



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**Revisión bibliográfica sobre el símbolo en la trilogía rural de
Federico García Lorca**

T e s i n a

que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta:

Mauro Bazán Juárez

Asesora:

Dra. Ainhoa Montserrat Vásquez Mejías



Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

En las siguientes líneas quiero agradecer a todas las personas que de alguna manera intervinieron en el proceso de producción de esta tesina, quienes me brindaron palabras de aliento o que me han acompañado en este proceso.

Quiero agradecer de forma especial a la Dra. Ainhoa Montserrat Vázquez Méjias, por su profesionalismo y por siempre leerme y orientarme, pero sobre todo por hacerse un espacio de escucha y diálogo.

Agradezco también al Seminario de Técnicas y Metodología de la Investigación Literaria (Letras Hispánicas), con clave SEM_23_01, por ser un espacio de escritura y orientación.

Titonati katli kitlauilia notsintlayoual
Nahuatl
Eres el sol que ilumina mi oscuridad.

Xiquiyehua

Xiqui yehua in xochitl
xiqui yehua ipan noyólotl
Pampa ni mitz tlazotla
pampa ni mitz tlazotla
ica nuchi noyólotl
Nahuatl

Guarda esta flor
guárdalo en tu corazón
Porque yo te amo
porque yo te amo
con todo mi corazón

Índice

Introducción	pág. 4
Capítulo I La crítica sobre el teatro de Federico García Lorca.....	pág. 9
Capítulo 2 Influencias en la composición de la trilogía rural de Federico García Lorca.....	pág. 19
Capítulo 3 Los símbolos más destacados en la trilogía rural lorquiana... La imagen simbólica del caballo en la trilogía teatral de Federico García Lorca.	pág. 29 pág. 40
Conclusiones	pág. 47
Bibliografía	pág. 51

Introducción

¿Por qué interesarse en el escritor granadino Federico García Lorca?, ¿qué importancia tiene su obra literaria?, ¿qué relevancia ocupa en la historia? Todas estas interrogantes son fundamento para este trabajo que pretende develar parte de su obra y, así, allanar el camino para los interesados en el tema.

Federico del Sagrado Corazón de Jesús García Lorca vio la luz el cinco de junio de 1898, en Fuente Vaqueros, provincia de Granada, España. A los 11 años, en 1909, toda la familia se traslada a la ciudad de Granada de forma permanente, sin embargo, se tomará su tiempo en pasar los veranos en el campo, espacio donde escribirá gran parte de su obra. García Lorca parece un predestinado a las artes, pues desde la infancia siente inclinación por la música y el dibujo, y ya en la adolescencia se dedica a escribir poemas y relatos. Durante esta etapa tuvo más inclinación por la música que por la literatura, por lo que tomó clases de piano con Antonio Segura Mesa. De tal suerte que lo conocían sus compañeros de la Universidad de Granada más como músico que como escritor, donde se inscribió en el otoño de 1914 en un curso de acceso a las carreras de Filosofía y Letras y de Derecho. En ese ambiente intelectual que lo rodeaba, se reunía García Lorca con frecuencia con un grupo de jóvenes en la tertulia llamada «El Rinconcillo». Además, en la misma universidad, dos de sus profesores le abrieron camino hacia las letras: Fernando de los Ríos y Martín Domínguez Berrueta.

En una tertulia estudiantil convive con artistas granadinos, entre ellos Manuel de Falla. En los dos años siguientes viaja por España y, al tiempo que se empapa de su geografía, su gente y su cultura, conoce a Antonio Machado y lee con voracidad muchos libros de poesía y teatro. García Lorca, junto con Domínguez Berrueta y sus compañeros hicieron una serie de viajes de estudios. Fruto de ello sería su primer libro de prosa, *Impresiones y paisajes*, publicado en 1918 y costeadada por su padre. Este libro no se trata de un simple diario de sus viajes, sino de una pequeña antología de sus mejores páginas en prosa. El joven escritor reflexiona acerca de diferentes temas de la España de su época, la

decadencia y el porvenir, sus inquietudes religiosas y, sobre todo, sus intereses estéticos, como la canción popular.

En la primavera de 1919 varios miembros de la tertulia «El Rinconcillo» escribirían a García Lorca desde Madrid. Posteriormente, éste se mudó con el objetivo de continuar sus estudios en la Residencia de Estudiantes de Madrid, dirigida por Alberto Jiménez Fraud. De esta forma, García Lorca pasa a formar parte de las filas de la institución. Entre 1919 y 1926, Federico García Lorca conoció a muchos de los más importantes escritores e intelectuales del país. En la Residencia se hizo amigo de Luis Buñuel, Rafael Albertí, Salvador Dalí, Pedro Salinas, Emilio Prados, entre otros. Gracias a la gran actividad política y cultural de Jiménez Fraud, pasaron por allí numerosos conferenciantes, científicos, músicos y escritores.

Sus primeros años en la capital (1919-1921) constituyeron una época de intenso trabajo para él. A pesar de sus caminatas por la ciudad y visitas a notables figuras de la talla de Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Gómez de la Serna y Vicente Huidobro, le queda tiempo suficiente para terminar y publicar su *Libro de poemas*, componer las primeras *Suites*, estrenar su obra *El maleficio de la mariposa* y elaborar otras piezas teatrales. Tampoco perdió la oportunidad de conocer a Juan Ramón Jiménez.

En 1928 funda la revista *Gallo*, de la que sólo se publican dos ejemplares. En 1929 viaja a Nueva York a estudiar en la Universidad de Columbia; allí escribe *Poeta en Nueva York*, que vería la luz en 1940, ya fallecido su autor y tras un periplo novelesco. Este libro, quizá, su obra maestra, es conocido en todo el mundo y ha sido traducido a multitud de idiomas. En 1930 funda el grupo teatral La Barraca, con jóvenes universitarios, con el objetivo de mostrar el teatro de los Siglos de Oro al pueblo español, lo que constituye su trabajo más querido y el que mayores satisfacciones le brindó en su vida, incluso económicas, pues gracias a la representación de sus obras alcanzó la tan deseada libertad financiera y pudo demostrar a su padre que era capaz de valerse por sí mismo.

Luis García Montero puntualiza que en García Lorca se ven reflejadas el habla, la música y las costumbres de la sociedad rural española. Otra de las peculiaridades de su obra es ese ambiente, descrito con exactitud, que llega a convertirse en un espacio imaginario donde se da expresión a las inquietudes más profundas del corazón humano. Esos grandes temas que un grupo de escritores y poetas españoles abrazan y hacen suyos, escritores que se engloban en la generación del 27, porque se comprende que los integrantes de esta generación son aquellos escritores nacidos alrededor del año 1900. Por su parte, José Megías Aznar señala que son herederos de la generación del 98, sobre todo del teatro de Jacinto Benavente, quien proporcionó a García Lorca “material en lo que se refiere a dramas rurales” (9)

El año de la generación del 27 hace referencia a la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora y Argote, poeta y dramaturgo español de los Siglo de Oro (11 de julio de 1561- 23 de mayo de 1627), nacido en Córdoba, España. Federico García Lorca ha sido asociado a esta generación por ser el escritor de mayor influencia de la literatura española del siglo XX. Como dramaturgo es considerado la cúspide del teatro del siglo, por el uso de sus recursos estilísticos con el fin de transmitir emociones, y así dar a conocer el panorama cultural de la época. De tal suerte, llega a nosotros la que conocemos como trilogía rural, conformada por tres obras: *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936).

García Montero enfatiza que en estas obras se pueden apreciar los grandes temas de la generación, el amor, el universo el destino y la muerte, aunados a la tecnología y el desarrollo urbano. Aunque el optimismo de la urbanización se ve contrapuesto con los aspectos negativos de ésta (74) se percibe la represalia, la pasión, el pecado, la impaciencia y el castigo que sufre la mujer en la España de comienzos del siglo XX. Asimismo, realza las características de los personajes, como lo natural, lo intransferible, lo particular, lo instintivo, lo apasionado y vigoroso, y plasma la dura represión de una sociedad conservadora que se muestra de forma explícita en sus obras. La naturaleza

del amor en el teatro lorquiano se manifiesta plenamente en todas sus posibilidades, sin embargo, la existencia los lleva a experimentarla en forma dolorosa.

Los escritores de esta generación trabajaron la imagen de forma visionaria, relacionándola con los objetos, no por su naturaleza física, sino por las emociones que despiertan. Asimismo, se destaca principalmente el uso del verso libre que se basa no en la medida, sino en la repetición de elementos léxicos, fónicos o sintácticos; por otra parte, la metáfora es la base de muchos de los poemas, en donde ésta se vuelve compleja entre la semejanza de la realidad y lo imaginario.

García Lorca es un autor polifacético; escribe poesía y teatro, dicta conferencias, se reúne con otros artistas y todo eso se refleja en su escritura. En sus últimos años se centra en la creación teatral: escribe obras, pero también interviene en la realización, el montaje, la escenografía, el vestuario; en fin, prácticamente en todos los ámbitos de ese arte. En cuanto a su poesía, durante su primera etapa es claramente modernista, aunque aun en sus poemas de juventud ya se advierten los rasgos que darían identidad a su poesía madura: la honda vena popular trabajada a lo culto y su espíritu de vanguardia, que se aprecia por entero en *Poeta en Nueva York*, influido por los tratamientos y la estética del surrealismo. De su teatro se ha dicho que es un cúmulo de lirismo, de rasgos simbólicos, de raíces míticas y populares; utiliza recursos poéticos, visuales, auditivos y lingüísticos. Es especialista en encuadres que acentúan el dramatismo que permea sus temas.

El presente estudio pretende aproximar al lector interesado en el tema del simbolismo en el teatro lorquiano por medio de las obras más representativas del autor: *Bodas de Sangre*, *Yerma* y, por último, *La casa de Bernarda Alba*. En la primera parte abordaremos lo que se ha escrito acerca del teatro rural de Federico García Lorca a través de tres autores y sus respectivas obras: Mariano del Paco de Moya “El drama rural en España”; Luis García Montero “La tradición del pueblo en el teatro de la generación del 27” y por último Luis González del Valle “Bodas de Sangre y sus elementos trágicos”, quienes en su análisis literario observan grandes coincidencias de forma general en el teatro

lorquiano. En segundo lugar, se analizarán las influencias literarias de la concepción de la trilogía rural del autor en la perspectiva de Lilia Boscán “El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega”; de Mercedes Vílchez Díaz en los “Elementos rituales y formales en la trilogía inacabada de Federico García Lorca” y, para finalizar, la propuesta literaria de José Megías Aznar “Una lectura de la trilogía rural de Federico García Lorca”. En la tercera y última parte de este estudio abordaremos los símbolos más representativos de la trilogía rural desde el enfoque literario de Barbora Hranáčová en su estudio “El simbolismo en la casa de Bernarda Alba. Los símbolos como medio de la expresión de la lucha entre la autoridad y la opresión”; de María del Pilar Diez de Revenga Torres “Notas sobre simbolismo en el teatro de García Lorca: *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*”; de Agustina Bastos González “El universo lorquiano: La construcción a partir del recurso simbólico”; de Patricia Pinto “El símbolo del agua y el motivo de la sed en *Yerma*”; de Javier Zalazar Rincón, su ensayo “Tema y símbolo en *La casa de Bernarda Alba*”; de Juan Villegas “El *leitmotiv* del caballo en *Bodas de sangre*”; de Luis González del Valle “*Bodas de Sangre* y sus elementos trágicos” y, para concluir, el estudio de José Francisco Cirre “El caballo y el toro en la poesía de García Lorca”.

Para finalizar, en las conclusiones me permito proponer un análisis a futuro, de forma más profunda, del símbolo del caballo como elemento primordial en el imaginario de García Lorca.

Capítulo 1

La crítica sobre el teatro de Federico García Lorca

Para Mariano de Paco en su estudio titulado “El drama rural en España”, los comienzos del teatro dramático de Federico García Lorca tienen la influencia del triunvirato de los siglos de oro español (Félix Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca y Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza) y, sobre todo, del naturalismo. Con ello se establece que el trabajo teatral de Lorca muestra todas las pasiones primigenias¹ terrenales: amor, odio, pasión, libertad, frustración, etcétera, por demás excesivas, en el momento de representar el carácter de los personajes en las obras. Mariano del Paco señala que “el drama rural es una creación de y para la burguesía [...] con él se forja una visión idealizada del campo, situando [...] un mundo de modelos puros, sentimientos vírgenes y ética rudimentaria, frente a una sociedad urbana [...] El drama de asunto rural y la comedia urbana podrían enfrentarse como una oposición de lo idílico y lo real” (142).

Una característica del elemento trágico rural en Lorca es que señala la transgresión de la mujer. Como personaje, se convierte a su vez en protagonista del drama de la obra de teatro, ya que dentro del escenario social la mujer puntualiza las normas de etiqueta frente al matrimonio y la virginidad, como lo refleja en *La casa de Bernarda Alba*. Asimismo, la mujer en las obras de García Lorca es el faro del drama, y su afección amorosa, la piedra angular de la obra. Mariano de Paco asegura que Gonzalo Torrente Ballester admite que las obras de Benavente *La malquerida* (1913) y *Señora ama* (1908) siguen las sendas por las que transita *La casa de Bernarda Alba*, en cuanto a temáticas morales y sociales, es decir, tienen las mismas conformaciones.

¹ Para el filósofo Baruch Spinoza, la tristeza y la alegría lo son de la vida, del impulso de la vida, del conatus. El deseo (el conatus), la alegría y la tristeza constituyen las tres pasiones primigenias a partir de las cuales todas las restantes se derivan.

En el trabajo de Mariano de Paco se señala que García Lorca manifiesta el amor por la tierra: Amo a la tierra, me siento ligado a ella en todas sus emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo los capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario no habría podido escribir *Bodas de Sangre...* y no hubiera tampoco empezado mi obra próxima: *Yerma* (167).

Es por ello que el lenguaje en las obras es muy importante para el desarrollo deseado, es directamente extraído del pueblo mismo, con sus modismos desde las entrañas. De igual manera ocurre con el carácter de los personajes; son de la misma manera pasionales. Por lo que en *La casa de Bernarda Alba* el sentimiento es opresión, vacío y esterilidad; y su lenguaje, decisivo y directo.

Por su parte, Luis García Montero presenta su trabajo “La tradición del pueblo en el teatro de la generación del 1927”, en que refiere ciertos aspectos folclóricos en la literatura española. Elementos que son considerables e importantes en las tres primeras décadas del siglo XX. En ese sentido, expone García Montero, “no se puede hacer una historia del teatro español contemporáneo sin comprender el tejido de limitaciones y deseos que los intelectuales españoles fueron elaborando bajo los emblemas del pueblo, de lo popular, de la realidad profunda de la nación, es decir, de un desasosiego constante” (69). Por lo que el autor enfatiza que la mayoría de los escritores en los siglos XIX y XX voltean constantemente hacia la gente del pueblo como fuente de inspiración “recogiendo un paisaje variopinto y fértil” (69). Así, García Montero propone dos vertientes por las cuales pretende abordar el teatro de la generación del 27. En primera instancia, los dramaturgos indagan en las entrañas del pueblo, en las capas de una realidad no oficial. En un segundo plano, el mismo pueblo se convierte en un alivio ilusorio frente a una realidad industrializada, realidad devoradora de las tradiciones y deseosa de progreso. Por lo anterior, García Montero afirma: “es mi intención aludir

brevemente a esta doble vía, para constatar los resultados de su confluencia en el teatro de la generación del 27” (69). Así, esta generación es un pilar importante en la reconstrucción del folclor español. Ese gusto por recuperar la expresión popular y plasmarla en tinta y papel posibilita la reconstitución folclórica. De modo que voltear la mirada hacia las tradiciones del pueblo es una forma de rescatar los referentes importantes. Ejemplo de ello es cuando Federico García Lorca se pronuncia en una conferencia sobre el cante jondo, con el fin de preservar viva su tradición. Para Lorca, el cante jondo se acerca al ritmo de los pájaros y la música natural del chopo y las olas; es simple en vejez y estilo. Es también un raro ejemplo de canto primitivo, el más antiguo de toda Europa. El cante jondo, que se conoce también como *canto flamenco*, en opinión de Manuel Falla es música que arribó al sur de la península hispánica posiblemente por la migración de gitanos, árabes o hebreos con sus canciones.

García Montero señala que:

El 19 de febrero de 1922, en el Centro Artístico Literario de Granada, Federico [...] da una voz de alerta. ¡Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro! ¡El tesoro artístico de toda una raza va camino al olvido! Puede decirse que cada día que pasa cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones, y la avalancha grosera y estúpida de los couplés² que enturbia el delicioso ambiente popular de toda España (72).

Otra aportación de García Montero señala que el 5 de enero de 1923, García Lorca, junto con Manuel de Falla y Hermenegildo Lanz, organizan una presentación de Títeres de Cachiporra (Cristobica). Esta presentación tiene las mismas intenciones de recuperar las tradiciones populares españolas, que en un principio tenían las del Concurso del Cante Jondo. En otra representación,

² Canciones cortas y ligeras con letra satírica y en algunas ocasiones pícaras, subidas de tono.

fechada el 25 de marzo de 1934, García Lorca menciona dos frases; la primera: “Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted”, y la segunda: “Yo creo que el teatro tiene que volver a usted” (73). Frases con las que García Montero ofrece a sus lectores un esquema de cinco puntos en los cuales ve cómo se desempeña la noción de lo popular en la literatura de la época.

a) Vocación teatral de los poetas de la generación del 27. Los poetas y dramaturgos que propone García Montero son Federico García Lorca, Rafael Alberti y Gerardo Diego, que, según su criterio son los que se encuentran comprometidos con una vocación teatral rural, puesto que sus obras se hallan directamente vinculadas en sus estructuras y temas con lo popular. Por ello, García Lorca afirma en una entrevista de 1935 que “el teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso” (cit. en García Montero 75). Para García Lorca, lo más importante es el pueblo mismo, su hablar, sus paisajes y sus alrededores, de donde surgen esos diálogos populares y auténticos, lo cuales enfatiza en sus memorias de infancia que le permite un contacto más directo con sus espectadores. Un teatro con sensibilidad y sus formas desde la tragedia hasta el vodevil.³

b) El juego de equilibrios entre la tradición y la vanguardia. García Lorca y Rafael Alberti emplean una mirada renovadora para no alejarse del estilo tradicional, para robustecerlo, por lo que Lorca llega expresarse de esta manera: “no olvidar nunca que el teatro es un arte [...] un arte que nace con el hombre, que lo lleva en lo más noble de su alma y cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser, lo expresa representando, repitiendo actitudes físicas” (cit. en García Montero 76). Así, Federico García Lorca logra encontrar un camino entre la tradición y la modernidad artística

³ Del francés *vaudeville*, fue un género de teatro de variedades que tomó auge en los Estados Unidos aproximadamente entre 1880 y 1930. Se le conoce también como *comedia ligera* y solía intercalar números musicales. Este tipo de comedia se desarrolló en Francia a partir del siglo XVIII.

e ideológica, fundamentándose en los componentes, los argumentos y las estructuras rurales, no sin antes hacer una depuración artística de los mismos elementos folclóricos.

c) En los proyectos nacionales de intervención teatral, García Lorca anuncia que el pasado y la modernidad no deben estar en contra uno de otro. el teatro universitario debe representar obras clásicas de grandes dramaturgos, pero también obras contemporáneas de manera pedagógica y centrándose en lo popular, además de interpretar lo mejor posible la sensibilidad y la hermosura de esas tierras andaluzas.

d) Recursos populares para la literatura política. Tanto Rafael Alberti como García Lorca utilizaron el teatro como un medio de protesta antes de la Guerra Civil Española. Tales recursos populares son el humor, el romance, el teatro de títeres y los juegos populares.

e) Estilización artística de los elementos populares. García Lorca, así como la generación del 27, elaboró sus obras bajo el estandarte de lo popular, pero con la característica de una estilización y depuración artística de los mismos elementos utilizados.

Por su parte, Luis González del Valle propone en su análisis literario “*Bodas de Sangre* y sus elementos trágicos” examinar los elementos que conforman la obra de Federico García Lorca. Para ello toma como referencia la poética de Aristóteles y sus principios de: argumento, personajes, coro, pensamiento, dicción y, por último, espectáculo, aunque él mismo rehúsa utilizar dicción, pues considera que no es conveniente a su estudio. Así, “las funciones que Aristóteles daba [...] serán consideradas y contrastadas con lo que Lorca ofrece en *Bodas de Sangre*” (96).

González del Valle comenta que el mismo García Lorca expresa en un breve ensayo que el teatro debe poseer esa fuerza dramática, lo que él llama temas trágicos:

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla, grita, llora, y se desespera. El teatro necesita que a los personajes [...] se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal que muestren sus

tradiciones, que se aprecien sus olores, y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de asco (96).

Con ello describe lo característico de la trilogía rural *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Asimismo, los elementos que pone de relieve son pasión, odio, muerte y fatalidad, aunado el menoscabo de la ilusión de supervivencia del linaje y, en forma particular, son esenciales en *Bodas de Sangre*. Para ello González del Valle hace referencia a cuatro personajes indispensables para el desarrollo de la obra: la madre, la novia, el novio y Leonardo.

En la madre, su tragedia se refleja en la abrupta interrupción de la continuidad de su sangre con la trágica pérdida de su hijo. La novia refleja una conducta rebelde al aceptar su boda, pero no la consuma, por lo que abandona al novio en la celebración, motivo por el cual Leonardo y el novio encuentran la muerte en su enfrentamiento. De hecho, hace hincapié en el personaje de la novia para expresar que ésta rompe el paradigma de la tragedia griega, por ser un personaje rebelde y no aceptar su destino. Después de la muerte de ambos personajes masculinos, “Ella expresa a la madre... que, si todo volviese a ocurrir nuevamente, ella actuaría de la misma forma” (97). El castigo para la novia es sobrevivir, quedar sola y virgen. Así, el papel de las mujeres, madre y novia, es de gran transcendencia en esta obra de teatro de García Lorca, más que el papel desempeñado por los personajes masculinos el novio y Leonardo. Las figuras femeninas en *Bodas de Sangre* son, para González del Valle (¿pp.?), de gran envergadura trágica en lo que respecta a su estructura, así, la figura de la madre se aproxima más a la ideología aristotélica, mientras la novia, con su ruptura de ellos, se acerca más a la estructura shakesperiana, en gran parte en correspondencia con *Macbeth*.

Durante el desarrollo de la obra se percibe una gama de indicios que se perfilan hacia la tragedia de los personajes masculinos. A pesar de ello, González Del Valle cree que la deficiencia trágica se encuentra en el abandono del novio, en la traición de la novia, aunque este abandono causa

la muerte del cónyuge y de Leonardo. También fractura el ciclo de la fuerza del sino de la tragedia griega, porque, como se dijo con anterioridad, la novia sobrevive, y esta percepción, para González del Valle, se acerca más a las creencias del hombre moderno occidental: un castigo para un crimen.

Por otra parte, González Del Valle expone que el personaje de la novia es la clave para lo que él llama la “deficiencia trágica” en la obra, porque evidencia desidia a la boda próxima y demuestra tristeza en cuanto se habla de tal acontecimiento. La novia se casa por obediencia a los deseos de su padre, de tal suerte que toma una decisión no deseada, lo que se transfigura en una obligación por la presión familiar, dar gusto a la familia y seguir con un linaje de sangre. Esa responsabilidad a la que se ve sometida la mujer, nos lleva en el texto de Lorca a contrastar una imagen social de la boda y el salvajismo de los impulsos destructivos del ser humano. Además, es importante agregar que no es la única evidencia que se demuestra por parte de la novia, pues ésta sostiene una conversación con Leonardo momentos antes del enlace matrimonial, en la que ambos personajes se reclaman y ella arremete en quejas contra Leonardo por tomar los votos nupciales con anterioridad. Incluso, se puede apreciar que después de la boda la novia siente un gran deseo por Leonardo, un anhelo de quedarse con él. Así, la novia toma la decisión de escaparse con Leonardo por lo que entre ambos cosechan un crimen. Ella por tomar la iniciativa y él por escaparse con ella.

Es evidente para Del Valle que la pasión de la novia es el motor de la deficiencia trágica. “Su caída se debe a su pasión... y todo esto se refleja en el influjo que figuras como la del caballo y la luna ejercen sobre ella” (104 -105). Como consecuencia de esta pasión se pone en marcha la tragedia, pero no así con la novia; es allí donde radica su deficiencia, pues ella va a sufrir algo peor, una muerte en vida. “[...] su abandono del esposo ha sido en vano. Al final todo lo pierde” (105).

Como ha señalado Luis González, los elementos de la tragedia griega se basan en los parámetros de la poética aristotélica, recurso utilizado para el estudio de *Bodas de Sangre*, componentes que se encuentran presentes en la obra de Federico García Lorca. Teniendo en cuenta

la poética aristotélica, la argumentación es necesaria para poder conseguir el efecto emotivo que requiere el contexto y cuyo resultado sea la piedad y el miedo. En Aristóteles estos elementos se dan a través de la acción. Así, “en *Bodas de Sangre*, como hemos dicho, la tragedia no son las muertes del novio y de Leonardo [...] lo trágico surge de lo que tales muertes representan: la soledad de la novia que, con su deficiencia trágica propicia, y, lo que es aún más trágico, la desaparición de toda esperanza de continuación de la estirpe” (108).

Es importante decir que Luis González enfatiza que para Aristóteles los argumentos más destacados son la “inversión de intención” y el “reconocimiento”, lo que en *Bodas de Sangre* se pueden apreciar en el personaje de la madre. Ésta y el novio intercambian pensamientos y sentimientos sobre la novia, aun así, la madre accede a las buenas intenciones del novio; ella espera, de esta unión, hijos de su hijo para que prevalezca la línea familiar; sin embargo, no deja de sentir aberración por las navajas, que para ella son armas fatídicas. A pesar de ello ocurre lo contrario, por lo que el recurso aristotélico de “inversión de intención” se hace presente. El “reconocimiento” es visualizado por Luis González cuando la madre se da cuenta de que toda esta tragedia es debida a las decisiones que ha tomado la novia, y por ello todo el sentimiento de odio de la madre va dirigido hacia aquella. Otro de los elementos importantes para del Valle es el “incidente trágico”. Éste se presenta fuera del escenario, pero no por ello deja de tener relevancia en la obra, ya que la mendiga hace referencia a este suceso en forma poética.

Por otra parte, González del Valle señala que, para Aristóteles, en su *Poética*, los personajes deben poseer cuatro finalidades importantes. El primer objetivo del personaje es ser bueno, el segundo es que deberá tener propiedad, el tercero es el deber de ser fiel a la vida, y el último objetivo es la coherencia. Todas esas características las poseen los personajes citados por González, pero hace hincapié en que sólo la bondad es exclusiva del novio. Aunado a ello se señala que una de las cualidades que rompen el esquema de la tragedia aristotélica es que los personajes no pertenecen a la

alta sociedad; todos los personajes son rurales. Sin embargo, en este punto, existe una correspondencia con la tragedia griega y es que Federico García Lorca utiliza a dos muchachas y una niña, a la Luna y a la mendiga como mensajeras de la muerte.

En Aristóteles, el coro debe ser un actor más en la obra, sin embargo, en la obra de García Lorca “su función es más bien para contribuir al efecto trágico” (González 114). El pensamiento aristotélico es: “Under thought is included every effect which has to be produced by speech, the subdivisions being, - proof and refutation; the excitation of the feelings, such as pity, fear, anger, and the like; the suggestion of importance or its opposite (41)” (cit. en González 115). Con ello, enfatiza el autor, Lorca logra el propósito de empapar el lenguaje con todo el dramatismo que requiere su personaje en la conversación que tiene lugar cuando buscan a la novia. González del Valle asevera que el “espectáculo” es el elemento menos importante para Aristóteles, pero “el efecto creado por él depende más de la tramoya que del poeta” (117). En *Bodas de Sangre* el espectáculo ayuda a intensificar las sensaciones de la obra, al presentar las localidades donde se desarrolla la trama.

Como resultado de la argumentación de los términos empleados de la deficiencia trágica y la fuerza del sino, Luis González de Valle concluye que *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca es una tragedia que participa de los elementos griegos y de los elementos shakespearianos por lo siguiente: “Los personajes en *Bodas de Sangre* poseen personalidades definidas; por ende, ellos se oponen al mundo que los rodea y, además, los personajes en *Bodas de Sangre* no distinguen entre lo humano y lo divino en una forma abierta, porque al final de la pieza, las mujeres se unen a la madre en su himno al pequeño cuchillo” (119). Cabe señalar que González del Valle enlista elementos naturales de los que hace uso García Lorca en su obra mediante un *leitmotiv*, como son el caballo, la luna y la mendiga, personajes que, indica, representan a la muerte. Sin embargo, estos elementos se verán más adelante, en el tercer capítulo de este estudio.

Estos tres académicos, especialistas en la dramaturgia de García Lorca, reiteran, por tanto, que las obras teatrales de Federico García Lorca se ven directamente influenciadas por los clásicos de los Siglos de Oro. Además de que los personajes femeninos en las obras lorquianas desempeñan un papel medular, ya que son mujeres con personalidad, mujeres de carácter, almas llenas de ansias de libertad y de dolor, que saben amar y también odiar. Mujeres que solamente Lorca pudo mostrar al mundo con su sensibilidad.

Por otra parte, estos estudios rescatan que la generación del 27, representada por el mismo Federico García Lorca, Rafael Alberti y Gerardo Diego, muestra una reconstrucción folclórica del mundo rural español al enfatizar características socioculturales del pueblo peninsular frente a una realidad modernizante. De la misma manera, señalan que las escenografías, el lenguaje y los personajes son tomados directamente del pueblo y que Federico García Lorca los representa en un tono festivo. Esto último se basa en que a cada personaje le toca representar un papel social; de allí que Lorca los complementa con música, danza y coros.

Capítulo 2

Influencias en la composición de la trilogía rural de Federico García Lorca

En este capítulo se abordará la obra teatral lorquiana con ayuda de los siguientes autores: Lilia Boscán, Mercedes Vílchez y José Megías Aznar, quienes analizan la denominada “trilogía rural”, que se compone de *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Como dato interesante, Mercedes Vílchez comenta que esta trilogía es una obra inacabada porque, por el asesinato del poeta andaluz el 18 de agosto de 1936, la última obra ni siquiera alcanzó a ser estrenada en vida de su autor.

Lilia Boscán presenta su análisis literario con el título “El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega”, en el cual aborda el fracaso de la libertad de los personajes femeninos y la caída del héroe. El desenlace trágico es el hilo conductor de estas obras, y, en consecuencia, se ve claramente la influencia del teatro griego clásico. Este género se nutre de situaciones hostiles y conflictivas que terminan causando la muerte o la devastación física, moral, económica y emocional de los personajes que protagonizan sus obras.

Cabe destacar que, de manera similar a lo que plantea Boscán, para Megías Aznar el carácter dramático de García Lorca no sólo se muestra en las obras teatrales, sino que va más allá de ellas: “afirma que en sus formas líricas se siente un sustrato dramático” (7). Así, uno de los aspectos lorquianos más característicos de sus obras, según ambos académicos, es la inclusión de personajes de carne y hueso que enfrentan el día a día. En consecuencia “lo trágico de las mujeres en la obra de Lorca es que, queriendo huir de su destino de sometidas buscando la libertad, acuden a la llamada poderosa de fuerzas ciegas que las hunden en la tragedia y en la muerte; es la derrota de la libertad” (Boscán 107).

Lilia Boscán destaca que *Bodas de Sangre* es una obra basada en hechos reales. En esta historia los personajes lorquianos se presentan con todas las pasiones humanas, y, ante todo, con la muerte y la fatalidad. La muerte es decisiva y recurrente a lo largo de toda la historia para recordar a los personajes lo trágico de sus decisiones, que se encuentran supeditadas a una fuerza tal que no tienen elección, mucho menos a la libertad, porque el destino lo es todo. Según Boscán, el amor es el vehículo que se debe defender y, por ello, el comienzo de un desenlace trágico que cumple con un sino; la muerte de los amantes al cobijo de la luz lunar donde se enfrentan a su fatalidad.

En *Yerma*, tales pasiones humanas van encaminadas a cumplir expectativas sociales que rigen el destino de las mujeres en la obra; esa necesidad de ser hijas, esposas y finalmente madres. Lo que implica que la coronación de una mujer es ante todo su entorno social, y la imposibilidad de serlo lleva al personaje a su trágico desenlace y triste final. En *La Casa de Bernarda Alba*, Boscán señala a Adela, la hija menor de Bernarda, como el personaje que se opone a su destino sin tener éxito. Con todo el coraje, el arrebató y la valentía que posee, finalmente sucumbe a la fatalidad, dejando a su paso una secuela de destrucción.

Ahora bien, la autora señala que en el teatro griego todo el espacio argumentativo gira en torno a la fatalidad del destino de los personajes. Por ejemplo, en *Las Fenicias*, a Yocasta le es imposible torcer el destino de sus hijos que terminan muertos. De la misma manera sucede con las heroínas de Federico García Lorca, tanto que la fuerza del destino en la tragedia griega es un camino muy significativo, “cuyo misterio sedujo también a Lorca” (108). Una característica más de la influencia de la tragedia griega en Lorca es la sencillez que caracteriza el vestuario y la escenografía, así como lo marcados, concisos y breves que son los diálogos entre sus personajes, sin llegar a desviarse de su cometido: explotar el gran cúmulo de sentimientos predisuestos argumentativamente en cada personaje.

Asimismo, Boscán puntualiza que para García Lorca la mitad de su trabajo estaba basado en la plástica, el ritmo, la escenografía y el color, por lo que estos elementos deberían cumplir con el propósito marcado. Lorca se permitió libertades artísticas, que el teatro griego no consideraba, como préstamo de sus antecesores dramaturgos ingleses, como las unidades de tiempo y lugar. Con ello buscaba la sutileza del lenguaje que debía ser poética, alusiva, llena de metáforas y símbolos, tal como el dramaturgo griego Esquilo, que empleaba el lenguaje figurado para dar mayor impulso y verisimilitud a la obra. Para Boscán, sus personajes son de carne y hueso, de tal suerte que su intención era mantener la atención del público, tenerlo al filo de la butaca y cumplir un doble propósito al aleccionar a los espectadores.

Por su parte, Mercedes Vílchez Díaz escribe “Elementos rituales y formales en la trilogía inacabada de Federico García Lorca”. Este trabajo ve la luz después de una conferencia celebrada en la Universidad de Sevilla, de 1990 a 1991, en un ciclo interdisciplinar de literaturas hispánicas y clásicas, que se encuentra dividido en cuatro apartados, secuencia de análisis sobre la trilogía rural de Federico García Lorca. El primero de ellos es un breviario del creciente interés por las conferencias, el estudio de las cartas y, finalmente, las entrevistas del autor. El segundo apartado lo subtitula “las ideas para la trilogía y sus fuentes”; aquí formula una hipótesis de cómo surgió la idea en García Lorca de construir una trilogía rural y, en orden cronológico, la búsqueda de fuentes en la vida académica del poeta español. Desde esta vertiente, Mercedes Vílchez propone cómo fue la adquisición del bagaje cultural de García Lorca y su inmersión en la literatura clásica para la construcción de su trilogía.

El primer encuentro, propone la autora, es la biblioteca personal del autor, en la que descubre algunos textos con anotaciones en los márgenes. Vílchez presenta dos textos, uno es la *Teogonía* de Hesíodo, y el otro, una obra en inglés de Shakespeare cuyo título no especifica. El siguiente paso se refiere a la academia en la que cursó sus estudios de 1918 a 1928. El mismo Lorca da constancia de

esos días de bachiller en una conferencia que presentó en Buenos Aires, Argentina, en 1934, “Teoría y juego del duende”, en la que relata sus días de estudiante de la carrera de Filosofía y Letras. Recuerda que, durante su estadía, la única cultura era la francesa. De la misma manera, rememora un cenáculo cultural de ilustres personas que lo frecuentaban: Aleixandre, Marquina, Buñuel, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, así como el director Alberto Jiménez Freud. A esa cultura francesa la cataloga como aburrida semejante a un “moscardón de aburrimiento” (Vílchez 79). Por eso Lorca ansía una cultura francesa viva, una cultura real acorde con su actualidad.

En su búsqueda de las fuentes, Vílchez descubre que García Lorca se ve inclinado a los clásicos griegos, hallazgo referido también por Lilia Boscán, y lo describe, sobre todo, como un buen oyente: “un oyente muy selectivo” (79). Este encuentro se le da a una edad aproximada de 25 o 26 años. Nos muestra así que cuando se encontró con Luis de Góngora y Argote, gran poeta y dramaturgo cordobés, entendió que no se puede leer a este autor, “sino estudiarlo” (79).

Para escribir la obra trágica *Bodas de Sangre*, la inspiración llegó a Lorca el 25 de julio de 1928, cuando leyó de un diario la crónica de un desenlace amoroso, dato que coincide con el argumento de Lilia Boscán respecto a que es una obra basada en hechos reales. se dice que este artículo fue punta de flecha para su trabajo y así se vislumbra el comienzo de la trilogía rural. Con posterioridad aparecen los otros títulos, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, para los que también le fue de utilidad historiar la sociedad de su tiempo. Puntos importantes y de relevancia para poner en tela de juicio son la libertad y la autoridad, a lo que Mercedes Vílchez llamará “naturaleza y convención”.

La tercera parte de este estudio de Vílchez Díaz se denomina “Ideas para crear un teatro poético y sus fuentes”, que abarca del teatro guiñol al teatro total. Lo que sabemos del teatro guiñol es que su representación se basa en un pequeño escenario y sus personajes son títeres o muñecos de guante, que se mueven desde la parte baja del escenario. La mayoría de los personajes son

representaciones de gente del pueblo con sus aspiraciones, calamidades y problemas, todo ello en un tono festivo y crítico para entretener a los espectadores grandes y chicos.

En cuanto al gran teatro total, se articula desde tiempos de Calderón de la Barca en su tópico literario de *theatrum mundi*, el mundo como un teatro donde a cada ser humano le toca representar un papel social. Y más aún, se tiene registro de épocas clásicas. De allí su inspiración para Lorca y “sus ideas sobre ‘el teatro total’ con música y danza; teatro ritual, además de coros” (82). Estos son la gran influencia para elementos que se ven reflejados en la trilogía rural lorquiana. El dramaturgo clásico Esquilo se asoma por esas puertas, de la misma forma en que lo hace Sócrates. En la conferencia de 1934 en la que cita a Sócrates, García Lorca hace mención de ello: una diferencia entre ángel, musa y duende. Estas diferencias, según Lorca, solo pueden ser entendidas si se ha nacido en la cuenca mediterránea, debido a la gran influencia histórico-cultural que han ejercido los griegos.

Vílchez Díaz también comenta que Lorca tiene un fuerte compromiso histórico con sus colegas y con su público, por lo cual se debe entender la tragedia lorquiana como una enseñanza pública. De esta manera, indica que fue el autor griego Esquilo quien cautiva literariamente a Lorca con su obra metafórica, además de sus grandes coros de acción, la herencia de un crimen de sangre, “La ‘trilogía la Orestíada [...]’ debió impresionarle mucho los corales de persecución de las Euménides, pues se refleja en *Bodas de Sangre*” (84). Frente a ello, Vílchez llega a varias conclusiones: de la tragedia griega en general nació su idea “de un teatro poético y total”, y de las lecturas clásicas nació una capacidad para relacionar ritos y cultos: los que existían en su natal Andalucía y los que reflejan los textos literarios clásicos, por lo que de la Orestíada partió su idea de la trilogía inacabada, y estas lecturas y sus temáticas las centró sin querer en *Bodas de Sangre*. Asimismo, las grandes estructuras formales de Esquilo las explotó mejor en *Yerma*. Y para la tercera obra teatral, *La Casa de Bernarda Alba*, utilizó un título más acorde a su tiempo y a su ámbito rural.

Por otra parte, y no menos importante, Vílchez ofrece el cuarto apartado de su trabajo, que lleva como subtítulo “elementos rituales y formales de la literatura griega en *Bodas de Sangre* y *Yerma*”, en el cual la autora afirma que no se puede efectuar una división de estos términos, “elementos rituales” y “elementos formales”, puesto que se complementan uno con otro. Por lo anterior señala que este es el dato más importante de las obras de Federico García Lorca.

Vílchez Díaz indica que Federico García Lorca conoció seguramente la dicotomía entre vida y muerte. Debió percatarse de canciones, frases, leyendas, ritos, mitos, juegos y, sobre todo, temas del campo, arado, yunta, rastrillo, paca; de igual manera debió conocer las festividades regionales, sobre todo, los mayos, festival de primavera celebrado en el último día de abril y el primer día de mayo, que tiene connotaciones rituales totémicas de fertilidad dedicadas a la divinidad. Seguramente, como todo ser humano, debió conocer en algún momento de su vida estas costumbres de indumentaria, la ropa negra, los espejos, las puertas entrecerradas: “era un treno” (85), es decir, un canto fúnebre a la calamidad.

Para Vílchez desde épocas remotas existió ese juego de culturas entre los pueblos originarios de la península. Fue todo un conglomerado, por lo que la imagen del caballo en la obra lorquina tiene un peso de importancia, ya que es un motivo constante, es el origen masculino fecundizante; la mujer es un recipiente femenino; el tema de lo fecundado es un continuar con la historia. “Fue la conjunción lo que dio lugar a lo que son culturas y ritos agrarios, donde juega vida/muerte; hombre/mujer; viejo/joven y, en último término naturaleza/convención que lo engloba todo [...]. Dentro de ese marco hay que entender la tragedia de Lorca” (85).

Aunado a lo anterior, José Megías Aznar refiere sobre la obra de Federico García Lorca en su estudio “Una lectura de la trilogía rural de Federico García Lorca” que su escritura es en sí una poética y se le reconoce como tal. A la par, escribió magníficas obras de teatro consideradas por muchos como el nuevo teatro español del siglo XX.

Megías Aznar sostiene que lo poético y lo dramático van de la mano, pues considera que son identidades auténticas. El autor cree en lo que postula García Lorca: que el arte no se da por el arte, sino que responde a la unión arte-vida. Es decir, responde a la necesidad de la reproducción fiel de forma artística de la vida misma; en otras palabras, de una vida cotidiana. Basado en lo anterior, Megías Aznar coincide con Lilia Boscán en que estas características son fundamentales para crear personajes cotidianos.

Asimismo, se ha comentado que el teatro dramático de Lorca es de corte popular y tradicional, como han mencionado las autoras anteriores; no obstante, aunque el autor no niega esta asertividad, él visualiza un aspecto que considera importante mencionar y lo enuncia de la siguiente manera: un dramatismo cotidiano y un dramatismo esencial y genérico. Este último es la parte medular de la obra lorquiana. El dramatismo cotidiano incluye un dramatismo individual, uno circunstancial, otro apasionado, y uno más de consecuencias destructoras. Todas ellas consideradas indispensables en una vida rural, posiblemente del pueblo andaluz, que conoce muy bien García Lorca.

Para Megías Aznar, este dramatismo cotidiano en las obras de Lorca está encaminado a una línea de *leitmotiv*, término de origen alemán recurrente en una pieza musical, que fue utilizado con anterioridad por Wagner y Bach. Sus características dependen de la disciplina o del contexto. En las obras de teatro en ocasiones simboliza una emoción, una idea o un personaje, y este sentido determina que el *leitmotiv* es un recurso importante, pues gracias a este elemento se consigue destacar la psicología y la forma del personaje. En este caso un *leitmotiv* es una idea periódica, principal o conductora que se encuentra en las obras de Lorca como un símbolo o una metáfora, como una idea que se reitera constantemente.

Megías Aznar ha comentado que las obras de García Lorca son la representación de los conflictos humanos. Con esta afirmación el autor sugiere por qué la trilogía lorquiana es popular, por qué los personajes en sus obras se expresan y actúan de determinada manera, es decir, tradicional.

Entonces, son populares porque lo tradicional es a lo largo del tiempo una materialización y una forma categórica de arte y, por tanto, un concepto de vida hecho gracias a esa forma tradicional que se mantiene viva en él. De esta manera, Megías Aznar hace énfasis en el *leitmotiv* de la fatalidad humana como determinante en el destino de los personajes. En los conflictos humanos que presenta Lorca aparece como sino a lo largo de sus obras. Así, el sino es aquello que ha sido determinado por un ser superior y que la voluntad humana no puede cambiar, pues resulta ineludible, inevitable, tanto que se opone a la idea de libertad y a la toma de decisiones.

Una más de las grandes virtudes de Federico García Lorca, según Megías Aznar, es que logra dar perennidad a lo popular: en palabras de Lorca “Mi arte no es popular. Yo nunca he considerado que lo sea” (cit. en Megías 8), así las expresiones populares usuales se van transformando en una expresión de continuidad. Para Megías es una de las formas más vivas de la prosa dramática española, por lo que los personajes lorquianos, aun expresándose de forma popular y con giros idiomáticos corrientes, no determinan que las obras se consideren de la misma manera. Megías menciona que, en palabras del poeta Pedro Salinas, respecto a lo dramático en Lorca, “la autenticidad de un lenguaje que, en su vocabulario, sus giros e imágenes trasciende a cada instante a lenguaje hablado ayer y hoy por innumerables gentes” (citado en Megías 8), conocedoras de los giros idiomáticos inconfundibles en el teatro español de la actualidad.

Por otra parte, Megías Aznar revela que la formación dramática lorquiana está precedida por autores como Jacinto Benavente, dramaturgo español de la generación del 98. Asimismo, por el fuerte predominio de los autores clásicos de los Siglos de Oro. De tal suerte que García Lorca no es el único ni el primero en retomar la temática amorosa ni el tema rural que, sin embargo, le imprime elementos novedosos al teatro de su tiempo en el tratamiento del tema. De esta influencia Lorca nos regala, con su gran sensibilidad, un teatro real con todos sus matices, con personajes vigentes y de gran humanidad, “más de lo que en principio pudiese parecer por lo poco estudiado al respecto, tendríamos

que recurrir entonces a la ‘leyenda negra’ de Lorca, considerado en España durante el régimen franquista como un escritor maldito” (9-10).

Otra de las aportaciones del teatro del poeta andaluz, según Megías, es el tratamiento de un orden social. Los personajes son presentados en las obras como seres que no siguen los lineamientos establecidos; como ya se dijo, son seres que se revelan, son personajes dominados por sus pasiones. Estos mismos personajes se encuentran en esa disyuntiva psicológica de conocerse a sí mismos, de averiguar sus límites. Este es el tratamiento en la línea de *leitmotiv* que sugiere Megías Aznar. En sí, estas aportaciones pueden apreciarse claramente en el teatro lorquiano, puesto que al compararlas con el teatro clásico salta a la vista lo deseado, lo posible, existe la idea de la realidad, comprenden la diferencia entre cuerpo y alma, el orden individual. Los personajes viven la incertidumbre que se produce por estas luchas internas, a diferencia de los dramas clásicos de Calderón y de Tirso de Molina, cuyos mundos se ven enteramente controlados por la razón y, a la vez, pueden salir bien librados de su destino. Esto, en el trabajo de García Lorca no sucede, pues el sino es determinante.

Megías Aznar plantea un análisis que va dirigido a la trilogía rural lorquiana, a la cual se restringe en su estudio, por lo que su objetivo se aboca a la naturaleza humana como él la llama: esa ambigüedad, contradicción, necesidad y libertad. Para Megías la necesidad de libertad de los personajes es una realidad trágica del destino. Para ello se centra en una postura filosófica del idealismo, un término que se utilizó en el siglo XVII por algunos filósofos para referirse a la filosofía platónica, que afirma que la verdadera realidad la constituyen las ideas y no las cosas materiales. Sin embargo, esta idea filosófica del idealismo se volvió una sombra por el materialismo y éste se alojó en el “mundo interior del pensamiento”, lo que sugiere que la libertad es solo un mito “un sueño lleno de fantasías e irrealidad” (11) .

De esta forma, la postura de Megías Aznar es que el destino lo es todo, en lo que coincide con Lilia Boscán y Mercedes Vélchez. El sino en la obra de Lorca se corona como vencedor, por lo que

no debemos olvidar que los personajes se encuentran al servicio del destino y no existe poder humano que lo aparte de su cometido. La muerte como símbolo aparece en sus obras y el determinismo⁴ es de un temple natural. Los autores referidos en este capítulo coinciden en que la influencia del teatro griego clásico se ve claramente marcada en sus obras. De Esquilo recibe la mayor influencia, que se puede apreciar en el vestuario, en la escenografía y, sobre todo, en los marcados y concisos que llegan a ser los diálogos. Esto lo podemos observar muy bien en las obras *Yerma* y *Bodas de Sangre*.

De la misma manera, coinciden en que los personajes de estas obras de Lorca se presentan con todas las pasiones como el odio, el resentimiento, el amor, la frustración, la fatalidad y, sobre todo, la muerte; por tanto, se puede decir que son personajes de carne y hueso. Frente ello, en la obra de García Lorca los personajes femeninos son los elementos principales. La sincronía de opiniones de Lilia Boscán, Mercedes Vílchez y José Megías Aznar acerca de la libertad es que ésta se ve coartada ante todo por el destino, lo que Lilia Boscán llamaría “la derrota de la libertad” (107).

Por su parte Mercedes Vílchez comenta que en la trilogía lorquiana a cada personaje le toca representar un papel social. Frente a ello, Federico García Lorca logra desarrollar una dualidad vida-muerte que lo llevaría a lo más alto de su producción teatral, ayudándose de las frases, de las leyendas, de los ritos, y, finalmente, de los mitos que circularon en su natal Andalucía, que toma como préstamos, y, por ende, mezcla todos los elementos de una vida rural de la cual tenía gran conocimiento. Por su parte, José Megías Aznar hace énfasis en el *leitmotiv* de la fatalidad humana como elemento determinante en el destino de los personajes y en la escritura de nuestro autor.

⁴ Teoría filosófica que afirma que todos los hechos y acciones humanas están condicionados antes de que estos sean ejecutados. Según la corriente determinista, todas las acciones que llevan a cabo los seres humanos están basadas en una relación causa-efecto.

Capítulo 3

Los símbolos más destacados en la trilogía rural lorquiana

En este capítulo se trata la importancia de los símbolos en la obra de García Lorca, de manera especial en la trilogía rural, que comparte características con la obra poética del autor cuya obra se estudia.

Barbora Hranàcovà, en su trabajo “El simbolismo en *La casa de Bernarda Alba*. Los símbolos como el medio de la expresión de la lucha entre la autoridad y la opresión”, asegura que el símbolo en la obra de Lorca es todo un discurso polisémico, con características universales y temáticas. Aclara que en ese discurso polisémico se debe tener en cuenta la herencia simbólica de García Lorca y de los grandes maestros que encaminaron su escritura, los que sentaron las bases para que se manifieste como poeta y dramaturgo simbólico. Entre ellos se encuentran Gustavo Adolfo Bécquer, José de Espronceda, Ángel Saavedra, el duque de Rivas, José Zorrilla, Mariano José de Larra, Antonio Machado, Rubén Darío, Ramón María del Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y varios más. Esto lo lleva a describir los campos folclóricos andaluces de España llenos de tradición popular, plagada de símbolos de su natal localidad granadina de Fuente Vaqueros.

Con la finalidad de ampliar la información del simbolismo en el teatro lorquiano, se presenta la investigación literaria de María del Pilar Diez de Revenga Torres con el título: “Notas sobre el simbolismo en el teatro de García Lorca: *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*”. Para esta autora, la división de cuadros y actos en la trilogía rural de Federico García Lorca es absolutamente descriptiva. En ellos es posible observar los pintorescos escenarios campiranos que se presentan a lo largo de sus obras, gracias a lo cual el espectador logra conectarse con los personajes a pesar de los trágicos desenlaces.

Cabe destacar que la nobleza familiar, como la línea de sangre de los personajes, es importante, pues cuando es transgredida éstos se llenan de un sentimiento de venganza. Así sucede

en *Bodas de Sangre*, tragedia en tres actos y siete cuadros. En *Yerma*, su estructura narrativa es la simbología de la maternidad imposible, un canto a la frustración y al deseo de ese valor tan arraigado y tradicional en España. Así, desde el título se puede afirmar hacia donde va encaminada la obra. En el diccionario de la Real Academia Española (RAE), se define como “[terreno] que no tiene vegetación y no está cultivado o no se puede cultivar”. O “[lugar] Que está extraordinariamente empobrecido”. De esta manera, el desenlace de la obra se encuentra marcado. En *La casa de Bernarda Alba*, las hijas son obligadas, por la familia y la sociedad, a reprimirse y no poder continuar con sus vidas. Sin embargo, cuando aparece el personaje masculino, Pepe el Romano, se desencadena el conflicto, pues las hijas hacen lo que la madre dicta. Todas, excepto la menor.

Si bien, los símbolos utilizados por García Lorca son los mismos en las tres obras (tierra, animales, metales, naturaleza y colores) éstos van encauzados a desarrollar temas diferentes, aunque se encuentren en comunión con el amor, el deseo, la honra y, finalmente, la muerte como destino. Agustina Bastos González menciona esos elementos en su trabajo literario titulado “El universo lorquiano: la construcción a partir del recurso simbólico”, el cual refleja las coincidencias con la mayoría de los estudios hechos sobre la trilogía rural de Federico García Lorca. Los símbolos más representativos, según Hranàcovà, se pueden dividir en varios grupos:

- Los de la tierra. En este grupo se encuentran las flores: el rosal, la rosa, el clavel, el jazmín, el azahar, la dalia, los árboles, los arbustos y alguna otra especie.
- Los animales. El toro, el lobo, los pájaros, el león, el palomo y la paloma, el perro, la rana, la mosca, el caracol, la lagartija, el lagarto, las ovejas, el carnero, la cabra, la víbora, el caballo.
- Los metales. Cuchillo. Agustina Bastos incluye bastón y campanas.
- Los elementos naturales. El sol, las tormentas, las estrellas, las piedras. Bastos menciona el agua.

- Los colores. Blanco, rojo, negro, violeta, rosa, amarillo. Bastos incluye el verde.

De igual manera, Barbora Hranàcovà coincide con Agustina Bastos en esta clasificación que también se presenta en *La casa de Bernarda Alba*.

Ahora bien, es necesario mirar atrás e indagar en el significado de los símbolos en la obra de Lorca, “para tener una idea clara de cómo interpretar los símbolos en *La casa de Bernarda Alba*” (Hranàcovà 14). Para ello recurre a Manuel Antonio Arango y Javier Salazar Rincón. En sus obras se pueden apreciar mayormente los elementos simbólicos pertenecientes a la obra de Lorca, tanto en poesía como en la obra dramática. Por su parte, María del Pilar Diez indica que el trabajo de Federico García Lorca en sus temas, personajes y nombres es simbólico, por lo que anota: “Sus temas, tan llenos de valores humanos [...] los símbolos utilizados son originales unos, tradicionales y populares otros. Se repiten, pero nunca cansan, al contrario, nos ofrecen una nueva perspectiva que convierte algo aparentemente sencillo en una complicada metáfora” (31). Por otro lado, el estudio de Agustina Bastos va encaminado a demostrar el valor ambivalente en la obra, y por el otro, la reiteración simbólica de la que hace uso (238).

Para Agustina Bastos, los colores en García Lorca, son un elemento introductorio, recurrente en sus obras, porque los utiliza como ambientación y así prepara al espectador para lo que va a presenciar, de tal forma que los colores contrastan plenamente con las escenas. Al estilo de los griegos, Lorca utiliza las didascalias⁵. En cuanto a los colores, Hranàcovà propone que la selección no es al azar, pues son éstos los que prevalecen a lo largo de ella. En *La casa de Bernarda Alba*, el primero es el blanco, porque transmite bondad, pureza, incluso inocencia, sin embargo, en la obra no ocurre así: este color se encuentra unido con su contrario, el negro, que simboliza la muerte, la

⁵ (del griego διδασκαλία “enseñanza” o “acotación”; instrucciones precisas que recomienda el director o dramaturgo al actor de la obra, para así advertir y explicar todo lo relativo a la acción o los movimientos de los personajes para la correcta interpretación de la escena.

ausencia y la esterilidad. Hasta que no aparezca otra tonalidad todo parece continuar en una línea inamovible, “por lo que en la obra no se describe una habitación blanca, sino una ‘habitación blanquísima’ (Lorca 2008, 139)” (30). Ahora bien, el negro es un color tradicionalmente ligado a la muerte y es utilizado por García Lorca para describir y enmarcar el luto riguroso impuesto por Bernarda sobre su casa y sus habitantes. En el caso de *La casa de Bernarda Alba*, estos elementos avanzan en congruencia con el drama (Hranàcovà 238).

Para Bastos González, el blanco experimenta una transformación que culmina en un color cercano al negro, a la muerte misma. En la obra de Lorca prevalece la disparidad entre blanco y negro, entre pureza y pecado. En contraste, la caracterización de la misma Bernarda que viste de luto, de color negro. Asimismo, se vincula al negro con lo desconocido, lo oscuro, lo aterrador. Mientras que Adela, una de las hijas, sobresale entre tanta oscuridad por su pureza, por su virginidad, representada por el color blanco. Ella misma lo menciona: “¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones!” (citado en Bastos 238). Por otra parte, cuando llega a aparecer el color verde en escena lo hace junto a Adela, en el abanico que es ofrecido a la madre, objeto que Bernarda rechaza, por lo que pide otro acorde a su situación de luto, y una segunda aparición tiene lugar en un vestido verde de Adela, de tal forma que éste frena la oposición de los colores del luto. Sin embargo, Hranàcovà puntualiza que este color no simboliza ni una significación de muerte, sino la rebeldía, esa lucha que sobresale del pecho de Adela ante la autoridad de Bernarda. Por eso, este color se presenta como una oposición a los dos anteriores.

En cuanto a los objetos materiales, “el cuchillo, según Chevalier, es un elemento que posee múltiples significados; está asociado a la idea de muerte, de venganza, de ejecución y sacrificio” (385). En palabras de Agustina Bastos “la venganza es la más apropiada [...] en este contexto” (240). De esta manera, el cuchillo es un objeto que causa dolor, y, para García Lorca, es símbolo de tragedia, el portador de la muerte o de amenaza que se acerca sobre un personaje.

El bastón, por otra parte, es un elemento característico en la imagen de Bernarda, y, por tanto, sinónimo de autoridad. Barbora Hranáčová pretende demostrar que los símbolos como el bastón y su portador son la imagen de un líder fuerte, por lo que cada vez que Bernarda da una orden aparece el bastón en escena reforzando la imagen. El bastón es la guía de los modales y las buenas costumbres, como cimiento del orden y poder impuesto por la madre sobre las hijas y todo habitante de la casa.

Las campanas, para Agustina Bastos, son la señal del inicio, el medio y el final de una tragedia, por lo que es esencial en el transcurso de la obra. Hranáčová, por su parte, comenta que el doble de campanas, al inicio, anuncia la muerte del segundo esposo de Bernarda y termina anunciando la muerte de Adela, es decir, que en la obra las campanas son mensajeros. Por tanto, “la obra empieza con la muerte y con la muerte termina” (32). El sonido de campanas “según Chevalier: tiene universalmente un poder de exorcismo y purificación: aleja las malas influencias, o al menos advierte de su proximidad” (cit. en Bastos 241). Tan es así que en la obra es un claro indicio de duelo o, al menos, de una noticia importante.

En relación con los elementos naturales, de todos ellos, Agustina Bastos solamente toma en cuenta al agua como símbolo, no así Hranáčová, quien asocia la tierra con su doble connotación vida y muerte. Al combinarse con el agua se conforma un elemento erótico, un elemento vivo, un deseo de fertilidad, recordando que la tierra es el elemento femenino que recibe el agua en forma de lluvia o de rocío, que representa la masculinidad. De allí que los dos personajes femeninos lorquianos, Adela y María Josefa, comparten la necesidad de beber agua, la primera como representación de la juventud y el deseo de beber de Pepe el Romano, y la segunda, de la vejez, de “irse de la casa a las orillas del mar y casarse con un varón hermoso”, así pues, este elemento se interpreta como un deseo carnal o de libertad. Esto no quiere decir que para Agustina Bastos no existan más, por el contrario, este símbolo, como los anteriores, conserva esa misma dualidad, “Por lo que el agua es para ella fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora” (Chevalier cit. en Bastos 54). El agua es fuente

de vida porque cuenta con el vigor para procrear, sustentar, hacer crecer. El agua, como principio de todos los elementos, es el más potente, es medio de purificación y centro de regeneración de todo. Además es fuente de muerte porque cuando el agua se estanca todo se detiene, todo muere en él.

Ahora bien, Patricia Pinto, en “El símbolo del agua y el motivo de la sed en *Yerma*”, ve una puerta de acceso para profundizar los criterios y las perspectivas que se han escrito sobre la obra, lo mismo que para enriquecerla con la interpretación y la causa ya propuesta. De esta manera, “Se ha afirmado que un buen porcentaje de los temas y símbolos que aparecen en el teatro de Lorca tienen origen en su producción poética, especialmente en *El Romancero Gitano*” (283).

Por ejemplo, el tema de la sed en la obra poética de Lorca aparece como caso particular en *Yerma*, de modo que los deseos y las carencias son características humanas, distintivos que la autora cree que se manifiestan como sed en el universo lorquiano. A partir de esta perspectiva Pinto cree que el agua es el origen de todo cuanto hay en la naturaleza, en sus diferentes modalidades: lluvia, rocío, río, mar... por lo que los sujetos lorquianos se ven en la necesidad de emprender la búsqueda del agua que les calme la sed; esta zozobra da pauta para el desarrollo de la obra, ya sea en forma poética o en forma teatral. Con los elementos referidos y las características mostradas la autora se centra en *Yerma*. “El agua, la sed y lo sediento [...] en los labios de la protagonista... definen a *Yerma* [...] en un motivo que estructura internamente toda la obra. La tensión existente en el alma de los personajes lorquianos como resultado de su sed y del anhelo de saciarla” (288). Del mismo modo que el símbolo del caballo, para Juan Villegas, el agua es parte fundamental en la escritura del poeta andaluz, porque la tradición española le ha conferido una carga emotiva de tormento, de tristeza o pesadumbre, por ello Villegas abre un paréntesis sobre las cualidades que tiene el agua en la obra que “son turbias y oscuras [...] como manifestación de dolor y pena” (26).

Ahora bien, para Hranáčová, polvo de cenizas como tierra es por un lado la significación de luto por la frase ya conocida “polvo eres y al polvo volverás” (32), pero en la obra lorquiana se

encuentra no sólo asociada a este significado, sino también a la infertilidad “debido al hecho de que aquí se trata de la tierra sin el agua [...] como elemento fecundador” (32). En concordancia, Patricia Pinto indica que desde el título la obra presenta a una mujer en la que nunca va a crecer nada, que es un terreno estéril. Por ello no solamente es el tema de la maternidad no lograda, sino que dentro de ella se gestan una gran cantidad de emociones y deseos insatisfechos. Inclusive le parece que la sed que siente el personaje y el anhelo del agua se propagan en un mismo símbolo, idea que comparte con Gustavo Correa, cuya obra *La poesía mítica de Federico García Lorca*, es imprescindible como trasfondo que permite comprender muchos aspectos de la obra, especialmente “la peculiar manera de concebir la maternidad que tiene la protagonista” (cit. en Pinto 288), por lo que *Yerma* se autodefine como una mujer que “muere de sed”.

Siguiendo con la misma línea, para Bastos González, *La casa de Bernarda Alba* es un claro ejemplo de creación simbólica. Cada elemento tiene un lugar y una función determinada e irremplazable, ya sea por contraste o por dualidad. Por poner un ejemplo, en cuanto al perro, para Bastos González, su dualidad simbólica en la obra lorquiana es positiva y negativa: por un lado, se representa como protección, guía, fidelidad, y se considera un buen guardián. Por el otro, según Chavalier, “es maléfico, pues aparece como un animal impuro y despreciable (Chevalier 816-821)” (cit. en Bastos 239), es portador de malas noticias.

En relación con los animales como elementos simbólicos, retomamos el trabajo de González del Valle, quien cataloga los elementos naturales de los que se vale García Lorca en su obra a través de *leitmotiv* como el caballo, la luna y la mendiga; personajes que representan muerte. Para Chevalier, el caballo como símbolo se presenta “en la memoria de todos los pueblos, asocia originalmente el caballo a las tinieblas del mundo [...] arquetípico es portador a la vez de muerte y vida[...] asocia[...] su luminaria la luna, las aguas y la sexualidad” (Chavelier 208). Así, González del Valle logra describir ciertas características presentes en *Bodas de Sangre*, como la coza del caballo que escucha la

novia, elemento que posee un tinte dramático. La novia, al escuchar el ruido del caballo, tiene el presentimiento de que algo malo va a suceder.

Por otra parte, la aparición de la luna en la obra permite la consumación de la tragedia entre el novio y Leonardo. El satélite prestará su luz para que el cuchillo refleje su brillo, además de facilitar el encuentro entre ambos personajes masculinos. En el caso de la mendiga, es presentada como símbolo de la muerte que todo lo cubre. En palabras de Chavelier: “en la iconografía antigua la muerte se representa con una tumba, un personaje armado con una guadaña [...] un jinete, un esqueleto, una danza macabra, una serpiente o cualquier animal psicopompo (caballo, perro, etcétera) (732).

Queda claro, para González del Valle, que la pasión de la novia es el motor de la deficiencia trágica, y como consecuencia de esta pasión se pone en marcha la tragedia, pues ella va a sufrir algo mucho peor, una muerte en vida. “Su caída se debe a su pasión [...] y todo esto se refleja en el influjo que figuras como la del caballo y la luna ejercen sobre ella” (104 y 105). A partir de aquí surge lo que González del Valle llama deficiencia trágica de la novia, porque, aunque el esposo es abandonado ella no muere, y este abandono ha sido en vano, por lo que todo lo pierde al final.

Por otra parte, González del Valle nota que la selección de los colores en la obra lorquiana, como símbolos, es relevante para la escenografía en su transcurso; así: “la casa del novio, amarilla; la casa de Leonardo, rosa, y la casa de la novia, que es [...] blanca, aunque se ven con lazos rosados y jarros azules” (117). Otro ejemplo del colorido se encuentra en el atuendo de la novia antes de la boda: su ropaje es de color negro, un color negativo que representa el sentimiento ante el hecho inevitable que se acerca; aunque también anticipa el duelo por las muertes de Leonardo y el novio. Sin embargo, los colores claros son un indicio de lo que va a ocurrir. El exceso del color blanco al final de la obra indica, por un parte, la pureza de la novia y, por otra, la presencia de la muerte.

Por su parte, Javier Salazar Rincón, en su ensayo “Tema y símbolo en *La casa de Bernarda Alba*”, publicado en el aniversario luctuoso número setenta de Federico García Lorca, presenta su

perspectiva del tema en el acto primero, en el que enfatiza que los temas del teatro lorquiano son esencialmente los mismos que los de su poesía: la lucha por la libertad, el amor y la muerte, por lo que en sus obras los personajes femeninos son los que sobresalen, además de tener en cuenta las normas sociales que reprimen los instintos de la mujer en la cultura mediterránea. En el acto segundo, la Poncia, que se presenta como ama de confianza, descubre la relación entre Adela y Pepe el Romano. En el acto tercero, Adela como personaje rebelde, reclama su derecho a ser la mujer de Pepe el Romano, por lo que Bernarda, en su momento, dispara contra él y dice que lo ha matado a pesar de haber errado su tiro. Adela, desesperada, sale corriendo y se encierra dispuesta a quitarse la vida, intención que logra.

Salazar Rincón comenta: “Como vemos, la obra insiste en un tema recurrente, tal vez el tema central en la obra del autor: el conflicto entre la realidad y el deseo, entre la ley social y la ley natural” (2). Es decir, aunque los temas de los que habla Lorca son universales, para Javier Salazar los elementos importantes se encuentran en un entorno social e ideológico de la época, “contexto que el propio Federico García Lorca se encarga de subrayar en el subtítulo que encabeza la obra que cometamos —“Drama de mujeres en los pueblos de España”—, sobre el que han insistido críticos como Raymond Young, que ha visto en los personajes y circunstancias del drama un microcosmos representativo de la sociedad y la cultura españolas” (3). Civilización contra naturaleza, moral contra instinto, realidad contra imaginación.

En este mismo orden de ideas, Salazar tiene la certeza de que *La casa de Bernarda Alba* “tiene la intención de un documental fotográfico [...] como ha señalado Rubia Barcia, el modelo estético de *La casa de Bernarda Alba*, más que el realismo a secas, es el de un realismo mágico” (5). Esta obra es una gran unidad de imágenes, en la que García Lorca enfatiza los pormenores que se suscitan en un espacio familiar, en una reclusión forzada, y que se cree que pasa de forma rutinaria, rodeada

de altas tapias. Contrario a ello, la vida fuera de los muros fluye, el mundo exterior continúa libremente, simbolizado por la naturaleza,

más concretamente, por los cuatro elementos que distinguía la filosofía clásica —tierra, agua, fuego y aire—[...] según apuntó Federico en una conferencia titulada *Escala del aire*, se encuentra el auténtico venero y la base material del lenguaje figurado [...] la imaginación poética discurre y entra en contacto con las sugerencias de la tierra, la caricia de la brisa, el despertar de la hoguera o la embestida del agua.

(6)

Cabe destacar, que para Salazar “el universo exterior está simbolizado ante todo por el aire” (6). Es decir, este se encuentra asociado al cielo, al viento y la brisa, y lleva sobre sus alas imágenes de libertad, a las que Adela hace referencia. Contrariamente al cielo, la tierra es la que sostiene, mientras que el cielo es el que arropa. En la obra del escritor andaluz, el campo y la vegetación son símbolos característicos de la fecundidad de la tierra, es su representación. La tierra es la madre, es el útero, ella es la dadora y la que toma la vida. Así pues, nos dice Salazar, para el espectador de la obra de teatro, el olivar, árbol longevo y típico de los campos andaluces, es referencial como el lugar propicio para los encuentros amorosos. De esta manera, la naturaleza y sus elementos son esencialmente significativos en toda la obra de Lorca. Pero para Bernarda todos estos elementos han sido desterrados de su casa.

La representación del fuego tiene para Salazar una doble interpretación; en primera instancia la representación del fuego en la religión católica es de una fuerza regeneradora y purificadora, en segundo sentido, en la misma línea, se le suele asociar a la idea del suplicio espiritual, como sucede en esta obra. El fuego es representado por la imagen del sol sofocante que presenta García Lorca en el drama, “que arde en el interior de la casa, y por el calor que sufren las protagonistas, dos imágenes con las que el autor ha querido subrayar los deseos y las ansias de gozo de aquel grupo de muchachas [...] se inflaman en medio de un verano tórrido y extenuante” (9).

En cuanto al agua, Salazar también concuerda en que es un elemento importante que se asocia a la sed de las muchachas y el deseo sexual que consume el pecho de las jóvenes mujeres, “en varios pasajes de la obra, y en otros textos lorquianos, el agua sucia o estancada, podrida o sanguinolenta, acostumbra a simbolizar la pasión encarcelada” (10), una muerte en vida. En contraposición, el agua que fluye libremente y sigue su camino representa el amor libre, el amor limpio y seguro, lo natural y lo instintivo que se asocia a la misma Adela, porque ella es quien pone fin a los inconvenientes siguiendo sus instintos. Unido al agua está el símbolo del mar, del que Salazar destaca que representa la libertad tan ansiada de las habitantes de la casa, pero que sólo dos mujeres se atreven a decir: María Josefa tiene la idea de irse a casar a la orilla del mar y la Poncia, de cruzar el mar para vivir una vida tranquila. No así Bernarda, que prefiere conducirse por las normas sociales: “aunque conoce la pasión que late en el pecho de sus hijas, prefiere esconderse tras su fingida ignorancia, porque según la Poncia, “cuando una no puede con el mar, lo más fácil es volver las espaldas para no verlo (III, 188)” (Salazar 11).

En este sentido, Hranáčová advierte la continua lucha de la libertad frente a la autoridad, los sentimientos frente a la moralidad. Por lo que asegura: “Lorca les da un sentido positivo a los instintos amorosos [...] y uno negativo a las convenciones sociales y demás pensamientos resultantes de la razón[...] es decir, entre los que desean su libertad y los que los oprimen” (27). Para Hranáčová existen sólo tres posibilidades de libertad en esta situación: el matrimonio, camino que toma Angustias, la hija mayor; la locura, sendero por el que transita la madre de Bernarda, María Josefa y, por último, pero no más agradable, el suicidio, salida que toma Adela. Cabe señalar que, si Bernarda es la opresión, su antítesis es Adela, pues es ella la que rompe el bastón de autoridad, símbolo del poder de su madre, en un grito desenfrenado de libertad.

La imagen simbólica del caballo en la trilogía teatral de Federico García Lorca

Todos los símbolos son importantes y tienen una función irremplazable en la trilogía dramática en estudio. Entre ellos, el caballo destaca porque es naturalmente uno de los más significativos, sin duda por las características propias de ese animal, a saber, ímpetu, fuerza, rapidez y agilidad, por un lado, y, por el otro, lealtad, prudencia, estoicismo e inteligencia. Es decir, sus cualidades abarcan, muchas veces al mismo tiempo, extremos muy distantes, verdaderas dicotomías: seguridad y peligro, pasividad y energía, calma y agitación. Esas aparentes contradicciones hacen del caballo un animal fascinante, sin olvidar su antigua relación con los humanos en amplios pasajes de la historia.

Para Agustina Bastos, estudiar el caballo como símbolo en el teatro lorquiano, es adentrarse a un mundo mágico, un mundo de dualidades; en un sentido, encarna la virilidad masculina, la pasión desbordada, el deseo sexual; por el otro, encarna la muerte porque es su gran emisario. Así, la interpretación de Barbora Hranáčová es que el caballo blanco y el león evocan la fuerza, el poder, la seducción, el erotismo y la libertad, distintivos que aparecen en torno a la figura de Pepe el Romano, destructor de los valores sociales de Bernarda y sus dominios. Destructor en el sentido de que llega para perturbar la tranquilidad de Bernarda y sus acompañantes y es el responsable de un efecto dominó trágico.

En *La casa de Bernarda Alba* el caballo se manifiesta, como se ha dicho, en forma dual de amor y muerte. La muerte en la obra se encuentra simbolizada por caballos negros y Adela es víctima de la tragedia final. De esta manera, la jaca como símbolo tiene ese efecto dual que hipnotiza a García Lorca y al cual plasma en sus obras, que lo lleva de una realidad a una imaginaria, y, por tanto, le es posible transmitir efectos sensoriales entremezclados. En este sentido, Juan Villegas, autor de “El leitmotiv del caballo en *Bodas de sangre*”, considera de manera insoslayable la referencia y su fuerza poética en las tragedias, con esa manera de decir las cosas sin explicación aparente, pero incesantemente llamativa y tentadora. Las imágenes son ese lenguaje rico y valiente “[...] que no sólo

impulsa a los personajes, sino que toca las fibras del ser cuya reacción no se explican con la simple comprensión de las palabras. El continuo y reiterado uso de símbolos y motivos cumple importante función es este rasgo de la dramaturgia lorquiana” (21).

Villegas expresa que la crítica literaria psicologista desempeña una tarea importante en la explicación de la mayor parte de la obra y tiende a sacrificar el mérito literario de ésta, aunque, permite la creación de un sendero en el campo simbólico de Federico García Lorca. Al mismo tiempo, afirma que el trabajo hermenéutico de los símbolos en la obra de Lorca se puede aplicar a pocos poemas y, a su vez, es reducido para tratar los dramas, pues asevera que los dramas son movimiento continuo, ya que el símbolo no es estático, sino dinámico y se conforma progresivamente de acuerdo con la necesaria evolución de la acción, es decir, rebosa de tonalidades.

Ahora bien, el *leitmotiv* del caballo en *Bodas de Sangre*, Villegas lo retoma del ensayo de José Francisco Cirre “El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca”, quien señala en una nota: “Ni que decir tiene que el caballo actúa como símbolo, en muchas ocasiones, en las piezas dramáticas de García Lorca que, al fin y al cabo, no son sino desarrollo lógico de la lírica. Claro está que, por mayor volumen de la acción humana, el animal no parece desempeñar papel tan decisivo como en las poesías” (cit. en Villegas 22).

Como se ha mencionado, el caballo, como Leonardo, está en movimiento durante todo el drama. Aunque el caballo no se presenta inmediatamente, se hace referencia a él cuando se habla de Leonardo y su familia. Para Juan Villegas, el caballo pone en movimiento el *leitmotiv* en la obra, por lo que la figura del animal adquirirá fundamental importancia a medida que el símbolo se conforma, “El caballo ha de incorporar un aspecto del cosmos y del ser que enraíza profundamente con el sentido total de la tragedia. El desarrollo del drama lo enriquecerá como símbolo y revelará su actuar trascendido en Leonardo” (24).

Con ello, Villegas propone una temática comparativa con la tragedia de *Tántalo*, principalmente en la necesidad del caballo de beber agua, porque ese es el motivo de su impaciencia. El animal de la canción de cuna, el caballo de la nana, representa el sufrimiento de Tántalo que se transfigura en una necesidad física de acercarse a tomar agua. Con base en las cualidades del agua, Leonardo es descrito por la novia como “un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes” (27). A la vez, sin embargo, Villegas hace otra propuesta: que la novia es la que incita a Leonardo a ir hacia sus aguas turbias y oscuras; de esta forma, cree que la novia es quien provoca el proceder de Leonardo.

El autor aclara que el *leitmotiv* del caballo desaparece de escena cuando el novio y la madre van a ver a la novia para entablar acuerdos sobre la boda, por lo que el caballo no bebe del agua porque el otro caballo se lo impide (el novio), y solamente se acerca cuando el caballo que se encuentra junto al agua se retira, esto es: “vuelve cuando las mujeres quedan solas” (28). Es importante hacer notar que Villegas propone que “el significado y función del *leitmotiv* del caballo se alteran en el segundo acto de acuerdo con la nueva dirección que toma la acción” (29) y la representación evolutiva del caballo con Leonardo. El segundo acto entrelaza la lucha de poder y la predisposición de hegemonía de una de ellas, por lo que los atributos se amoldan a la nueva faceta de Leonardo. “El desarrollo de la acción se produce por el progresivo debilitamiento de la voluntad de la novia” (30). El joven Leonardo, como el caballo, ya no se reprime, ahora es el corcel que desea beber de esa agua. En consecuencia, Villegas reconoce en Leonardo a un hombre atado al destino de su jaca.

De manera inmediata, el personaje de la novia insiste en el *leitmotiv*. Es ella quien afirma que “un hombre con su caballo sabe mucho para poder estrujar a una muchacha” (30). En consecuencia, la novia se vulnera ante la presencia de Leonardo, por lo que acepta su debilidad y acoge su deseo, oscuramente, por Leonardo el hombre, porque ella le ha conferido ese poder de fuerza y voluntad.

Villegas prueba, entonces, que el ser de Leonardo es un ser de a caballo. Ese es el ejemplo de la transformación y el hecho que hace que la novia vea a Leonardo en una única unidad caballo-jinete. Así, el *leitmotiv* de Leonardo caballo-jinete se presenta cuando ocurren ciertas circunstancias meritorias, por ejemplo, en una conversación que sostienen el padre de la novia y la madre del novio “discurren el sentido último del *leitmotiv*. Leonardo, este mismo que durante la festividad de la boda se hace notar [...] su presencia se nota y la ausencia más aún; al igual que en el cuadro tercero del primer acto” (32). La mujer de Leonardo hace coincidir la desaparición del marido, y con él, del caballo.

Desde la perspectiva de este estudio, al inicio, el novio está desvinculado del *leitmotiv*; sin embargo, Villegas hace hincapié en que se incorpora al terminar el acto segundo. A causa de ello, se indica que el novio deja de ser el sujeto tranquilo, un hombre de hogar, y pasa a adquirir esa magia, esa fuerza simbólica del caballo, para que, posteriormente, en el siguiente acto los dos hombre-caballo se encuentren. En el acto tercero, el rasgo más importante para Villegas se encuentra cuando los dos hombres, Leonardo y el novio, se convierten en hombres de a caballo. El animal es, antes que nada, una señal.

El novio es portador del *leitmotiv* de la misma manera que Leonardo. Los dos se adueñan del simbolismo para demostrar esa fortaleza que los caracteriza y exhibirla cuando es requerida; ambos pueden llegar a ser violentos. En consecuencia, el *leitmotiv* del caballo funciona tanto en Leonardo como en el novio y lo hace hasta la muerte de ambos; por lo que “el caballo domina físicamente la escena. Cuando la sangre ha sido derramada, la pasión se ha apaciguado y la tradición cumplida, el caballo de Leonardo se calma y permanece quieto” (34), pues la mendiga aparece en escena llevando noticias de la muerte de ambos hombres.

Juan Villegas concluye que se han escrito exhaustivos trabajos alrededor de la trilogía rural, con los que se comprueba el valor que tienen los símbolos utilizados, por lo que conforman un

universo único, la *weltanschauung*.⁶ Por tal motivo, la existencia de “un símbolo o *leitmotiv* en un drama se justifica por su incorporación en él. El símbolo no vale por sí mismo, sino que tiene sentido en cuanto forma parte del cosmos creado con la obra literaria en particular” (34). Villegas denota, entonces, que García Lorca no añade nada nuevo al símbolo del caballo. Lo realmente importante está en la carga dramática que le impregna al símbolo mismo, pues es un todo, de otra manera no tendría valor por sí mismo. Ahora bien, también comenta que “Los mundos entregados en *Yerma*, *Bodas de Sangre* o *La Casa de Bernarda Alba* tienen vigencia intrínseca aun cuando tengan una realidad común a la que se refieren. Aunque un símbolo, por ejemplo, sea semejante en las tres, el sentido y la función en cada uno ha de ser de manera diferente” (35).

Para finalizar, José Francisco Cirre recurre al escritor norteamericano, Edwin Honig, quien hace precisiones acerca de los símbolos en la estructura lírica de nuestro autor, porque estos elementos son utilizados posteriormente en sus trabajos escénicos. Así pues, la lírica lorquiana desborda energía, vitalidad y vigor, aunque explica también que se trata de una lírica barroco-romántica, “no me refiero al aspecto exterior del barroquismo, sino a la esencia íntima de fuerzas contradictorias que lo caracteriza, y, además lleva la estampa de la muerte a cuestas. La presencia de la sangre derramada” (233).

Ahora bien, los caballos y los toros en la obra de Lorca se presentan con frecuencia y se conectan con acontecimientos que les otorgan una carga simbólica. Francisco Cirre comenta que varios autores señalan este hallazgo, entre ellos, Pedro Salinas Serrano, escritor español que alude a la aparición de estos animales. De igual forma, Alfredo de la Guardia y Cecil Maurice Bowra, hacen un trabajo superficial sobre el tema y sugieren que estos animales proponen “fuerza física, salud,

⁶ Se trata de una palabra del alemán, de género femenino, referente a la filosofía, que recibe el significado de “forma de concebir el mundo y la vida”. El diccionario también recoge *cosmovisión*, que es “una concepción o interpretación del mundo”. Una cosmovisión es una imagen general de la existencia, de un mundo, de una persona o simplemente los conceptos y valores de una cultura

gracia y velocidad” (233), y el *pathos*, es decir, el uso de los sentimientos humanos es trasladado al toro o la jaca.

En el *Poema del cante jondo*, obra escrita en 1921 y publicada en 1931, se puede apreciar este tipo de escritura poemática. Es importante considerar que Francisco Cirre propone una serie de poemas para ejemplificar el tema a partir del trabajo de Francisco García Lorca, hermano menor del poeta, entre ellos, “Córdoba” y “Lejana y sola” (235). El poema presenta los elementos simbólicos del caballo. El jaco lleva a cuestas a su jinete hacia su destino final. El poema se desarrolla bajo la presencia de la luna y la oscuridad; entonces se complementan el sino y la intención de querer hacer. En el *Romancero gitano* asevera que el caballo se somete a la trama de forma artística, consiguiendo diferentes resultados, muchos de ellos sorprendentes. En “Reyerta” se unifican la localidad y el jinete. En el “Romance de la luna, luna”, el astro nocturno representa el emisario de la fatalidad. En “Romance sonámbulo”, el perseguido, casi moribundo, expone a su compadre anhelos sedentarios de paz y el caballo trocado cifra la renuncia a la aventura. En “Romance de la pena negra”, “Romance del emplazado” y “Thamar y Amnón”, el caballo funge como la fatalidad; En el caso de “Martirio de Santa Olalla” y “Romance de la Guardia Civil española”, Cirre afirma que el caballo aparece por lo menos en una ocasión acompañada de la luna y la muerte, por lo que la inclusión de la imagen del caballo es motivo de un suceso fatídico.

La característica que Cirre propone en la obra lorquiana es que el caballo sufre la misma suerte que su jinete y no logra llegar a las ciudades mencionadas: Sevilla, Córdoba o Granada, ya que se encuentra en esa lucha constante entre el sino y el deseo de realización. Una segunda propuesta del autor en la representación simbólica del caballo de García Lorca es que se “representa el elemento móvil y obligatoriamente trágico de un país estático. Movilidad defensiva porque el tiempo de la jaca es limitado y el de la muerte infinito. El duelo se decide antes de empezar” (241). En el análisis de Cirre se propone que no se encuentra al caballo en ambiente de algarabía, pero sí de forma muy

frecuente a paso ligero entre la tierra andaluza y, como se menciona anteriormente, sin llegar a su destino.

También debe considerarse que Federico García Lorca ha trabajado la imagen taurina. En algunos ejemplos como “Corrida de toros en Ronda” y “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, el animal es tema central. Pero, a diferencia de sus contemporáneos Rafael Albertí, Gerardo Diego y, sobre todo, Fernando Villalón, Lorca no le dedica mayor espacio en su obra. Para el autor el toro es un animal indómito y por naturaleza posee fuerza; simboliza fortaleza, vigor y energía. De esta manera, va adquiriendo poco a poco una imagen mítica y totémica. En palabras de Cirre, la conclusión es que el toro es la personificación del destino: “creo haber demostrado que el caballo es un hilo en la madeja del destino, pero el toro es quizá la personificación del hado [...] Ante ella el poeta se ahoga en lamentos, porque la existencia se diluye en el terror de la nada [...] y la muerte, para reconocerlo, es un eterno laberinto.” (245)

Conclusiones

La importancia de tratar los símbolos lorquianos, tan estudiados por especialistas de todo el mundo, no puede ser ocultada, a pesar de que ya se haya dicho mucho acerca de ellos. Existen buenas razones para volver a revisarlos, entre ellas la necesidad de encontrar una claridad que está lejos de existir en torno a su significado. Los símbolos son elementos de gran importancia en las artes escénicas, pues pueden representar muchos aspectos debido a las relaciones mentales que cada espectador establece con ellos. Todo buen autor teatral lo sabe y los utiliza para dar a sus obras un abanico de significados y diversas posibilidades de establecer comunicación con los espectadores. En efecto, la polivalencia de algunos símbolos engancha al público de muy distintas maneras, algunas de ellas alejadas del discurso y su carga textual y lógica.

García Lorca no podía sustraerse al empleo de estos auxiliares tan versátiles que, por otra parte, manejaba con soltura sobre todo en su poesía, pero también en su producción en prosa, pues conocía sus posibilidades expresivas y las adquirió, quizá, en su infancia, a través de los cuentos populares, las canciones de cuna (las nanas) y las consejas y leyendas de la región andaluza en que nació y en donde transcurrió la mayor parte de su vida. Por lo anterior, es de gran importancia atender y estudiar los signos de que se vale en su famosa trilogía rural, en especial el caballo que, contra lo que pudiera pensarse, no representa un simple símbolo, sino una multitud de ellos, que se insertan en varias ocasiones para determinar conceptos (como la ira, el deseo de venganza), situaciones (como pleitos y reconciliaciones), ambientes (como la tensión entre amantes o familiares), atmósferas (como la penumbra o la noche cerrada), necesidades corporales (la sed, el sueño, el cansancio) y muchísimos más.

De esa manera, el caballo representa en las tres obras estudiadas un comodín que se adapta o que anticipa diversas situaciones que el espectador no puede sino advertir, como el vehículo en que

viajan no sólo los personajes, sino el propio amor y sus variedades como la pasión y el enamoramiento; la sensualidad, la efusión, el dinamismo, el poder (negativo y positivo, destructivo y reflexivo); el estatus social (la riqueza y la pobreza); la guerra y sus estragos; la violencia en todas sus formas; la fuerza del destino (la predestinación, lo inevitable), todas las anteriores visibles en las tres obras que componen la trilogía. Quizá para el público joven y ciudadano sea más difícil apreciar estas relaciones entre símbolos y sus significados, ya que el ámbito rural puede ser ajeno a sus intereses y a sus vivencias. Es bien sabido que la globalización se practica, sobre todo, en las ciudades y sus periferias, y que privilegia las manifestaciones culturales de este segmento de la humanidad, de esta manera de vivir y entender el mundo.

En las obras trágicas de Lorca no podía faltar el caballo como encarnación de una sensualidad desbordada y apasionada que provoca inquietud en las mujeres recatadas, reprimidas y, sin embargo, sujetas al influjo de sus deseos insatisfechos. En estos casos, el caballo representa también el destino de las parejas, que muchas veces es la muerte o algo peor, como es una vida sin amor y sexo, sin poder concebir hijos, llena de remordimientos por haber actuado de determinada manera o por hacerlo a destiempo. Son los casos de la novia de *Bodas de sangre*, de Yerma en la obra homónima y de Adela en *La casa de Bernarda Alba*.

Hay muchos significados que no se refieren simplemente al caballo, sino a ciertos conceptos relacionados, como la doma del animal, que puede referirse al dominio de una situación, de una región o de la voluntad de alguien. O la aparente capacidad del corcel para detectar las emociones del jinete, como parece ser el caso del caballo de Leonardo, que está inquieto debido a los deseos insatisfechos de éste y quizá a sus proyectos soterrados que se encaminan a seducir a la novia y llevársela abandonando a su propia esposa. En *La casa de Bernarda Alba*, el caballo de Pepe el Romano parece advertir los deseos insatisfechos de las mujeres de la casa, lo mismo que su amo, sólo que el caballo, además, los representa, pues, lo mismo que las mujeres, trata de desahogar sus impulsos. En un pasaje

de esta obra, el caballo hace ruidos que inquietan a las mujeres porque todas están atentas a la presencia del joven dueño. No puede ser casual que el animal sea un garañón, cuya connotación sexual es evidente.

Por su parte, el color del caballo se relaciona con los estados de ánimo de los personajes y su destino feliz (claro) o trágico (oscuro), lo mismo que su tamaño y su aire calmo o inquieto. Se trata de una dualidad parecida a la del día y la noche, con esa misma carga emotiva inconsciente. También es claro que el caballo da rumbo al hombre, que lo necesita para ir de un lado a otro, pero también lo hace simbólicamente, pues lo dirige a un destino feliz o desdichado, a la calma o a la tormenta. A cambio, el caballo sigue el destino del hombre: si éste muere, el caballo también. En este sentido, el amor va a caballo. Recuérdese que Leonardo se lleva a la novia en su caballo y el marido pide y obtiene otro para perseguir y dar alcance a los fugados. Este caso parece ser una reminiscencia del amor cortés y el espíritu caballeresco que aún queda en los personajes lorquianos.

En cuanto al ruido de los cascos, se puede relacionar con otras nociones como la calma, la prisa, la desesperación y la rabia. Por cierto, el ruido desacompañado de los cascos que turba la quietud de la noche y arranca a las mujeres del sueño, indica también el amor, en este caso prohibido y bajo amenaza de acontecimientos ominosos, mientras en la huida es el caballo el que corre enfebrecido y como embriagado, no el hombre ni, desde luego, la mujer que ha escapado a su matrimonio, una preciosa imagen que prefigura una pasión irrefrenable y destinada a un fin aciago. Antes del desenlace, cuando Leonardo lucha por controlar sus impulsos y se siente desazonado, hace correr a su caballo hasta reventarlo y dejarlo al borde de la muerte a cambio de un poco de calma. Es como si el propio hombre llegara al final de sus fuerzas ya que no puede gobernarse y pensar con tranquilidad y reposo. El animal es como el *alter ego* del hombre, y la fatiga, como un paliativo de la pasión, del amor y del deseo.

El sexo como finalidad se confunde con la muerte y con el dolor. El caballo es el conductor, como Caronte, que lleva a los amantes a la muerte, sea física, como la de Leonardo, sea el ostracismo y un destino de insatisfacciones, como ocurre a la novia, que se ha quedado sin marido y sin amante, con la reputación destrozada y sin esperanza de redimirse. No debe olvidarse que el caballo de Leonardo pierde sus herraduras en la carrera —otro signo ominoso que adelanta el trágico destino de la pareja—, ni que tras la muerte de su dueño aparece quieto y sosegado al fin.

Las obras estudiadas surgen en un contexto rural, pero ya amenazado por la modernidad de las ciudades y su estilo de vida tan distinto al del campo. En ese sentido, el caballo representa una especie de evasión de esa amenaza que encarna la vida apresurada y llena de razón que se opone a la sosegada vida campirana impregnada de consejas, leyendas y creencias muy arraigadas en el alma de los personajes de Lorca.

Las connotaciones simbólicas del caballo podrían extenderse aún de muchas maneras porque sus posibilidades significativas son abundantes. Y si se le agregan relaciones con otros símbolos y nociones, las combinaciones pudieran ser infinitas, lo que exigiría uno o varios estudios que exceden los límites de este trabajo. Una propuesta factible es dividir el estudio de las connotaciones simbólicas del caballo de acuerdo con su carga sensorial: conceptos que cobren fuerza a partir de su relación con cada uno de los sentidos o relaciones entre éstos. En todo caso, será tema de un trabajo futuro más amplio y ambicioso.

Bibliografía

- Bastos González, Agustina. "El universo lorquiano. La construcción a partir del recurso simbólico". *Gramma* vol. 25, núm. 53, 2014, pp. 237-24.
- Boscán de Lombardi, Lilia. "El fracaso de la libertad. García Lorca y la tragedia griega". *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 de agosto de 1995, Birmingham)*, coord. Derek Flitter. Vol. 4, 1998.
- . "La muerte en la poesía de Lorca: la luna y el jinete, símbolos representativos". *Anuario de Filología* núm. 4, 1965, p. 291.
- Cirre, José Francisco. "El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca". *Federico García Lorca: el escritor y la crítica*, Ildefonso-Manuel Gil, ed. Taurus: 1975, pp. 153-167.
- Correa, Gustavo. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. University of Oregon Publications, 1957.
- Díez de Revenga Torres, Pilar. "Notas sobre simbolismo en el teatro de García Lorca: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*". *Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura* núm. 56, 1976, pp. 19-31.
- García Montero, Luis. "La tradición del pueblo en el teatro de la generación del 27". *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía* núm. 18, 1996, pp.67-80.
- González del Valle, Luis T. "*Bodas de sangre* y sus elementos trágicos". *Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* vol. 21, 1971, pp. 95-120.
- Hranáčová, Barbora. "El simbolismo en *La casa de Bernarda Alba*. Los símbolos como el medio de la expresión de la lucha entre la autoridad y la opresión". Universidad Masaryk, 2009.
- Megías Aznar, José. "Una lectura de la trilogía rural de Federico García Lorca". *Aldaba. Revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla* núm. 4, 1985, pp. 7-34.

Paco de Moya, Mariano de. *El drama rural en España*. Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1972.

Pinto, Patricia. “El símbolo del agua y el motivo de la sed en *Yerma*”. *Boletín de Filología* vol. 23, 2017, pp. 283-304.

Salazar Rincón, Javier. “Tema y símbolo en *La casa de Bernarda Alba*”. *Pirineos. Revista de la Consejería de Educación de la Embajada de España en Andorra* núm. 2, 2006, pp. 13-17.

Vílchez Díaz, M. “Elementos rituales y formales en la trilogía inacabada de Federico García Lorca”. *Philologia Hispalensis* vol. 7, núm.1, 1992, pp.77-90.

Villegas, Juan. “El leitmotiv del caballo en *Bodas de sangre*”. *Hispanófila* núm. 29, 1967, pp. 21-36.