

Rodolfo Cortina Gómez

EL LENGUAJE POETICO DE  
FEDERICO GARCIA LORCA

Literaturg  
1310

PRIMERA EDICION - 1985

---

*Editorial Universitaria Potosina*

RODOLFO CORTINA GOMEZ

El Lenguaje Poético  
de  
Federico García Lorca



UNIVERSIDAD AUTONOMA DE SAN LUIS POTOSI

---

SAN LUIS POTOSI, S. L. P., MEXICO

## INDICE

### INTRODUCCION

	Página
Primera Parte:	
<i>El Lenguaje Simbólico de García Lorca</i>	
I. Simbolismo Zoológico	1
II. Simbolismo Numerológico	15
III. Simbolismo Cromático	18
IV. Simbolismo Botánico	42
V. Simbolismo Mítico	55
VI. Simbolismo Acuático	59
Segunda Parte:	
<i>Las Mujeres en el Teatro de García Lorca</i>	
I. Introducción a su teatro	83
II. Caracterización de la mujer	88
III. Los personajes femeninos	109
Notas	143
Bibliografía	156

## INTRODUCCION

Federico García Lorca forma parte de la llamada Generación de 1927. Junto a él figuran los nombres de Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Rafael Alberti y Jorge Guillén entre otros. Verdaderamente una ilustre galería de poetas. Y, sin embargo, cuando uno dice Federico uno nota que la voz vibra y que aquellos que escuchan su nombre lo asocian con una nostalgia, un recuerdo de música y color, de amargura y peligro, de riesgo y de canción, con la romántica Granada, con la trágica Andalucía, con gitanos y cuchillos, con el flamenco y con las flores, con guitarras y rumores, con la luna y con la muerte y con la negra pena de los humanos dolores. Sentimos, . . . ¿cómo explicarlo? . . . que su nombre encarna algo muy íntimo y muy nuestro. ¿Qué hombre es éste que así nos conmueve con su voz y su canción? ¿Puede su vida o su obra explicarnos este fenómeno? Quizá debamos separarlas ambas brevemente.

En agosto de 1897, Federico García Rodríguez hombre de amplios bienes mundanales, con acciones en varias empresas de la región, viudo desde hacía algunos años, se

casa en segundas nupcias con Vicenta Lorca Romero, entonces maestra de Fuente Vaqueros. De este matrimonio nace el 5 de junio de 1898 un primer hijo: Federico. Más tarde sus hermanos Luis —que no sobrevive—, Francisco, Concha e Isabel ven la luz terrestre. A los siete años Federico se desplaza a Almería donde estudia con los padres Escolapios y aprende música. Allí se ve afectado por una enfermedad de boca y garganta temiéndose por su muerte. Más tarde, marcha a Granada, donde continúa los estudios de música con Antonio Segura. Hasta 1917 se dedica a la música, da varios conciertos y funda la Sociedad de Música y Cámara, antes de haber estudiado con el maestro Manuel de Falla. Estudia Derecho, Filosofía y Letras en las Universidades de Granada y de Madrid y obtiene la licenciatura en Letras en 1923. Desde 1919 entra en estrecha relación con los intelectuales de la época: Dalí, Falla, Gregorio Prieto, etc. En su quehacer creador prepara *Suites, Canciones, Cante Jondo, Romancero Gitano*. En 1927, valiéndose de Ediciones Litoral, de sus amigos y colegas en poesía Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, Federico publica el libro *Canciones* y estrena una pieza teatral *Mariana Pineda*. Al año siguiente funda la revista literaria *El Gallo*, agotándose el número en dos días de peleas en la Universidad entre “gallistas” y “no gallistas”. Viaja por América dando conferencias, estrenos, etc. En 1932 funda con Eduardó Ugarte el teatro español universitario “La Barraca” divulgando por los pueblos de España las obras del teatro clásico español del Siglo de Oro como “Fuenteovejuna”, “El Burlador de Sevilla”, “La vida es sueño”, entre muchas otras. Sobre este proyecto cultural Federico decía lo siguiente: “La Barraca” es una cosa que se monta y se desmonta, que rueda y marcha por los caminos del mundo . . . andamos a vuelta con los versos de Calderón, Cervantes, Lope de Rueda, los sacamos del fondo de las bibliotecas, se los arrebatamos a los eruditos, los devolvemos a la luz del sol y al aire de los pueblos”. Pero para Federico el teatro tenía, además de la vena popular, una vena también atractiva: la culta. Sus obras teatrales, como todos recordamos con gusto, incluyen una trilogía de tragedias: *Yerma, Bodas de Sangre y La*

*Casa de Bernarda de Alba* con las cuales restaura el teatro trágico español. En 1935 anunció que tenía casi completa otra pieza trágica “La destrucción de Sodoma” y que trabajaba sobre una tragedia política. Ya en ese año, sin embargo, había muerto su amigo el torero Ignacio Sánchez Mejías y Federico se dedica a componer quizá su mejor obra poética: el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Esta elegía ya había aparecido en 1936. Este año, como sabemos, es un año clave. Observando la situación literaria de Federico, es general el convencimiento de que es un hombre feliz. Pero en ese año una fosa se cavaba, cada día más profunda entre dos Españas, una católica y tradicionalista, otra revolucionaria y republicana. El 17 de julio Federico habiéndose sentido algo confuso por los acontecimientos, decide dejar su piso en la calle de Alcalá en Madrid e ir a Granada para reunirse con sus padres. El día 20 de julio las fuerzas franquistas toman Granada. Una mañana de julio Federico nota que dos individuos vigilaban la finca de sus padres para ir por él o para investigar el paradero de su cuñado, Montesinos, el alcalde socialista de la Granada republicana que sería ejecutado el 3 de agosto. Al mediodía recibe Federico una nota amenazándole de muerte, acusándole de inmoralidad y demagogia, así como llamándole “bicho asqueroso y peligroso”. Abandonó la finca y como todos los caminos estaban controlados, se escondió en la misma ciudad en casa de un amigo falangista que, por lo pronto, no era un sospechoso por las fuerzas nacionalistas. Su Nombre, Luis Rosales. Es allí descubierto y tras una pequeña persecución, apresado en la terraza de los Rosales. Aquí comienza la leyenda de Federico García Lorca y su misteriosa muerte. ¿Quién lo apresó? ¿Quién lo mató? Nadie sabía o nadie quería saber. En octubre de 1936 el gobernador civil de Granada decide contestar la pregunta de H. G. Wells sobre si el poeta había sido fusilado con un telegrama escueto que decía: “Ignoro lugar hállese don Federico García Lorca”. En 1948 José María Pemán formula la versión oficial en el periódico diario madrileño *ABC*, diciendo que la muerte del insigne poeta español se debió a un puñado de criminales que actuaron por su propia cuenta

y sin poder evitarlo las autoridades nacionalistas. Otros mantienen que se le llevó a Viznar, el paredón de fusilamiento granadino, por las mismas autoridades. Todavía otros proponen un crimen por los gitanos y otros insinúan una muerte causada por celos entre homosexuales. En todo caso podemos decir que nadie sabe en realidad lo que sucedió, pero todos teorizan. Con ese velo de leyenda se cierra la vida de este poeta. Quizá éste sea uno de los factores que nos intriga y conmueve a la vez sobre Federico. Aún nos intriga lo que decía él mismo de su muerte:

*Cuando yo me muera [decía él]  
enterradme con mi guitarra  
bajo la arena.*

*Cuando yo me muera,  
entre los naranjos  
y la hierbabuena.*

*Cuando yo me muera,  
enterradme si queréis  
en una veleta.*

*¡Cuando yo me muera!  
¡Ay!  
Si muero,  
dejad el balcón abierto.*

Sin embargo, Federico no esclarece las circunstancias de su muerte tampoco. Todo lo que nos dice este poema es que su vida y su muerte estaban estrechamente ligadas a la actividad poética. Y esto no nos extraña, pero nos intriga. Sabemos, sí, que su obra, como su vida, está enraizada en su poesía. Si queremos saber más de Federico, tendremos que escuchar su voz poética y a través del lenguaje de su poesía nos enteraremos de su personalidad y figura. En efecto, el poema que acabamos de leer indica las pautas a seguir. Sí, es cierto que es sencillo, pero también algo oscuro. Es decir, sabemos que el poeta quiere que cuando muera lo enterramos con su guitarra bajo la arena. Sabemos que morirá



entre naranjos y hierbabuena y que si queremos lo podemos enterrar en una veleta y que debemos, según nos pide él mismo, dejar el balcón abierto. Y ¿qué significa todo esto? Para contestar debemos darnos cuenta de que Federico nos habla por medio de imágenes poéticas, por medio de símbolos metafóricos que exigen que nosotros los descifremos. Esta actividad es a veces bastante fácil. Por ejemplo, cuando nos pide que lo entierremos con su guitarra nos pide que devolvamos su canción a la tierra de donde salió en un principio y que su cuerpo también debe estar bajo arena. Dice arena porque la arena no es tierra fértil y un poeta muerto yo no puede ser fértil en su actividad. Decir naranjos y hierbabuena es decir Andalucía que es agrídulce, anaranjada (por el sol) y verde (el verdor de la flora). Pero ¿cómo enterrarlo en una veleta?, esto ya es más difícil. Quizá nos sugiere que, como la veleta indica los puntos cardinales, norte, sur, este y oeste y está movida por el viento, que echemos su canción al aire por todo el mundo. Y que dejemos el balcón abierto como si viviera, es decir, sin luto de balcones cerrados. No quiere que seamos como Bernarda Alba y nos encerremos en casa dejando fuera la vida y la naturaleza. Porque eso sería morir con él. A balcón abierto, amor y vida tendremos.

Ahora bien, para descifrar este poemita sencillito tenemos que entender el lenguaje cifrado, o sea simbólico del poeta. Nos parece bastante obvio que para entender un poema más complejo tiene uno que contar con ese conocimiento del lenguaje poético de Lorca, antes de comenzar el proceso de análisis e intelección.

Fijémonos en lo que dice de ésto el mismo Lorca al hablar con Gerardo Diego:

“Pero, ¿qué voy a decir de la Poesía? ¿Qué voy a decir de esas nubes, de ese cielo? Mirar, mirar, mirarlas, mirarle y nada más. Comprenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesía. Eso déjalo a los críticos y profesionales. Pero ni tú, ni yo, ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía.”

“Aquí está: mira. Yo tengo el fuego en mis manos. Yo lo entiendo y trabajo con él perfectamente, pero no puedo hablar de él sin literatura. Yo comprendo todas las poesías; podría hablar de ellas si no cambiara de opinión cada cinco minutos. No sé. Puede que algún día me guste la poesía mala muchísimo, como me gusta hoy la música mala con locura. Quemaré el Partenón por la noche para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca”.

“En mis conferencias he hablado a veces de la poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia del esfuerzo y la técnica, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema”.

Debemos añadir a esta afirmación lorquiana que si dice esfuerzo y técnica, no dice lógica matemática. Su poesía penetra nuestras almas y las conmueve, y aunque a veces no sepamos por qué, no es porque no haya detrás de cada imagen una razón o intención estética y técnica, quizá no entendamos porque no hemos hecho el trabajo que Federico nos dejó para que lo hiciéramos nosotros mismos.

Al estudiar la poesía de Góngora, Lorca notó que los poemas líricos del poeta del diecisiete estaban contruidos de una forma muy peculiar. Dándole unidad, había un hilo de narración y este hilo, a veces difícilísimo de encontrar, servía de espinazo al poema. De él colgaban las imágenes vestidas de metáforas y cargando el poema de un lenguaje simbólico que enriquecía tanto el idioma, como el sentido de la obra. Creo que podemos hacer la misma afirmación de la poesía de Federico, quien con tanta luz esclareció el horizonte poético de nuestro siglo. El misterio de su vida y el de su muerte nos seguirán intrigando, pero el misterio de su poesía, de su lenguaje poético; ése nos conmoverá por mu-

chos años venideros. Decía él de Ignacio, el torero, y lo podemos decir de él:

*Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,  
un andaluz tan claro, tan rico en aventura.  
Yo canto su elegancia con palabras que gimen  
y recuerdo una brisa triste por los olivos.*

## PRIMERA PARTE

### El Lenguaje Simbólico de García Lorca

## SÍMBOLISMO ZOOLOGICO

La poesía de Federico García Lorca tiene, como hemos observado, un lenguaje simbólico cifrado. En este capítulo vamos a ocuparnos de estudiar de entre todos los elementos naturales y artificiales que utiliza para enriquecer su poesía el elemento zoológico. Estos son numerosísimos en su poesía y nutren su vocabulario poético. Emplea unos ciento quince (115) animales o insectos en su obra. Todos y cada uno de ellos conlleva un valor semántico polivalente, y su confección demuestra inspiración, imaginación y evasión lógica de las significaciones.

El distinguido crítico de Lorca, Rupert C. Allen, ha estudiado *la cigarra* como símbolo de Cristo y el *unicornio* y el *cíclope* como opuesto entre razón y equilibrio en el primero y destrucción e instinto en el segundo. El profesor Gustavo Correa ha estudiado la relación entre el toro y la luna. María Teresa Babín ha examinado varios de los ani-

---

NOTA: Todas las citas han sido tomadas de: *Federico García Lorca, Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1972.

males e insectos en su poesía. De José Francisco Cirre hemos aprendido algo del toro y del caballo, así como de Juan Villegas. Como le decía Federico a su amigo Gerardo Diego, "Eso déjaselo a los críticos y a los profesionales".

La gama de simbolismos que se le ha dado al caballo, tan variada como es, ha sido tomada por Lorca en su extensión completa. Indicaremos algunos de estos aspectos tales como: la muerte, la fuerza, el valor, la lujuria, de ésta abundan ejemplos; anotaremos otros de los cuales no hemos podido obtener una interpretación satisfactoria, como la desolación y la pasión controlada.

El caballo en su simbolismo de *muerte* está representado en el *Poema de Cante jondo* (Camino)

*Esos caballos soñolientos  
los llevarán,  
al laberinto de las cruces  
donde tiembla el cantar. pág. 313*

*Romancero gitano*  
(Romance de la Guardia Española)

*Los caballos negros son.  
Las herraduras son negras.  
Sobres las capas relucen  
Manchas de tinta y de cera. pág. 353*

De esta forma Lorca indica la muerte, elemento que se puede encontrar en "Romance de la Pena Negra," pág. 436; "Romance emplazado," pág. 451; "Oda al rey de Harlem," pág. 482; "Muerte," pág. 506; "Nocturno del hueso," pág. 509; "Gacela de la huida," pág. 565; *Bodas de sangre*, cuadro segundo, pág. 1184.

El caballo con simbolismo de *fuerza*, se puede encontrar en los siguientes apartes:

*Bodas de sangre*

*Los pasé con el caballo.  
Vas a matar al animal con tanta carrera.*  
pág. 1211

*Doña Rosita la soltera*

*El caballo y la escopeta para tirar al faisán.*  
pág. 1363

El simbolismo del *valor* está expresado en los versos de:  
*Romancero gitano*  
(Tres romances históricos, Martirio de Santa Olalla)

*Por las calles brinca y corre  
caballo de larga cola,  
mientras juegan o dormitan  
viejos soldados de Roma.* pág. 458

El simbolismo de la *lujuria*, pulula en las obras de Lorca y damos los siguientes ejemplos para ilustrar esta fase del autor:

*Romancero Gitano*  
(Burla de don Pedro a caballo)

*Montado en un ágil  
caballo sin freno,  
venía en la busca  
del pan y del beso.* pág. 461

*Poemas sueltos*  
(Canto nocturno a los marineros andaluces)

*¡Hay muchacho, muchacho  
que las olas se llevan mi caballo!* pág. 642

*Bodas de sangre*  
(Acto I)

*Duérmete clavel,  
que el caballo se pone a beber.* pág. 1193

*La casa de Bernarda Alba*

*El caballo garañón, que está encerrado y  
da coces contra el muro.  
¡Trabadlo y que salga al corral!  
debe tener calor. pág. 1508*

No encontramos significado con sentido común para las siguientes citas:

*Poeta en Nueva York*

*Fueron los tres en mis manos  
tres montañas chinas,  
tres sombras de caballo,  
tres paisajes... pág. 474*

Podemos ver el simbolismo dado al caballo indicando desolación en:

*Poeta en Nueva York*

*Pronto se vio que la luna  
era una calavera de caballo  
y el aire una manzana oscura. pág. 511*

*Bodas de sangre*

*Duérmete, rosal,  
que el caballo se pone a llorar. pág. 1185*

La energía está representada simbólicamente en:

*Poeta en Nueva York*

*...el desnudo que amasa la sangre de todos,  
y mi amor que no es un caballo ni una quemadura,  
criatura de mi pecho devorado. pág. 513*

Así queda terminada una pequeña exposición de citas sobre los diferentes simbolismos dados al caballo. Damos en seguida la lista de las páginas en donde se puede hallar, el



caballo como vocablo usado por Lorca con el símbolo que a nuestro parecer el poeta quiso dar. Para el caballo:

*La Muerte*, páginas: 436, 451, 454, 482, 506, 509, 565, 1184.

*La fuerza*, páginas: 453, 1211, 1227, 1363.

*El valor*, página: 458.

*Lujuria*, páginas: 461, 533, 642, 664, 665, 869, 872, 878,  
1093, 1184, 1185, 1186, 1193, 1210, 1214,  
1230, 1239, 1243, 1244, 1246, 1248, 1252,  
1257, 1258, 1508, 1528.

No pudimos dar significado con sentido común al caballo usado en las páginas: 474, 475, 476, 646, 1223.

*La desolación*, páginas: 511, 544, 665, 1184, 1185, 1193,  
1194.

*La energía*, página: 513.

Hay un apunte que deseamos interpolar, pues se refiere a la *pasión controlada*: En *La zapatera Prodigiosa*, página 946:

*El paró su caballo y la cola del caballo era tan larga que llegaba al agua del arroyo.*

También se refiere a *caballos* en el plural: 428, 453, 456, 466, 491, 501, 532, 533, 570, 905.

Usa Lorca el vocablo *Caballito*: 376, 472, 849, 990, 1066.

Y *Caballitos*: 236, 362, 1132.

Para el *Toro*, Lorca reserva los valores simbólicos de: *Poder fecundador* como en:

*Canciones*  
(Lucía Martínez)

*Ojos de toro te miraban.  
Tu rosario llovía. pág. 399*

*Diván del Tamarit:  
(Casida del sueño al aire libre)*

*La niña finge un toro de jazmines  
y el toro es un sangriento crepúsculo  
que brama. pág. 571*

*Yerma,  
Acto II:*

*En esta romería  
El varón siempre manda.  
Los maridos son toros. pág. 1342*

El poder fecundador también se puede interpretar por la pasión.

La fuerza bruta está expresada en:

*El cancionero Gitano:*

*Brama el toro de los yunques,  
Y Mérida se corona  
de nardos casi despiertos  
y tallos de zarzamora. pág. 458*

*...cuando terminan mis estudios, un  
enorme rebajo de toros con los que tengo  
que luchar y vencer cada instante...  
pág. 1367*

Fue también imposible encontrar un significado con sentido en las páginas: 496 y 544 en que figura el toro.

El toro como símbolo de muerte en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*:

*¡Y el toro solo corazón arriba! pág. 538*

*y los toros de Guisando,  
casi muerte y casi piedra,* pág. 540

*¡Oh toro negro de pena!* pág. 542

En *Cantares populares*:

*Se cogen los garrochones,  
marchan las navas abajo,  
preguntando por el toro,  
y el toro ya está encerrado.* pág. 661

La inmortalidad está representada en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*:

*para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda  
sin escuchar el doble resuello de los toros.* pág. 543

Otros usos del *toro* se pueden encontrar en las páginas: 399, 458, 496, 538, 540, 542, 543, 544, 571, 661, 904, 1167, 1342.

Usos de *Toros* en las páginas: 445, 540, 543, 655, 792, 79, 1168, 1328, 1342.

Una sola vez Lorca usa *Torito* en la página 1282.

Otro de los vocablos que Lorca usa es el de *Vaca*. Damos unas cuantas citas:

En el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* tenemos el simbolismo dado a la vaca como "la madre-tierra":

*La vaca del viejo mundo  
pasaba su triste lengua  
sobre el hocico de sangres  
derramadas en la arena.* pág. 539

El amor *maternal* y la bondad están representados en

*Seis poemas Gallegos* (“Canzon de cuna pra Rosalía Castro, Morta”):

*¡Erguete, miña amada,  
porque o vento muxe, coma unha vaca!* pág. 552

En el *Diván del Tamarit* (“Casida de la muchacha dorada”), se nota el *amparo y tranquilidad* que usa Lorca:

*Vino el alba sin mancha,  
con mil caras de vaca,  
yerta y amortajada  
con heladas guirnaldas.* pág. 574

El vocablo “vaca” se encuentra también en las páginas: 1151 1381.

Y en plural, Vacas, en las páginas: 493, 499, 500, 503, 504, 513, 516, 517, 533.

El perro con sus diferentes valores es usado por Lorca en esta cita como una cosa *adversa, negativa o perversa*.

*Poeta en Nueva York*  
 (“Fábula y rueda de tres amigos”):

*Con los tinteros que orina el perro y  
desprecia el villano.* pág. 474

Como *fidelidad* podríamos interpretar en *Poemas sueltos* (Tengo miedo a perder la maravilla):

*Si tú eres el tesoro oculto mío,  
si eres mi cruz y mi dolor mojado,  
si soy el perro de tu señorío,  
  
no me dejes perder lo que he ganado  
y decora las aguas de tu río...* pág. 638

Como el *guardián* tenemos unas líneas de *Yerma*, Acto I en que dice:

*En el patio ladra el perro,  
en los árboles canta el viento.* pág. 1277

Otras páginas donde se encuentra el vocablo perro son:  
506, 569, 640, 949, 1416, 1452.

Y en plural (Perros) se encuentra en las páginas: 110,  
230, 544, 206, 493, 496, 499, 502, 503, 509, 510, 532, 561,  
562, 569, 1356, 1430, 1522.

Perras sólo se menciona una sola vez: página 1318.

Perritos también una sola vez: página 1461.

Vamos ahora a enumerar los nombres de los diferentes  
animales usados por Lorca con sus respectivas páginas:

*Abeja:* 179, 700, 709, 714, 1079, 1103.

*Abejas:* 257, 270, 274, 284, 503, 506, 561, 714.

*Abejitas:* 371.

*Aguila:* 119, 1036.

*Aguilas:* 285, 574.

*Aguilitas:* 575.

*Alacranes:* 474.

*Alacranitos:* 694.

*Alacranito:* 694, 700, 709.

*Alondra:* 211.

*Alondras:* 437, 542, 561.

*Animales:* 170, 476, 484, 467, 1327, 1445.

*Animalitos:* 502, 646, 1346.

*Araña:* 433, 490, 695, 702, 709, 1151.

*Arañas:* 175, 224, 226, 248, 249.

*Ardillas:* 482.

*Ardilla:* 903, 904, 908.

*Arpías:* 525.

*Avestruz:* 894.

*Avispas:* 481, 1316.

*Ballenas:* 647.

*Becerro:* 612, 1235.

*Borriquito*: 234, 1235.  
*Borriquitos*: 821.  
*Bueyes*: 220, 222, 349, 450, 451, 452, 494, 558, 593, 1272,  
1345, 1367, 1460.  
*Buey*: 483, 602.  
*Búho*: 894.  
*Búhos*: 894.  
*Cabra*: 657, 1065.  
*Cabras*: 118, 1451.  
*Caimanes*: 481, 483, 531.  
*Caimán*: 1235.  
*Calamares*: 399.  
*Camello*: 494, 533.  
*Camellos*: 477, 484.  
*Canes*: 489.  
*Canario*: 318.  
*Caracol*: 177, 478, 479.  
*Caracoles*: 501, 507, 621, 897, 1383.  
*Caracola*: 372, 427, 435.  
*Caracolas*: 544, 619.  
*Cascabeles*: 663.  
*Cebra*: 391, 896.  
*Centauero*: 617.  
*Cerdos*: 515.  
*Cigarra*: 188, 672.  
*Cigarras*: 229, 609, 1282,  
*Cigüeña*: 326, 455, 483, 530.  
*Cisne*: 202, 484, 634, 643, 895.  
*Cisnes*: 598.  
*Cobra*: 515, 618.  
*Cobras*: 490.  
*Cocodrilo*: 246, 478, 479, 480, 493, 637.  
*Colibrí*: 518.  
*Concha*: 132, 617.  
*Conchas*: 621.  
*Conejo*: 517.  
*Caracoles*: 621.  
*Coral*: 823, 1109, 1374.  
*Cordero*: 511, 633, 521, 1275, 1312.  
*Corderos*: 516.

*Corderitos*: 643.  
*Culebras*: 245.  
*Culebra*: 897.  
*Culebritas*: 83.  
*Delfín*: 447.  
*Delfines*: 617, 623.  
*Dragón*: 599, 632.  
*Elefante*: 507, 570, 571.  
*Elefantes*: 520.  
*Escarabajos*: 478.  
*Esponjas*: 493.  
*Faisán*: 521, 570.  
*Faisanes*: 561, 1093.  
*Fénix*: 235.  
*Gacela*: 484, 559, 562, 564, 565, 566, 567, 1372.  
*Gallina*: 119, 162, 474, 483, 1036, 1454.  
*Gallinas*: 1462.  
*Gallo*: 92, 104, 512, 893, 894.  
*Gallos*: 384, 436, 516, 531, 532.  
*Garza*: 518, 574, 1093.  
*Garzas*: 599, 1367.  
*Gato*: 414, 472, 484, 488, 517, 646, 1061, 1062, 1063, 1065,  
1161.  
*Gatos*: 206, 524, 1356, 1423.  
*Gata*: 1230, 1167.  
*Gavilán*: 190.  
*Gavilanes*: 240.  
*Gaviotas*: 485, 521.  
*Golondrina*: 645, 672.  
*Golondrinas*: 274, 485, 506, 542, 1402.  
*Grillo*: 209, 602, 608, 680.  
*Grillos*: 386, 1067, 1246.  
*Gusano*: 477, 485, 632, 638.  
*Gusanos*: 239, 259, 284, 285, 477, 483, 507, 520, 714, 715.  
*Gusanitos*: 676.  
*Halcón*: 622.  
*Hipopótamo*: 484.  
*Hiena*: 1523.  
*Hormiga*: 473, 1125, 1146.

*Hormigas*: 178, 544, 561, 281, 493, 496, 498, 529, 544, 565,  
632, 686, 1327.  
*Hormiguitas*: 491, 601, 633.  
*Iguanas*: 493, 494.  
*Insecto*: 635.  
*Insectos*: 500, 512, 513, 516, 646.  
*Jaca*: 472, 624, 1186.  
*Jacas*: 176, 315, 380, 467, 793, 960.  
*Jabalí*: 447.  
*Lagarto*: 246, 248, 373, 700, 904, 908, 910, 1066.  
*Lagartos*: 373, 1066.  
*Lagartas*: 247, 373, 921, 1066, 1446.  
*Lagartija*: 1472.  
*Llama*: 464. (Es difícil determinar si es animal o candelá).  
*Langosta*: 518.  
*Leopardo*: 524, 537.  
*Leoparda*: 1523.  
*León*: 476, 1461.  
*Leones*: 502, 541.  
*Lobo*: 233, 617.  
*Lobos*: 496, 542, 556.  
*Lombriz*: 486, 491, 517.  
*Luciérnaga*: 267, 308, 383, 597, 602.  
*Mariposa*: 102, 150, 190, 237, 254, 259, 285, 299, 493, 523,  
597, 500, 617, 619, 621, 632, 697, 700, 704, 705,  
717, 794, 936, 1367, 1395.  
*Mariposas*: 594.  
*Minotauro*: 543.  
*Milano*: 1121.  
*Mosquitos*: 174, 232, 775, 780.  
*Mosca*: 696, 706, 1119.  
*Moscas*: 700, 711, 1119.  
*Molusco*: 496.  
*Monos*: 478.  
*Murciélago*: 1128.  
*Murciélagos*: 226, 612.  
*Mulo*: 623, 1269.  
*Mulos*: 438.  
*Mula*: 483, 654, 1230, 1452.



*Mulas*: 1043.  
*Novillos*: 630.  
*Oruga*: 500.  
*Orugas*: 495.  
*Oso*: 433, 479, 483, 492, 494.  
*Osos*: 645.  
*Oveja*: 162, 617, 1324.  
*Ovejas*: 1161, 1463, 1464, 1465.  
*Ovejita*: 1523, 1525.  
*Pájara*: 604, 762, 766.  
*Pájaro*: 795, 828, 904, 1011, 1019, 1020, 1251.  
*Pájaros*: 85, 130, 166, 193, 223, 242, 247, 264, 297, 349, 352,  
373, 374, 396, 411, 416, 417, 420, 421, 433, 459,  
462, 473, 477, 489, 494, 495, 523, 597, 620, 625,  
626, 630, 632, 643, 644, 647, 777, 1308, 1374.  
*Pajarillos*: 894.  
*Paloma*: 1072, 1231, 1262, 1349, 1373, 1367.  
*Palomas*: 186, 197, 209, 271, 365, 474, 488, 1377.  
*Palomillas*: 1399.  
*Palomas* (ciegas): 212, 384, 465, 497, 502, 511, 516, 518,  
519, 520, 521, 526, 527, 537, 574, 575,  
631, 637, 639, 640, 660. (Tiene múlti-  
ples valores).  
*Palomo*: 1226, 1281, 1373, 1429.  
*Panteras*: 362.  
*Pato*: 515.  
*Patos*: 516.  
*Pez*: 430, 441, 442, 483, 528, 620, 1146, 1147, 1149.  
*Peces*: 137, 332, 428, 435, 466, 495, 544, 617, 636, 647, 911,  
1109, 1165.  
*Pecesillos*: 142, 372, 411.  
*Pingüinos*: 483.  
*Pollina*: 533.  
*Potro*: 85, 446.  
*Potros*: 608.  
*Pulpos*: 276.  
*Pulgas*: 750.  
*Rana*: 1161.

*Ranas:* 175, 225, 370, 379, 385, 411, 463, 472, 474, 488,  
 507, 529, 533, 630, 1040, 1246.  
*Raposa:* 512.  
*Rata:* 490, 502, 1062, 1063, 1065.  
*Ratas:* 525, 1165.  
*Res:* 544.  
*Ruiseñor:* 124, 159, 232, 542, 567, 275, 282, 407, 460, 462,  
 475, 501, 519, 529, 543, 570, 574, 580, 593, 632,  
 708, 709, 718, 889, 896, 1000, 1121, 1122, 1128,  
 1164, 1207, 1262, 1372, 1383, 1403, 1404.  
*Ruiseñores:* 697, 1371, 1392.  
*Salamandras:* 479.  
*Salamanquesas:* 922.  
*Sapo:* 524, 571.  
*Sapos:* 483, 496, 559.  
*Serpientes:* 1119, 1163, 1165.  
*Sierpes:* 494.  
*Sierpe:* 482, 507, 632, 1101.  
*Siervas:* 1338.  
*Tigre:* 464, 640, 1098.  
*Tiburón* 520.  
*Tiburones:* 1109.  
*Tortuga:* 215, 527.  
*Tortugas:* 503.  
*Vibora:* 492, 1268.

Para nuestro estudio, hemos tomado los animales más importantes para el hombre: el caballo, el toro, la vaca y el perro. Hemos dejado sin hacer citas de animales que Lorca usó muchas veces, tales como: Abejas, los bueyes, el gato, las hormigas, la mariposa, los pájaros (infinidad de veces), las palomas, el ruiseñor. Creemos que con las citas de los primeros cuatro, hemos podido poner de relieve, que las interpretaciones dependen en la mayoría de los casos de el modo de realizarlas y que también puede encontrarse en esas claves líricas o características del vocabulario de Lorca, un sentido variado. Lo que en efecto García Lorca siente, es la atracción, la fascinación por un grupo de palabras que él prefiere a las demás y se vale de ellas para una expresión cifrada en su obra.

## SIMBOLISMO NUMEROLOGICO

Vamos a examinar en este breve capítulo el sentido poético de los números. Desde los primeros cabalistas el uso de los números con un sentido figurado ya religioso, ya poético ha sido asunto de estudio y especulación. Los estudiosos del tema acuden a muchas fuentes para sacar conclusiones sobre el significado de los números. Además de las muchas fuentes librescas encontramos también que en el folclore tradicional existen muchas interpretaciones para los números. En nuestro examen nos valdremos de todas las fuentes, pero haremos hincapié en la lectura misma de los poemas.

Encontramos en su poesía el uso de números simples y compuestos y en ellos sabemos que hay infinidad de significados. En efecto, si revisamos los números simples vemos algunos ejemplos de valencias no-matemáticas en la poesía de Lorca. Empecemos con el *dos* (2) leyendo de “pequeño poema infinito” dos versos, “pero el dos no ha sido un número” y “pero el número dos adormece a las mujeres”. En el primer verso Lorca indica que intuye, si no conoce, que la representación fundamental del dos es su forma geométrica

—la línea—. El uno es un punto, el dos una línea y el tres un triángulo. Es decir, un punto y una línea son entidades metafísicas y por lo tanto, el dos (2) no puede considerarse un número concreto. Además, en el segundo verso vemos que Lorca reconoce, quizá con conciencia de lo que hace, que el dos es un número femenino y el tres ya sabemos que como el uno es masculino. El caso de los tres carabineros en “Preciosa y el Aire” del *Romancero Gitano* es un caso parecido al del tres que como en la Trinidad representan la triada masculina. El cuatro aparece, por ejemplo, en “Muerto al amanecer” con la noche de cuatro limas representando las edades del hombre y en “La casada infiel”, los cuatro corpiños que se va quitando ella simbolizan las virtudes cardinales que deshecha, así como las máscaras sociales de pudor, recato, honradez y honor. El cinco aparece en el poema “La Guitarra” del libro *Poema del Cante Jondo*: “¡Oh guitarra! / Corazón malherido / por cinco espadas”. Recordando las cinco heridas de Cristo, pero refiriéndose a los dedos del guitarrista. También habla de las llagas de Cristo en “La monja gitana” del *Romancero Gitano* donde las presenta como cinco toronjas. Cinco nos dice son las razas del mundo en la farsa *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Y cinco son las partes de la tierra que maneja Dios según el libro *Canciones*, etc. El seis aparece como el número perfecto, ya que es el total que resulta de la suma de sus divisiones ( $1 + 2 + 3 = 6$ ). En la poesía de Lorca encontramos el seis en la “Canción para la luna” del *Libro de poemas*. Aquí el viejo de los seis días es Jehová y el seis se refiere a la duración de la creación. En el libro *Poema del Cante Jondo* encontramos varias alabanzas a la guitarra, el instrumento perfecto ya que tiene seis cuerdas (tres de plata y tres de intestino animal). En el poema “Las seis cuerdas” Lorca describe la potencia de la guitarra para interpretar sentimientos con un dejo órfico. Las seis gitanas que bailan en “Danza” son las seis cuerdas de la guitarra. En “Barrio de Córdoba” los seis ruseñores que lloran a la niña muerta son las seis cuerdas de la guitarra en canto fúnebre

y en el poema "Adivinanza de la guitarra" las seis doncellas también representan la guitarra. Dice el poema:

*En la redonda  
encrucijada  
seis doncellas  
bailan.  
Tres de carne  
y tres de plata  
Los sueños de ayer las buscan,  
pero las tiene abrazadas  
un polifemo de oro.  
¡La guitarra!*

El siete, por su parte, aparece como siete doncellas en el primer poema del libro *Canciones* representando los siete colores del arco iris. En "El lagarto está llorando", el siete simboliza las siete notas de la escala musical. El ocho, empero, no aparece ni en la poesía ni en el teatro lorquiano; sí en sus dibujos. El dibujo No. 13 se intitula "El ocho" y contiene eso, un ocho más o menos y unas hierbas que también están en el dibujo No. 4, intitulado "Porque". Podría interpretarse como el paraíso infinito... pero dejémoslo a los iconógrafos. El nueve sufre igual o semejante desdén por Lorca y lo observamos sólo una vez en el libro *Canciones* para hacer una comparación.

## SIMBOLISMO CROMATICO

En toda la literatura nos encontramos con un proceso estilístico por medio del cual el artista expresa sus sentimientos y sus emociones, de una forma muy sutil y esto lo logra usando un sistema cromático, hasta cierto punto muy individual. Los colores en sí vienen a ser un signo sugestivo por medio de los cuales se nos presenta la alegría del mundo, o el lado negativo de éste. No siempre el mismo color representa o significa la misma cosa a lo largo de las obras de un escritor. Cada color tiene un simbolismo tradicional, pero como dije antes, el significado puede variar según la naturaleza del que escribe. En Lorca por ejemplo el color rojo significa pasión, amor, pero también significa violencia, y si está funcionando en combinación con otros colores puede significar muerte. Es decir el color representa distintas impresiones o emociones, según la época y según el autor. El blanco ha sido siempre el color de la pureza, la inocencia, pero vemos que en Lorca también llega a significar la muerte, en otras palabras los colores tienen simbolismo doble.

Iván A. Schulman en un artículo sobre el uso de colo-

res en la poesía de Gutiérrez Nájera dice: "Los colores pueden representar emociones o impresiones de distinta índole, según el valor que el escritor les quiera atribuir. Pueden componer un conjunto estático de tipo generacional en que cada color es simbólico de una cualidad determinada, o puede cobrar valor expresivo —subjetivo— con su empleo libre y personal por un solo artista sin trabas de escuela".<sup>1</sup>

Ha habido muchos estudios que han tratado de analizar y explicar más a fondo el valor de ciertos colores en la literatura. Ellis Havelock ha hecho investigaciones en cuanto al empleo del color en Homero, Cátulo, Chaucer, Keats, Tennyson, Whitman y muchos otros escritores y ha llegado a la conclusión que según el uso que haga el autor a un color determinado, nos revela la naturaleza y su interés por la realidad y concluye: "Hay tres cosas, a mi juicio, que describe o simboliza el color en la literatura: la naturaleza, el hombre y la imaginación. Estos tres temas abarcan todos los terrenos. El predominio del verde o azul —los colores de la vegetación, el cielo y el mar— significa que el poeta es sobre todo un poeta de la naturaleza. Si triunfan el rojo y sus variantes, entonces podemos inferir un interés absorbente en el hombre y la mujer, pues éstos son los colores de la sangre y del amor, los ejes de las acciones humanas, especialmente en la poesía. Y donde quiera que haya un predominio de negro, blanco y creo que yo añadiría el amarillo —los colores raros en el mundo y el color de los dorados imposibles— allí encontraremos al poeta cantando, por decirlo así, con ojos cerrados y absorto en su propia visión interior".<sup>2</sup>

Aunque no podemos apegarnos estrictamente a esta definición, voy a tratar de analizar el uso de los colores en Lorca bajo estos tres aspectos, luego haré un análisis más a fondo de cada color, y por último el significado de estos colores cuando ellos aparecen en distintas configuraciones cromáticas.

Primero que todo las obras de Lorca, o mejor dicho el escritor cubre las tres etapas o ciclos de que Havelock nos habla en cuanto al uso de los colores. Lorca expresa su profundo sentimiento a la naturaleza cuando usa los colores azules y verdes. Podemos ver su intenso amor por Andalucía expresado poéticamente en sus paisajes de Granada, en los árboles, el agua, los gitanos que forman parte del ambiente, en general el colorido de su tierra amada.

*en el verde olivar de la colina  
hay una torre mora. (p. 209)*

*Los verdes cipreces  
guardan su alma. (p. 227)*

*¿Venís quizá en busca  
de la bella lagarta,  
verde como los trigos  
de mayo? (p. 247)*

*glorietas de caracolas  
y ramas de pino verde... (p. 427)*

Es aquí el color de la naturaleza que lo rodea, que lo inspira, su querido terruño. Bajo este mismo sentido el verde aparece también en las siguientes páginas: (207, 209, 220, 265, 316, 384, 398, 659, 671, 826).

Después del blanco el verde es el color que usa con mayor intensidad, aparece más de cien veces a través de sus obras. El verde aquí representa el color de la naturaleza, como símbolo de fertilidad, pero en otras ocasiones lleva otro significado.

El azul, que también representa la naturaleza, ocupa el cuarto lugar en frecuencia de uso, después del blanco, verde y negro, los colores predilectos de Lorca.



El azul aparece en el color del cielo, las estrellas, en la niebla, en el agua, es decir en todo lo relacionado con la naturaleza, pero también se manifiesta bajo un simbolismo ilusorio que veremos más adelante. Estos son algunos de los ejemplos:

*Ella era entonces para mí el enigma  
estrella azul sobre mi pecho intacto. (p. 191)*

*De las águilas es todo el azul  
Y el águila a lo lejos:  
¡No, no es mío!  
Porque el azul lo tienen las estrellas. (p. 286)*

*Cielo  
nuevo.  
¡Cielo azul! (p. 351)*

Además lo encontramos en otros versos en las siguientes páginas: 190, 218, 237, 366, 372, 750, 1263.

Siguiendo la teoría de Havelock, el rojo y sus variantes representa el interés en el hombre y la mujer, por ser los colores de la sangre y del amor.

El rojo aparece en quinto lugar, en cuanto al número de veces que surge a lo largo de las obras. Este color tiene varios significados, según el contenido, o bien sea que figure solo o en combinación con otros colores.

No cabe duda que en Lorca encontramos gran interés humano y esto lo podemos ver en el uso del color rojo:

*Eras una paloma con alma gigantesca  
cuyo nido fue sangre de suelo castellano  
derramaste tu fuego, sobre un cáliz  
de nieve. (p. 186)*

*Pedrosa conoce el sitio  
donde la vena es más ancha*

*por donde brota la sangre  
más caliente y encarnada. (p. 799)*

*Todavía tengo aquella sangre viva como una serpe  
roja, temblando entre mis pechos. (p. 1055)*

Otras referencias en las páginas: 186, 209, 731, 799,  
1015, 1061, 1249.

El dominio de los colores negro, blanco, amarillo y dorado, según Ellis Havelock, muestran al poeta "con los ojos cerrados y absorto en su propia visión interior", o sea que el poeta usa estos colores cuando lo encontramos en su mayor intensidad literaria y estilística, que es cuando sus ensueños parecen ser realidades. Teniendo en cuenta esta definición se puede decir que Lorca nos presenta una visión interior casi constantemente, ya que el blanco y el negro son sus colores predilectos, como lo demuestran los siguientes ejemplos:

*Aire del Norte,  
¡Oso blanco del viento! (p. 197)*

*Y son las gotas: ojos de infinito que miran  
al infinito blanco que les sirvió de madre.  
(p. 197)*

*El agua duerme una hora  
y el mar blanco duerme cien. (p. 529)*

*Noche de rostro blanco. Nula noche  
sin rostro. (p. 623)*

Además en las páginas: 632, 649, 698, 706, 793.

*¡Hay que abrirse del todo  
frente a la noche negra! (p. 268)*

*Y como la tarántula  
teje una gran estrella*

*para cazar suspiros,  
que flotan en su negro  
aljibe de madera. (p. 314)*

Otras referencias: pp. 263, 273, 353, 429, 593, 735.

*Por este amor verdadero  
que muerde mi alma sencilla  
me estoy poniendo amarilla. (p. 813)*

Otras referencias del color negro en las páginas 221, 254, 273, 298, 399, 437, 595, 956, 1184, 1258, 1532. Del color blanco en 197, 208, 359, 425, 474, 529, 632, 649, 723, 750, 1217, 1341, 1411.

Las referencias que hace a estos colores y el número de veces que los utiliza nos confirma la teoría de Havelock, y vemos a Lorca no sólo como un poeta de la naturaleza, del hombre, sino también un poeta idealista.

## — II —

Aunque los colores en Lorca no se apegan a un sistema rígido tradicional, no cabe duda que su simbolismo tiene algo que ver con el simbolismo modernista, como por ejemplo en el uso del azul. Se puede decir que el sentido y función del color en su obra es una combinación tradicionalista, y modernista y también muy individual, por medio del cual nos deja ver su mundo interior.

### *Blanco*

En su sentido tradicional representa inocencia, pureza, perfección, insinúa abnegación emocional, y además en Lorca significa la muerte. Este color participa en un número de configuraciones cromáticas que auguran tragedia.

El blanco es su color favorito, y lo usa aproximadamente unas 155 veces.

Emplea el adjetivo blanco en tal forma que funciona en un sentido que no es usual, lo cual se llama catacrexis, como aparece en los siguientes ejemplos:

*Era un remanso  
de silencio  
de un blanco silencio.* (p. 353)

*En el aire blanco  
siete largos pájaros.* (p. 359)

*Con altas rubias  
de idioma blanco.* (p. 371)

*Tibia leche encerrada de las recién paridas  
agitaba las rosas con un largo dolor blanco.*  
(p. 474)

*Giraba como un zodiaco  
de risas blancas y negras.* (p. 793)

Además aparece en: pp. 198, 359, 613, 634, 784, 1103, 1341.

El blanco en *La casa de Bernarda Alba* tiene dos significados, por una parte la pureza o la virginidad, y a la vez la muerte emocional que existe en la vida de estas mujeres, y presagio de la tragedia que va a suceder. Adela, la única que demuestra el deseo sexual, y el ansia de ser amada termina muerta.

La intensidad del blanco va cambiando en cada escena; en la primera, la habitación es blanquísima, en la segunda es solamente blanca y en la tercera aparece como "cuatro paredes ligeramente azuladas" (p. 1506), lo que para mí representa el cambio emocional que ocurre dentro de la casa.

Existe además el contraste del blanco en los dos animales que aparecen en la obra: el caballo garañón que es sím-

bolo de la sexualidad desenfrenada, y la ovejita blanca que lleva María Josefa, símbolo de pureza e inocencia.

Adela, la única mujer que se atreve a expresar sus sentimientos exclama al principio: “no quiero perder mi blancura en estas habitaciones” (p. 1467); para mí representa no el color de su piel, sino su virginidad, y es ella quien no quiere estar de luto, sino que quiere ponerse su vestido verde, color que significa deseo sexual, fertilidad.

Otras referencias aparecen en las páginas 1439, 1458, 1466, 1506, 1515, 1522, 1524.

J. Rubia Barcía explica de esta manera el uso del blanco en esta obra: “Recuérdese que el color blanco, como color, es el más complejo de todos los colores, de hecho es un a-color, resultado de la mezcla de todos los demás colores. Su apariencia de prudencia y sencillez —presente en el uso emblemático— oculta un mundo de elementos diversos, es de hecho una apariencia engañosa”.<sup>3</sup>

El uso del blanco en las paredes sirve para presentar más intensamente las figuras negras que aparecen, luego el color se está poniendo menos blanco, hasta que adquiere un tinte azulado, para reiterar el cambio emocional que ha ocurrido.

En *Yerma* nos encontramos con el contraste de lo claro y de lo oscuro, del día y de la noche, del blanco y del negro. El blanco aparece primero como algo sublime, superior, muy deseado, y es aquí donde Yerma aparece en su sueño “con un niño vestido de blanco”, (p. 1272), simbolizando el ansia que ella tiene por ser madre.

Cuando María anuncia que va a tener un hijo, Yerma le pregunta que cómo pasó y María contesta: “parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja”. (1281). Aquí además hay un cierto simbolismo religioso, el nombre sugiere la Virgen, y el palomo, el Espíritu Santo, y naturalmente el blanco representando la pureza de

la concepción. El parto lo presentan como “el blanco gemido del alba”. (p. 1341). Es el blanco pues la concepción, la vida nueva, lo contrario sería la muerte, y es ésto precisamente lo que ocurre.

Con el mismo simbolismo aparece en pp. 1277, 1316.

En la poesía también aparece como símbolo de inocencia, pureza, perfección, por ejemplo:

*Va con la cabeza baja  
y un aire blanco y durmiente.* (p. 189)

*Por tus blancos ojos cruzan  
ondas y peces dormidos.* (p. 411)

*Blanca princesa de nunca  
¡Duerme por la noche oscura!* (p. 649)

Además en las páginas 224, 262, 297, 318, 348, 363, 401, 464, 612, 704, 706, 832, 881, 1061, 1206, 1217, 1474, 1411.

### *Verde*

Este color tiene un simbolismo doble no sólo en las obras de Lorca, sino en la literatura española, en general. El significado tradicional es fertilidad, libertad, juventud, color de la naturaleza; en el lado opuesto encontramos la envidia, el deseo sexual (ie: viejo verde), también representa el ciclo de la vida: juventud / fertilidad / muerte. En el sentido religioso representa la fe, la esperanza y se usa durante la Trinidad y la Epifanía. En el antiguo Egipto el verde estaba asociado con el dios Osiris, dios de la vegetación y el río Nilo.

El verde ocupa el segundo lugar en cuanto al número de veces que lo usa. El mejor ejemplo está en el “Poema Sonámbulo”.

*Verde que te quiero verde.*  
*Verde viento. Verdes ramas.*  
 .....  
*Verde carne, pelo verde.*  
 .....  
 ¡Dejadme subir, dejadme  
 hasta las verdes barandas! (p. 430)

Aquí el verde no sólo aparece reflejando el color de la naturaleza, sino también un verde ilusorio; este color invade la atmósfera por completo; es también el verde erótico, el verde del deseo sexual; el ansia de poseer a la mujer.

Beverly J. DeLong-Torrelli refiriéndose al uso del verde en este caso dice: "The color serves first as a preparatory chord which prepares the reader for a certain tone, in much the same manner that a music chord announces the mood of the symphony which follows. In this case the listener is confronted with a chromatic symbol which elicits a multiplicity of conceptual responses: a reference to nature encompassed in well ordered boundries of sea and mountain and populated by objects appropriate to their location".<sup>4</sup>

Todo el poema está regido por este color, y presentado en el ciclo vital. Tiene este poema un carácter mágico, una atmósfera como de ensueño alegórico.

El verde con significado sexual aparece en "Preciosa y el Aire".

*¡Preciosa, corre, Preciosa*  
*que te coge el viento verde* (p. 427)

Aquí Don Cristobalón aparece como un 'viejo verde', que quiere violar a la joven doncella.

En *La Casa de Bernarda Alba*, Adela quiere ponerse el 'vestido verde', refiriéndose al deseo sexual.

*¡Ha Don Perlimplín! Viejo verde, monigote sin fuerza,*

*tú no podías gozar el cuerpo de Belisa... el cuerpo de Belisa era para músculos jóvenes y labios de ascuas...*  
(p. 1016)

Otras referencias: 311, 377, 381, 822, 871, 1250, 1281.  
En los siguientes versos aparece la catacrexis:

*En la mañana verde  
quería ser corazón.  
Corazón. (p. 407)*

*Es una palabra verde, jugosa.  
Mana sin cesar hilos de agua fría. (p. 1046)*

*Bisemia:*

*Para la verde lepra del sonido. (p. 635)*

Más referencias sobre el color verde aparecen en las siguientes páginas: 183, 204, 207, 223, 225, 230, 261, 276, 293, 298, 444, 519, 659, 658, 822, 826, 1142, 1281, 1451.

*Negro*

Este color mantiene un símbolo cromático tradicional que significa un ambiente sombrío, augurio de muerte, melancolía, infortunio y tragedia. Es el color relacionado con la noche y la oscuridad y por lo tanto la muerte, lo malo. Se identifica con Saturno el planeta de la muerte. En la iglesia se usa para la misa de Requiem. En el sentido heráldico significa prudencia, tristeza, honestidad y obediencia.

Lorca lo usa en sus dramas más que todo en las prendas de vestir, dando así un simbolismo específico a estos personajes. Este color está relacionado con la noche, y cuando se combina con otros colores representa tragedia.

El negro ocupa el tercer lugar en importancia, se puede decir que es uno de sus colores preferidos, aparece cerca de



85 veces. Quizá esto nos indique, en cierta forma, la personalidad del autor.

Muchos de los animales que aparecen en su obra son negros, los personajes tienen bien sea el cabello o los ojos negros, el cielo con frecuencia aparece negro, o muy oscuro, como premonición o anuncio de tragedia.

El negro en los animales aparece en los siguientes versos:

*Pasan caballos negros  
y gente siniestra  
por los hondos caminos  
de la guitarra. (p. 323)*

*Caballito negro.  
¿Dónde llevas tu jinete negro? (p. 376)*

*Por el llano, por el viento  
jaca negra, luna roja. (p. 380)*

*Los caballos negros son.  
Las herraduras son negras. (p. 453)*

*¡Oh negro toro de pena!  
¡Oh sangre dura de Ignacio! (p. 542)*

Otras referencias: 206, 630, 792, 917, 930.

El color negro en la naturaleza aparece para presentar un ambiente sombrío y de pena:

*En el bosque antiguo, lleno de negrura,  
todos me mostraban sus almas cual eran. (p. 281)*

*En la luna negra  
de los bandoleros  
cantan las espuelas. (p. 276)*

*Y otras muchas corrian  
perseguidas por sus trenzas  
en un aire donde estallan  
rosas de pólvora negra. (p. 457)*

Además aparece en las páginas: 244, 281, 376, 593, 610, 630, 869, 987, 1184, 1251.

Los personajes por lo general tienen el pelo o los ojos negros, o aparecen vestidos de negro para denotar la melancolía o lo malo:

*¿Tienes los ojos negros abiertos a la luz?  
O se enredan serpientes a tus senos exhaustos...  
(p. 187)*

*Por qué llevas un manto  
negro de muerte? (p. 221)*

*No te conoce el lomo de la piedra  
ni el raso negro donde te destrozás.  
No te conoce tu recuerdo mudo  
porque te has muerto para siempre. (p. 546)*

Otras referencias similares en las páginas: 460, 586, 735, 873, 1069, 1108, 1165, 1178, 1432, 1465, 1523, 1529, 1532.

La catacresis aparece con más frecuencia relacionada con el color negro:

*Pero el negro secreto de la noche. (p. 273)*

*Es preciso cruzar los puertos  
y llegar al rubor negro. (p. 479)*

*Proyectaba su corazón  
en las miradas  
negras. (p. 596)*

Además en las páginas: 613, 1024, 1258.

## Azul

El azul en Lorca pertenece al simbolismo de la época modernista, es un color idealista, de lo etéreo, de lo infinito, del ensueño; es el símbolo budista de la virtud, también es un color de la belleza y de la perfección moral. El azul viene a ser el sinónimo del cielo, tiene un simbolismo idealista, como lo fue para los escritores modernistas: Darío, Martí, Silva, etc. El azul expresa los sueños, las aspiraciones de lo inalcanzable, por medio de este color el poeta trata de huir de la realidad, para encontrar alivio en lo infinito, en una vida de ensueños.

El azul ocupa el cuarto lugar en la escala de colores lorquiana. El azul también es un color de la naturaleza, y se identifica con el cielo y el mar. Lorca utiliza el azul idealista más que todo en la poesía, aunque también aparece en el drama pero en una forma más limitada.

Estos son algunos de los ejemplos del azul modernista:

*Si el azul es un ensueño,  
¿qué será de la inocencia?* (p. 182)

*Las bandadas de coplas  
y el gran rumor dorado  
que cae sobre los montes  
azules sollozando.* (p. 218)

*...el azul es imposible  
creíamos alcanzarlo cuando niños,  
y quisiéramos ser como las águilas.* (p. 285)

Este mismo simbolismo aparece también en las páginas: 190, 234, 235, 366, 367, 427, 478, 518, 540, 614, 623, 642.

Catacresis en el siguiente verso:

*Te dejaré pacer en mis mejillas  
allí, caballo azul de mi locura.* (p. 476)

El azul natural es decir el color en sí, aparece más que todo en prendas de vestir:

*joven envuelto en una amplia capa azul.* (p. 741)

*se estaba poniendo su levita azul.* (p. 789)

*dos camisas tuyas de lazos celestes.* (p. 949)

*dos criados vestidos de libreas azules.* (p. 1123)

Además en las páginas 1125 1194, 1261, 1354, 1383, 1405.

Es en el empleo del azul donde se encuentran más casos de la catacresis y de las imágenes bisémicas, por ejemplo:

*Es un besar azul que recibe la tierra.* (p. 196)

*Con palabras que tiene entrelazadas  
el azul mediodía.* (p. 280)

*ni el millonario de dientes azules.* (p. 487)

*un violento escalofrío azul.* (p. 494)

*diamante azul que canta.* (p. 275)

*Y queda transfigurada  
en sonido y luz celeste.* (p. 189)

*los montes azules sollozando.* (p. 218)

El azul, igual que los colores anteriores tiene un simbolismo doble, unas veces se refiere a la naturaleza, otras veces al mundo del ensueño, al mundo empírico e ideal del poeta. Este color lo usa cerca de 75 veces, la mayoría de ellas en la poesía.

## Rojo

Tradicionalmente el rojo es el color relacionado con la pasión, los instintos eróticos, inclinaciones inmorales, violencia. En combinación con otros colores mantiene la idea de pasión y de amor. Este color está relacionado con el verano y hasta cierto punto es un tinte que Lorca le da a la naturaleza para hacer énfasis a un ambiente emocional y amoroso.

El empleo del rojo reflejando la naturaleza aparece en estos casos:

*Viento del Sur  
moreno, ardiente  
.....  
pones roja a la luna. (p. 173)*

*Y espumas de rojos claveles que aroman  
los niños marchitos que hay bajo sus alas. (p. 202)*

*Oh amapola roja que ves todo el prado  
como tú de linda yo quisiera ser. (p. 695)*

En la "Elegía a Doña Juana la Loca", la referencia del rojo es en relación a la pasión y a la violencia:

*Princesa enamorada sin ser comprendida  
clavel rojo es un valle profundo y desolado. (p. 185).*

*Eras una paloma con alma gigantesca  
cuyo nido fue sangre del pueblo castellano  
.....  
¡Oh!, princesa divina de crepúsculo rojo. (p. 186)*

En los siguientes versos también aparece con el mismo simbolismo:

*Junta tu boca roja con la mía  
¡Oh!, estrella gitana. (p. 209)*

*Siento  
que arde en mis venas  
sangre  
llama roja que va cocinando  
mis pasiones en el corazón.* (p. 588)

*Mi amante borda pañuelos  
de la seda carmesí.* (p. 737)

*Por donde brota la sangre  
más caliente y encarnada.* (p. 799)

*Pues esta noche tendrán  
mis mejillas rojas sangre.* (p. 1249)

Aparece también en las siguientes páginas: 187, 216, 223, 316, 377, 458, 657, 779, 823, 1015, 1061, 1145, 1261, 1263, 1306, 1308, 1356, 1374, 1417.

Como podemos ver, Lorca usa el color rojo bajo un simbolismo emocional, pasional, erótico.

### *Amarillo*

Tradicionalmente este color significa decadencia, muerte, melancolía, impureza moral, desesperación; en el simbolismo lorquiano aparece en combinación con otros colores presentando un ciclo vital simbólico. Lo usa únicamente en 45 ocasiones y en casi todas ellas tiene el mismo carácter ya mencionado, muy pocas veces lo usa con la naturaleza, solamente con las flores, mariposas y unas veces con la serpiente amarilla, dándole aquí otra clase de connotación. Cuando aparece en una prenda de vestir es un augurio de tragedia, y es precisamente este el color del vestido en la primera estampa de *Mariana Pineda*. Lo usa más en el drama que en la poesía.

*En las torres amarillas  
cesan las campanas.* (p. 317)

*Sobre el cielo negro  
culebrinas amarillas.* (p. 322)

*En su cabeza se enrosca  
una serpiente amarilla.* (p. 325)

*¡Mira aquél pájaro! ¡Mira  
aquél pájaro amarillo.* (p. 386)

*Limonar  
nido  
de senos amarillos.* (p. 591)

Otras menciones aparecen en las páginas: 322, 348, 386, 414, 623, 734, 781, 823, 879, 1112, 1151, 1338, 1405.

En pocas ocasiones el amarillo refleja la naturaleza, y está en forma de descomposición, en el otoño:

*La tierra estaba amarilla  
orillo, orillo, pastorcillo.* (p. 384)

*El otoño venía  
amarillo de estrellas  
pájaros macilentos  
y ondas concéntricas.* (p. 390)

*Y el agua errante se pondrá amarilla  
mientras corre mi sangre en la maleza.* (p. 414)

Además en pp. 360, 374, 415, 449, 459, 591, 725, 781, 1373, 1405.

### *Gris*

Este es un color sombrío por naturaleza, es una proyección de la muerte, sentimiento de dolor, congoja, tristeza. Lorca lo emplea solamente 38 veces y en todas ellas presenta melancolía, tedio y tristeza.

*Mi corazón es una mariposa  
niños buenos del prado,  
que presa por la araña gris del tiempo  
tienen el polen fatal del desengaño. (p. 190)*

*Tarde lluviosa en gris cansado,  
y sigue el caminar  
los árboles marchitos,  
mi cuarto solitario. (p. 238)*

*Se alarga impasible  
un mes, como un biombo  
de días grises. (p. 408)*

*La luna de par en par  
caballo de nubes quietas  
y la plaza gris del sueño  
con sauces en las barreras. (p. 539)*

*Estáis llenas de otoño, de tardes,  
de pesares, de melancolía,  
de tristezas, de amores fatales,  
de crepúsculo gris de agonías. (p. 581)*

En este último verso está sintetizado el simbolismo del gris que aparece en las obras de Lorca.

El gris, tinte sombrío por naturaleza aparece también en: pp. 197, 297, 320, 382, 408, 413, 492, 539, 542, 567, 588, 618, 637, 739, 1047, 1122, 1295. Las otras alusiones aparecen en las prendas de vestir, pp. 835, 993, 1045, 1061, 1075, 1225, 1295.

### *Oro*

En el simbolismo tradicional representa exaltación moral, gloria, hermosura. En el significado heráldico representa nobleza, magnanimidad, riqueza, poder, luz, sabiduría; y se expresa muchas veces por medio del color amarillo. En Lorca lo vemos en el sentido ideal, superioridad moral.



*que vino de la tierra dorada de Castilla  
a dormir entre nieve y cipresales castos.* (p. 187)

*Y los ojos se pierden  
en regiones doradas.* (p. 194)

*Como Ceres dieras tus espigas de oro  
si el amor dormido tu cuerpo tocara.* (p. 201)

*¡Ay quien talá mis bosques  
dorados y floridos!* (p. 289)

*Entre mis hombros vuela  
mi alma dorada y plena.* (p. 415)

*La muchacha dorada  
se bañaba en el agua  
y el agua se doraba.* (p. 573).

Además en las páginas 1125, 1194, 1261, 1354, 1383, 486, 623, 629, 794, 997, 1135, 1217, 1266.

Los colores rosado, plata, morado y naranja los usa con muy poca frecuencia. El naranja únicamente 4 veces, el morado 9 veces, este color tiene que ver con la grandeza y la sabiduría según el simbolismo heráldico, asociado con los reyes. Lorca lo usa en un sentido elevado, y en la vestidura del clérigo. Algunos ejemplos:

*Me ha saludado el cardenal arzobispo con sus veinte  
y cuatro borlas moradas.* (p. 329)

*Y en la noche del huerto  
sus sombras se alargan,  
y llegan hasta el cielo  
moradas.* (p. 314)

Otras referencias en las páginas: 363, 386, 724, 856, 1362.

El color plata aparece 13 veces. Significa pureza, in-

tegridad, obediencia y elocuencia en el simbolismo heráldico, y es por lo general expresado con el color blanco. En Lorca aparece bajo el método de la sinestesia o la catacresis, para darle más énfasis a su valor simbólico:

*Un silencio hecho pedazos  
por risas de plata nueva. (p. 183)*

*que en la noche dormida se oyeron  
tremolar plateado de alas  
que en sus ondas llevose el silencio. (p. 204)*

*La tierra sin un junco, forma pura  
cerrada al porvenir: confín de plata. (p. 570)*

Otras referencias en pp. 186, 267, 289, 393, 401, 708.

El color rosado aparece 16 veces, muchas de ellas en prendas de vestir, color de la piel, o en una flor, su significado tiene que ver con el color rojo y sus variantes. Su uso es bastante limitado en comparación con la frecuencia en que aparecen los otros colores.

### — III —

Cuando los colores aparecen en combinaciones con otros colores, se forman unas configuraciones cromáticas de gran simbolismo. Por ejemplo:

	Blanco	- Rojo	- Negro
representan	—» maiden	- nymph	- crone
lo cual es	—» virginidad	- fertilidad	- muerte
tiene que ver			
con	—» Artemisa	- Hera	- Hecate
asociados con			
ciclos de la			
luna	—» luna nueva	- luna llena	- luna menguante

En esta combinación no solo se demuestra el ciclo de la luna, sino el ciclo vital de niñez / juventud / muerte.

*Me miré en tus ojos  
pensando en tu alma  
Adelfa blanca.  
Me miré en tus ojos  
Pensando en tu boca  
Adelfa roja.  
Me miré en tus ojos  
Pero estabas muerta  
Adelfa negra. (p. 273)*

La combinación del *rojo-blanco* es la que más se repite a través de la obra y simboliza vida / muerte, o sea mors / amor. La muerte siempre triunfa sobre el amor como lo vemos en los siguientes ejemplos:

*Juan Antonio el de Montilla  
rueda muerte la pendiente  
su cuerpo lleno de lirios  
y una granada en las sienas. (p. 428)*

*En tus ojos saldrán dos claveles sangrientos  
y en tus senos rosas como la nieve blanca. (p. 201)*

*Te escaparías a la luna, a la luna cubierta  
de pañuelos de encaje y gotas de sangre de mujer.  
(p. 1050)*

*Carne tuya que parece  
rojo lirio, junco fresco  
Morena de luna llena. (p. 325)*

*La luna deja un cuchillo  
buscar la cresta del fuego  
.....  
pero me lleva la nieve. (p. 1159)*

Es la combinación del blanco y del rojo un contraste

trágico ya que siempre termina con la muerte, aparece además en 304, 309, 325, 328, 395, 499, 510, 513, 783, 1010, 1061, 1102, 1113, 1159.

La combinación de *rojo-negro* y de *blanco-negro*, es también un contraste de amor / muerte, destrucción, pesadumbre, premonición o anuncio de que algo malo va a pasar. Por ejemplo:

*Jaca negra, luna roja  
la muerte me está mirando.* (p. 376)

*En la luna negra,  
¡un grito! y el cuerno  
largo de la hoguera  
En la voz entrecortada  
van sus ojos  
(lo negro sobre lo rojo).* (p. 233)

*¿Cómo a mí te entregaste?  
Porque me diste llenos  
de amor tus senos de azucena.* (p. 310)

*Oh mujer potente de ébano y de nardo.* (p. 201)

La combinación de *negro-amarillo-blanco* representa también el ciclo de la vida, negro es la muerte, amarillo simboliza la mujer vieja, el blanco la pureza o la mujer joven, una combinación con un significado parecido es *rojo-blanco-amarillo*, representando carne, pureza, desesperación, lo cual se puede considerar como un ciclo vital. El mejor ejemplo de ésto aparece en *Doña Rosita la soltera*. El ciclo aquí ocurre durante 24 horas, y es lo que Lorca llama la "rosa mutabile", empieza siendo rojo, con el pasar del tiempo se pone blanco y al final se pone amarilla.

*Señor que florezca la rosa,  
no me la dejéis en sombra  
sobre su carne marchita  
florezca la rosa amarilla.* (p. 1338)

Otras referencias de combinación de colores aparecen en las páginas: 296, 309, 304, 328, 315, 325, 456, 499, 510, 513, 783, 1010, 1061, 1079, 1102, 1113, 1159.

No cabe duda que el uso del color juega un papel muy significativo en la obra de Lorca, no solo lo usa en el escenario para describir el ambiente, lo usa en la vestimenta de los personajes para producir una atmósfera bien sea real o ideal; lo usa en sus paisajes para dar mayor vitalidad a la naturaleza, en fin el color forma una parte integral en la estilística de Lorca, y sin el cual no se lograría la estética y el lirismo que es tan fascinante en su poesía y en su prosa. Es el color para Lorca una necesidad, como lo es para el pintor, sin el color no podría expresar sus sentimientos, no nos podría describir el mundo de sus ensueños, de sus penas, en otras palabras no podría transportar al lector a aquel mundo infinito e ideal de sus obras.

## SIMBOLISMO BOTANICO

Como con la fauna, Lorca se vale de la flora para transformar el sentido del elemento al infundirle al vocablo un sentido humano. Es decir, el contexto natural de la naturaleza es substituido por el contexto humano. Y a través del simbolismo cromático o tradicional, el poeta completa la transacción semántica y enriquece enormemente su lenguaje poético.

Considerando lo extenso que es el uso de los elementos botánicos en la obra de Lorca, es sorprendente notar que en realidad entre las 1133 veces que menciona algo botánico su vocabulario actual sólo consiste de 125 palabras. Es señal de la maestría y técnica de García Lorca poder crear una obra tan diversificada como lo es la suya con tan pocos vocablos botánicos y aún hacer resaltar como parte importante de su ser la naturaleza botánica de diferente aspecto en cada uno de sus libros. Analizar los efectos creados por él mediante los elementos botánicos de su obra es analizar al hombre Federico García Lorca, su desarrollo de hombre joven a maduro y su progreso poético.

En las primeras obras, especialmente en el *Libro de Poe-*

mas, usa un simbolismo tradicional. Su preocupación es pintar la naturaleza en términos tradicionales, casi demasiado obvias. Su hermano Francisco, durante una de las clases que daba en Columbia University, dijo que Federico había obtenido mucho de su conocimiento sobre los mitos y tradiciones de la servidumbre de la casa García.<sup>88</sup> Pues parece que en este primer libro usa lo aprendido cuando en su "Canción oriental" nos explica:

*La espiga es el pan. Es Cristo  
en vida y muerte cuajado*

*El olivo es la firmeza  
de la fuerza y el trabajo.*

*La manzana es lo carnal,  
fruta esfinge del pecado,  
gota de siglos que guarda  
de Satanás el contacto... (p. 258)*

O cuando canta lo pasajero de la vida en el poema "In Memoriam":

*Dulce chopo,  
dulce chopo,  
te has puesto  
de oro.  
Ayer estabas verde,  
un verde loco  
de pájaros  
gloriosos.  
Hoy estás abatido  
bajo el cielo de agosto  
como yo bajo el cielo  
de mi espíritu rojo.  
La fragancia cautiva  
de tu tronco  
vendrá a mi corazón  
piadoso.*

*¡Rudo abuelo del prado!  
Nosotros nos hemos puesto  
de oro. (p. 223)*

Hasta en los títulos de los poemas nos muestra la unión que siente con la naturaleza: "Canción otoñal", "Canción primaveral", "Paisaje", "Chopo muerto", "Campo", "Arboles", "Los álamos de plata", "Espigas", "Encina", "Invocación al laurel", "Ritmo de otoño". Los temas principales aquí son la preocupación por lo pasajero de la vida que el poeta ve representado en el ciclo de la naturaleza, la muerte y descripciones de la naturaleza. Para todos los temas, Lorca nos pinta un paisaje, pero es muy a menudo un paisaje que refleja no solo la naturaleza descrita, sino también el ánimo del poeta. (Véase "In Memoriam" anteriormente citado).<sup>89</sup>

En la poesía andaluza, esta técnica de reflejar su ánimo es ya más lograda:

*El campo  
de olivos  
se abre y se cierra  
como un abanico.  
Sobre el olivar  
hay un cielo hundido  
y una lluvia oscura  
de luceros fríos.  
Tiembla junco y penumbra  
a la orilla del río.  
Se riza el aire gris.  
Los olivos,  
están cargados  
de gritos.  
Una bandada  
de pájaros cautivos,  
que mueven sus larguísimas  
colas en lo sombrío.*

"Paisaje" (p. 298)



Vemos en ella y en el poema citado el principio de los intentos de Lorca por apartarse poco a poco del simbolismo tradicional y crear uno suyo personal. Como el simbolismo gitano divaga ya de por sí del tradicional, Lorca aprovecha a crear imágenes más independientes. El poeta aquí se siente intensamente unido con la naturaleza que lo rodea. Lorca aquí es andaluz, entiende, siente y respira Andalucía y lo gitano. No sólo se refleja él en el paisaje, sino el paisaje participa en la intensidad de una situación descrita en momentos dramáticos:<sup>90</sup>

*y el monte, gato garduño,  
eriza sus pitas agrias.*  
“Romance Sonámbulo” (p. 43)

O la naturaleza se detiene:<sup>91</sup>

*¡Oh, que gritos se sentía  
por encima de las casas!*  
“Thamar Y Amnon” (p. 464)

Vemos también una naturaleza compartiendo el susto de Preciosa en “Preciosa y el aire” al verse perseguida por el viento Cristobalón:<sup>92</sup>

*Frunce su rumor el mar.  
Los olivos palidecen.* (p. 427)

Carlos Ramos-Gil ha señalado la propensión del poeta al simbolismo emblemático<sup>93</sup> de García Lorca en su *Libro de Poemas*, como lo son: naranja por amor; rosa por pasión, clavel por amor cristiano. Esta es una técnica de simbolismo que el poeta en muchos casos mantiene, pero al mismo tiempo varía en sus versos maduros. En el *Romancero Gitano*, por ejemplo los emblemas quedan como trasfondo, o sea, describen, pero también simbolizan.

*Naranja y limón.*  
*¡Ay de la niña*  
*del mal amor!*

*Limón y naranja.*

*¡Ay de la niña,*  
*de la niña blanca!*

*Limón.*

*(Como brillaba*  
*el sol).*

*Naranja.*

*(En las chinás*  
*del agua).*

“Naranja y limón” (p. 392)

*El largo viento, dejaba*  
*en la boca un raro gusto*  
*de hiel, de menta y de albahaca.*

“Romance Sonámbulo” (p. 432)

Más tarde, en *Poeta en Nueva York* y *Diván del Tamarit* toman un significado independiente. Esta evolución la podemos ver con los diferentes significados de la rosa, como de mujer virgen:

*Mujer, flor que se abre en el jardín:*  
*Las rosas son como tu carne virgen.*

“Con la frente en el suelo” (p. 588)

Mujer de pasiones:

*¡Dichosos los que cortan la rosa*  
*y recogen el trigo!*

“Ritmo de otoño” (p. 284)

Pasa a significar fuerzas vitales abatidas del poeta en *Poeta en Nueva York*:

*Las rosas huían por los filos  
de las últimas curvas del aire* (p. 478)

O falsedades y engaños como cuando en *Poeta en Nueva York* dice “rosas maniatadas” (p. 516) y “rosas químicas” (p. 481).<sup>94</sup>

Con su técnica, Lorca también logra una participación de todos los sentidos con la naturaleza que lo rodea:

sabor y olor: *en la boca un raro gusto  
de hiel, de menta y de albahaca.*  
(p. 432)

oído: *los olivos están cargados de gritos*  
(p. 297)

vista y oído: *La elipse de un grito,  
va de monte  
a monte.*

*Desde los olivos  
será un arco iris negro  
sobre la noche azul.* (p. 298).

tacto: *y el monte, gato guarduño,  
eriza sus pitas agrias.* (p. 430)

Algunas veces no es el símbolo botánico el que cuenta, sino el color que emana:<sup>95</sup>

*Asomo la cabeza  
por mi ventana, y veo  
como quiere cortarla  
la cuchilla del viento.*

*En esta guillotina  
invisible, yo he puesto  
la cabeza sin ojos  
de todos mis deseos.*

*Y un olor de limón  
llenó el instante inmenso,  
mientras se convertía  
en flor de gasa el viento.*

“Nocturnos de la ventana” (p. 369)

En este libro además aparece ya un sensualismo y algo del erotismo árabe que luego predomina claramente en el *Diván del Tamarit*. Para los árabes andaluces el erotismo era una obsesión y frecuentemente se hallaba comparación con ella en el mundo botánico, pero era erotismo —desco— que finalmente dejaba ganar a la castidad. El poema “cancioncilla sevillana” es representativo de este razgo. Lorca ya no exagera el uso del emblema; por ejemplo, en este libro aparece la rosa solamente 9 veces en contraste con las 32 veces del *Libro de Poemas*. Los poemas de este libro son canciones cortas, y según Edwin Honig, Lorca trata de regimentalizar su vida botánica dentro de una mitología para niños. Para Honig esto es indicación de la importancia que Lorca le está dando al desarrollo de su sensualismo refinado, erótico y musical; sensualismo, como se ha dicho, no logrado del todo, pero el principio de lo que se ve en plena flor en el *Romancero Gitano*.<sup>96</sup>

Muchos críticos opinan, (entre ellos Edwin Honig) que es en este libro donde Lorca se muestra maestro de su material poético. Estoy de acuerdo.

Sus imágenes botánicas emanan sensualismo:

*Niña, deja que levante  
tu vestido para verte.  
Abre en mis dedos antiguos  
la rosa azul de tu vientre.* (p. 427)

*La higuera frota su viento  
con la lija de sus ramas.* (p. 430)

*En las últimas esquinas  
toqué sus pechos dormidos,*

*y se me abrieron de pronto  
como ramos de jacintos. (p. 434)*

Pintan la escena andaluza gitana:

*en las tierras de aceitunas  
bajo el rumor de las hojas. (p. 437)*

Y expresan la tradición y filosofía de sus gentes:

*Lo que en otros no envidiaban,  
ya lo envidiaban en mí.  
Zapatos color corinto,  
medallones de marfil,  
y este cutis amasado  
con aceituna y jazmín.  
¡Ay Antoñito el Camborio,  
digno de una Emperatriz!  
Acuérdate de la Virgen  
porque te vas a morir.  
¡Ay Federico García,  
llama a la Guardia Civil!  
ya mi talle se ha quebrado  
como caña de maíz.*

“Muerte de Antoñito el Camborio”  
(p. 448)

En estos versos nos ha pintado García Lorca a un gitano. Vemos aquí su orgullo, su sensualidad, su habla, su religiosidad infantil, su realidad con la vida moderna y relacionando la muerte con la agricultura y aceptándola como tal.

El poema “Thamar y Amnon” es definitivamente el precursor del *Diván del Tamarit* y con su erotismo completa el esfuerzo de síntesis de las tres grandes tradiciones e influencias españolas:

1. El erotismo estudiado árabe.
2. La tierra natural y primitiva del gitano.

### 3. El mundo moderno.

En mi opinión García Lorca aquí siente su vitalidad y éxito de poeta y nos presenta una obra y a un hombre en equilibrio total.

Con el *Poeta en Nueva York* empieza una nueva etapa en la poesía como en la vida de Federico García Lorca. Es una etapa en la cual está totalmente consciente y de la cual le escribe a su amigo Jorge Zalameda en 1928 antes de partir a Nueva York:

“Yo también lo he pasado mal. Muy mal... He trabajado mucho y estoy trabajando. Después de construir mis *Odas*, en las que tengo tanta ilusión, cierro este ciclo de poesía para hacer otra cosa. Ahora tengo una poesía de ABRIRSE LAS VENAS, una poesía EVADIDA ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas. Amor de morir y burla de morir. Amor. Mi corazón. Así es... Te lo digo yo, que estoy pasando uno de los momentos más tristes y desagradables de mi vida”. (p. 1664)

Creo que al llegar a Nueva York y enfrentarse con este mundo tan opuesto al de su Andalucía, la dirección que iba a tomar su poesía se acentuó aún más de lo que él mismo había pensado. Como se ha dicho, es en este libro donde el poeta usa elementos botánicos con más frecuencia, y usa una gran variedad de vocablos. No aparece la naturaleza andaluza que se describe con la aceituna, oliva, chopo, naranja, granada, clavel, adelfa. Hay casi una ausencia total de árboles, pero es donde usa más hierbas, todas con sentido negativo: cicutas, ortigas, azafrán, anís; los sustantivos hierbas y musgos (elementos negativos), como también la manzana en sentido de perdición son los que predominan. Lorca, por medio de la naturaleza, una naturaleza que él cambia de lo positivo a lo negativo mediante el uso de adjetivos y sentidos que lo rodeó, nos presenta una

visión de un mundo totalmente desolado, mutilado, atormentado y sin esperanza:

*Con el árbol de muñones que no canta  
y el niño con el blanco rostro de huevo.* (p. 471)

*Las rosas huían por los filos  
de las últimas curvas del aire* (p. 478)

*Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,  
a todos los amigos de la manzana y de la arena,*

“lirio aguado” (p. 485), “muerta semilla de manzana” (p. 486), “árboles fermentados” (p. 488), “dalias muertas” (p. 493), “rosas de azufre débil” (p. 503), “perros equivocados, manzanas mordidas” (p. 508), “verdes girasoles” (p. 519).

Es en este libro donde Lorca crea su botánica urbana. La única esperanza y verdad positiva para él son: 1.- Los negros en Nueva York para quienes llegará la salvación.

*Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey  
a que cicutas y cardos y ortigas turben postreras azoteas.*  
(p. 382)

2.- Walt Whitman, representativo de pureza y amor a lo sentimental, y 3.- Los negros de Cuba, quienes viven en la salvación. Empezando con “Huída de Nueva York” el poeta casi exclusivamente canta de alegría y esperanza y termina su libro afirmando que hay salvación en el mundo:

*Se supo el momento preciso de la salvación de nuestra  
[vida.*

*Porque la luna lavó con agua  
las quemaduras de los caballos  
y no la niña viva que callaron en la arena.  
Entonces salieron los fríos cantando sus canciones  
y las ranas encendieron sus lumbres en la doble orilla  
[del río.*

*Esa maldita vaca, maldita, maldita, maldita  
no nos dejará dormir, dijeron los fariseos,...*

.....  
*Fue entonces  
y la tierra despertó arrojando temblorosos ríos de polilla.*  
(p. 533)

Después de *Poeta en Nueva York* Lorca regresa a Andalucía y escribe la elegía a su amigo Ignacio Sánchez Mejía. Ocupa el octavo lugar en la lista de frecuencias; del poco vocabulario que usa, sólo el olivo y la uva no son negativos. Usa aquí el vocablo para acentuar su pena sobre la muerte de Ignacio.

A continuación escribe el *Diván del Tamarit* y creo que es en este libro donde hace lo que le había escrito a Jorge Zalameda en la carta anteriormente citada de 1928, cuando dice:

“Todo el día tengo una actividad poética de fábrica. y luego me lanzo a lo del hombre, a lo del andaluz puro, a la bacanal de carne y de risa. Andalucía es increíble. Oriente sin veneno, Occidente sin acción. Todos los días llevo sorpresas nuevas...” (p. 1664)

Este libro está lleno de la preocupación con el erotismo tan evidente en los árabes. Lorca expone aquí su búsqueda de identidad sexual y casi todos los elementos botánicos tienen conotación erótica:

*¿Quién recoge tu semilla  
de llamarada en la nieve?  
¿Qué alfiler de cactus breve  
asesina tu cristal?  
¡Qué clavel enajenado  
en los montones de trigo!* (p. 567)

El *Diván del Tamarit* se escribe en 1936, y es en ese año que muere Federico García Lorca, se piensa, asesinado por la Guardia Civil española...



ESQUEMA DE FRECUENCIA	árboles y arbustos non-frutales	frutas y árboles frutales <sup>8</sup>	flores	hierbas	verduras	plantas	varios <sup>9</sup>	vocabulario botánico <sup>10</sup>	total elementos bot. en cada obra	número de páginas por obra	% de elementos bot. por página
<i>Libro de Poemas</i> (1921)	55	26	78	3	0	17	1	123	298	122	2.4
<i>Poemas de Carte Jondo</i> (1921)	4	29	17	4	0	9	0	9	66	47	1.4
<i>Primeras Canciones</i> (1922)	8	6	6	0	0	3	0	14	37	10	3.2
<i>Canciones</i> (1921-1924)	21	39	30	7	1	5	2	46	151	62	2.4
<i>Romancero Gitano</i> (1924-1927)	12	17	31	7	3	6	1	34	111	42	2.6
<i>Poeta en Nueva York</i> (1929-1930)	7	23	44	8	2	10	11	78	163	62	3.0
<i>Llanto</i> (1935)	3	2	4	0	0	2	1	2	14	8	1.7
<i>Dixán del Tamarit</i> (1936)	2	6	23	1	0	4	7	27	70	18	3.8
<i>Poemas Sueltos</i>	6	23	70	1	0	5	6	72	183	71	2.5
<i>Cantares Populares</i>	2	5	3	2	1	0	0	7	20	13	1.3
Total de elementos en cada categoría usados en la obra	120	176	301	33	7	55	29	412	1133		

ESQUEMA DE FRECUENCIA	árboles y arbustos non-frutales	frutas y árboles frutales	flores	hierbas	verduras	plantas	varias	vocabulario botánico	total elementos bot. en cada obra	número de páginas por obra	% de elementos botánicos por pág.
<i>El maleficio de la mariposa</i> (1919)	5	0	19	3	0	0	1	40	66	53	1.2
<i>Los títeres de cachiporra</i>	5	17	42	0	1	0	0	27	92	57	1.6
<i>Mariana Pineda</i> (1925)	9	13	31	3	0	2	1	21	80	111	0.7
<i>Teatro Breve</i> (1928)	2	0	1	1	0	0	0	4	8	17	0.4
<i>La Zapatera Prodigiosa</i> (1930)	4	8	12	6	2	2	0	8	42	67	0.6
<i>Amor de Don Perimplín con Belisa en su jardín</i> (1931)	2	3	6	5	0	1	0	10	27	39	0.6
<i>Establillo de Don Cristóbal</i> (1931)	0	4	24	0	2	3	0	0	33	26	1.2
<i>Así que pasen cinco años</i> (1931)	4	8	28	2	0	4	3	29	78	98	0.7
<i>El Público</i> (1933)	0	0	0	1	1	3	1	9	15	25	0.6
<i>Bodas de Sangre</i> (1933)	7	71	37	2	0	9	1	75	202	101	2.0
<i>Yerma</i> (1934)	6	9	33	4	0	7	0	26	85	87	0.9
<i>Doña Rosita la Soltera</i> (1935)	11	5	96	13	3	1	1	55	185	87	2.1
<i>La casa de Bernarda Alba</i> (1936)	5	4	4	1	2	8	0	13	37	93	0.3
Total de elementos en cada categoría usados en la obra:	58	142	333	41	11	40	8	317	950		

## SIMBOLISMO MITICO

Detengámonos un momento para ver brevemente un elemento más, éste como los números es cultural; pero adquiere sentido nuevo en la provincia poética lorquiana, nos referimos a los mitos. La mitología indica que los mitos tienen un significado particular que pretende ser general. La crítica literaria enseña, además, que el mito se puede adaptar y colocar junto a otros en un lugar inesperado. De ahí que se remocen y cobren un sentido nuevo. En el caso de Lorca, como veremos ahora, es inaudito lo poco que se han estudiado. Repasemos algunos comenzando con Narciso. Tradicionalmente se trata el mito de Narciso como una expresión de vanagloria, de homosexualidad y de esterilidad. Cuando Narciso ve su imagen en el agua no hay penetración de la vista. La imagen es una reflexión que se queda en lo más superficial de la superficie del agua. Por lo tanto, no hay potencia, ni hay fruición. Las aguas que reflejan desde su superficie la imagen, son incapaces de verdadera creación; como un tríptico de espejos pueden repetir con reflejos y contrarreflejos la imagen una infinidad de veces. Es en este sentido que María Teresa Babín identifica a Narciso con la esterilidad. Empero, las aguas del subconciante que

reflejan imágenes pueden actuar como el *pharmakon* que Jacques Derrida describe en su ensayo *La pharmacie de Platon*, como la droga o fármaco que puede ser tanto buena como mala; que puede ser, en otras palabras, medicina o veneno. Es decir, que es tan malo quedarse reflejado en las aguas del subconciente (el caso del poema "Narciso") como el sumergirse y ahogarse en ellas (el caso del poema "Niña ahogada en el pozo: [Granada y Newburg]"). En ambos casos resulta una psicosis y locura: el hombre que es toda lógica sin sentimiento y el que es toda intuición sin razón. Hay una dosis óptima de esas aguas subterráneas, que bien medidas darán máxima oportunidad de creación. El caso que propone la profesora Babín es que Lorca se queda en la esterilidad de la mente lógica, pero si vemos el poema "Narciso" con cuidado, vemos que el niño que así se llama ve que "En lo hondo hay una rosa / y en la rosa hay otro río". La rosa pertenece al grupo de símbolos de la mandala y es una versión formalizada del simbolismo de la plenitud. En vez de una serie de reflejos producidos por espejos o aguas reflectoras, aquí tenemos la penetración de la vista hasta "lo hondo" y allí "una rosa" y un encadenamiento o concatenación de imágenes. De Narciso vemos sin mucha imaginación, cómo el mito se transforma en el del Fénix y los pétalos de la rosa se convierten en las llamas de fuego que le quemán; pero cada cien años esta ave de sus cenizas resucita. Parece que Narciso para Lorca, no es tanto esterilidad homosexual; sino renacimiento psíquico.

Vamos a otro mito más sencillo: el de las parcas. En la pieza dramática *Así que pasen cinco años*, el Joven, que hace de protagonista, está sufriendo una regresión a su niñez cuando tres jugadores de naipes llegan a visitarle con una baraja de Tarot, en la que cada carta simboliza uno de los componentes psíquicos del Joven. El mismo se da una mala mano. Los naipes caen donde deben y los tres jugadores o parcas cortan formalmente los hilos de la vida del Joven. En *Bodas de Sangre* nos encontramos con las parcas nuevamente, esta vez en forma de tres leñadores; es decir, *cortadores* de árboles por profesión, que cortan los hilos de la vida a Leonardo. En el *Llanto por Ignacio Sánchez Me-*

ñas, Lorca las presenta como "las madres terribles". Aparece en *Así que pasen cinco años* de manera oblicua. Y Eco también aparece en esa obra como un personaje. Como personaje mítico está presente para la muerte del Joven después que éste ha jugado con la baraja de Tarot. También aparece de otra guisa. El amigo segundo, uno de los personajes, dice que de cinco años, no, cambia de parecer, de dos, por fin dice de un año cogió una mujercilla de la lluvia y la puso en una pecera. El amigo primero, otro personaje, le pregunta que si creció y el segundo le contesta que cada día se hizo más pequeña hasta que no quedó de ella más que una gota de agua y cantaba una canción de muerte. Es decir, que lo que la mujercilla de lluvia representa es a Eco; quien al ser rechazada por Narciso, como recordamos de la mitología, se disipó y dejó sólo su voz en el aire. y Eco simboliza la regresión al vientre materno y la muerte. Leamos la canción de Eco que nos dá Lorca:

*Yo vuelvo por mis alas,  
dejadme volver.*

*Quiero morirme siendo amanecer,  
quiero morirme siendo  
ayer.*

*Yo vuelvo por mis alas,  
dejadme volver.*

*Quiero morirme siendo manantial.  
Quiero morirme fuera de la mar...*

Como decíamos, regresión y muerte.

El mito de Boreas y Orithy[i]a, junto al de Apolo y Dafne, se manifiestan en "Preciosa y el Aire". La alusión a Boreas y Orithy[i]a se la debemos al eminente maestro Amado Alonso. A Alonso le gustaba recordar el final del libro sexto de la *Metamorfosis* de Ovidio, donde Boreas crea un gran viento con sus alas para impresionar a Orithy[i]a a quien levanta con sus alas deseoso de amarla. Además, si recordamos la historia de Apolo y Dafne, recordaremos que Apolo la persiguió para su propia gratificación sexual; mientras que Preciosa será perseguida por San Cristobalón.

Y si Dafne se convirtió en un laurel, por intervención de Afrodita, y así salvada de los abusos sexuales de Apolo, Preciosa, nos dice Lorca, va caminando "por un anfibio sendero / de cristales y laureles". Con la palabra *laureles* nos prepara el poeta para la asociación entre las dos historias.

Finalmente, en esta breve revisión de mitos, podemos mencionar la historia de Odiseo y Penélope. Como ustedes recuerdan, Odiseo o Ulises se fue a la guerra troyana y Penélope tuvo que esperarlo; mientras lo esperaba, los hombres del reino le creían muerto y querían que Penélope escogiera un esposo de entre ellos; pero ella les pudo retrasar diciéndoles que tan pronto terminara un tejido que confeccionaba, tomaría la decisión. Naturalmente, por el día tejía y por la noche destejía, cosa que nunca progresaba. Un día regresó Odiseo o Ulises disfrazado de viejo, para ver quiénes eran sus enemigos y si Penélope le era fiel. El final lo conocemos bien. Lo que vemos, es que la estructura del mito se reelabora en dos comedias lorquianas: *Mariana Pineda* y *La Zapatera Prodigiosa*. En la primera obra, basada en un personaje histórico del siglo XVIII, tenemos a la heroína esperando a su amante, un rebelde político, y para justificar su espera, se pone a tejer una bandera que ella teje mientras tiene esperanza del regreso del amante. Como vemos es paralela la acción de *Mariana Pineda* a la de Penélope. Buero Vallejo la llamaría en su obra teatral, la tejedora de sueños. En *La Zapatera Prodigiosa* el zapatero se marcha y regresa disfrazado para notar si su esposa le era fiel a la memoria, a pesar de lo cruel que había sido en su presencia anterior. Y viene, como Ulises, a limpiar su casa de pretendientes y para cumplir los deseos de la esperanza.

El simbolismo de los mitos en Lorca merece un detenido estudio aparte de los mitos individuales como los estudian María Teresa Babín o Rupert Allen y alguno que otro crítico. De hecho la simbología mitológica en Lorca forma un sistema de reconstrucción del mundo antiguo: griegos y romanos siguiendo la pauta establecida por el maestro de su generación, Luis de Góngora.

## SIMBOLISMO ACUATICO

El agua ha aparecido en la literatura del mundo en varias formas por toda la historia. Según el *Diccionario de Símbolos de Cirlot*,<sup>2</sup> históricamente, el agua ha representado la fertilidad y la vida, lo que regala el don vital al mundo. El significado es obvio. Sin agua, todo se muere y la vida es imposible. Asimismo, el agua representa, en muchas culturas, lo sexual - el impulso de propagar.

En la Biblia, el agua toma un significado especial. Por medio del agua en el sacramento bautismal, resulta un renacimiento espiritual. El agua conduce a una existencia en un nivel más elevado que no es física, sino espiritual. La gran inundación que se describe en la Biblia retrata también este tema de renacimiento. La Tierra muere, ahogada en un mar universal para renacer limpia y fresca y libre del pecado mundial. Esta idea recibe un ímpetu del fenómeno natural del proceso de la evaporación. El agua se alza al cielo y cae otra vez en una forma nueva y purificada.

El agua ha sido representada también como un medio de transporte y específicamente, un conductor a la muerte.

En este caso, el agua sirve como una liga entre la vida y la muerte —representada por el mítico río Styx. En relación con esto, hay que notar que el agua tiene el poder de extinguir el fuego— otra simbolización de la transformación a la muerte.

El agua ha representado en la literatura también, el aspecto desconocido y misterioso característicamente del mar y el océano con sus honduras negras, sin fondo.

En los tiempos más modernos, el agua ha adquirido un significado más explícito popularizado por la escuela de psicoanalistas representativo del gran psicólogo Sigmund Freud.

En sus interpretaciones de sueños, Freud describe el significado del agua en términos semejantes a lo tradicional. Según Freud,<sup>3</sup> el agua refleja las condiciones del útero. Así, refiere al proceso del nacimiento. Cuando una persona sueña que se cae al agua y emerge otra vez, tiene el sueño un significado de renacimiento. La ciencia moderna contribuye con otro aspecto al significado del agua con su teoría de que la vida evolucionó de las honduras del mar. Así el agua representa muy vívidamente el fenómeno del nacimiento.

La psicología moderna también atribuye al agua otro significado más único —el de lo inconsciente—. Para Freud y los psicoanalistas, un cuerpo de agua tomó la forma representativa del estado del sueño, de la hipnosis y de cada forma de la inconsciencia. El psicólogo moderno habla del “cuerpo fluido”, representativo del estado de la mente no estructurada, no formal, sin restricciones e inhibiciones. Algunos de los psicólogos lo describen como la parte femenina de la personalidad.<sup>4</sup>

En la literatura de Lorca, es interesante notar que el significado del símbolo del agua no ha variado tanto de lo tradicional, pero que ha adquirido una esencia más única y efectiva, tal vez, que en los numerosos tratamientos históricos. Para entender claramente lo que Lorca intenta con su simbolización, es necesario comentar un poco su poética.



En su libro *The Symbolic World of Federico García Lorca*, el crítico literario, Rupert Allen dice que Lorca era un artista que reconoció que la originalidad y la facultad creadora no pueden tener fuente en la conciencia. Según Allen:

*To bring something new into the world of spirit... means to raise to consciousness the material upon which the conscious mind can work.*<sup>5</sup>

El estado inconsciente inicia en el espíritu del artista el poder de crear. Es necesario que el autor se escape del mundo real, absurdo, y sofocante hasta encontrarse en la atmósfera del impulso creativo. Por medio de la inconsciencia, el autor vuelve a un estado más inocente, más libre, sin inhibiciones.

Es el estado del niño y de la mujer en los términos en que describe Lorca la condición del poeta. Este análisis refleja la descripción psicológica de la inconsciencia como el aspecto femenino de la personalidad. Lorca lo habría llamado "el aspecto artístico". Según Lorca, esta "consciencia artística" se compone de varios niveles: lo Narcisista, lo fálico y lo espiritual. En el nivel *Narcisista* el individuo concentra su interés en sí mismo. El "yo" es sumamente importante. El nivel *Fálico* se caracteriza por su conocimiento del impulso sexual y de otras personas. En el nivel *Espiritual*, el individuo realiza su identidad más noble —su "valor único". Este es el nivel psicológico del artista— el nivel más hondo de la inconsciencia.<sup>6</sup>

Es el propósito del autor atentar a lograr este nivel más alto del colmo artístico. Así, la lucha de conseguir el estado espiritual del artista es un objeto sumamente importante en la literatura de García Lorca y forma una base para uno de sus símbolos más abundantes y variados.

Lorca presenta el agua de varias maneras. Aparece el agua en forma de río, de mar, de arroyo, de estanque, de lluvia, y de nieve. También hay la representación del agua

en forma de sangre, savia y linfa y otros materiales en la composición del cuerpo animal. El agua no se limita en forma, sino que representa todas las formas líquidas.

También, trata Lorca la imagen del agua por su escasez, o por su ausencia. Este último tratamiento es, tal vez, el único e interesante de todas las representaciones de este símbolo como veremos más adelante.

En resumen, unos comentarios más sobre el símbolo acuático en general.

El agua representa lo inestable, el estado fluido, sin forma. El agua es una sustancia manejable, flexible. Como el arte, el agua existe como una masa dentro de las manos del artista quien la puede formar y obrar hasta que alcanza su forma más pura y más rica. Otra vez, podemos ver la conexión entre las características del agua y de la inconsciencia de que habla Lorca. Como el agua tiene el poder de disolver lentamente la piedra, lo inconsciente muerde poco a poco lo consciente, hasta que lo destruye.

Lorca usa el símbolo del agua también en su contexto sexual. Veremos ejemplos en que el agua es muy evidentemente el referente de la fecundidad. El simbolismo de este tipo es tan común como el simbolismo representativo de la inconsciencia poética. Estas dos formas de la simbolización, aunque parecen bastante diferentes en su contexto, en realidad tienen mucho de común.

Volviendo otra vez a considerar esto en términos psicológicos, conviene notar que Lorca relacionó la fuerza poética con la libido o el impulso sexual. Para Lorca el acto creador, es la esencia artística de la palabra, equivale al acto procreador. Como la libido constituye la parte de la psique responsable por el impulso sexual, sin inhibición ni racionalización, es responsable también por el impulso creador del artista —igualmente no inhibido ni racional—. En su poesía, notamos la mezcla de estas ideas con la mezcla de su simbolismo. El simbolismo del agua representa, por todo

ello, dos niveles de significación. Representa el aspecto físico y sexual del estado consciente, mientras que representa lo espiritual y poético en el plano inconsciente.

Ya que entendemos lo que Lorca quiere expresar con su símbolo del agua, podemos investigarlo en sus varios tratamientos más efectivamente.

### *El agua como símbolo de la fecundidad y la sexualidad*

Hay varias alusiones en la literatura de Lorca al agua en relación a lo fecundo y lo sexual. Según el crítico Christoph Eich, "En la fecundidad y la muerte culmina y se agota la vida".<sup>7</sup>

La fecundidad es, en este aspecto, la medida de la vida. El impulso sexual de propagar marca el pasaje del tiempo en su carrera al fin inevitable de la muerte. Rupert Allen compara el río con el "fluir libidinal". El río, con su fluir ondeante y fuerte, representa muy vívidamente el carácter del impulso sexual. Esta fuerza existe también en el impulso creativo. Allen alude a lo sexual otra vez en su comparación entre "las gotas del agua y gotas de semen".<sup>8</sup>

Vemos un ejemplo representativo del simbolismo de la fertilidad en el poema *Lluvia*.<sup>9</sup> Describe la lluvia así:

*La que nos trae las flores  
y nos unge de espíritu santo de los mares.  
La que derrama vida sobre las sementeras  
y en el alma tristeza de lo que no sabe.*

*Es un besar azul que recibe la tierra...  
cuando sobre los campos descienes lentamente  
las rosas de mi pecho con tus sonidos abres.*

El simbolismo es bastante obvio aquí y debemos notar que la fertilidad de que habla no es solamente terreno, sino una fertilidad espiritual. El autor une muy efectivamente las dos ideas con el uso del símbolo singular y nos demuestra

su filosofía poética por el uso de la metáfora. La lluvia abre las flores como la “inspiración poética” abre “las rosas del pecho del artista”.

Citando una alusión más sexual, notamos en *La Casaca Infiel*<sup>10</sup> que el acto sexual va acompañado por el rumor del río. Empieza el poema con la línea:

*Y que yo me lo llevé al río.*

Es significativo que la acción sexual tome lugar a la orilla del río, el espacio entre la tierra firme (la realidad) y el agua (lo inconsciente) el agua implica el acto sexual. También, el autor demuestra el paralelo que existe entre el impulso libidinal sexual y el del arte. El simbolismo existe en dos niveles.

En *Invocación Al Laurel*,<sup>11</sup> Lorca expresa por símbolo del agua, la vitalidad física en relación otra vez, a la vitalidad espiritual. Describe primeramente su empatía por la naturaleza. En unas líneas dice:

*Conozco tu encanto sin fin, Padre Olivo.  
Al darnos la sangre que extraes de la tierra.  
Como tú, yo extraigo con mi sentimiento  
el óleo bendito que tiene la idea.*

Vemos en esta metáfora extendida otra vez la imagen del agua que provee nutrimento vital. Describe al agua como “sangre” que el Olivo recibe de la tierra y que transforma en algo más útil —más beneficiosal— en la forma del aceite. En una manera semejante, el poeta transforma sus ideas mundanas al “óleo bendito” —palabras inspiradas por la poesía.— Lo común se transforma en lo divino. Se describe muy poéticamente así, la fecundidad poética en una forma alegórica.

Lorca presenta el agua en varias otras formas. Aparece en las formas de río, de arroyo, y en otras formas que sugieren la acción ondeante y corriente típica del impulso

sexual. El agua corriente simboliza la vitalidad. Para expresar la falla de vitalidad y específicamente la muerte, Lorca usa el símbolo de la nieve. Según Rupert Allen, la nieve expresa la idea de "vitalidad helada".<sup>12</sup>

En su poema *Canción de Cuna*,<sup>13</sup> habla el autor de una princesa que "duerme por la noche oscura". En esta descripción de la muerte, compara el cuerpo sin vida con "tierra de nieve".

De una manera semejante, en la tragedia *Bodas de Sangre*,<sup>14</sup> el cuerpo del novio al fin del drama se describe como un "montón de nieve". También, en *Epitafio a Isaac Albeniz*,<sup>15</sup> el cadáver es "nieve tendida".

### *El agua como un símbolo de lo inconsciente*

He concentrado en el uso del agua como un símbolo por la fecundidad física y poética en la literatura de Lorca. Pero esta simbolización es solamente una parte del significado total representado por el motivo del agua. He aludido a la importancia de lo inconsciente en las obras de Lorca y he demostrado unos ejemplos en relación con el simbolismo de la fertilidad. Aquí, quiero concentrar más específicamente en el tratamiento del tema de la inconsciencia y su importancia al simbolismo acuático de Lorca.

Hemos dicho que el agua ha representado, tradicionalmente, lo desconocido y lo misterioso y que también, para el psicólogo moderno, simboliza el estado inconsciente. Como lo inconsciente existe en un estado todavía relativamente desconocido y misterioso, estos dos aspectos simbólicos parecen bastante análogos.

En su poema *Manantial*,<sup>16</sup> vemos un buen ejemplo de este simbolismo en que el agua representa un fluir de lo inconsciente:

*Quién pudiera entender los manantiales,  
el secreto del agua*

*recién nacida, ese cantar oculto  
a todas las miradas,  
del espíritu dulce melodía  
más allá de las almas  
¿qué alfabeto de auroras ha compuesto  
[sus oscuras palabras?]*

Este “espíritu dulce” que está “más allá de las almas” es, sin duda, el mismo espíritu que inspira al poeta. Describe el efecto de esta agua espiritual así:

*Más yo siento en el agua  
algo que me estremece...  
como un aire  
que agita los ramajes de mi alma.*

El manantial “viviente” brota del interior —viene a la superficie de la tierra de una fuente escondida— una fuente en un lugar más interior del alma. Así el manantial de Lorca es una erupción de lo inconsciente.

Otro poema describe aún más claramente este proceso de la emergencia de lo inconsciente al mundo exterior. Rupert Allen se refiere a *Fábula* para analizar la concepción de lo inconsciente, según Lorca.<sup>17</sup>

Allen explica que los espíritus del agua en el folklore gitano tienen el poder de llevar el llanto a la región de la inconsciencia —a las honduras del mar.— Esta región, donde viven los espíritus acuáticos, es un lugar potencialmente peligroso (como el estado hipnótico y el estado de la locura). Hay criaturas que existen en esta región como los unicornios y el cíclope en *Fábula*.<sup>18</sup> Algunos son muy peligrosos. Según la mitología, el unicornio era un purificador del agua porque eliminó las víboras del mar. Su cuerpo es una proyección fálica de la muerte y representa, así, una fuerza libidinal no física, sino mental. El cíclope, por lo contrario, representa lo malo y peligroso que existe en este ambiente. Así, existen dos fuerzas, una buena y la otra mala en el reino acuático, e introduce el autor el elemento peli-

groso. El peligro existe en lo inconsciente y es el deber del hombre adaptarse a estos elementos buenos y malos. No puede rechazar su existencia, sino que tiene que entenderla. Por el uso de la metáfora extendida, el autor describe, en efecto, su idea de la inconsciencia en que imágenes que no son del *mundo real* aparecen de vez en cuando para revelarse al mundo real. Vienen las imágenes desde el fondo misterioso y oscuro del mar y aparecen en la superficie como imágenes en el “azogue sin cristal” o “espejo sin vidrio” del poema. Asimismo, las imágenes poéticas aparecen mágicamente desde su cuna en lo inconsciente del autor y emergen al plano real donde hay luz para verlos.

El océano, o el mar, es, para Lorca, el símbolo último de la característica generativa. La vida procedió del océano y por eso sirve como un buen símbolo de la vida. En su comparación con el estado del útero, la emergencia del mar representa el “renacimiento” y sirve como símbolo del renacimiento espiritual. Cuando un individuo entra en el estado inconsciente, vuelve a ser, como un niño, una parte integral de un estado más puro y más inocente. Por medio de su vuelta a la realidad, hay verdaderamente un renacimiento, simbolizado por el mar.

El océano simboliza, según Rupert Allen, las “aguas arregladas” que le dan forma al arte. Podemos ver este simbolismo mejor si nos volvemos a la filosofía de Lorca. En el nivel más noble de la consciencia artística, hay unión espiritual con toda la esencia artística. Esta unión se presenta en el símbolo de las aguas unidas del mar, con su tamaño infinito, su fluir macizo, y su oscuridad misteriosa.

En *Preciosa y el Aire*,<sup>19</sup> el mar toma otra parte muy significativa. Este poema es una metáfora magnífica para expresar la situación del individuo en su relación con los estados de la consciencia y la inconsciencia.

Preciosa viaja por un sendero angosto y *anfíbio* entre la tierra firme y el mar. Este sendero a la orilla del mar representa el estado que existe entre la inconsciencia y lo cons-

ciente. Es un sendero inestable, peligroso. La atmósfera de este lugar es algo misteriosa, casi hipnagógico y alude efectivamente al estado de la inconsciencia. La superficie del mar brilla con luz vacilante de la luna (expresado como "cristales" en el poema). Estas trémulas de luz representan, según Allen, los vislumbres de imágenes poéticas que escapan de la inconsciencia al mundo exterior.

Preciosa es una figura representativa del "yo", o el nivel más base en la estructura de conciencia de Lorca. Ella no quiere perder la identidad segura que tiene de sí misma.

Está perseguida por un gran San Cristobalón desnudo, un personaje obviamente representativo del mítico dios Apolo que persiguió a la diosa Dafne. Según Allen, Apolo fue conocido como el dios de la "inconsciencia creativa". Dafne resiste los avances de Apolo al transformarse en laurel, manteniendo así su identidad. La relación entre el mito de Apolo y Dafne y Preciosa y el Aire de San Cristobalón, es algo intencional por Lorca. San Cristobalón, el símbolo sexual por el impulso libidinal, persigue a Preciosa, símbolo de la conciencia del "yo". En su otro nivel de entendimiento, el impulso artístico persigue al impulso no-artístico (el rechazo de lo inconsciente). Como en el mito de Apolo, la heroína Preciosa persevera. Escapa del poder del dios libidinal a la seguridad confortable de los ingleses "reservados" arriba en las "blancas torres" de las montañas, lejos del peligro del mar misterioso.

El poema trata de la lucha que existe entre el impulso de expresión libre y creador, con la reserva que hay en la conciencia humana en el "yo".

Otros tratamientos del tema de Apolo y el laurel son también significativos al simbolismo del agua, en *A Carmela la Peruana*,<sup>21</sup> Lorca dice:

*Un Apolo de hueso borra el cauce inhumano  
Donde mi sangre teje juncos de primavera.*



Otra vez, vemos un dios sensual. El autor describe su sangre (símbolo acuático) como algo tenso, trastornado, "tejiendo *juncos* (símbolo fálico) de primavera". Se refiere al impulso sexual, suprimido.

También, en *Invocación al Laurel*,<sup>21</sup> Lorca usa el mismo tema del Laurel. Describe el laurel así:

*¡Laurel Divino, de alma inaccesible,  
siempre silencioso, lleno de nobleza.  
...formado del cuerpo rosado de Dafne  
con savia potente de Apolo en tus venas!*

Una vez más menciona la *sangre* de Apolo. En este caso, la imagen ha tomado la forma de la savia.

El autor continúa:

*¡Todos tus hermanos del bosque me hablan,  
solo tú, severo, mi canción desprecias!  
Acaso, ¡Oh maestro del ritmo!, ¿meditas  
lo inútil del triste llorar del poeta?*

El autor experimenta una unidad espiritual con los otros "hermanos del bosque". Pero con el laurel, no se puede comunicar. El laurel está en una clase aparte con Preciosa. Dice Lorca que "tal vez el laurel en su silencio, medite lo inútil del triste llorar del poeta". El laurel, como Preciosa, es la antítesis de la expresión poética.

En *Narciso*,<sup>22</sup> el autor explora otra vez el tema de la inconsciencia. En este tratamiento, un Narciso juvenil mira su reflejo en un río:

*Niño.  
¡Que te vas a caer al río!  
En lo hondo hay una rosa  
y en la rosa hay otro río.*

*Mira aquél pájaro! Mira!  
aquél pájaro amarillo!*

*Se me han caído los ojos  
dentro del agua.*

*¡Dios Mío!  
Que se resbala! Muchacho!  
...y en la rosa estoy yo mismo.*

*Cuando se perdió en el agua  
comprendí. Pero no explico.*

En el poema el niño Narciso, símbolo de la inocencia, la imaginación, y los sueños, mira simbólicamente dentro de su propia inconsciencia representada por el río. El niño vive en el mundo natural de la imaginación. Es un mundo sin compromiso y sin inhibición. El niño acepta las cosas sin necesidad de justificarlas. Es un personaje muy propenso a perderse en su inconsciente.

Ve la imagen de “un río dentro de una rosa, en un río”. La rosa en este poema es un símbolo del “centro psíquico” del individuo. El río dentro de la rosa es, claramente, la capacidad inconsciente. El niño se fascina con esta imagen que empieza a hipnotizarlo —a llevarlo al mundo inconsciente.— Viene la advertencia del adulto: “Niño, ¡Que te vas a caer al río”! El adulto práctico se da cuenta del peligro. Pero la advertencia es ignorada y el niño se cae al agua. Ni la súplica: “mira aquél pájaro amarillo” produce el efecto de distraer al niño del objeto de su consecuencia inminente.

La caída al agua simboliza la caída, por medio de la introspección, a lo inconsciente. El río, con sus reflexiones, sirve como un espejo, otro símbolo popular en la literatura de Lorca. Por el espejo, uno puede trascender el aspecto físico y realizar una unión con lo profundo que existe dentro del espejo (el río).

El niño Narciso “renace”. Cae al agua y muere, pero renace en una forma más alta por medio de su transformación a lo inconsciente. El agua sirve, así, como simbólica

del renacimiento al estado inconsciente. Según Allen, el poeta no puede sobrevivir en una atmósfera segura sin el aspecto peligroso de la imaginación. Depende su arte de la habilidad de trascenderse a un nivel lejano del mundo real.

El poeta rompe las ligas egoístas y se separa de sí mismo.

Vemos la idea de la introspección otra vez en *Remansillo*.<sup>23</sup> En este poema, el ojo de una mujer sirve como el espejo, en que su amante mira su propia reflexión y, al mismo tiempo, el alma de su mujer. El hombre se transporta por el ojo (descrito en términos acuáticos como un remansillo) al portal espiritual de la mujer. El ojo en el poema es semejante al río en "Narciso".

En *Meditación Bajo la Lluvia*,<sup>24</sup> vemos otro tratamiento del tema de lo inconsciente. El poeta está sentado en su jardín durante un aguacero. Describe la situación así:

*El aroma sereno de la tierra mojada  
inunda el corazón de tristeza remota.*

Mientras que el agua invade la tierra, el corazón se llena de contemplación en estado inconsciente. Dice el autor que el jardín "se ha llenado... de ternura monótona". La monotonía refleja el sentido hipnótico del estado inconsciente. Lorca emplea aquí el uso de la técnica literaria de la falacia poética. El autor atribuye las características meditativas de su propia disposición (monótona, serena, introspectiva) a las condiciones del clima. En las líneas siguientes dice:

*¡Oh que tranquilidad, del jardín con la lluvia!  
Todo el paisaje casto mi corazón transforma  
en un ruido de ideas humildes y apenadas  
que pone en mis entrañas un batir de palomas.*

Otra vez, la inspiración poética presentada como un resultado del agua, simbolizado por el agua.

En otro tratamiento del agua, Lorca describe el agua

estancada y reprimida. El mejor ejemplo de esta agua aparece en *La Niña Ahogada en el Pozo*.<sup>25</sup> En este poema el autor describe una situación caótica en que una niña se ahoga en un pozo. Dice:

*Las estatuas sufren por los ojos con  
la oscuridad de los ataúdes,  
pero sufren mucho más por el agua  
que no desemboca.*

El autor repite la línea “agua que no desemboca” muchas veces para dar énfasis a esta característica del agua del pozo. El agua del pozo es agua estancada. En términos simbólicos, el agua del pozo representa el fluir libidinal embalsado. El pozo sin desagüe no permite el fluir libre de la inspiración artística. El poema tiene un significado muy personal para Lorca. Representa el tiempo que pasó en Nueva York. Durante este tiempo, Lorca experimentó este sentido de “embalsamiento” de su poder poético —el elemento femenino y juvenil de su personalidad—. Por eso, inventó Lorca el personaje femenino de la niña que se ahoga. La niña representa a Lorca, el poeta, suprimido creativamente. Habla al comienzo del poema de las estatuas que “sufren por el agua que no desemboca”. El pozo, en comparación con el río viviente, es semejante a las estatuas en comparación con una persona viva. Los dos fallan de esencia del espíritu.<sup>26</sup>

Menciona otro símbolo interesante en relación con este tema de la inconsciencia. Dice que:

*El pueblo corría por las almenas,  
rompiendo las cañas de los pescadores.*

El pescador, con su caña colgando en el agua, representa la conexión espiritual entre la realidad (la tierra) y lo inconsciente (el agua). La caña forma esta liga directa entre las dos esferas y cuando la niña se ahoga, las cañas se rompen, significativamente.

En *Thamar y Amnon*,<sup>27</sup> Lorca describe este fenómeno en términos más sexuales. En el poema, el poeta describe el deseo sexual de Amnon por su hermana Thamar. La acción del poema toma lugar en unas "tierras sin agua". Amnon, sexualmente excitado, mira a su hermana con las "ingles llenas de espuma" (simbolismo acuático). El simbolismo del impulso sexual es bastante obvio aquí. Más tarde, Amnon se tiende sobre la cama, mirando el agua en las jarras. Lorca describe esta agua en una manera especialmente efectiva:

Linfá de pozo oprimido  
*brotá silencio en las jarras.*

Primeramente, usa la palabra "linfa" —un fluido animal— para referirse al agua. Sugiere inequívocamente que esta es una referencia a la condición humana sexual. También, es agua "oprimida" por la jarra y es agua *del pozo* además, que significa que es agua dualmente reprimida. Es agua reprimida que quiere brotar de las jarras para escapar. El significado es clarísimo y es un ejemplo del tipo del simbolismo del agua que usa Lorca para expresar sus ideas.

En *Casida del Herido por el Agua*,<sup>28</sup> el autor describe otro niño ahogado bajando al pozo. Dice que el niño tiene una corona de "escarcha", un símbolo acuático de la muerte, semejante a la corona de espinas de Cristo.

También, en los dramas, hay referencias negativas al agua del pozo. Yerma encuentra el agua del pozo detestable. En *La Casa de Bernarda Alba*, la protagonista maldice al pueblo por su falla del río y lo llama un "pueblo del pozo". Representa su frustración por la escasez de hombres "viriles" en su vida.

Así, nos dice Lorca que la represión sexual y espiritual es algo negativo, y que hay que librar estos impulsos naturales para funcionar efectivamente. El individuo necesita esa forma de descarga libidinal para mantener su equilibrio físico y mental.

## Los dramas

En los dramas, también, aparece el simbolismo del agua. En *Yerma*, Lorca describe un mundo empapado con la sequedad. Usa este término contradictorio para dar énfasis en el uso del simbolismo acuático en *Yerma* para mostrar la falta del agua. La acción del drama toma lugar frente a un fondo de tierras pardas e infértiles. El nombre mismo del drama y de la protagonista expresan esta sequedad.

Abundan referencias al agua en el drama para representar la gran importancia de la falta del agua que existe en la tierra. Simbólicamente, *Yerma* representa la tierra por su inhabilidad de tener niños —de probar su capacidad productiva—. *Yerma* existe en un estado estéril y su condición está descrita, metafóricamente, en comparación con la tierra.

Arturo Barea,<sup>29</sup> nos ofrece una interpretación del drama muy interesante que incluye un análisis del simbolismo acuático. Según Barea, *Yerma* es infértil por causa de su actividad reservada en cuanto al sexo. Ella no goza de su relación sexual con su esposo. Al contrario siente disgusto. Reprime el impulso sexual —libidinal—, como Preciosa rechaza el poder sexual de San Cristobalón. Según Barea, esta actitud reservada es resultado de las enseñanzas de la Iglesia Católica que predica que el acto sexual es solamente para el propósito de procrear y que no tiene nada que ver con el gusto. *Yerma* acepta estas doctrinas muy seriamente. Ignora sus impulsos sexuales normales y se concentra totalmente en la sola meta de ser productiva. Barea opina que por su actitud tan obsesionada y reprimida, ella no se deja impregnar.

Esta interpretación de Barea es muy semejante a la filosofía artística de Lorca. *Yerma* es un drama que, en un nivel más alto, describe un aspecto de la función creativa. La infertilidad de *Yerma* y de la tierra es como la infertilidad "artística". *Yerma* niega el impulso libidinal y resulta infértil y frustrada como el poeta que rechaza el impulso li-

bidinal creativo se frustra. La obra es una alegoría que describe la fuerza *procreadora* en relación con la fuerza *creadora*. Rupert Allen también habla del aspecto de la facultad creadora.<sup>30</sup> Dice que una actitud sensual —juguetona es conductiva a una actitud fértil—. Esta actitud permite acceso libre al líbido. Una actitud demasiado seria y reservada estorba el poder creativo. El arte necesita la libertad libidinal para prosperar y crecer. La represión como vemos en *Yerma*, no permite este florecimiento. Como uno de los personajes del drama dice:

*Yo me he puesto boca arriba y he comenzado  
a cantar. Los hijos llegan como el agua.*<sup>31</sup>

(Notamos también el simbolismo del agua para denotar la fertilidad). *Yerma* encuentra su tragedia final por que no puede tenderse “boca arriba y cantar”. El poeta, en manera semejante, necesita tomar esta actitud para mantener su facultad creadora.

Varias alusiones al agua aparecen por toda la obra. Aquí voy a citar algunas: *Yerma* habla en términos del símbolo acuático así:

*Cada mujer tiene Sangre para cuatro o cinco hijos y  
cuando no los tiene se vuelve veneno.*<sup>32</sup>

Expresa el autor en estas líneas el rechazamiento del impulso libidinal y el efecto venenoso que resulta.

Otra mujer, discutiendo la sexualidad, usa esta forma del simbolismo:<sup>33</sup>

*Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber  
agua en su misma boca.*

*Yerma*, hablando de su infertilidad se describe como una persona que “muere de sed”.

En una escena muy representativa del simbolismo acuá-

tico, vemos a las mujeres del pueblo lavando la ropa en un arroyo. Hablan de la sexualidad sana y mientras trabajan cantan:

*En el arroyo frío  
Lavo tu cinta.<sup>34</sup>*

Su discurso va acompañado por el murmullo del agua del arroyo. Una de las lavanderas exclama:<sup>35</sup>

*¡Ay de la casada seca!  
ay de la que tiene los pechos  
de la arena.*

Demuestra aquí simbólicamente la sequedad de la condición de Yerma. Sus pechos, como su matrimonio, son secos: hechos de arena. Más tarde, Yerma dice que sus pechos son como “manantiales de leche tibia” anhelando brotar. Aquí, el autor usa el símbolo del agua reprimida para describir muy gráficamente el estado de Yerma. Como el agua en *Thamar* y *Amnon* representaba la sensualidad reprimida, aquí representa también la fuerza libidinal reprimida.

La lavandera pregunta:

*Dime si tu marido  
guarda semilla  
para que el agua cante  
por tu camisa.*

Otra vez, alusión sexual por uso del símbolo del agua.

Ahí menciona también a una mujer infértil que, por el rito pagano de beber *agua santa*, pare un niño en el banco de un río. El agua representa la fertilidad.

Estos son solamente unos pocos ejemplos de las referencias al agua que usa Lorca para demostrar el aspecto de la fertilidad. Al fin del drama, en una alusión al final a este



símbolo, el autor da un resumen bastante efectivo del mensaje de la obra. Dice Yerma después de matar a su esposo:

*Marchita, Marchita, pero segura. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre*

Así, Yerma se resigna a la situación.

En *Bodas de Sangre*, el simbolismo acuático toma otra forma que aparece por toda la obra, aún al punto de estar nombrado en el título de la obra. Hemos hablado un poco del uso de la sangre como una forma simbólica del agua. En *Bodas de Sangre*, este símbolo forma parte integral de la acción. La sangre es, en efecto, un personaje y el tema de este drama.

Otra vez, la puesta en escena de la obra es en una tierra seca. En esta tierra donde falta la lluvia, el hombre vale mucho. Los hombres, hacen con las manos el trabajo de la lluvia que no viene. Así, en la obra, entendemos el interés de la madre del novio por la vitalidad y la fecundidad. Ve la madre el matrimonio de su hijo como una "unión de sangres" para "regar la tierra" con fertilidad o, mejor como hombres para obrar la tierra.

Hablan la madre y su hijo de la condición de la tierra. Dice el novio:<sup>36</sup>

*Estos son los secos*

La Madre contesta:

*Tu padre los hubiera cubierto de árboles.*

Dice el Novio:

*¿Sin Agua?*

Y ¡La Madre:

*La hubiera buscado.*

La madre nota aquí la fecundidad recomendable de su esposo y espera lo mismo de su hijo. Esta representación del hombre como el sujeto viril, procreador es muy antigua y Lorca la usa en *Bodas de Sangre* muy efectivamente.

Los eventos trágicos que se desarrollan con la trama dan una nota irónica al simbolismo que emplea Lorca en la obra. Han muerto tres hombres en la familia, el novio antes de la muerte doble con la cual termina la tragedia. Así, la sangre, que debe dar vida a la tierra por su efecto propagador, solamente la moja con la muerte. La sangre se derrama sobre la tierra como debiera la lluvia, que no viene. El autor presenta muy irónicamente el producto del acto violento. Esta ironía la sugiere el leñador cuando dice:<sup>37</sup>

*La sangre que ve luz se la bebe la tierra.*

La sangre sirve en la obra también, como un aspecto *previsorio*. La presencia de la sangre revolotea sobre la acción como un anunciador del porvenir ominoso. Hay una Nana en la obra que expresa este presentimiento:<sup>38</sup>

...Nana del caballo grande  
que no quiso el agua.  
El agua era negra...  
...que el caballo no quiere beber.  
Bajaban al río.  
¡Ay, cómo bajaban!  
La sangre corría  
más fuerte que el agua.

Vemos el efecto previsionario en esta mezcla de imágenes acuáticas. El caballo no quiere beber el agua porque siente la presencia de la sangre. El agua es negra, color que sugiere la muerte. Dice el autor que la sangre corre más fuerte que el agua. Aquí, la sangre (producto del acto

violento, y por eso contrario a lo fecundo y vital) contamina el agua pura (símbolo de lo fecundo y lo viviente).

En otro ejemplo del simbolismo, notamos otra observación descriptiva del Leñador. Hablando de la novia y Leonardo, dice:<sup>39</sup>

*Los buscan y los matarán. Pero ya habían mezclado  
sus sangres y serán como dos cántaros vacíos,  
como dos arroyos secos.*

Por medio de símbolos del agua, Lorca describe condiciones "secos" (infértiles) como un resultado del acto violento.

Después de la muerte de los dos hombres, la Novia dice a la Madre:<sup>40</sup>

*tu hijo era un poquito de agua de la que yo  
esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río  
oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor  
de sus juncos. . .*

Notamos el simbolismo del agua en su comparación entre el novio y Leonardo. Leonardo ofrece a la novia una vitalidad y una excitación sexual más amplia que la del novio. (Notamos también la referencia a los "juncos" (símbolo fálico) con que Leonardo atrae a la novia). Dice también que Leonardo la arrastró "como un golpe del mar".

Y la madre, en su dolor, habla de:

*las otras madres (que) se asomarán a las ventanas,  
azotadas por la lluvia para ver el rostro de sus hijos.  
Yo, no.<sup>41</sup>*

Combina el autor la idea de la fertilidad como simbolizada en la lluvia con la imagen de los "rostros de hijos".

Así, en *Bodas de Sangre*, el simbolismo del agua, en la

forma de la sangre, se ve en una posición contraria a lo natural, dando un sentido irónico y negativo a la acción.

Hemos visto que el agua en la literatura de Lorca tiene mucha más importancia de lo que se nota ordinariamente a la primera lectura. Lorca ha adaptado el significado tradicional del agua, mientras que añade su propia individualidad y frescura. En la profundidad y la belleza de este simbolismo, Lorca demuestra solamente una parte de la grandeza y la maestría de su literatura total.

## SEGUNDA PARTE

Las mujeres en el teatro de García Lorca

## INTRODUCCION A SU TEATRO

Para Lorca, el teatro es la realidad interpretada con realismo. Según él, el dramaturgo debe “recoger el latido social, histórico, el drama de sus gentes”.<sup>1</sup> La finalidad del teatro lorquiano es ayudar a los hombres, hacerles comprender las causas reales de su alienación para que la combatan hasta que se liberen de ella, “explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento”.<sup>2</sup> Pretende abarcar una problemática de dimensiones generales, válidas para todo hombre en cuanto tal; y ello, circunscribiéndose a un medio social bien concreto, pintoresco (Andalucía o Castilla) a fuerza de verdadero. Su teatro refleja un realismo español, lleno tal vez de irrealidades. Se trata de un realismo en que lo real son las relaciones, las estructuras; y este realismo subsiste e impresiona por su verdad, aunque los elementos relacionados sean un tanto deformes, contrahechos o embellecidos.<sup>3</sup> Nada importa en el teatro de Lorca que pueda comprometer su realidad, y la exasperación en que viven sus personajes —violencia de la Madre, obsesión de Yerma, tiranía de Bernarda— son vértices de una estructura o relaciones que reconocemos como verdaderas, desde un punto de vista nacional y ampliamente humano. Incluso el

diálogo aunque simbólico y lírico, se ve, debajo de ello, el gusto por lo popular, áspero, erótico, sus referencias directas y sin rebozos a lo que es natural y biológico.

El teatro lorquiano es como la continuación de su poesía, es decir, que su poesía es esencialmente dramática y su teatro es esencialmente poético. Para Lorca la realidad final y definitiva no es la naturaleza del drama sino la fantasía poética del mismo, que a veces hasta tiene que luchar con la realidad que la circunda. El dramaturgo da cabida en su obra a los valores éticos y religiosos. La crudeza de la vida está siempre estilizada por medio de los símbolos. En Lorca el destino trágico no consiste en la relación externa entre una culpa o castigo impuesta por un decreto divino. En él no hay sentimiento de culpa que responda a una visión ético-religiosa de la vida, porque para él no es una fuerza trascendente la que al presionar al hombre desde el exterior y convertirle en sujeto de sus caprichos le hace un ser trágico. No, lo trágico está en el hombre mismo, en su condición de ser predeterminado por la naturaleza, especialmente en el sentido biológico. Hay una implícita aceptación en reconocer la fuerza de los instintos primarios, que arrastran irresistiblemente al hombre hacia su destino fatal. En sus obras, la pasión arrastra al hombre por encima de su facultad intelectual que le señala el camino correcto a seguir. Esta pasión puede presentarse en forma sensual (Novia-Adela) o espiritual (Yerma) pero ambas producen una angustia vital que desgarrar el interior de la persona, llevándola a la desesperación y pesimismo.

Lorca contempla el desamparo del hombre sólo en la lucha por la existencia; impotente frente al orden natural de las cosas; que al fin sucumbe ante el empuje de la suerte inexorable. Sus personajes nunca consiguen la plena realización de sus propósitos debido a su incapacidad para sobreponerse heroicamente a las limitaciones de su propia naturaleza. Son los eternos frustrados, desgarrados por el dolor de su impotencia, de la cual sólo escapan por medio de la muerte. De ahí que su obra trágica no sea tan grandiosa y monumental como la griega, puesto que representa sólo la

miseria del ser humano que se deja arrastrar por la fuerza de las pasiones.

García Lorca no presenta al hombre como un ser agónico, batiéndose con las fuerzas que lo arrastran y aplastan. Por eso su drama carece de interiorización psicológica. Pero es que a Lorca no le interesa 'analizar' a sus personajes sino ver cómo su carácter se desarrolla a lo largo de la obra. Es allí donde aparece ese sentido fatalista-pesimista que puede responder no sólo al peso de la tradición de una Andalucía morisca, sino también al tiempo vital español en que le tocó vivir e incluso a su propia tragedia personal —falta de fe en la razón del hombre como guía en su lucha existencial—. Lorca ve los conflictos y los tipos como ráfagas apasionadas que el poeta no juzga ni puede someter. Sus personajes al final de la obra suelen proclamar que son inculpables, puesto que algo superior a su voluntad les arrastra al trágico final.

El tema de la muerte es fundamental en la obra lorquiana, es como una obsesión. La teme porque ella implica la negación de su anhelo de vivir; pero en el fondo hay un íntimo deseo inconfeso de alcanzarla, de aniquilarse, porque ella implica a su vez la liberación de esa vida incompleta, insatisfactoria, que es sentida como una anticipación de la muerte.

En general sus personajes son criaturas poéticas en continua agonía, cada uno con su pena y sueño particular. En la concepción de su teatro predomina siempre la criatura simbólica, encarnación de una gran pasión o sentimiento. La trama es de menor importancia porque la poesía se hace dueña de la escena.<sup>4</sup> Lorca dice que "los personajes han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y liados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus dolores, y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor y asco".<sup>5</sup> El horror está en las causas mismas que determinan los hechos y halla en el desarrollo de éstos el modo de suscitar la indignación del público, no de turbarlo, sino de esclarecer su con-



ciencia. En este aspecto se puede decir que su teatro es didáctico. Lorca trata de poner en evidencia las morales viejas y equívocas de la sociedad española, que alienan la existencia de los personajes, (matrimonio impuesto-Yerma-; o no realizable debido a la diferenciación social-Novia y Leonardo-...).

### A. *Influencias o fuentes*

En sus obras —especialmente los dramas rurales— Lorca está imbuido de la tradición dramática española. Comparte con los dramaturgos del Siglo de Oro los temas del amor (presentado en términos del triángulo clásico), el honor y, en el caso de Lope, la canción popular (para narrar un incidente de la vida de los personajes o como dispositivo dramático). También Benavente, proporcionó a nuestro autor muchos ejemplos de dramas rurales. Aunque Lorca es un autor moderno conserva sin embargo muchos elementos de esta tradición:

El concepto de la honra, el orgullo de la herencia limpia, la reputación sin mancha, están presentes con todos sus atributos raciales y trágicos, con un marcado sello de catolicismo, en el fondo de esas vidas desgarradas por sentimientos de amor, pasión y venganza.<sup>6</sup>

Pero hay algo especial que separa a Lorca de sus predecesores; “su concepción del mito trágico que hace que aquella objetividad sea intuitiva y no técnica, lo que le da un cierto valor mágico”.<sup>7</sup> Lo que antes era espacio y acción, ahora es suceso y ritmo.

### B. *Estructura*

Lo primero que destaca en sus dramas es el adorno en el verso, según su función contextual, de belleza válida por sí misma. La distribución de la materia dramática en ‘estampas’ con clara alusión plástico-pictórica. Y, por último, una intensificación de elementos líricos con carácter extradra-

mático. Estos presentan dos funciones: *elegíaca*, por el cual el personaje comunica al público sus sentimientos íntimos; y *descriptiva*, desarrolla un suceso absolutamente ajeno al proceso dramático. Estos dos tipos de romanzas aparecen en todo el teatro de Lorca, menos en su última tragedia.<sup>8</sup>

El centro dramático de las obras que vamos a tratar aquí es la mujer. Ella es el ente creador, fuente de donde emana el drama porque lleva en su angustia sin descanso el germen del mismo, además es constante y persistente en sus sentimientos. Lorca logra calar en el sufrimiento íntimo de sus protagonistas las cuales sufren la pena del amor imposible. No es que se compadezca o las defienda, sino que "se personifica casi en ellas para gritar su personal dolor de hombre trágico".<sup>9</sup>

Frente a ellas el hombre representa un papel secundario, de contraste. Este antagonista no padece la misma angustia que la mujer puesto que no trata de conocerse o realizarse como lo hace ella, y se conforman con lo mundano, material o convencional. En general forman el fondo de la acción, cumpliendo una función catalítica que da comienzo a ciertos procesos, para luego desaparecer de la escena. Les falta individualidad específica, personalidad propia y fuerza vital.

## CARACTERIZACION DE LA MUJER

### A. *¿Cómo se presenta?*

Es de clase media o baja. Apasionada, desdichada, insatisfecha. Sus aspiraciones no se colman, encendidas de deseos que no se satisfacen. Todas están atormentadas por la misma inquietud y el mismo anhelo de maduración vital. Son fuente de fuerzas anárquicas y antisociales. El tema común a todas ellas es la frustración. Padecen los tormentos de sus carnes sedientas. Según Guillermo Torres el drama de Lorca es, "ansia vital ilimitada, obscura obsesión por la muerte".<sup>10</sup> Esta ansia se manifiesta en una sensualidad abierta (pasión de los amantes; amor al hijo).

Lorca escoje para sus dramas la típica mujer española que se entrega para dar hijos, porque así lo exige la Naturaleza y lo ordena Dios. Se entrega con pasión de madre y no de esposa —Yerma—. Por lo demás es siempre la pasión oscura y frenética, donde la mujer no pide ternura, sino el recio abrazo del hombre. Por eso en ese sentido la mujer pierde su voluntad al acogerse al robusto cuerpo del varón, hasta cegarse en su fuego. "No existe el amor refina-

do, ni la compenetración sensible, espiritual. El macho y la hembra se aman con la misma fiereza de las águilas".<sup>11</sup> Lorca concibe pues el amor, como un arrebató dionisiaco que, si es ilícito, se tiñe de presagios sombríos, de turbios remordimientos, aunque se persista fieramente en el pecado.

La mujer aparece subyugada al hombre, que es dueño y señor; pero en esta condición de sierva precisamente cifra áquella su máximo orgullo. Estas mujeres más que "caracteres individuales, representan estados generales de conciencia".<sup>12</sup> Estos personajes no tienen psicología; son la verificación dramática de una idea, o la poetización de una esencia de nuestro pueblo. No son entes particulares porque son arquetipos o normas de personas. Seguramente que por ello Lorca no da algunas veces nombres propios a sus figuras. A través de estos personajes femeninos podemos sentir la raza española y la sangre de Andalucía.<sup>13</sup>

Lorca concentra la responsabilidad total del sentir la vida al máximo en la mujer, en sus impulsos, ensueños y en las luchas de su corazón angustiado. Hace de la mujer casera e insignificante una heroína de proporciones universales. Estas mujeres de temple heroico, mártires de una causa pasional, señaladas con el signo de la soltería, la frustración amorosa, o el ansia insatisfecha del hombre o del hijo, no son heroicas por defender grandes ideales sino por permanecer encerradas en su hogar con un fardo agobiante de conflictos interiores, en lucha perenne consigo mismas, hasta que llega el estallido trágico y tienen que sucumbir. La mujer en la obra lorquiana es la muerte triunfadora. Todas viven y se desviven apasionadamente, dominadas por la rigurosa observación de los deberes impuestos. En general viven dos vidas; la exterior en la más absoluta entrega a los cánones establecidos, y la interior en la más absoluta anarquía y la más dolorosa y feroz lucha de odios y amores en pugna. En la obra de Lorca la mujer es Mujer con un sentido total, cósmico, impulso, tierra, aliento telúrico. Ninguna de estas encarnaciones femeninas es fuente de felicidad y reposo, sino de violencia y de destrucción, —me refiero más bien a los dramas—. Estas mujeres parece como

si llevasen la muerte dentro de ellas y corren no para escapar sino para ir a su encuentro. Más que de mujeres particulares —y esto es cierto aún de Mariana— se trata de la idea de mujer sometida a situaciones cambiantes. Las mujeres lorquianas cualquiera que sea su posición social, son en el fondo “estremecida carne, angustiado sentir, objeto delicado de poesía y tragedia”.<sup>14</sup>

La mujer resulta así una figura compleja, y presenta las siguientes características en general: siempre es trágica, sufre, frustrada de amor (Rosita) o infecundidad (Yerma) y es simbólica, representa una sola pasión. La heroína siempre muere o está para morir. Rosita muere no en el plano físico pero sí en el espiritual, como resultado de una esperanza irrealizable de su amor. En Yerma la mujer que no puede dar vida, da la muerte. Mariana representa la libertad, Rosita la desolación, Adela la virginidad, Bernarda el dominio, Yerma y la Madre la maternidad, y la Novia la indecisión.

#### B. *Antecedentes poéticos*

La frustración femenina aparece ya perfilada en dos Elegías del Libro de Poemas. En ella el poeta se dirige a la mujer de carne y hueso.<sup>15</sup>

*Como un incensario lleno de deseos,  
pasas en la tarde luminosa y clara  
con la carne oscura de nardo marchito  
y el sexo potente sobre tu mirada*

.....  
*Te marchitarás como la magnolia.  
Nadie besará tus muslos de brasa.  
Ni a tu cabellera llegarán los dedos  
que la pulsen como las cuerdas de un arpa.*

Para *Mariana Pineda*, Lorca se inspiró en un romance popular. También podemos adivinar un paralelismo entre esta heroína granadina y Juana la Loca en la hermosa ele-

gía del Libro de Poemas. Ambas tienen el encanto de ser esclavas del amor apasionado, entregándose ciegamente a él.

*Doña Rosita.* Toda la obra está basada en el tema de la 'rosa mutabile' de un libro de rosas del s. XVIII. Pero podemos buscar también otras raíces dentro de la propia obra lírica del autor. Puede verse un ligero precedente en alguna página del *Poema de Cante Jondo*, donde el poeta canta los rincones de su Granada y a las doncellas blancas y soñadoras que hablan a las estrellas en las azoteas morunas, se trata del poema "Amparo";

*¡qué sólo estás en tu casa,  
vestida de blanco!  
Oyes los maravillosos  
surtidores de tu patio,  
y el débil trino amarillo  
del canario...  
Por la tarde ves temblar  
los cipreses con los pájaros,  
mientras bordas lentamente  
letras sobre el cañamazo...*

Es solamente la anticipación de un sentimiento, y no de una idea. Lo mismo puede afirmarse de la Elegía compuesta en 1919 incluida en su *Libro de Poemas* ya citada anteriormente. Y en *Así que pasen cinco años*, algunos acentos de la novia perdida, simbolizada por el Maniquí, pueden ser referidos a doña Rosita, la olvidada. También en el *Romancero Gitano*, Soledad Montoya protagonista de "Romance de la pena negra", tiene cierto paralelismo con la heroína teatral.

*Bodas de Sangre* tiene su precedente lírico en el "Diálogo del Amargao" y la "Canción de la madre del Amargao", en el *Poema de Cante Jondo*, 1925.

*Vecinas, dadme una jarra  
de azofar con limonada.*

*La cruz. No llorad ninguna.  
El Amargao está en la luna.*

Estos versos casi se repiten en el último cuadro del drama. La Novia exclama en su congoja:

*Que te pongan en el pecho  
Cruz de amargas adelfas,  
sábana que te cubra  
de reluciente seda.*

La situación dramática es la misma tanto en el poema como en la tragedia teatral; la madre que espera al hijo muerto por una puñalada y es llevado en hombros por sus amigos. La Madre de *Bodas de sangre*, también insiste en que no se ha de llorar. Su pena le ahoga. En la obra ella nos cuenta cómo encontró a su primer hijo muerto en la calle, víctima de las rivalidades familiares. En "Sorpresa" de la colección *Poema del cante jondo*, Lorca traza el cuadro de un joven muerto, abandonado en la calle. Soledad Montoya en el drama tiene su paralelismo con la Novia en sus arranques de pasión desesperada.

*Yerma*, el tema de la maternidad frustrada, aparece ya en la obra poética de Lorca. 'Elegía', poema escrito en Granada 1918 e incluido en *Libro de Poemas*, habla de una mártir andaluza y explica sus esperanzas:

*Como Ceres dieras tus espigas de oro  
Si el amor dormido tu cuerpo tocara,  
Y como la Virgen María pudieras  
Brotar en tus senos otra vía láctea.<sup>16</sup>*

Más tarde en su colección de Canciones se encuentra la 'Canción del naranjo seco'. En este poema la angustia del deseo frustrado pierde todo aspecto sensual para concentrarse en la necesidad del hijo.

*Leñador.  
Córtame la sombra.*

*Librame del suplicio  
de verme sin toronjas...  
Quiero vivir sin verme.  
Y hormigas y milanos,  
soñaré que son mis  
hojas y mis pájaros.<sup>17</sup>*

Esta obsesión de ver a la criatura en objetos que sólo vagamente lo sugieren, es parte de esa locura de Yerma, que le hace ver en Juan a su hijo, y a veces encontrar ese hijo hasta en su propio cuerpo. Otro antecedente lo podemos hallar en 'El canto de la miel' del *Libro de Poemas*:

*Dulce como los vientres de las madres.  
Dulce como los ojos de los niños.*

Y en la 'Canción tonta' de la colección *Canciones*, se adelanta una muy íntima emoción maternal. Por otra parte Yerma tiene su contrapunto con la figura del Maniquí, ambas sufren esa ansia de maternidad insatisfecha:

*Las fuentes de leche blanca  
mojan mis sedas de angustia...  
Mi hijo. Quiero a mi hijo.  
Por mi falda lo dibujan  
estas cintas que me estallan  
de alegría en la cintura.  
Y es tu hijo.<sup>18</sup>*

### C. *Interconexiones*

Después de leer las obras nos queda la impresión de que parece como si Lorca se encariñase con ciertos tipos de mujer, repitiendo el mismo tipo, con ligeras variaciones. Para ello el poeta utiliza dos métodos en la creación de un nuevo drama: uno ahondar en la psicología de un personaje anterior; otro, cambiar una circunstancia exterior en una situación dramática ya tratada o sugerida.



Por ejemplo hay una afinidad común entre *Yerma* y *La Zapatera*; ambas casadas, sin hijos, asumen la misma posición ante el honor. Lo mismo con la *Madre* y *Yerma*, aquella es, en esencia, una *Yerma* con hijos. El tema de la maternidad aparece en las obras enfocado de diferentes maneras; *Bodas* es el drama de la maternidad vencida, *Yerma* el de la maternidad frustrada y *Bernarda Alba* la maternidad injusta.

También hay un paralelismo entre la Vieja pagana del drama *Yerma* y la *Madre* de *Bodas de Sangre*. Ambas se vanaglorian de sus hijos, pero la maternidad ha echado raíces más hondas en la *Madre*, pues ésta teme más por la suerte de su hijo que la otra. Por otra parte la *Novia* de 'Así que pasen cinco años', puede ser la antecesora de la *Novia* de *Bodas*, aunque ambas tienen su origen y parentesco con *Belisa*. Es el cuerpo de *Belisa* ("que nunca podría descifrar!"), exclama *Perlimpín*, el de la muchacha "acariciada por el fuego" de la *Novia*. A una la lleva a la infidelidad, a la otra, a causar la muerte de dos hombres.

¿Qué significado tiene este parentesco entre las figuras principales de los dramas lorquianos? *Trias Monje* nos da dos razones: una, la exclusiva preocupación del poeta por ciertos temas fundamentales y modos básicos de vida, lo cual le impulsa a limitarse en la selección de asuntos y diseño de personajes; otra, insatisfacción artística en cuanto al modo de desarrollar un tema querido, lo cual le lleva a intentar el personaje o asunto en formas distintas.<sup>19</sup>

#### D. ¿Dónde se presenta la mujer?

Excepto 'La casa de *Bernarda Alba*', cuya acción tiene lugar en un pueblo de Castilla, las demás tienen como marco Andalucía. El sentido realista, la superstición, la muerte, el presagio. La devoción intensa pero muy peculiar, con modalidades casi profanas, todo esto tan profundamente andaluz queda reflejado en la obra de Lorca.

'*Mariana Pineda*', único drama histórico que escribió, se

desarrolla en la querida ciudad natal del poeta: Granada. 'Rosita' también tiene su marco en dicha capital.

Resulta muy interesante el estudio que Lorca hace de la capital granadina con el transcurso de los años, a la par que la heroína 'Rosita' va consumiéndose: Cada jornada de la obra se desarrolla en una época distinta. Transcurre el primer tiempo en los años almidonados y relamidos de 1885. Polisón, cabellos complicados, muchas lanas y sedas sobre las carnes, sombrillas de colores... Doña Rosita tiene 20 años. Toda la esperanza del mundo está en ella. El segundo acto pasa en 1900. Talles de avispa, faldas de campánula, exposición de París, modernismo, primeros automóviles... Doña Rosita alcanza la plena madurez de su carne... Tercera jornada: 1911. Falda entravée, aeroplano. Un paso más, la guerra. Dijérase que el esencial trastorno que produce en el mundo la conflagración se presiente ya en las almas y cosas. Doña Rosita tiene en ese momento muy cerca de medio siglo ya. Senos lacios, escurridiza cadera, pupilas sin brillo y las trenzas anudadas sin gracia.

Lorca en la obra se ha querido burlar de la cursilería de la vida provinciana, de la mojigatería española tan llena de prejuicios sociales y clasistas (la dote, el matrimonio de conveniencia). En el acto II aparece una madre con sus tres hijas solteronas, la madre a pesar de que no tiene una perra, quiere relacionarse con gente bien y aparentar más de lo que es. Más tarde, en la misma escena llegan las de Ayola, señoritas con muchos humos de grandeza por ser hijas del fotógrafo de Su Majestad. Lorca pone en evidencia las morales y modales viejos y equívocos. Según él mismo dice: "Rosita es el drama de la mojigatería española, es decir, un aspecto del drama español puesto que la pervivencia de la mojigatería es un aspecto de la pervivencia de la estructura social de la cual ha nacido y debido a la cual se mantiene".<sup>20</sup>

Las otras obras tienen su marco geográfico en la vega. También ahí la existencia humana transcurre en medio de la envidia, chismes y odios que llenan de acritud y maldad

el carácter de los personajes. Por ejemplo, ¿de quién es la culpa de que Leonardo y la Novia de 'Bodas de sangre' no se casen? Esta culpa no radica tanto en las personas sino en la discriminación social, inherente a la desigualdad económica. La Novia es rica, Leonardo es pobre. La costumbre que fomenta esa estructura no puede permitir que personas de distinta condición social se casen;

Leonardo. *...dos bueyes y una mala choza son casi nada. Esa es la espina, A mí me pueden matar, pero no me pueden escupir. Y la plata, que brilla tanto, escupe algunas veces.*<sup>21</sup>

¿De quién es la culpa de que 'Yerma' acabe también en sangre? La causa real de la tragedia no es la esterilidad, sino las condiciones a que la convención la ha condenado: el matrimonio impuesto. Yerma ha aceptado, pues, la alienación impuesta por la costumbre, con la esperanza de sustraerse a ella, creyendo que su hijo realizaría lo que ella no puede realizar.

Yerma. *Yo pienso muchas cosas y estoy segura que mi hijo las ha de realizar. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando por ver si llega, pero nunca por divertirme.*<sup>22</sup>

Yerma ve en ese hijo la revancha contra el pasado, origen de su situación presente. La protagonista lucha por el porvenir, en las condiciones que le son dadas. Y si esta lucha desemboca en sangre es porque las causas que la han suscitado subsisten, y esto será así mientras que no desaparezcan.

'La casa de Bernarda Alba' es la prolongación de las piezas anteriores. En esta obra, bajo el fondo del árido paisaje castellano, destaca desde el principio (grupo de vecinas que hacen de plañideras), la crítica, el chismorreo, la envidia, preocupación por la honra. Todo ello coronado por el esfuerzo del dramaturgo de penetrar en las raíces pro-

fundas del problema español y sacarlas a la luz, sobria y vigorosamente. Lorca se desprende de la poesía y da paso a la realidad cruda.

Creo que la lección que Lorca ha querido darnos al poner en evidencia todos estos prejuicios absurdos es que, tanto la mojigatería como la sangre vertida pueden ser evitadas si la gente toma conciencia de estas costumbres desfasadas, y las rechaza.

## E. *¿Cómo es la mujer?*

### 1. *Etnicamente*

Teniendo en cuenta que la mayor parte de las obras se desarrollan en Andalucía, es normal que pensemos que las protagonistas pertenezcan a la raza gitana. Esta presenta una psicología rudimentaria, tosca, elemental propia de los gitanos. De ahí que sus reacciones sean casi de tipo animal en sus inicios y tal vez alógicas para nosotros. Al gitano(a) resulta difícil comprenderle, más bien se le intuye.<sup>23</sup> El gitano como tal es un enigma. "No es el espíritu que comienza a liberarse de la materia. Es el espíritu que como en los pueblos primitivos está confundido todavía con la materia".<sup>24</sup>

Sus tendencias pasionales son toscas, sensitivas, elementales. Así podemos comprender la aspereza pasional de algunas de estas obras.

### 2. *Psicológicamente*

Cuando uno se concentra desequilibradamente en 'lo que puede ser', es posible que pierda la vista de 'lo que es'. Esta paradoja de la vida se ve representada y reflejada en los personajes femeninos lorquianos, y es sumamente difícil separar los dos grados. El alma de la mujer queda desnuda; a la luz de sus grandezas y pequeñeces mientras que se entrega a pasiones y deseos desenfrenados o a virtudes y deberes intensamente obsesionados.

Esta mujer grita constantemente su dolor ante la pena de vivir. "Es como un cuadro impresionista que varía según la luz que lo toca, la persona que lo contempla o el medio que lo rodea".<sup>25</sup>

Si la mujer presenta tantas variaciones a la vista del hombre es por dos razones fundamentales: su intuición y su amor que abarca el matrimonio y la maternidad. Por medio de la intuición la mujer crea una cultura subjetiva, dentro de la objetividad masculina, la cual se basa en sus ideas, expresiones y sentimientos propios. Es un mundo de cosas sentidas que siempre se funden en su YO, e influyendo constantemente sobre el hombre. La intuición, cualidad esencialmente femenina, la ayuda a mantener su equilibrio mental y espiritual, haciéndola mucho más sensible para la vida del sentimiento (Ej. la Madre de *Bodas*).

La mujer obra guiada por los instintos, impulsos y emociones del momento, y esto es lo que decide su conducta, aún si le es perjudicial, lo cual produce la inconstancia y la versatilidad (Novia de *Bodas*). En general posee una espontaneidad, si no está cohibida por consideraciones morales o utilitarias, para verter sus procesos íntimos al exterior (creo que con presión o sin ella todas las heroínas lorquiánas expresan sus sentimientos).

Esta intuición puede hacer que sea lo bastante ilusa como para crear castillos en el aire, a veces olvidándose de donde empieza el mundo real y termina el mundo fantástico (Doña Rosita). A veces existe una gran cantidad de actividad producida por la propia emotividad femenina que hasta incluso la dirige a emprender tareas varoniles, a absorberse en las dificultades ajenas (Mariana Pineda). Esta mujer lorquiána, como todas diría yo, necesita del amor ya sea como esposa, madre o amante. Amar para ella es la vida; "El amor es a la vez un recurso, una ocupación, un sentimiento",<sup>26</sup> y ama sin medida, ciegamente, con locura, con delirio, porque sin el amor, su existencia es la negación, la nada.

La fémína lorquiana descubre el sentido de su cuerpo en el encuentro con el otro sexo y con el hijo. Cree que si la mujer no se casa o no conoce el amor, se le ha quitado el propósito de su ser. Por eso la solterona es una mujer fracasada, porque no alcanza a conocerse a sí misma ni a saber sus propias posibilidades de amor, sufrimiento o sacrificio. Lo mismo sucede con la casada sin hijos. Sin el complemento de la maternidad se encuentra desligada y sola, y el amor mismo cambia de sentido, y a menos que sea bien comprendida, la situación puede volverse traumática (Yerma).

La Mujer, siempre misteriosa para el hombre, personifica la Vida y la Fecundidad, y encierra también la semilla de la Muerte. La mujer es la idea del ciclo vital. Estas trágicas hembras ahincan sus pies en la tierra, viven al ritmo de las estaciones y las cosechas, hacen correr ríos de sangre. El poeta quiere simbolizar en ellas la Vida. Lo más impresionante de ellas es su totalidad de vida. El ser organismos de unidad indestructible, donde pensamiento, afectividad y fisiología resultan inseparables. Su feminidad la encontramos por medio de su erotismo al nivel consciente o subconsciente desde donde se rigen sus amores y odios. Esto es normal puesto que la mujer rural es más franca, y expresa más abiertamente sus ideas eróticas. Lorca logra captar ciertas zonas oscurísimas de la psique femenina, y las devela por medio de imágenes deslumbradoras.

En cada figura femenina se manifiesta un ansia de gozar, sentir, conocerse o de realizarse, imprescindible en la vida. Este deseo implica dos ideas: la ilusión y el propósito de la vida. Lo que piden a la vida es bien poco, pero es precisamente lo que no pueden conseguir, ni actuando solas ni ejerciendo su voluntad. Por eso la característica común en ellas es la de la angustia del espíritu que resulta de un choque o conflicto entre la voluntad, que elige salidas contando con los sentidos, y la inteligencia, que dicta las normas de conducta por medio de la razón. (Novia en su lucha interior por Leonardo —deseo— o el novio —idea—). También la Madre se encuentra en ese estado

atormentado. Su único deseo es que su hijo viva para proteger la descendencia, pero al mismo tiempo se da cuenta que la fuga de la Novia requiere venganza para satisfacer las leyes del orgullo y honor. Esta vez la idea domina al deseo.

Las hijas de Bernarda reflejan también dos polos opuestos: el uno, seguir sus propios deseos de intimar con el hombre y, el otro, de obedecer las reglas maternas. La voluntad las dirige hacia el macho y la inteligencia hacia el deber filial (Adela concretamente es la que encarna este conflicto).

Otro escape se puede apreciar mediante la muerte que disuelve el conflicto definitivamente (Mariana). Esta escoge la idea —amor y libertad— empleando su propia voluntad y razón y así resuelve el conflicto (aceptar a Pedrosa o salvar a Pedro, o mejor dicho, vivir o morir. Pero vivir sin Pedro equivale a no vivir). Su decisión nos revela sus convicciones y grandeza de carácter que no dejan que triunfe el deseo.

La angustia de Yerma está agravada por su propia ineficacia para ayudarse a sí misma. Su voluntad le grita el valor de la maternidad sin preguntarse cómo obtenerla. Su inteligencia le recuerda su amor propio, honor y orgullo familiar, lo que le prohíbe encontrar o buscar cualquier solución extramarital, a pesar de que sabe que el niño le daría su mayor razón y propósito de ser.

El conflicto de Rosita se muestra en un plano interior, en esto difiere de las otras heroínas, hasta tal punto que casi no llega a saberse si su estado le duele o no. Se trata de una resignación suave y sutil.

Otro matiz que se percibe en estas figuras femeninas es el de la libertad de disponer de su cuerpo y mente como mejor les parezca, para ir en busca del propósito fundamental de la vida. Se trata de una abnegación voluntariamente escogida. (Mariana con su abnegación completa, encarna

el sacrificio del amor puro que se entrega sin pedir nada a cambio).

“Los caracteres terminan por someterse al poder de la muerte, pero se sabe que su gran amor es vivir y conocerse. Por eso el sacrificio es doloroso y trágico”.<sup>28</sup> (En el caso de Rosita el sacrificio no reside tanto en la espera sino en el instante en que deja partir a su primo. Esta actitud representa la negación de sus propios deseos que la habrían incitado a acompañarle). Y Adela se suicida porque, como Mariana, piensa que sin amor la vida no tiene valor.

Estas mujeres son fuertes, orgullosas e independientes, y elevan el significado de la vida.

El tema de la maternidad se presenta en la hembra como una solución posible de la huida de lo imperfecto e incompleto hacia lo infinito y absoluto. Yerma considera al niño como una prolongación de sí misma, capaz de alcanzar y llevar a cabo las oportunidades que ella no ha tenido. La Madre medita el mismo propósito con sus nietos. Mariana no puede tolerar la idea de ser traidora no sólo por su propio orgullo, sino más bien para proteger la buena reputación de sus hijos. “Es su propia manera de afirmarse mediante ellos, garantizándoles la libertad”.<sup>29</sup>

### 3. *Sexualmente*

Dentro de la psicología femenina lo que más destaca, sobre todo en los dramas rurales, es el aspecto erótico. La Madre de ‘Bodas de sangre’, admira la sexualidad impulsiva de los hombres. A menudo hace alusiones al vestido masculino que es un rasgo bien conocido del erotismo femenino. Las imágenes de animales que simbolizan el fuerte deseo sexual son muy abundantes en estas obras. Adela también se siente atraída por la virilidad de Pepe el Romano, a quien su imaginación da proporciones casi cósmicas. Una fuerza incoercible arrastra a la Novia de “Bodas” al adultorio. Todo ello demuestra que el deseo sexual es en la mu-



jer tan fuerte y dominante —por no decir que más— como en el varón.

Este instinto sexual se manifiesta en forma de ansia maternal, o de solicitud y afecto obsesivos por los hijos varones. Ambas formas están provistas de cierta sensualidad, tal y como Freud lo enfoca. Por ejemplo la Madre se refiere a sus hijos o a su esposo indistintamente cuando habla de los hombres como objetos de apetencia sexual no sólo para ella sino también para las demás mujeres. “Así no es extraño que, al producirse el rapto de la Novia, la Madre transfiera a sí misma los celos del hijo ultrajado —celos de amante, ofendida por la traición de una rival para con el amado común—”.<sup>30</sup> Otra de las cosas que chocan en las frases de la Madre son las referencias metafóricas al varón como ‘clavel’, ‘geranio’, ‘hombre hermoso con la flor en la boca’, estas alusiones son también abundantes en Yerma.<sup>31</sup> En Doña Rosita no tiene la misma acepción, las flores aquí tienen un valor abstracto y simbolizan cualidades o pasiones.

El personaje de la Novia es uno de los más complejos y turbadores en este aspecto. Lorca nos revela la profundidad y fuerza de sus motivaciones de manera inigualable. Es una muchacha en plena capacidad sexual (22 años), se siente atraída, más que por su prometido, tímido y virgen, por su antiguo novio, es decir, por el hombre que despertó su sensualidad y que además tiene ahora para ella el aliciente de su experiencia sexual, por ser casado. Huye con Leonardo a la desesperada, por un impulso irresistible, pero sin esperar ninguna satisfacción duradera. (No quiero / contigo cama ni cena) y angustiada por la destrucción de su raptor que sabe inevitable. “Su reacción es adoptar una postura protectora y al mismo tiempo servil, con el típico masoquismo moral de la mujer que se sabe perdida por un amor reprochable”.<sup>32</sup> En ella encontramos una versión casi freudiana de un antiguo tópico literario, la omnipotencia de Eros. Lorca utiliza símbolos como “río” ‘golpe de mar’, es decir, corrientes impetuosas, los cuales tienen un valor perfecta-

mente lógico y consciente, ya que expresan la impulsividad del instinto erótico. El uso insistente de estos símbolos acuáticos sugiere la excitación sexual relacionada con el agua que corre. También por su parecido con la micción y a la vecindad de los órganos genitales y urinarios.

Los sueños o presentimientos obsesivos de persecución por un hombre armado de cuchillo o navaja, muy frecuente en las mujeres, revelan un temor subconsciente a la defloración. Junto a estos dos símbolos aparece también el “pez sin escamas ni río” que hace alusión a los mismos, reforzando así el simbolismo fálico del arma blanca con las asociaciones obscenas del pez. “The representation of the penis as a weapon, cutting knife, etc. . . . is familiar to us from the anxiety dreams of abstinent women in particular and also lies at the root of numerous phobias in neurotic people”.<sup>33</sup>

Por otra parte la Novia se muestra impotente ante la atracción de Leonardo:

*... porque me arrastras y voy,  
y me dices que me vuelva  
y te sigo por el aire  
como una brizna de hierba* (p. 1168)

Aquí tenemos dos claras imágenes del subconsciente sexual, ya que ‘vuelo’ significa, en los sueños, el deseo insatisfecho de cohabitación, y el ‘pájaro’, el miembro viril.

Otro ejemplo muy hermoso de este simbolismo ornitológico lo hallamos en *Yerma* cuando María describe a la protagonista las sensaciones inefables de la noche de bodas “... me lo decía constantemente —querer concebir un hijo— con su boca puesta en mi mejilla, tanto que a mí me parece que mi niño es un ‘palomo de lumbre’ que él me deslizó por la oreja” (p. 1191). O más tarde cuando habla de la sensación que el hijo produce en sus entrañas, “es como tener un pájaro vivo apretado en la mano... pero por dentro de la sangre” (p. 1190). El estudio de la psicología

y fisiología femenina en Yerma es quizá el más logrado en toda la obra lorquiana, pero ya hablaré de ello más adelante cuando trate cada obra en particular.

#### 4. *Físicamente*

Excepto Bernarda y la Madre, el resto de las heroínas tienen como denominador común la juventud. Aparecen en la primavera de la vida; llenas de ilusión en busca de un valor vital; de un sentimiento superior, y se encuentran ante un mundo implacable, frío, tiránico y cruel que tuerce sus intenciones. Esta juventud se encuentra con limitaciones que la restringen y dolores que la empañan. Así Rosita es la juventud perdida, triste, gastada inútilmente; Adela, la juventud interrumpida; la Novia, la juventud complicada, frustrada y arriesgada; Yerma la juventud infructuosa, desesperada, y Mariana la juventud sacrificada, mutilada.

Como contrapunto de estas protagonistas jóvenes aparecen las 'viejas' cuyas diversas funciones, especialmente la profética, desempeña un papel importante en la obra. Con excepción de éstas que tienen un parentesco con la heroína (María Josefa; la tía de Rosita) todas vienen de origen humilde. La mayoría son criadas cuya característica común es la sabiduría práctica adquirida con los años. Como buenas españolas son también orgullosas, pero no se trata de un orgullo vano y superficial como el de los demás personajes, sino que proviene de la conciencia de su propia dignidad innata, a pesar de pertenecer a la clase baja. Tanto la edad como la experiencia las sitúan fuera de los enredos en que las heroínas más jóvenes se hallan. Son francas, prácticas y hondamente humanas, miran el mundo tal y como es. Y es precisamente este reconocimiento y resignación a la realidad lo que contrasta tanto frente a la marcada preferencia por la irrealidad de parte de las heroínas jóvenes.

Estas viejas están conscientes del conflicto personal de la heroína y enteradas del camino por el cual su insistencia las llevará, ven la realidad del mundo íntimo de la protagonista como la realidad del mundo tal y como es, e incluyen

miseria del ser humano que se deja arrastrar por la fuerza de las pasiones.

García Lorca no presenta al hombre como un ser agónico, batiéndose con las fuerzas que lo arrastran y aplastan. Por eso su drama carece de interiorización psicológica. Pero es que a Lorca no le interesa 'analizar' a sus personajes sino ver cómo su carácter se desarrolla a lo largo de la obra. Es allí donde aparece ese sentido fatalista-pesimista que puede responder no sólo al peso de la tradición de una Andalucía morisca, sino también al tiempo vital español en que le tocó vivir e incluso a su propia tragedia personal —falta de fe en la razón del hombre como guía en su lucha existencial—. Lorca ve los conflictos y los tipos como ráfagas apasionadas que el poeta no juzga ni puede someter. Sus personajes al final de la obra suelen proclamar que son inculpables, puesto que algo superior a su voluntad les arrastra al trágico final.

El tema de la muerte es fundamental en la obra lorquiana, es como una obsesión. La teme porque ella implica la negación de su anhelo de vivir; pero en el fondo hay un íntimo deseo inconfeso de alcanzarla, de aniquilarse, porque ella implica a su vez la liberación de esa vida incompleta, insatisfactoria, que es sentida como una anticipación de la muerte.

En general sus personajes son criaturas poéticas en continua agonía, cada uno con su pena y sueño particular. En la concepción de su teatro predomina siempre la criatura simbólica, encarnación de una gran pasión o sentimiento. La trama es de menor importancia porque la poesía se hace dueña de la escena.<sup>4</sup> Lorca dice que "los personajes han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y liados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus dolores, y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor y asco".<sup>5</sup> El horror está en las causas mismas que determinan los hechos y halla en el desarrollo de éstos el modo de suscitar la indignación del público, no de turbarlo, sino de esclarecer su con-

ciencia. En este aspecto se puede decir que su teatro es didáctico. Lorca trata de poner en evidencia las morales viejas y equívocas de la sociedad española, que alienan la existencia de los personajes, (matrimonio impuesto-Yerma-; o no realizable debido a la diferenciación social-Novia y Leonardo-...).

### A. *Influencias o fuentes*

En sus obras —especialmente los dramas rurales— Lorca está imbuido de la tradición dramática española. Comparte con los dramaturgos del Siglo de Oro los temas del amor (presentado en términos del triángulo clásico), el honor y, en el caso de Lope, la canción popular (para narrar un incidente de la vida de los personajes o como dispositivo dramático). También Benavente, proporcionó a nuestro autor muchos ejemplos de dramas rurales. Aunque Lorca es un autor moderno conserva sin embargo muchos elementos de esta tradición:

El concepto de la honra, el orgullo de la herencia limpia, la reputación sin mancha, están presentes con todos sus atributos raciales y trágicos, con un marcado sello de catolicismo, en el fondo de esas vidas desgarradas por sentimientos de amor, pasión y venganza.<sup>6</sup>

Pero hay algo especial que separa a Lorca de sus predecesores; “su concepción del mito trágico que hace que aquella objetividad sea intuitiva y no técnica, lo que le da un cierto valor mágico”.<sup>7</sup> Lo que antes era espacio y acción, ahora es suceso y ritmo.

### B. *Estructura*

Lo primero que destaca en sus dramas es el adorno en el verso, según su función contextual, de belleza válida por sí misma. La distribución de la materia dramática en ‘estampas’ con clara alusión plástico-pictórica. Y, por último, una intensificación de elementos líricos con carácter extradra-

mático. Estos presentan dos funciones: *elegíaca*, por el cual el personaje comunica al público sus sentimientos íntimos; y *descriptiva*, desarrolla un suceso absolutamente ajeno al proceso dramático. Estos dos tipos de romanzas aparecen en todo el teatro de Lorca, menos en su última tragedia.<sup>8</sup>

El centro dramático de las obras que vamos a tratar aquí es la mujer. Ella es el ente creador, fuente de donde emana el drama porque lleva en su angustia sin descanso el germen del mismo, además es constante y persistente en sus sentimientos. Lorca logra calar en el sufrimiento íntimo de sus protagonistas las cuales sufren la pena del amor imposible. No es que se compadezca o las defienda, sino que "se personifica casi en ellas para gritar su personal dolor de hombre trágico".<sup>9</sup>

Frente a ellas el hombre representa un papel secundario, de contraste. Este antagonista no padece la misma angustia que la mujer puesto que no trata de conocerse o realizarse como lo hace ella, y se conforman con lo mundano, material o convencional. En general forman el fondo de la acción, cumpliendo una función catalítica que da comienzo a ciertos procesos, para luego desaparecer de la escena. Les falta individualidad específica, personalidad propia y fuerza vital.

## CARACTERIZACION DE LA MUJER

### A. *¿Cómo se presenta?*

Es de clase media o baja. Apasionada, desdichada, insatisfecha. Sus aspiraciones no se colman, encendidas de deseos que no se satisfacen. Todas están atormentadas por la misma inquietud y el mismo anhelo de maduración vital. Son fuente de fuerzas anárquicas y antisociales. El tema común a todas ellas es la frustración. Padecen los tormentos de sus carnes sedientas. Según Guillermo Torres el drama de Lorca es, "ansia vital ilimitada, obscura obsesión por la muerte".<sup>10</sup> Esta ansia se manifiesta en una sensualidad abierta (pasión de los amantes; amor al hijo).

Lorca escoje para sus dramas la típica mujer española que se entrega para dar hijos, porque así lo exige la Naturaleza y lo ordena Dios. Se entrega con pasión de madre y no de esposa —Yerma—. Por lo demás es siempre la pasión oscura y frenética, donde la mujer no pide ternura, sino el recio abrazo del hombre. Por eso en ese sentido la mujer pierde su voluntad al acogerse al robusto cuerpo del varón, hasta cegarse en su fuego. "No existe el amor refina-

do, ni la compenetración sensible, espiritual. El macho y la hembra se aman con la misma fiereza de las águilas".<sup>11</sup> Lorca concibe pues el amor, como un arrebató dionisiaco que, si es ilícito, se tiñe de presagios sombríos, de turbios remordimientos, aunque se persista fieramente en el pecado.

La mujer aparece subyugada al hombre, que es dueño y señor; pero en esta condición de sierva precisamente cifra áquella su máximo orgullo. Estas mujeres más que "caracteres individuales, representan estados generales de conciencia".<sup>12</sup> Estos personajes no tienen psicología; son la verificación dramática de una idea, o la poetización de una esencia de nuestro pueblo. No son entes particulares porque son arquetipos o normas de personas. Seguramente que por ello Lorca no da algunas veces nombres propios a sus figuras. A través de estos personajes femeninos podemos sentir la raza española y la sangre de Andalucía.<sup>13</sup>

Lorca concentra la responsabilidad total del sentir la vida al máximo en la mujer, en sus impulsos, ensueños y en las luchas de su corazón angustiado. Hace de la mujer casera e insignificante una heroína de proporciones universales. Estas mujeres de temple heroico, mártires de una causa pasional, señaladas con el signo de la soltería, la frustración amorosa, o el ansia insatisfecha del hombre o del hijo, no son heroicas por defender grandes ideales sino por permanecer encerradas en su hogar con un fardo agobiante de conflictos interiores, en lucha perenne consigo mismas, hasta que llega el estallido trágico y tienen que sucumbir. La mujer en la obra lorquiana es la muerte triunfadora. Todas viven y se desviven apasionadamente, dominadas por la rigurosa observación de los deberes impuestos. En general viven dos vidas; la exterior en la más absoluta entrega a los cánones establecidos, y la interior en la más absoluta anarquía y la más dolorosa y feroz lucha de odios y amores en pugna. En la obra de Lorca la mujer es Mujer con un sentido total, cósmico, impulso, tierra, aliento telúrico. Ninguna de estas encarnaciones femeninas es fuente de felicidad y reposo, sino de violencia y de destrucción, —me refiero más bien a los dramas—. Estas mujeres parece como



si llevasen la muerte dentro de ellas y corren no para escaparse sino para ir a su encuentro. Más que de mujeres particulares —y esto es cierto aún de Mariana— se trata de la idea de mujer sometida a situaciones cambiantes. Las mujeres lorquianas cualquiera que sea su posición social, son en el fondo “estremecida carne, angustiado sentir, objeto delicado de poesía y tragedia”.<sup>14</sup>

La mujer resulta así una figura compleja, y presenta las siguientes características en general: siempre es trágica, sufre, frustrada de amor (Rosita) o infecundidad (Yerma) y es simbólica, representa una sola pasión. La heroína siempre muere o está para morir. Rosita muere no en el plano físico pero sí en el espiritual, como resultado de una esperanza irrealizable de su amor. En Yerma la mujer que no puede dar vida, da la muerte. Mariana representa la libertad, Rosita la desolación, Adela la virginidad, Bernarda el dominio, Yerma y la Madre la maternidad, y la Novia la indecisión.

#### B. *Antecedentes poéticos*

La frustración femenina aparece ya perfilada en dos Elegías del Libro de Poemas. En ella el poeta se dirige a la mujer de carne y hueso.<sup>15</sup>

*Como un incensario lleno de deseos,  
pasas en la tarde luminosa y clara  
con la carne oscura de nardo marchito  
y el sexo potente sobre tu mirada*

.....  
*Te marchitarás como la magnolia.  
Nadie besará tus muslos de brasa.  
Ni a tu cabellera llegarán los dedos  
que la pulsen como las cuerdas de un arpa.*

Para *Mariana Pineda*, Lorca se inspiró en un romance popular. También podemos adivinar un paralelismo entre esta heroína granadina y Juana la Loca en la hermosa ele-

gía del Libro de Poemas. Ambas tienen el encanto de ser esclavas del amor apasionado, entregándose ciegamente a él.

*Doña Rosita.* Toda la obra está basada en el tema de la 'rosa mutabile' de un libro de rosas del s. XVIII. Pero podemos buscar también otras raíces dentro de la propia obra lírica del autor. Puede verse un ligero precedente en alguna página del *Poema de Cante Jondo*, donde el poeta canta los rincones de su Granada y a las doncellas blancas y soñadoras que hablan a las estrellas en las azoteas morunas, se trata del poema "Amparo";

*¡qué sólo estás en tu casa,  
vestida de blanco!  
Oyes los maravillosos  
surtidores de tu patio,  
y el débil trino amarillo  
del canario...  
Por la tarde ves temblar  
los cipreses con los pájaros,  
mientras bordas lentamente  
letras sobre el cañamazo...*

Es solamente la anticipación de un sentimiento, y no de una idea. Lo mismo puede afirmarse de la Elegía compuesta en 1919 incluida en su *Libro de Poemas* ya citada anteriormente. Y en *Así que pasen cinco años*, algunosacentos de la novia perdida, simbolizada por el Maniquí, pueden ser referidos a doña Rosita, la olvidada. También en el *Romancero Gitano*, Soledad Montoya protagonista de "Romance de la pena negra", tiene cierto paralelismo con la heroína teatral.

*Bodas de Sangre* tiene su precedente lírico en el "Diálogo del Amargao" y la "Canción de la madre del Amargao", en el *Poema de Cante Jondo*, 1925.

*Vecinas, dadme una jarra  
de azojar con limonada.*

*La cruz. No llorad ninguna.  
El Amargao está en la luna.*

Estos versos casi se repiten en el último cuadro del drama. La Novia exclama en su congoja:

*Que te pongan en el pecho  
Cruz de amargas adelfas,  
sábana que te cubra  
de reluciente seda.*

La situación dramática es la misma tanto en el poema como en la tragedia teatral; la madre que espera al hijo muerto por una puñalada y es llevado en hombros por sus amigos. La Madre de *Bodas de sangre*, también insiste en que no se ha de llorar. Su pena le ahoga. En la obra ella nos cuenta cómo encontró a su primer hijo muerto en la calle, víctima de las rivalidades familiares. En "Sorpresa" de la colección *Poema del cante jondo*, Lorca traza el cuadro de un joven muerto, abandonado en la calle. Soledad Montoya en el drama tiene su paralelismo con la Novia en sus arranques de pasión desesperada.

*Yerma*, el tema de la maternidad frustrada, aparece ya en la obra poética de Lorca. 'Elegía', poema escrito en Granada 1918 e incluido en *Libro de Poemas*, habla de una mártir andaluza y explica sus esperanzas:

*Como Ceres dieras tus espigas de oro  
Si el amor dormido tu cuerpo tocara,  
Y como la Virgen María pudieras  
Brotar en tus senos otra vía láctea.<sup>16</sup>*

Más tarde en su colección de Canciones se encuentra la 'Canción del naranjo seco'. En este poema la angustia del deseo frustrado pierde todo aspecto sensual para concentrarse en la necesidad del hijo.

*Leñador.  
Córtame la sombra.*

*Líbrame del suplicio  
de verme sin toronjas...  
Quiero vivir sin verme.  
Y hormigas y milanos,  
soñaré que son mis  
hojas y mis pájaros.<sup>17</sup>*

Esta obsesión de ver a la criatura en objetos que sólo vagamente lo sugieren, es parte de esa locura de Yerma, que le hace ver en Juan a su hijo, y a veces encontrar ese hijo hasta en su propio cuerpo. Otro antecedente lo podemos hallar en 'El canto de la miel' del *Libro de Poemas*:

*Dulce como los vientres de las madres.  
Dulce como los ojos de los niños.*

Y en la 'Canción tonta' de la colección *Canciones*, se adelanta una muy íntima emoción maternal. Por otra parte Yerma tiene su contrapunto con la figura del Maniquí, ambas sufren esa ansia de maternidad insatisfecha:

*Las fuentes de leche blanca  
mojan mis sedas de angustia...  
Mi hijo. Quiero a mi hijo.  
Por mi falda lo dibujan  
estas cintas que me estallan  
de alegría en la cintura.  
Y es tu hijo.<sup>18</sup>*

### C. Interconexiones

Después de leer las obras nos queda la impresión de que parece como si Lorca se encariñase con ciertos tipos de mujer, repitiendo el mismo tipo, con ligeras variaciones. Para ello el poeta utiliza dos métodos en la creación de un nuevo drama: uno ahondar en la psicología de un personaje anterior; otro, cambiar una circunstancia exterior en una situación dramática ya tratada o sugerida.

Por ejemplo hay una afinidad común entre *Yerma* y *La Zapatera*; ambas casadas, sin hijos, asumen la misma posición ante el honor. Lo mismo con la Madre y *Yerma*, aquella es, en esencia, una *Yerma* con hijos. El tema de la maternidad aparece en las obras enfocado de diferentes maneras; *Bodas* es el drama de la maternidad vencida, *Yerma* el de la maternidad frustrada y *Bernarda Alba* la maternidad injusta.

También hay un paralelismo entre la Vieja pagana del drama *Yerma* y la Madre de *Bodas de Sangre*. Ambas se vanaglorian de sus hijos, pero la maternidad ha echado raíces más hondas en la Madre, pues ésta teme más por la suerte de su hijo que la otra. Por otra parte la Novia de 'Así que pasen cinco años', puede ser la antecesora de la Novia de *Bodas*, aunque ambas tienen su origen y parentesco con Belisa. Es el cuerpo de Belisa ("que nunca podría descifrar!"), exclama Perlimpín, el de la muchacha "acariciada por el fuego" de la Novia. A una la lleva a la infidelidad, a la otra, a causar la muerte de dos hombres.

¿Qué significado tiene este parentesco entre las figuras principales de los dramas lorquianos? Trias Monje nos da dos razones: una, la exclusiva preocupación del poeta por ciertos temas fundamentales y modos básicos de vida, lo cual le impulsa a limitarse en la selección de asuntos y diseño de personajes; otra, insatisfacción artística en cuanto al modo de desarrollar un tema querido, lo cual le lleva a intentar el personaje o asunto en formas distintas.<sup>19</sup>

#### D. ¿Dónde se presenta la mujer?

Excepto 'La casa de *Bernarda Alba*', cuya acción tiene lugar en un pueblo de Castilla, las demás tienen como marco Andalucía. El sentido realista, la superstición, la muerte, el presagio. La devoción intensa pero muy peculiar, con modalidades casi profanas, todo esto tan profundamente andaluz queda reflejado en la obra de Lorca.

'*Mariana Pineda*', único drama histórico que escribió, se

desarrolla en la querida ciudad natal del poeta: Granada. 'Rosita' también tiene su marco en dicha capital.

Resulta muy interesante el estudio que Lorca hace de la capital granadina con el transcurso de los años, a la par que la heroína 'Rosita' va consumiéndose: Cada jornada de la obra se desarrolla en una época distinta. Transcurre el primer tiempo en los años almidonados y relamidos de 1885. Polisón, cabellos complicados, muchas lanas y sedas sobre las carnes, sombrillas de colores... Doña Rosita tiene 20 años. Toda la esperanza del mundo está en ella. El segundo acto pasa en 1900. Talles de avispa, faldas de campánula, exposición de París, modernismo, primeros automóviles... Doña Rosita alcanza la plena madurez de su carne... Tercera jornada: 1911. Falda entravée, aeroplano. Un paso más, la guerra. Dijérase que el esencial trastorno que produce en el mundo la conflagración se presiente ya en las almas y cosas. Doña Rosita tiene en ese momento muy cerca de medio siglo ya. Senos lacios, escurridiza cadera, pupilas sin brillo y las trenzas anudadas sin gracia.

Lorca en la obra se ha querido burlar de la cursilería de la vida provinciana, de la mojigatería española tan llena de prejuicios sociales y clasistas (la dote, el matrimonio de conveniencia). En el acto II aparece una madre con sus tres hijas solteronas, la madre a pesar de que no tiene una perra, quiere relacionarse con gente bien y aparentar más de lo que es. Más tarde, en la misma escena llegan las de Ayola, señoritas con muchos humos de grandeza por ser hijas del fotógrafo de Su Majestad. Lorca pone en evidencia las morales y modales viejos y equívocos. Según él mismo dice: "Rosita es el drama de la mojigatería española, es decir, un aspecto del drama español puesto que la pervivencia de la mojigatería es un aspecto de la pervivencia de la estructura social de la cual ha nacido y debido a la cual se mantiene"<sup>20</sup>.

Las otras obras tienen su marco geográfico en la vega. También ahí la existencia humana transcurre en medio de la envidia, chismes y odios que llenan de acritud y maldad

el carácter de los personajes. Por ejemplo, ¿de quién es la culpa de que Leonardo y la Novia de 'Bodas de sangre' no se casen? Esta culpa no radica tanto en las personas sino en la discriminación social, inherente a la desigualdad económica. La Novia es rica, Leonardo es pobre. La costumbre que fomenta esa estructura no puede permitir que personas de distinta condición social se casen;

Leonardo. . . . *dos bueyes y una mala choza son casi nada. Esa es la espina, A mí me pueden matar, pero no me pueden escupir. Y la plata, que brilla tanto, escupe algunas veces.*<sup>21</sup>

¿De quién es la culpa de que 'Yerma' acabe también en sangre? La causa real de la tragedia no es la esterilidad, sino las condiciones a que la convención la ha condenado: el matrimonio impuesto. Yerma ha aceptado, pues, la alienación impuesta por la costumbre, con la esperanza de sustraerse a ella, creyendo que su hijo realizaría lo que ella no puede realizar.

Yerma. *Yo pienso muchas cosas y estoy segura que mi hijo las ha de realizar. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando por ver si llega, pero nunca por divertirme.*<sup>22</sup>

Yerma ve en ese hijo la revancha contra el pasado, origen de su situación presente. La protagonista lucha por el porvenir, en las condiciones que le son dadas. Y si esta lucha desemboca en sangre es porque las causas que la han suscitado subsisten, y esto será así mientras que no desaparezcan.

'La casa de Bernarda Alba' es la prolongación de las piezas anteriores. En esta obra, bajo el fondo del árido paisaje castellano, destaca desde el principio (grupo de vecinas que hacen de plañideras), la crítica, el chismorreo, la envidia, preocupación por la honra. Todo ello coronado por el esfuerzo del dramaturgo de penetrar en las raíces pro-

fundas del problema español y sacarlas a la luz, sobria y vigorosamente. Lorca se desprende de la poesía y da paso a la realidad cruda.

Creo que la lección que Lorca ha querido darnos al poner en evidencia todos estos prejuicios absurdos es que, tanto la mojigatería como la sangre vertida pueden ser evitadas si la gente toma conciencia de estas costumbres desfasadas, y las rechaza.

## E. *¿Cómo es la mujer?*

### 1. *Etnicamente*

Teniendo en cuenta que la mayor parte de las obras se desarrollan en Andalucía, es normal que pensemos que las protagonistas pertenezcan a la raza gitana. Esta presenta una psicología rudimentaria, tosca, elemental propia de los gitanos. De ahí que sus reacciones sean casi de tipo animal en sus inicios y tal vez alógicas para nosotros. Al gitano(a) resulta difícil comprenderle, más bien se le intuye.<sup>23</sup> El gitano como tal es un enigma. "No es el espíritu que comienza a liberarse de la materia. Es el espíritu que como en los pueblos primitivos está confundido todavía con la materia".<sup>24</sup>

Sus tendencias pasionales son toscas, sensitivas, elementales. Así podemos comprender la aspereza pasional de algunas de estas obras.

### 2. *Psicológicamente*

Cuando uno se concentra desequilibradamente en 'lo que puede ser', es posible que pierda la vista de 'lo que es'. Esta paradoja de la vida se ve representada y reflejada en los personajes femeninos lorquianos, y es sumamente difícil separar los dos grados. El alma de la mujer queda desnuda; a la luz de sus grandezas y pequeñeces mientras que se entrega a pasiones y deseos desenfrenados o a virtudes y deberes intensamente obsesionados.



Esta mujer grita constantemente su dolor ante la pena de vivir. "Es como un cuadro impresionista que varía según la luz que lo toca, la persona que lo contempla o el medio que lo rodea".<sup>25</sup>

Si la mujer presenta tantas variaciones a la vista del hombre es por dos razones fundamentales: su intuición y su amor que abarca el matrimonio y la maternidad. Por medio de la intuición la mujer crea una cultura subjetiva, dentro de la objetividad masculina, la cual se basa en sus ideas, expresiones y sentimientos propios. Es un mundo de cosas sentidas que siempre se funden en su YO, e influyendo constantemente sobre el hombre. La intuición, cualidad esencialmente femenina, la ayuda a mantener su equilibrio mental y espiritual, haciéndola mucho más sensible para la vida del sentimiento (Ej. la Madre de *Bodas*).

La mujer obra guiada por los instintos, impulsos y emociones del momento, y esto es lo que decide su conducta, aún si le es perjudicial, lo cual produce la inconstancia y la versatilidad (Novia de *Bodas*). En general posee una espontaneidad, si no está cohibida por consideraciones morales o utilitarias, para verter sus procesos íntimos al exterior (creo que con presión o sin ella todas las heroínas lorquianas expresan sus sentimientos).

Esta intuición puede hacer que sea lo bastante ilusa como para crear castillos en el aire, a veces olvidándose de donde empieza el mundo real y termina el mundo fantástico (Doña Rosita). A veces existe una gran cantidad de actividad producida por la propia emotividad femenina que hasta incluso la dirige a emprender tareas varoniles, a absorberse en las dificultades ajenas (Mariana Pineda). Esta mujer lorquiana, como todas diría yo, necesita del amor ya sea como esposa, madre o amante. Amar para ella es la vida; "El amor es a la vez un recurso, una ocupación, un sentimiento",<sup>26</sup> y ama sin medida, ciegamente, con locura, con delirio, porque sin el amor, su existencia es la negación; la nada.

La fémica lorquiana descubre el sentido de su cuerpo en el encuentro con el otro sexo y con el hijo. Cree que si la mujer no se casa o no conoce el amor, se le ha quitado el propósito de su ser. Por eso la solterona es una mujer fracasada, porque no alcanza a conocerse a sí misma ni a saber sus propias posibilidades de amor, sufrimiento o sacrificio. Lo mismo sucede con la casada sin hijos. Sin el complemento de la maternidad se encuentra desligada y sola, y el amor mismo cambia de sentido, y a menos que sea bien comprendida, la situación puede volverse traumática (Yerma).

La Mujer, siempre misteriosa para el hombre, personifica la Vida y la Fecundidad, y encierra también la semilla de la Muerte. La mujer es la idea del ciclo vital. Estas trágicas hembras ahincan sus pies en la tierra, viven al ritmo de las estaciones y las cosechas, hacen correr ríos de sangre. El poeta quiere simbolizar en ellas la Vida. Lo más impresionante de ellas es su totalidad de vida. El ser organismos de unidad indestructible, donde pensamiento, afectividad y fisiología resultan inseparables. Su feminidad la encontramos por medio de su erotismo al nivel consciente o subconsciente desde donde se rigen sus amores y odios. Esto es normal puesto que la mujer rural es más franca, y expresa más abiertamente sus ideas eróticas. Lorca logra captar ciertas zonas oscurísimas de la psique femenina, y las devela por medio de imágenes deslumbradoras.

En cada figura femenina se manifiesta un ansia de gozar, sentir, conocerse o de realizarse, imprescindible en la vida. Este deseo implica dos ideas: la ilusión y el propósito de la vida. Lo que piden a la vida es bien poco, pero es precisamente lo que no pueden conseguir, ni actuando solas ni ejerciendo su voluntad. Por eso la característica común en ellas es la de la angustia del espíritu que resulta de un choque o conflicto entre la voluntad, que elige salidas contando con los sentidos, y la inteligencia, que dicta las normas de conducta por medio de la razón. (Novia en su lucha interior por Leonardo —deseo— o el novio —idea—). También la Madre se encuentra en ese estado

atormentado. Su único deseo es que su hijo viva para proteger la descendencia, pero al mismo tiempo se da cuenta que la fuga de la Novia requiere venganza para satisfacer las leyes del orgullo y honor. Esta vez la idea domina al deseo.

Las hijas de Bernarda reflejan también dos polos opuestos: el uno, seguir sus propios deseos de intimar con el hombre y, el otro, de obedecer las reglas maternas. La voluntad las dirige hacia el macho y la inteligencia hacia el deber filial (Adela concretamente es la que encarna este conflicto).

Otro escape se puede apreciar mediante la muerte que disuelve el conflicto definitivamente (Mariana). Esta escoge la idea —amor y libertad— empleando su propia voluntad y razón y así resuelve el conflicto (aceptar a Pedrosa o salvar a Pedro, o mejor dicho, vivir o morir. Pero vivir sin Pedro equivale a no vivir). Su decisión nos revela sus convicciones y grandeza de carácter que no dejan que triunfe el deseo.

La angustia de Yerma está agravada por su propia ineficacia para ayudarse a sí misma. Su voluntad le grita el valor de la maternidad sin preguntarse cómo obtenerla. Su inteligencia le recuerda su amor propio, honor y orgullo familiar, lo que le prohíbe encontrar o buscar cualquier solución extramarital, a pesar de que sabe que el niño le daría su mayor razón y propósito de ser.

El conflicto de Rosita se muestra en un plano interior, en esto difiere de las otras heroínas, hasta tal punto que casi no llega a saberse si su estado le duele o no. Se trata de una resignación suave y sutil.

Otro matiz que se percibe en estas figuras femeninas es el de la libertad de disponer de su cuerpo y mente como mejor les parezca, para ir en busca del propósito fundamental de la vida. Se trata de una abnegación voluntariamente escogida. (Mariana con su abnegación completa, encarna

el sacrificio del amor puro que se entrega sin pedir nada a cambio).

“Los caracteres terminan por someterse al poder de la muerte, pero se sabe que su gran amor es vivir y conocerse. Por eso el sacrificio es doloroso y trágico”.<sup>28</sup> (En el caso de Rosita el sacrificio no reside tanto en la espera sino en el instante en que deja partir a su primo. Esta actitud representa la negación de sus propios deseos que la habrían incitado a acompañarle). Y Adela se suicida porque, como Mariana, piensa que sin amor la vida no tiene valor.

Estas mujeres son fuertes, orgullosas e independientes, y elevan el significado de la vida.

El tema de la maternidad se presenta en la hembra como una solución posible de la huida de lo imperfecto e incompleto hacia lo infinito y absoluto. Yerma considera al niño como una prolongación de sí misma, capaz de alcanzar y llevar a cabo las oportunidades que ella no ha tenido. La Madre medita el mismo propósito con sus nietos. Mariana no puede tolerar la idea de ser traidora no sólo por su propio orgullo, sino más bien para proteger la buena reputación de sus hijos. “Es su propia manera de afirmarse mediante ellos, garantizándoles la libertad”.<sup>29</sup>

### 3. *Sexualmente*

Dentro de la psicología femenina lo que más destaca, sobre todo en los dramas rurales, es el aspecto erótico. La Madre de ‘Bodas de sangre’, admira la sexualidad impulsiva de los hombres. A menudo hace alusiones al vestido masculino que es un rasgo bien conocido del erotismo femenino. Las imágenes de animales que simbolizan el fuerte deseo sexual son muy abundantes en estas obras. Adela también se siente atraída por la virilidad de Pepe el Romano, a quien su imaginación da proporciones casi cósmicas. Una fuerza incoercible arrastra a la Novia de “Bodas” al adulterio. Todo ello demuestra que el deseo sexual es en la mu-

jer tan fuerte y dominante —por no decir que más— como en el varón.

Este instinto sexual se manifiesta en forma de ansia maternal, o de solicitud y afecto obsesivos por los hijos varones. Ambas formas están provistas de cierta sensualidad, tal y como Freud lo enfoca. Por ejemplo la Madre se refiere a sus hijos o a su esposo indistintamente cuando habla de los hombres como objetos de apetencia sexual no sólo para ella sino también para las demás mujeres. “Así no es extraño que, al producirse el rapto de la Novia, la Madre transfiera a sí misma los celos del hijo ultrajado —celos de amante, ofendida por la traición de una rival para con el amado común—”.<sup>30</sup> Otra de las cosas que chocan en las frases de la Madre son las referencias metafóricas al varón como ‘clavel’, ‘geranio’, ‘hombre hermoso con la flor en la boca’, estas alusiones son también abundantes en *Yerma*.<sup>31</sup> En Doña Rosita no tiene la misma acepción, las flores aquí tienen un valor abstracto y simbolizan cualidades o pasiones.

El personaje de la Novia es uno de los más complejos y turbadores en este aspecto. Lorca nos revela la profundidad y fuerza de sus motivaciones de manera inigualable. Es una muchacha en plena capacidad sexual (22 años), se siente atraída, más que por su prometido, tímido y virgen, por su antiguo novio, es decir, por el hombre que despertó su sensualidad y que además tiene ahora para ella el aliciente de su experiencia sexual, por ser casado. Huye con Leonardo a la desesperada, por un impulso irresistible, pero sin esperar ninguna satisfacción duradera. (No quiero / contigo cama ni cena) y angustiada por la destrucción de su raptor que sabe inevitable. “Su reacción es adoptar una postura protectora y al mismo tiempo servil, con el típico masoquismo moral de la mujer que se sabe perdida por un amor reprochable”.<sup>32</sup> En ella encontramos una versión casi freudiana de un antiguo tópico literario, la omnipotencia de Eros. Lorca utiliza símbolos como “río” ‘golpe de mar’, es decir, corrientes impetuosas, los cuales tienen un valor perfecta-

mente lógico y consciente, ya que expresan la impulsividad del instinto erótico. El uso insistente de estos símbolos acuáticos sugiere la excitación sexual relacionada con el agua que corre. También por su parecido con la micción y a la vecindad de los órganos genitales y urinarios.

Los sueños o presentimientos obsesivos de persecución por un hombre armado de cuchillo o navaja, muy frecuente en las mujeres, revelan un temor subconsciente a la defloración. Junto a estos dos símbolos aparece también el "pez sin escamas ni río" que hace alusión a los mismos, reforzando así el simbolismo fálico del arma blanca con las asociaciones obscenas del pez. "The representation of the penis as a weapon, cutting knife, etc. . . . is familiar to us from the anxiety dreams of abstinent women in particular and also lies at the root of numerous phobias in neurotic people".<sup>38</sup>

Por otra parte la Novia se muestra impotente ante la atracción de Leonardo:

*... porque me arrastras y voy,  
y me dices que me vuelva  
y te sigo por el aire  
como una brizna de hierba* (p. 1168)

Aquí tenemos dos claras imágenes del subconsciente sexual, ya que 'vuelo' significa, en los sueños, el deseo insatisfecho de cohabitación, y el 'pájaro', el miembro viril.

Otro ejemplo muy hermoso de este simbolismo ornitológico lo hallamos en *Yerma* cuando María describe a la protagonista las sensaciones inefables de la noche de bodas "...me lo decía constantemente —querer concebir un hijo— con su boca puesta en mi mejilla, tanto que a mi me parece que mi niño es un 'palomo de lumbre' que él me deslizó por la oreja" (p.1191). O más tarde cuando habla de la sensación que el hijo produce en sus entrañas, "es como tener un pájaro vivo apretado en la mano... pero por dentro de la sangre" (p. 1190). El estudio de la psicología

y fisiología femenina en Yerma es quizá el más logrado en toda la obra lorquiana, pero ya hablaré de ello más adelante cuando trate cada obra en particular.

#### 4. *Fisicamente*

Excepto Bernarda y la Madre, el resto de las heroínas tienen como denominador común la juventud. Aparecen en la primavera de la vida, llenas de ilusión en busca de un valor vital, de un sentimiento superior, y se encuentran ante un mundo implacable, frío, tiránico y cruel que tuerce sus intenciones. Esta juventud se encuentra con limitaciones que la restringen y dolores que la empañan. Así Rosita es la juventud perdida, triste, gastada inútilmente; Adela, la juventud interrumpida; la Novia, la juventud complicada, frustrada y arriesgada; Yerma la juventud infructuosa, desesperada, y Mariana la juventud sacrificada, mutilada.

Como contrapunto de estas protagonistas jóvenes aparecen las 'viejas' cuyas diversas funciones, especialmente la profética, desempeña un papel importante en la obra. Con excepción de éstas que tienen un parentesco con la heroína (María Josefa; la tía de Rosita) todas vienen de origen humilde. La mayoría son criadas cuya característica común es la sabiduría práctica adquirida con los años. Como buenas españolas son también orgullosas, pero no se trata de un orgullo vano y superficial como el de los demás personajes, sino que proviene de la conciencia de su propia dignidad innata, a pesar de pertenecer a la clase baja. Tanto la edad como la experiencia las sitúan fuera de los enredos en que las heroínas más jóvenes se hallan. Son francas, prácticas y hondamente humanas, miran el mundo tal y como es. Y es precisamente este reconocimiento y resignación a la realidad lo que contrasta tanto frente a la marcada preferencia por la irrealidad de parte de las heroínas jóvenes.

Estas viejas están conscientes del conflicto personal de la heroína y enteradas del camino por el cual su insistencia las llevará, ven la realidad del mundo íntimo de la protagonista como la realidad del mundo tal y como es, e incluyen

el choque inminente entre ambas realidades. Motivadas por un amor hacia las jóvenes, se esfuerzan por reconciliar ambas realidades esperando evitar así el desastroso final. Con el tiempo acaban por ser el único contacto con la realidad que tiene la heroína.

Lorca presenta a las protagonistas como mujeres calurosas, intensas, acosadas por todas partes por un mundo inhóspito —cuyas censuras étnicas, religiosas y sociales presentan obstáculos a la realización de sí—. Complica aún más la situación de aquéllas dándoles un esposo, amante o prometido que no intuye su mundo, no comparte el mismo sueño y por tanto no llegan a comprenderse. En esta situación Lorca coloca a las viejas para que indiquen a las jóvenes la dirección a seguir si quieren eludir la tragedia. La heroína puede elegir entre aceptar o no los consejos que se le dan. Por tanto el papel de estas mujeres puede resumirse sencillamente como el de poner a la heroína de acuerdo con el mundo tal como es. Yo diría que son como la voz de la conciencia.<sup>34</sup>

##### 5. *Moralmente*

Estas heroínas atormentadas en busca de la autorrelación dentro del armazón étnico y religioso en que viven, tropiezan con las limitaciones rígidas impuestas por el código social, provocándoles una frustración expresada en una lucha entre fantasía y realidad, con una preferencia decidida por aquella. Esta disputa entre lo que es y lo que a ellas les gustaría que fuese acaba siempre en violencia.

Podemos decir que el teatro lorquiano tiene un espíritu conservador con relación a una moral —no a la moral o morales fabricadas—, sino a una moral preestablecida, una moral natural. De ahí, la extraordinaria importancia que la mujer —clima máximo de toda conservación— tiene en la obra. Los hombres perecen o desaparecen, pero la mujer (excepto Mariana y Adela) pervive a la catástrofe, y ella será la continuadora de una nueva vida enraizada ya en el pasado.



Al hablar de Yerma hemos dicho que ella podría encontrar soluciones extramaritales para resolver su conflicto. Pero para el mundo de valores éticos de la heroína, ésto es absurdo. Sería una subversión de tipo mas bien intelectual, contraria a todo sentimiento hondo de la feminidad, de su naturaleza, de su permanencia.

Así como el teatro de Siglo de Oro fue un gran matadero de mujeres (sobre todo Calderón) con o sin honra, Lorca, sin embargo, salva a la mujer en sus tragedias (Adela sucumbe, pero a sus propias manos. Y se constituye en víctima más por una irregularidad socio-económica que por su condición de mujer) y la reserva de una manera mítica o ancestral. Para Lorca el hombre y la mujer son seres distintos y hasta opuestos, siendo sus mundos intransferibles e inentrecrusables. El dramaturgo parece decirnos que es inútil conceder unos derechos y una independencia a la mujer, si éstos no le sirven cultural ni biológicamente para nada. En medio de este conflicto y presión las heroínas se abandonan a acciones desesperadas que tal vez no las debemos aprobar pero tampoco podemos ponernos en contra de ellas, sino más bien tratar de comprenderlas. Los actos no se traducen en pecados, no reflejan la conciencia social ni la religión formal, más bien señalan necesidades que garantizan la realización personal (si el matrimonio no provee estas necesidades la mujer lorquiana busca su verificación fuera de él).

Lorca como dramaturgo moderno hace de la tensión el centro o base de su obra. Esta tensión se desarrolla dentro del contexto de lo deseado y lo posible, del impulso sexual, del cuerpo y el alma. Lo nuevo en Lorca es también la lucha entre las necesidades de la sociedad y las del individuo, desde el punto de vista de su naturaleza biológico. Así como en los dramas del Siglo de Oro el orden social se identifica con la justicia o el Rey, en Lorca el individuo, en cuyo interior se desarrolla la tensión, no puede aceptar ni acepta, los dictados del orden social. "Las mujeres lorquianas nunca están seguras de todas sus motivaciones: también intentan comprenderse a sí mismas o definir sus limitaciones".<sup>86</sup>

Siempre hay un abismo entre las necesidades de la protagonista y el código moral y social absurdo.

## 6. *Sociológicamente*

Estas mujeres no operan en el vacío sino con la presión del medio ambiente lo cual dificulta su proceso y desarrollo. Sufren o mueren no porque el dramaturgo lo quiera sino porque la realidad fría y antipática lo manda. La mujer lorquiana sale a reclamar sus derechos y lucha contra la muerte, la desesperación y soledad sin doblegarse jamás. Se encuentra agobiada por el peso de la tradición. Así aparece el tema del honor que, según los preceptos antiguos, encierra todo el valor de una persona sin el cual la vida no posee sentido. Cada una de las protagonistas lo intuye de manera distinta por diversas razones. Mariana se entrega por su honor a la muerte:

*...soy noble. Porque yo soy hija  
de un capitán de navío, Caballero  
de Calatrava...  
No diré nada... (p. 874-5)*

Permanece fiel a pesar de las dificultades. Lo mismo sucede con Yerma cuando la acusan de adulterio. Sus normas de conducta son personales y por no ser las de la masa, deja a la gente asombrada. El asunto del honor también envuelve a Adela, no por preocuparse de la opinión pública, sino por lealtad a sus propios ideales y convicciones. Por el contrario Bernarda centra todo su honor y reputación en la opinión de los demás, y actúa no movida por ideales sino sólo por aparentar.

La opresión, la rigidez, la intolerancia de las convenciones sociales y de sus leyes, es la barrera contra la que las protagonistas se rebelan con ansias de hallar la libertad y el amor. *Bodas de sangre* es el honor ultrajado; *Yerma* el rígido código triunfa; *Bernarda Alba* es el honor desfigurado, grotesco y maligno.

Las protagonistas viven alienadas exteriormente por prejuicios, tradiciones, usos, costumbres, miedo, pasiones. Pero siempre hay una, encarnación sexual de la libertad, que se rebela trágicamente. No hay alienación esencial. "El que la rebelión termine dramáticamente no niega la libertad, sino que identifica, la libertad con el Mal. El Mal no es para Lorca el Mal, porque sólo en el Mal se es libre. La única alienación esencial es el Bien. El Bien es volitivo: alienante. El Mal espontáneo: liberante".<sup>36</sup>

## LOS PERSONAJES FEMENINOS

### 1. *Mariana Pineda*

Lorca dice, "Yo he intentado que Mariana, mujer de profunda raigambre española, cante al amor y libertad la estrofa de su vida en forma que adquiriera el concepto de universalidad de aquellos dos grandes sentimientos".<sup>37</sup>

La Estampa Primera es una pintura de la época, llena de gracia femenina, que anuncia el segundo acto de Doña Rosita. La tensión dramática e inquietud de la protagonista es visible desde el principio. La Estampa Segunda es la más lograda porque en ella se perfila con trazos vigorosos el carácter de la heroína. Junto a la madre se presenta también la mujer enamorada y la heroína de la libertad. En la Tercera la exaltación de Mariana eleva la obra a un lirismo emocionado y puro. La heroína avanza hacia la muerte con serenidad y estoicismo. La figura de la protagonista, pensativa y distante, nos da ya un sentimiento de soledad angustiada que va a constituir el eje del drama hasta su desenlace. La escena de las dos novicias al final de la obra, es un prelude de la de las lavanderas en Yerma.

El amor preside todos los actos de Mariana, inspira sus palabras y da sentido a su vida y muerte. Pero en la heroína se establece un dilema que pone a prueba su concepto de libre albedrío. O bien mantiene sus convicciones y honor, aunque le cueste la vida, o debe vivir desgraciada, como víctima de un sistema político opresor que trata de destruir la libertad. Desde el principio la palabra Libertad queda ligada al destino de la protagonista. Mariana empieza a entretejer su amor con la libertad, sin saber casi distinguirlos en su corazón.

En el amor por Pedro, Mariana ha encontrado un ideal por el cual ejerce su albedrío. Pero ella es consciente de sus propias limitaciones como persona: "El hombre es un cautivo y no puede librarse". (p. 889). Mariana admite que está a merced de una fuerza mayor que ella misma, quizá el amor. Afirma el determinismo natural a través de la atracción que el varón ejerce sobre la hembra. Se encuentra perdida, consumida por algo que hay en su interior. Sabe que su voluntad no puede nada contra esa fuerza misteriosa.

Pedrosa, cree que Mariana declarará, de acuerdo con su concepto del condicionamiento social de la mujer y también biológico —ésta es más débil físicamente— a los cuales la mujer está sometida en sociedad. Pero Mariana como las demás heroínas lorquianas no pertenece a este modelo.

El amor, a veces, más que realidad, es sueño; intra-realidad. Mariana vive en sueños más que verdaderamente. Mariana se da cuenta de que Fernando merece su amor, pero su imaginación la dirige hacia otra dirección. Toda la conducta de la heroína ha sido guiada por la imagen que ha conservado de su amado. Se identifica con el ideal de Pedro y lo defiende. Pero es terrible cuando se da cuenta de que el hombre real no es el mismo que el de su imaginación. Intenta alabarle aunque él no lo merece: Pero en ella su amor es tan superior a la vida real que está dispuesta a sacrificar su vida por él. "Sólo cuando com-

prende que en el alma de su enamorado triunfa el amor a la libertad sobre el amor de ella, Mariana lo transfigura y convierte en el símbolo de la libertad misma".<sup>38</sup>

Frente a este mundo ideal de Mariana encontramos el de Angustias y Clavela. Las dos poseen un sentido común bastante fuerte de cómo actuar. Son las que han mantenido la cultura y las normas que la mujer como tal debe seguir (esposa, madre). Las dos creen que Mariana está seducida o embrujada, por el hecho de que se entrega a una causa varonil. "El hecho de que Mariana no se ajuste al patrón de comportamiento dictado para las mujeres la distingue como una probable personificación del libre albedrío".<sup>39</sup>

Como todas las posibilidades de mantener su amor desaparecen, Mariana va buscando identificación completa con el alma de Pedro. Lo que la edifica es el amor que siente, no la persona de Pedro. "El desaparece, pero lo bello, espiritual y lo eterno del amor sentimiento (mitad fantasía, mitad realidad) quedan".<sup>40</sup>

Mariana es la primera criatura del teatro lorquiano, cuya vocación de libertad y amor, que es una de las formas plenas de libertad, sólo encontrará salida en la muerte (lo mismo sucederá con Adela). La muerte será la libertad suprema.

Mariana es el centro de la acción y si los demás personajes palidecen ante su intensa personalidad, es por la sencilla razón de que sus emociones no culminan en la muerte. Sabemos que es joven, bella, muy femenina (sabe coser, bordar). En lo psicológico, "está siempre en un tremante estado de angustia, desbordado en el delirio final, y trasciende, por eso, una cálida emoción que traspasa todo el poema, pero se desvanece entre lágrimas y suspiros".<sup>41</sup>

El color guarda una correlación con el espíritu del personaje y su actuación dentro del drama. En la Estampa Primera va vestida de malva claro; en la Segunda, de ama-

rillo claro de libro viejo; en la Tercera de blanco, como acen- tuando la pureza del sacrificio. “El traje de Mariana ha ido desmaterializándose, hasta casi parecer un sudario en la última escena, y pasar por el oro leve del pasajero triunfo del amor en la segunda”.<sup>42</sup>

Quizá la heroína resulte demasiado romántica-lírica y un tanto melodramática, pero hay que tener en cuenta que se trata de una obra de principiante, pero ya veremos como Lorca irá puliendo su técnica liberándose de todo ese liris- mo hasta centrarse en la realidad. ‘Bernarda’ no tiene na- da de poesía, es todo realidad.

## 2. *Doña Rosita*

A diferencia de las otras heroínas, doña Rosita parece no rebelarse contra sus circunstancias personales. Es más bien pasiva ante las fuerzas que van determinando su vida. Ni se queja de la prolongada ausencia de su prometido, ni protesta el irrevocable paso del tiempo que le roba la juven- tud. Se establece un paralelo entre la ‘rosa mutabile’ (que sufre —acepta, no hace nada para determinar las mutacio- nes que experimenta, debido a su naturaleza misma, y to- lera cuanto le pasa), con doña Rosita que no hace nada po- sitivo para decidir su vida.

Pero ¿por qué esta actitud? Dijimos antes que es esen- cial a la personalidad de la heroína lorquiana un conflicto entre realidad y fantasía que suele terminar en violencia. Doña Rosita, también es víctima de ese conflicto. Al prin- cipio es una joven, bonita, algo mimada por sus tíos y la vida parece sonreírle. Pero a medida que pasa el tiempo se va consumiendo. Doña Rosita no indica a nadie una preocupación por su situación, pero su angustia callada se revela tanto en el ansia con que espera al cartero como en el afán de limitar su vida social evitando el salir de casa. “No quiero enterarme de cómo pasa el tiempo” (p. 1299). Es decir no puede ver la vida tal y como es, eligiendo su mundo de ensueños. Para ella el tiempo se detuvo en el

momento que su primo partió, que era cuando el mundo le brindaba toda la felicidad.

Vamos presenciando su lenta muerte espiritual, su lucha contra el tiempo para conservar el dulce recuerdo y el cumplimiento de la promesa del hombre a quien ama ciegamente. Esta facilidad de crear ilusiones, propia de la mujer, le da fuerzas y fe para esperar y guardar una pasión fiel y constante, y esto tal vez suaviza un poco la desgracia. Pero como Mariana, también será abandonada por el varón que nunca regresará. Doña Rosita es un cadáver viviente, en ella el alma muere pero el cuerpo vive.

Toda la ilusión amorosa de que es capaz la concentra en la persona de su primo que se despide de ella con un ardor hondo, lo cual la hace quererle más. Rosita estima sumamente esta señal de amor correspondido, se regocija de serle fiel. Tanto, que esquivo y rechaza los consejos familiares y también a sus pretendientes. Su imaginación es tan fuerte que persiste en una esperanza que se niega a morir no haciendo caso del casamiento del primo.

¿Por qué esta postura de la protagonista? Frances Collecchia da dos razones:<sup>48</sup> El concepto del honor personal; ella al comprometerse había dado su palabra que le obliga a cumplir con ella, lo mismo que al primo. Así es que, aunque sospeche, mientras no sepa positivamente que el novio tomó a otra como esposa legítima, no puede aceptar las ofertas de otros pretendientes. El otro motivo es el orgullo propio; una vez comprobado el matrimonio del primo, Rosita sigue con su postura porque, aunque el matrimonio del otro la liberó de toda obligación al cumplimiento de la promesa hecha hace quince años, aceptar las atenciones de otro equivaldría a admitir que fue rechazada. Doña Rosita no quiere admitir que fue engañada y por eso escoge el camino de la fantasía.

Tal y como le ocurre a la Novia de 'Bodas', su voluntad y su inteligencia escogen caminos diferentes o contrarios. Por eso aquí se destaca la ironía de la vida, "porque la imagina-



ción le revive la esperanza donde no hay ninguna posibilidad y el recuerdo le sugiere el pasado que ha destruido el presente y el futuro".<sup>44</sup> La única consolación es que el amor ha valido por sí. Y aunque ha sido un amor sin propósito ella no se ha amargado.

Lo que tengo por dentro lo guardo para mi sola. . .  
"La solterona era agria y odiaba a los niños, pero yo no seré así". (p. 1430).

El poeta ha ido enseñando el alma de la protagonista con recato y pulcritud. La hace vivir intensamente con sus fervorosas esperanzas, y luego va introduciendo en su ingenua fe, en su última ilusión una vena de melancolía, que se torna, al finalizar la comedia, en un caudal de desesperada y resignada decepción.

Al salir de la casa se da cuenta de que el mundo si ha cambiado. Confrontada con la realidad, cede la fantasía. La victoria de la realidad, resulta en la muerte de la esperanza. Es la muerte de quien ha luchado contra el tiempo y ha perdido irremediamente. Y lo trágico de perder contra el tiempo es que se pierde sin haber disfrutado de cada etapa de la vida. Quizá lo que distingue a Rosita de la 'rosa mutabile', es que ésta al crecer y dar placer con su belleza y proceso vital, ha emprendido y terminado su ciclo, logrando así su propósito; mientras que Rosita ha ignorado el suyo. Es un lamento no sólo de la pérdida de la juventud, sino de la oportunidad de experimentar cierta emoción (en esto se asemeja a la Novia y a Yerma pues ninguna tiene posibilidad de lograr su propósito más elemental).

En la obra resulta dramático —patético y grotesco a la vez— el contraste entre el tiempo interior personal, el tiempo del sentimiento, que transcurre sólo en el fondo del yo al margen de lo real, y el otro tiempo social de los demás, de la gente a la que Rosita ve, que la ven envejecer. "En la soledad de su conciencia doña Rosita crea el sentido del tiempo, distinto al de los otros".<sup>45</sup> No es tanto el engaño lo que le duele, ya que ella lo sabía todo. Lo que le duele es que

los demás lo sepan y lo comenten, desposeyéndola así de su voluntad de ilusión en soledad. “Doña Rosita es la solterona ‘desde’ los demás, pero no desde y para sí misma. Son los demás quienes constituyen una perpetua agresión contra el individuo”.<sup>46</sup>

Otra vez Lorca nos ha presentado a la mujer frustrada espiritual y sexualmente. Doña Rosita, como las otras heroínas, es un puro anhelo de masculinidad, “un largo quejido sexual”<sup>47</sup> que aquí es delicado, sentimental y no dramático o desgarrador como la Novia, Yerma o Adela. De esta forma Rosita se incorpora al friso de mujeres lorquianas sacrificadas al macho mitificado.

El ambiente que rodea a Rosita es cursi porque el autor así lo ha querido manifestar. Los demás personajes de la obra reflejan un ambiente cómico-trágico, que le da un aire de decadencia, tristeza y semicaricaturesco parecido al de algunas novelas galdosianas, (las tres solteronas con la madre, las de Ayola, el señor X), Lorca critica esa sociedad en que todo es simulación y apariencia, y ese ambiente influirá también en la decisión de la tía de prohibir el casamiento del primo con Rosita, por no disponer todavía éste de unos buenos medios de vida.

Resumiendo con las palabras del mismo autor diremos que:

“Doña Rosita es la vida mansa por fuera y requejada por dentro de una doncella granadina, que poco a poco se va convirtiendo en una cosa grotesca y conmovedora como es una solterona española. Es el drama de la cursilería española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida”.<sup>48</sup>

Por supuesto el final es bien pesimista. ¿De qué ha servido su sacrificio? Realmente de nada, y mientras las cosas sigan así, seguirán habiendo muchas Doñas Rositas de España.

## LOS DRAMAS RURALES

“En Lorca los mitos hallados son simplemente como una actitud de rebeldía frente a la mecanización de la vida contemporánea, a la industrialización del Eros, a la despersonalización del hombre”.<sup>49</sup>

Estas tragedias de la tierra española manifiestan el poderío del sexo, el triunfo del orden establecido, los rigurosos decretos que pretenden reprimir el instinto sexual y la pasión amorosa incontenible, dándole un cauce social antinatural. En las tres piezas se enfrentan conflictivamente, sin posible conciliación dos principios antagónicos: el de autoridad y el de libertad.

La profundidad de estos caracteres está provista por la intensidad de los sentimientos y la natural tensión de la acción; “the ‘mystery’ of the plays is increased by the subtlety of the poetry and its symbols”.<sup>50</sup>

Lorca transforma estos caracteres simples, primitivos en figuras simbólicas que representan, además de una situación individual, un problema general o un prototipo. En las tres obras el dramaturgo examina el mismo problema desde dife-

rentes ángulos. Hay variantes curiosas en el uso del matrimonio no consumado: En 'Bodas' porque la prometida escapa; en 'Yerma' porque no hay hijos; en 'Bernarda Alba' porque la madre y la rivalidad de las hermanas lo impedirán. En cada una hay también una curiosa insistencia en la idea de virginidad, a pesar de que Yerma está casada y Adela tiene relaciones con Pepe. Otra nota importante es que la familia aparece incompleta, los esposos de Bernarda y la Madre están muertos y Yerma aunque tiene esposo no tiene hijos.

"Along with this, there is a gradual appearance of real names for the characteres, and a gradual disappearance of special allegorical figures".<sup>61</sup> La Madre que domina a su hijo en 'Bodas', luego viene a ser Bernarda que domina a sus hijas y las controla absolutamente. El violento Leonardo se transforma en la última obra en el mediocre y donjuanesco Pepe el Romano. La muerte del hombre en *Bodas*, dos en total, se convertirá en una sola en 'Yerma' a manos de la mujer; y, finalmente será la mujer quien morirá (Adela). Por último, el deseo sexual y la pasión que dominan en *Bodas*, se transformarán en el básico instinto de reproducción en *Yerma*, hasta llegar a ser casi completamente reprimido y condenado en *Bernarda Alba*.

El tema común y básico en las tres obras es la falta de comunicación entre los dos sexos y también una falta de comprensión. La mujer llega a ser más fuerte que el hombre, e incluso le reemplaza (de hecho en la última obra Pepe ni siquiera aparece en escena); pero, entonces, irónicamente, ellas se encuentran perdidas en el mundo sin el hombre. Seguramente es por eso por lo que en la última pieza el hombre escapa a la muerte, y la mujer joven que representa la pasión y la rebelión sin embargo muere.

El hombre encierra un angustioso dualismo: es animal y es espíritu. Lo animal es lo cósmico, lo infraespiritual, lo sensitivo. Es la materia desordenada y anárquica. Lo espiritual es la superación definitiva de las fuerzas materiales. La agonía de nuestras protagonistas se debe precisamente a

que se hallan en la intersección misteriosa y casi incomprendible del mundo de los objetos físicos y el mundo de los valores, y ellas no saben o no pueden transformar los valores en una tendencia real. Viven en una crisis de desgarramientos anímicos y anárquicos complejos, pero no llegan a controlarlos y por eso perecen en la lucha. Para Umbral los personajes lorquianos son libres porque, "al elegir la libertad, eligen indefectiblemente el Mal —que es espontáneo y liberante—. Lo que les salva en función de sí mismos y les condena en función de la especie o sociedad".<sup>52</sup>

Lorca nos deja ver a sus heroínas ante sus pasiones primarias (deseo carnal, añoranza del amor, instinto maternal) y nos las contrasta con sus frustraciones al no alcanzar sus objetivos. Y, ¿por qué no los consiguen? Simplemente porque viven en un mundo lleno de barreras. Estas mujeres salen a buscar lo suyo. Y esto suyo es la vida; mejor dicho, ellas mismas son la vida. Al principio las vemos en el mundo ordenado de la casa, para después, lograda la cima de la intensidad, venir a desembocar en lo cósmico. ¿Por qué se rebelan? El motivo o causa principal es la 'angustia', angustia que sienten al plantearse el problema básico de su existencia —es decir tratar de descubrir la esencia básica de su ser— y pensar que no pueden resolverlo. Estas heroínas tratan de dar significado a sus vidas y a lo que las rodea pero al fin sucumben. Pero por lo menos han tenido el placer de la lucha, de la rebelión.

Los dos temas claves de estas obras son: la maternidad y el sexo.

El tema de la maternidad aparece como uno de los medios de salvación. El primer encuentro se realiza en el mundo vegetal. En *Espigas* del *Libro de Poemas* donde alaba a las espigas de oro que nacieron para alimentar al hombre, contraponiéndolas a las flores hermosas pero vanas, que no llevan fruto (Obras Completas p. 197).

El tema de la fertilidad así descubierta en la naturaleza entra luego en el mundo del sexo. En 'Elegía' del *Libro de*

*Poemas* dedicada a la mujer que es un espejo de Andalucía, que sufre pasiones gigantes y calla; la esterilidad se asocia constantemente con las flores, (p. 131). La relación entre la tierra y las frutas es paralela a la que existe entre el seno materno y los hijos. Y la consumisión y la producción en la naturaleza se transforman en la esterilidad y la maternidad en el mundo femenino. La maternidad significa la eficacia de la vida. Así la Madre habla del matrimonio mediante la imagen del árbol que da frutos. “La maternidad no es lo moral, sino lo impulsivo ligado con el instinto de la conservación de la especie”.<sup>53</sup>

El mundo de la pasión sexual es sombrío y hasta siniestro. No hay liberación sana del sexo. Los poemas referentes a esta pasión no abundan mucho hasta la aparición del Romancero Gitano. Un ejemplo se ve en ‘Lucía Martínez’ del Eros con Bastón, y otro en “Preciosa y el aire”.

### I. *Bodas de Sangre*

Este drama es el *Romancero Gitano* hecho realidad teatral. El universo de esta obra está reducido al puro sexo limitando la función del hombre a su potencia viril y la de la mujer a su fecundidad; “de esa condición de criaturas de la tierra, sujetas a la irracionalidad de las fuerzas telúricas, dimana la incomunicación de los personajes, solos y cerrados en sí mismos”.<sup>54</sup> En la obra hay dos mundos completamente opuestos: uno, el de la Madre, el Padre de la Novia, el Novio, son entes geneoeconómicos pasivos, representan la economía de la tierra dado que quieren vivir en sus límites familiares y conservar su riqueza. El otro, el de Leonardo, es más personal (el único que tiene nombre propio) y activo, viene del altiplano a romper el orden establecido. No trae riqueza material sino espiritual y amorosa. La Novia es un elemento vivo pero impersonal, dotada más bien de una potencia catalizadora. “Toda la tragedia puede esclarecerse al exponer sus fundamentos: uno amoroso, primario que incita la tragedia o acción dramática ‘Leonardo-No-

via'; otro económico que rodea a los demás personajes, y otro religioso-cristiano que cruza el espíritu de la Novia".<sup>55</sup>

a). *La Madre*

Ella vive la pasión de la maternidad, no tiene espíritu como Yerma. Su reacción al ver a su hijo muerto se determina por un instinto vigoroso y sencillo. Su drama tiene un desarrollo lineal, prosiguiendo vengarse de los que se oponen a la realización de la maternidad. Ella se lamenta no sólo de la sangre del hijo muerto, sino también de la suya propia.

Esta Madre realmente representa también un obstáculo en el camino de la independencia del hombre. Lo que verdaderamente muestra es un deseo de impedir que el hijo abandone el regazo materno y haga uso de cosas con significación viril. Afemina al Novio. "Es posible que el deseo de la Madre se encuentre con un deseo semejante del hijo. Aunque es ella quien expresa los temores, éstos corresponden exactamente al hombre".<sup>56</sup> Imagina el matrimonio como una prisión. El amor resulta aniquilado. Así casarse es lo mismo que no casarse; no sale uno del seno materno. Algo de su egoísmo reside en el deseo de tener nietos para continuar la genealogía. Es su manera de alabar la vida y buscar la inmortalidad. "Contempla al hijo como el mecanismo por el cual puede ella justificarse y buscar otra razón de vivir".<sup>57</sup> Otro aspecto suyo es el de burguesa egoísta del campo que se ocupa del dinero y de su poder.<sup>58</sup>

La Madre se identifica con la Tierra, eterna donadora de la vida para la muerte, que no puede retener ninguno de sus frutos al igual que la Madre no puede retener ninguno de sus hijos. La Tierra es la Madre donde los hombres reposan, regresando así a la casa donde salieron.<sup>59</sup> La Madre es la tierra fértil que ya ha asegurado la reproducción. La Novia es tierra lista para cumplir la misma función procreadora.

Busette ve el tema de la venganza materna para salvar

el honor de la familia como un cumplimiento del 'sino', puesto que el derramamiento de sangre siempre ha estado flotando en el aire, ya que los hombres llevan navajas, y la Novia es de mala casta. Sin embargo en este drama profundamente español rural me acerco más a la idea de Barea que dice que el código del honor que exige matar y la preservación de la virginidad, no por 'virtud' en sí, ni por amor, sino por la 'pureza de sangre', forma parte de la educación moruna y catolicismo medieval, la cual prevé el castigo contra las ofensas sexuales y protege la propiedad de la familia. La Madre no admite excusa alguna por la traición de las leyes de pureza. Pero lo realmente trágico para la Madre no es el honor mancillado sólo, sino más bien la muerte del hijo que supone el fin de su estirpe.

b). *La Novia*

Representa el instinto-animal del hombre. Sus tendencias son demoníacas elementales. "En ella ha estallado un conflicto interior, porque sus tendencias sexuales, la agitan ya en una agonía de deseos insatisfechos y de indecisiones desesperantes".<sup>60</sup> Ella será quien precipite la catástrofe que sólo con el ejercicio de su libre albedrío podría haber evitado. Como no trata de resistir, la culpa cae entera sobre ella. El papel de la novia es doble. Su abandono del Novio provoca la muerte de dos hombres. Y es ella quien al sobrevivir a ambos y quedarse sola, virgen, sin haber realizado su función de madre, adquiere proporciones más trágicas. Es un personaje rebelde ante su destino, no se doblega ni admite consigo misma la necesidad de enmendarse. Su actitud puede considerarse como una protesta que toma en contra de la vida mediocre, para así dar significado a la suya. Lo que hace no está bien desde el punto de vista social, pero es lo que debe hacer para ella misma.

Es el arquetipo de la mujer lorquiana no-madre que calla y se quema encerrada en tierras secas, condenada a consumirse (lo mismo que las hijas de Bernarda). ¿Por qué escapa con Leonardo?



She escapes with Leonardo, only to reject him because her concept of maleness is such that, in accepting her, Leonardo becomes in effect subjugated by the female. Although the ideal of honor may play a part in her attitude, it is a superimposed principle and hence less strong than her instinctive rejection of the man as effeminate because, in surrendering his freedom, he lets himself be dominated by a woman.<sup>61</sup>

En la Novia se establece un conflicto entre la voluntad (que designa a Leonardo) y la inteligencia (al Novio). Ella trata de permanecer fiel a su prometido. Los invitados que llegan a casa de la Novia en la madrugada de la boda, son los encauzadores del destino que corresponde a los nuevos desposados. Vienen a fijar a la nueva pareja el sitio que les corresponde en la soledad de la casa. Pero el 'sino' irrumpe sacudiendo las barreras del deber y tradición e imponiendo el mandato de la 'inclinación de la sangre'. La Novia aunque nos deja ver que es conciente de sus deberes después de casarse, sin embargo será ella quien tome la iniciativa de escaparse con Leonardo. No obstante cuando parecía que la pasión había triunfado sobre el código moral, Lorca reconoce la importancia del honor en la heroína. Aunque ella rechaza el orden social, su rebelión no es total. El honor actúa como fuerza restrictiva final. Trata de justificarse diciendo que la culpa es de la atracción erótica del hombre. Aunque el adulterio no se cometió efectivamente, el daño fue hecho. Así pues la virginidad de la Novia después de la huida ya no puede tener valor alguno. La deshonra ya estaba hecha.<sup>62</sup>

El hecho de que la Novia habite en unos secanos es un presagio de que su amor no dará fruto. Cuando habla de que una fuerza gigantesca parece que la posee, nos recuerda a Adela. La Novia no lucha tanto consigo misma como Yerma. Se rinde al impulso y su pasión se presenta crudamente. No hay ternura ni dulzura en esta pareja. El duelo entre ambos está dominado por la angustia de la atracción irresistible, el deseo ardiente y el miedo al castigo. Los dos saben que ir detrás del amor supone la perdición; el he-

cho de que los amantes no puedan pasar el río, es otra señal de la imposibilidad de su amor. La Novia sabe que se ha equivocado y ya no puede remediarlo. Pero posee la ilusión de la fuerza y grandeza de Leonardo que le infunde este apasionado amor sensual. Le quiere más que a sí misma. "Le quiere y odia a la vez por el poder que tiene sobre ella, tanto que le quita el dominio de sí".<sup>65</sup> Para ella es imposible fundir la figura del amante arrebatado con la del esposo tranquilo. Ambos no se compaginan. "Esta Novia trágica es una encarnación casi shakesperiana de la libertad. Ella elige la libertad de su cuerpo, pero la libertad es el Mal, y cuando retorna, maldita ya, contra sus protestas de pureza se alza su propio grito de la libertad potenciada por el mal".<sup>64</sup>

Parece ser que en la Novia existe una especie de determinismo contra el cual ella no quiere hacer nada. Cuando la Madre y el novio están hablando de ella, aquella dice: "No dudo que sea buena. De todos modos, siento no saber cómo fue su madre" (p. 1176). Lo que quiere decir es que según la clase de mujer que haya sido la madre, así será la muchacha. "Se introduce de esta manera el determinismo, si no biológico, al menos social y cultural".<sup>65</sup> Cuando más tarde el padre de la Novia se lamenta de que no se pueden unir las dos propiedades, ésto se puede considerar como una especie de determinismo natural. También en el acto II la Novia protesta del calor que la consume, la criada replica: "El sino". (p. 1206), se trata de un determinismo ambiental. Y tanto ella como Leonardo son conducidos a la realización de actos ruines mucho antes de que puedan pensarlo. Todo debido a la 'mala casta', a la fuerza del 'sino'. Por último el Leñador 2o. nos dice explícitamente que Leonardo y la Novia, a pesar de sí mismos, estaban destinados el uno para el otro. Vuelve a señalarse el destino. "Lo trágico no está 'sobre' ellos, sino en ellos".<sup>66</sup>

Sin embargo González Vallé dice que la causa de la muerte de ambos hombres no es el 'sino', sino la deficiencia trágica de la Novia al abandonar al Novio, su debilidad precipita la tragedia.<sup>67</sup>

Al final la vemos buscando la muerte porque para ella la vida ya no tiene sentido. La muerte sería un descanso. Produce compasión escucharla describir las fuerzas que la devoraban, y cómo accedió ante ellas para no conseguir nada. (p. 1269).

## II. *Yerma*

“Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema... es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos”.<sup>68</sup> Con estas palabras nos da a entender Lorca cual es la esencia de su obra. Es decir que a él no le interesa la causa del conflicto, sino su naturaleza.<sup>69</sup> ‘Yerma’ parece ser una continuación de ‘Bodas de Sangre’, no sólo en el desarrollo de la técnica, sino en el ambiente y aún en la trama. Nuevas obsesiones agitan a los personajes, pero Yerma bien podría ser la Novia, Juan el Novio, y Víctor podría ser Leonardo. Es como si la boda nunca hubiera sido interrumpida, y la Novia como resultado de ella, está ahora condenada a una unión que viola las leyes de la naturaleza. La pasión violenta que reclamaba dentro de la Novia a la mujer, reclama en lo más interior de Yerma a la madre. Es el mismo mundo, y en él rigen las mismas leyes. El problema pasa de un plano material a otro espiritual. La obsesión de Yerma la lleva casi a un estado místico. En cuanto al estilo en ‘Bodas de sangre’ era más espontáneo, pero en ‘Yerma’ se nota un esfuerzo de depuración. La violencia dramática que en la primera obra se reparte entre varios personajes, ahora converge en uno solo. Por otra parte hay muchos elementos comunes con ‘Bodas’: la motivación de la sangre, las fuerzas hondas de la tierra, lo biológico, lo instintivo, el encajamiento de la acción dentro de ciertas convenciones; pero en ‘Yerma’ el lirismo está más por encima de la realidad desbordada.

“Lorca escribe el drama de la infecundidad no merecida, el de la mujer que se sabe esposa y que no puede tener un hijo sin honra, porque la culpa recaería sobre éste”.<sup>70</sup> Yerma busca la solución a su conflicto dentro de sí. Yer-

ma se rebela también pero lo hace de una manera muy diferente a la de la Novia (ésta hubiese tratado de tener hijos ilegalmente). Ella protesta contra el mundo exterior, quiere dar significado a su existencia teniendo un hijo, y así demostrarse y demostrar al mundo que hay algo en su vida que vale la pena. No quiere aceptar lo que para Juan es el 'sino'. El modo en que expresa esta protesta y rebelión recuerda a veces el estilo de Adela. Ambas heroínas luchan también a brazo partido con su destino y con su verdad hasta consumarlos. "Yerma es Narciso en la contemplación de su belleza inédita. Pero Narciso es estéril, no puede darse a nadie ni a nada. Muere prisionero en su propia confinación sin dejar rastro. Empieza en él y acaba en él".<sup>71</sup> Lorca por medio de la psique de su protagonista trata del acto creativo y de los condicionamientos que pueden hacer infértil una unión ya sea en el aspecto biológico o en el espiritual.

El problema aquí no es tanto el poder del instinto sino la falta de comunicación. Juan, más egoísta que ella, sólo desea su satisfacción sexual. Lo que hace que Yerma sea superior a él, y lo rechace, es que la unión sexual tiene para ella un significado más natural y noble, puesto que no está basado en la satisfacción de su egoísta pasión. Es interesante ver cómo relaciona Yerma su infecundidad con la psicología del acto sexual. Ella cree que aquella se debe a la falta de amor y voluntad procreadora de Juan, junto con su posible frigidez, le nota la "cintura fría, como si tuviera el cuerpo muerto": la deja "en la cama con los ojos tristes mirando al techo y se da media vuelta y se duerme" (p. 1200). Ambos padecen falta de comprensión erótica. El fracaso sexual conduce a Yerma a una frigidez cada vez mayor e incluso a una repugnancia por el trato carnal que culminará en el asesinato. Ambos móviles (no querer hijos-no satisfacerla sexualmente) resultan inseparables, ya que la hambre material de la heroína puede ser tanto la causa como el resultado de su insatisfacción amorosa.

Desde el punto de vista psiquiátrico esta exagerada obsesión de maternidad se le conoce como 'histeria femenina' (del griego *hystera*/útero), es una perturbación del útero ca-

racterizada por una completa falta de control sobre las emociones de uno mismo.<sup>72</sup> Pero aquí interesa más el aspecto freudiano que considera la histeria como una consecuencia de la represión sexual. Y este es el caso de Yerma que mata a su esposo en el único momento que él se aproxima a ella eróticamente.

She is barren because she is hysterical, not hysterical because she is barren. Her barrenness is a primary hysterical condition, and her uncontrolled emotional behavior (murder of a would-be lover) is a secondary manifestation of what is popularly known as 'hysteria'. Erotic behavior demanded by her circumstances means a challenge beyond her capacity to respond.<sup>73</sup>

Hay que tener en cuenta también que si Yerma desea tanto el hijo es por tener a alguien en quien volcar su afectividad insatisfecha.

Desde los primeros momentos la protagonista se siente insegura de su capacidad como mujer. A un nivel tanto intuitivo como psíquico ella siente que sus posibilidades de realización están condenadas al fracaso, y a lo largo de la obra trata de averiguar si lo que teme es cierto. Se establece una lucha entre lo que Yerma quiere y lo que es ya su destino. Entre la necesidad reproductora (Víctor/amor ilícito) y el amor puro por Juan. Ella da gran importancia a la fuerza de la voluntad y afirma que tendrá un hijo "porque lo tengo que tener" (p. 1328). Y esta ansia de realizarse mediante el hijo la convierte en una mujer sin libertad, puesto que no puede satisfacerla. El afecto hacia su esposo aparece como una alteración de su instinto maternal en vez de ser la correspondencia de dos amantes. Ella ve al hombre como un medio para poder engendrar al hijo y así alcanzar la autorrealización, pues los hijos son la continuación de sí misma, su mundo, su orgullo, su razón de vivir (al igual que la Madre de *Bodas*).

In some vague way Yerma intuits that her sexual impulses have not been destroyed, but repressed; that

psychic energy is not destroyed, but transformed. Toward the beginning of the play she does not see it as repressed sexuality, but rather as frustrated maternity. She suspects that repressed creative force can reappear in destructive forma —a matter of common knowledge among primitive people—.74

Es increíble cómo Lorca introduce una serie de detalles gráficos para describir los sentimientos y sensaciones de la maternidad (siendo hombre). Hay en la obra todo un mundo intensamente femenino, lleno de corazonadas y prejuicios, que constituyen una espléndida antología de creencias y sentimientos populares acerca de la sexualidad y el erotismo maternal. Para Yerma las molestias del embarazo y del parto son motivo de alegría. Y padece un insoportable dolor moral, al verse privada de estos confortantes sufrimientos físicos. Su único consuelo es imaginar los placeres de la lactancia. Yerma percibe su propia anatomía a través de su dolor psicossomático y moral. “Los órganos que en la mujer normal son zona erógena y localización de afectos maternos. En Yerma se tornan centro de sensaciones penosas, por un mecanismo de auto-reproche corriente en algunos estados histéricos”.76 Y cuando fantasea sobre los placeres de la maternidad lo hace en términos crudamente fisiológicos, pero llenos de dulzura.

Hemos visto que la angustia de Yerma de no ser madre es el resorte trágico más importante en la obra (primero alusiones vagas a su esposo, luego repetidas quejas y protestas, más tarde lamentaciones y súplicas y por último el odio y desesperación). Pero junto a esto encontramos también el tema del *honor*; casta, deber y moralidad. “El acendramiento de estas normas éticas y sociales destacan el perfil de Yerma como mujer heroica frente a sus deseos de maternidad”.76 A pesar de que no quiere a su marido sigue entregada a él como única fuente de salvación. Yerma sería una mujer común y vulgar si escuchase las voces de los demás (tener amoríos con Víctor o aceptar las insinuaciones lujuriosas de la vieja pagana). Pero ella sólo quiere hijos con su marido, o nada. Su vida no tendría significado de otra

manera, porque la honra es parte de su ser. En este aspecto es un ente superior pues no teme las consecuencias de su propio destino que ella misma se forja. Yerma se posesiona y adueña de su destino. No será víctima pasiva, vencida, sujeto de la fatalidad ciega, sino autora y creadora de su propia esterilidad. La muerte del esposo a sus manos es un acto de rebelión contra el destino (en este aspecto se acerca más a Adela y difiere de la Novia). Así como en la Novia el sexo triunfa sobre la mente, en Yerma está supeditado a la razón-honor. Existe una misma atracción indefinida entre Víctor y Yerma (como Leonardo-Novia), con su carácter subconsciente, pero aquí es repudiada por el sentido del deber, que contribuye a dar a la obra un tono espiritual, por completo ausente en 'Bodas'.

El tema del honor se presenta de nuevo con todo su sentido español. Yerma también es víctima de un código moral rígido. La estructura social española con todo el peso de la tradición impone a la mujer un deber y una misión; ser la madre de los hijos del hombre con quien se ha casado. El código del honor es inexorable para Yerma, ella no puede concebir el quebrantarlo, a pesar de que eso supondría su salvación. La obsesión de Yerma no es sólo su problema individual, es el resultado trágico de una sociedad, que distorsiona, o estrangula los sentimientos espontáneos de las jóvenes, "Las muchachas que se crían en el campo como yo, tienen cerradas todas las puertas. Todo se vuelve medias, palabras, gestos, porque todas estas cosas dicen que no se pueden saber". (p. 1291). Una vez más la superficie moral de la obra lorquiana es tradicional, convencional-católica. "Presenta las convenciones morales aplicadas con rigurosidad absoluta y una esterilidad autoreveladora tales, que provoca una rebelión mental contra ellas —sobre todo contra el molde espiritual de la mujer española—".<sup>77</sup>

Juan prohíbe que Yerma salga de casa porque sabe que las habladurías de la gente pueden empañar su honra. Pero estas prohibiciones solo pueden producir efecto si él en vez de preocuparse tanto por lo material proporcionase a Yerma lo que necesita tan desesperadamente. La protagonista po-

see un fuerte sentido de su valor personal. Su sentimiento respecto a sí misma es poderoso, y su respeto por el código del honor, singular. Por eso la acusación de su marido sobre su infidelidad la hace estallar (p. 1332-33). Y cuando la vieja pagana le ofrece a su hijo, ella no acepta, no va a comprometer su honor, consciente del valor social del mismo. Conoce el papel de la hembra en la sociedad: atraer al varón, no ir a buscarle. No se humillará.

A medida que sus deseos de maternidad aumentan, sus esperanzas se desvanecen. Dándose cuenta de la futilidad de su visión de ser madre, de la imposibilidad de convencer a Juan, Yerma se siente empujada a eliminar toda ilusión, toda esperanza, matando a Juan. Como Adela, Yerma también se suicida pero de forma alegórica. Y al seguir viviendo físicamente será como la Novia y la Madre, un muerto viviente.

Finalmente Yerma acepta que su nombre es 'Marchita' y no Yerma. Y lo repite hasta seis veces. Se trata de una escena de reconocimiento. Marchita aquí no quiere decir vieja, sino 'que no funciona'. Y no ha funcionado porque sus libidianas energías las ha concentrado exclusivamente en su ego-intención (necesidad del embarazo). Incluso llega a exclamar que le gustaría tener hijos por sí misma (autofertilizarse). 'She strangles him because he is 'singing' and she cannot endure this terrible challenge to her fatal limitation, finally recognized openly'.<sup>78</sup>

### III. *La casa de Bernarda Alba*

Es una prolongación de las piezas anteriores. Siguen la opresión y conflictos implicados en la discriminación social (la diferencia ama-criada ya apareció en Doña Rosita con la Tía y el Ama; aquí la Poncia y Bernarda). Lo que distingue esta obra de las piezas precedentes es que Lorca elimina los elementos adyacentes al drama, se despoja de lo inesencial "Ninguna literatura; teatro puro. ¡Ni una gota de poesía! ¡Realismo!"<sup>79</sup> El dramaturgo quiere penetrar



en las raíces profundas del problema español y sacarlas a luz, sobria y vigorosamente.

El sentido de frustración va en escala ascendente, las mujeres siguen estando destruidas por su sometimiento al sombrío código moral de su mundo social. Y en este drama de mujeres en los pueblos de España, este código se muestra en su aspecto más siniestro. Antes el poeta decía y cantaba cosas contundentes sobre la existencia del amor como pasión, deber, o historia. Ahora el autor se pregunta cómo es la mujer con sus virtudes y problemas. El tema es una variante de las otras tragedias. De nuevo se plantea el conflicto entre la fuerza irresistible del instinto y una perversión de la ley moral que frustra el ímpetu de la vida. La soltería de estas jóvenes está rodeada por otras sombras amenazadoras que ayudan a hacer de la mujer esa triste víctima: la maternidad frustrada, la crítica del pueblo, el sentido del honor. Ninguna de estas hermanas puede hacer algo para contener las corrientes de pasión desatadas por la invisible presencia del macho; Martirio puede resignarse al matrimonio de conveniencia entre Pepe y Angustias porque en ello no habrá jamás ni amor, ni alegría, pero no puede soportar la idea de que Adela pueda tener lo que a ella siempre le está negado. La otra hermana Amelia, está libre de sufrimientos por su infantilidad y su vaciedad de idiota; Magdalena, mantiene su salud mental a través de un cinismo desesperado y de la resignación, tomada con los ojos abiertos, de su destino. Todas (excepto Adela) parecen resignarse con su suerte, y si nunca tuvieron novio, puesto que su madre ahuyentó a los escasos pretendientes, despreciándolos o recelando de ellos, ahora pueden estar seguras de que sus vidas se hundirán en el vacío. Están requemadas, escogidas, con la tristeza de la prisión y la obediencia, ensimismadas en su pena, con la angustia de una virginidad sin promesa. Los rasgos psicológicos de las hijas de Bernarda son cortos pero certeros: "la desabrida, la resignada, la confidente, la celosa, la apasionada, se definen por actitudes, gestos y frases, con una condición carnal palpitante, verídica, real".<sup>80</sup>

Lo que distingue a Bernarda de sus hijas no es sólo que ella esté presente con todos los rasgos de su carácter y las hijas reducidas a meras figuras corales, sin más distinción entre sí que los puros accidentes —edad, deformidad física, aceptación resignada de la realidad—, sino que Bernarda es un carácter, psicológica y teatralmente, y sus hijas, no. Bernarda tiene personalidad íntima y externa; las hijas, por dentro son todas iguales, y sólo las diferencian los detalles externos. “Las almas de estas mujeres han sido asumidas y consumidas por sus cuerpos; en el drama, no se habla para nada de personas, sino de cuerpos. ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece! —dice Adela—”.<sup>81</sup>

‘Bodas’ era la expresión del instinto sobre el espíritu; ‘Yerma’, por el contrario, lo espiritual —en su manifestación materna— se impone a lo instintivo; y ‘Bernarda Alba’ es la demostración de que el espíritu puede bestializarse por el fanatismo, y que el instinto es, efectivamente, además de un deseo elemental, un llamamiento superior de la vida.

Esta obra presenta una lucha constante de los seres humanos por ejercer su libre albedrío. Bernarda y sus hijas están frente a frente aisladas e incomunicadas. Aquella representa el poder (principio de autoridad), éstas el sexo (principio de libertad). Ambos instintos son elementales y ciegos. Del enfrentamiento de los dos sólo puede resultar la destrucción de una de estas fuerzas en oposición. Ninguna de estas fuerzas es humana ni racional, porque las dos tienen como raíz el mundo subhumano y subracional del instinto. Las alusiones a la casa de Bernarda como ‘convento’, ‘colmena’, ‘infierno’, ‘alacena’; son lugares destinados para objetos sin voluntad, donde no es posible el libre albedrío, deben someterse a las reglas de una tiranía brutal.

Lo trágico aquí se diferencia únicamente en el tono de Doña Rosita, porque el asunto es idéntico en cuanto a la mujer soltera sin propósito y sin realización completa. La realidad aquí tiene también su fundamento: En el medio físico, el ámbito espiritual, la psicología de las mujeres jóvenes, las costumbres, la crítica social. Aún con mayor

exactitud que en 'Doña Rosita', ha dado Lorca en esta obra el reflejo de un ambiente local, de unos usos y prácticas, del modo de ser de un pueblo. El verano tórrido en la meseta castellana, la sed de la tierra y el hombre, la noche que, a la vez, alivia y tienta a la calentura humana. Aquí se plantea la intención social del drama: la situación totalmente sometida del sexo femenino en los ambientes rurales de España, debido a unos hábitos monótonos, sujetos a la tradición inmutable, a la educación tosca y brutal, (los machos apartados de las hembras; el hombre con el arado y la mujer en casa). La conducta de los habitantes de este pueblo no se basa en la tolerancia, amor, ni siquiera indiferencia sino en el fisgoneo recíproco, odio, envidia, resentimiento. Hay que saber cómo viven los demás para hundirlos: la derrota consiste en que los demás lo sepan. Por eso, cuando acontece un delito, hay que ocultarlo y aguantar el tipo cueste lo que cueste. Cualquier cosa antes que 'ser menos' que los otros, antes que dar materia de murmuración. Aquí no existe la vida privada. Se vive 'por' 'para' y 'en función' de los demás. Los demás tienen autoridad sobre todo, excepto lo que se oculta en el interior de los pechos. "Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada..." (p. 1456).

Los hombres tienen derechos, las mujeres obligaciones. El varón es sexualmente libre y lo que cuenta, ante todo, es la 'publicidad'. La opinión de los demás constituye la medida de la hombría, y se piensa del hombre en función de lo que se sabe de él: por eso hay que 'dar que hablar' —justo lo contrario de la mujer, cuya perfección consiste en 'no dar qué hablar'—, (¡qué ironía! ¿Verdad? Lo peor es que estas ideas todavía subsisten hoy en día). El papel de la mujer es pasivo, es decir, esperar hasta que el elegible varón llegue por ella, y esta subordinación ante el hombre le produce un estado de inseguridad. Lorca dramatiza esta pasividad inmovilizando a la mujer físicamente haciéndola permanecer todo el tiempo dentro de la casa, (excepto Adela que sale al corral). Al hombre en cambio le da plena libertad de acción. Pepe se mueve a sus anchas no sólo ron-

dando la casa sino también haciendo el amor simultáneamente a dos de las hermanas.

Aunque están prisioneras en casa y alejadas del contacto del hombre, Bernarda, sin embargo, les ordena preparar su ajuar. Aquí se puede ver que paradójicamente a la mujer se le sitúa bajo dos imposiciones contrarias: al mismo tiempo que se le pone límites a sus opciones para casarse, se le obliga a mantenerse siempre lista para el matrimonio. Angustias acepta la propuesta matrimonial, aunque no ama ni es amada, porque ésta implica una aprobación social (hay que tener en cuenta que en España la mujer soltera se ve en un estado de inferioridad). La mujer está vista como un artículo de consumo que se puede usar o descartar. La única explicación que ella puede dar ante este injusto tratamiento es creer que es parte de su sino de ser mujer confinada a un plano de inferioridad social y por lo tanto considera que ser "mujer es el mayor castigo" (p. 1486). En su lucha por la libertad, está de antemano derrotada y debe contentarse con perder o perecer.

A medida que avanza la acción nos vamos adentrando más en la intimidad de la casa de Bernarda; los incidentes nos van revelando la creciente intensidad de las pasiones. Este proceso de interiorización tiene correspondencia con los movimientos de Pepe. La primera vez que se le nombra está en la Iglesia; la segunda junto al portalón; la tercera se va acercando por lo alto de la calle; la cuarta en sus conversaciones con Angustias junto a la reja, y por último en el corral. "Pepe representa la posibilidad de comunicación con el exterior, la libertad, la vida".<sup>82</sup> Hay otros paralelismos que apuntan en el mismo sentido: el calor se hace cada vez más intolerable y se presiente la proximidad de una tormenta; la blancura de los muros se ensombrece a medida que nos acercamos a la crisis final.

a). *Bernarda*

Es el prototipo de la mujer atrasada, pegada a la anti-gua, a la rutina de una vida sin significado. Se preocupa

de las menudencias de la vida diaria, y tanto que se convierte en una obsesión. Su orgullo de clase hace que no acepte como igual a ninguna de las familias del pueblo, con su arrogancia mata todo intento de contacto humano. Ella representa la 'voluntad de dominio'. Creo que para entender a Bernarda no hay que partir de su alma sino verla desde la realidad moral y social que la rodea, puesto que Lorca vio y concibió a Bernarda desde el exterior, como el resultado individual de una situación social y moral (en esto difiere de Yerma pues este drama está visto desde los ojos de la protagonista).

Bernarda sacrifica sus hijas a una moralidad que no ha creado, pero en la que cree y participa como víctima y agente".<sup>83</sup> La moral de este pueblo es racionalizada y decadente hecha de preceptos negativos, limitaciones y constricciones. A Bernarda se le puede criticar por su dureza, pero ninguna de las presentes es, de seguro, más blanda que ella. La caridad no existe entre estos personajes. Lo importante aquí es 'ser más', pero esto afecta sólo a la capa social de los pudientes. La otra, la de los trabajadores, está excluida porque "son de otra substancia" según dice Bernarda. El mundo de ésta es radical, sin medias tintas, la identidad del 'ser' y el 'parecer' tiene que cumplirse a raja tabla. No caben fingimientos.

La grandeza de Bernarda y su debilidad residen en su incapacidad para comprender a sus hijas, que son, sin embargo, elementales. "Bernarda acata el mundo en que vive".<sup>84</sup> Es una criatura realista que toma las cosas como son y no piensa que puedan ser de otra manera, y no quiere transformar 'su mundo', porque transformado, 'ya no sería el suyo'. La hipocresía de Bernarda se hace evidente cuando autoriza a Pepe, único varón del pueblo aceptable para ella, que le haga la corte a Angustias. En realidad este modo de pensar de la protagonista no es más que un reflejo del pensamiento de la sociedad en que vive, la cual solo permite que una mujer se case con un hombre siempre que éste sea de su misma condición social. La posible solución propuesta por la Poncia de que la familia se traslade a otro lugar

donde haya más varones disponibles del mismo nivel, no es aceptada por Bernarda, pues esto daría rienda suelta a la murmuración del vecindario. De nuevo tenemos la presión social 'el qué dirán', como la fuerza determinante del futuro y felicidad de estas mujeres.

Bernarda aparece como una mujer experta en el arte de la murmuración. Paradójicamente, al mismo tiempo que goza de los cuentos ajenos, no es capaz de ver la tragedia que se está desarrollando bajo su propio techo. No quiere verlo ni saberlo, porque su admisión pondría a descubierto que los mismos vicios que ella ataca con ardor existen también en su propia casa. Su exclamación favorita "Aquí no pasa nada" (p. 1499), no es más que una defensa para disimular su propia falta de libertad (puesto que ella misma es la víctima principal del qué dirán los demás).

Bernarda es "el arquetipo de la mujer alucinada, que vive en absoluta ceguera de entendimiento. Al obrar en un sentido determinado por carecer de bondad innata, ha de inclinarse, forzosamente, al mal".<sup>85</sup> A Bernarda la vamos conociendo por lo que de ella dicen sus criados y vecinas y por su modo de tratar a propios y a extraños. Su instinto de poder de valor absoluto hace que niegue la misma realidad y que los otros existan. Bernarda dedica todas sus energías a anular la voluntad de sus hijas y sus criadas. No tiene en cuenta los deseos de nadie. Como buen tirano, todo lo decide ella. Sin embargo admite que, a pesar de sus esfuerzos, no todo discurre como ella quisiera. Vemos que Bernarda tiene muy en cuenta las exigencias de la naturaleza (echarle yeguas al caballo garañón), y sin embargo, se niega a aceptarlo cuando se trata de sus hijas. Por tanto presenta en su interior una contradicción básica. Si no van las cosas como ella quiere es porque realmente quiere vivir bajo la ilusión de que lo tiene todo bajo control. Las hijas no pueden evitar ser como son. Son mujeres sin hombre, y ésta es una situación completamente antinatural y desquiciante.

Esta madre orgullosa, materialista y egoísta es la encarnación del fariseo. La mayoría de sus sentimientos son fin-

gidos o disfrazados para dar buena impresión u ostentar virtudes simuladas. Poseída por el poder externo que ejerce, será éste quien cause su propia ruina. Es la ostentación inútil, (recuerda a la madre y sus tres hijas solteras de Doña Rosita). Bernarda sufre profundamente a pesar de ser el símbolo de la tiranía. Aquello es su deber, un mandato de una fuerza invisible. En su angustia se dice a sí misma: “¡Tendré qué sentarles la mano! Bernarda: acuérdate que ésta es tu obligación”. (p. 1468). Para Umbral, “Bernarda representa el consciente exacerbado, alienante, volitivo. La Poncia es el subconsciente de Bernarda”.<sup>86</sup> Es decir que la Poncia dice todas aquellas ‘cosas que no pueden ni deben pensarse’, y Bernarda clausura su subconsciente: “No quiero entenderte”.

Ella es la única causante de la muerte de Adela, y sus palabras finales son el vano desafío de la impotencia, con el cual pretende encubrir la aplastante verdad de su fracaso. Su corazón de madre permanece frío: sólo le preocupa salvar la fama de su casa. Todas las implicaciones trágicas del suicidio de Adela quedan pues subordinadas a esa debilidad de Bernarda de mantener a toda costa las apariencias. La muerte de la hija es secundaria al hecho que el vecindario crea que la hija murió virgen.

#### b). *Adela*

Adela quiere afirmarse y declarar su existencia propia. Desde el principio no acepta la vida inane que le impone su madre. Una manera de afirmarse es la protesta, la rebelión; otra es tener lo que los demás le niegan, es decir a Pepe. Llega a la conclusión de que sólo ella tiene el derecho de dar significado a su propia vida, y es ella quien debe interpretarla a su manera. De esta forma se afirma como un ser superior a los demás. Mira el problema cara a cara y tiene el valor de escoger lo que quiere, aunque sea en contra de la corriente. Es consciente de la magnitud de su acto. Sabe que juega con fuego y que se quemará. “La vida de Adela no tiene significado sin su muerte; prefiere morir a

seguir una existencia que no es suya. Con el suicidio demuestra que ella es dueña de su fin".<sup>87</sup>

A diferencia de sus hermanas que interpretan el infortunio de sus vidas como un sino fatalista inherente en la condición de ser mujer, Adela es la única que lucha y se rebela, "¡Aquí se acabaron las voces de presidio!", grita rompiendo el bastón de Bernarda. Expresa que nunca llegará a aceptar las condiciones del luto, y se pone un vestido verde con lo que quiere demostrar que puede ejercer su libre albedrío. (Angustias, fortalecida tal vez por la perspectiva de su matrimonio, también intenta rebelarse maquillándose. Pero Bernarda controla la situación haciendo uso de su fuerza física, frustrando así el intento de ejercer su voluntad).

Debido al deseo sexual de su cuerpo, Adela se afirmará con tal fuerza que el código moral y social carecerá de significado para ella. Adela y Pepe no se quieren, sino que se apètecn y se gozan. Adela se ve a sí misma como un instrumento de las fuerzas que operan en su interior; "Yo no quería. He sido arrastrada por una maroma" (p. 1504), no puede ejercer su voluntad en este aspecto puesto que no puede resistir a Pepe (en este sentido recuerda a la Novia). Adela no asume una independencia completa; se limita a proclamar lo que la domina, lo que ordena sus acciones que es el impulso sexual: "En mí no manda nadie más que Pepe" (p. 1529). "La mujer, buscando en la angustia escapar de sí misma, se refugia en otro ser humano, en el varón".<sup>88</sup> O sea que pasa de estar subyugada a Bernarda, a estarlo por Pepe.

"Su rebeldía contra lo dogmático es meritoria, su ilusión es alentadora, pero lo trágico es que la dirige hacia un fin que es engañoso y sin salida, que le promete sólo felicidad transitoria".<sup>89</sup> Adela se suicida porque cree que Pepe ha muerto y eso significa la frustración de toda ilusión. "Adela se rebela en nombre del instinto, pero su rebelión se queda en nada, poco más que en movimiento puramente animal".<sup>90</sup> El suicidio de Adela no libera a las hermanas,



ni las purifica de sus pasiones. Las hunde todavía más en el abismo sin fondo de una nueva culpa.

Parece que Lorca quiere decir que el exceso de la dominación conlleva el exceso de rebelión y puede hasta deformar esa rebelión y convertirla en inmoral, por lo menos en los procedimientos que emplea. La obra fue escrita en 1936 y Miguel A. Martínez opina que en un plano simbólico, Bernarda es la clase dominante española, acostumbrada al uso y abuso del poder: despótica, dictatorial, aristocrática, intransigente, y se mantiene en él por la fuerza brutal impidiendo todo progreso. Lo demás, lo anti-Bernarda, es el pueblo con su ansia de libertad y lucha contra la tiranía. Tal vez lo que el dramaturgo buscaba era una síntesis de estas dos fuerzas. "Por eso no hizo de Bernarda ni una caricatura ni un monstruo. Ni de Adela una mártir".<sup>91</sup>

Tal vez este trabajo ha dado una visión un tanto pesimista de la mujer, sofocada por el medio ambiente decadente que la rodea, contra el cual trata de luchar y resulta vencida en el intento.

De todas formas lo positivo de estas féminas es su lucha, el haber tenido valor suficiente para ir en contra de las normas establecidas y acatadas por los demás quienes ni siquiera tratan de preguntarse el por qué de su comportamiento.

Creo que Lorca, tal y como él mismo lo revela, trató por medio de su 'drama-teatro social' de derribar y hacer ver a las gentes estos prejuicios inútiles que impiden el libre desarrollo de la persona humana. ¿Por qué sucumben las heroínas que intentan llevar a cabo esta idea? Simplemente porque las cosas están mal hechas y mientras sigan así todo intento de cambio resultará nulo.

Desde luego que el trabajo está enfocado desde la época (pre-guerra civil española) y ambiente (rural que predomina) en que fueron escritas las obras, donde y cuando las pre-

siones y atrasos culturales influían y determinaban a las personas resultando de ello un ambiente más hostil.

De vivir hoy en día Lorca, imagino que su teatro tomaría unas directrices y enfoques bien diferentes, de acuerdo con las nuevas estructuras de su país.

## NOTAS

### PRIMERA PARTE

- 1.—Véase también 472, 478, en Federico García Lorca *Obras Completas* Madrid: Aguilar, 1968.
- 2.—Véase también *Ibid.* 281, 645, 636.
- 3.—Véase también. *Ibid.* 487, 502, 505, 472, 483, 561, 568.
- 4.—Guillermo Díaz-Plaja, p. 35, *Federico García Lorca* Madrid: Espasa Calpe, 1968.
- 5.—Guillermo Díaz-Plaja, p. 36.
- 6.—Díaz-Plaja, p. 36
- 7.—Díaz-Plaja, p. 36.
- 8.—Ramos-Gil, p. 69, nota No. 24: Emblema: "símbolo fosilizado, el valor simbólico que en las creencias y supersticiones populares, e incluso en la literatura se da a ciertas plantas, animales, colores, etc." *Ecos Antiguos, estructuras nuevas y mundo primario de la lírica de Lorca* Bahía Blanca; Argentina: Cuadernos del Sur, 1967.
- 9.—David Cluff, "Rode symbolism in the works of García Lorca". *García Lorca Review* 2(1974).

- 10.—Ramos-Gil, p. 34.
- 11.—Edwin Honig, pp. 61, 62, García Lorca Norfolk, Conn.: New Directions Books, 1944.
- 12.—Todas las citas han sido tomadas de Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1972, en el Capítulo sobre los elementos zoológicos.
- 13.—Iván A. Schulman. *Génesis del Modernismo. México*. El Colegio de México. Washington University Press. 1966 p. 139.
- 14.—Ellis Havelock. *The color sense in literature*. London. The Ulisses Book Shop. 1931, p. 24.
- 15.—J. Rubia Barcia. El Realismo mágico de "La casa de Bernarda Alba". *Revista Hispánica Moderna*. Vol. XXXI, 1965, p. 389.
- 16.—Beverly J. DeLong-Tonelli. "The lyric dimension in Lorca's "Romance Sonámbulo". *Romance Notas*. Vol. 12. 1970-71, p. 290.
- 17.—A continuación aparecen los números de las páginas en donde se encuentran los números cuyo significado se ha estudiado en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1972.
- 18.—Dos: 209, 241, 349, 351, 354, 355, 368, 389, 417, 418, 429, 431, 439, 441, 452, 455, 457, 462, 496, 509, 531, 532, 562, 570, 574, 725.
- 19.—Tres: 295, 325, 328, 333, 336, 339, 381, 379, 403, 428, 443, 444, 448, 445, 473, 475, 481, 493, 496, 501, 519, 523, 593, 741.
- 20.—Cuatro: 332, 381, 388, 365, 396, 409, 416, 429, 447, 449, 467, 491, 504, 508, 515, 528, 566, 608, 821.
- 21.—Cinco: 298, 362, 378, 379, 433, 446, 465, 515, 751, 792.
- 22.—Seis: 217, 313, 324, 325.
- 23.—Siete: 313, 359, 373, 433, 450, 755.
- 24.—Ocho: 434, 441, 503, 501, 527.
- 25.—Babin María Teresa, *García Lorca: Vida y Obra* New York: Las Américas Publishing, Co. 1955.
- 26.—Jacques Derrida, *La Pharmacia de Platón*, París, 1968.
- 27.—Carlos Ramos-Gil, *Ecos Antiguos, Estructuras Nuevas y Mundo Primario en la Lírica de Lorca*. (Bahía Blanca, Argentina: Artes Gráficas, 1967).

- 28.—J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*. (London: Routledge and Kegan Paul, Inc., 1962).
- 29.—Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, (Garden City, N. Y.: Garden City Pub. Co., 1920).
- 30.—J.E. Cirlot, *Ibid*.
- 31.—Rupert Allen, *The Symbolic World of Federico García Lorca*. (NEW MEXICO, UNIVERSITY NEW MEX. Press. 1972).
- 32.—Rupert Allen, *Ibid*.
- 33.—Christoph Eich, *Poeta de la Intensidad*, New York, N. Y., 1970.
- 34.—Rupert Allen, *Ibid*.
- 35.—Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. I. (Madrid: Ediciones Aguilar, 1954, p. 35).
- 36.—Lorca, *Ibid*, p. 406.
- 37.—Lorca, *Ibid*, p. 135.
- 38.—Rupert, Allen, *Ibid*.
- 39.—Lorca, *Ibid*, p. 779.
- 40.—Lorca, *Ibid*, p. 613.
- 41.—Lorca, *Ibid*, p. 613.
- 42.—Lorca, *Ibid*, p. 700.
- 43.—Lorca, *Ibid*, p. 124.
- 44.—Rupert Allen, *Ibid*.
- 45.—Lorca, *Ibid*, p. 285.
- 46.—Lorca, *Ibid*, p. 395.
- 47.—Lorca, *Ibid*, p. 702.
- 48.—Lorca, *Ibid*, p. 135.
- 49.—Lorca, *Ibid*, p. 325.
- 50.—Lorca, *Ibid*, p. 248.
- 51.—Lorca, *Ibid*, p. 122.

- 52.—Lorca, *Ibid*, p. 498.
- 53.—Rupert Allen, *Ibid*.
- 54.—Lorca, *Ibid*, p. 439.
- 55.—Lorca, *Ibid*, p. 589.
- 56.—Arturo Barea, *The Poet and His People*, (London: Faber and Faber).
- 57.—Rupert Allen, *Ibid*.
- 58.—Federico García Lorca, *Yerma*, (Buenos Aires: Editoriales Losada, 1969), p. 27.
- 59.—Lorca, *Yerma*, *Ibid*, p. 21.
- 60.—Lorca, *Yerma*, *Ibid*, p. 29.
- 61.—Lorca, *Yerma*, *Ibid*, p. 43.
- 62.—Lorca, *Yerma*, *Ibid*, p. 50.
- 63.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, p. 540.
- 64.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, p. 589.
- 65.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, pp. 529-530.
- 66.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, p. 590.
- 67.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, p. 612.
- 68.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, p. 610.
- 69.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, p. 613.

#### NOTAS BOTANICAS

- 1.—Véase también 472, 478, en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1968.
- 2.—Véase también *Ibid*. 487, 502, 505, 472, 483, 561, 568.
- 3.—Véase también *Ibid*. 281, 645, 636.
- 4.—Guillermo Díaz-Plaja, p. 35, *Federico García Lorca*, Madrid: Espasa Calpe, 1968.

5.—Guillermo Díaz-Plaja, p. 36.

6.—Díaz-Plaja, p. 36.

7.—Díaz-Plaja, p. 36

8.—Ramos-Gil, p. 69, nota No. 24: "Emblema: símbolo fosilizado, el valor simbólico que en las creencias y supersticiones populares, e incluso en la literatura se da a ciertas plantas, animales, colores, etc." *Ecos Antiguos, estructuras nuevas y mundo primario de la lírica de Lorca*, Bahía Blanca; Argentina: Cuadernos del Sur, 1967.

9.—David Cluff, "Rose symbolism in the works of García Lorca". *García Lorca Review* 2(1974).

10.—Ramos-Gil, p. 34.

11.—Edwin Honig, pp. 61, 62, *García Lorca*, Norfolk, Conn.: New Directions Books, 1944.

#### NOTAS ZOOLOGICAS

1.—Todas las citas han sido tomadas de Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1972, en el capítulo sobre los elementos zoológicos.

#### NOTAS CROMATICAS

1.—Iván A. Schulman. *Génesis del Modernismo*. México. El Colegio de México Washington University Press. 1966, p. 139.

2.—Ellis Havelock. *The color sense in literature*. London. The Ulisses Book Shop. 1931, p. 24.

3.—J. Rubia Barcia. "El Realismo mágico de "La casa de Bernarda Alba". *Revista Hispánica Moderna*. Vol. XXXI, 1965, p. 389.

4.—Beverly J. DeLong-Tonelli. "The lyric dimension in Lorca's "Romance Sonámbulo". *Romance Notes*. Vol. 12. 1970-71, p. 290.

#### NOTAS NUMERICAS

1.—A continuación aparecen los números de las páginas en donde se encuentran los números cuyo significado se ha estudiado en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1972.

2.—Dos: 209, 241, 349, 351, 354, 355, 368, 389, 417, 418, 429, 431, 439, 441, 452, 455, 457, 462, 496, 502, 509, 531, 532, 562, 570, 574, 725.

3.—Tres: 295, 325, 328, 333, 336, 339, 381, 379, 403, 428, 443, 444, 448, 445, 473, 475, 481, 493, 496, 501, 519, 523, 593, 741.

4.—Cuatro: 332, 381, 388, 365, 396, 409, 416, 429, 447, 449, 467, 491, 504, 508, 515, 528, 566, 608, 821.

5.—Cinco: 298, 362, 378, 379, 433, 446, 465, 515, 751, 792.

6.—Seis: 217, 313, 314, 324, 325.

7.—Siete: 313, 359, 373, 433, 450, 755.

8.—Ocho: 434, 441, 503, 501, 527.

#### NOTAS MITICAS

1.—María Teresa Babin, *García Lorca: Vida y Obra*, New York: Las Américas Publishing, Co., 1955.

2.—Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon*, París, 1968.

#### NOTAS ACUATICAS

1.—Carlos Ramos-Gil, *Ecos Antiguos, Estructuras Nuevas y Mundo Primario en la Lírica de Lorca*. (Bahía Blanca, Argentina: Artes Gráficas, 1967).

2.—J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*. (London: Routledge and Kegan Paul, Inc., 1962).

3.—Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, (Garden City, N. Y.: Garden City Pub. Co., 1920).

4.—J.E. Cirlot, *Ibid.*

5.—Rupert Allen, *The Symbolic World of Federico García Lorca*. (New México, University New Mex. Press, 1972).

6.—Rupert Allen, *Ibid.*

7.—Christoph Eich, *Poeta de la Intensidad*, New York, N. Y., 1970.

8.—Rupert Allen, *Ibid.*



9.—Federico García Lorca, *Obras Completas*, Vol. I. (Madrid: Ediciones Aguilar, 1954), p. 35.

10.—Lorca, *Ibid*, p. 406.

11.—Lorca, *Ibid*, p. 135.

12.—Rupert Allen, *Ibid*.

13.—Lorca, *Ibid*, p. 779.

14.—Lorca, *Ibid*, p. 613.

15.—Lorca, *Ibid*, p. 700.

16.—Lorca, *Ibid*, p. 124.

17.—Rupert Allen, *Ibid*.

18.—Lorca, *Ibid*, p. 285.

19.—Lorca, *Ibid*, p. 395.

20.—Lorca, *Ibid*, p. 702.

21.—Lorca, *Ibid*, p. 135.

22.—Lorca, *Ibid*, p. 325.

23.—Lorca, *Ibid*, p. 248.

24.—Lorca, *Ibid*, p. 122.

25.—Lorca, *Ibid*, p. 498.

26.—Rupert Allen, *Ibid*.

27.—Lorca, *Ibid*, p. 439.

28.—Lorca, *Ibid*, p. 589.

29.—Arturo Barea, *The Poet and His People*, (London: Faber and Faber),

30.—Rupert Allen, *Ibid*.

31.—Federico García Lorca, *Yerma*, (Buenos Aires: Editoriales Losada, 1969), p. 27.

32.—Lorca, *Yerma*, *Ibid*, p. 21

33.—Lorca, *Yerma*, *Ibid*, p. 29.

- 34.—Lorca, *Yerma*, *Ibid*, p. 49.
- 35.—Lorca, *Yerma*, *Ibid*, p. 50.
- 36.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, p. 540.
- 37.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, p. 589.
- 38.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, pp. 529-530.
- 39.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, p. 590.
- 40.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, p. 612.
- 41.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, p. 610.
- 42.—Lorca, *Obras Completas*, *Ibid*, p. 613.

: — :

## NOTAS

### SEGUNDA PARTE

1.—Francisco Olmos, "Las ideas dramáticas de García Lorca", *Cultura Universitaria*, LXXXIII (1960), p. 70.

2.—Fernando Lázaro Carreter, "Apuntes sobre el teatro de García Lorca", *Papeles de San Armadans*, XVIII (1960), p. 25.

3.—Lázaro Carreter, p. 26. Ese mismo tipo de realismo lo podemos encontrar en *El buscón* de Quevedo, debajo de la novela, llena de acciones y personajes monstruosos, hay una estructura social bien verdadera en su limitación.

4.—Pero poco a poco Lorca va desprendiéndose del lirismo y en su último drama apenas hay poesía. El mismo dice: "Ninguna literatura, teatro puro".

5.—Lázaro Carreter, p. 70.

6.—Babín de Vicente, M.T. "García Lorca poeta del teatro", *Asomante*, II (1948), p. 49.

7.—Domingo Pérez Minik, *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, (Santa Cruz de Tenerife, 1953), p. 269.

8.—Un ejemplo de ello lo vemos en *Mariana Pineda*; al primer tipo per-

tenece el lamento elegíaco de Mariana, mientras aguarda la fuga de su amante preso. Al segundo el romance de los toros de Ronda.

9.—Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español siglo XX*, (Madrid, 1971), p. 153.

10.—Guillermo de Torre, *García Lorca y sus orígenes dramáticos*, (Buenos Aires, 1953), p. 23.

11.—Juan Guerrero Zamora, *El teatro de Federico García Lorca*, (Madrid, 1948), p. 9.

12.—Guerrero Zamora, p. 10.

13.—Aunque Eusebio García Luengo en su libro *Revisión del teatro de García Lorca* expresa unas ideas bastante opuestas a las aquí escritas con las cuales no llego a estar conforme, (con las de Luengo).

14.—José Trías Monje, "La mujer en el teatro de García Lorca", *Aso-mante*, 1(1945), p. 68.

15.—Federico García Lorca, *Libro de poemas: Obras completas*, (Madrid 1967), p. 201.

16.—García Lorca, p. 201.

17.—García Lorca, p. 420.

18.—García Lorca, p. 1103.

19.—Trías Monje, p. 66.

20.—Olmos, p. 75.

21.—García Lorca, p. 1213.

22.—García Lorca, p. 1290.

23.—Quizá aquí podría decirse que exista el problema de que esas reacciones pueden ser analizadas bajo la psicología del subconsciente. Pero yo lo veo así y creo que la raza es un factor importante y determinante. El gitano piensa y sufre problemas que los demás no sienten o al menos no de la misma manera y por eso resultan difíciles de descifrar.

24.—Luis Nieto Areta, "Universalidad y sexualismo en el teatro de Casona y Lorca", *Revista de las Indias*, XXXVI (1941), p. 94.

25.—Brenda Frazier, *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, (Madrid, 1973), p. 50.

26.—Frazier, p. 53.

27.—Lorca abre una brecha en la reticencia burguesa sobre materias sexuales, y para eso debió ayudarle su familiaridad con el pueblo sencillo.

28.—Frazier, p. 143.

29.—Frazier, p. 157.

30.—J. Alberich, "El erotismo femenino en el teatro de García Lorca", *Papeles de San Armadans*, XXXVIII (1965), p. 17.

31.—El sexo de las plantas se asocia a menudo con la sexualidad humana. El lenguaje popular usa metáforas florales de significado sexual, como 'desflorar' o 'capullo' (que en Andalucía, al menos, es el nombre vulgar del glande del pene). Lorca mismo llama 'flor martirizada' al sexo violado de Tamar.

32.—Seguramente que Lorca leyó a Freud, pero ¿hasta qué punto la descripción del subconsciente está genuinamente basada en conocimientos psicoanalíticos? Pienso que no mucho.

33.—Sigmund Freud, *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, (London, 1958), p. 185.

34.—Para no alargar más el trabajo no citaré los ejemplos de cada obra. Consúltese el artículo de Dennis Klein "The Old Women in the Theater of García Lorca". Me remito a enumerar los personajes: Mariana Pineda (Angustias y Clavela), Rosita (el Ama), Bodas de sangre (la Criada), Yerma (la Vieja Pagana), y en Bernarda Alba (María Josefa y la Poncia).

35.—Cedric Busette, *Obra dramática de García Lorca: Estudio de su configuración*, (New York, 1971), p. 17.

36.—Francisco Umbral, *Lorca, poeta maldito*, (Madrid, 1968), p. 216.

37.—García Lorca, p. 1738.

38.—Roberto Sánchez, *García Lorca, estudio sobre su teatro*, (Madrid, 1950), p. 41.

39.—Busette, p. 119.

40.—Frazier, p. 92.

41.—Alfredo de la Guardia, *García Lorca: Persona y creación*, (Buenos Aires, 1952), p. 248.

RHM, XXXIV (1968), p. 490.

43.—Frances Colecchia, "Doña Rosita—Una heroína aparte", *DHR*. VII (1968), p. 41.

- 44.—Frazier, p. 130.
- 45.—Ruiz Ramón, F. p. 222.
- 46.—Ruiz Ramón, F. p. 223.
- 47.—Umbral, p. 225.
- 48.—García Lorca, p. 1799.
- 49.—Pérez Minik, p. 252.
- 50.—Manuel Blanco-González, "Lorca: The Tragic Trilogy", *Drama Crítico*, IX (1966), p. 92.
- 51.—Blanco-González, p. 92.
- 52.—Umbral, p. 214.
- 53.—Minako Nonoyama, "Vida y muerte en Bodas de sangre" *Arbor*, 83 (1972), p. 309. Las mujeres que han perdido la calidez de madres son como muertas. Por eso el intento de Lorca de salvarse por medio de la maternidad conduce al pesimismo. El destino de estas mujeres será su estancamiento en la vida.
- 54.—Ruiz Ramón, p. 214.
- 55.—Pérez Minik, p. 256.
- 56.—Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*, (Barcelona, 1973), p. 232.
- 57.—En este aspecto coincide y es antecedente de Yerma.
- 58.—El matrimonio de los novios está arreglado de acuerdo con los intereses materiales. Lo mismo hará Bernarda cuya forma de pensar impide que sus hijas se casen con alguien que no sea de la misma condición social.
- 59.—En la Madre y el Novio se intuye la presencia de dos personajes míticos: Cibele y Atis o Adonis y Afrodita. La fecundidad de la tierra ha de verse en relación con el culto primitivo de la naturaleza, que al revivir anualmente simboliza la resurrección del dios, (el joven dios moría anualmente y debía ser resucitado y devuelto de la región de los muertos por su madre-amante). Así, la Madre de Bodas aparece con su triple significación de diosa de la vida, amor y muerte.
- 60.—Nieto Areta, p. 89.
- \*Pero yo me pregunto, ¿Hasta qué punto una persona apasionada puede hacer uso de su libre albedrío, si esta pasión le domina?
- 61.—Blanco-González, p. 94.

62.—Feal Deibe dice que el honor es un pretexto o defensa de la Novia que refleja su represión interna proyectada sobre el orden social externo, ya que no había impedimento al amor de ambos y ella lo rechaza. Pero ya he señalado anteriormente que los convencionalismos sociales de 'clases' pueden actuar como impedimento, y esto es precisamente lo que Lorca critica.

63.—O sea como un 'te quiero pero no te acerques a mí'.

64.—Umbral, p. 217.

65.—Busette, p. 30.

66.—De la Guardia, p. 325.

67.—Estoy de acuerdo, pero también pienso que tratándose de una mujer andaluza con 'la sangre caliente' no me resulta extraño que se deje llevar por la pasión. Lorca también opina que la tragedia podría haber sido evitada, y que el derramamiento de sangre es inútil. Pero él no lo centra en la deficiencia de la Novia sino en los convencionalismos sociales que impiden o ponen trabas al amor de los protagonistas.

Se me olvidó nombrar un detalle curioso de la escenografía; me refiero al vestido de boda de la Novia que es negro y el ambiente de la cueva donde vive de tonos grises, azules fríos, todo muy sombrío, puede ser como un indicio de la muerte que se avecina. En la escena final, sin embargo, predomina el color blanco como haciendo referencia a la virginidad de la Novia, además la habitación tiene atmósfera de iglesia, lo que refuerza más esta idea.

68.—Oímos, p. 75.

69.—Siendo tan clara la intención del autor no deja de ser sorprendente que los críticos establezcan polémicas y desacuerdos tratando de averiguar cuál de los dos protagonistas es impotente, yerno, estéril... Rupert Allen dedica medio capítulo para resumir toda la crítica aparecida hasta hoy en día con respecto a este tema (pp. 114-24).

70.—De la Guardia, p. 328.

71.—M.T. Babín de Vicente, "Narciso y la esterilidad en la obra de García Lorca", *RHM*, XI (1945), p. 49.

72.—Allen, p. 141.

73.—Allen, p. 142. Las relaciones sexuales entre esposos produce perturbaciones somáticas en la esposa, y por eso la unión es infértil. No importa de quien sea la culpa, incluso si el esposo no es un buen amante, el perjuicio funcional ocurre en el cuerpo de la esposa, que es donde se realiza la concepción.

74.—Allen, p. 149. Lo que la frustra no es la fuerza creativa de la maternidad, sino la fuerza creativa del erotismo.

75.—Alberich, p. 31.

76.—Gustavo Correa, "Yerma", *Revista de las Indias*, XXXV (1940), p. 85.

77.—Pérez Minik, p. 55.

78.—Allen, p. 147. La 'singing attitude' es una actitud de fertilidad. Recomendada, rezada y practicada por las mujeres del campo; (en la obra *María* estaba descuidada pero cantando cuando engendraba al hijo. La vieja que tiene tantos hijos dice que siempre cantaba en la cama).

79.—Lorca advierte que los tres actos tienen la intención de documental fotográfico, no dejando así duda sobre lo típico y real de las escenas.

80.—De la Guardia, p. 367.

81.—G. Torrente-Ballester, *Teatro español contemporáneo*, (Madrid, 1968), p. 237.

82.—Margot Arce de Vázquez, "La casa de Bernarda Alba" *Sin Nombre*, 1, 2 (1970), p. 8.

83.—Torrente-Ballester, p. 240.

84.—¿Qué razones puede tener Bernarda para comportarse así? Tal vez una humillación social en el pasado, la envidia, el orgullo heredado y falso de casta, oscuros resentimientos y frustraciones. Realmente Lorca no lo hace ver.

85.—Alfonso, María. "Tres heroínas nefastas de la literatura española", *Cuadernos Americanos*, III (1965), p. 252. El doctor Marañón se refiere a la frigididad constitucional de la mujer ambiciosa que desde su ficticia altura pretende permanecer intacta e invulnerable a la entrega magnánima del alma, utilizando sus atractivos, presentes o pasados, en pura ventaja para su ambición y afán de mando.

86.—Umbral, p. 231.

87.—Delfín Carbonell Bassat, "Tres dramas existenciales de García Lorca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 190 (1965), p. 128.

88.—Umbral, p. 228.

89.—Frazier, p. 141.

90.—Arce de Vázquez, p. 10.

91.—Miguel A. Martínez, "Realidad y símbolo en La casa de Fernanda Alba", *Revista de Estudios Hispánicos*, II (1970), p. 64.

: — :

La bibliografía selecta, aquí presentada, es una guía para el interesado. El especialista debe consultar la obra en dos tomos publicada por Garland Publishing, Co., en New York en 1980, e intitulada *Federico García Lorca*.

#### BIBLIOGRAFIA

ALBERICH, J. "El erotismo femenino en el teatro de García Lorca". *Papeles de San Armadans*, XXXVIII (1965), pp. 9-36.

ALFONSO, MARIA. "Tres heroínas nefastas de la literatura española". *Cuadernos Americanos*, III (1965), pp. 246-54.

ALLEN C. RUPERT, *Psyche and Symbol in the World of García Lorca*, Alburquerque, University of New México Alburquerque Press, 1971.

ALLEN C. RUPERT. *The Symbolic world of Federico García Lorca*. University of New México Press. 1972.

ALLEN C. RUPERT. *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca*. Austin: University of Texas Press, 1974.

ARCE DE VAZQUEZ, MARGOT. "La casa de Bernarda Alba". *Sin Nombre*, 1, 2 (1970), pp. 5-14.

BABIN, MARIA TERESA. *García Lorca, vida y obra*. New York: Las Americas Publishing, Co., 1955.

BABIN DE VICENTE, M.T. "Narciso y la esterilidad en la obra de García Lorca". *RHM*, XI (1945), pp. 48-51.

BABIN DE VICENTE, M.T. "García Lorca. Poeta del teatro". *Asomante*, II (1948), pp. 48-57.

BABIN DE VICENTE, M.T. "La mujer en la obra de García Lorca". *La Torre*, IX (1961), pp. 125-37.

BAREA, ARTURO, *García Lorca: The Poet and His People*. London: Faber and Faber.



BAREA, ARTURO, "Las raíces poéticas del lenguaje poético de Lorca". *Bulletin of Spanish Studies*. Liverpool, XXII (1945).

BAREA, ARTURO, *Lorca, el poeta y su pueblo*. Buenos Aires: Losada, S. A., 1956.

BELL, E.T., *Numerology* (The Williams and Wilkins Company, Baltimore, 1933).

BERENGUER-CARISOMO, ARTURO. *Las máscaras de Federico García Lorca*. Buenos Aires. Editorial Universitaria. 1969.

BLANCO GONZALEZ, MANUEL. "Lorca: The Tragic Trilogy". *Drama Critique*, IX, 2 (1966), pp. 91-7.

BRENAN, GERAL, *The Literature of the Spanish People*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd., 1963.

BUSETTE, CEDRIC. *Obra dramática de García Lorca: Estudio de su configuración*. New York: Las Américas Publishing Company, 1971.

BUTLER, CHRISTOPHER, *Number Symbolism* (Routledge and Kegan Paul, London, 1970). *Cancionero Popular Taurino*, Madrid, Taurus Ediciones, S. A., 1963.

CANNON, CALVIN. "The imagery of Lorca's "Yerma". *Modern Language Quarterly*. Vol. XXI pp. 122-130.

CARBONELL BASSET, DELFIN. "Tres dramas existenciales de F. García Lorca". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 190 (1955), pp. 118-23).

GARDEN, POE. "Parnassianism, Symbolism, Decadentism and Spanish American Modernism". *Hispania*. 1960, pp. 545-550.

CHAMBERLIN, A. VERNON. "Galdos's chromatic symbolism key in 'Lo Prohibido'". *Hispanic Review*. Vol. 32. 1964.

CHAMBERLIN, VERNON. "Symbolic Green: A Time Honored Characterizing Device in Spanish Literature". *Hispania*. LI March 1968, pp. 29-37.

CHAMBERLIN, VERNON. "Galdos's Use of Yellow in Character Delineation".

CIROLOT, J.E. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge and Kegan Paul, Inc., 1962.

CIRRE, JOSE FRANCISCO. "El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca". *Cuadernos Americanos*, Noviembre-diciembre (1952).

CLUFF, DAVID, "Rose Symbolism in the Works of García Lorca," *García Lorca Review*". Vol. 2, (1974).

CORREA, GUSTAVO. "Yerma". *Revista de las Indias*. XXXV (1940), pp. 11-63.

CORREA, GUSTAVO. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Oregon: University of Oregon Monographs, 1957.

CORREA, GUSTAVO. *La Poesía Mítica de García Lorca*. Madrid, Editoriales Gredos, 1970.

DE COSIO, JOSE MARIA. *Romances de Tradición Oral*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, S. A., 1947.

CUMMINS, JOHN. *The Spanish Traditional Lyric*, Oxford, Pergamos Press, 1967.

DEVOTO, DANIEL. "Notas sobre el elemento tradicional en Federico García Lorca", *Filología Argentina*, 3 (1950).

DEVOTO, DANIEL. *Textos y Contextos*, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

DIAZ PLAJA, GUILLERMO. *Federico García Lorca*. Madrid: Ediciones Espasa-Calpe, 1961.

DIAZ PLAJA, GUILLERMO. *Federico García Lorca*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1968.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1964.

Diccionario Enciclopédico Abreviado, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1957.

DE-LONG-TONELLI, BEVERLY. "The lyric dimension in Lorca's 'Romance sonámbulo'". *Romance Notes*. Vol. 12, 1970-71.

DURAN, MANUEL. "El surrealismo en el teatro de Lorca y de Alberti". *Hispanofila*. Enero 1958, pp. 61-66.

EIOH, CHRISTOPH. *Poeta de la Intensidad*. New York, N. Y., 1970.

EICH, CHRISTOPH. *Federico García Lorca. Poeta de Intensidad*. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1970.

FARBRIDGE MAURICE H., *Studies in Biblical and Semitic Symbolism*, New York, KTAV Publishing House, Inc., 1970.

FERNANDEZ-GALIANO, MANUEL. "Los dioses de Federico". *Cuadernos Hispano Americanos*. 1960, pp. 31-43.

FITHER, W.L. "Color symbolism in Lope de Vega". *Romanic Review*. 1960.

- FLYS, JAROSLAW. *El lenguaje poético de Federico García Lorca*. Madrid, Gredos, 1955.
- FREUD, SIGMUND. *A General Introduction to Psychoanalysis*. Garden City, N. Y. Garden City Pub. Co., 1920.
- FREUD, SIGMUND. *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London, Vol. XII, 1958.
- FRIEDMAN, NORMAN. "From sensation to symbol". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XXII, 1953, pp. 25-37.
- FRYE, NORTHROP. "There meanings of symbolism". *Yale French Studies*. 1952 pp. 11-19.
- GARAI, JANA, *The Book of Symbols*, New York, Simon and Schuster, 1973.
- GARCIA LORCA, FEDERICO. *Bodas de sangre: Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1967.
- GARCIA LORCA, FEDERICO. *Doña Rosita la soltera: Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1967.
- GARCIA LORCA, FEDERICO. *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1968.
- GARCIA LORCA FEDERICO. *La casa de Bernarda Alba: Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1967.
- GARCIA LORCA, FEDERICO. *Mariana Pineda: Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1967.
- GARCIA LORCA, FEDERICO. *Yerma: Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1967.
- GOLDSMITH, ELISABETH. *Ancient Pagan Symbols*, New York, C. P. Putnam's Sons, 1929.
- GONZALEZ DEL VALLE, LUIS. "Bodas de sangre y sus elementos trágicos". *Archivum*, XXI (1971), pp. 95-120.
- GONZALEZ, YARA. "Los ojos en Lorca a través de Santa Lucía y San Lázaro". *Hispanic Review*. 1970, pp. 145-161.
- GRIEVE, MAUD. *A Modern Herbal*. New York, Hafner Press, 1974.
- GREENFIELD, M. SUMER. "The problem of Mariana Pineda". *Modern Review*. Vol. 1, pp. 751-763.
- GUARDIA, ALFREDO DE LA. *García Lorca: Persona y creación*. Buenos Aires, Editorial Schapire, 1952.

HALL, CALVIN S. *A Primer of Jungian Psychology* (Taplinger Publishing Company, New York, 1973).

HAVARD, G. ROBERT. "The Symbolic Ambivalence of 'Green' in García Lorca and Dylan Thomas". *Modern Language Review*. 1968, pp. 810-819.

HONIG, EDWIN. *García Lorca*. Norfolk, Conn., New Directions Book. James Laughlin, 1944.

HONIG, EDWIN. *García Lorca*. New York. Vail Ballou Press, 1966.

HOPPER, VINCENT. *Medieval Number Symbolism*. (Cooper Square Publishing Co., New York), 1969.

INMAN, THOMAS *Ancient Pagan and Modern Christian Symbolism*. Boston, Milford House Inc., 1974.

JAZMIN FLORENCIO. *El Lenguaje de las Flores*. Barcelona, Sauri y Sabater.

JIMENEZ VERA, ARTURO. "La casa de Bernarda Alba". *Estreno*, III (1975), pp. 6-11.

KENYON, HERBERT A. "Color symbolism in early Spanish Balladas". *Romantic Review*. Vol. VI (1915) pp. 327-340.

KLEIN, DENNIS A. "The Old Women in the Theater of García Lorca". *García Lorca Review*. III (1975), pp. 91-98.

LAFFRANQUE, MARIE. *Les Idées Esthétiques de Federico García Lorca*. Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967.

LARA-POZUELO, ANTONIO. *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*. Barcelona, Editorial Ariel, 1973.

LAZARO CARRETER, FERNANDO. "Apuntes sobre el teatro de García Lorca". *Papeles de San Armadans*, XVIII (1960). pp. 9-33.

LEICHTMAN, CELIA. *Federico García Lorca: A study in three mythologies*. New York University. Ph. D. University Microfilm Inc. Ann Arbor, Michigan, 1965.

LEWIS, RALPH M. *The Conscious Interlude*. (Supreme Grande Lodge of Amore Inc., San José, 1957).

LIMA, ROBERTO. "The Theater of García Lorca". *HR*, XXXIV (1974), pp. 72-4.

LIPFFERT, KLEMENTINE. *Symbol-Fibel*, Kassel, Johannes Staude Verlag, 1975.

LOPEZ MORILLAS, JUAN. *Intelectuales y espirituales*. Madrid, Revista de Occidente, 1961.

*Lorca, a Collection of Critical Essays*, ed. Durán, Manuel, Englewood Cliffs, New York. Prentice Hall, Inc. 1962.

LORENZ, GUNTHER W. *Lorca*. Karlsruhe, Stahlberg Verlag GHBH, 1961.

MACHADO Y ALVAREZ, ANTONIO. *Cantes Flamencos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1947.

MACHADO, ANTONIO. *Poesías Completas*. Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1951.

MARTINEZ, MIGUEL A. "Realidad y símbolo en la casa de Bernarda Alba". *Revista de Estudios Hispánicos*. II (1970), pp. 55-66.

MENENDEZ-PIDAL, R. *Flor Nueva de Romances Viejos*. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1965.

MIRALLES, ENRIQUE. "Concentración dramática en el teatro de Lorca". *Archivum*, XXI. (Enero, 1971).

MOELLER, WALTER O. *The Mithraic Origin and the Meanings of the Rotas-Sator Square*. (E. J. Brill, Leiden, 1973).

MILLER, JONATHAN. *Freud the man his world, his influence*. (Weindenfeld and Nicolson. London, 1972).

MORA GUARNIDO, JOSE. *Federico García Lorca y su mundo*. Buenos Aires Losada, S. A., 1958.

MORLEY, GRISWOLD. "Color Symbolism in Tirso de Molina". *Romantic Review*. Vol. VIII.

MORRISOE, PATRICK. "Liturgical Colors". *Catholic Encyclopedia*. Vol. IV, 1908 (134-135).

NEUMANN, ERICH, *The Great Mother*. New York, Pantheon Books, 1955, pp. 240-267.

NIETO ARETA, LUIS. "Universalidad y sexualismo en el teatro de Casona y Lorca". *Revista de las Indias*. 36 (1941), pp. 85-96.

NONOYAMA, MINAKO. "Vida y muerte en Bodas de Sangre". *Arbor*. 83 (1972), pp. 5-13.

OLMOS, FRANCISCO. "Las ideas dramáticas de García Lorca". *Cultura Universitaria*. LXXIII (1960), pp. 56-80.

ONIS, FEDERICO DE. "Federico García Lorca folklorista". *Revista Hispánica Moderna*. VI (1940).

ORRINGER, NELSON. "Absence of Color: It's Erotic Connotations in the 'Divan del Tamarit'". *García Lorca Review*. Vol. 3 1-2. 1975, pp. 57-66.

PARROT, LOUIS. "An Poet Crazy About Color". *Lorca: A Collection of Critical Essays*. ed Manuel Durán. Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs, N. J.

PEREZ MARCHAND, MONALISA LINA. "La inquietud existencial en la poesía de Federico García Lorca. *Asomante*, V (1949).

PEREZ MAROHAND, MONALISA LINA. "Apuntes sobre el concepto de la tragedia en la obra dramática de García Lorca". *Asomante*, IV (1948), pp. 86-96.

PEREZ MINIK, DOMINGO. *Debates sobre el teatro español contemporáneo*. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones, 1953.

*Pliegos de Coplas*. Málaga, La Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1963.

PLINIUS SECUNDUS. *History of the World*. Transl. by Philemon Holland, New York, McGraw-Hill Book Co., 1964.

POLLIN, ALICE M. *A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca*. Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1975.

PRICE, THOMAS. "The Color System of Vergil". *American Journal of Philology*. Vol. IV, pp. 1-20.

RAMOS GIL, CARLOS. *Claves líricas de García Lorca*. Madrid, Aguilar, 1967.

RAMOS-GIL, CARLOS. *Ecos Antiguos, Estructuras Nuevas y Mundo Primario de la Lírica de Lorca*. Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1967.

RECKERT, STEPHEN. *Lyra Mínima*. London, Kings College, 1970.

RILEY, EDWARD C. "Sobre Bodas de Sangre". *Clavileño* II (1951), pp. 8-12.

RUBIA-BARCIA J. El realismo mágico de "La casa de Bernarda de Alba". *Revista Hispánica Moderna*. XXXI, 1965, pp. 385-398.

RUIZ, RAMON FRANCISCO. *Historia del teatro español, siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1971.

SANCHEZ, ROBERTO. *García Lorca, estudio sobre su teatro*. Madrid, Ed. Jura, 1950.

SCHULMAN, IVAN. *Genis del Modernismo*. México, Colegio de México. Washington University Press, 1966.

SCHULMAN, IVAN. *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Editorial Gredos, S. A., 1960.

SCHULMAN, IVAN. "Función, sentido del color en Manuel Gutiérrez Nájera. *Revista Hispánica Moderna*. Enero 1957, pp. 1-13.

SILVA CASTRO, RAUL. "El ciclo de lo 'azul' en Rubén Darío". *Hispania*. 1960, pp. 81-95.

SKARD, SIGMUND. "The use of color literature". *Proceedings of the American Philological Society*. XC 1946, pp. 163-243.

TORRENTE BALLESTER, G. *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Guadarrama, 1968.

TRATNER, E.R. *Unravelling the Book of Books*. Charles Scribner's Sons, New York, 1929.

TRIAS MONJE, JOSE. "La mujer en el teatro de García Lorca". *Asomante*, I (1945), pp. 66-69.

UMBRAL, FRANCISCO. *Lorca poeta maldito*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1968.

VALLE, LUIS GONZALEZ DEL. "Bodas de Sangre y sus elementos trágicos". *Archivum*. XXI (Enero 1971).

VILLEGAS, JUAN. "El Leitmotiv del caballo en *Bodas de Sangre*". *Hispanofila*, 29 (1967).

VIVANCO, LUIS FELIPE. *Introducción a la poesía contemporánea*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957.

WELJEK RENE AND WARREN, AUSTIN. *Theory of Literature*. New York Harcourt, Brace and World, Inc.

WHITTLESEY, E.S. *Symbols and Legends in Western Art*. New York, Charles Scribner's Sons, 1972.

WOODWARD, MARCUS. *Leaves from Gerard's Herball*. New York, Dover Publications, Inc, 1969.

XIRAU, RAMON. "La relación metal-muerte en los poemas de Federico García Lorca". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. VII, 1953.

ZARDOYA, CONCHA. *Poesía española contemporánea*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968.

ZARDOYA, CONCHA, "Mariana Pineda, romance trágico de la libertad". *RHM*, 34 (1968), pp. 471-97.

ZIOMENK, HENRYK. "El simbolismo del blanco en 'La casa de Bernarda Alba' y en 'La Dama del Alba' ". *Symposium*. Spring 1970. pp. 81-85.



LIBROS PUBLICADOS POR EL AUTOR:

BLASCO IBÁÑEZ Y LA NOVELA EVOCATIVA

Madrid, Ediciones Maisal, S. A., 1974.

EL MUTUALISTA (1947-50):

*A Facsimile Edition of a Milwaukee Hispanic Newspaper.*

Milwaukee, University of Wisconsin S.S.O.I., 1983.

HISPANIC WRITERS IN WISCONSIN

Houston, University of Houston RCR/APP, 1985.

EN PREPARACION:

HANDBOOK OF LATIN AMERICAN FOLKLORE

PASTORAL IN SPANISH AMERICA

THE PUERTO RICAN BIOGRAM

*Este libro se terminó de imprimir el día  
28 de junio de 1985, en los Talleres  
Gráficos de la Editorial Universitaria  
Potosina. La edición estuvo al cuidado  
de la Sra. Juana Meléndez de Espinosa  
y del C.P. José de Jesús Rivera Espinosa.  
Consta de 500 ejemplares.*