

## 1. Esquema argumental de *Bodas de sangre*

Nº escena	Lugar-tiempo	Personajes	Acción en escena	Acción fuera de escena
<b>Acto 1-Cuadro 1º</b>				
1ª	Casa de la Madre. Mañana temprano. Día 1º	Madre y Novio	Antes de marchar al campo, el novio conversa con la Madre sobre el inminente matrimonio de aquel tras 3 años de relaciones: acuerdan los regalos y el día de pedida (el domingo). Surge el recuerdo del marido y del otro hijo, muertos a manos de los Félix. El novio reconoce que la novia tuvo antes otro novio. La novia vive muy lejos del pueblo. El novio dice que va a verla al día siguiente.	<u>Antecedente remoto de los hechos:</u> viejo odio familiar entre la familia del novio y la de los Félix (algo nada sorprendente en las sociedades agrarias) pues el padre y el hermano del novio murieron a manos (cuchillo) de los Félix, razón por la cual alguno de ellos está en la cárcel. No sabemos ni la causa ni los detalles de este hecho, indeterminación que genera un aura de leyenda, de cosa de antiguo, enquistada, enigmática, acerca de los personajes ausentes.
2ª	Casa de la Madre. Tarde, impreciso Día 1º	Madre y Vecina	Una vecina le confirma a la madre que la novia, con 15 años, tuvo un novio llamado Leonardo, de la familia Félix, pero aclara que Leonardo solo tenía 8 años cuando acaecieron las muertes. Tras romper con la novia, Leonardo se casó con una prima de la novia.	<u>Antecedente reciente de los hechos:</u> -noviazgo de Leonardo y la novia cuando eran adolescentes. -Leonardo suele cabalgar hasta los alrededores de la casa de la novia.
<b>Acto 1-Cuadro 2º</b>				
3ª	Casa de Leonardo . Mañana. Unos días después	Suegra y Mujer	Cantan una nana al niño pequeño de Leonardo, mientras la mujer zurce unas medias.	
4ª	Casa de Leonardo . Mañana. Sigue escena anterior.	Mujer y Leonardo	Conversación entre ambos. Leonardo parece muy inquieto y miente a su mujer acerca de sus correrías a caballo, muy lejos de la casa (suponemos enseguida que para rondar a la novia).	
5ª	Casa de Leonardo. Mañana. Sigue escena anterior	Mujer, Leonardo, Suegra	Extrañeza de la suegra por el agotamiento del caballo. La mujer le dice a Leonardo que su prima va a casarse en un mes. Reacción irritada de este. La suegra se muestra suspicaz y la mujer, dolida. El niño llora.	La madre y el novio compran regalos para la novia.

6º	Casa de Leonardo. Mañana. Sigue escena anterior	Suegra, Muchacha, Mujer y Leonardo	Una muchacha chismosa va a contar que la madre y el novio han estado comprando regalos para la pedida, en especial unas medias caladas. La suegra afirma que se juntan dos familias ricas.	
7ª	Casa de Leonardo. Mañana. Sigue escena anterior	Suegra, Muchacha, Mujer y Leonardo	Leonardo se dirige irascible y despectivo a la muchacha, que sale llorando. La mujer, suspicaz, le pregunta qué le ocurre. Tenso y displicente con su mujer, Leonardo se marcha. El niño llora.	
8ª	Casa de Leonardo. Mañana. Sigue escena anterior	Suegra y Mujer	Siguen cantando la nana.	

### Acto 1-Cuadro 3º

9ª	Casa de la novia (cueva). Mediodía-tarde, impreciso. Domingo	Criada, madre y novio	La madre y el novio acaban de llegar para la pedida. Han tardado 4 horas. Comparan las tierras de secano de la familia de la novia con las que cultivó el padre del novio. La madre recuerda que solo estuvo casada tres años.	Caminata del novio y la madre hasta la casa de la novia para asistir a la pedida de mano.
10ª	Casa de la novia (cueva). Sigue escena anterior	Madre, novio y padre de la novia.	El padre habla de las propiedades que van a juntar ambas familias. La madre y el padre ponderan las cualidades de su hijo e hija respectivamente. Se concierta el día de bodas (el jueves siguiente, día en que la novia cumplirá 22 años).	
11ª	Casa de la novia (cueva). Sigue escena anterior.	Madre, novio, padre, novia y criada.	La madre pregunta a la novia por la decisión de casarse. Ella expresa su convencimiento y alegría, solo que demasiado formalmente. El novio y la madre le entregan los regalos. Enseguida la madre y el novio dicen de regresar a casa.	
12ª	Casa de la novia (cueva). Sigue escena anterior	Novia y criada	La criada quiere ver los regalos pero la novia, rabiosa y amargada, se niega a enseñárselos (con lo que el espectador confirma que también ella sigue enamorada de Leonardo) La criada, que esperaba verla feliz, se extraña de su comportamiento. Enseguida menciona haber visto a Leonardo a caballo a las tres de la noche anterior. La novia se niega a creerlo pero, de improviso, el ruido de un caballo la hace asomarse a la ventana y corrobora que efectivamente es aquel quien anda rondándola.	

### Acto 2-Cuadro 1º

13ª	Casa de la novia (zaguán). Noche. Jueves	Novia y criada	La criada está peinando y arreglando a la novia para la ceremonia de boda. La novia se muestra abatida. No quiere casarse.	
14ª	Casa de la novia (zaguán). Noche. Jueves	Criada y Leonardo	Leonardo irrumpe, a regañadientes de la criada, en casa de la novia. Dice que se ha adelantado a todos con la intención de hablar con ella. Se oyen de lejos las canciones de alegría de los convidados.	

15 <sup>a</sup>	Casa de la novia (zaguán). Noche. Jueves	Criada, Leonardo y novia	Él quiere recordarle a la novia, por última vez, que hicieron mal separándose, que siguen enamorados y que eso no se resuelve casándose con otro. Discuten agriamente. Ella reconoce que casi no puede dominar la atracción que siente hacia él. Mientras los invitados llegan cantando, Leonardo sale de la casa.	Van llegando a la casa invitados y familiares.
16 <sup>a</sup>	Casa de la novia (zaguán). Primeras luces del día. Jueves.	Gran grupo (Criada, Muchachas 1,2 y 3, Voces, Mozos 1,2 y 3, Convidados, Padre, Madre)	Epitalamio: canto coral de bodas. Expresión de alegría mientras todos esperan que salga la novia ya arreglada.	La novia se arregla en sus habitaciones.
17 <sup>a</sup>	Casa de la novia (zaguán). Primeras luces del día. Jueves	Sigue gran grupo, Novia y Novio.	Sigue el epitalamio. ( <i>Aparece la novia. Lleva un traje negro mil novecientos, con caderas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros. Sobre el peinado de visera lleva la corona de azahar. Suenan las guitarras. Las Muchachas besan a la novia.</i> ). Enseguida se presenta el novio, elegantísimo también. Se sitúan uno junto al otro.	
18 <sup>a</sup>	Casa de la novia (zaguán). Primeras luces del día. Jueves	Sigue gran grupo, Novia y Novio, Mujer y Leonardo.	Sigue el epitalamio. Llegan la mujer de Leonardo, que besa contenta a su prima; y Leonardo, que saluda a los novios, como cumpliendo un deber. La madre los ve y se disgusta. Los novios hablan entre sí de las ganas que tienen de estar ya casados y a solas. Van saliendo todos hacia la iglesia	
19 <sup>a</sup>	Casa de la novia (zaguán). Mañana. Jueves	Mujer de Leonardo y Leonardo, Voces (fuera)	Discuten agriamente a cuenta de cómo van a la iglesia, si juntos o por separado. Lo hacen en carro, como quiere la mujer. La mujer presiente que él está enfadado y amargado porque la novia se casa. Dice que está esperando otro hijo. Termina el epitalamio.	Invitados y familiares marchan a la iglesia
<b>Acto 2-Cuadro 2º</b>				
20 <sup>a</sup>	Casa de la novia (exterior de la cueva). Tarde-noche, impreciso. Jueves	Criada	Prepara la mesa para el convite mientras canturrea una canción. Ceremonia en la iglesia. Acabada esta, Leonardo y la mujer “corren como demonios” para regresar antes que nadie al convite	Ceremonia en la iglesia. Acabada esta, Leonardo y la mujer “corren como demonios” para regresar antes que nadie al convite
21 <sup>a</sup>	Casa de la novia (exterior de la cueva). Tarde-noche, impreciso. Jueves.	Criada, Padre y madre	La madre no se fía de Leonardo (“busca la desgracia”, dice) y recuerda con odio y amargura el antagonismo familiar con los Félix. Espera pronto tener nietos a su cargo. El padre está obsesionado con la descendencia, varones que se hagan cargo de los campos (la propiedad común).	
22 <sup>a</sup>	Casa de la novia (exterior de la cueva). Sigue escena anterior.	Gran grupo, Criada, Padre y madre, mujer de Leonardo y Leonardo	Llegada de la iglesia de los familiares e invitados. La mujer y Leonardo dan la enhorabuena a los padres de los novios.	

23 <sup>a</sup>	Casa de la novia (exterior de la cueva). Sigue escena anterior.	Gran grupo y mujer de Leonardo en plano general. Novio y novia, Padre y madre en primer plano.	Fiesta y convite (movimiento continuo de gran grupo en el escenario) Novia y novio, padre y madre comentan diversos aspectos de la boda: la cantidad de familiares, la responsabilidad de casarse por la iglesia, lo que va a hacer la madre...	Leonardo, nervioso, sale y entra sin cesar del lugar de la fiesta.
24 <sup>a</sup>	Casa de la novia (exterior de la cueva). Sigue escena anterior.	Gran grupo en plano general. Mujer y Leonardo, Novio y novia, Padre y madre en primer plano.	Prosiguen conversaciones. Leonardo está ahora presente, pero muy tenso.	
25 <sup>a</sup>	Casa de la novia (exterior de la cueva). Sigue escena anterior.	Gran grupo y Padre y Madre, en plano general. Novio y mujer de Leonardo, muchacha 1 <sup>a</sup> y novia, y criada en primer plano.	Prosiguen conversaciones. Leonardo se marcha de nuevo sin ser notado. La novia también se retira de la fiesta pues las muchachas desean quitarle la corona de azahar. Unos momentos después la mujer pregunta a la criada si ha visto a Leonardo, y se va a buscarlo.	La novia en su habitación con muchachas. ¿Conversación/encuentro de la novia y Leonardo?
26 <sup>a</sup>	Casa de la novia (exterior de la cueva). Sigue escena anterior.	Gran grupo y Padre y Madre en plano general. Novio, mozos 1y2 y criada en primer plano.	Prosiguen conversaciones. La criada le pregunta al novio por la novia, que le responde que está quitándose la toca. Amigos del novio se lo llevan a beber.	
27 <sup>a</sup>	Casa de la novia (exterior de la cueva). Sigue escena anterior.	Gran grupo, Padre y madre, y criada en plano general. Novia y muchachas 1 <sup>a</sup> y 2 <sup>a</sup> en primer plano.	La novia regresa a la fiesta pero se muestra pensativa e inquieta, huraña con las muchachas. Ve pasar, de lejos, a Leonardo.	Leonardo sale de la casa; quizá está planeando algo.
28 <sup>a</sup>	Casa de la novia (exterior de la cueva). Sigue escena anterior.	Gran grupo, Padre y madre, en plano general. Novio y novia en primer plano.	La novia y el novio (que ha regresado) hablan de sus sentimientos. El novio encuentra asustada, seca y nerviosa a la novia.	
29 <sup>a</sup>	Casa de la novia (exterior de la cueva). Sigue escena anterior.	Gran grupo, Padre y madre, en plano general. Novio y novia, mujer de Leonardo en primer plano. Gran grupo, y Padre y criada en plano general. Novio y madre en primer plano.	La mujer de Leonardo pregunta a los novios por su marido, dice que el caballo no está en el establo. Continúa buscándolo.	
30 <sup>a</sup>	Casa de la	Gran grupo,	La novia confiesa al novio y la criada que no se	Va al encuentro de

	novia (exterior de la cueva). Sigue escena anterior.	Padre y madre, en plano general. Novio y novia, y criada en primer plano.	siente bien y que desea reposar un rato, en su cama, a solas.	Leonardo.
31 <sup>a</sup>	Casa de la novia (exterior de la cueva). Sigue escena	Gran grupo, y Padre y criada en plano general. Novio y madre en primer plano.	La madre le da consejos al hijo acerca de la conducta sexual adecuada que debe seguir con su mujer. La criada sale de la fiesta precipitadamente.	Leonardo y la novia huyen juntos de la boda
32 <sup>a</sup>	Casa de la novia (exterior de la cueva). Sigue escena	Gran grupo en plano general. Madre, Novio, Padre, Muchacha 1 <sup>a</sup> y Mozo 1 <sup>o</sup> , en primer plano.	Los jóvenes de la fiesta buscan al novio y a la novia para bailar y el padre pregunta por su hija. El novio contesta lo que sabe, que la novia está en su habitación. El padre va a buscarla pero no la encuentra. Desde este instante, se suceden las entradas y salidas del novio y la criada para dar con ella, sin éxito. Nadie sabe dónde está. La madre se angustia.	
33 <sup>a</sup>	Casa de la novia (exterior de la cueva). Sigue escena	Gran grupo en plano general. Mujer de Leonardo, Madre, Padre, y Novio, en primer plano.	Regresa a la fiesta la mujer de Leonardo y confirma que se han fugado. El padre no da crédito al comportamiento de su hija y la madre reacciona con ira, animando a los presentes, especialmente al novio, a ir tras ellos y vengar la deshonra sufrida.	

### Acto 3-Cuadro 1<sup>o</sup>

34 <sup>a</sup>	Bosque, noche. Horas después de la boda	Leñadores 1 <sup>o</sup> , 2 <sup>o</sup> y 3 <sup>o</sup>	Hablan de las circunstancias en que se hallan los amantes, de lo que sienten, de que los persiguen injustamente pero de que difícilmente podrán escapar. Piden clemencia, en una canción, a la luna.	Leonardo y la novia se esconden en el bosque. De cerca, los persigue el novio, acompañado de otros.
35 <sup>a</sup>	Bosque, noche. Sigue escena anterior.	Luna	Resplandor azul en todo el escenario. La luna expresa su deseo de que los amantes mueran.	
36 <sup>a</sup>	Bosque, noche. Sigue escena anterior.	Mendiga	Anuncia el lugar y el momento (junto a un riachuelo o arroyo, en breves instantes) del sacrificio humano.	
37 <sup>a</sup>	Bosque, noche. Sigue escena anterior.	Mendiga y Luna	Vuelve resplandor azul en todo el escenario. Los dos se ponen de acuerdo para que los perseguidores den los con perseguidos.	
38 <sup>a</sup>	Bosque. Noche. Sigue escena anterior.	Mendiga, Novio y mozo	La mendiga guía al novio hacia el lugar donde se encuentran la novia y Leonardo.	
39 <sup>a</sup>	Bosque. Noche. Sigue escena	Leñadores 1 <sup>o</sup> , 2 <sup>o</sup> y 3 <sup>o</sup>	Piden clemencia, en una canción, a la muerte.	

	anterior.			
40 <sup>a</sup>	Bosque. Noche. Sigue escena anterior.	Leonardo y novia	Enamorados y llenos de angustia, los amantes deciden afrontar juntos la tragedia que se aproxima.	
41 <sup>a</sup>	Bosque. Horas después de la boda (“entre las dos y las tres”)	Luna y mendiga	<i>(Aparece la luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la mendiga y queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro, como un gran pájaro de alas inmensas. La luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto.)</i>	Duelo mortal entre Leonardo y el novio en presencia de la novia. Los dos gritos (suponemos que masculinos) sugieren que han muerto ambos.
<b>Acto 3-Último cuadro</b>				
42 <sup>a</sup>	Casa de la Madre. Habitación con “un sentido monumental de iglesia” Mañana temprano. Último día	Dos muchachas y una niña	Mientras devanan una madeja roja, las tres cantan una canción en que se preguntan por lo que habrá ocurrido en el bosque. Presagios funestos.	Mozos jóvenes trasladan a hombros los dos cadáveres a la casa de la madre.
43 <sup>a</sup>	Casa de la Madre. Sigue escena anterior.	Dos muchachas y una niña, suegra y mujer de Leonardo	Las dos muchachas preguntan a la suegra y la mujer de Leonardo, recién llegadas, si saben algo. Nada. La suegra conmina a su hija a que olvide por completo a Leonardo, y a que se encierre para siempre en su casa con su hijo pequeño. Ambas, suponemos	
44 <sup>a</sup>	Casa de la Madre. Sigue escena anterior.	Dos muchachas y una niña, y Mendiga	Las tres muchachas preguntan a la mendiga lo mismo. Esta les cuenta lo ocurrido y los espectadores confirmamos que los muertos son los dos varones.	
45 <sup>a</sup>	Casa de la Madre. Sigue escena anterior.	Madre y vecina	La madre, amargada, le dice a la vecina que va a encerrarse para siempre en su casa, con su dolor y sus recuerdos.	
46 <sup>a</sup>	Casa de la Madre. Sigue escena anterior.	Madre y vecina, novia	La novia llega del bosque. Choque con la madre, que la golpea. La novia querría convencer a la madre de que es inocente porque ella intentó actuar como las normas sociales exigían, pero que se vio arrastrada por una fuerza invencible, la atracción que sentía por Leonardo, y que, a pesar de ello, sigue siendo virgen. Mientras, la habitación se llena de vecinas (suponemos que van a rezar con la madre)	
47 <sup>a</sup>	Casa de la Madre. Sigue escena anterior.	Madre y vecina, novia, Niña y mujer de Leonardo.	La niña avisa de que ya traen los cuerpos de los difuntos. Canto fúnebre a tres voces (madre, novia y mujer de Leonardo) por la muerte de los dos hombres.	

## 2. Los pasajes en verso de *BODAS DE SANGRE*: finalidad dramática y comentarios

La **alternancia de prosa y verso** en *Bodas de Sangre* se manifiesta con una funcionalidad muy clara. Por una parte, la **prosa**, muy poetizada a lo largo de la obra, se usa en toda las escenas realistas, es decir, en aquellas en que la representación imita la realidad ordinaria. El **verso**, en cambio, se usa en dos situaciones diferentes a esta: o bien cuando los personajes cantan o recitan (una nana, por ejemplo), procedimiento este que se integra y combina verosímilmente con las escenas realistas en prosa. O bien, cuando la historia presenta escenas no realistas (Lorca las llamó “fantasía poética”), es decir, lugares y personajes (por ejemplo, el bosque y sus habitantes) que no se parecen al mundo ordinario o que pareciéndose someramente a él, adquieren rasgos simbólicos muy acusados. Por otra parte, la prosa, en general, ocupa escenas de menos intensidad dramática y emocional (por ejemplo, la pedida en casa de la novia) que aquellas en que domina el verso (por ejemplo, el diálogo de la novia y Leonardo en el bosque).

El sentido de todas las composiciones en verso puede interpretarse en dos niveles: el literal, esto es, el significado que tienen dentro de cada momento (o situación dramática) de la historia; y el poético-simbólico, implícito, que respondería al mundo de mitos, emociones ocultas, deseos reprimidos, presagios, esperanzas, miedos etc. que rondan a los personajes y que el coro trágico (al estilo del teatro grecolatino) se encarga de desvelar dentro de un mundo simbólico reiterativo en el conjunto de la obra lorquiana. Esto quiere decir, básicamente, que las composiciones en verso de *Bodas de sangre* exigen siempre una doble dirección de lectura: la interpretación de los mensajes denotativos-explicitos y, al mismo tiempo, de aquellos connotativos-implícitos.

Dentro de las escenas en verso, sean más o menos realistas, conviene hacer una subdivisión importante: pasajes corales y no corales. Los “coros” o pasajes corales son, siguiendo la inspiración de la tragedia grecolatina, escenas colectivas donde, detenida la acción (por ejemplo, la canción de bodas), varios personajes no protagónicos comentan los temas de la tragedia (la vida y la muerte, la fatalidad, la violencia y la venganza, el amor y la pasión erótica, etc) y/o subrayan las acciones de los personajes, todo ello mediante el uso poético del lenguaje, la recurrencia de ciertos símbolos y el empleo de estos con un sentido ambiguo que remite a acepciones diferentes e incluso opuestas, que enfatizan la ironía trágica de muchas escenas de la obra.

### Acto primero

#### CUADRO SEGUNDO

Habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares. En el centro, una mesa con mantel. Es la mañana.

(Suegra de Leonardo con un niño en brazos. Lo mece. La mujer, en la otra esquina, hace punto de media.)

#### Suegra:

Nana, niño, nana  
del caballo grande  
que no quiso el agua.  
El agua era negra  
dentro de las ramas.  
Cuando llega el puente  
se detiene y canta.  
¿Quién dirá, mi niño,  
lo que tiene el agua  
con su larga cola  
por su verde sala?

10

#### Mujer: (Bajo.)

Duérmete, clavel,  
que el caballo no quiere beber.

#### Suegra:

Duérmete, rosál,  
que el caballo se pone a llorar.

#### ● Acto 1º, cuadro 2. Nana. Coro trágico

En sus sentidos literales, la nana, recitada por la Suegra y la Mujer, resulta una canción muy extraña porque representa un mundo onírico tratado con un lenguaje hermético en sus símbolos y a veces deliberadamente incoherente. Podemos entonces pensar que Lorca (para cuya composición se inspiró en una nana *granaína* que había escuchado) la emplea dramáticamente como algo más que una nana. La suegra y la mujer recitan una canción de cuna que, en realidad, funciona dentro de este cuadro del acto 1º como el primer momento en que se le ofrece al espectador, sintéticamente, el sentido implícito de la historia que está viendo: una tragedia donde la pasión y la muerte se funden. Las funciones de anticipar el sentido de la historia y de guiar la interpretación del espectador son propias del coro en la tragedia griega. En *Bodas de sangre* esta nana tiene idéntica función coral, sólo que disfrazada de canción de cuna, para que el espectador encuentre creíble la situación dramática. Es el mismo procedimiento que va a emplear en el acto 2º con el epitalmio. Desde este punto de vista, en la «Nana», se ponen en juego dos temas fundamentales de la obra: 1) la oposición entre pasión sexual y matrimonio (un tema que a lo largo de su obra Lorca siempre trató en un plano poético-simbólico) y 2) el presagio de la muerte (asociado a la pasión amorosa).

Dicho esto, la nana habla de un caballo grande que no bebe el agua de un río y que llora, un caballo que aparece como una amenaza para el sueño del niño y al que se conmina a no acercarse a él, a alejarse del pequeño. Si atendemos a estos mensajes literales, explícitos, de la nana, podemos dividirla en dos partes. La 1ª parte presenta un paisaje fantasmagórico en el cual un niño pequeño se está durmiendo mientras un caballo sediento, cansado y herido de cabalgar, no bebe el agua del río y llora. En la 2ª parte (que empieza en la intervención de la suegra “¡No vengas!. Detente...”), la suegra y la madre, en medio de la misma fantasmagoría, conminan angustiada y reiteradamente al caballo para que se aleje del lugar donde se halla el niño, que no se acerque a él.

Volviendo a los temas básicos de la nana, debemos tener en cuenta que Lorca

Las patas heridas,  
las crines heladas,  
dentro de los ojos  
un puñal de plata.  
Bajaban al río. 20  
¡Ay, cómo bajaban  
La sangre corría  
más fuerte que el agua.

**Mujer:**  
Duérmete, clavel,  
que el caballo no quiere beber.

**Suegra:**  
Duérmete, rosál,  
que el caballo se pone a llorar.

**Mujer:**  
No quiso tocar  
la orilla mojada,  
su belfo caliente 30  
con moscas de plata.  
A los montes duros  
solo relinchaba  
con el río muerto  
sobre la garganta.  
¡Ay caballo grande  
que no quiso el agua!  
¡Ay dolor de nieve,  
caballo del alba

**Suegra:**  
¡No vengas! Detente, 40  
cierra la ventana  
con rama de sueños  
y sueño de ramas.

**Mujer:**  
Mi niño se duerme.

**Suegra:**  
Mi niño se calla.

**Mujer:**  
Caballo, mi niño  
tiene una almohada.

**Suegra:**  
Su cuna de acero.

**Mujer:**  
Su colcha de holanda.

**Suegra:**  
Nana, niño, nana. 50

**Mujer:**  
¡Ay caballo grande  
que no quiso el agua!

**Suegra:**  
¡No vengas, no entres!

siempre trata lo amoroso bajo una compleja constelación de elementos simbólicos que sirven para sugerir mucho más de lo que se dice explícitamente. Especialmente, los símbolos le sirven para recrear el tema arquetípico (el mito universal) de Eros, como amor y vida, y Tánatos, como fuerza destructiva y muerte. En primer lugar, por su propia naturaleza de pasión, el amor es una pulsión instintiva, de origen irracional y superior en fuerza a cualquier intento de vencerla por parte de quienes la sufren. Esto queda claro en las dos conversaciones que mantienen los amantes, una en el acto 2º

“LEONARDO: Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque!”

y otra durante la fuga final de la Novia con Leonardo y en el diálogo que ambos mantienen en el bosque (Acto III) -ver más adelante.

También en *La casa de Bernarda Alba* dirá Adela, refiriéndose a su oculta relación con Pepe el Romano: “Yo no quería. He sido como arrastrada por una maroma”. Esta condición de algo que surge de dentro de uno mismo (de ambos amantes) pero que no se puede controlar convierte la pasión en algo temible, misterioso, incomprensible y poderoso, que infunde en sí mismo, simultánea a la atracción, una fuerte sensación de rechazo.

*El agua era negra  
dentro de las ramas  
[...]  
¿Quién dirá, mi niño,  
lo que tiene el agua....?*

Así que ya tenemos tres elementos simbólicos centrales: 1) el caballo, que es el hombre, el principio viril, dominado por la pasión, 2) el río (el agua que corre en general), que sería al mismo tiempo la satisfacción de tal pasión por parte del caballo-varón (acepción asociable al carácter del río como corriente o flujo potente, evidentemente, con un simbolismo fálico seminal) y el objeto deseado, la novia o todo aquello que sugiere a la novia (en tanto que el agua quita la sed); y 3) la oscuridad (el color negro, lo gris, la sombra) que representa sentimientos negativos como el miedo, la culpa, el rechazo, la misteriosa atracción que se esconde tanto en el flujo del deseo como en la satisfacción anhelada.

De manera que el comienzo de la nana (versos 1 -11) remite a la idea de que Leonardo, el caballo, no es capaz todavía de saciar su sed, es decir, de cumplir la atracción que siente por la novia. Igualmente, el agua negra u oscura, el agua entre las ramas o que llega al puente significa aquello “falto de luz”, “difícil de comprender” pero también “sucio, pecaminoso, culpable”. Por eso, cuando el agua se acerca al puente (a lo oscuro), “se detiene y canta” (o sea, el agua, al detenerse, actúa como un espejo para el caballo, el caballo contempla su propio deseo; y entonces el agua canta, o sea, seduce, incita, invita al caballo); y por eso alguien indeterminado se pregunta (pregunta retórica) acerca de lo que le pasa al agua, de qué cosa extraña o mala lleva el agua (¿una culpa, un miedo, un presagio fatal?) para que el caballo no beba. Igualmente entendemos que el río -a través de una imagen onírica- se convierte en un vestido de cola y el campo verde (lo verde como símbolo de la exuberancia natural y del atractivo sexual) en una sala (*con su larga cola / por su verde sala*), es decir, que el deseo lleva algo malo (se enturbia, se ensucia) porque el caballo adivina en el agua la cola de un vestido de novia arrastrándose por una sala, es decir, una figura asociada a una novia que se va a casar, una figura que pierde su raíz natural para hacerse algo artificial (vestido de novia en una sala) y que recuerda una institucional social, el matrimonio, a través de una boda.

Aquí es donde entra por primera vez el estribillo de la canción de cuna (vs 12-15). El *clavel* y el *rosal* son metáforas del niño. La madre y la suegra le dicen al niño que se duerma tranquilo porque el caballo (recordemos, Leonardo, el padre) no quiere beber y está llorando. Obviamente, en el sistema simbólico de Lorca, podemos deducir que el caballo es una amenaza para la paz del niño, o sea, para la paz familiar. Si el caballo no es capaz (porque no se atreve



Vete a la montaña.  
Por los valles grises  
donde está la jaca.

**Mujer:** (*Mirando.*)  
Mi niño se duerme.

**Suegra:**  
Mi niño descansa.

**Mujer:** (*Bajito.*)  
Duérmete, clavel,  
que el caballo no quiere beber. 60

**Suegra:** (*Levantándose y muy bajito.*)  
Duérmete, rosál,  
que el caballo se pone a llorar.

[DIÁLOGO EN PROSA. Leonardo, mujer y suegra. Asunto: extrañeza de las mujeres por las correrías a caballo de Leonardo. Este se entera de que su antigua novia se va a casar, y de los refinados regalos que el novio le va a hacer]

([La Suegra] *Entra y vuelve a salir con él [el niño] en brazos. La mujer ha permanecido de pie, inmóvil.*)

Las patas heridas,  
las crines heladas,  
dentro de los ojos  
un puñal de plata.  
Bajaban al río.  
La sangre corría  
más fuerte que el agua.

**Mujer:** (*Volviéndose lentamente y como soñando.*)  
Duérmete, clavel, 70  
que el caballo se pone a beber.

**Suegra:**  
Duérmete, rosál,  
que el caballo se pone a llorar.

**Mujer:**  
Nana, niño, nana.

**Suegra:**  
¡Ay, caballo grande,  
que no quiso el agua!

**Mujer:** (*Dramática.*)  
¡No vengas, no entres!  
¡Vete a la montaña!  
¡Ay dolor de nieve,  
caballo del alba! 80

**Suegra:** (*Llorando.*)  
Mi niño se duerme...

**Mujer:** (*Llorando y acercándose lentamente.*)  
Mi niño descansa...

o no puede) de beber el agua del río (de dar rienda suelta al deseo que le lleva hacia la novia), esto significa que el mundo familiar (la suegra, la madre, el padre y el niño) todavía no se ha roto, todavía permanece intacto. Por eso, la madre y la suegra le cantan al niño que duerma tranquilo, pues el mundo familiar permanece todavía seguro, aunque el caballo llore, cosa también comprensible en clave simbólica, pues el caballo se muere de sed, como Leonardo se muere de ganas de estar con la novia. El estribillo se repite una y otra vez, monótonamente, como un sonsonete adormecedor que contrasta con la tensión y la violencia soterrada que desprende el resto del poema.

La atracción sexual-erótica (lo único que puede calmar la pasión, como el agua calmaría la sed del caballo, es la persona amada) se siente como una fuerza dominadora, que está más allá del propio control racional y a la que resulta inútil oponerse. Por tanto, se presiente (oscuramente, irracionalmente) como una fuerza que anula la propia voluntad, una fuerza mortífera que puede destruir a la propia persona, y que solo puede evitarse con la destrucción de quien provoca tal atracción, con la anulación o muerte del ser amado, tal y como también podemos comprobar en el diálogo entre la Novia y Leonardo del acto III -ver más adelante.

Todo ello explica los versos 16-23, que comienzan con una descripción en tres frases nominales. El caballo sufre: está exhausto de correr (*patas heridas... crines heladas*), y en sus pupilas -otra imagen onírica- se ve un puñal de plata, es decir, su mirada es un presagio de muerte, de muerte violenta, por arma blanca, imagen que más tarde se transforma en otra muy similar, en palabras de la mujer, cuando durante la boda le pregunta a Leonardo: “¿Por qué me miras así? Tienes una espina en cada ojo”. Pero aquí en la nana vemos que el caballo baja al río. Dice literalmente *Bajaban al río*, en una deliberada incoherencia sintáctica, tras el punto seguido, para romper la continuidad de sentido, y así conseguir una expresión prelógica que dificulte la comprensión del lector. Además, hay que suponer que el sujeto del verbo *bajaban* es *las patas* y *las crines*, con lo que estaríamos ante una sinécdoque de caballo y su prosopopeya asociada (*bajaban*). Pero la cuestión es que, efectivamente, el caballo baja al río, y allí lo que halla (en relación simbólica con el puñal de plata reflejado en sus ojos) es una corriente de sangre (nueva imagen onírica) que corre más fuerte que el agua, es decir, la fuerza de la muerte, tanto o más poderosa que la del deseo, que la de la atracción erótica. Por eso, quizá, el caballo no quiere beber, porque presiente en sí mismo lo que pronto va a ocurrir, por eso Leonardo no se atreve todavía a satisfacer su deseo. Como vemos, en estos versos se introduce un elemento simbólico más, el frío, que ahora aparece sugerido en los términos *heladas* y *de plata*, y que más tarde veremos asociados al color de la luna y, por tanto, a la muerte.

Tras la repetición del estribillo (vs 24-27), entramos en los vs 28-39, que son la continuación de la imagen anterior del caballo, y que insisten en la sed del animal (mediante la antítesis *orilla mojada/belfo caliente*, dos epítetos que enfatizan la represión del ardoroso deseo). Como el puñal de antes, también aquí las moscas son de plata, algo desagradable y frío que revolotea alrededor de lo muerto, de lo corrompido, en este caso, alrededor de los labios del caballo, otra evocación, más tenue que la del puñal, acerca de la muerte que ronda al animal-Leonardo. Pero la novedad de esta tirada está en que Lorca añade otro elemento al paisaje de río: “A los montes duros / solo relinchaba...” Es decir, el caballo, no bebe del río, llora, y ahora vemos que, además, relincha a los *montes* (*duros* es un epíteto valorativo), o sea, parece que llama a los montes.

Pero ¿qué significado tienen las montañas o los montes en el sistema simbólico de Lorca? Recordemos que si el color verde se cubre con el sentido del atractivo erótico, el monte (duro, marrón, pétreo, oscuro) evoca un sentido inverso, la vecindad de la muerte, o con más precisión, el umbral de la muerte, el espacio detrás del cual solo hay muerte. Así se sugiere en el «Romance sonámbulo» (del *Romancero gitano*) donde “el caballo en la montaña” se asocia con “el barco sobre la mar”, reminiscente de la barca de Caronte. O, dentro de *Bodas de sangre*, cuando la Luna y la Mendiga hablan de los “valles de ceniza” de la muerte, que son los mismos que aparecen aquí en la nana como “valles grises” donde se conmina a ir al caballo. E igualmente, en la canción de las Muchachas que abre el cuadro último, “el hilo [de la vida] tropieza / con el pedernal. / Los montes azules / lo dejan pasar” (la vida se aleja hacia los límites de la muerte y esta la deja entrar), mientras que en el

**Suegra:**

Duérmete, clavel,  
que el caballo no quiere beber.

**Mujer:** (Llorando y apoyándose sobre la mesa.)

Duérmete, rosal,  
que el caballo se pone a llorar.

mismo cuadro, y en palabras de la Madre, el hijo muerto es "una voz oscura detrás de los montes". En definitiva, el relincho a los montes lejanos actúa como otro presagio trágico, seguido de una segunda metáfora (perífrasis) de sed y, por tanto, de la represión del instinto, una metáfora muy expresiva porque sintetiza todas las sugerencias aparecidas hasta el momento: *con el río muerto / sobre la garganta*.

Los últimos versos (38 y 39) son dos exclamaciones retóricas que abundan en la angustia y el sufrimiento del caballo *grande* (epíteto claramente connotativo referido al tamaño del deseo que mueve a animal-Leonardo), y en el frío, (... *dolor de nieve, caballo del alba*) como elemento que (al igual que las *crines heladas*, el puñal y las moscas *de plata*) anuncian la muerte, el desenlace trágico de esta historia. A continuación, en *los vs 40-58*, Lorca pone la atención en la amenaza que supone el caballo para el bienestar del niño, símbolo de la estabilidad familiar. Así, la mujer y la suegra ordenan al animal que no se acerque al lugar donde este duerme y cierran (mandan cerrar) la ventana "con rama de sueños / y sueño de ramas", un quiasmo que representa lo que está dentro y fuera del sueño del niño. Para proteger la ventana donde duerme el niño, qué mejor que los sueños, tupidos como las ramas, oculten la ventana al caballo y pueblen la mente infantil; aunque en esos sueños estén vivamente presentes las ramas, que para Lorca evocan simbólicamente la oscuridad, lo oscuro, lo misterioso e inquietante, algo, en definitiva, amenazante. A continuación, la mujer y la suegra enumeran los signos materiales del bienestar del niño y, por tanto, de un mundo familiar ordenado y próspero (almohada, cuna de acero, colcha de Holanda).

Como vemos, en el sistema simbólico de obras como *Yerma* y *Bodas de sangre*, los hijos representan la institución social del matrimonio, fijada reiteradamente mediante la relación entre pareja, descendencia y bienestar material, tal como se ve en estos versos de la nana pero también en los deseos que expresan reiteradamente a lo largo de los dos primeros actos la Madre y el Padre, o en las palabras de la Novia en el cuadro último de la obra: "tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud". De todas estas intervenciones se deduce que el niño simboliza el hogar matrimonial, socialmente aceptado, y cuyos valores fundamentales son no el amor ni el erotismo entre los cónyuges, sino el enriquecimiento, el bienestar material, el trabajo y la tranquilidad de la rutina. Por estas razones no es de extrañar que un poco más adelante (vs 54, 55 y 56), la suegra y la madre ordenen al caballo-Leonardo que se vaya a la montaña y a los valles grises (es decir, al territorio de la muerte) a buscar la jaca (yegua), en alusión implícita pero obvia a las consecuencias del cumplimiento del deseo sexual por parte del caballo, o lo que es lo mismo, al reino de la muerte, al lugar en que acaban quienes anteponen la fuerza del deseo erótico a la estabilidad familiar.

Esta tirada versal acaba en la repetición del estribillo (vs. 59-62), tras la cual, y hasta el final de la nana y del cuadro (vs 63-86), encontramos una serie de repeticiones y variantes sintácticas de los temas y símbolos enunciados con anterioridad.

#### ● Acto 2º, cuadro 1º. Epitalamio. Coro trágico

A las canciones de boda también se les denomina epitalamios. Este, en concreto, está organizado como si se tratara de un tema musical que va de menos a más, primero surgiendo entreverado en las conversaciones (en prosa) de los personajes durante los preparativos de boda y la llegada de los convidados, y, poco a poco, ascendiendo en intensidad y presencia hasta casi el final del cuadro en que vuelve a mezclarse poco a poco con otras intervenciones en prosa, hasta cerrar el final del cuadro.

Estructuralmente, se organiza en tres partes: el *preludio*, que dice la criada: de *Despierte la novia...* hasta el v. 10, *de los laureles!*, cantado a una sola voz mientras la novia se está acicalando; la *canción de bodas* propiamente dicha, que suma una a otra todas las voces que la cantan (del v. 11 *Despierte la novia / la mañana de la boda...* hasta el v. 100, *con el agua de tu pelo!*) mientras llegan todos convidados y esta aparece ante ellos en traje de novia; y la *despedida*, que también comienza la criada y que va sumando, de nuevo, a buena parte de los personajes que ya han cantado antes (del v. 101 "*Al salir de tu casa, / blanca doncella...*" hasta el v. final, *acuérdate que sales / como una*

### Acto segundo CUADRO PRIMERO

[DIÁLOGO EN PROSA. Criada y novia. Asunto: significado del matrimonio; confusión y presentimientos funestos de la novia]

**Criada:** [...]

(La novia se levanta y la criada se entusiasma al verla.)

Despierte la novia

la mañana de la boda.

¡Que los ríos del mundo

lleven tu corona!

**Novia:** (Sonriente.) Vamos.

**Criada:** (*La besa entusiasmada y baila alrededor.*)

Que despierte  
con el ramo verde  
del laurel florido.  
¡Que despierte  
por el tronco y la rama  
de los laureles!

10

[DIÁLOGO EN PROSA. Criada y Leonardo.  
Asunto: aparición intempestiva de este para ver a la novia]

**Voces:**

¡Despierte la novia  
la mañana de la boda!

**Leonardo:**

Despierte la novia  
la mañana de la boda.

[DIÁLOGO EN PROSA. Novia, Leonardo y criada. Asunto: Leonardo recuerda a la novia que el amor que sintieron sigue vivo]

**Voces:** (*Cantando más cerca.*)

Despierte la novia  
la mañana de la boda.

**Novia:**

¡Despierte la novia!  
(*Sale corriendo a su cuarto.*)

[DIÁLOGO EN PROSA. Leonardo y criada. Asunto: la criada le ordena que se aleje de la novia]

**Muchacha 1:** (*Entrando.*)

Despierte la novia  
la mañana de la boda;  
rueda la ronda  
y en cada balcón una corona.

20

**Voces:**

¡Despierte la novia!

**Criada:** (*Moviendo algazara.*)

Que despierte  
con el ramo verde  
del amor florido.  
¡Que despierte  
por el tronco y la rama  
de los laureles!

**Muchacha 2:** (*Entrando.*)

Que despierte  
con el largo pelo  
camisa de nieve,  
botas de charol y plata  
y jazmines en la frente.

30

**Criada:**

*estrella.*), mientras los novios salen hacia la iglesia.

En el mundo grecolatino el epitalamio se cantaba a la puerta de la habitación de los novios por coros de jóvenes y doncellas acompañados de flautas o de otros instrumentos, y en él se hacían votos de felicidad y se daban aplausos a favor de los desposados. Este sentido de canción de fiesta es el que rescata aquí Lorca para conseguir insertarla con verosimilitud en la situación dramática. Argumentalmente, todo él es una exaltación de la novia y el novio, de sus cualidades, de su apariencia (vestidos para la boda) y de la riqueza material que van a alcanzar con el enlace. Pero Lorca introduce en ella (como lo hace en la nana anterior) una serie de elementos simbólicos, más o menos ambiguos, que apuntan a dos temas esenciales: el matrimonio por interés, exento de pasión; y los presagios de muerte que rondan la boda. Estos dos significados son propios del coro clásico porque, como vemos, interpretan, ante los espectadores, el sentido profundo que siguen los acontecimientos.

El matrimonio por interés (asunto central en *Bodas de sangre*) se equipara con la muerte; y la pasión, con la vida, si bien, una vida condenada al sacrificio final. Tal incompatibilidad entre pasión y matrimonio está representada en la incompatibilidad de las parejas protagonistas: de un lado, recíproca pasión de Leonardo y la Novia, y, de otro, los matrimonios Leonardo-Mujer y Novio-Novia. Después de la escena de la «Nana» sigue una conversación matrimonial en la que, por parte de la Mujer se dan muestras de un interés exclusivamente crematístico en la relación con su marido: en efecto, el único momento en que se muestra (según la acotación) "muy tierna" es cuando está hablando de dinero con Leonardo. Parece bastante clara la intención de presentar un matrimonio en el que está ausente cualquier tipo de atracción erótica entre los cónyuges.

De manera bastante similar, cuando se plantea el matrimonio entre la Novia y el Novio, la Madre y el Padre (especialmente este) solo se ocupan de las cuestiones materiales: riqueza e hijos. Lo único que recuerda a un atisbo de pasión son las palabras, un tanto torpes y comunes, como de fórmula, del Novio: "Cuando me voy de tu lado siento un despego grande y así como un nudo en la garganta"; a las que enseguida replica la Novia: "Cuando seas mi marido ya no lo tendrás". Debemos fijarnos en que no dice "cuando seas mi marido no te irás de mi lado", sino "no lo tendrás"; es decir, que hasta esa tímida muestra de pasión desaparecerá, sencillamente porque en la relación matrimonial no tiene cabida la pasión: una y otra cosa son incompatibles. Eso es lo que la Novia busca y por lo que quiere "encerrarse con su marido al que tiene que querer por encima de todo", hasta por encima de su pasión por otro hombre. Por eso quiere "ser mujer [del Novio] y encerrarse [con él] y no oír más que voz que la [suya]": esa voz (como la del amo con el perro) no encierra ninguno de los atractivos misteriosos, invencibles y terribles de la de Leonardo, que la hace sentir "como si [se] bebiera una botella de anís y [se] durmiera en una colcha de rosas", que la arrastra tras de él aun sabiendo que se ahoga. Es decir, la Novia huye de la pasión que la atemoriza para refugiarse en el matrimonio socialmente canonizado, del que ese elemento está ausente por definición. Si rechazó a Leonardo por su pobreza, como éste la acusa de haber hecho, no lo rechazó menos por el temor ominoso que le infunde la atracción que ejerce sobre ella.

El primer estribillo del epitalamio es *Despierte la novia / la mañana de la boda*, que se repite machaconamente, un poco al estilo del actual "Que vivan los novios". Pero el estribillo presenta una notable ambigüedad y multiplicidad semántica. En boca de los invitados, se refiere, en primer lugar, al despertar del sueño, puesto que la escena es bien de mañana (como indican las palabras del Padre: "¡Vamos pronto! ... Que ya ha salido el sol"). Pero no cabe duda de que, en el contexto en que se encuentran, se les puede atribuir también una connotación inocente y jocosamente maliciosa: el despertar sería el despertar de la mujer virgen a su nueva vida marital. Después de la primera vez que se oyen estos versos, todavía fuera del escenario, en las voces lejanas de los invitados que se acercan, Leonardo los repite, inmediatamente antes de su tenso y dramático diálogo con la Novia acerca de su pasado en común. En sus labios, el verbo "despertar" adquiere un nuevo significado: no es ya el despertar del sueño ni el despertar simbólico a una nueva vida, es el de recordar (la acepción medieval del término, como en las *Coplas* de Jorge Manrique), o sea, despertar al pasado que ella quiere negar; así se lo dirá un poco más abajo: "¿Quién he sido yo para ti? Abre y refresca tu recuerdo". Con

¡Ay, pastora,  
que la luna asoma!

**Muchacha 1:**

¡Ay galán,  
deja tu sombrero por el olivar!

**Mozo 1:** (*Entrando con el sombrero en alto.*)

Despierte la novia,  
que por los campos viene  
rondando la boda,  
con bandejas de dalias  
y panes de gloria.

40

**Voces:**

¡Despierte la novia!

**Muchacha 2:**

La novia  
se ha puesto su blanca corona,  
y el novio  
se la prende con lazos de oro.

**Criada:**

Por el toronjil  
la novia no puede dormir.

**Muchacha 3:** (*Entrando.*)

Por el naranjel  
el novio le ofrece cuchara y mantel.

50

(*Entran los tres convidados.*)

**Mozo 1:**

¡Despierta, paloma!  
El alba despeja  
campanas de sombra.

**Convidado:**

La novia, la blanca novia,  
hoy doncella,  
mañana señora.

**Muchacha 1:**

Baja, morena,  
arrastrando tu cola de seda.

**Convidado:**

Baja, morenita,  
que llueve rocío la mañana fría.

60

**Mozo 1:**

Despertad, señora, despertad,  
porque viene el aire lloviendo azahar.

**Criada:**

Un árbol quiero bordarle  
lleno de cintas granates  
y en cada cinta un amor  
con vivas alrededor.

**Voces:**

esta nueva orientación semántica, el estribillo se convierte en un presagio trágico cada vez que se repite en el epitalmio: efectivamente, al final, esa pasión y ese pasado que Leonardo remueve en la Novia, la van a arrastrar para así causar la tragedia.

En el mismo sentido se puede interpretar el resto del preludeo recitado por la Criada. Aparentemente ella está expresando su deseo de felicidad, pero los símbolos de esa felicidad, la corona de azahar, el río y el laurel, son ambiguos. Así, podemos entender que esos *rios* que arrastran la corona significan un deseo de fecundidad y fertilidad en el matrimonio (sin duda, el sentido que le otorga la criada), pero también podemos entenderlos como un presagio de esa pasión que, literalmente, va a llevarse por delante la boda, simbolizada por la corona. Además, si la corona simboliza la boda y el matrimonio (y subsecuentemente el encierro de la mujer y la represión del erotismo), también se asocia directamente con las coronas de flores de los muertos. Después (vs 6-10), la felicidad futura se simboliza en el árbol (*el tronco y la rama*) y la flor del laurel, que representan aquí la fortaleza victoriosa del matrimonio (*el laurel florido*), pues siempre permanece verde, incluso después de arrancado. El significado del laurel florido como felicidad matrimonial (o sea, como floración del amor, *amor florido*) se confirmará unos versos después, ya en la canción de boda, donde, mediante una estructura paralelística perfecta, la criada va a repetir estos mismos versos, con la única diferencia de decir *amor* donde antes ha dicho *laurel* (ver vs. 23-28),

*Que despierte  
con el ramo verde  
del laurel florido. [v. 7] / del amor florido [v. 25]  
¡Que despierte  
por el tronco y la rama  
de los laureles!*

Incluso se puede añadir algo más, porque al comienzo del cuadro último de la obra, cuando ya han muerto violentamente Leonardo y el novio, las muchachas que devanan una madeja, se refieren al destino trágico de los personajes en términos de *nudo que aprieta / amargo laurel* (es decir, matrimonio amargo, infeliz, amor florido que ha fracasado).

Las palabras de la Criada contienen, por tanto, una advertencia, trágicamente inútil, sobre el comportamiento que la Novia debe seguir frente a Leonardo: escapar de él; y así hay que entender estos versos (vs 6-10) cuando la Criada los vuelve a repetir (vs 23-28), ya después de la escena entre Leonardo y la Novia, al principio de la canción de boda.

En la canción de boda (vs 11-100), lo más significativo es la cantidad de voces (individuales y grupales) que intervienen agasajando a los novios. Esa pluralidad de voces hace pensar al espectador que lo que se dice es opinión de toda la sociedad, de forma que, igual como ocurría en los coros de las tragedias griegas, esta canción coral define las condiciones del contrato matrimonial que se va a establecer: una asociación destinada a perpetuar el orden social establecido, es decir, a la reproducción y al incremento de la riqueza, un orden del que tiene que ser positivamente excluido cualquier tipo de atractivo erótico o de pasión sexual.

Tras varias repeticiones del estribillo inicial en los vs 11-19, los invitados se refieren a la boda (vs 20-21), primero, como un juego ritual, repetitivo (*ruede la ronda*), que en su reiteración y circularidad (“rodar” y “rondar”, verbos parónimos con fuerte aliteración de los fonemas /ro/-) alude directamente al paso del tiempo, a las convenciones sociales que se perpetúan; y, segundo, como un rito social que coloca *en cada balcón una corona*. El balcón (la ventana, la puerta) es un símbolo de tradición romántica que apunta a la atracción que llega desde el exterior al mundo privado del sujeto, la seducción que provoca algo distante y misterioso. Si como dicen los vs 20 y 21, hay una corona en todos los balcones, esto podría sugerir una manifestación colectiva de júbilo con motivo de la boda, aunque a nadie se le oculte que las coronas de flores tienen también un fuerte significado funerario, con lo cual, la corona daría a entender que el matrimonio cierra para la mujer el lugar o el momento de apertura hacia cualquier atracción misteriosa.

En los vs. 30-33 se elogia el vestuario de la novia y el pelo largo (que como

Despierte la novia.

**Mozo 1:**

¡La mañana de la boda!

**Convidado:**

La mañana de la boda  
qué galana vas a estar,  
pareces, flor de los montes,  
la mujer de un capitán.

70

**Padre:** (*Entrando.*)

La mujer de un capitán  
se lleva el novio.

¡Ya viene con sus bueyes por el tesoro!

**Muchacha 3:**

El novio  
parece la flor del oro.  
Cuando camina,  
a sus plantas se agrupan las clavellinas.

80

**Criada:**

¡Ay mi niña dichosa!

**Mozo 2:**

Que despierte la novia.

**Criada:**

¡Ay mi galana!

**Muchacha 1:**

La boda está llamando  
por las ventanas.

**Muchacha 2:**

Que salga la novia.

**Muchacha 1:**

¡Que salga, que salga!

**Criada:**

¡Que toquen y repiquen  
las campanas!

**Mozo 1:**

¡Que viene aquí! ¡Que sale ya!

90

**Criada:**

¡Como un toro, la boda  
levantándose está!

(Aparece la novia. Lleva un traje negro mil novecientos, con caderas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros. Sobre el peinado de visera lleva la corona de azahar. Suenan las guitarras. Las Muchachas besan a la novia.)

[DIÁLOGO EN PROSA. Invitados, novia y novio.

Asunto: los novios están muy guapos]

símbolo antropológico siempre ha estado vinculado a la fertilidad). Sin embargo, en las ropas domina lo blanco, lo frío y lo plateado (*camisa de nieve, / botas de charol y plata / y jazmines en la frente*), sugerencias relacionadas inequívocamente con la pureza pero también con la muerte, la muerte de la pasión y la muerte física, con esos jazmines que hacen pensar también en la muerte de una doncella coronada de flores blancas y en las flores que se ponen a los muertos. Esta premonición queda corroborada por los cuatro **vs. siguientes (34-37)** en que, mediante un paralelismo sintáctico, se lanzan sendas advertencias, una a la novia, considerada *pastora* y otra al novio, considerado simétricamente como un *galán* (podemos pensar en estos términos como una alabanza, tal que las pastoras y los pastores del cancionero medieval, damas y galanes que “juegan” a ser personajes rústicos). En los **vs. 34 y 35** alguien avisa a la novia de la aparición de la luna. Si hay un elemento del paisaje que no es inocente ni casual en la obra de Lorca, ese es la luna. La luna asoma aquí como un eco del color de las ropas de la novia, que se asemeja al de aquella, como si el vestirse de novia estuviera relacionado con la aparición de la luna. Pero, además, resulta que la luna de Lorca, en *Bodas de sangre* y en otros muchos textos, es un símbolo polisémico que remite esencialmente a la muerte (obvio en esta obra) y, junto a ella, actúa todo un conjunto de símbolos (como el frío y su campo semántico, el metal blanco, estaño o plata, el color blanco y el amarillo). *Bodas de sangre* propone (además del choque entre la muerte simbolizada en el amor matrimonial y la vida simbolizada en el deseo erótico), el tema implícito del sacrificio humano ante una diosa lunar, sacrificio inexorable y cruento que (igual que el poema “Romance de la luna, luna” del *Romancero gitano*) exige la Luna y que termina en la muerte del hombre fascinado por el astro o por la mujer amada (o sea, Leonardo, como motor de la tragedia). Por tanto, estos dos versos pueden entenderse como presagios luctuosos y advertencias siniestras. Y del mismo modo, desde este momento hasta el final del poema, oiremos repetidamente la exclamación “ay” que, si en el contexto de la boda expresa la tristeza de los familiares ante la marcha de los desposados, aquí, suena a un dolor más profundo, dirigido a la novia fundamentalmente, presagio de la tragedia que se avecina.

Del mismo modo, en los **vs 36 y 37**, la muchacha 1ª advierte al novio de que debe dejar su sombrero por el olivar, significando cómo el novio debe despojarse de su misterioso atractivo para convertirse de galán en marido. Si el sombrero es un adorno masculino que en diversas obras de Lorca se asocia al hombre apuesto que ronda a una mujer, aquí, el abandono en medio del campo de dicho atributo, implica una aceptación del nuevo papel social que desde la boda ha de asumir el varón.

Los **vs 38-43** comienzan la exaltación (más bien prosaica) de la prosperidad y la alegría que rodean la boda. Así se sugiere en los ornatos de la celebración (**vs. 41 y 42**) donde se presentan *bandejas de dalias* (flor que simboliza -frente a la rosa de la pasión- la elegancia y la dignidad, y que en *Yerma* y en el poema “San Gabriel” del *Romancero gitano* aparece asociada a la muerte) y *panes de gloria* (un dulce tradicional, con la alusión implícita de alimento celestial). En los **vs 44-47**, la novia se pone *su blanca corona* (con la ambigüedad del blanco como color de la pureza y la virginidad, pero también de la clausura, encierro o muerte) y el novio *se la prende con lazos de oro*, una expresión metafórica transparente en la que se da a entender que es a través de la riqueza como el novio atrapa a la novia y la encierra en el mundo doméstico. Del mismo modo, en los **vs siguientes (48-51)**, que establecen otro paralelismo, vuelve a emerger la disyuntiva en que vive la novia, todavía enamorada de Leonardo pero decidida a aceptar un matrimonio de conveniencia con el novio, todo ello expresado en la angustia de la novia, que *no puede dormir* (v 49), debido al conflicto interior que la perturba; y en el bienestar material (familiar) de *cuchara y mantel*, que el novio tácitamente le ofrece. A este instante de tensión responde el mozo 1º (**vs 52-54**) del siguiente modo: *¡Despierta, paloma! / El alba despeja / campanas de sombra*; o sea, mediante una afirmación rotunda de la boda como el momento en que un nuevo día (*el alba*) *despeja campanas de sombra*, es decir, se lleva las sombras (lo reprimido, la sensación de culpa, el deseo inconfesable) que suenan como campanas en el corazón de la novia, aunque quede la ambigüedad del repique de campanas, que tanto puede ser a gloria, como a rebato, como a muerto. Por lo tanto, en estos versos el epitalamio funciona como el coro griego, haciéndose eco de los sentimientos y pensamientos ocultos de los protagonistas.

**Muchacha 1:** (*Poniéndole una flor en la oreja.*)  
El novio  
parece la flor del oro.

**Muchacha 2:**  
¡Aires de sosiego  
le manan los ojos!

(*El novio se dirige al lado de la novia.*)

[DIÁLOGO EN PROSA. Novia y novio. Asunto:  
el novio se ha cambiado de zapatos.]

**Leonardo:** (*Entrando como quien cumple un deber.*)  
La mañana de casada  
la corona te ponemos.

**Mujer:**  
¡Para que el campo se alegre  
con el agua de tu pelo!

100

[DIÁLOGO EN PROSA. Padre, madre, novio,  
novia. Asunto: a la madre le disgusta la  
presencia en la boda de Leonardo; los novios  
hablan de las ganas que tienen de estar a  
solas.]

(*Se abre el gran portón del fondo. Empiezan a salir.*)

**Criada:** (*Llorando.*)  
Al salir de tu casa,  
blanca doncella,  
acuérdate que sales  
como una estrella...

**Muchacha 1:**  
Limpia de cuerpo y ropa  
al salir de tu casa para la boda.

(*Van saliendo.*)

**Muchacha 2:**  
¡Ya sales de tu casa  
para la iglesia!

**Criada:**  
¡El aire pone flores  
por las arenas!

110

**Muchacha 3:**  
¡Ay la blanca niña!

**Criada:**  
Aire oscuro el encaje  
de su mantilla.

(*Salen. Se oyen guitarras, palillos y panderetas.  
Quedan solos Leonardo y su mujer.*)

[DIÁLOGO EN PROSA. Leonardo y mujer.]

A partir de los vs. 55-57 (y hasta el v. 92), la exaltación de la prosperidad y la alegría se centra en el vestido de boda de la novia, pues -suponemos- está a punto de aparecer con él en escena (de camino a la iglesia). Se subraya, aparte de su color blanco (con la ambigüedad connotativa ya vista más arriba), la antítesis de *doncella* y *señora* (vs 56,57) que se refiere a la nueva identidad de la novia tras la boda, definitivamente separada de la juventud y por lo tanto de los devaneos y los amoríos. El motivo del vestido se prolonga en los vs 58-61, donde otro paralelismo relaciona el lujo de la *cola de seda* del vestido (v. 59) con el rocío que llueve *la mañana fría*, otra alusión indirecta a color blanco y al frío, como símbolos de la muerte, de modo que vestirse ese traje se convierte aquí en una premonición funesta. El aire viene *lloviendo azahar* (v. 63) en alusión a la corona de novia, igual que la criada (vs.64-67) quiere bordar en el vestido un árbol *lleno de cintas granates / y en cada cinta un amor / con vivas alrededor*, o sea, que lo que quiere es bordar en el vestido de la novia un emblema de verdadero deseo y auténtico amor, y ello porque el árbol es una alusión a la virilidad (pero también al bosque del tercer acto), las cintas son rojas, en alusión evidente a la pasión amorosa (pero también al vestido de boda manchado de sangre del último cuadro) y porque los amores son angelillos que lanzan vivas ante esta escena. Dicho de otro modo, en la alabanza de la criada hay una ironía implícita al significado de la boda, de la que se da a entender que es un rito sin pasión amorosa que esconde funestos augurios.

Entre otros vótores (vs 68, 69), se añade enseguida otra alabanza al vestido (vs 70-73), que convierte a la novia (*galana*) en *flor de los montes, / la mujer de un capitán*, dos versos poderosamente connotativos dentro del sistema simbólico de Lorca: si los montes simbolizan la línea que separa el reino de la muerte del de la vida, convertirse en *flor de los montes* (y no de un valle florido) no es exactamente un elogio sino una premonición acerca del futuro que le espera, es decir, convertirse pronto en la razón de la discordia por la que van a morir dos hombres. Del mismo modo, si la novia se convierte en *la mujer de un capitán* es que el vestido de novia es digno de alguien poderoso, alguien que manda mucho, pero que tampoco despierta atracción especial. Es decir, aquí el capitán es una alusión al papel de marido rico en un matrimonio convencional, del que un lujoso vestido de novia es el complemento perfecto. Alusión que se amplía en los vs. 74-76, primero repitiendo la idea anterior y después añadiendo (v. 76) que el novio “*¡Ya viene con sus bueyes por el tesoro!*”, donde la misma expresión metafórica “tesoro” para la novia (un tesoro descomunal pues tiene que ser transportado en carreta de bueyes), permite pensar que lo único que mueve al Novio a casarse es el interés material, aparte de que se caracterice cruelmente al personaje con los bueyes, símbolo del trabajo y del bienestar, pero también de la esclavitud y de la masedumbre) frente al caballo de Leonardo, símbolo de la pasión y la ansiedad, que -como vimos- caracteriza al verdadero galán.

Los vs. 77-80 se dirigen al novio, que *parece la flor del oro* y que cuando camina hace que las clavellinas se agrupen a las plantas de sus pies. O sea, la figura del novio (con su traje de boda) recuerda una flor de enorme valor material, una flor única, tanto, que las clavellinas (florecillas agrestes) se reúnen a su alrededor como rindiéndole admiración, tributo de hermosura. Si ponemos en relación estos versos con los de la estrofa anterior vemos que hay una primera relación implícita en el valor material del *tesoro* que es la novia con la *flor del oro* que parece el novio, y una segunda relación implícita entre ser *la mujer de un capitán* de la estrofa anterior con el hecho que las *clavellinas* rindan admiración a *la flor del oro*. De modo que los significados connotativos que se desprenden son, como antes, los de una boda pactada por interés económico y los de una relación de pareja donde, más que el amor, lo que importa es el papel dominante, convencional, del varón dentro del matrimonio.

Se suceden desde este momento (vs. 81-92) las exclamaciones o votos de felicidad en boca de los invitados, votos en los que, sin embargo, se esconden, mediante diversos símbolos, presagios y advertencias funestos. Así, el uso de la interjección *ay* en las exclamaciones (*¡Ay mi niña dichosa! ... ¡Ay mi galana!*) confieren un sentido irónicamente triste a los adjetivos ponderativos *dichosa* y *galana*. Del mismo modo, alguien repite *Que despierte la novia*, y enseguida otro personaje añade *La boda está llamando / por las ventanas*. O sea, en ambos casos se está advirtiendo a la novia del peligro que entraña lo que va a hacer: en una intervención se le pide implícitamente a la novia que

Asunto: tensa discusión acerca de cómo van a la iglesia; presagios de la mujer]

**Voces:**

(¡Al salir de tu casa para la iglesia, acuérdate que sales como una estrella!)

**Mujer:** (Llorando.)

¡Acuérdate que sales como una estrella!

[DIÁLOGO EN PROSA. Leonardo y mujer. Asunto: salen hacia la iglesia mientras siguen discutiendo]

**Voces:**

Al salir de tu casa para la iglesia, acuérdate que sales como una estrella.

120

“despierte” a sus verdaderos sentimientos y en la otra (con la personificación *está llamando por las ventanas*) se le advierte perentoriamente de la inminencia de la boda. Instantes antes de la aparición de la novia, mientras los presentes la esperan ansiosos, alguien solicita que repiquen las campanas (con la ambigüedad alegría/tristeza que ya hemos comentado), y en último término, hallamos, en labios de la criada, la sorprendente comparación de la boda con el *toro*, animal cuya simbología no encierra vaticinios mucho más alegres: el toro está asociado con la muerte por la similitud de sus cuernos con la luna y con el cuchillo, tanto como por la corrida, que se puede considerar como una celebración ritual de la muerte.

En los **vs. 93-96** se dice que los ojos del novio manan *aires de sosiego*; una afirmación llena de implícita ironía que desvela la verdad del personaje: por una parte, el sosiego se opone a la pasión (que es quizá la emoción que cabría imaginar en alguien realmente enamorado); y, por otra, los ojos son el lugar donde se manifiesta la naturaleza de la persona, según la tradición popular, que los considera “espejos del alma”, y tal como aparecen en varios poemas de García Lorca. Con otra intención, se prolonga la ironía (**vs. 97-100**) en las palabras de Leonardo cuando le dice a la novia que *La mañana de casada / la corona te ponemos*; palabras que pueden entenderse (en voz de Leonardo) como una expresión compartida de alegría pero también como la certeza de que la boda significa la muerte del verdadero amor (el ponerle una corona a la novia sería aquí un símbolo ambiguo, a la vez gozoso y funerario). La mujer de Leonardo también expresa su alegría, aludiendo muy poéticamente a un futuro matrimonial de gozo y prosperidad (donde el *agua* y el *pelo* serían las cualidades de la novia y el *campo* funcionaría como el matrimonio, el futuro de la pareja), si bien, se trata de una expresión que de nuevo conecta ambiguamente con numerosos símbolos ya empleados por Lorca con anterioridad, esto es, el agua del pelo de la novia nos hace pensar de inmediato en el río y en el caballo sediento de la nana, de modo que si el campo se alegra, o sea, se llena del agua que proviene del pelo de la novia, es porque ese campo, ahora triste, sería Leonardo.

La *despedida* (**vs 101-final**) es una breve estructura enmarcada por las repeticiones del estribillo *Al salir de tu casa... / acuérdate que sales / como una estrella*. En ella todas las alusiones van dirigidas a la novia, especialmente la reiteración del imperativo “acuérdate”, y los atributos que se le conceden: el color blanco y el símil con una estrella, ambos estrechamente relacionados, si bien, intensamente antitéticos con el traje de novia que, como se ha dicho antes, es negro. Aparentemente, se expresa así la belleza, la alegría y la pureza que irradia la novia en el momento de salir hacia la iglesia.

Sin embargo, el imperativo (*Acuérdate*) actúa connotativa e implícitamente como si el coro la advirtiese machaconamente de lo que significa casarse (la iglesia) y de los acontecimientos funestos que se aproximan; es decir, como si el coro sacara a la luz los pensamientos y los sentimientos más hondos de la propia novia. De hecho, hay un momento (**vs. 118-119**) en que es la propia mujer de Leonardo quien, llorando, personaliza ese aviso, justo en un momento en que anda discutiendo con su marido. Por otra parte, los valores positivos de la blancura (**v. 102, blanca doncella; v.111 Ay la blanca niña**) y de la estrella se relacionan solo con lo externo de la novia (*Limpia de cuerpo y ropa*, dice el **v. 105**, no de cuerpo y “alma”), lo cual no es extraño dentro de los símbolos lorquianos porque las estrellas (brillantes, blancas, plateadas) pertenecen a la misma familia simbólica de la luna y se asocian, como esta, a la muerte o a la fascinación que esta produce. O sea, el esplendor que “luce” la novia es solo aparente y tiene más de premonición fatal que de voto de pureza y alegría, lo cual también explicaría ese *ay* doloroso de la exclamación *Ay la blanca niña*, que podemos entender más como un lamento trágico que como una muestra de cariño por la marcha del hogar familiar de la novia.

La figura de la novia trae consigo presagios oscuros, como que el aire ponga *flores / por las arenas*, es decir, flores sobre una superficie incapaz de producir vida, las arenas, flores que no pueden estar vivas sino cortadas, sobre las arenas, imagen de un paisaje desolador donde impera una intensa connotación de muerte; y presagios que se enfatizan a través de una última antítesis entre el color blanco de la novia y la sombra de la mantilla (**vs. 112, 113 Aire oscuro el encaje / de su mantilla**), antítesis donde se sugiere con fuerza que la pureza, la alegría y la belleza responden solo a la apariencia de la novia, mientras que el rostro, donde está escrito la verdad del alma,

expresaría (aquí sombreado por la mantilla) lo íntimo, en este caso, un *aire oscuro*: “aire” como el aire funesto que tres versos antes dejaba flores sobre las arenas y “oscuro” (recordemos también la oscuridad y la sombra en la nana) que nos habla de la angustia de la novia, del desasosiego y la culpa que la invaden.

En conclusión, el tema central del epitalamio es, lógicamente, el matrimonio, pero concebido de una manera que no coincide exactamente con las convenciones sociales, para las cuales es, sobre todo, la base del orden establecido, un contrato cuya naturaleza colectiva y social está subrayada en la obra por los personajes corales que lo recitan. Eso le impone una serie de requisitos: 1) debe estar orientado a la procreación, lo cual es un imperativo de la supervivencia de la especie, pero también una exigencia de los modos de producción de una sociedad agraria escasamente desarrollada, como la que se representa en la obra; 2) el matrimonio se define como un acuerdo para la producción material y el bienestar, para lo que es necesaria la procreación. Por ese motivo el matrimonio se debe establecer sobre una base de conveniencia mutua, de adecuación al incremento de bienes. Cualquier otro modo -incluidos el amor, la atracción y la pasión erótica- de decidir la boda entre dos miembros cualesquiera de la sociedad puede poner en peligro el orden establecido. Y puesto que la pasión y la atracción erótica son las causas naturales y más comunes del emparejamiento, son las que explícitamente resultan condenadas y excluidas en el discurso social dominante, como refleja claramente el epitalamio. 3) Por último, el matrimonio como institución social sería el instrumento del varón para controlar y dominar en alguna medida la temible sexualidad femenina. El matrimonio de interés se asocia así con el tema de la represión y el encierro de la mujer, constante en la obra de Lorca, que reflejan, por ejemplo, las palabras, citadas más arriba, de la Madre (“un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás”) y la canción de la Criada.

• **Acto 2º, cuadro 2º. Canción de rueda**

La breve canción de la Criada (que abre el cuadro 2º del primer acto, inmediatamente después de los versos finales del epitalamio que cerraba el cuadro 1º) presenta escasa complejidad temática. Mientras el resto de los personajes se halla en la iglesia, la criada se encarga de arreglar las mesas para el convite. Para entretenerse, canturrea esta canción, la cual conecta directamente con las cancioncillas de trabajo de la lírica tradicional medieval, generalmente interpretadas por mujeres. La sensación de movimiento circular y repetitivo como símbolo del paso del tiempo no solo se consigue con la alusión al giro de la rueda sino con el paralelismo sintáctico de varias de las estrofas y versos (*Giraba, / giraba... porque llega la boda... y Cantaban, cantaban los novios... porque llega la boda...*), así como por el sonsonete producido por la reiteración de versos de ritmo acentual anfibraco (oóo): *Giraba / giraba la rueda / y el agua pasaba...*

La canción es interpretada exclusivamente por la criada, un personaje que, dada su singularidad e importancia en el conjunto de la historia, es difícil de considerar “coral”, si bien, comparte con los otros pasajes de carácter coral el uso poético del lenguaje, la recurrencia de ciertos símbolos, y el empleo de estos con un sentido ambiguo que remite a varias significaciones y temas de la obra.

La Criada es un personaje importante porque, igual que el criado-gracioso de la comedia del siglo de oro, e igual que La Poncia de *La casa de Bernarda Alba*, cumple dos funciones muy importantes: la revelación de la verdad y el augurio o presagio del desenlace trágico. Funciones que aparecían ya en el preludeo del epitalamio, pero también cuando ella le grita a la novia: *Niña! ¿Qué castigo pides tirando al suelo la corona? [...] ¿Es que no te quieres casar? Dilo*. Las opiniones y los consejos de la criada representarían la opinión espontánea, popular, de la gente sencilla ante la boda de una persona querida, por eso va a animar a la novia a que disfrute de su nuevo estado, que busque en el matrimonio la felicidad personal y la plenitud sexual. En este sentido, el tema central de la canción sería la promesa de renovación de la vida (no exenta de ciertas advertencias) que la criada dedica a la novia. Estructuralmente, la canción observa dos partes, una primera hasta el v.15 donde la criada realiza un resumen rápido de la historia hasta ese instante, expresando su gozo y su

**Acto segundo**  
**CUADRO SEGUNDO**

**Criada:** (*Arreglando en una mesa copas y bandejas.*)

Giraba,  
giraba la rueda  
y el agua pasaba,  
porque llega la boda,  
que se aparten las ramas  
y la luna se adorne  
por su blanca baranda.

(*En voz alta.*)

¡Pon los manteles!

(*En voz patética.*)

Cantaban,  
cantaban los novios  
y el agua pasaba,  
porque llega la boda,  
que relumbre la escarcha  
y se llenen de miel  
las almendras amargas.

(*En voz alta.*)

¡Prepara el vino!

(*En voz poética.*)

Galana.  
Galana de la tierra,  
mira cómo el agua pasa.  
Porque llega tu boda

10

20



recógete las faldas  
y bajo el ala del novio  
nunca salgas de tu casa.  
Porque el novio es un palomo  
con todo el pecho de brasa  
y espera el campo el rumor  
de la sangre derramada.  
Giraba,  
giraba la rueda  
y el agua pasaba.  
¡Porque llega tu boda,  
deja que relumbre el agua!

30

deseo de felicidad matrimonial (de los novios) ante la boda. La segunda parte, desde el v.16 hasta el final, contiene los consejos matrimoniales, en 2ª persona, que le da directamente a la novia. Todo ello, no obstante, impregnado de una ambigüedad donde abundan las connotaciones negativas.

Según este esquema, las dos primeras estrofas ofrecen un estado de ánimo jubiloso de la criada ante la boda, expresado de dos maneras: mediante las exclamaciones que cierran cada una de las estrofas (*¡Pon los manteles!* y *¡Prepara el vino!*), donde se está refiriendo con alegría al trabajo que ella misma está realizando; y mediante las alusiones al embellecimiento de la naturaleza, una transfiguración poética que aparentemente sirve para idealizar el significado de la boda. Así, en la primera estrofa, la luna se adorna y se muestra hermosa por las barandas, y, en la segunda, la escarcha relumbra y hasta las almendras amargas se llenan de miel. La rueda que gira en los vs 1,2 alude al paso del tiempo, de la vida, y se relaciona también (como la ronda que rueda del epitalamio) con el curso aparentemente normal de los hechos dentro del orden establecido, el aceptado por la sociedad, el pactado por las familias. Así que a los jóvenes, tras conocerse y tras la pedida, les toca contraer matrimonio. La misma significación aporta *el agua* [que] *pasaba* (v 3), aunque el valor del término “agua” (que pasa, agua de río) recuerda de inmediato (connotativamente) el agua de la «Nana», que pasa sin ser bebida, es decir, la pasión de Leonardo y la Novia que se ha mantenido latente y sin consumir hasta ese momento. Es decir, que implícitamente, dentro del sentimiento de dicha de la criada, el lenguaje y las imágenes empleadas esconden, como hemos dicho antes, connotaciones negativas, connotaciones que son como chispazos de premoniciones trágicas.

En los vs siguientes (4-7) la proximidad del matrimonio (*porque llega tu boda...*) se relaciona con la luna, elemento natural que transporta otro presagio trágico. Como se ha dicho arriba, los versos *porque llega la boda / que se aparten las ramas / y la luna se adorne / por su blanca baranda* sugieren, en su significado aparentemente ilógico, una evidente interpretación en positivo, según la cual la criada está invocando a la luna como fuente de luz, protectora de las bodas y de la vegetación, dentro de la tradición rural y agraria. Pero también, en una interpretación puramente simbólica, la blancura de la luna (que se adorna como la novia y de las barandas) connota la muerte, como otros muchos elementos de la historia se encargan de confirmar. El verso *que se aparten las ramas* se carga también de ambigüedad al ponerlo en relación con el monólogo final de la Luna (en el acto 3º, cuadro 1º), donde ésta dice, dirigiéndose “a las ramas” (según la acotación): *No quiero sombras. Mis rayos / han de entrar en todas partes, / y haya en los troncos oscuros / un rumor de claridades...* Las ramas, que se asociaban en la canción de cuna tanto con la misteriosa y potente atracción sexual como con los remordimientos (*el agua era negra / dentro de las ramas*, se decía allí), se apartan en el momento final de la tragedia para revelar la verdadera naturaleza fatal de la pasión. Del mismo modo, con la exclamación del v. 8 *¡Pon los manteles!* la criada expresa -ya se ha dicho antes- la felicidad del convite que se aproxima (y que ella está preparando), pero, simbólicamente, enfatiza también el sentido convencional que tiene el matrimonio: poner los manteles de la casa, o sea, consagrarse a las tareas domésticas.

La estrofa siguiente (vs. 9-16) presenta un exacto paralelismo sintáctico y temático con la anterior. Los novios cantan porque están felices y porque están en misa (la misa se “canta”), casándose; el agua pasa como pasa el tiempo y como pasa sin detenerse el verdadero deseo, y de inmediato se añade otra clave irracional: *porque llega la boda, / que relumbre la escarcha / y se llenen de miel / las almendras amargas*. La boda va a hacer que la escarcha (el rocío de la noche congelado, metáfora de la novia) relumbre (brille hermosamente), aunque, en el fondo, se está diciendo que la escarcha es iluminada por la luna-novia, es decir, la boda anuncia una noche presidida por el frío y el blanco lunar, o sea, por la proximidad de la muerte. Enseguida, el deseo de la criada se expresa, en positivo, con la antítesis de la miel que llena las almendras amargas, almendras que, connotativamente, también pueden significar el alma o corazón de los amantes, de la novia y Leonardo, en el sentido de que la boda es una oportunidad para acabar con la infelicidad y las amarguras de la vida. Por eso la exclamación final *¡Prepara el vino!*, igual que la otra de la primera estrofa, remite a la felicidad del momento pero también, indirectamente, a las tareas domésticas de la esposa.

En la tercera estrofa (vs. 17-32), se pueden entender en el mismo sentido las diversas advertencias a la Novia, cuando se la llama *galana*. Así, debe mirar *cómo pasa el agua* -es decir, dejar al agua que corra y se vaya sin beberla, sin satisfacer su auténtico deseo- y recogerse la falda, (símbolo, al mismo, tiempo de las tareas domésticas y de la incitación sexual), porque llega su boda. Esto es, el sexo ha de ser vivido exclusivamente en el ámbito definitivamente cerrado de la pareja y bajo la protección o tutela de varón (*bajo el ala del novio / nunca salgas de tu casa*). En esta línea de alusiones sexuales, la criada se refiere al novio como un palomo (otra metáfora como alusión sexual al macho) inflamado de deseo (*con todo el pecho de brasa*), lo cual no deja de ser un punto de vista particular, con el que pretende expresar la imagen ideal que ella tiene de lo que debe ser un novio que acaba de casarse; e igualmente dice que la novia sería un *campo* (otra metáfora) que espera *la sangre derramada* (se habla del *rumor* de sangre derramada, con el término “rumor” como metáfora sinestésica de chorro o hilo de sangre) en una cruda alusión a la desfloración sexual y, por lo mismo, a la fecundidad que debe derivarse de la consumación del matrimonio. Sin embargo, dentro de la premeditada ambigüedad que Lorca emplea en la obra, estos versos también pueden entenderse como un aviso (a la novia) de los acontecimientos sangrientos que se avecinan, de modo que la brasa en el pecho del novio y el rumor de la sangre derramada en el campo son expresiones que evocan también un cuerpo herido, un cuerpo que sangra, en referencia al duelo que se va a producir pronto entre el novio y Leonardo.

Así pues, la Criada, en su papel de voz del destino, augura inútilmente, una vez más, el desenlace trágico de la historia. Pero, al mismo tiempo, sus palabras son quizá las únicas de toda la tragedia en las que se puede entrever, aunque con la consabida ambigüedad, una solución, acaso utópica o imposible, al conflicto planteado en la obra entre vivir la libertad del deseo o aceptar la represión matrimonial. Concretamente, en las palabras finales de la canción, la frase *porque llega tu boda / deja que relumbre el agua*. En primer lugar, esto remitiría al agua de aquel río del que no quería beber el caballo, el agua del apetito erótico, agua que la novia debe dejar relumbrar, brillar, sin tocarla, pero además se relaciona directamente con otras palabras que la criada le dice a la novia: “¡Pero niña! Una boda ¿qué es? Una boda es esto y nada más [...] Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer.” Ahí se puede ver el único lugar en que se da cabida al erotismo como constituyente no sólo natural, sino deseable y casi exclusivo del matrimonio. No deja de ser sintomático que esta solución, que se revelará, desde luego, imposible, se encuentre en boca de un personaje popular, alguien para quien la vida no se mide en propiedades y bienestar material, y un personaje que, al contrario que la Poncia -su paralelo en *La casa de Bernarda Alba*-, no parece haber estado casado nunca.

### Acto tercero CUADRO PRIMERO

*Bosque. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro. Se oyen dos violines.*

*(Salen tres leñadores.)*

**Leñador 1:** ¿Y los han encontrado?

**Leñador 2:** No. Pero los buscan por todas partes.

**Leñador 3:** Ya darán con ellos.

**Leñador 2:** ¡Chissss!

**Leñador 3:** ¿Qué?

**Leñador 2:** Parece que se acercan por todos los caminos a la vez.

**Leñador 1:** Cuando salga la luna los verán.

### ● Acto 3º, cuadro 1º. Conversación y canciones de los leñadores. Coro trágico

La huida de los enamorados (final del acto 2), es decir, la quiebra o violación de las normas sociales, tiene dos consecuencias definitivas en el tercer acto; una afecta al argumento de la historia y otra a su tratamiento escénico:

1ª) argumentalmente, se desata el frenesí de la venganza para “restaurar” el orden violentado por Leonardo y la novia. Pero en el acto 3º, la venganza (celebrada mediante una ceremonia ritual de derramamiento de sangre y muerte) trasciende (supera) lo individual (es decir, los sentimientos de la madre y del novio) para convertirse en una fuerza atávica, telúrica, reflejo de esa sociedad rural, pobre, reseca y atrasada que representa la historia, una fuerza destructiva representada en la naturaleza entera, es decir, en el bosque y sus habitantes, que contribuye al rito de la sangre.

2º) escénicamente, con la ruptura de las normas sociales se produce también la del «realismo» que hasta ese momento preside la tragedia, «para dar paso -dice el propio Federico- a la fantasía poética», es decir, al bosque (un lugar irreal, extraño, inverosímil) donde la luna y la mendiga son alegorías de la muerte que acompañan los acontecimientos hasta su trágico desenlace, donde la muerte no hace distinciones, de forma que las víctimas serán tanto el violador del orden (Leonardo) como su presunto restaurador (el novio).

Los tres leñadores forman el coro de este cuadro: no aparecen en ninguna otra escena de la obra y no tienen relación con el desarrollo de la acción. Además,

**Leñador 2:** Debían dejarlos.

**Leñador 1:** El mundo es grande. Todos pueden vivir de él.

**Leñador 3:** Pero los matarán.

**Leñador 2:** Hay que seguir la inclinación: han hecho bien en huir.

**Leñador 1:** Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.

**Leñador 3:** ¡La sangre!

**Leñador 1:** Hay que seguir el camino de la sangre.

**Leñador 2:** Pero sangre que ve la luz se la bebe la tierra.

**Leñador 1:** ¿Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida.

**Leñador 3:** Callar.

**Leñador 1:** ¿Qué? ¿Oyes algo?

**Leñador 3:** Oigo los grillos, las ranas, el acecho de la noche.

**Leñador 1:** Pero el caballo no se siente.

**Leñador 3:** No.

**Leñador 1:** Ahora la estará queriendo.

**Leñador 2:** El cuerpo de ella era para él y el cuerpo de él para ella.

**Leñador 3:** Los buscan y los matarán.

**Leñador 1:** Pero ya habrán mezclado sus sangres y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos.

**Leñador 2:** Hay muchas nubes y será fácil que la luna no salga.

**Leñador 3:** El novio los encontrará con luna o sin luna. Yo lo vi salir. Como una estrella furiosa. La cara color ceniza. Expresaba el sino de su casta.

**Leñador 1:** Su casta de muertos en mitad de la calle.

**Leñador 2:** ¡Eso es!

**Leñador 3:** ¿Crees que ellos lograrán romper el cerco?

el escenario en que se mueven (el bosque nocturno de “Grandes troncos húmedos” y “ambiente oscuro” -según acotación) es netamente simbólico y diferente de la escenificación más realista del resto de la tragedia. Estructuralmente, estas intervenciones de los leñadores, y las de la luna y la mendiga, ocupan 8 escenas que organizan temáticamente la primera parte del cuadro; la segunda parte la ocupa la escena del diálogo de Leonardo y la novia; y la tercera y última corresponde a la escena (muda) que cierra el cuadro (explicada en una detallada acotación) donde se presenta elípticamente el duelo mortal de los dos hombres.

La intervención coral de los tres leñadores se encarga, pues, de abrir y cerrar esta primera parte, formando una estructura encuadrada: en la escena 1 establecen entre sí una conversación en prosa, desde la que pasan, en la escena 2, a recitar la canción *¡Ay luna que sales!...* Acabada esta, se intercalan las cinco escenas protagonizadas por la luna y la mendiga, detrás de las cuales, volvemos (en la que sería escena 8) a los tres leñadores con su canción *¡Ay muerte que sales!...*

Las figuras de los leñadores están supeditadas al bosque, del que son, por así decir, los habitantes naturales. Así se conserva, dentro de esta escena simbólica, una cierta lógica que evita una situación dramática puramente irracional u onírica. Pero el hecho de que la Luna aparezca después de los Leñadores, también con el aspecto de un joven leñador (“La Luna es un leñador joven, con la cara blanca” -según acotación) establece una relación directa entre la una y los otros, y pone de relieve su condición de agentes de la destrucción y la muerte que la luna representa. Ellos mismos, en su diálogo, ponen de manifiesto su función de destructores de la vida -de la vida natural, y también de la procreación, cuyo ámbito social debe ser el matrimonio- al decir: “Un árbol de cuarenta ramas. Lo cortaremos pronto”. No en vano, desde el principio de la obra Lorca se encarga de establecer una firme asociación entre el padre muerto del Novio, ejemplo máximo de la virilidad y la fertilidad, y los árboles, tal y como muestran estas palabras de la Madre a su hijo: “Novio: Estos son los secanos. Madre: Tu padre los hubiera cubierto de árboles.”; y también entre las ramas de los árboles y la descendencia familiar o linaje: “Novio: En ninguna boda se vio tanta gente. (...). Madre: Ramas enteras de familias han venido. Novio: Gente que no salía de su casa. Madre: Tu padre sembró mucho y ahora lo recoges tú.”

El valor simbólico del bosque alude al inconsciente humano, concretamente, al dominio de los instintos, y, dentro de ellos, al instinto erótico, con el que se asocia por ser un ámbito desconocido, un mundo que está más allá del propio control consciente de la persona, y que, por tanto, genera una intensa sugestión de peligro y miedo. En *Bodas de sangre*, el bosque sería el escenario en el que la pasión erótica (central en la obra) se manifiesta con toda claridad en las palabras de la Novia y Leonardo que cierran precisamente este cuadro 1º. En ese sentido, y si se tiene en cuenta el inevitable destino trágico que entraña para Lorca toda pasión erótica libremente vivida, es comprensible que los habitantes del bosque sean representados como sirvientes y heraldos de la Luna y la mendiga, o sea, de la muerte. El bosque es el ambiente de ramas, que presta a la pasión de los enamorados su fascinación oscura y terrible, pero es también el lugar donde las ramas se apartarán para que los rayos de la Luna entren en todas partes y la muerte alcance a los dos varones. Cuando esto ocurra, Lorca enfatizará reiteradamente la oposición de los elementos naturales (incluidos los seres vivos) que permanecen de pie, erguidos (en un eje, llamaríamos, de verticalidad) frente a aquellos que han caído, que se han roto, que aparecen tendidos en el suelo (en un eje, llamaríamos, de horizontalidad), dos ejes simbólicos que, como veremos, connotan una y otra vez la vida y la muerte.

**Escena 1, diálogo en prosa:** los tres leñadores, atentos a los ruidos del bosque, comentan la persecución de los enamorados huidos, ahora escondidos en algún rincón más o menos cercano de donde ellos se encuentran. Lorca no ha puesto en escena ni la fuga de la novia y Leonardo ni la persecución que llevan a cabo el novio y su partida, de forma que, la primera función de los leñadores es informar al espectador acerca del punto o momento de desarrollo de la acción en que nos encontramos. Pero además, este diálogo cumple otras tres funciones corales de más profundidad: 1ª) “legitimar” la acción de los amantes, de modo que, a pesar de ser agentes de destrucción relacionados con la luna-muerte, se muestran favorables al amor, al cumplimiento del deseo erótico (“Ahora la estará queriendo. (...) El cuerpo de ella era para él y el

**Leñador 2:** Es difícil. Hay cuchillos y escopetas a diez leguas a la redonda.

**Leñador 3:** Él lleva buen caballo.

**Leñador 2:** Pero lleva una mujer.

**Leñador 1:** Ya estamos cerca.

**Leñador 2:** Un árbol de cuarenta ramas. Lo cortaremos pronto.

**Leñador 3:** Ahora sale la luna. Vamos a darnos prisa.

(Por la izquierda surge una claridad)

**Leñador 1:**

¡Ay luna que sales!

Luna de las hojas grandes.

**Leñador 2:**

¡Llena de jazmines de sangre!

**Leñador 1:**

¡Ay luna sola!

¡Luna de las verdes hojas!

**Leñador 2:**

Plata en la cara de la novia.

**Leñador 3:**

¡Ay luna mala!

Deja para el amor la oscura rama.

**Leñador 1:**

¡Ay triste luna!

¡Deja para el amor la rama oscura! 10

(Salen. Por la claridad de la izquierda aparece la Luna. La Luna es un leñador joven, con la cara blanca. La escena adquiere un vivo resplandor azul.)

.....  
[CUATRO ESCENAS protagonizadas por la luna, la mendiga y el novio: 1ª) canción de la luna, 2ª) canción de la mendiga, 3ª) diálogo en prosa y verso entre ambas y 4ª) diálogo en prosa entre la mendiga, el novio y el mozo 1º. Asunto: fatalidad e inminencia del sacrificio humano]  
.....

**Leñador 1:**

¡Ay muerte que sales!

Muerte de las hojas grandes.

**Leñador 2:**

¡No abras el chorro de la sangre!

cuerpo de él para ella.”) y al destino de la pareja huida: “Hay que seguir la inclinación: han hecho bien en huir.” 2ª) anunciar fatidicamente la imposibilidad de que los amantes escapen del cerco de los perseguidores: “Hay muchas nubes y será fácil que la luna no salga (...) El novio los encontrará con luna o sin luna”, e igualmente los “cuchillos y escopetas” que, “en diez leguas a la redonda,” “parecen acercarse por todos los caminos a la vez”; y 3ª) enlazar dramáticamente con el tema de la rivalidad de las dos familias (castas) y su sino trágico: “El novio los encontrará con luna o sin luna. Yo lo vi salir. Como una estrella furiosa. La cara color ceniza. Expresaba el sino de su casta (...) Su casta de muertos en mitad de la calle.”

Estas tres funciones son expresadas por los leñadores mediante un lenguaje sentencioso, propio del habla popular, es decir, mediante dichos o afirmaciones breves que encierran saberes o enseñanzas acerca de la vida y la muerte que enlazarían con el sentir y el sentido común del pueblo llano (tal como podemos comprobar en las expresiones subrayadas:)

“Leñador 2: Debían dejarlos.

Leñador 1: El mundo es grande. Todos pueden vivir de él”.

“Leñador 2: Hay que seguir la inclinación: han hecho bien en huir.”

“Leñador 1: Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.”

“Leñador 1: Hay que seguir el camino de la sangre.

Leñador 2: Pero sangre que ve la luz se la bebe la tierra.

Leñador 1: ¿Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida.”

“Leñador 2: El cuerpo de ella era para él y el cuerpo de él para ella.”

El diálogo comienza y termina (estructura encuadrada) con una doble alusión a la luna, (primero va a salir, y, para cerrar el diálogo, ha salido definitivamente). La luna aquí ya funciona como la encarnación simbólica de la muerte. Entre las dos alusiones a la luna, los leñadores se refieren reiteradamente a la sangre, la cual que adquiere la ambigüedad connotativa que tiene en el título de la tragedia, y que remite tanto a la muerte como a la vida, si identificamos la vida con la inclinación y el instinto, particularmente el instinto erótico (del mismo modo que en los versos de la «Nana»: *Bajaban al río / ¡Ay, cómo bajaban! / La sangre corría / más fuerte que el agua*).

Las dos canciones de los Leñadores se convierten, en este contexto, en un doloroso vaticinio de la muerte inminente, y en un ruego o súplica a la Luna y a la Muerte para que no consumen la destrucción que la pasión lleva consigo. La primera canción (escena 2), *¡Ay luna que sales!*, es una breve descripción, en tono vivamente dolorido, de los atributos negativos de la luna, cuya claridad pone luz sobre las hojas de los árboles (*grandes y verdes*); cuyo blancor parece el del los *jazmines* manchados de *sangre*; que llega solitaria y que es mala y triste; y que tizna de *plata* el rostro de la novia, o sea, que imprime en ella el color de la muerte. Tras la descripción, y en doble paralelismo (con quiasmo incluido), los leñadores 3º y 1º imploran a la luna que no ilumine el bosque y que permita a los enamorados esconderse en lo oscuro: *Deja para el amor la oscura rama y Deja para el amor la rama oscura.*

La segunda canción (escena 8) *¡Ay muerte que sales!*, es una repetición casi exacta (organizada en base a varios paralelismos) de los mismos motivos de la canción primera, con leves diferencias, la primera y principal, que el tono de súplica e imprecación aparece de inmediato en el verso 3, con una hipérbole perfectamente explícita: *¡No abras el chorro de la sangre!*, como si los leñadores intuyeran que el momento decisivo del sacrificio está muy cerca. Además, siguiendo las alusiones vegetales y florales, *Muerte de las secas hojas* es una sinécdoque simbólica de la naturaleza muerta, igual que el verso *¡No cubras de flores la boda!* es otra alusión funeraria a la boda, dando a entender, también a través de una sinécdoque, que es la muerte lo que va a cubrir la boda, igual que las flores cubren las tumbas o los ataúdes.

**Leñador 1:**

¡Ay muerte sola!  
Muerte de las secas hojas.

**Leñador 3:**

¡No cubras de flores la boda!

**Leñador 2:**

¡Ay triste muerte!  
Deja para el amor la rama verde.

**Leñador 1:**

¡Ay muerte mala!  
¡Deja para el amor la verde rama! 10

**Acto tercero**

**CUADRO PRIMERO**

*(Salen [los tres leñadores]. Por la claridad de la izquierda aparece la Luna. La Luna es un leñador joven, con la cara blanca. La escena adquiere un vivo resplandor azul.)*

**Luna:**

Cisne redondo en el río,  
ojo de las catedrales,  
alba fingida en las hojas  
soy; ¡no podrán escaparse!  
¿Quién se oculta? ¿Quién solloza  
por la maleza del valle?  
La luna deja un cuchillo  
abandonado en el aire,  
que siendo acecho de plomo  
quiere ser dolor de sangre. 10

¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada  
por paredes y cristales!  
¡Abrid tejados y pechos  
donde pueda calentarme!  
¡Tengo frío! Mis cenizas  
de soñolientos metales  
buscan la cresta del fuego  
por los montes y las calles.  
Pero me lleva la nieve  
sobre su espalda de jaspe, 20  
y me anega, dura y fría,  
el agua de los estanques.  
Pues esta noche tendrán  
mis mejillas roja sangre,  
y los juncos agrupados  
en los anchos pies del aire.  
¡No haya sombra ni emboscada,  
que no puedan escaparse!  
¡Que quiero entrar en un pecho  
para poder calentarme! 30  
¡Un corazón para mí!  
¡Caliente!, que se derrame  
por los montes de mi pecho;  
dejadme entrar, ¡ay, dejadme!

*(A las ramas.)*

No quiero sombras. Mis rayos  
han de entrar en todas partes,  
y haya en los troncos oscuros  
un rumor de claridades,

● **Acto 3º, cuadro 1º. Romance de la luna** (scena 1ª de la luna y la mendiga).

Lorca dejó dicho que la luna y la mendiga son símbolos de la fatalidad, esto es, del cumplimiento del destino trágico del novio y Leonardo. Como personajes, la luna (“leñador joven, con la cara blanca”, según acotación) y después la mendiga actúan como “alegorías” de la muerte, esto es, figuras que recuerdan a las de los autos sacramentales de Calderón. La luna, además, se reviste de dos aspectos: uno, humanizado, el de leñador con la cara blanca (color que le resta verosimilitud al carácter humano del personaje, asociándolo como metonimia a la luna e, indirectamente, a la muerte), y otro, en forma de personaje intangible, ambiental, el de la luz azul que la acompaña, color que sugiere frialdad. Todos estos detalles, determinantes en la obra, no son, en cambio, parte del texto literario sino de la dramaturgia, de la puesta en escena, donde Lorca enfatiza las sugerencias derivadas del color y la luz, de la mímica, y de los espacios y movimientos escénicos. Sabido es que Lorca concebía el teatro como un espectáculo total, en el que el lenguaje verbal (el texto en prosa y verso) no es el único elemento que aporta significados a la historia, sino que aparece imbricado con otros códigos expresivos (luz y color, vestuario, gestualidad, música, etc.), tal y como en esta escena podemos comprobar.

La diferencia entre la luna y la mendiga es esta: la luna actuaría como la divinidad o diosa de la muerte, a quien se ofrece (y quien exige) el sacrificio del novio y Leonardo; la mendiga, en cambio, sería la sacerdotisa (o acólito) de la luna en esa ceremonia, el personaje que, de acuerdo con esta, escoge el lugar idóneo para el duelo (*Aquí ha de ser, y pronto...*) y dirige (mediante una emboscada) al novio hacia el punto donde se hallan Leonardo y la novia, y que está mejor iluminado. Dentro del bosque, y después de la escena de los leñadores, la aparición de la luna como un cuarto leñador de cara blanca subraya la sugestión del espectador de hallarse ante un paisaje o ambiente irreal, simbólico, poético, donde las figuras actúan como abstracciones de ideas, emociones o sentimientos profundos, que se refieren a la naturaleza y a la condición humana en su conjunto, y no solo a la psicología de los personajes de esta historia. En este sentido, ya dijimos que el bosque sería el mundo misterioso del inconsciente humano donde la muerte actúa como una fuerza instintiva.

La luna no solo habla (monólogo) en el romance sino que tiene cuerpo -mejillas, pecho-, es decir, se corporeiza. Se trata, pues, de una personificación del instinto destructivo, asesino (Tánatos), que se aloja o habita en toda la naturaleza y que se opone a Eros, instinto germinador, de vida. Tal personificación de la luna como divinidad (poética) de la muerte nos recuerda otras figuras de la mitología clásica (así, Saturno como dios del tiempo; Vulcano, del fuego; o Helios y Selene, dioses del sol y la luna), pero también el mito romántico de Drácula, donde se amalgaman la negatividad (es decir, la fuerza diabólica), la noche (como ámbito misterioso de la naturaleza) y la sangre (sustancia ambigua que sugiere por igual muerte y vida). Pensemos que en todo el romance subyace la paradoja poética de la “muerte viva”, o sea, de la sangre como sustancia que vivifica el cuerpo moribundo de la luna, o sea, de la propia muerte.

La luna vaga, quejumbrosa y aterida de frío (cabe pensar que desfallecida), buscando desesperadamente el calor de la sangre de las víctimas que ella misma oye sollozar entre la espesura, para lo cual resulta imprescindible que su luz ilumine perfectamente el lugar del bosque nocturno donde los cuchillos consumarán el sacrificio. Por eso, clama la luna ante los

para que esta noche tengan  
mis mejillas dulce sangre,  
y los juncos agrupados  
en los anchos pies del aire  
¿Quién se oculta? ¡Afuera digo!  
¡No! ¡No podrán escaparse!  
Yo haré lucir al caballo  
una fiebre de diamante.

40

elementos de la naturaleza (con el uso de la 2ª p. plural) exigiendo el derramamiento de sangre que le permita entrar en calor (es decir, revivir); y por eso podemos afirmar que el tema del romance es la demanda vehemente (o imprecación) por parte de la luna de un sacrificio humano, que parece segura de conseguir.

Tomando en consideración este esquema argumentativo, se pueden señalar tres partes en el texto: la primera (hasta el v. 10) coincide con la presentación que la luna hace de sí misma, primero describiendo enfáticamente sus apariencias y después expresando el deseo de que se cumpla un sacrificio humano. En la segunda (vs 11-34) la luna desarrolla el conflicto frío/calor, es decir, la sensación inaguantable de frío que padece y que solo la sangre humana podrá aliviar. La tercera (v. 34-final) se refiere al conflicto luz/oscuridad, pues solo mediante una adecuada iluminación podrá perpetrarse el crimen que la luna necesita para obtener la sangre. Métricamente, como se ha dicho, el poema es un romance de aire popular, con la consabida rima de octosílabos con rima asonante en pares, y con los impares que quedan sueltos.

Así pues, el monólogo apunta tres motivos básicos: a) la oposición frío/calor (que implica un movimiento de fuera hacia dentro), b) la oposición luz/oscuridad (que implica el movimiento inverso), y c) la sangre, como sustancia revitalizadora. La luz se halla en las tres metáforas iniciales con las que la luna se presenta (*soy*, v.4) a sí misma: cisne del río (v.1), rosetón de catedral (v.2) y amanecer falso del bosque nocturno (v.3). La luminosidad se desprende del cisne, del brillo del río (iluminado por la luna de noche), de los rayos que atraviesan las vidrieras del rosetón y del fulgor lunar que baña la espesura del bosque. Son tres claridades que nos dejan la sugestión de la hermosura equívoca de la luna, impregnada de misteriosa oscuridad, pero también de ostentación y poder, es decir, de una fuerza polimórfica que inunda toda la naturaleza y se metamorfosea en ella.

Esa connotación de poder y fuerza abarcadora queda reforzada en la exclamación siguiente (*¡no podrán escaparse!*), que hay que entender más como amenaza contra los huidos y los perseguidores, que como una constatación de los hechos que van a ocurrir. Frente a los rasgos descriptivos previos, **a partir del v.4** la luna atiende a las presencias escondidas en el bosque, presencias que sufren (pues sollozan, v.5) y sobre las que se cierne un cuchillo que ella misma ha dejado *abandonado en el aire*, es decir, una amenaza mortal, explicada mediante la imagen doble de ese *acecho de plomo* (cuchillo) que *quiere ser dolor de sangre* (duelo sangriento). La naturaleza se llena de muerte, de una fuerza negativa que ronda a los seres humanos, pero observemos que la luna ni mata ni dice que quiera matar a nadie; lo que quiere es que alguien muera, para así aprovecharse de ello. La luna crea las condiciones favorables para esa pelea de cuchillos que se aproxima, de forma que actúa como cómplice de los instintos destructivos de los seres humanos, aunque los auténticos y únicos responsables del recíproco asesinato sean los dos hombres que se enfrentan y solo ellos.

La segunda parte del texto resulta una sucesión de exclamaciones con las que la luna se queja del frío que siente y solicita a todos aquellos que puedan escucharla (2ª p del plural) que le permitan, según dice, *entrar en un pecho* (cuerpo, por metonimia) *para poder calentarme*. Por lo tanto, la oposición frío/calor de la luna se despliega en imágenes donde el entrar y el salir (lo interior-íntimo y lo externo), señalan los límites del sufrimiento. Así, en los **vs 11-12**, se sugiere el frío en la perífrasis verbal de movimiento *vengo helada* acompañada del CCL *por paredes y cristales* (es decir, los ámbitos externos, los dominios del frío, por donde se desliza efectivamente la luz lunar); y el calor, en la imagen antitética, **vs 13 y 14**, donde pide se abran *tejados y pechos* (o sea, aquello que está dentro, lo íntimo del hogar y del cuerpo). Esta misma lógica enunciativa se sigue en los **vs siguientes (15-18)**: la metáfora *mis cenizas de soñolientos metales* con que la luna se refiere a sí misma sugiere un ser apagado, moribundo (*cenizas*) que brilla con frialdad (con el brillo de los *metales*, similar al brillo de la hoja de un cuchillo) y que lo hace cansadamente en la noche (*metales soñolientos*), pero un ser que busca lo opuesto a las cenizas, *la cresta del fuego* (v.17), o sea, lo más alto de las llamas, *por los montes y las calles* (v.18) es decir, de nuevo por los espacios externos dominados por el frío, con lo que se sugiere que es una búsqueda inútil, desesperada y fracasada de antemano porque ahí no hay calor posible. Precisamente eso es lo que confirman los **vs. siguientes (19-22)** en que, a través de dos imágenes de soberbia intensidad visual, la luna reconoce que el frío de la naturaleza puede con ella: frío representado, de una parte, en la nieve y, de otra, en los estanques helados. La nieve aparece corporeizada (*me*

*lleva la nieve / sobe su espalda de jaspe*), con una imagen que evoca en la mente del lector el brillo y el reflejo lunar sobre los montes blancos; y los estanques helados (*me anega, dura y fría, / el agua de los estanques*), que parecen ahogar, aprisionar la forma de la luna dentro de la superficie gélida y sólida del agua, agua estancada, helada y detenida, como símbolos -muy usuales en Lorca- de cosa quieta, paralizada, muerta.

Frente a ese frío terrible que anula su búsqueda angustiosa de calor, la luna guarda la esperanza funesta de que la sangre del duelo que está próximo a consumarse le sirva para calentarse y, por tanto, paradójicamente, para revivir. Así lo expresa en el razonamiento poetizado de los vs 23-28: la *roja sangre* (con el epíteto intensificador *roja*) que coloreará las mejillas de la luna también salpicará la naturaleza, concretamente, los juncos del río, movidos por la fuerza del viento (*los anchos pies del aire*, en una nueva metáfora que personifica los elementos de la naturaleza) que funciona como una anticipación del lugar ya señalado para el duelo (en la orilla del río del bosque, donde crecen los juncos) y de las víctimas del sacrificio (hombres, en la sugerencia del término vegetal *juncos*, con que Lorca suele aludir simbólicamente a los elementos varoniles, casi fálicos, de la naturaleza). Y en consecuencia, para que este sacrificio se lleve a cabo, la luna necesita que *¡No haya sombra ni emboscada, / que no puedan escaparse!*, exclamación que vuelve a insistir en el poder mortífero de su luz.

Las exclamaciones con que la luna subraya el sufrimiento y la angustia se repiten (vs.29-34), ahora jugando con la idea de un sacrificio atávico y mágico que le permita cobijarse en el cálido interior de un cuerpo humano y según el cual la sangre del corazón (o pecho) de las víctimas se derramará sobre el pecho de la luna (*los montes de mi pecho*) para que esta obtenga el calor que necesita. Vemos que también en estos versos la lógica expresiva es que la luna pretende ir desde lo que está fuera (y frío) a lo que está dentro (y cálido).

La tercera parte del romance (vs. 35-46) cierra la argumentación aludiendo a la oposición luz/oscuridad. El poder de la luz sirve para iluminar el lugar donde se va a perpetrar el crimen. Este movimiento de dentro hacia fuera, opuesto al que hemos visto en la 2ª parte, se expresa en el diálogo imaginario de la luna con las ramas del bosque (ver acotación), que enfatiza todavía más la necesidad vehemente de que el sacrificio humano se consume. Para que la luna y la naturaleza se llenen de sangre (vs. 39-42, donde repite la estructura empleada con anterioridad), es imprescindible que la luz de aquella entre *en todas partes* y ponga en *los troncos oscuros / un rumor de claridades*, con la magnífica metáfora *rumor de claridades* que sugiere (mediante la sinestesia de *rumor*) el brillo indeciso pero suficiente de la luz, porque de lo contrario habría dicho, por ejemplo, “grito” o “clamor”. Esa luz va a sacar de su escondite a quienes se esconden (*¿Quién se oculta? ¡Afuera digo!*, v.43), y va a proyectar su poder mortífero sobre ellos de modo que no puedan escaparse. Esta luminosidad extractiva cierra el romance con otra metáfora sorprendente referida al caballo en que huye la pareja (vs. 45-46), y en la que el sudor del caballo se convierte en *fiebre de diamante* que luce por el efecto del brillo lunar, con la alusión funesta al destino del caballo (a su vez, símbolo del deseo erótico y de la rebeldía de Leonardo), que va a ser atrapado por la luna, o sea, por la muerte.

Lorca comentó acerca de este pasaje: “Venga en buena hora la poesía en aquellos instantes en que la disipación y el frenesí del tema lo exijan”. Efectivamente, la crítica ha señalado ese empleo específico de la poesía cuando llegan a escena la disipación o desvanecimiento del mundo real y el frenesí o sed sangrienta de la luna.

### Acto tercero CUADRO PRIMERO

*(Desaparece [la luna] entre los troncos y vuelve la escena a su luz oscura. Sale una anciana totalmente cubierta por tenues paños verdeoscuro. Lleva los pies descalzos. Apenas si se le verá el rostro entre los pliegues. Este personaje no figura en el reparto.)*

#### Mendiga:

*Esa luna se va, y ellos se acercan.  
De aquí no pasan. El rumor del río*

### • Acto 3º, cuadro 1º. Canción de la mendiga (escena 2ª de la luna y la mendiga)

Las ancianas como figuras alegóricas de la muerte poseen una larga tradición en la literatura y el arte europeo desde la Edad Media. Si los mendigos “piden” para sobrevivir, esta mendiga también pide cosas, pero cosas terribles, como la vida de los seres humanos. Sin embargo, este personaje no parece exactamente una indigente al uso sino más bien un ser siniestro nacido del mismo bosque y camuflado en él, de ahí que la acotación la presente envuelta por la oscuridad del escenario, “totalmente cubierta por tenues paños verdeoscuro”, con “los pies descalzos. Apenas si se le verá el rostro entre los pliegues”. Colores oscuros y propios del bosque, pies desnudos, en contacto con la tierra, y casi sin atisbo del rostro, la figura parece una floración maligna del bosque, un personaje asociado a las fuerzas oscuras de la naturaleza, y

apagará con el rumor de troncos  
el desgarrado vuelo de los gritos.  
Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada.  
Abren los cofres, y los blancos hilos  
aguardan por el suelo de la alcoba  
cuerpos pesados con el cuello herido.  
No se despierte un pájaro y la brisa,  
recogiendo en su falda los gemidos,  
huya con ellos por las negras copas  
o los entierre por el blando limo.  
(Impaciente.)  
¡Esa luna, esa luna!

10

especialmente, a la luna, a la que alude e invoca al comienzo y al final del poema.

Esta sugestión creada por la puesta en escena es confirmada por las palabras del personaje, que sirven para detallar el lugar, la forma y el momento en que se va a producir el sacrificio humano. La anciana mendiga, cansada de rondar el bosque vigilando a los huidos y los perseguidores, expresa con vehemente impaciencia el deseo de que todo acabe pronto, de manera que podríamos decir que el tema del pasaje sería la anticipación de la muerte inminente de los dos varones. Como mendiga, esta anciana “pide” cosas. En este pasaje, que se consume cuanto antes el sacrificio de sangre y que la naturaleza permanezca silenciosa, indiferente, ante este. El verso endecasílabo del romance heroico otorga a las palabras de la mendiga una gravedad que refuerza el sentido trágico de estas.

La unidad estructural del poema se debe a que todo él es una consecuencia lógica de la intervención anterior de la luna en tanto que explica y describe líricamente las circunstancias del acto de sangre cercano a consumarse: el lugar (...y ellos se acercan. v.1; De aquí no pasan; el rumor del río..., v.2; Aquí ha de ser..., v.3); el momento (Aquí ha de ser, y pronto, v.3); y la forma en que se producirá la pelea y la muerte, primero en pleno bosque y después ya con los cadáveres depositados en una habitación (...El rumor del río / apagará con el rumor de troncos / el desgarrado vuelo de los gritos, vs. 2-4; cuerpos pesados con el cuello herido, v.8; y No se despierte un pájaro y la brisa, / recogiendo en su falda los gemidos, / huya con ellos por las negras copas / o los entierre por el blando limo, vs. 9-12). Todas las imágenes del bosque y de la alcoba están pensadas a partir de la contraposición de dos connotaciones espaciales muy precisas: elementos del aire y del suelo. Así, el vuelo, el pájaro, la brisa que huye y las negras copas (de los árboles) desarrollan la primera connotación; y el río, los troncos, el suelo de la alcoba, los cuerpos pesados y el blando limo desarrollan la segunda. Y, a su vez, estas dos series de elementos antitéticos se reúnen en el silencio sepulcral que preside el bosque.

Como ya se anunció en el pasaje de los leñadores (que talaban lo que está vivo, los árboles), el *suelo de la alcoba*, los *cuerpos pesados* y el *blando limo* son expresiones que sugieren aquello que está tendido, caído, sin vida. Esta sugestión de los elementos naturales a ras de suelo, horizontales, como portadores simbólicos de muerte, se va a repetir y ampliar hasta el final de la obra.

El sacrificio humano va a ser celebrado por esta sacerdotisa del bosque maligno, presidido por la luz lunar (*¡Esa luna, esa luna!*, v.13) en medio del bosque, junto a un río. La muerte humana -parece decir Lorca- tiene lugar en dos ámbitos, el de la naturaleza o bosque, y el de la casa, representado aquí en la *alcoba* (vs. 6-8). En pleno bosque dos cadáveres son algo liviano, insignificante, dos presencias casi mudas que se pierden en el aire, el agua y el barro, que se funden en ellos, por eso los *gritos* y los *gemidos* de la pelea serán apenas ruidosos, absorbidos por el rumor del río y del bosque, llevados por la brisa o enterrados por el limo. El templo de naturaleza parece atravesado por un silencio funeral:

*El rumor del río  
apagará con el rumor de troncos  
el desgarrado vuelo de los gritos.*

*No se despierte un pájaro y la brisa,  
recogiendo en su falda los gemidos,  
huya con ellos por las negras copas  
o los entierre por el blando limo.*

Sin embargo, en el mundo privado -de la intimidad- de las alcobas, dos cadáveres son presencias que pesan, rotundas sobre el suelo, y cuyas heridas contrastan con la blancura de la ropa. En el lugar donde el matrimonio y el amor se consuman, se han abierto *los cofres* (baúles o arcas que antiguamente solían guardar la ropa del ajuar, la delicada y valiosa, para los momentos especiales, la ropa por tanto de *blancos hilos*, para una boda, por ejemplo) pero que ahora, trágicamente, solo aguardan (porque los muertos serán trasladados desde el bosque a la casa) *cuerpos pesados con el cuello herido*, con lo que las expresiones *cofres* y *blancos hilos* adquieren la connotación



paralela de cofre sepulcral, ataúd, y de mortaja, respectivamente:

*Abren los cofres, y los blancos hilos  
aguardan por el suelo de la alcoba  
cuerpos pesados con el cuello herido.*

Mientras la naturaleza permanece imperturbable ante el duelo mortal e integra la muerte en sí misma, como un elemento más de su vitalidad, como un engranaje más de sus ciclos eternos, el mundo humano no puede hacerlo. Esto es, mientras la naturaleza trasciende y vence a la muerte, el ser humano es vencido por ella.

### Acto tercero CUADRO PRIMERO

[DIÁLOGO EN PROSA. Luna y mendiga.  
Asunto: inminencia del sacrificio humano]

**Luna:**

Pero que tarden mucho en morir.

Que la sangre  
me ponga entre los dedos su delicado silbo.  
¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan  
en ansia de esta fuente de chorro estremecido!

[Sigue DIÁLOGO EN PROSA. Luna y mendiga.  
Asunto: inminencia del sacrificio humano]

• **Acto 3º, cuadro 1º. Respuesta de la luna a la mendiga** (escena 3ª de la luna y la mendiga).

En este apremiante diálogo, la luna y la mendiga ultiman -digámoslo así- los detalles de la ceremonia sacrificial. Detalles que remiten a una escenografía específica de la muerte, junto a un arroyo en medio del bosque y con la luz lunar como guía de los cuchillos que van a penetrar en las ropas y el cuerpo de los rivales. Cuando la mendiga le indica cómo ha de actuar, la luna, rompiendo el discurso en prosa, le responde con estos cuatro alejandrinos arromanzados, que expresan majestuosamente la crueldad de la luna, necesitada, como habíamos visto en el romance monólogo anterior, de una sacrificio de sangre del que obtendrá más “vida” cuanto más cruento sea.

De nuevo, como en el romance protagonizado por ella, la luna aparece personificada y corporeizada, rogando ansiosamente a la mendiga que la muerte de los hombres sea lenta, y haciendo alusiones a sus dedos y su cuerpo (*mis valles de ceniza*, doble metáfora que remite a la superficie lunar y a su propio cuerpo de leñador de cara blanca, al mismo tiempo que sugiere que ese cuerpo está muerto, sin vida, porque es *de ceniza*); y también, como en el romance, vemos aquí que la sangre es la sustancia fundamental del sacrificio, sangre a la que se alude metafóricamente como *delicado silbo* y como *fuelle de chorro estremecido*. Mientras el *delicado silbo* es una metáfora con sinestesia (muy del gusto lorquiano) de la sangre que mana despacio de una herida abierta (y que manchará los dedos de la luna), la *fuelle de chorro estremecido* es una hipérbole que se refiere a una herida abierta de la que brota muchísima sangre (hasta salpicar por completo el cuerpo entero de aquella).

### Acto tercero CUADRO PRIMERO

**Leonardo:**

¡Calla!

**Novia:**

Desde aquí yo me iré sola.  
¡Vete! ¡Quiero que te vuelvas!

**Leonardo:**

¡Calla, digo!

**Novia:**

Con los dientes, con las manos, como puedas,  
quita de mi cuello honrado  
el metal de esta cadena,  
dejándome arrinconada  
allá en mi casa de tierra.  
Y si no quieres matarme  
como a víbora pequeña,  
pon en mis manos de novia  
el cañón de la escopeta.  
¡Ay, qué lamento, qué fuego

• **Acto 3º, cuadro 1º. Diálogo de Leonardo y la novia**

Muchos críticos y estudiosos se refieren a esta escena como el momento culminante o clímax erótico-amoroso de la obra, el momento en que los dos jóvenes expresan su pasión con más desnudez e intensidad lírica pero también con más angustia, componiendo una especie de dúo, una canción a dos voces, que canta la imposibilidad y la fatalidad del amor. La escena se ubica en medio del bosque nocturno, después de la boda, y presenta dos movimientos contrapuestos, uno físico-espacial, la huida de los amantes y el acecho de los perseguidores, y otro emocional, la serenidad y la aceptación del destino por parte del novio frente a la agitación anímica de la novia.

El tema del poema sería el amor imposible de la novia y Leonardo. Si bien, dentro de este, habría otro, más sutil y más significativo, cual es el de la aceptación de Leonardo de su propio destino. Estructuralmente, el poema presenta una organización interna encuadrada, con una idea final que viene a corroborar lo expuesto al comienzo: la primera parte nos llevaría hasta el v.19, con las reticencias y miedos de la novia cortados de raíz por las palabras con que Leonardo exige silencio y asume los hechos consumados. La segunda parte (hasta el v.102) despliega otras muchas inseguridades y vacilaciones de la novia, contestadas una a una por la vigorosa convicción del amante; y la tercera y última, cierra el poema con nuevas conminaciones de Leonardo al silencio y con la aceptación mutua de que el único destino que les resta es permanecer juntos hasta morir si fuera preciso (*Si nos separan, / será porque esté muerto*), idea esta que reitera con otros términos la afirmación primera del joven amante. Métricamente, el poema es un romance que incorpora ocasionales rupturas rítmicas a base de versos irregulares de arte mayor (*Qué vidrios se me clavan en la lengua!*) y menor (*Yo misma. Verdad*), con la

me sube por la cabeza!  
¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!

**Leonardo:**

Ya dimos el paso; ¡calla!,  
porque nos persiguen cerca  
y te he de llevar conmigo.

**Novia:**

¡Pero ha de ser a la fuerza!

**Leonardo:**

¿A la fuerza? ¿Quién bajó  
primero las escaleras?

**Novia:**

Yo las bajé.

**Leonardo:**

¿Quién le puso  
al caballo bridas nuevas?

**Novia:**

Yo misma. Verdad.

Leonardo:

¿Y qué manos  
me calzaron las espuelas?

Novia:

Estas manos que son tuyas,  
pero que al verte quisieran  
quebrar las ramas azules  
y el murmullo de tus venas.  
¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!  
Que si matarte pudiera,  
te pondría una mortaja  
con los filos de violetas.  
¡Ay, qué lamento, qué fuego  
me sube por la cabeza!

**Leonardo:**

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!  
Porque yo quise olvidar  
y puse un muro de piedra  
entre tu casa y la mía.  
Es verdad. ¿No lo recuerdas?  
Y cuando te vi de lejos  
me eché en los ojos arena.  
Pero montaba a caballo  
y el caballo iba a tu puerta.  
Con alfileres de plata  
mi sangre se puso negra,  
y el sueño me fue llenando  
las carnes de mala hierba.  
Que yo no tengo la culpa,  
que la culpa es de la tierra  
y de ese olor que te sale  
de los pechos y las trenzas.

**Novia:**

¡Ay qué sinrazón! No quiero

intención de prosificar ciertas intervenciones de los personajes, y ello para que, por contraste, las tiradas expresivas de ambos personajes cobren la máxima concentración lírica y dramática.

La novia expresa, en un cúmulo de contradicciones, el conflicto entre razón y sentimientos que la atormenta, la tensión entre cuál debía haber sido su conducta correcta, la aceptada socialmente, la que imponen la razón y la honra, frente a la *sinrazón* de lo que está haciendo, la locura de aquello que no puede evitar. Visiblemente superada por los acontecimientos, querría dejar de huir y reconocerse ante la sociedad como la única responsable de los hechos, exculpando a Leonardo, pues sabe que, dentro de la lógica atávica de la honra, el único destino posible de este es morir, sin que nadie se compadezca de ellos, de ahí que le pida una y otra vez que huya, que se aleje de ella. Igualmente, querría romper con el sentimiento que la domina, abandonando a Leonardo, incluso muriendo o matándolo, pero, en verdad, es incapaz de separarse de él. Le echa en cara que la raptara a la fuerza, aunque enseguida reconoce que fue ella la que dio el primer paso para abandonar la boda (*¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!*). Se declara de nuevo culpable de todo lo ocurrido, obsesionada con su deshonor y con lo que la gente diga y piense de ella, y estaría dispuesta a arrostrarla, sin embargo, no puede controlar la atracción irresistible que siente, incluso hasta el extremo de dar la vida por continuar junto a Leonardo. Podemos afirmar que la novia está sumida en un remordimiento angustioso donde se mezclan la fuerza de la pasión y el peso de la culpa. En el novio, en cambio, no hay tormento moral de ninguna clase. El novio admite que también él intentó olvidarla y que lo que ha hecho está mal dentro de las leyes morales de la sociedad, pero, al contrario que la novia, está completamente seguro de lo que quiere y absolutamente decidido a ello. No hay culpa ni remordimiento de ninguna clase en Leonardo sino pura determinación. Despreciando lo que diga o haga la gente e impelido por la pasión, única fuerza que reconoce en sí mismo, no solo pretende continuar la huida sino que, llegado el caso, está dispuesto a morir antes que a separarse de la novia. La actitud de esta, en cambio, no es más que una prolongación del carácter indeciso y dubitativo que ya había mostrado antes y durante la boda, y por ello choca llamativamente con la de Leonardo, lleno de una seguridad desconocida hasta ahora, como si el hecho de que la novia, al fin, diera el paso para huir con él, lo hubiera convencido de que ya no había vuelta atrás ni otra salida posible para su amor:

*Ya dimos el paso; ¡calla!,  
porque nos persiguen cerca  
y te he de llevar conmigo.*

Los dos sentimientos en que ambos coinciden son la pasión amorosa y la angustia. La pasión aparece explícitamente como atracción erótica recíproca, basada en la hermosura y la sensualidad del cuerpo del otro:

*(Leonardo) que la culpa es de la tierra  
y de ese olor que te sale  
de los pechos y las trenzas*

*(Leonardo) Clavos de luna nos funden  
mi cintura y tus caderas.*

*(Novia) Que te miro  
y tu hermosura me quemara.*

Como ya había quedado claro en la conversación primera de los jóvenes (acto 2º), la pasión y el amor se confunden en una pulsión instintiva de origen irracional y superior en fuerza a cualquier intento de vencerla por parte de quienes la sufren:

*(Leonardo) Porque yo quise olvidar  
[...]  
pero montaba a caballo  
y el caballo iba a tu puerta*

*(Novia) ¡Ay qué sinrazón! No quiero  
contigo cama ni cena,  
y no hay minuto del día*

contigo cama ni cena,  
y no hay minuto del día  
que estar contigo no quiera,  
porque me arrastras y voy,  
y me dices que me vuelva  
y te sigo por el aire  
como una brizna de hierba.  
He dejado a un hombre duro  
y a toda su descendencia  
en la mitad de la boda  
y con la corona puesta.  
Para ti será el castigo  
y no quiero que lo sea.  
¡Déjame sola! ¡Huye tú!  
No hay nadie que te defienda.

**Leonardo:**

Pájaros de la mañana  
por los árboles se quiebran.  
La noche se está muriendo  
en el filo de la piedra.  
Vamos al rincón oscuro,  
donde yo siempre te quiera,  
que no me importa la gente,  
ni el veneno que nos echa.  
(*La abraza fuertemente.*)

**Novia:**

Y yo dormiré a tus pies  
para guardar lo que sueñas.  
Desnuda, mirando al campo,  
(Dramática.)  
como si fuera una perra,  
¡porque eso soy! Que te miro  
y tu hermosura me quema.

**Leonardo:**

Se abrasa lumbre con lumbre.  
La misma llama pequeña  
mata dos espigas juntas.  
¡Vamos!  
(*La arrastra.*)

**Novia:**

¿Adónde me llevas?

**Leonardo:**

A donde no puedan ir  
estos hombres que nos cercan.  
¡Donde yo pueda mirarte!

**Novia:** (*Sarcástica.*)

Llévame de feria en feria,  
dolor de mujer honrada,  
a que las gentes me vean  
con las sábanas de boda  
al aire como banderas.

**Leonardo:**

También yo quiero dejarte  
si pienso como se piensa.  
Pero voy donde tú vas.

*que estar contigo no quiera*

60

La atracción sexual-erótica es vivida, por tanto, como una fuerza dominadora, que no admite arrepentimiento y a la que resulta inútil oponerse. Por tanto, se presiente (oscuramente, irracionalmente) como una fuerza que anula la propia voluntad, una fuerza mortífera que puede destruir a la propia persona, y que solo puede evitarse con la destrucción de quien provoca tal atracción, con la anulación o muerte del ser amado:

70

(Novia) *Estas manos que son tuyas,  
pero que al verte quisieran  
quebrar las ramas azules  
y el murmullo de tus venas.  
¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!  
Que si matarte pudiera  
te pondría una mortaja  
con los filos de violeta.*

Es decir, la pasión (Eros) está indisolublemente ligada a la muerte (Tanatos), de forma que todos los enamorados de Lorca saben o presienten, desde el momento en que caen en las redes de la pasión, que su final no puede ser otro que la muerte o la anulación como persona. Por esto mismo se dice que el tema del amor lorquiano es “trágico”, en tanto que cumplimiento inexorable de un destino escrito en la misma naturaleza de la pasión, en tanto que destino fatídico, superior a las decisiones o circunstancia propias de los seres humanos.

80

En cuanto a la angustia, como ya se ha señalado arriba, ambos expresan el sufrimiento por la situación concreta en que se hallan inmersos (huidos y perseguidos), pero ante todo por el miedo o presentimiento ante el desenlace fatal de sus actos: *¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!* (dicen los dos). Sin embargo, hay una diferencia relevante: la angustia de la novia está impregnada de culpa y remordimiento:

*Con los dientes, con las manos, como puedas,  
quita de mi cuello honrado  
el metal de esta cadena,  
dejándome arrinconada  
allá en mi casa de tierra.  
Y si no quieres matarme  
como a víbora pequeña,  
pon en mis manos de novia  
el cañón de la escopeta.  
....*

90

*Y yo dormiré a tus pies  
para guardar lo que sueñas.  
Desnuda, mirando al campo,  
(Dramática.)  
como si fuera una perra,  
¡porque eso soy!*

mientras que la de Leonardo no:

*Que yo no tengo la culpa,  
que la culpa es de la tierra  
y de ese olor que te sale  
de los pechos y las trenzas.  
....  
Vamos al rincón oscuro,  
donde yo siempre te quiera,  
que no me importa la gente,  
ni el veneno que nos echa.*

Leonardo desprecia tanto la maledicencia de la gente como sus propios sentimientos, los que lo amargaban antes de huir con la novia, cuando no la tenía cerca, cuando no estaba seguro de que ella seguía amándolo:

*Con alfileres de plata*

Tú también. Da un paso. Prueba. 100  
Clavos de luna nos funden  
mi cintura y tus caderas.

(Toda esta escena es violenta, llena de gran sensualidad.)

**Novia:**  
¿Oyes?

**Leonardo:**  
Viene gente.

**Novia:**  
¡Huye!  
Es justo que yo aquí muera  
con los pies dentro del agua,  
espinas en la cabeza.  
Y que me lloren las hojas,  
mujer perdida y doncella.

**Leonardo:**  
Cállate. Ya suben.

**Novia:**  
¡Vete!

**Leonardo:**  
Silencio. Que no nos sientan. 110  
Tú delante. ¡Vamos, digo!  
(Vacila la novia.)

**Novia:**  
¡Los dos juntos!

**Leonardo:** (Abrazándola.)  
¡Como quieras!  
Si nos separan, será  
porque esté muerto.

**Novia:**  
Y yo muerta.  
(Salen abrazados.)

*mi sangre se puso negra,  
y el sueño me fue llenando  
las carnes de mala hierba.*

Ideas que ya afloraban idénticas -como hemos dicho- en la otra conversación de los amantes, acto 2º: “(Leonardo) Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque!”

De modo que la angustia de Leonardo está provocada por las urgencias de la huida y por el deseo de hallar un lugar resguardado donde dar rienda suelta a su deseo y consumir su amor, es decir, de actuar según la única verdad que acepta y reconoce. En este sentido, Leonardo procede como un espejo de la verdad de la novia que la obliga -como ya hiciera en el anterior encuentro con ella, antes de la boda-, a mirar dentro de sí misma, a asumir la verdad de sus sentimientos y a actuar en consecuencia, tal y como queda claro en los últimos versos del pasaje.

Estos sentimientos contradictorios y tumultuosos se expresan con imágenes que por una parte aproximan la conducta humana a elementos y objetos de la naturaleza y del mundo rural (un procedimiento constante a lo largo de toda la obra) y, por otra, explotan al máximo las sugerencias expresivas del registro coloquial de ciertos términos (sustantivos como *víbora*, *perra*, *espinas*, *fuego*; adjetivos como *sangre negra* o *mujer perdida*; y expresiones como “echar arena en los ojos”). Así vemos que la pasión es una *cadena* (v.7) para la novia; la *casa de tierra* (v.9) es una metáfora que sugiere que la cueva donde ella vive es una sepultura; y la mortaja que pondría sobre Leonardo tendría *los filos de violetas* (v.35), flores de tradicional significado funerario. El olvido y la renuncia de los dos amantes es visto como *un muro de piedra / entre tu casa y la mía* (vs 40-41), donde las casas son metáfora del corazón o del alma. Por supuesto, siguiendo las sugerencias simbólicas del resto de la obra, el caballo vuelve a ser el deseo de Leonardo, desbocado, sin control (vs. 45-46); y el sufrimiento por el amor incumplido hace que las carnes de este se llenen de *mala hierba* (v.50), donde *carnes* es una metonimia del alma, y la *mala hierba* es una metáfora de rabia, cólera o irritación, de que el carácter se le tornó enojoso y sombrío. La culpa de la pasión que siente por la novia no es de él sino de la *tierra* (v.52), es decir, de la misma naturaleza en que habitan, tierra de interior, dura y ardiente, pobre y seca, difícil, pues, de cultivar, de dominar, como tal pasión. La novia, a su vez, dice que sigue a Leonardo *como una brizna de hierba* llevada por el aire (vs. 61-62), donde el movimiento del aire se identifica simbólicamente con el polo viril del erotismo, como el caballo. La libertad, la fuga hacia el futuro son (otro símbolo o metáfora) esos *pájaros de la mañana / (que) por los árboles se quiebran* (vs. 71-72) con la sugerencia de un vuelo roto, una huida truncada; igual que los pájaros, *la noche*, como una mujer (personificación), *se está muriendo / en el filo de la piedra* (vs. 73-74) como si las aristas de las piedras del bosque ya retuvieran la luz de la mañana, la que ya no permite que los amantes sigan escondiéndose, o sea, una mañana impenetrable, dura y mineral, como la piedra donde fallece la oscuridad protectora de la noche, o sea, el *rincón oscuro* (v.75) que sigue buscando desesperadamente Leonardo. El *veneno* del v.78 es otra metáfora natural para la maledicencia, el malquerer y la incompreensión irracional de la sociedad. Y en el mismo campo asociativo, es la novia quien dice que quiere ser la *perra* que *desnuda, mirando el campo*, duerma a los pies del amante para vigilar su descanso (vs. 79-82). Los amantes son dos espigas juntas que, prendidas por el fuego de la pasión, se queman, consumidos en una sola fuerza autodestructiva, en dos llamas confundidas (vs. 85-87). La novia quiere, en su sentimiento de deshonra, que el amante la lleve *de feria en feria* (v.92). La atracción sexual que los une funde las dos cinturas, de ella y él, con *clavos de luna* (vs. 101-102), una imagen ambigua (construida en paralelo a la de *alfileres de plata*, v.47) donde encontramos la intensidad de la atracción atravesada por el dolor que connotan los clavos dentro de la carne y por la fatalidad de la muerte, en el brillo metálico, como de la luna, de aquellos. Por último (vs. 104-108), la novia prevé su muerte, como castigo de la falta cometida, e imagina que muere torturadamente (*espinas en la cabeza*), pero fundida en la naturaleza viva del bosque, por tanto, con los pies dentro del agua, como los juncos, y llorada por las hojas de los árboles (otra imagen que

remite implícitamente al significado inicial del agua que corre, como energía seminal, en la que ella se ahoga, pero además como anuncio de que la ribera del río será el lugar del crimen, tal y como ya habían acordado la mendiga y la luna).

El sufrimiento anímico, espiritual de los amantes se metaforiza en formas diversas de dolor físico, así, la novia, cuando le pide al amante que rompa *con los dientes, con las manos* la cadena de la pasión con que la tiene prisionera, o cuando se alude o a los *vidrios* clavados en la lengua o al *fuego* que la devora por dentro (fuego que después es la misma hermosura del varón que quema a la novia, para convertirse enseguida en la lumbre que abrasa dos espigas, es decir, a los dos jóvenes). También cuando ella, rebelde ante la tiranía del deseo, quisiera *quebrar las ramas azules / y el murmullo de tus venas*, una metáfora de profundo lirismo en que las venas de Leonardo, identificadas con la forma, el color e incluso el sonido de un árbol, serían partidas o quebradas por ella. El novio se echó *en los ojos arena* (v.44) para negarse los propios sentimientos pero sentía *alfileres de plata* en la carne (que después se convertían, como ya dijimos, en *clavos de luna* que unen las caderas de ambos); y la novia, por último, se imagina morir con una corona de espinas. Dentro de este sufrimiento, destaca especialmente la sensualidad con que es tratado el deseo erótico, mediante alusiones reiteradas (a veces, en forma de sinestesias) a zonas erógenas del cuerpo y a los cinco sentidos: la manos de la novia “ven” al novio, y el dibujo de las venas bajo la piel de este forma ramas azules (formas y colores) que llevan un murmullo (sonidos). De los pechos y las trenzas de la novia sale un olor perturbador; la cintura femenina y las caderas masculinas se funden irremediamente, y el novio solo desea encontrar un lugar (*rincón oscuro*) donde poder querer y mirar a la novia, igual que ella se quema con la hermosura de él.

El desprecio con que la novia se dirige a sí misma se manifiesta en expresiones como *vibora pequeña* (con el significado coloquial de persona de malas intenciones) que debe ser eliminada, y *perra* (en este caso, con el significado socialmente admitido de prostituta) que duerme desnuda a los pies de su dueño, Leonardo. Pero también se ve en las referencias que hace al quebrantamiento de las normas o convenciones sociales en materia de sexualidad y vida marital perpetrado por ella, de modo que estaría condenada a vivir *arrinconada* para siempre en su casa (es decir, repudiada socialmente), o a suicidarse (con la escopeta), o a ser exhibida públicamente, *de feria en feria* (expresión obviamente sarcástica), como la mujer que a pesar de haber abandonado a su novio por otro sigue siendo virgen (pues las sábanas de mujer honrada seguirían blancas), y todo ello como penitencia o castigo (vs. 63-66) por haber por haber dejado “plantado” al novio (un *hombre duro*, expresión que podemos entender como un hombre de carácter firme y serio) y haber traicionado con ello la ley de matrimonio, que es también la de la vida porque es el matrimonio el que sellaba la misma descendencia que ella debía haber dado al marido.

La escena, en cualquier caso, también ha sido puesta en cuestión por algunos estudiosos aduciendo razones diversas. Para algunos el parlamento de los amantes resulta poco verosímil y bastante acartonado poéticamente. Inverosímil en el sentido de que la novia y Leonardo no han hablado en verso en toda la obra, y ahora, sin embargo, los oímos declararse el amor de un modo extraordinariamente lírico. Recordemos que en sus obras teatrales Lorca usa el verso en dos situaciones muy específicas: cuando los personajes cantan o recitan una canción, esto es, un tema que, de por sí, ya tiene estructura métrico-rítmica; o cuando la historia entra en una dimensión no realista, no sujeta al principio de verosimilitud. Ambos principios se cumplen en todos los pasajes en verso de esta obra hasta llegar a este, en el que, sin embargo, hallamos a los dos amantes a) en plena huida, acechados por los perseguidores, en medio de un bosque, esto es, en medio de una escenografía verosímil y convincente, y b) declarándose, angustiosamente, su amor y sus temores en una conversación íntima, pero en una conversación. Evidentemente, Lorca elige el verso para reforzar la excepcionalidad de la escena, el clímax emocional de la obra, pero lo único que consigue es un poema muy lírico, muy delicado, en boca de los protagonistas, pero no una escena dramática integrada en el resto de la obra y equilibrada con ella. Por otra parte, también algunos estudiosos se han referido a que el poema abusa del tono exclamativo y de ciertos tópicos y convencionalismos expresivos, lo cual provoca que los sentimientos de los dos jóvenes suenen un tanto

grandilocuentes y envarados, poco espontáneos a pesar del empuje emocional del que surgen.

● **Acto 3º, cuadro último. Canción de trabajo. Coro trágico**

Muertos en duelo los dos hombres, y cancelado el desenlace de la historia, el último cuadro no va a contar nada que los espectadores no sepamos. Se trata de un procedimiento dramático de distanciamiento según el cual queda desactivada la curiosidad del espectador acerca del cierre argumental de la historia. Lo importante a partir de ahora no son los acontecimientos (los ocurridos o los por venir) sino sus significados, sus repercusiones emocionales y vitales. Entramos así en un espacio escénico más expresivo que narrativo, dominado exclusivamente por las mujeres, que se van a apropiarse del dolor y el sufrimiento provocado por la muerte de ambos varones. De hecho, hasta el último telón de la obra, lo único que “hacen” en escena los personajes femeninos es esperar: primero, noticias acerca de lo ocurrido en el bosque, y después, la llegada de los cadáveres. De algún modo, igual que el bosque ha sido el espacio del sacrificio de los dos hombres, ahora, en esta “habitación blanca” de la casa de la madre (localización que podemos deducir de las palabras de los personajes), vamos a asistir a la muerte de las mujeres, pero en forma de un enterramiento simbólico, una muerte en vida.

Tal y como ocurriera en la intervención coral de los tres leñadores, Lorca abre, inicia, todo este cuadro mediante dos muchachas y una niña (también 3 personajes) que no aparecen en ninguna otra escena (las muchachas que cantan aquí tienen que ser otras que las que aparecen en el epitalamio, puesto que dicen no haber ido a la boda) y que, como los leñadores, no tienen relación con el desarrollo de la acción. Además, el escenario en que se hallan, esa “habitación blanca con arcos y gruesos muros”, esa “habitación simple”, con “un sentido monumental de iglesia” (según acotación) es netamente simbólico y se aleja -igual que el bosque nocturno- del realismo escénico de la casa de la madre en el primer cuadro de la obra. No en balde, la habitación recuerda a una iglesia, o sea, un lugar que aún lo ritual y lo luctuoso, pero aquí resulta una iglesia singular, donde la ley social encierra a las mujeres dedicadas exclusivamente a sus labores (por ejemplo, el hilar), y donde todas ellas van a celebrar una misa simbólica (un segundo sacrificio) en que, como decimos, se inmolarán renunciando definitivamente a la vida, es decir, aceptando que también ellas (primero, la mujer, después, la madre y la novia) han sucumbido a la muerte.

Las dos muchachas y la niña -que observa a las otras- devanan, mientras cantan, una madeja roja. De nuevo, nos hallaríamos frente a la recreación de una canción de trabajo tradicional, interpretada por mujeres, en este caso, según el conocido esquema de la pregunta-respuesta, típico también de las canciones infantiles, lo cual le da al tema un aire de ingenuidad que contrasta vivamente con el asunto del que hablan. El ritmo predominante de toda la canción es anfibraco (oóo), en rima asonante, para sugerir el movimiento circular, de repetitiva rotación del devanado de la madeja (*madeja, madeja (...)* *Jazmín de vestido, / cristal de papel. / Nacer a las cuatro, / morir a las diez*), ritmo que también se encuentra en la canción de la criada, acto 2. Este ritmo reiterativo, que simboliza también el rodar de la vida, el movimiento incesante del tiempo que pasa, se refuerza con la repetición de las preguntas y respuestas de los tres personajes: preguntas obsesivas acerca de lo ocurrido en la boda, y respuestas simétricas de ignorancia. Podemos pensar en ellas como la voz del pueblo, como la comidilla del pueblo, extrañado y en suspenso ante lo insólito de los acontecimientos. Este movimiento de pregunta y respuesta se prolonga en la escena siguiente, ante la suegra y la mujer de Leonardo e inmediatamente después ante la mendiga, de modo que las tres jóvenes otorgan unidad dramática al comienzo del acto 3º (como los tres leñadores en el anterior) en tanto que permanecen en escena mientras no obtienen las respuestas que desean, esto es, la confirmación de la muerte de los dos hombres. En definitiva, actúan como depositarias de la muerte, como las primeras personas del pueblo que van a conocer los hechos trágicos acaecidos en el bosque.

De este modo, podemos concluir que los temas del pasaje serían, al mismo tiempo, la inquietud, la zozobra ante los hechos ocurridos en el bosque, e igualmente los presagios funestos acerca de tales hechos.

**Acto tercero**

**CUADRO ÚLTIMO**

*Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda, escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva.*

*(Dos muchachas vestidas de azul oscuro están devanando una madeja roja.)*

**Muchacha 1:**

Madeja, madeja,  
¿qué quieres hacer?

**Muchacha 2:**

Jazmín de vestido,  
cristal de papel.  
Nacer a las cuatro,  
morir a las diez.  
Ser hilo de lana,  
cadena a tus pies  
y nudo que apriete  
amargo laurel.

10

**Niña: (Cantando)**

¿Fuisteis a la boda?

**Muchacha 1:**

No.

**Niña:**

¡Tampoco fui yo!  
¿Qué pasaría  
por los tallos de las viñas?  
¿Qué pasaría  
por el ramo de la oliva?  
¿Qué pasó  
que nadie volvió?  
¿Fuisteis a la boda?

20

**Muchacha 2:**

Hemos dicho que no.

**Niña: (Yéndose.)**

¡Tampoco fui yo!

**Muchacha 2:**

Madeja, madeja  
¿qué quieres cantar?

**Muchacha 1:**

Heridas de cera,  
dolor de arrayán.  
Dormir la mañana,  
de noche velar.

**Niña:** (*En la puerta.*)

El hilo tropieza  
con el pedernal.

30

Los montes azules  
lo dejan pasar.

Corre, corre, corre.

y al fin llegará

a poner cuchillo

y a quitar el pan.

(*Se va.*)

**Muchacha 2:**

Madeja, madeja,

¿qué quieres decir?

**Muchacha 1:**

Amante sin habla.

Novio carmesí.

40

Por la orilla muda

tendidos los vi.

(*Se detiene mirando la madeja.*)

**Niña:** (*Asomándose a la puerta.*)

Corre, corre, corre

el hilo hasta aquí.

Cubiertos de barro

los siento venir.

¡Cuerpos estirados,

paños de marfil!

(*Se va.*)

El que sean tres personajes femeninos enrollando un hilo tiene especial significado dramático pues evoca, dentro de la mitología latina, a las Parcas o divinidades del destino. A las Parcas se las representaba como hilanderas que limitaban a su antojo la vida de los hombres. Eran tres hermanas (en latín, *Triā Fata*, los tres destinos): una presidía el nacimiento (Nona), hilando la madeja de la vida desde la rueca al uso; otra, el matrimonio (Décima), midiendo el hilo de la vida con su vara; y la tercera, la muerte (Morta), cortando el hilo de la vida, eligiendo la forma en que la persona moría. Las tres tareas que encarnan cada una de ellas coinciden plenamente con los temas de *Bodas de Sangre*, y los tres personajes femeninos serían como la dulcificación doméstica de estas Parcas. Las tres aparecen aquí en una habitación, solas, y llevando a cabo una tarea que asociamos a las labores domésticas típicamente femeninas, pero que en este caso, adquiere el significado especial de dictar u ordenar el destino trágico y desdichado de los seres humanos, tema o asunto central de la canción; por eso, si en la conversación de los leñadores que abría el cuadro anterior la idea fundamental era la sangre, aquí, en la canción de las tres parcas, la sangre se convierte metafóricamente en madeja roja.

Estructuralmente, la canción presenta tres partes, que coinciden con el cambio de pregunta (*qué quieres hacer...cantar...decir*) y de rima asonante (en -e-; en -a-; y en -i-). Rítmicamente, las tres partes presentan abundantes paralelismos sintácticos; en cambio, temáticamente, las partes 1 y 2 se refieren a la fuerza funesta del destino, mientras que la 3 alude directamente a los hombres muertos, a los cadáveres donde se encarna la fuerza anterior.

1ª vs 1-22. La muchacha 1ª pregunta a la madeja, es decir, al hilo simbólico de la sangre (sangre como fusión de vida y muerte, pues se trata de “una madeja roja”, según acotación), *¿qué quieres hacer?*, en el sentido de qué destino quiere tejer. A lo que la muchacha 2ª, personificación de ese hilo de la sangre, responde (con un lenguaje nuevamente prelógico, irracional, pero de intensas connotaciones trágicas) que quiere tejer un jazmín de vestido y un cristal de papel, es decir, objetos frágiles, como frágil sería un jazmín que sirviera para vestirse o un cristal con la consistencia de un papel (aunque “cristal” también significa tela de lana muy delgada). La fragancia y delicadeza de la flor se relaciona con el blanco vestido de novia, color blanco parejo al blanco de la habitación, que ahora evoca el vacío de la viudedad, de la soledad femenina provocado por la muerte. Además, el cristal, material traslúcido y brillante, se asocia -como en otros momentos de la obra- al resplandor plateado de la luna o de la hoja de los cuchillos. Pero el destino no solo es algo frágil, casi siempre amenazado por la muerte, sino azaroso y fugaz (tópico del *tempus fugit*), dominado por las casualidades infaustas, como lo es el trágico azar de *nacer a las cuatro y morir a las diez*. Ese hilo de sangre del destino (frágil, fugaz y aciago), aparentemente un *hilo de lana* común, se transforma enseguida en *cadena* para los pies y en *nudo* que, metafóricamente, estrangula el *amargo laurel*. El destino trágico, el curso infausta de la vida, parece convertirse en la cadena que aprisiona definitivamente los pies (los de la novia, por supuesto), igual que se convierte en el nudo que atrapa al laurel, o sea, al amor florido, la planta que simbolizaba (recordemos el epitalamio) el triunfo del matrimonio, y que ahora se ha tornado un arbusto *amargo*, desdichado, de mal sabor.

La primera parte termina en unos versos (11-22) de transición en que la niña se pregunta repetidamente qué habrá pasado en la boda y después de ella (es decir, en pleno campo, *por los tallos de las viñas y por el ramo de la oliva*) para que nadie haya regresado. Recordemos que los tres leñadores del bosque también especulaban con lo que estaba ocurriendo a su alrededor. La pregunta, que no obtiene respuesta en esta primera parte, es contestada (dentro del juego conceptual de la canción) en la 2ª parte y en la 3ª. Además, los *tallos de las viñas* y *el ramo de la oliva* son alusiones al mundo sexual del varón, que sirven para que el espectador asocie indirectamente la pregunta de las muchachas con el duelo entre los dos hombres que acaban de morir, lo cual sirve para presentar el contenido de la segunda parte.

2ª vs 23-36. Ahora es la muchacha 2ª la que repite la pregunta acerca del destino, solo que mediante el verbo *cantar*. Y las respuestas son nuevamente irracionales, ambiguas y llenas de connotaciones trágicas: la muchacha dice que quiere cantar *Heridas de cera, / dolor de arrayán. / Dormir la mañana, / de noche velar*. O sea, quiere cantar la muerte violenta (*de cera*: quemante,

nocturna, lunar), el sufrimiento que provoca (*de arrayán*, aquí entendido como planta funeraria), y la vida trastornada, sin orden, que sigue a la muerte y que envuelve al dolor: doble antítesis en quiasmo. Dormir-mañana / noche-velar.

Tras estos versos, la niña sintetiza, metafóricamente, el curso fatídico del destino: la vida tropieza con el *pedernal* de los *montes azules* (con aquello que está muy lejos de la vida, que es duro y que está bañado por el color azulado de la luna), en definitiva, tropieza con el territorio la muerte, la cual abre sus puertas a aquel. La vida, pues, corre deprisa, como una madeja que se desenrolla (de nuevo el tópico del *tempus fugit*), hasta desembocar *al fin* (o sea, irremediablemente) en el lugar (podemos pensar en el territorios de los *montes azules* mencionados antes) donde el destino, antitéticamente, pone y quita, es decir, donde la violencia (de los cuchillos, metáfora) liquida la prosperidad o el bienestar representados por el pan, otra metáfora.

3ª) vs 37-final De nuevo la muchacha 2ª repite el esquema paralelístico de la pregunta inicial, pero ahora las respuestas de la otra muchacha y la niña (acerca del curso del destino) resultan mucho más concretas, pues la primera dice haber visto a los hombres muertos y la niña, que siente venir sus cadáveres. De forma que esta última parte de la canción sería la materialización, la encarnación del destino trágico presentido antes por los mismos personajes. La idea del amante y el novio muertos se apoya en la doble imagen del silencio o mudez y de la sangre roja: *sin habla... carmesí... orilla muda*. La muchacha además los ha visto *tendidos* en la *orilla*, suponemos, de un río o arroyo (motivo que se repite desde el monólogo de la luna) dentro del bosque, referencia que incluye otra alusión indirecta al agua que corre, a aquella pasión de la que el caballo de Leonardo no quería beber, agua de río u orilla que aquí y ahora aparece muda, incapaz de cantar, incapaz de correr, muerta, por lo tanto.

La niña, por su parte, insiste en la fugacidad de la vida (*corre, corre, corre*), pero ahora precisando el lugar desde el que habla: [Corre] *el hilo hasta aquí*. Ese “aquí” (el lugar escénico, la habitación blanca del último cuadro, el presente desde el que se habla) es el mismo hacia el que corría el hilo de la madeja en la estrofa anterior, es decir, el más allá de los *montes azules*, los cuales (como habíamos visto) simbolizan el umbral de la muerte. Todo lo que dicen estas parcas domésticas, así como todo lo que el espectador va a ver en escena hasta el final de la obra, es la representación imaginaria, poética, del mundo de la muerte. En este sentido es en el que la niña expresa la sugestión acerca de la llegada de los dos cadáveres: *cubiertos de barro los siento venir*, porque han muerto a la orilla del agua y porque el destino trágico de la vida es volver a la Madre Tierra, confundirse con su misma materia, de forma que la sangre se pierde en la tierra (*cubiertos de barro -dice*), exactamente igual que lo habían expresado antes los leñadores (“sangre que ve la luz se la bebe la tierra”). Los cadáveres, por último, quedan en *¡Cuerpos estirados, / paños de marfil!*, imagen que sugiere no solo la frialdad, la rigidez y la palidez blanca que acompañan a la muerte sino incluso el paño que los cubre, las mortajas.

Por último, el campo asociativo de la *orilla muda* donde están *tendidos* y *cubiertos de barro* los *cuerpos estirados* vuelve a remitirnos al eje de horizontalidad, de lo caído, roto y tronchado, de los elementos naturales sin vida que Lorca introduce simbólicamente desde el instante en que aparecieron los leñadores en escena.

### Acto tercero CUADRO ÚLTIMO

(Aparecen la mujer y la suegra de Leonardo.  
Llegan angustiadas.)

Muchacha 1:  
¿Vienen ya?

Suegra: (Agría.)  
No sabemos.

Muchacha 2:

### ● Acto 3º, cuadro último. Canción de la suegra y la mujer y canción de la mendiga

Tras la muerte violenta de los dos hombres (muerte que se representó - recordemos- como inmolación o sacrificio ritual ante la luna), asistimos, para cerrar la tragedia, a las consecuencias que tiene este hecho en las mujeres de la historia. Como ya dijimos al comentar la canción de apertura de este cuadro, tras la liquidación física de los hombres en el ámbito de la naturaleza, el bosque, ahora vamos a asistir a la muerte simbólica de las mujeres en el hogar, el ámbito de la privacidad: primero, en la escena que vamos a comentar, la muerte de la mujer de Leonardo, bendecida por la suegra, o sea, la madre de la mujer; y, después, en la escena que cierra la obra, la muerte de la madre y la novia.



¿Qué contáis de la boda?

**Muchacha 1:**

Dime.

**Suegra: (Seca.)**

Nada.

**Mujer:**

Quiero volver para saberlo todo.

**Suegra: (Enérgica.)**

Tú, a tu casa.

Valiente y sola en tu casa.

A envejecer y a llorar.

Pero la puerta cerrada.

Nunca. Ni muerto ni vivo.

Clavaremos las ventanas.

Y vengan lluvias y noches  
sobre las hierbas amargas.

10

**Mujer:**

¿Qué habrá pasado?

**Suegra:**

No importa.

Échate un velo en la cara.

Tus hijos son hijos tuyos

nada más. Sobre la cama

pon una cruz de ceniza

donde estuvo su almohada.

(*Salen.*)

**Mendiga: (A la puerta.)**

Un pedazo de pan, muchachas.

**Niña:**

¡Vete!

(*Las muchachas se agrupan.*)

**Mendiga:**

¿Por qué?

**Niña:**

Porque tú gimes: vete.

**Muchacha 1:**

¡Niña!

20

**Mendiga:**

¡Pude pedir tus ojos! Una nube

de pájaros me sigue; ¿quieres uno?

**Niña:**

¡Yo me quiero marchar!

**Muchacha 2: (A la mendiga.)**

¡No le hagas caso!

**Muchacha 1:**

¿Vienes por el camino del arroyo?

El coro de las tres Parcas (las dos muchachas y la niña), que aparecían en la canción anterior, sigue en escena para reforzar la unidad escénica que comienza en la canción interpretada por ellas. Ajenas al núcleo trágico de la historia, estas tres Parcas ruralizadas y domesticadas representan -como ya dijimos- a la gente chismosa que en los pueblos pequeños se entromete sin discreción en los asuntos de los demás. Si antes se preguntaban recíprocamente, con curiosidad y temerosa inquietud, acerca de lo ocurrido, ahora trasladan sus preguntas -como procede el coro en la tragedia grecolatina- a los personajes principales, es decir, a la suegra y a la mujer, recién llegadas; y a continuación, a la mendiga. Mientras que las primeras no saben ni quieren saber nada, la segunda les va a confirmar la muerte violenta del novio y Leonardo. En consecuencia, el pasaje debe dividirse en dos partes correspondientes a cada una de las escenas descritas, la primera abarca hasta la acotación (*Salen*), en referencia a la mujer y la suegra; y la segunda, con la aparición en el escenario de la anciana mendiga, se prolonga hasta el final de la composición.

Métricamente, y a pesar de ciertas irregularidades con versos endecasílabos que vienen a potenciar la inestabilidad emocional y el hablar angustiado, entrecortado, de los personajes, estamos ante un romance en rima a-a, rematado, desde el v.40 al 45, con una cancioncilla de aire zejelesco.

Cuando se abre la escena, ninguno de los personajes (suegra, mujer y las dos muchachas) sabe lo que ya sabe el espectador, lo sucedido en el bosque. Hay aquí un procedimiento de distanciamiento dramático realizado por Lorca, quien, como ya dijimos, no otorga al acto tercero ninguna funcionalidad argumental sino meramente expresiva. De forma que desde la incertidumbre y la inquietud que transmiten las muchachas y la mujer, el espectador se traslada a las palabras de la suegra, defensora aquí de los valores tradicionales de la honra, en cómo se impone a la voluntad de su hija, la esposa de Leonardo, y cómo la exhorta acerca de cuál debe ser su conducta personal y social a partir de este instante. No importa lo que haya sucedido en el bosque porque, a todos los efectos, Leonardo ya está muerto para su esposa, una mujer engañada y abandonada públicamente (*Nunca. Ni muerto ni vivo* -dice la suegra- entrará en la casa). Todo esto se deduce de las palabras agrias, secas y enérgicas (según acotación) de la suegra, que, como el otro personaje femenino de García Lorca, Bernarda Alba, insta a su hija a encerrarse, valiente y sola, en su casa, con la puerta cerrada y las ventanas claveteadas (vs. 5-9), y a llevar un luto definitivo (*Échate un velo en la cara. [...] ...sobre la cama / por una cruz de ceniza / donde estuvo su almohada*, vs. 13-17), esto es, a renunciar por completo a la vida, o sea, a convertirse en un muerto en vida. Lo que haya pasado tiene tan poca importancia que después de este parlamento, ajenas a las noticias que otros traigan, ambas abandonan el escenario para regresar, suponemos, a su casa.

Pero quedan todavía las dos muchachas y la niña, que enseguida ven irrumpir en escena al siniestro personaje de la mendiga. La mendiga atemoriza a las tres: a la niña, que la rechaza horrorizada; y a las dos muchachas, quienes se dirigen a ella con recelosa consideración. A la pregunta de lo que ha visto por el arroyo del bosque, la mendiga confirma la muerte de los dos mozos y, "con delectación" (según acotación), se detiene a ofrecer algunos detalles de lo sucedido: efectivamente, han muerto junto al arroyo, a las patas del caballo de Leonardo, en presencia de la novia, que viene manchada de sangre (lo que implica que intentó mediar en la pelea) y, ahora, cubiertos con mantas, son transportados hasta el pueblo a hombros de otros mozos.

Aquí se cierra el círculo argumental: lo que el espectador ya sabía o suponía, casi con los mismos detalles, el duelo mortal de Leonardo y el novio, pasa a conocimiento del coro de las Parcas, o sea, del pueblo, a través del heraldo o emisario de la muerte que no podía ser otro que la propia mendiga, la cual, como se dijo más arriba, actuaba como acólito de la luna. Pero la muerte de los dos hombres también mancha a la novia,

*Los dos cayeron, y la novia vuelve  
teñida en sangre falda y cabellera.*

también la hiere simbólicamente a ella, pues la sangre ha manchado su falda y su cabellera (símbolos de la sexualidad y la fertilidad), con lo que se sugiere que la muerte también ha alcanzado a la novia, la cual, de alguna forma,

**Mendiga:**  
Por allí vine.

**Muchacha 1:** (*Timida.*)  
¿Puedo preguntarte?

**Mendiga:**  
Yo los vi; pronto llegan: dos torrentes  
quietos al fin entre las piedras grandes,  
dos hombres en las patas del caballo.  
Muertos en la hermosura de la noche.  
(*Con delectación.*)  
Muertos sí, muertos.

**Muchacha 1:**  
¡Calla, vieja, calla! 30

**Mendiga:**  
Flores rotas los ojos, y sus dientes  
dos puñados de nieve endurecida.  
Los dos cayeron, y la novia vuelve  
teñida en sangre falda y cabellera.  
Cubiertos con dos mantas ellos vienen  
sobre los hombros de los mozos altos.  
Así fue; nada más. Era lo justo.  
Sobre la flor del oro, sucia arena.

(*Se va. Las muchachas inclinan la cabeza y  
rítmicamente van saliendo.*)

**Muchacha 1:**  
Sucia arena.

**Muchacha 2:**  
Sobre la flor del oro.

**Niña:**  
Sobre la flor del oro 40  
traen a los novios del arroyo.  
Morenito el uno,  
morenito el otro.  
¡Qué ruiseñor de sombra vuela y gime  
sobre la flor del oro!

también ha muerto, como se verá más adelante. No en balde sentencia la mendiga en el v. 37: *Así fue; nada más. Era lo justo*, palabras en que se resume el atavismo social de la venganza (necesaria y violenta) contra aquellos que se atrevieron a quebrar las convenciones morales de la honra. Los últimos versos (39-45) son, en consecuencia, una especie de breve responso, o sea, una pequeña oración de las tres jóvenes por los difuntos.

Todo el romance expresa, con imágenes de nuevo vinculadas a la naturaleza rural, la atmósfera de fatalidad y dolor que envuelve a los personajes. La prolepsis de la suegra, la visión futura de aislamiento, soledad y represión se resume en los vs. 10 y 11, *Y vengan lluvias y noches / sobre las hierbas amargas*, donde la hierbas se volverán amargas porque se refieren al dolor y la amargura que habitan la casa, mientras que las lluvias y noches se refieren, claro está, al paso del tiempo, pero tiempo inclemente, oscuro, cruel, riguroso. La *cruz de ceniza* que la mujer ha de dibujar en la cama es todo un símbolo de renuncia, de muerte anunciada para el amor y la sexualidad, porque la ceniza (los restos del fuego, símbolo obvio de la pasión o amor) impregna el lugar del amor matrimonial, el lecho, y porque la cruz sugiere la ley religiosa que rige inflexible contra el pecado. Del mismo modo, a la mendiga le sigue *una nube / de pájaros* (vs 21-22) de los que ella dispone a su antojo. Esta imagen onírica se parece a las palabras de Leonardo en el diálogo con la novia: *Pájaros de la mañana / por los árboles se quiebran*. En ambos casos, los pájaros son seres funestos, que anuncian la muerte, la destrucción de la vida.

Pero el momento en que la expresividad de los elementos naturales alcanza su punto culminante son las diversas alusiones a los dos cadáveres en boca de la mendiga y de las tres jóvenes. Leonardo y el novio son descritos, en una suerte de metamorfosis, como elementos de un paisaje nocturno (v. 29) la fuerza viril rota de los varones se expresa en la metáfora de los *dos torrentes quietos* (vs 26-28), o sea, dos cursos de agua detenida, frente al valor del agua en movimiento, como fuerza fecundativa, creadora de vida, que aparece en el resto de la obra; y que se asocia lógicamente al caballo del verso siguiente (v.29), otro símbolo del deseo erótico, solo que aquí el caballo no corre sino que está quieto y no lleva jinete alguno, es decir, ha perdido, como el curso del agua, su poderío seminal. La mendiga se complace “con delectación” (según acotación) en esta imagen macabra, pues habla de la “*hermosura*” de la *noche*, una paradoja sarcástica para referirse a una noche de crimen, y repite hasta tres veces el hecho consumado mediante el adjetivo *muertos*. A continuación, ante el espanto de la muchacha, se recrea en dos detalles de los cadáveres: los ojos y los dientes. La vitalidad y la belleza de la mirada (ojos) y la sonrisa (dientes) de los jóvenes se iguala con las *flores rotas* y la *nieve endurecida*, que, juntas, evocan una “naturaleza muerta”, esos bodegones donde, como en este caso, se combinan frutas o flores que comienzan a pudrirse o a decaer (aquí son flores) y elementos simbólicos que evocan la fugacidad de la vida, como un cráneo o un reloj de arena (aquí el hueso de los dientes igualado a dos puñados de nieve dura). La imagen de la muerte cebándose en dos cuerpos jóvenes, plenos de vida, caídos junto a un arroyo, se sintetiza en la antítesis de las dos metáforas con que se cierra el poema, la de *la flor del oro* (símbolo del esplendor de la belleza y la vida en un objeto que transforma lo natural en lujo artificial, filigrana de joyería) enterrada en *sucia arena*, o sea, vencida por la muerte, muerte consumada cerca del agua de un arroyo o río (tal y como deseaban la luna y la mendiga y tal como la niña los presintió regresar, en el pasaje anterior, *cubiertos de barro* -decía), sugerido por esa arena, que también es amarilla, como el oro de la flor, pero que evoca lo árido, lo estéril, frente al brillo ornamental de aquella. Muertos en el arroyo, cubiertos de sucia arena, es lógico que se diga que ambos cadáveres llegan “morenitos” y que, en medio del paisaje, un *ruiseñor de sombra* vuela y gima sobre ellos, es decir, los acompañe, imaginariamente, con dolorido canto, en este instante tan luctuoso.

En este pasaje, como en ningún otro, reaparece además la simbología de los ejes espaciales antitéticos: la verticalidad de ciertos elementos naturales, que sugiere juventud y plenitud vital, frente a la horizontalidad de otros, que sugiere la muerte. Así se establece un rico campo asociativo en donde el caballo (erguido y solo, sin jinete) contrasta con los dos hombres (tendidos) a sus patas; en donde los jóvenes muertos sugieren *flores rotas* y *puñados de nieve*, términos que evocan también lo tronchado o venido a suelo, y que son subrayados por la expresión *Los dos cayeron* del verso siguiente; en donde los

cadáveres son transportados *sobre los hombros de los mozos altos*, esto es, imagen que encierra la oposición de los cuerpos rígidos, tan largos cual son frente a la frescura y la vitalidad juvenil que transmiten los hombros de esos mozos, además, *altos*, adjetivo con que se enfatiza el eje de verticalidad; y en donde, para terminar, la flor de oro, esa joya mágica e imposible del campo, se muestra cubierta de *sucia arena*, esto es, el plano funerario del lodo, del barro, de la arena, cubriendo, manchando lo que más valor tiene, el oro de la juventud y la vida.

• **Acto 3º, cuadro último. Lamento de las tres mujeres**

La composición poética que cierra la obra puede entenderse, temáticamente, como el lamento fúnebre de las tres “mujeres” de los varones muertos. La puesta en escena nos muestra a la madre en “en el centro de la de la escena” (según acotación), es decir, en primer plano, acompañada (en un segundo plano) del resto de personajes femeninos. Ninguna de las mujeres en escena “hace” nada en particular salvo esperar la llegada de los cadáveres, cosa inminente, como corrobora la niña desde la puerta (*Ya los traen* -dice), suponemos que porque los está viendo. La atmósfera emocional de toda la escena es de dolor, gravedad y recogimiento, emociones que desembocan en el arrodillamiento y llanto finales de las vecinas alrededor de la madre (según acotación), con que cae el telón.

En cualquier caso, para entender bien esta escena hay que tener muy en cuenta la que la precede, en prosa. En ella hemos presenciado el enfrentamiento de la madre y la novia a cuenta de la responsabilidad por lo ocurrido, enfrentamiento donde lo esencial para Lorca ha sido subrayar el destino luctuoso de la madre y la novia: la madre, arrojada a la amargura del recuerdo y la soledad (“Hemos de pasar días terribles. No quiero ver a nadie. La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes. ¡Ay! ¡Ay!” -grita expresivamente) representa la liquidación del poder regenerador de la tierra fecunda o, lo que es lo mismo, la amputación de los ciclos naturales, de la vida misma; y la novia, que defiende rabiosamente la pureza de su voluntad y de su cuerpo, ofreciendo su vida a la madre, convencida de su inocencia a pesar de haberlo perdido todo: el matrimonio, el amor verdadero y, como mujer sin honra, el futuro (“[...] he venido para que me mate y que me lleven con ellos [...] Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me puedan enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blanca de mis pechos.”). En suma, a la escena (en verso) del enterramiento o muerte en vida de la mujer de Leonardo, le sucede esta de la madre y la novia (en prosa), con la que culmina el sacrificio unánime de las mujeres como víctimas indirectas y depositarias del crimen ya consumado.

La escena precedente concluye con la madre entonando una suerte de oración fúnebre (obsérvese la estructura paralelística del fraseo, a imitación de las bienaventuranzas: “Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos. Bendito sea Dios, que nos tiende juntos para descansar.”), y con la novia solicitando de la madre que le permita “llorar” junto a ella. A partir de este instante, y con la aparición de la mujer de Leonardo, comienza, pues, el llanto (o planto), el lamento fúnebre de las tres mujeres, configurado por una voz, digamos, solista, la de la madre, y un coro de acompañamiento en que intervienen la mujer, la novia, la niña y algunas vecinas. Esta estructura poética coincide con la musical del oratorio, composición de temática religiosa donde suelen combinarse voces corales y solistas.

Estructuralmente, podemos dividir la composición en dos partes: en la primera (vs. 1-18), las mujeres hacen una loa o elogio de Leonardo (la mujer) y del novio (la madre), alabanza que actúa como epitafio simbólico (no escrito) de los varones muertos pues acentúa (para la posteridad) aspectos singulares de cada uno de ellos; en la segunda parte (v. 19-hasta el final), la madre y la novia entonan, a dos voces, una canción, llena de ambigüedad, que sintetiza dos de los temas esenciales de la obra, la muerte y el sexo, más en concreto, la fatalidad trágica de la violencia y del poder del sexo. Con esta escena, el desenlace queda completamente cerrado, formando un círculo perfecto: escénicamente, estamos en casa de la madre y con la madre como voz central, tal y como arrancó la obra; y temáticamente, reaparece el *leitmotiv* de la navaja, ahora “cuchillo”, con el que comenzó la obra (en la conversación de la

**Acto tercero**

**CUADRO ÚLTIMO**

(*Entra la niña. La novia queda en la puerta. La madre en el centro de la escena.*)

**Mujer:** (*Entrando y dirigiéndose a la izquierda.*)

Era hermoso jinete,  
y ahora montón de nieve.  
Corría ferias y montes  
y brazos de mujeres.  
Ahora, musgo de noche  
le corona la frente.

**Madre:**

Girasol de tu madre,  
espejo de la tierra.  
Que te pongan al pecho  
cruz de amargas adelfas;  
sábana que te cubra  
de reluciente seda,  
y el agua forme un llanto  
entre tus manos quietas.

**Mujer:**

¡Ay, que cuatro muchachos  
llegan con hombros cansados!

**Novia:**

¡Ay, que cuatro galanes  
traen a la muerte por el aire!

**Madre:**

Vecinas.

**Niña:** (*En la puerta.*)

Ya los traen.

**Madre:**

Es lo mismo.  
La cruz, la cruz.

**Mujeres:**

Dulces clavos,  
dulce cruz,  
dulce nombre  
de Jesús.

**Madre:**

Que la cruz ampare a muertos y vivos.

Vecinas: con un cuchillo,

con un cuchillito,

en un día señalado, entre las dos y las tres,

se mataron los dos hombres del amor.

10

20

30

Con un cuchillo,  
con un cuchillito  
que apenas cabe en la mano,  
pero que penetra fino  
por las carnes asombradas  
y que se para en el sitio  
donde tiembla enmarañada  
la oscura raíz del grito.

**Novia:**

Y esto es un cuchillo,  
un cuchillito  
que apenas cabe en la mano;  
pez sin escamas ni río,  
para que un día señalado, entre las dos y las  
tres,  
con este cuchillo  
se queden dos hombres duros  
con los labios amarillos.

**Madre:**

Y apenas cabe en la mano.  
pero que penetra frío  
por las carnes asombradas  
y allí se para, en el sitio  
donde tiembla enmarañada  
la oscura raíz del grito.

(Las vecinas, arrodilladas en el suelo, lloran.)

madre y el novio) y que ahora la clausura.

40 El elogio o encomio de Leonardo, realizado brevemente por su mujer (vs 1-6), es una descripción basada en antítesis (antes, vivo; ahora, muerto) que subrayan su atractivo y su impetuosa virilidad, cualidades puestas en relación con su condición de jinete (símbolo, junto al caballo, del deseo erótico), de ahí que se diga que era un *hermoso jinete* y que *Corría ferias y montes / y brazos de mujeres* (enumeración con polisíndeton que connota la abundancia de esas correrías). Frente a ello, ahora, Leonardo no es más que un *montón de nieve*, coronado por *musgo de noche*. Como en otros momentos, la capacidad de sugerencia de los elementos naturales sirve para enlazar la muerte, primeramente, con el *montón de nieve* (que ya aparecía en las palabras de la mendiga: *dos puñados de nieve endurecida* para referirse a los dientes de los cadáveres), donde la palidez y la frialdad evocan el aspecto de un cadáver; y en segunda instancia, con una corona de musgo nocturno, que evoca una corona funeraria (y no nupcial) hecha de musgo cuyo verdor intenso ha trocado en lúgubre oscuridad. De nuevo, se repiten las imágenes metamórficas que trasvasan lo corporal humano en materia natural y aquellas que asocian la muerte con elementos naturales horizontales (*montón de nieve, musgo*) y la vida con aquellos verticales (*jinete*).

50 En otro orden de cosas, llama la atención que sea la mujer de Leonardo quien cante -en un momento así- el que su marido fuera un mujeriego (*Corría ferias y montes / y brazos de mujeres*), pero no tanto si pensamos en que, dentro de la moral atávica del mundo rural representado en *Bodas de sangre*, se ensalza la promiscuidad de varón (pero nunca la de la mujer), porque es una demostración tangible de las facultades seminales del hombre en cuanto “macho” de la especie, imprescindibles para que los ciclos de la naturaleza se cumplan. El hombre fecunda y siembra, bien sean campos o mujeres. Una afirmación de contenido similar la hace la madre del novio cuando, nada más empezar la historia, afirma: “Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres, el trigo, trigo.” Este peculiar sentido de las relaciones sexuales y de pareja no excluye las normas morales (por ejemplo, el matrimonio, la fidelidad, el cuidado y educación de los hijos, etc) que son esenciales para el adecuado funcionamiento del cuerpo social, sino que dispone que estas normas morales estén depositadas en la mujer, que será la encargada de hacerlas valer socialmente, lo cual explica que, en este tipo de comunidades atrasadas, sean las mujeres las que mejor representan los valores machistas y “falocráticos” (en tanto que valores que perpetúan el orden o gobierno social impuesto por el poder sexual del varón).

Por su lado, las palabras de la madre (vs. 7-14) describen al hijo como *girasol de tu madre y espejo de la tierra*. Ambas son metáforas extraídas del mundo natural, en las que la madre es identificada, explícita e implícitamente, con el “sol” y la “tierra”, lo cual deja bien a las claras el dominio que ejercía sobre el novio, cuya voluntad y valores morales (siguiendo lo dicho antes) giraban alrededor de los que ella establecía y representaba (por ejemplo, el valor del matrimonio como garantía de la procreación y, por tanto, de la perpetuación de los ciclos de la naturaleza, es decir, de la tierra).

Recordemos al respecto que a lo largo de toda la obra el personaje de la madre representa, simbólicamente, la voz de la especie, del instinto de procreación y de vida y, por lo mismo, de la perpetuación de la especie a través de la simiente y la siembra, de ahí su terror por las navajas, instrumentos que han segado toda la vida que ella fue capaz de generar. La boda representaba el ciclo fertilizador de la Tierra, que periódicamente se renueva. Para la Madre la boda era el día de la “roturación de las tierras” y la prosperidad era sembrar para recoger, tener niños y perpetuar el “tronco familiar”. Carecer de descendencia o perderla significa para ella ser pobre. Cualquier acto contra estos ritmos o ciclos de la naturaleza se convierte en un crimen imperdonable que debe ser reparado, restaurado. Esta madre es algo más que una madre humana, es la imagen simbólica de la Madre-Tierra, de la Naturaleza en plena fertilidad, que cumple sin interrupción su función reproductiva. Por esta razón recuerda a su hijo muerto como *espejo de la tierra*, es decir, como la imagen de sí misma, el ser llamado a continuar y renovar los ritmos biológicos naturales. Junto a esa imagen idealizada, el dolor, la impotencia y la amargura de la madre se expresan en los tres deseos funerarios que, como gestos rituales o litúrgicos, enuncia a continuación: una *cruz de amargas adelfas* sobre el pecho del hijo difunto (flores que sugieren

una corrupción de la naturaleza bondadosa, ahora degenerada por el veneno y la toxicidad de las adelfas); una *sábana (...) de reluciente seda* como mortaja (que evoca la estima y la distinción del cadáver del hijo, quien solo merece ser cubierto por un paño tan delicado como exquisito) y, en tercer lugar, el *agua convertida en llanto / entre tus manos quietas* (con la sugerencia de la plenitud vital del agua que corre, opuesta a la idea de muerte que Lorca, como se ha visto en otros momentos, asocia al agua detenida y triste, a ese charco de llanto que se forma en las manos, suponemos, enterradas y definitivamente quietas del hijo)

El epitafio se cierra (vs 15-18) con dos exclamaciones de dolor de la mujer y la novia (*Ay*) donde contrastan con trágica ironía las figuras jóvenes, altas, llenas de vida, de los cuatro *muchachos* o *galanes* que trasladan a hombros los cuerpos de Leonardo y el novio, y “la muerte que [estos] traen por el aire”. Lorca vuelve a recurrir aquí a las connotaciones derivadas de los elementos horizontales asociados a la muerte frente a los verticales emparentados con la vida.

La segunda parte de la composición arranca con un vocativo de la madre a las mujeres que la acompañan (*Vecinas*, v.19) para hacer una advocación colectiva a la cruz justo cuando los cuerpos de los jóvenes están a punto de llegar a la casa (*Ya los traen* -dice la niña): vs. 19-27. La cruz, el símbolo cristiano y católico, actúa aquí como amparo, tutela o protección del dolor y el desvalimiento tanto de ellas, que están vivas, como también de los varones muertos (*Que la cruz ampare a muertos y vivos* -v.27) hasta el punto de que la madre, abrumada por la pena, dice que *Es lo mismo* (v.21) que traigan o no los cuerpos, y se vuelca en invocar con vehemencia *La cruz, la cruz* (v.22), secundada enseguida por la vecinas mediante una aleluya (vs. 23-26), cancioncilla en dos octosílabos de aire tradicional en que se exalta la cruz. En resumen, la cruz sugiere fe tradicional, irreflexiva, pero también muerte, atmósfera presidida por la muerte que las mujeres (muertas en vida, como ya dijimos) comparten con los cuerpos sin vida de los dos jóvenes, de ahí la ambigua petición de la madre de que la cruz ampare a muertos y vivos. Todos los personajes principales parecen entonces unidos por el efecto de la violencia: una violencia inmediata, corporal, masculina y primaria; y otra, dilatada, diluida, de orden emocional, femenina. La primera es instantánea, empezó y terminó en el duelo de sangre. La segunda, en cambio, es más cruel porque condena a la mujer a ser solo espectadora y porque la entierra en vida, como ya dijimos, sumida para siempre en la aflicción y el luto, sin alternativa posible. Este es el sentido profundo que tienen esas palabras de la madre: *Que la cruz ampare a muertos y vivos*.

La advocación a la cruz da paso a la “canción del cuchillo” (vs. 28-hasta el final), canción obsesiva en que la madre y la novia dejan de lado lo fúnebre para quejarse amargamente de este instrumento de muerte. De hecho, la queja de estas mujeres tiene mucho que ver con el “quejío” del cante jondo, que tanto apreciaba García Lorca: ese *ay, ay* desgarrado de la “siguiriya”, donde siempre se plantea -como decía Federico- un problema sin realidad posible o un problema que solo se resuelve con la muerte, pues tanto en la vida como en el cante, el “quejío” es de aquel que se sabe perdido y que - como estas mujeres- reconoce lo inexorable de una pena. De hecho, las dos se refieren a *la oscura raíz del grito*, una imagen que el espectador asocia de inmediato a la escena culminante, en el bosque, cuando se oyen los gritos de los dos jóvenes al morir.

Mientras la madre habla indeterminadamente del cuchillo (artículo indeterminado: *un cuchillo, un cuchillito*), sin referirse por tanto a ninguno en concreto, la novia dice *esto es un cuchillo*, y con *este cuchillo*, o sea, emplea dos demostrativos, un pronombre y un determinante, que parecen aludir a un objeto en concreto, como si la novia lo sostuviera en sus manos o lo señalara enfáticamente cerca de ella. En cualquier caso, las dos intervenciones (dos de la madre y una, en medio, de la novia) se basan en la repetición obsesiva de las palabras *cuchillo* y *cuchillito*, repetición relacionada con el contraste entre el aspecto insignificante del objeto y su capacidad para matar, para segar las vidas de dos hombres en la plenitud de la vida. Esa insistencia enajenada en la alusión al objeto sirve para “fetichizar” el cuchillo, es decir, para convertirlo en un objeto ritual (un fetiche) hacia el que la madre y la novia muestran una mezcla de devoción y temor irreflexivos, lo cual, a su vez, sugiere que ambos personajes femeninos -en especial la madre- sienten que la fatalidad del

destino se esconde en la pequeñez e insignificancia de este objeto, como si todo cuchillo (un instrumento hecho para cortar, pinchar, desagarrar, o sea, destruir en definitiva) fuera enemigo natural de la mujer, cuya función vital esencial es justo la antagónica: alumbrar vida, crearla.

Así pues, a través del *leitmotiv* del cuchillo, Lorca está aludiendo a uno de los temas esenciales de la obra, la consumación de la muerte violenta, que, en última instancia, se sintetiza en la *sangre* del título de la obra, con lo que se subraya o realza el sentido sacrificial, inevitable, de la muerte de ambos jóvenes. Pero, además, la expresividad y ambigüedad del lenguaje metafórico nos permiten otra asociación implícita, de carácter simbólico, según la cual el cuchillo que *apenas cabe en la mano, que es pez sin escamas ni río y que penetra fino o frío (...) por las carnes asombradas* hasta pararse en el sitio / *donde tiembla enmarañada / la oscura raíz del grito*, ese cuchillo trágico, no solo sería un instrumento asesino sino un símbolo fálico, con lo que el autor, indirectamente, estaría aludiendo al segundo tema esencial de la obra, esto es, a la fuerza incontenible del deseo erótico y sus funestas consecuencias. La forma del cuchillo, su penetración por esas carnes asombradas, y el pararse *donde tiembla enmarañada / la oscura raíz del grito*, todas estas imágenes, reunidas, parecen referirse, denotativamente, a la herida que produce el cuchillo cuando se hunde en el cuerpo, pero (también), connotativamente, a la acción del falo en la cópula sexual, con lo que, indirectamente, el autor nos traslada a la otra cara del título de la obra: las *bodas* trágicas.

Lo único que queda, cuando baja el telón, es esa *oscura raíz del grito* que provoca el cuchillo letal, idea repetida dos veces, esto es, la expresión extrema de aquello inexpresable e inenunciable en sí mismo, pues el grito empieza allí donde terminan las palabras y la capacidad de sufrimiento.

EAFr

### **3. Métrica de Bodas de sangre**

Nana del caballo grande

–Acto I, principio y final del cuadro segundo. Hexasílabos [a-a] con estribillo no periódico de 6 y 10' sílabas:

*Duérmete, clavel, / que el caballo no quiere beber. / Duérmete, rosal, / que el caballo no quiere llorar.* La Nana la cantan la Suegra y la Mujer de Leonardo. Empieza la suegra haciendo los solos y la mujer el estribillo y luego siguen a dos voces hasta el último, que corresponde a la suegra.

*Despierte la novia*

–Acto II, cuadro primero. Canción *Despierte la novia* al comienzo del Acto II. La empieza la Criada, se suma la Novia, luego VOCES de lejos que significan los invitados que van llegando, hasta el propio Leonardo y el Padre se suman al canto, también mozos, muchachas y convidado. Diez versos heterométricos 4-3-3 : cuarteta asonantada+dos tercerillas, la segunda con sones de seguidilla. El estribillo tiene dos réplicas: una en boca de Leonardo, y otra en boca de la Novia. Va ganando la seguidilla al tiempo que el *despierte* se cambia en *que salga* hasta que sale y termina *Al salir de tu casa / para la iglesia, / acuérdate que sales / como una estrella.*

Canción de la criada

–Acto II, cuadro 2. Canción que dice *Giraba la rueda y el agua pasaba.* Está en versos heterométricos romanceados [a-a].

Canción de los leñadores

–Acto III, cuadro 1. Canción que dice *Ay triste luna.* Va en dos tercetos monorrimos y dos pareados paralelísticos [a-a] y [u-a].

*Romance de la Luna*

–Acto III, cuadro 1. Romance [a-e]

*Romance de la Muerte*

–Acto III, cuadro 1. *Romance de la Mendiga o de la Muerte.* Doce endecasílabos heroicos [i-o].

*Diálogo de la Luna y la Muerte*

–Acto III, cuadro 1. Doce versos alejandrinos en la misma rima [i-o].

*Canción de los leñadores*

–Acto III, cuadro 1.  
Esquema: 5(6 el primero)a-8a-9a y dos pareados de 5 y 11 (5a:11a).

*Diálogo de la Novia y Leonardo*

–Acto III, cuadro 1. Romance [e-a] hasta el final del cuadro.

*Canción “madeja, madeja”*

–Acto III, cuadro último. *Canción de las dos muchachas*. Romancillo agudo de la siguiente guisa: Diez hexasílabos [-é]: “*Madeja, madeja, / ¿qué quieres hacer?*”. Sigue:

<i>¿Fuiste a la boda? No.</i>	8 a’
<i>¡Tampoco fui yo!</i>	6a’
<i>¿Qué pasaría</i>	5b
<i>por los tallos de la viña?</i>	8b
<i>¿Qué pasaría</i>	5b
<i>por el ramo de la oliva?</i>	8b
<i>¿Qué pasó que nadie volvió?</i>	9a’
<i>¿Fuiste a la boda?</i>	5-
<i>Hemos dicho que no.</i>	7 a’
<i>¡Tampoco fui yo!</i>	6 a’

A continuación, se recupera el “*madeja, madeja*”, catorce versos [-á] al mando del estribillo “*madeja, madeja, / ¿qué quieres cantar?*”, más doce versos [-i] tras el estribillo “*madeja, madeja, / ¿qué quieres decir?*”

Sigue un grupo de 7: *¿Vienen ya? No sabemos. / ¿Qué contáis de la boda? Dime. Nada. / Quiero volver para saberlo todo;* de 4 y 8: *Tú, a tu casa. / Valiente y sola en tu casa* que da entrada al *Diálogo entre la suegra y la mujer* romance [a-a]. Siguen 20 endecasílabos blancos que terminan en *sucia arena*, palabras que dan pie a la canción paralelística:

<i>Sucia arena.</i>	4
<i>Sobre la flor del oro.</i>	8a
<i>Sobre la flor del oro</i>	8a
<i>traen a los novios del arroyo.</i>	10a
<i>Morenito el uno,</i>	6
<i>morenito el otro.</i>	6a
<i>¡Qué ruiñeñor de sombra vuela y gime</i>	11
<i>sobre la flor del oro!</i>	7a

La obra termina en verso. Primero, con 6 heptasílabos romanceados [e-e]: *Era hermoso jinete, / y ahora montón de nieve. / Corria ferias y montes / y brazos de mujeres. / Ahora, musgo de noche / le corona la frente*. Siguen doce versos [e-a] *Girasol de tu madre, / espejo de la tierra. / Que te pongan al pecho / cruz de amargas adelfas; / sábana que te cubra / de reluciente seda, / y el agua forme un llanto / entre tus manos quietas*. Dos pareados: *¡Ay, qué cuatro muchachos (7a) llegan con hombros cansados! (8a) ¡Ay, qué cuatro galanes (7b) traen a la muerte por el aire! (10b)*, hasta el primer final que tuvo la obra: *Vecinas. Ya los traen. Es lo mismo. (11 acento en 6ª) La cruz, la cruz. (5) Dulces clavos, dulce cruz, (8) dulce nombre de Jesús. (8) Que la cruz ampare a muertos y vivos. (11 en 5ª y 7ª)*.

Con la rima [i-o] se monta el poema alterno *Vecinas, con un cuchillo* que cierra definitivamente la obra. Reconstruidos estos versos quedan así:

MADRE.

3	<i>Vecinas,</i>
11a	<i>con un cuchillo, con un cuchillito,</i>
8	<i>en un día señalado,</i>
8’	<i>entre las dos y las tres,</i>
8	<i>se mataron los dos hombres</i>
4’	<i>del amor.</i>
11a	<i>Con un cuchillo, con un cuchillito</i>
8	<i>que apenas cabe en la mano,</i>
8a	<i>pero que penetra fino</i>
8b	<i>por las carnes asombradas</i>
8a	<i>y que se para en el sitio</i>
8b	<i>donde tiembla enmarañada</i>
8a	<i>la oscura raíz del grito.</i>

NOVIA.

11a *Y esto es un cuchillo, un cuchillito*  
8 *que apenas cabe en la mano;*  
8a *pez sin escamas ni río,*  
10 *para que un día señalado,*  
8' *entre las dos y las tres,*  
5a *con este cuchillo*  
8 *se queden dos hombres duros*  
8a *con los labios amarillos.*

MADRE.

8 *Y apenas cabe en la mano*  
8a *pero que penetra frío*  
8 *por las carnes asombradas*  
8a *y allí se para, en el sitio*  
8 *donde tiembla enmarañada*  
8a *la oscura raíz del grito.*

Fuente.- [eltendedero.wikispaces.com/file/view/Métrica+de+Bodas+de+Sangre.docx](http://eltendedero.wikispaces.com/file/view/Métrica+de+Bodas+de+Sangre.docx)