestando el tema de la muerte. Las frases "Caballito negro. / ¿Dónde llevas tu jinete muerto?" se repiten tres veces. La "luna negra" es superada por "el cuerno largo de la hoguera", referencia a la salida del sol que da un matiz rojo al ambiente que se confunde con el color de la sangre derramada.

Lorca compuso otro poema, también titulado *Canción de jinete*, que se cita a menudo y que ha recibido un análisis digno del hermano del poeta, Francisco³². El jinete se acerca a la Córdoba "califal", ciudad tranquila y misteriosa, "la ciudad digna para afrontar a la muerte"³³. El caballero sabe que no podrá llegar a Córdoba antes de que ocurra el fatal desenlace; sin embargo, continúa su viaje. Francisco García Lorca expresó bien el sentido del acercamiento a Córdoba con su referencia al caballo negro:

El dramático destino humano de que vivir es caminar hacia la propia destrucción, está expresado en todo el poema con el símbolo del jinete, ese "caballo de la muerte" que tanto cabalga por su poesía. El ritmo de acercamiento a Córdoba está fijado progresivamente en las tres estrofas; pero lo que interesa subrayar en este "encuentro" es que la muerte no es la muerte pasiva, sino, como antes indicábamos, una muerte activa, destructora que mueve, que viene hacia el poeta³⁴.

El concepto de la muerte expresado en esta cita se analizará en la segunda parte de esta sección.

En el *Romancero gitano* la imagen del caballo negro se relaciona estrechamente con la guardia civil y aun con el tema de la muerte. La guardia civil se acerca a la ciudad de los gitanos "hecha de luna y arena" devastándola, dispersando a sus habitantes, dejando detrás de sí un mundo demolido "en largo

³² FRANCISCO GARCÍA LORCA, *Córdoba. Lejana y sola*, en *Cuadernos Americanos*, 34 (1947), 233-244.

³³ COBB, pág. 53.

³⁴ FRANCISCO GARCÍA LORCA, pág. 238.

perfil de piedra" (pág. 457), que representaba anteriormente un medio ideal gitano. "Los caballos negros" se unen con las imágenes manchadas, frías, artificiales y vagas que se refieren a la guardia civil: "las herraduras son negras"; "capas relucen / manchas de tinta y de cera"; "alma de charol"; "ordenan / silencios de goma oscura"; "una vaga astronomía / de pistolas inciertas", etc.

Es curioso encontrar la referencia siguiente en la obra citada de Gustavo Correa:

El caballo mítico ha entrado encajonado en la oscuridad de sus calles: "por la calle brinca y corre / caballo de *negra cola*"⁸⁵.

El distinguido catedrático de la Universidad de Yale citaba estos versos por la edición de 1954 de las *Obras completas*, publicadas por Aguilar. En las ediciones más recientes de este volumen, las palabras "*larga cola*" se dan en lugar de "*negra cola*". De nuevo, como en el caso del *Romance de la guardia civil española*, la imagen del caballo sirve para anunciar la muerte, en este caso el martirio de la santa. El caballo, pues, aparece otra vez como un mensajero de la muerte.

La imagen triste del "sombrio caballo" que "han encontrado muerto", en la obra *Burla de don Pedro a caballo*, participa en la muerte de su amo, don Pedro. Los tres colores que predominan aquí en el poema, negro, blanco y rojo, tienen un significado específico en esta obra cuyas imágenes todas señalan la muerte:

En *Burla de don Pedro a caballo* no es meramente una cualidad de los objetos mismos, sino que forma parte del ambiente y se relaciona con el simbolismo del poema. La gama es limitada; predominan tres colores: negro, blanco, rojo. El fuerte contraste de blanco y negro reverbera la visualización de la luz lunar sobre el agua, poniendo de relieve una vez más la presencia de la muerte: simbólicamente en la luna y también por asociación con el negro y el luto. El caballo, el agua y los chopos son negros; en una noche cuya negrura está contrarrestada por la luz de la luna y los velones de plata. El caballo negro

⁸⁵ CORREA, pág. 70.

se yuxtapone al blanco unicornio. Las llamas sobre el agua y las de la ciudad ardiendo introducen el rojo, el color de la sangre, en la escena. Los tres colores se relacionan con la muerte³⁶.

Es interesante notar que los elementos que componen esta escena, luna, caballo, plata, agua, sangre y los tres colores dominantes, están presentes en las escenas trágicas que terminan con la muerte, en varios poemas que ya hemos discutido, y se combinan con otros aspectos y motivos en el *Romancero gitano* y en *Bodas de sangre*. José Francisco Cirre, por ejemplo, notó la semejanza entre “la silueta del caballo desbocado”, del *Romance de la pena negra*, y el muerto “sombrió caballo de don Pedro”³⁷.

En dos obras teatrales de Lorca, *La zapatera prodigiosa* y *El público*, aparece la figura del “caballo negro” o “jaca negra”. La Zapatera describe a un pretendiente anterior llamado Emiliano:

Pero el que más me gustaba a mí de todos era Emiliano [...] que venía montado en una jaca negra, llena de borlas y espejitos, con una varilla de mimbre en su mano y las espuelas de cobre relucientes. (Pág. 917).

La descripción presentada aquí de Emiliano, “montado en una jaca negra”, contrasta en la misma obra con la del Zapatero, el cual cabalga una jaca blanca. Ambas imágenes son producto del mundo ideal de la Zapatera; sin embargo, los dos caballos representan aspectos diferentes. Ya dijimos que el caballo blanco se introdujo en la poesía lorquiana en el poema *Santiago* y es precisamente el Apóstol el que monta “en caballo blanco como el hielo” (pág. 204). Parece que Lorca intencionadamente estaba contrastando estos dos caballos de su farsa *La zapatera prodigiosa*, dando a la jaca negra un sentido mítico de una fuerza vital e instintiva, mientras el caballo blanco representa al contrario un elemento pasivo, o quizá la ausen-

³⁶ DORIS MARGARET GLASER, *La «Burla de don Pedro a caballo» de Lorca*, en *Federico García Lorca*, ed. Ildefonso-Manuel Gil (Madrid, Taurus, 1973), pág. 205.

³⁷ CIRRE, págs. 236-237.

cia de la pasión y de la vida misma, tal como Lorca la expresó en *Poeta en Nueva York*: "Con el hueco blanquísimo de un caballo" (pág. 509).

En la obra de teatro incompleta de Lorca, *El público*, aparecen cinco caballos, cuatro de los cuales son blancos y simbolizan los deseos e instintos del hombre, mientras que el único caballo negro desempeña el papel de guardián constante de la muerte de Julieta, "un ángel misterioso de la muerte en forma de animal". Tomando el significado total del símbolo del caballo en *El público*, podemos decir que, según Rafael Martínez Nadal, representa la negación y la muerte, y añade: "Este es el fin acostumbrado de casi todos los símbolos lorquianos relacionados al tema del amor"³⁸.

El tema de la muerte y el amor, que ya hemos discutido en el soneto *Mors-Amor* de Antero de Quental, es también muy evidente en la obra lorquiana, y se expresa con intención, origen y sentimiento diferentes. No hay duda de que la muerte llegó a ser una obsesión del poeta andaluz. Lorca había dejado de lado la creencia católica sobre la vida eterna, tal como lo hizo Antero y varios de su generación, pero el problema de la inmortalidad, la vida de ultratumba y el fin del hombre le seguía preocupando enormemente³⁹, como en el caso de Unamuno, aunque de manera diferente:

En Lorca, como en el caso de Unamuno, la fe desapareció pero no el anhelo de la vida aquí o de la ultratumba. Es un problema sin solución. En Unamuno es un problema completamente consciente, formado intelectualmente con la consolación relativa de la agonía de la duda. En el caso de Lorca, hombre de pasión y de instintos, su manera de pensar es poética y, por consiguiente, manchada de contradicciones aparentes. Sin formulación consciente, el drama está presente en todas sus obras como una realidad viviente, como un sentimiento de cada hora y de cada acto de vivir, un drama que el mismo placer de vivir hace aún más patético, pues la vida puede ser bella y el amor su flor

³⁸ MARTÍNEZ NADAL, pág. 213.

³⁹ ROY CAMPBELL, *The Early Poems*, en *Lorca*, ed. Manuel Durán (Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1962), pág. 73; SANTIAGO MAGARIÑOS, *García Lorca y la muerte*, en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 24 (1961), 109 y 112; COBB, págs. 24, 38 y 135.

más perfecta, pero la vida termina en la muerte y después de la muerte el poeta no puede ver cosa alguna⁴⁰.

Quisiéramos señalar dos aspectos importantes de la cita anterior. Primeramente, la exuberancia de vida en Lorca y otros de su temperamento produce una preocupación más intensa con la muerte y, como observó el poeta sudafricano Roy Campbell⁴¹, una inclinación a enfrentarse a menudo con la muerte. La dualidad de la vida y la muerte es un motivo aparente en muchas obras lorquianas y el tema central de varias obras suyas, como *Bodas de sangre* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, y, además, como indicó Pedro Salinas, es un tema constante de la literatura española, sobre todo de la obra de Quevedo⁴². Claro está que la muerte es el principio y el fin de la vida, el compañero constante de la vida y, por consiguiente, el medio por el cual Lorca comprende y siente la vida⁴³. En segundo lugar, Lorca no reflexiona intelectual ni filosóficamente sobre la muerte⁴⁴, como lo hiciera Unamuno, lo mismo que el propio Antero de Quental y el poeta Rainer María Rilke, cuyo concepto de la muerte se deriva de manera distinta a la del concepto de Lorca, como demuestra Salinas⁴⁵. El amor conduce inevitablemente a los personajes lorquianos a la muerte, tema patente en algunas poesías del *Poema del cante jondo*, que se convierte en tema repetido en los últimos poemas del poeta andaluz. Igualmente, Gustavo Correa notó el uso del término "laberinto" en varias poesías del *Poema del cante jondo*:

El laberinto es símbolo de término sin salida donde la vida humana y el amor encuentran la dureza de la piedra (tumba). Los "arqueros oscuros" que se acercan a Sevilla y que "vienen de los remo-

⁴⁰ MARTÍNEZ NADAL, págs. 160-161.

⁴¹ CAMPBELL, pág. 77.

⁴² *Lorca and the Poetry of Death*, en *Lorca*, ed. Manuel Durán, *op. cit.*, pág. 105.

⁴³ *Ibid.*, pág. 102.

⁴⁴ GUARDIA, págs. 180-181.

⁴⁵ SALINAS, pág. 104.

tos / países de la pena", van directamente al final de su trayectoria: "Y van a un laberinto. / Amor, cristal y piedra"⁴⁶.

Christoph Eich ha indicado cómo el cuerpo muerto de Sánchez Mejías se compara con la piedra en la famosa elegía lorquiana, comparación que para el poeta andaluz representa el objeto más vacío de vida, que hasta rechaza la misma vida⁴⁷.

Otro tema repetido del *Poeta en Nueva York* es la muerte prematura del niño, acontecimiento que turbó enormemente a Lorca, a quien el recuerdo del niño, la creación propia del amor, al ser aniquilado por una fuerza más potente que la vida y el mismo amor, le causaba mucha angustia. Este tema se repite en el *Diván del Tamarit*, "Gacela del niño muerto" y "Gacela de la huida". En esta última, Lorca concibe la muerte y el amor como entidades inseparables que se recuerdan simultáneamente:

No hay noche que, al dar un beso,
no sienta la sonrisa de las gentes sin rostro,
ni hay nadie que, al tocar un recién nacido,
olvide las inmóviles calaveras de caballo. (Pág. 565).

La imagen equina se emplea de nuevo para comunicar el sentido de la muerte en otra casida lorquiana, *Casida de la mujer tendida*, en la que el poeta evoca el amor terrenal y encuentra en la contemplación de la belleza y fertilidad femenina la misma muerte, motivo que se repite en su obra⁴⁸.

Rafael Martínez Nadal opina que en las gacelas y casidas el tema del amor es eclipsado por el hecho de encontrarse el poeta solo ante la muerte y por consiguiente describe la *Casida de la mano imposible* como "uno de los poemas más desolados de Lorca"⁴⁹.

La fuerza del amor les lleva a Leonardo y a la Novia de *Bodas de sangre* a huír sobre el caballo nocturno, otra vez la

⁴⁶ CORREA, pág. 22.

⁴⁷ *García Lorca, poeta de la intensidad* (Madrid, Gredos, 1970), pág. 185.

⁴⁸ COBB, págs. 88, 92, 107.

⁴⁹ MARTÍNEZ NADAL, págs. 153-154.

imagen de la muerte, huída que termina en la muerte de Leonardo y del Novio. El amor funciona, pues, como un poder fatal cuyo fin es la muerte, como fuerza insuperable que no puede ser substituída, según lo expresó Rupert Allen en su análisis freudiano de los dos amantes de *Bodas de sangre*:

Es una actitud de amor-muerte según la cual el amor significa la muerte, no sólo porque creen que los aldeanos furiosos les perseguirán y les matarán, sino también porque la propia entrega final del uno al otro indica una rendición a las fuerzas subconscientes que claman para expresarse ⁵⁰.

Las fuerzas telúricas, el instinto materno y, sobre todo, la frustración del ciclo de la vida (nacimiento-vida, cópula-amor, muerte) llevan al drama *Yerma* a un fin trágico, la matanza del propio individuo que no podía cumplir con este ritual pagano. Lorca examina otra faceta de la fórmula vida-amor-muerte en *La casa de Bernarda Alba*, la frustración de la mujer que lleva a Adela al fin trágico, la muerte por el suicidio.

En la obra lorquiana el tema amor-muerte está presente en las mismas imágenes, colores y símbolos ⁵¹. Dos de estos símbolos se encuentran en *El público*, los caballos y las manzanas, y éstos, a su vez, participan en el ciclo vida-amor-muerte, sin transmitir jamás cualidades mórbidas y macabras ⁵², tal como acontece con los símbolos de la muerte en la Edad Media, en el Barroco, en el Romanticismo y aun en la literatura y arte modernos. El amor a la vida, típicamente andaluz, así como su amor y a la vez horror hacia la muerte, conducen al poeta desde una lucha con la muerte hacia la resignación fatal a la misma. El amor y la muerte son términos opuestos e insuperables que coexisten en toda entidad viva de la creación literaria lorquiana.

⁵⁰ ALLEN, pág. 181.

⁵¹ LOUIS PARROT, *A Poet Crazy about Color*, en Lorca, ed. Manuel Durán, op. cit., pág. 61.

⁵² MARTÍNEZ NADAL, pág. 217.

CONCLUSIÓN

Aunque existen paralelos en las vidas de Antero de Quental y Federico García Lorca, es fácil entender que son individuos de distintos temperamentos que actúan de manera diferente ante la presencia de la muerte. El repudio de las creencias católicas tradicionales, especialmente sobre la vida eterna y sobre la inmortalidad, motivó esta confrontación de los dos poetas con la muerte. En el caso de Antero, el proceso fue más bien filosófico, pues consideraba a la muerte como una fuerza liberadora que el poeta desea con un espíritu de verdad y amor. Para Lorca, en cambio, la muerte es como un gran vacío, la cesación de la existencia, una fuerza fatal que absorbe a todos y a todo, cuya presencia se siente en todo, una fuerza invencible a la que se dirigen todos los instintos, las pasiones y el amor humanos. La confrontación del poeta andaluz con la muerte es un combate agónico y no una afrenta que se resuelve en parte incorporando los conceptos fundamentales de uno o de varios sistemas filosóficos que caracterizan el cuarto ciclo de los sonetos de Antero.

Ambos poetas evocan la idea de la muerte con la presencia del caballo negro; en el caso de Lorca, esta imagen es más plástica, menos literaria y más unida a las fuerzas telúricas que en el *Mors-Amor* de Antero. Con todo, ambos han recurrido al mito, al folclor, a las leyendas, o se han inspirado en las tradiciones de varias civilizaciones o en fuentes culturales, sobre todo en el caso de Antero, para fijar en su obra el concepto del caballo nocturno que lleva el mensaje o que simboliza la muerte.

DAVID J. VIERA

State University of New York.