



Grado de Filología Hispánica

Trabajo de fin de grado

Curso 2018-2019

LEÑADORES, LAVANDERAS Y SEGADORES
Los personajes corales en los fragmentos líricos de las
tragedias rurales de Federico García Lorca

Meritxell Bosch Ximeno

Tutor: Gaston Gilabert

Barcelona, junio 2019



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 13 de juny de 2019

Signatura:

Membre de:

LE
RU

Reconeixement internacional de l'excel·lència



B:KC

Barcelona
Knowledge
Campus



Health Universitat
de Barcelona
Campus

Resumen

Federico García Lorca es uno de los poetas y dramaturgos más importantes de la literatura española. Con su breve trayectoria fue capaz de desarrollar un teatro poético que le llevó a la elaboración de tres tragedias rurales con la voluntad expresa de renovar un género difícil de insertar en la modernidad. A partir del análisis de los fragmentos líricos de *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* se pretende, en el presente estudio, elaborar un conjunto de conclusiones para entender cuál fue el punto de partida del poeta para renovar la tragedia, cómo insertó lo poético y lo musical en sus obras y de qué manera reelaboró el coro y su función a través de las figuras de los leñadores, los segadores y las lavanderas.

Palabras clave: Federico García Lorca, tragedia, coro, popular, canción.

Abstract

Federico García Lorca is one of the most important poets and playwrights of the Spanish literature in the twentieth century. In his brief career, he could develop a poetical theater that led him to write three rural tragedies with the aim of renew a type of theater that was difficult to insert in the Modern society. This study analyses lyric passages of *Bodas de sangre*, *Yerma* and *La casa de Bernarda Alba* with the intention to elaborate a set of conclusions to understand which was the poet's starting point to renew the tragedy, how the poetical and musical parts were included in her plays and in which way reworked the chorus and his role by the characters of lumberjacks, reapers and laundries women.

Key words: Federico García Lorca, tragedy, chorus, popular, song.



ÍNDICE

1. Introducción.....	1
2. La tragedia moderna.....	3
2.1. La renovación de la tragedia.....	3
2.2. La recuperación del coro griego.....	4
2.3. De Lope a Lorca.....	5
3. Andalucía: paisaje y mito.....	6
4. Análisis poético y dramático de las tragedias rurales.....	8
4.1. Los leñadores de <i>Bodas de Sangre</i>	8
4.2. Las lavanderas de <i>Yerma</i>	14
4.3. Los segadores de <i>La casa de Bernarda Alba</i>	21
5. Conclusiones.....	28
6. Bibliografía.....	30
7. Anexos.....	31

1. INTRODUCCIÓN

Federico García Lorca es uno de los poetas más importantes de la literatura española del siglo XX y también uno de sus más destacados dramaturgos. La capacidad de dominar el arte de la poesía y el del teatro le llevó a hacer con estas dos disciplinas lo que él llamó teatro poético. Este es el punto de partida del presente trabajo, que viene motivado por mi interés por la poesía de la Generación del 27 y el teatro de la modernidad situado en un contexto histórico-político que terminó con la posibilidad de escribir, e incluso de vivir, de muchos de sus escritores.

A pesar de la corta e interrumpida vida del poeta de Fuente Vaqueros establecer unos parámetros para el análisis de su teatro poético no deja de ser una tarea dificultosa debido a la evolución continua que tuvo su escritura y a la gran cantidad de influencias de las que bebió. Este trabajo parte de las tres tragedias rurales de García Lorca (*Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*) entendiéndolas como un corpus del que pueden extraerse similitudes y diferencias relevantes para determinar el tipo de teatro que el autor pretendía escribir. La elección de estas tres obras busca generar un conjunto de conclusiones unitarias que no podrían haberse elaborado de manera tan explícita si se hubiesen analizado sus primeras composiciones teatrales o aquellas de carácter más vanguardista.

Para la elaboración del trabajo se delimitaron, en primer lugar, aquellas partes de las tragedias cuyo carácter era aparentemente poético por su disposición en verso, la aparición de numerosas figuras retóricas y una cierta musicalidad. Este esbozo inicial dio como resultado una conclusión que enfocaba el trabajo hacia una nueva perspectiva: Federico García Lorca no seguía unas estructuras métricas demasiado estrictas a la hora de elaborar sus fragmentos líricos, por lo que un análisis en base a las unidades métricas carecía de interés, ya que eliminaba la posibilidad de llegar a conclusiones de carácter unitario entre las tres obras. Sin embargo, se observó una característica que sí que resultó ser recurrente en todos los fragmentos en verso: su carácter plenamente popular que lo vinculaba directamente con el teatro que se había llevado a cabo durante el Siglo de Oro.

No obstante, los parámetros del trabajo seguían siendo demasiado amplios, por lo que se concretó aún más qué tipos de fragmentos líricos eran los que parecían más significativos

y que constituían una característica prototípica de las tragedias lorquianas que las alejaba del teatro moderno: aquellos fragmentos que parecían escritos para ser cantados. Algunos de los fragmentos líricos presentaban de manera recurrente cancioncillas de carácter popular que, aparentemente, se presentaban de forma cantada y acompañadas con instrumentos.

A partir de esta delimitación se observó una característica que ha terminado siendo el título del trabajo. Los personajes encargados de cantar estas canciones tenían dos peculiaridades: en primer lugar, todos eran personajes colectivos, es decir, corales y, en segundo lugar, poseían todos, la condición de trabajadores de clase baja (leñadores en *Bodas de sangre*, segadores en *Yerma* y lavanderas en el caso de *La casa de Bernarda Alba*.)

Son numerosos los estudios sobre el teatro de Federico García Lorca tanto por su carácter poético como por su vinculación con Lope de Vega y el teatro del Siglo de Oro, también se ha observado, tal y como indica Guillermo Carrascón en “La concepción del coro en *Bodas de sangre*” (2002) la vinculación del teatro de García Lorca con las tragedias griegas. Por otra parte, son abundantes los estudios que relacionan de manera directa la poesía del poeta granadino con las canciones populares, la reelaboración que llevó a cabo de este género y el simbolismo característico de sus poemas. Sin embargo, es más difícil encontrar un análisis conjunto de todas estas características en base a fragmentos concretos de su obra en el que se enlace lo poético, lo trágico, lo coral y lo popular.

El presente trabajo pretende, pues, establecer un conjunto de características comunes y diferenciales partiendo de las dos premisas anteriormente comentadas: por un lado, la vinculación de los fragmentos líricos con las canciones de carácter popular, y, por otro, la función coral de los personajes de las tres tragedias. Considerando que el coro es fundamental en alguien que pretendía renovar la tragedia española, este trabajo pretende también establecer una correlación estructural y dramática con el coro de las tragedias griegas.

El análisis formal y dramático detallado de cada fragmento irá siempre vinculado a la musicalidad que acompañó al poeta desde Fuente Vaqueros a Nueva York, también al

Siglo de Oro del que recogió los frutos más valiosos, y finalmente, a Andalucía como paisaje trágico, elemento inseparable de su obra, igual que lo fue del propio poeta.

La voluntad del estudio es, en definitiva, poder establecer unas conclusiones que sirvan para delimitar cuál fue el punto de partida para la escritura del teatro poético de Federico García Lorca y así poder entender por qué llegó a la meta mucho antes de aquellos que corrieron junto a él, ofreciendo un conjunto de tragedias que quedaban perfectamente insertadas en una compleja modernidad y que acabaron convirtiéndose en clásicos de la literatura universal.

2. LA TRAGEDIA MODERNA

2.1 La renovación de la tragedia

Antonio Buero Vallejo esbozaba en “Lorca hoy” (1994: 1046-1048) uno de los motivos por los cuáles él creía que la labor del dramaturgo granadino era magistral: la realización de tragedias modernas en un momento en el que “la realidad trágica era bastante insólita en la escena”. Buero Vallejo hablaba de la devoción del poeta por lo primario y desde aquí es de donde parte García Lorca para llevar a cabo su renovación de la tragedia.

El día antes que se estrenase *Bodas de sangre* en Madrid en el año 1933, Federico García Lorca declaraba a un periodista del periódico *L'Instant*:

Se trata de un verdadero estreno. Ahora verán la obra por primera vez. Ahora se representará íntegra. Imaginaos que ya han colocado en los carteles el nombre real con que había bautizado la obra: “Tragedia”. Las compañías bautizan las obras como dramas. No se atreven a poner “tragedias”. Yo, afortunadamente, he topado con una actriz inteligente como Margarita Xirgu, que bautiza las obras con el nombre que deben bautizarse (Rodrigo, 1975: 365-366).

Recuperar la tragedia en la modernidad era un reto que muchos habían considerado imposible optando siempre por el drama y evitando así la obligación de la catarsis trágica. Lorca decidió optar por el camino opuesto. La imposibilidad de la realización de tragedias en la modernidad residía en la voluntad constante de la sociedad de dar una implicación racional a todo, cosa que eliminaba la posibilidad de lo ineluctable, base para el devenir de lo trágico (Josephs y Caballero 2017: 14). Además, las pautas neoaristotélicas de unidad de tiempo, lugar y acción se alejaban por completo del concepto de tragedia. Y, tal y como afirmaba Buero Vallejo, en lo primario residía el cambio al que Lorca se aferró para devolverle a la tragedia su lugar en el teatro.

En base a lo establecido por George Steiner en *The death of Tragedy* (1986: 342) se puede afirmar que el teatro trágico es aquel que parte de la fase preracional de la historia y que se funda en la noción de que hay en la naturaleza y en la psique humana fuerzas ocultas y no controlables capaces de enloquecer y destruir, y, por lo tanto, es un tipo de teatro que solo puede darse donde la realidad no haya sido enjaezada por la razón y la conciencia

social. Lorca encontrará este sentido primario preracional en el pueblo andaluz, al que considerará el único público capaz de comprender lo trágico.

El poeta declaraba: “Sin sentido trágico no hay teatro y del teatro de hoy está ausente el sentido trágico. El pueblo sabe mucho de esto.” (Suero, 1933: 66-68). Lorca rechazó al público burgués racional para refugiarse en la capacidad del pueblo andaluz de comprender sus tragedias. Un pueblo con duende, que no había sufrido el desarraigo de la industrialización podía aceptar las fuerzas no controlables de la naturaleza y dejarse llevar por el destino (Josephs y Caballero 2017: 14-19) y, por consiguiente, comprender sus tragedias, que, de manera clara, no podían ocurrir en ningún otro lugar que no fuese Andalucía.

Es decir, García Lorca consideró que si había un público que pudiese asumir otra vez la inevitabilidad del devenir trágico, hacer tragedias alejadas de los dramas burgueses volvía a tener sentido.

2. 2 La recuperación del coro griego

El *choros* griego proviene probablemente de los ditirambos y los dramas satíricos. Tenía la función de resumir y contextualizar al público ideal para que este pudiera seguir los sucesos de la tragedia además de comentar los temas principales de la obra. (Pandolfi, 1993: 11 y 17).

Federico García Lorca recupera en sus tragedias esta figura. En relación con el coro que aparece en *Bodas de sangre* afirma que su función es la de “comentar los hechos o el tema de la tragedia” además de “subrayar las acciones de los protagonistas” (Hoyo, 1980: 1101-1102). Con estas referencias parece que el coro griego y el coro de Lorca no se alejan el uno del otro, sin embargo, sí que pueden trazarse algunas diferencias. En primer lugar, en muchas de las tragedias griegas el coro era representado por un único actor o tenía un actor principal (el corifeo) cuya función era superior a la del resto del coro, en cambio, en el caso de Lorca, todos los miembros del coro tienen la misma relevancia y cada uno de ellos posee su propia voz. En segundo lugar, en las tragedias griegas el coro aparecía como ejemplo de superioridad moral, sin embargo, en el caso de García Lorca, sus coros no pretenden guiar al público como transmisores de lo correcto. La función de

los coros lorquianos es la de transmitir el mensaje fundamental de la tragedia, son los encargados de destacar aquello trascendental y destacarlo mediante el análisis de las acciones de los personajes. Además, los coros de Federico García Lorca van más allá, y se erigen como personajes concretos: son leñadores, segadores y lavanderas y, a pesar de ser ajenos a la trama, desde su condición de seres tradicionales, llanos, populares, serán los encargados de situarse lo más cerca posible del mensaje que el poeta quería transmitir en cada una de sus tragedias.

2.3 De Lope a Lorca

En lo popular es donde aparece la figura de Lope de Vega. El hermano del poeta granadino afirmaba que Lope era el gran asimilador de la corriente tradicional, que vertía con gracia e instinto insuperable en el molde de la comedia nueva: canciones de cuna, de ronda, de espigadoras, de boda, de recogida de aceitunas, de siega (García Lorca, 1998: 340).

El Fénix introducía cancioncillas populares con voluntad de aviso metafísico para los personajes o para contener la ira de los enemigos del teatro ocultando a los intérpretes de ciertas letras tachadas como lascivas. Sin embargo, tal y como hará García Lorca, ferviente lector de Lope y gran conocedor de las formas populares, también introducirá canciones con voluntad trágica, como sucede en *El caballero de Olmedo*. Los dos autores situaran el canto en las clases populares: en Lope cantaran criados y graciosos, en Lorca trabajadores del campo. Y serán ellos los encargados de transmitir lo metafísico de la obra (Gilabert, 2017: 275-279). Además, en muchos casos Lope de Vega se aprovechará de canciones populares ya existentes que introducirá en la trama de sus obras y García Lorca hará lo mismo, sobre todo con las nanas.¹

Es pues, evidente, el influjo de Lope en Lorca al usar canciones populares con una finalidad casi metafísica, con estructuras métricas similares, un lenguaje sencillo y acompañadas frecuentemente de instrumentos musicales.

¹ Para más información sobre las nanas ver la conferencia “Las nanas infantiles” de Federico García Lorca. Madrid, 1928.

3. ANDALUCÍA: PAISAJE Y MITO

El pueblo andaluz de Federico García Lorca, poseedor de duende, era el receptor ideal de sus tragedias. Es evidente pues, que este pueblo vaya fuertemente unido al paisaje, uno de los elementos más relevantes en la obra del poeta. Y lo es porque él mismo formaba parte de ese pueblo de raíces populares y de ese paisaje idóneo para el devenir trágico. Lorca se había metido en la entraña de lo popular (como afirmaba Dámaso Alonso) desde niño en Fuente Vaqueros: su padre era un aficionado de la guitarra y el cante, y sus criadas le enseñaron peteneras, soleares, granadinas y seguidillas que corrían por la vega granadina (Siebenmann, 1967: 599-609).

García Lorca tenía el deseo de cargar de significado un paisaje con el que se identificaba. Este deseo le llevará a producir una escritura siempre cerca de su experiencia vital y que plasma en *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*, antes que en sus tragedias. El paisaje será siempre la Andalucía de los viajeros románticos que trató de distanciar del castellanismo. Afirmaba el poeta en una carta de 1922, después de la organización del Concurso de Cante Jondo en Granada:

“Este verano, si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y... ¡¡Basta ya de Castilla!!” (García Lorca *apud* García Montero 2017: 16).

El poeta, pues, en la poesía y también en el teatro, mantendrá un fuerte diálogo con la naturaleza andaluza. Este diálogo se va a deslizar desde los campos infantiles de la vega granadina hacia la formación simbólica de una Andalucía convocada como paisaje mítico, un territorio que no evoca la armonía primitiva en su vuelta a los orígenes, sino la conciencia trágica de la pugna entre el deseo y la muerte. Ese será el lugar de la Andalucía del llanto, la tierra creada por Lorca como paisaje de la sinceridad (García Montero, 2017: 17). Esta será la Andalucía que funcionará como decorado de sus tres tragedias rurales en las que el deseo y la muerte serán el hilo conductor que llevará a los personajes a descubrir la inevitabilidad de su destino.

Lo trágico de los campos andaluces irá siempre ligado con lo popular de sus gentes: en sus tragedias, la muerte y el amor irán de la mano, de igual modo que lo harán lo culto y

lo tradicional. Y con ello buscará encontrar la verdad natural que residía en lo puramente trágico para erigirse como transmisor de un saber de siglos mediante una literatura verdaderamente popular lejos de un folklore que había evolucionado hacia lo artificial. Las seguidillas, las soleares, las saetas y las peteneras que aparecen en *Poema del cante jondo*, y los romances de *Romancero gitano* son el ejemplo de ello, y lo serán también las mismas estructuras métricas que usará en las cancioncillas de sus tragedias. Si estaba tejiendo un tapiz con el paisaje y la cultura, la sencillez de la lírica popular era el canal idóneo para realizarlo, para acercarse al pueblo. No obstante, debe matizarse, que Federico García Lorca no pretendió nunca ser un poeta costumbrista, el gusto por los ámbitos populares, por las formas naturales y las culturas primitivas surge como una respuesta distanciadora frente a las normas de la sociedad, y como un modo de llegar a las pasiones ocultas y a la realidad de las verdades maquilladas o sometidas por la civilización (García Montero, 2017: 17).

García Lorca se erigirá como portavoz, como cantaor del pueblo para poner de manifiesto la verdad del paisaje y se agarrará a la canción para llevarlo a cabo. Lorca encuentra en la música, así como le sucedió también a Lope de Vega, un contacto directo con lo popular capaz de pervivir en la modernidad. La canción le había llegado de la mano de su familia y después le llegó de la guitarra de Manuel de Falla. Con él se sumergió en el cante jondo, que defendió siempre por encima del flamenco y que le llevó a escribir *Poema de cante jondo* y alguna de las cancioncillas que aparecen en sus tragedias.

Se encuentra pues en la Andalucía de Federico García Lorca, paisaje de sus tragedias rurales, la fundación de un mito, lejos de los tópicos, en el que se inserta la metáfora trágica del deseo y la muerte mediante, no la elevación elitista y excluyente de lo popular sino su comprensión como agente unificador del pueblo, la cultura, la música y la poesía.

4. ANÁLISIS POÉTICO Y DRAMÁTICO DE LAS TRAGEDIAS RURALES

4.1 Los Leñadores de *Bodas de sangre*

El 22 de julio de 1928 en el campo de Níjar ocurrió “El crimen de Níjar”: poco antes de llevarse a cabo la boda de una de las hijas de un cortijero, esta desapareció dejando perplejos a todos los asistentes de la ceremonia. A ocho kilómetros de la casa, se encontró el cadáver ensangrentado de uno de sus primos mientras ella se encontraba oculta en un lugar próximo al asesinato. Poco después, declaró que había huido con el primo a caballo para burlar al novio. Un enmascarado disparó cuatro veces y acabó con la vida del primo de la hija del cortijero. Días después, el hermano del novio burlado confesó el crimen y a partir de este suceso escribió Federico García Lorca su primera tragedia: *Bodas de sangre* (“El crimen del Cortijo del Fraile”, 2011).

El coro que aparece en *Bodas de sangre* es el de los Leñadores. No es baladí que sean ellos los que aparezcan, como tampoco lo será la aparición de las Lavanderas en *Yerma* y de los Segadores en *La casa de Bernarda Alba*. Federico García Lorca pretende que el personaje del coro esté inserto en sus tragedias y, por lo tanto, debe ir acorde con los hechos que suceden en ellas. Las tragedias rurales del poeta se sitúan muy claramente en Andalucía y sus personajes corales, por lo tanto, también. Son gentes de clase baja, trabajadores del campo, del bosque y del arroyo que conocen lo que sucede en sus pueblos, por eso pueden actuar como coro. Los tres Leñadores de *Bodas de sangre* quedan perfectamente insertados en la trama de la obra, ya que el devenir de la historia debía de situarse en el bosque y, por lo tanto, no podían ser otros los que lo contasen. Los Leñadores, como figuras, están supeditados al bosque, son sus habitantes naturales. Con ellos, Lorca conserva cierta lógica mimética y realista para preparar al espectador para la llegada de un personaje fantástico: el de la Luna.

Sin embargo, el coro de *Bodas de sangre* es el que más difiere de los otros por la incursión de lo sobrenatural junto con él. Lo trágico, en este caso, traspasa la realidad y por lo tanto su función puede ser mucho más profunda que en las otras dos tragedias. García Lorca tiene plena libertad para hacer aparecer elementos trágicos, como la muerte, sin estar obligado a cumplir reglas de mimetización con la realidad. El análisis formal y estructural del coro de Leñadores es, por lo tanto, casi inseparable de su función simbólica. En el

siguiente cuadro se aprecian los recursos retóricos que usa el poeta en las dos apariciones del coro de Leñadores y sobre todo la estructura correlativa que puede establecerse entre ellas:²

PRIMERA APARICIÓN	SEGUNDA APARICIÓN
<i>¡Ay luna que sales!</i> Luna de las hojas grandes.	<i>¡Ay muerte que sales!</i> Muerte de las hojas grandes
<i>¡Llena de jazmines la sangre!</i>	<i>¡No abras el chorro de la sangre!</i>
<i>¡Ay luna sola!</i> Luna de las verdes hojas.	<i>¡Ay muerte sola!</i> Muerte de las secas hojas.
Plata en cara de la novia.	¡No cubras de flores la boda!
<i>¡Ay luna mala!</i> Deja para el amor la oscura rama.	<i>¡Ay triste muerte!</i> Deja para el amor la rama verde .
<i>¡Ay triste luna!</i> ¡Deja para el amor la rama oscura!	<i>¡Ay muerte mala!</i> ¡Deja para el amor la verde rama!

Si se intenta separar lo formal de lo simbólico, pueden destacarse ciertas características que sí que se reproducirán con posterioridad en sus otras dos tragedias: en primer lugar, el carácter popular y folklórico que determina las escenas corales de Federico García Lorca. Los Leñadores aparecen a escena en el cuadro primero del acto tercero con una acotación que indica que “*se oyen violines*” (García Lorca, 2017d: 144). No es baladí que el poeta haga aparecer instrumentos en la escena, ya que una de las principales características de sus personajes corales es que vienen acompañados de música e incluso que se manifiestan mediante canciones, todas ellas con una base claramente popular.

Todo el teatro de Federico García Lorca es poético, sin embargo, solo algunos de los fragmentos, que muchas veces coinciden con los parlamentos o escenas más relevantes de la obra, aparecen escritos en verso. Los personajes corales son uno de estos casos. Los versos pronunciados por los Leñadores son tanto de arte mayor como de arte menor y sin ningún tipo de rima o estructura preestablecida, aunque destacable el uso enfático que el poeta realiza mediante exclamaciones. También se sitúa a cierta distancia de los otros coros en relación con la música, ya que, en este caso, Lorca no parte de ninguna canción ya existente en el corpus musical tradicional, y, además, escoge a una clase popular de trabajadores de la que tampoco se conocen canciones de trabajo en el folklore popular, como sí ocurre con las Lavanderas o los Segadores. Aun así, sí que comparte una peculiaridad con los otros dos coros y es que, a pesar de ser coros formados por

² Ver anexo 1.

trabajadores, nunca sus letras son de alabanza al trabajo. Se aleja de esta forma de las cancioncillas populares de trabajo que se cantaban en el campo y le da a lo folklórico un misticismo trágico. Este misticismo trágico queda recogido también por Lope de Vega en *El caballero de Olmedo*, que, como Lorca en *Bodas de sangre*, prefigura mediante una canción popular la muerte del caballero (Gilabert, 2017: 277):

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

Lo que hará Lorca en *Bodas de sangre* es partir del crimen de Níjar para transfigurarlos y la música, el baile y el coro son los elementos con los que él podrá crear la tensión espiritual que consideraba necesaria en una escena de estas características. Los Leñadores inician un diálogo que pasa al verso en dos momentos importantes: antes del soliloquio de la Luna (García Lorca, 2017d: 147) y antes del diálogo entre Leonardo y la Novia (153) que terminará con la muerte de Leonardo. Estas dos apariciones de los Leñadores se estructuran a partir de pareados y versos sueltos con una estructura anafórica y que dota a los dos fragmentos de cierta musicalidad. El uso poético de la canción, típico en Lorca, hace pensar que estas dos apariciones de los Leñadores sí pudiesen ser cantadas, aunque no se exprese de manera explícita en las acotaciones. Es importante destacar que desde pequeño fue un niño instruido en la música y sabía tocar el piano e intentó también aprender a tocar la guitarra. Cuando llegó a Granada, en 1922 organizó junto a Manuel de Falla, amigo y referente, el Concurso de Cante Jondo y publicó poco después el *Poema del Cante Jondo*. Para el poeta granadino este género estaba por encima del flamenco, que iba más ligado a lo folklórico y a una cultura popular degradada a raíz de la sociedad industrial. Con el cante jondo Lorca encontrará la manera de expresar lo popular insertado en la modernidad.

Federico García Lorca hace aparecer a los Leñadores en uno de los momentos más importantes de la tragedia y su función es casi metafísica. No se puede saber con la intervención del coro el desenlace de la tragedia, sin embargo, sí sirve como guía al espectador o al lector hacia caminos que pueden conducir de manera bastante clara a los acontecimientos que sucederán posteriormente. Los Leñadores aparecen justo después del descubrimiento de la huida de la Novia y Leonardo y provocan, con su entrada en

escena, la revelación de la situación de los fugados. Los personajes corales de García Lorca no tienen una función reveladora sino más bien analítica y más aún si se observan las apariciones de los Leñadores desde su vertiente simbólica. El dramaturgo tejió una red de símbolos a lo largo de su trayectoria poética que trasladó también a su teatro trágico y en estos dos fragmentos aparecen algunos de los símbolos más importantes: la luna, la muerte, la sangre, el color verde y las flores, que se estructuran a partir de metáforas de un mundo casi onírico.

La Luna y la muerte son el hilo conductor de la cancioncilla de los Leñadores y García Lorca las usa casi como sinónimos (tal y como mediante los colores del cuadro, se evidencia la construcción de estructuras correlativas entre los dos elementos). La muerte en la obra del poeta es un tema fundamental, pero lo importante no es el mero hecho de morir sino *por qué* y *cómo* mueren sus protagonistas, que en este caso lleva implícita la sangre. No se trata de “la ética del morir”, sino de la “mística del morir” (Josephs y Caballero, 2017: 57). Y esto es lo que los Leñadores pretenden transmitir con sus aportaciones. La Luna en el primer fragmento aparece como portadora de muerte, muestra las víctimas que morirán pronto en la escena, las alumbró, es ella quien realmente los matará por haberlos iluminado con su luz. Los adjetivos que acompañan a la Luna son: sola, mala y triste, exactamente los mismos que acompañarán a la muerte. La Luna y la muerte son elementos simbólicos de la fatalidad y son las encargadas de dar paso a lo que Lorca denominó “fantasía poética”. Los teloneros de estos personajes simbólicos serán el coro de Leñadores. Es destacable que la Luna aparezca vestida de leñador con la cara blanca, hecho que la relaciona directamente con el coro dándole a este un papel de agentes de la destrucción, el mismo que tiene ella. Su trabajo en el bosque no es otro que el de cortar las ramas de los árboles, símbolo inevitablemente de terminar con la vida, de llevar con ellos la muerte.

El mito de la Luna como divinidad de la muerte es uno de los símbolos más destacados de Federico García Lorca. Es inevitable conectar los fragmentos de los Leñadores y sobre todo el posterior soliloquio de la Luna con el “Romance de la luna” y el “Romance sonámbulo” que aparecen en *Romancero gitano*. La luna del “Romance de la luna” se llevará al niño enfermo, hará que la muerte llegue a él, igual que hará con Leonardo mientras los caballos (de los gitanos en el caso del niño, del novio en el caso de Leonardo) se acercan:

Niño déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño déjame, no pises,
mi blancor almidonada.

En el caso del “Romance sonámbulo” además de la calificación metafórica de la Luna, aparece el color verde como símbolo de fatalidad: “*Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas.*” Lo verde en Lorca está asociado a lo fatídico, por este motivo, las hojas verdes que acompañan a la Luna antes de su soliloquio, se convierten en hojas secas cuando esta se manifiesta como preludio de muerte.

Los Leñadores van a dedicarse a pedir clemencia a la Luna, pero será inútil porque los personajes están condenados a cumplir su destino trágico e inevitable. La Luna junto con los Leñadores y la Mendiga (personaje en el que se materializa la muerte) representaran las fuerzas trágicas de las antiguas tragedias que encarnaban las esfinges, los fantasmas o las brujas. Su cometido no va a ser premonitorio, pero sí que con su acto de presencia se evidenciará el advenimiento de la catarsis trágica.

Otro de los símbolos destacados es el de las flores, que aun adquirirá más presencia en el coro de lavanderas de *Yerma*. El Leñador 2º en la primera aparición afirma: ¡Llena de jazmines la sangre! (García Lorca, 2017d: 146): los jazmines son una flor vinculada a la esperanza y a la fertilidad, que al aparecer ensangrentados no hacen más que evidenciar la clemencia que los Leñadores están pidiendo para los novios fugados. La rama que los Leñadores 3º y 4º pedirán que siga siendo del amor en la primera aparición se transformará en una rama verde en la segunda constatando la fatalidad del mismo: el verde de las ramas lleva implícito el rojo de la sangre. No deja de recordar esta huida de la Novia y Leonardo a la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora con su respectivo final trágico: la muerte por amor, la pasión que se ve abocada irremediabilmente a la muerte³. En la segunda intervención, se aprecia la clemencia de los Leñadores, sin olvidar que ellos mismos forman parte del universo sobrenatural y

³ Para la relación entre Federico García Lorca y la poesía gongorina ver la conferencia del mismo autor “La imagen poética de Luis de Góngora” Revista Residencia, octubre 1932.

fatídico de la Luna: “¡No abras el chorro de la sangre!” (García Lorca, 2017d: 146). Sin embargo, todo será en vano.

La sangre es el elemento que vehicula toda la tragedia. Los Leñadores no trazaran un resumen de lo fundamental de la trama de la tragedia, pero si evidenciaran cuál es el elemento más importante de esta. Son bodas de sangre, no bodas de muerte, y eso es un elemento significativo: si solo hubiesen sido bodas de muerte todo lo trágico no hubiese existido, es decir, si las bodas hubiesen llevado a la muerte sin el asesinato violento, lo trágico no hubiese tenido cabida en la tragedia, ya que para Lorca la sangre es necesaria para el devenir trágico, y está presente, por lo tanto, en toda la obra como elemento provocador de la catarsis. La sangre evidencia un sacrificio que va más allá de la muerte y que sirve para retomar el tópico de la muerte por amor. El crimen de Níjar fue pasional y vengativo, igual que la actuación de la Luna, que más que desencadenar una muerte provoca un asesinato. A lo largo de toda la obra (aunque desaparece en esta escena sobrenatural) aparecerá el puñal, la navaja o el cuchillo, símbolos muy frecuentes en el poeta y que representarán también la muerte trágica que ya se hace presente desde la primera escena de la obra (García Lorca, 2017d: 95):

NOVIO: Déjelo. Comeré uvas. Dame la navaja.

MADRE: ¿Para qué?

NOVIO (*riendo*): Para cortarlas.

MADRE (*entre dientes y buscándola*): La navaja, la navaja... Maldita sean todas las navajas y el bribón que las inventó.

La figura de la Novia introducirá otra característica que también se desarrollará en sus dos próximas tragedias, concretamente en los personajes de Yerma y Adela y es la del empoderamiento de la mujer⁴. En *Bodas de sangre* es donde aparece menos definido, pero ya se empieza a gestar la institución de la mujer como controladora de su vida después de haber sido presentada en la tragedia como víctima. La Novia es capaz de abandonar a su marido y huir por amor, Yerma se atreve a asesinar a su marido y Adela a suicidarse. Todas ellas cumplen un final trágico asociado de manera directa a un lugar concreto que actúa como desencadenante: Andalucía.

⁴ Sobre el estudio de género, ver *Concepto de la mujer española en la obra de García Lorca*, Ángel Sopena Ibañez, Ed. LIADE, Monografías, Madrid, 1967.

Federico García Lorca se inspiró para escribir su tragedia en el pueblo de Purullena, cerca de Guadix, al que visitó junto a Manuel de Falla y donde las casas están excavadas en las rocas de las colinas, de igual modo que lo está la de la Novia de *Bodas de Sangre* (Josephs y Caballero, 2017: 69), hecho que de manera inmediata transporta al espectador o lector a un lugar conocido o, como mínimo, reconocible. El coro de Leñadores lo que hará es romper esa posibilidad de mimetización con la realidad, y sin alejarse de su condición de seres naturales del bosque, elevaran, mediante la incursión de la Luna como *dramatis personae*, lo aparentemente natural a un fin inevitablemente trágico. Y en esa función es donde recae lo fatídico del coro lorquiano de *Bodas de sangre*.

4.2 Las Lavanderas de *Yerma*

Federico García Lorca en una declaración al diario madrileño *Luz* el 3 de julio de 1934 hablaba así de su próxima obra de teatro:

Ahora voy a terminar *Yerma*, una segunda tragedia mía. La primera fue *Bodas de sangre*. *Yerma* será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias. *Yerma*, que está acabándose, será la segunda.

García Lorca se sumerge con *Yerma* en el proceso de renovación de la tragedia y prueba de ello es que sitúa en su obra la figura del coro, que en este caso será un conjunto de Lavanderas cantando en el arroyo mientras lavan su ropa. El episodio coral de las Lavanderas es la primera escena del acto segundo y constituye una escena entera (García Lorca, 2017c: 67-77), en la que las mujeres en el arroyo comentan la frustración erótica de la protagonista, a través, primero de un diálogo y después de una larga canción con claros dejes simbolistas que en algunos casos se aproximan a los que aparecen en *Bodas de sangre* y que en otros son completamente nuevos⁵. Las canciones de lavanderas o del lavadero eran canciones de carácter popular que se cantaban mientras las mujeres trabajaban y han quedado recogidas en distintos cancioneros, generalmente de la zona de Andalucía. A parte de las canciones de trabajo cantadas por las propias lavanderas, existía

⁵ Ver Anexo 2.

otra tipología de canciones que también se cantaba con frecuencia: la que los muchachos cantaban para las lavanderas. Federico García Lorca en su *Poema del cante Jondo* (2017a: 123) ya introduce una canción sobre una lavandera que lava bajo un naranjo en flor, con una estructura muy similar a la que desarrolla, años más tarde, en *Yerma*:

LA LOLA

Bajo el naranjo lava
Pañales de algodón.
Tiene verdes los ojos
y violeta la voz.

¡Ay, amor,
bajo el naranjo en flor!

(...)

Luego cuando la Lola
gaste todo el jabón
vendrán los torerillos.

¡Ay, amor,
bajo el naranjo en flor!

El Fondo de Música Tradicional (Institución Milá y Fontanals - Centro de Investigación en Humanidades del Consejo Superior de Investigaciones Científicas) recoge distintos ejemplos de estas canciones, una de ellas es la anotada por Bonifacio Gil, compositor y musicólogo español, y dictada por Don Hermenegildo Martín Borro, “poeta de 59 años”. Bonifacio Gil anota en la partitura que “la aprendió, siendo niño, de las mismas lavanderas de Cabreros. La cantaban cuando lavaban en los arroyos “La Pizarra” y “Vamoscoso”, del término municipal. Esta canción está ya olvidada en la Villa. No recuerda más coplas”⁶. Esta canción de las lavanderas de Cabreros sirve para diferenciar las canciones que los muchachos cantaban a las mujeres mientras lavaban en el arroyo de las canciones que las mismas lavanderas cantaban a la hora de trabajar.

Tal y como se recoge en *Bodas de sangre* con los Leñadores, y se recogerá también en *La casa de Bernarda Alba* con los segadores, ninguno de los personajes corales elabora

⁶ “Canción de las lavanderas” IMF-CSIC, ver Anexo 4.

una canción en relación con el hecho de trabajar. García Lorca vuelve a las canciones tradicionales de trabajo y las adapta para que tengan una función dramática en la obra, más allá de, en este caso, su papel como mujeres que lavan la ropa. Aun así, su manera de manifestarse en el texto sí seguirá la estructura tradicional de la canción popular.

Es interesante extraer del comentario sobre la cancioncilla de Bonifacio Gil que la define como una “copla”. La copla es una composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y que por lo común sirve de letra en las canciones populares (RAE). Federico García Lorca en el caso de *Yerma* sí que cogerá la estructura prototípica de las coplas para que las Lavanderas elaboren su juicio respecto al tema que vehicula la tragedia. Hay cuatro versos que dan inicio a la escena y se repiten varias veces a modo de estribillo dispuestos en forma de seguidilla, es decir, heptasílabos con rima libre en los impares, y pentasílabos con rima asonante en los pares (7-, 5b, 7-, 5b). El resto de la escena combina el diálogo sin verso con pequeñas coplas con rima y métrica libres y pareados. Uno de los pareados también se va repitiendo: “¡Ay de la casada seca! / ¡Ay de la que tiene los pechos de arena! “, sin embargo, no pretende actuar como estribillo de la canción sino más bien ejecuta una función recolectora para conectar con el tema fundamental que están tratando (y criticando) las Lavanderas y que vertebra el contenido de la tragedia.

Una de las características más relevantes de esta escena es su simbología, sobre todo la que se observa en las partes líricas. Los símbolos, como ya se ha visto en *Bodas de Sangre*, son uno de los elementos más identificativos de la obra del poeta granadino. En este caso, los símbolos que aparecen en *Yerma* pueden agruparse en tres ejes temáticos que conducen al tema central de la frustración erótica de la mujer estéril: tipos de flores, elementos de la naturaleza y en relación con la maternidad. No es baladí que sean estos los tres campos semánticos que vayan repitiéndose a lo largo de la escena ya que con ellos se pretende transmitir la idea central de la misma⁷.

Esta simbología se manifiesta desde la primera copla. Es significativo que las Lavanderas canten sobre el “arroyo frío” ya que, el agua es símbolo de fertilidad a lo largo de toda la

⁷ Para más información sobre los símbolos en García Lorca: *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Manuel Antonio Arango, Madrid, Espiral Hispano Americana, 1995.

tradición literaria y más aún en la literatura de la Edad Media, aun así, que el arroyo esté frío aleja esa fertilidad de Yerma. Que aparezca “lavo tu cinta” probablemente tampoco es un hecho azaroso: la expresión “estar en cinta” proviene del latín *incinta* y significaba “sin ceñir”. Como bien se sabe, ahora esta expresión se usa para referirse a las mujeres embarazadas, que anteriormente, dejaban de ponerse el ceñidor o cinta que sujetaba los vestidos de talle para no apretar el feto (Lázaro Carreter: 2004). Es evidente que Yerma nunca podrá encontrarse en esta situación. En el penúltimo verso aparece la primera flor, el jazmín, una flor relacionada con los sentimientos más puros, y que tal y como se ha observado en *Bodas de Sangre*, simboliza la esperanza y la espiritualidad. En Yerma los jazmines no son ensangrentados sino amarillos, estos se regalaban tradicionalmente para obsequiar una nueva vida, que, en su caso, nunca llegará. Se contrapone aquí el frío del arroyo y el caliente del jazmín.

A continuación, la Lavandera 4ª habla de ver crecer al tomillo que plantó, como símbolo de semilla que va creciendo, igual que crecen los niños que paren y crían las mujeres. Los dos últimos versos añaden lo que a lo largo de la escena va a marcar la actitud de las lavanderas: la inculpación a Yerma y a su actitud con Víctor como causantes de la infertilidad, “El que quiera honra / que se porte bien” (García Lorca, 2017c: 67). La Lavandera 1ª es la que pronuncia por primera vez los versos que se irán repitiendo a lo largo de la escena: “¡Ay de la casada seca! / ¡Ay de la que tiene los pechos de arena!” (73). Seca no es otra cosa que un sinónimo del nombre de la protagonista, Yerma, en el que ya se intuye su situación. Los pechos de arena, son evidentemente, pechos sin leche para amamantar a un hijo que no va a existir nunca. Aparece de nuevo, a continuación, la idea de semilla que planta el marido en el cuerpo de la mujer, y también de nuevo el agua como símbolo de fertilidad: “para que el agua cante / por tu camisa” (73) es decir, para que la mujer se quede embarazada y lleve en ella una nave como símbolo del hijo.

Seguidamente, las Lavanderas 1ª, 2ª, 5ª, 4ª dejan de hablar de Yerma para hablar de sus situaciones como mujeres casadas y, sobre todo, como mujeres fértiles. García Lorca construye aquí para cada una cuatro pequeñas coplas, con rima y métrica libre. La Lavandera 1ª señala que lo que está lavando es la ropa de su niño, para que tome la pureza, la limpieza y la fertilidad del agua cristalina. Las tres otras coplillas tienen estructuras correlativas: los primeros dos versos sitúan a sus maridos viniendo de trabajar de distintos lugares (monte, llano, aire) y volviendo a casa a distintas horas (comer, cenar, dormir),

los dos últimos versos tienen un carácter erótico que Lorca expresa a través de tres flores distintas (rosa, arrayán, alhelí). La rosa y el rosal para Federico simbolizan la pasión y el amor, el arrayán o mirto es la flor asociada a la diosa Venus o Afrodita y se usa como símbolo de fecundidad y fidelidad y el alhelí (amarillo) es representación también de la fidelidad. Los alhelíes rojos son menos frecuentes, pero probablemente el color rojo, tal y como ocurre con el rosal, estén relacionados con la pasión.

A las coplas le siguen dos pareados que son metáforas del hecho de procrear, de tener hijos y de la implicación que debe ponerse para tenerlos. Aparecen por primera vez los pájaros, en este caso “sin sueño”, otro elemento que se vincula a la fertilidad. Estos pareados terminan con la sentencia de la Lavandera 1ª: “Hay que gemir en la sábana” (García Lorca, 2017c: 75). Este es el momento de toda la escena donde el carácter erótico queda expresado de manera más explícita y en el que la Lavandera 1ª deja atrás completamente la defensa inicial que había hecho hacia Yerma al principio de la escena.

Las Lavanderas proceden, a continuación, a relatar el período del embarazo y lo que sucede al cuerpo de la mujer hasta que el niño nace y revive los “yertos vidrios del alba” (García Lorca, 2017c: 75). Los dos versos que pronuncia la Lavandera 1ª son la metáfora precisa del embarazo: “Y nuestro cuerpo tiene/ ramas furiosas de coral” (75). El coral ha sido símbolo, tradicionalmente, de las aguas profundas, pero por su color rojo se ha asociado siempre a la sangre y a las vísceras, y por extensión se relaciona con la vida. La Lavandera 2ª hace aparecer los pájaros otra vez, en este caso, las palomas. Las palomas son aves capaces de producir su propia leche para alimentar a sus crías, y son, por lo tanto, un claro símbolo de la maternidad. Han estado relacionadas con muchas figuras maternas a lo largo de la historia, como con la Virgen María. En el cristianismo las palomas se han establecido como un símbolo de cuidado, devoción, paz y pureza. Hay veces que cuando nacen sus crías, dejan de comer para así producir una leche más pura (Cirlot, 2011: 353).

Con la intervención de la Lavandera 3ª aparece por primera vez la palabra “hijo” que aún no había aparecido en toda la canción. El niño que aparece gime, una característica positiva en los niños que lloran al nacer. La Lavandera 4ª comenta el papel de los hombres en este proceso mediante el símbolo del ciervo. El ciervo está relacionado con el árbol de la vida y se le ha atribuido a lo largo de toda la literatura el símbolo de la fertilidad. Para

los pueblos lejanos de oriente y para las culturas precolombinas, los ciervos eran símbolo del espíritu y de los cuerpos que se renovaban debido al nacimiento de los brotes de sus cuernos, es decir, que de los hombres también nacen los hijos (Ciriot 2011: 128-129). Los dos pareados que pronuncian la Lavandera 5ª y 2ª muestran la alegría por el embarazo. Aparece en el segundo pareado la figura del cáliz, que tradicionalmente recoge la sangre de Cristo abierta por la herida de la lanza, en el caso de las embarazadas, el útero simbolizaría el cáliz en el que el niño vive. Con este verso termina el cante de las Lavanderas relacionado con su maternidad y proceden, entonces, a dirigir su canción otra vez hacia la figura de Yerma. Vuelve a aparecer el pareado que usa García Lorca como estructura vertebradora de la canción, y a continuación las Lavanderas pronuncian sentencias exclamatorias que cierran de manera definitiva el cante a la maternidad. Los últimos versos que pronuncia la Lavandera 6ª hablan de la aurora que lleva el niño. La aurora es originariamente el nombre de la diosa romana que representaba el amanecer, el nacimiento del sol igual que nace el niño. La escena se cierra de la misma forma que ha empezado, con los cuatro versos de la copla y con unas risas jocosas que se oyen mientras cantan todas juntas la canción y golpean sus paños con ritmo.

Con el análisis formal y simbólico de esta escena se evidencia el cumplimiento de la voluntad del poeta, expresada en la entrevista mencionada con anterioridad: las Lavanderas funcionan perfectamente como coro y la obra es una gran tragedia rural.

Sin embargo, cabe remarcar una vez más las diferencias respecto al coro griego, que van quedando ya definidas desde *Bodas de Sangre* y se consolidan con *La casa de Bernarda Alba*. Las Lavanderas de Lorca no pretenden mostrar lo que va a ocurrir *a posteriori*, aunque en parte pueda intuirse, sino que tienen la función de ejemplificar la trascendencia del tópico que rige la tragedia: el de la casada seca. Su función es casi metafísica, mediante el juicio de las Lavanderas el autor consigue transmitir aquello trascendental de la tragedia, lo que pretende que surja del interior para que se evidencie creando un conflicto que terminará con un inevitable final trágico.

Además, con las continuas críticas a Yerma por parte de las Lavanderas, donde solo una de ellas parece intentar justificarla, Lorca sitúa al lector y al espectador en la posición de pueblo, alejándose de la construcción de Yerma como correlato objetivo de víctima, hace aparecer la opinión popular y generalizada del tópico. Se conoce el modelo real en el que

García Lorca se inspiró para escribir la tragedia: el pueblo de Cáñar, en la Alpujarra. Mario Hernández, reproduce una carta del dramaturgo a su hermano en 1926, donde se lee: “Los tipos humanos son de una belleza impresionante. Nunca olvidaré el pueblo de Cáñar (el más alto de España), lleno de lavanderas cantando y pastores sombríos. Nada más nuevo literariamente” (Doménech, 1986). Con las Lavanderas, Federico García Lorca consigue ejemplificar la repercusión social de la época para aquellas mujeres casadas que no podían tener hijos en los pequeños pueblos del interior de España. El poeta sitúa al espectador y al lector más allá de la obra y crea un horizonte de expectativas que se cumple de manera total en el contexto en el que se desarrollan los hechos. Este contexto se puede intuir mucho antes de la escena lírica en cuestión, sobre todo con el diálogo que la protagonista tiene con su marido y los reproches que este le hace:

JUAN: No comprendo en qué te has entretenido.

YERMA: Oí cantar a los pájaros

JUAN: Está bien. Así darás que hablar a las gentes.

YERMA (*Fuerte*): Juan, ¿Qué piensas?

JUAN: No lo digo por ti, lo digo por las gentes.

Aparece con este diálogo otra característica que se trasladará aun de manera más clara en *La casa de Bernarda Alba* y que por el contrario no quedaba tan definida en *Bodas de sangre*: la oposición entre el dentro y el fuera. La antinomia dentro/fuera plasmará los sentimientos de Yerma (Doménech, 1986) y justificará la preocupación de Juan para que su mujer se quede encerrada dentro de los muros de la casa. Tal y como ocurrirá también en *La casa de Bernarda Alba*, la casa deviene un muro infranqueable, tiene casi un sentido de tumba para ciertos personajes. Las Lavanderas, fuera de estos muros, ven, juzgan y cantan aquello que ocurre en el pueblo. García Lorca construye con ellas un personaje prototípico a lo largo de la historia del teatro, el de las chismosas. Por ellas se sabe cómo la casa de Juan y Yerma es un “infierno” que “aumenta cada hora”, también que las cuñadas son las encargadas de vigilar a Yerma y que muchas gentes piensan que ésta y Víctor tienen relaciones íntimas (Gil, 2017: 19). Este personaje coral que tiene la función de comentar, cotillear y enredar la trama de la obra, sin embargo, su manera de contarle trasciende la superficialidad y se inserta en un plano metafísico en el que lo metafórico sustituye al chisme fácil convirtiéndolo en profundo y alejado de lo prototípico. Los personajes típicos de las chismosas, aunque Lorca las inserte en una tragedia, aparecían mayoritariamente en las comedias, y de manera muy frecuente en la *commedia dell’arte* italiana. En este sentido, Carlo Goldoni escribe en 1750 *I pettegolezzi delle donne*, una

comedia donde las mujeres chismosas son las protagonistas y en la que se tratan ya temas como la envidia, la falsedad y el desprecio. También se encuentran ejemplos en el teatro del Siglo de Oro, en el que esta función la ejercen criados y criadas y graciosos y graciosas.

Federico García Lorca con *Yerma* recupera con más fuerza todavía una característica que ya aparecía con la Novia de *Bodas de Sangre*, el de la capacidad de la mujer de erigirse como dueña de su vida, siendo siempre consciente de la inevitabilidad del destino trágico. Yerma será capaz de matar a su marido al que considera causante de que su infertilidad se haga corpórea, se manifieste y se traslade a las gentes. Unas gentes que deben insertarse en un *topos* muy concreto, del mismo modo que ocurría con *Bodas de sangre*, y ocurrirá también bastante notoriamente en *La casa de Bernarda Alba*: Yerma no podría ocurrir en otro lugar que no fuese la Andalucía trágica que llevará a la protagonista a pugnar su deseo de ser madre con el juicio al que es sometida por no poder serlo y que se manifestará con el final inevitablemente trágico: Yerma decide matar al hijo matando al padre.

4.3 Los Segadores de *La casa de Bernarda Alba*

El último de los personajes corales de Federico García Lorca es el de los segadores en *La Casa de Bernarda Alba*, con ellos se cierra el ciclo de las tragedias rurales del dramaturgo granadino. Se distingue de los otros dos coros por como el autor se refiere a él: los otros dos personajes corales aparecen en las tragedias con el nombre de Leñadores y Lavanderas, en esta, en cambio, aparecen únicamente con el nombre de Coro. Este hecho plantea una duda que ya aparecía en *Bodas de Sangre* y es la de poder afirmar si es un fragmento en el que se canta y quienes son los que lo cantan, los segadores o una comitiva que los acompaña mientras ellos van de camino a la siega. Lo que sí se puede apreciar es la estructura de la intervención del Coro, que comparte con *Yerma*, de dos cuartetos octosílabos, una primera estrofa con rima asonante en o-e en los versos impares y en i-a en los pares y una segunda estrofa con rima también asonante en -a en los impares y en e-o en los pares.⁸

⁸ Ver anexo 3.

En estas cuartetos, aunque no pueda afirmarse quién las canta, se puede observar claramente que son un canto de siega y trilla. Las canciones de siega y trilla, eran lo que probablemente Lorca escuchaba niño, ya que son canciones con un fuerte arraigo en Granada, tierra de labradores (Siebenmann 1967: 600). Se trata de un tipo de canto prototípico en la lírica tradicional popular, de autor anónimo y transmitido oralmente. Estos tipos de cantos se desarrollaron en entornos rurales desde tiempos primitivos y se han ido recopilando a lo largo de la historia: “Los segadores”, actual himno de Cataluña, datado del siglo XVII conforma un tipo de canción de siega, así como la que aparece en el *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, de Federico Olmeda publicado en Sevilla el 1903 o la canción tradicional catalana conocida como “El ball de la civada” (el baile de la avena), que además de una letra relacionada con la tarea de trabajar la avena también cuenta con un baile. Fueron un tipo de cante tan frecuente que quedaron recogidas por distintos autores, entre ellos Lope de Vega, que en la jornada segunda de *Los Benavides* incluye un canto de siega:

Oh, cuán bien segado habéis,
la segaderuela!
Segad paso, no os cortéis,
que la hoz es nueva.
Mirá cómo va segando
de vuestros años el trigo;

tras vos, el tiempo enemigo
va los manojos atando.
Y ya que segar queréis,
la segaderuela,
segad paso, no os cortéis,
que la hoz es nueva.

En el caso de los Segadores de *La casa de Bernarda Alba* aparecen dos elementos que hacen evidente que las cuartetos de la tragedia se debían representar cantadas, aunque no se especifique por quién. Un primer ejemplo es la acotación que el autor añade después de la primera cuartetota, en la que se dice: “(Se oyen panderos y carrañacas)” (García Lorca, 2017b: 213): otro ejemplo es la aportación que Poncia hace después de la segunda cuartetota: “¡Qué canto!” (213). La evidencia clara que las dos cuartetos se cantasen lleva a pensar que pudo tener la voluntad, como en *Yerma*, de elaborar una copla. Uno de los elementos característicos de las coplas y sobretodo de las seguidillas eran los instrumentos. En este caso, García Lorca coloca panderos, un instrumento rústico

formado por uno o dos aros superpuestos, provistos de sonajas y cascabeles, cubierto con piel muy lisa y estirada que se toca haciendo resbalar uno o más dedos por ella o golpeándola con ellos o con toda la mano (RAE) y carrañacas, tabletas o chapas metálicas rayadas que suenan al rascarlas con un palito y se emplea para hacer ruido en las comparsas de carnaval (RAE). En las coplas populares es tradición que se usen instrumentos como castañuelas, guitarras, o bandurrias.⁹ Miguel de Cervantes hace aparecer en el *Quijote* una seguidilla cantada por un mancebo (Cervantes 2015: 908):

(...) iba cantando seguidillas para entretener el trabajo del camino: cuando llegaron a él, acababa de cantar una, que el primo tomó de memoria, que dicen que decía:

A la guerra me lleva
Mi necesidad.
Si tuviera dineros,
No fuera, en verdad.

Federico García Lorca con estas cuartetos reelabora lo popular mezclándolo con lo culto. La canción de siega de *La casa de Bernarda Alba*, como ocurre también en las otras dos tragedias, no es una canción de alabanza al trabajo de segador, sino que es más bien una cancioncilla pícaro que los segadores o sus acompañantes cantaban dirigida a las mujeres que desde dentro de sus casas en el pueblo los miraban mientras se iban a trabajar. Lorca hace una perfecta conjunción de las canciones de siega que él probablemente escuchaba en Fuente Vaqueros y de las coplas tradicionales pícaras que pintaba Goya para crear una canción nueva con una función dramática en el texto.

El poeta granadino, bebió de otra fuente más: el cante jondo y el flamenco, tal y como se ha observado ya en *Bodas de sangre*. La relación que se establece con el flamenco en esta canción es la similitud con uno de los palos clásicos: las trilleras, que aparecen muchas veces junto con las mineras, las tarantas o los cantes de fragua. Los cantes de trilla tienen un origen folklórico y son canciones que se asocian a los trabajos rurales. Se cantaban en Andalucía, Castilla y Extremadura y se realizaban con un ritmo básico hecho con cascabeles o campanillas, rememorando el sonido de las que las bestias de tiro llevaban durante la faena de la trilla en las eras (López Sánchez, 2012). Sonidos similares a los que los panderos y las carrañacas de *La casa de Bernarda Alba* emulan. Las letras de estas

⁹ Puede verse, por ejemplo, el *Baile a las orillas del Manzanares* de Francisco de Goya, cuadro en el que se muestran majas y majos bailando seguidillas en las orillas del Río Manzanares de Madrid (1776-1777).

trilleras se expresaban generalmente en seguidillas castellanas, igual que las coplas que bailaban las majas y los majos del siglo XVIII. Otro elemento característico de este palo del flamenco es la similitud melódica que tiene con las nanas, cante que Federico García Lorca incluye en varias de sus tragedias.

Puede deducirse que Federico García Lorca bebe de distintos elementos tradicionales y folklóricos y los mezcla para elaborar una canción nueva con un trasfondo popular, pero siendo plenamente culta y llena de símbolos que hacen que estas dos apariciones del Coro tengan una función importante dentro de la obra.

Como se ha comentado anteriormente, la canción de siega de Federico García Lorca no es una alabanza al trabajo, sino más bien una canción dirigida a las mujeres que, como las hijas de Bernarda Alba, los ven desde la ventana y se enamoran fugazmente de ellos, sobre todo por el hecho de estar situados en una posición inalcanzable para ellas. En la primera de las cuartetos, aparecen los segadores yendo a buscar espigas que probablemente tengan, además del significado explícito en relación con el trabajo de los segadores, un sentido metafórico de las mujeres que ellos también van a buscar para llevarse sus corazones mientras ellas, lo único que pueden hacer, es mirarlos desde las ventanas. Esta primera cuarteta tiene un carácter informativo, a diferencia de la segunda, que es una llamada directa a las mujeres: “Abrir puertas y / ventanas / las que vivís / en el pueblo” (García Lorca, 2017b: 213). Que aparezca el verbo “abrir” pone en evidencia algo muy trascendente en la obra: que las muchachas viven encerradas en sus casas a merced de lo que la autoridad, en este caso Bernarda, mande y ordene. Los dos últimos versos de la segunda cuarteta son los que tienen un carácter más sexual y pasional. Lorca, poeta de símbolos, usa, como ya se ha podido apreciar, con mucha frecuencia en sus tragedias la rosa y el rosal para evidenciar la pasión y el amor, por lo tanto, no es baladí que los sombreros de los segadores deban adornarse con rosas. Además, aunque el sombrero siempre se haya relacionado simbólicamente con la mente, Juan-Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos* (2011: 419), observa también que puede encerrar un significado fálico, que muy probablemente es el que pretenda introducir Lorca aquí. Al finalizar la canción, Martirio y Adela la repiten, hecho que demuestra el carácter popular del cante, conocido por todas las gentes del pueblo, característica que no se observa en las otras tragedias. Además, pone de manifiesto cual va a ser la actitud de las

dos hermanas frente a la vida que les espera: Martirio canta con “nostalgia” y Adela “con pasión”.

La pasión con la que Adela canta y con la que vive será la causante de su inevitable destino trágico. Adela, igual que Yerma, es uno de los personajes femeninos capaces de erigirse dueña de sus decisiones rompiendo con lo impuesto por su madre y por las convicciones sociales, y pasa de ser una víctima reclusa en una casa a decidir sobre la fatalidad de su destino.

La importancia del coro de segadores desvela el tema fundamental de la obra, que se plasma ya en el título: la oposición entre el dentro y el fuera: entre la casa y el pueblo. El Coro es el símbolo más claro de lo que hay fuera de los muros de la casa de Bernarda, y ni este puede acceder a dentro, ni las hijas salir a fuera. Que no puedan salir, no significa que no quieran hacerlo, y en esta contraposición aparece la tensión trágica. Adela manifiesta su voluntad de salir hacia fuera: “Me gustaría segar para ir y venir” (García Lorca, 2017b: 213) sin embargo, lo único que puede pedir es ir a ver los segadores por la ventana. El Coro también manifiesta esta tensión entre el dentro y el fuera con el verso “Abrir puertas y ventanas” (213). Las puertas tendrán un papel muy importante dentro de la obra, no solo por la petición del Coro de que sean abiertas, sino también por el hecho de ser portadoras de verdad. La última puerta que se derribará para mostrar la verdad encerrará a Adela muerta después de suicidarse.

El poeta granadino publicaba en 1927 un libro titulado *Canciones (1921-1924)* en él, aparecía un poema dedicado a Manuel Ángeles Ortiz, amigo suyo de El rincencillo titulado *Trasmundo* y dividido en distintas partes: “*La despedida*” tiene una gran similitud con la canción de siega de *La casa de Bernarda Alba* y ejemplifica de manera muy clara la importancia de las puertas y las ventanas abiertas para el poeta.

DESPEDIDA - TRASMUNDO

Si muero.
dejad el balcón abierto.

El niño come naranjas.
(Desde mi balcón lo veo.)

El segador siega el trigo.

(Desde mi balcón lo siento.)

¡Si muero,
dejad el balcón abierto.

El Coro igual que en las otras dos tragedias no tiene una función premonitoria, pero sí que vuelve a poner de manifiesto el tema central de la tragedia: el encierro en la casa de las hijas de Bernarda Alba y su lucha por poder salir hacia fuera, es decir la lucha entre autoridad y libertad. Lo que pretende demostrar García Lorca es que “no hay un lugar limitado para el poder; la historia, relegada aparentemente al campo de lo público, no respeta los pretendidos refugios de la intimidad, entra y actúa dentro de ellos, los constituye, porque pertenece a su propio discurso.” (García Montero, 1986: 367). Es decir, la autoridad lejos de la visión pública de su concepto traspasa los muros de la casa para inyectarse de manera fulminante en su interior.

Con el coro de Segadores también se evidencia cual va a ser el desencadenante del conflicto entre las hermanas: la relación con los hombres, en concreto con Pepe el Romano. El lector o el espectador no será capaz de intuir el suicidio de Adela a diferencia de lo que ocurría con *Bodas de sangre* y la evidente aparición de la Luna como muerte. Aun así, sí que empiezan a introducirse indicios de que alguna cosa se está escondiendo dentro de la casa (García Lorca, 2017b: 213):

ADELA: Me gustaría segar para ir y venir. Así se olvida de lo que nos muerde

MARTIRIO: ¿Qué tienes tú que olvidar?

ADELA: Cada una sabe sus cosas.

Se puede afirmar por lo tanto que, el coro de segadores tiene un papel relevante en la obra por distintos motivos: primeramente, por el lugar desde el que se canta: “*muy lejano*”, que hace emerger la dicotomía entre dentro y fuera de toda la tragedia, la lucha de las hijas de Bernarda por romper el bastón y poder salir hacia al exterior y, en segundo lugar, por el carácter pícaro y erótico de la canción que pone de manifiesto, tanto las influencias del autor como cuál será el desencadenante de la tragedia. El Coro remarca que el cante, los hombres y el amor se sitúan fuera de la casa de Bernarda, y que lo único que las muchachas pueden hacer para sobrellevar esta máxima es verlos desde la ventana y oírles cantar. Esta lucha que se establece en la tragedia, tal y como ocurría también con *Yerma*, no es más que la representación de la sociedad de una época y un lugar concreto, el

cumplimiento del horizonte de expectativas con el cual probablemente el público se identificaba, el drama de las mujeres de España, dónde se ejemplifica el alcance del poder y de la autoridad, que van más allá del género (Bernarda es una mujer, no un hombre) y del espacio (el ámbito privado de la casa).

Adolfo Salazar, compositor amigo del poeta, recordaba que “Federico García Lorca llevaba constantemente en su bolsillo el original de *La casa de Bernarda Alba*. Decía que, al terminar su drama, había tenido una congoja de llanto. Creía comenzar ahora su verdadera carrera de poeta dramático” (Salazar *apud* Hernández, 2017: 38). Carrera que se verá frustrada por su muerte poco después que terminase de escribir esta última tragedia.

5. CONCLUSIONES

Una vez analizados minuciosamente los fragmentos líricos y corales de las tres tragedias rurales de Federico García Lorca pueden establecerse un conjunto de conclusiones en base a tres ejes: la música popular, la tragedia y el paisaje.

Las tres tragedias constituyen un corpus músico-poético en base a lo popular. Se puede establecer una evidente correlación entre lo popular que acompañó a García Lorca durante toda su vida, desde la vega granadina hasta su muerte, y lo lírico que se erige de manera inevitable como tradición literaria aprendida acompañado de un trasfondo simbólico muy elevado que el poeta construye a lo largo de toda su trayectoria literaria. Se observa también la gran influencia del cante jondo tanto en él como en su obra y que plasmó como método de transmisión de lo popular siguiendo estructuras y composiciones parecidas a las de este tipo de cante. Se debe destacar también en este punto la inevitable influencia de Lope de Vega del que toma la popularización de las canciones insertas en el espacio teatral.

En base a la tragedia, se puede establecer un claro cumplimiento del objetivo de renovación de la antigua tragedia griega, no solo por el uso del coro, sino también por la transmisión de la inevitabilidad trágica, que se palpa de manera clara en las tres obras mediante los personajes de la Novia, Yerma y Adela. En relación al coro se evidencian un conjunto de diferencias respecto al coro griego y también entre las mismas tragedias. El coro de *Bodas de sangre* se diferencia de manera bastante significativa de los otros dos porque se sitúa en un plano sobrenatural, hecho que provoca que aquello que pueda contar y transmitir traspase los límites de la realidad. En el caso de los coros de *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, las diferencias son mínimas: se constituyen los dos como evidencia de la oposición entre el dentro de las casas y el fuera del pueblo y el campo, son fragmentos estructurados como cancioncillas populares cantadas que, en vez de alabar al hecho de trabajar, se insertan en la trama de la tragedia para comentarla. Sin embargo, los tres coros sí que constituyen una misma función de carácter metafísico. A diferencia de la tragedia griega, donde eran los encargados de advertir y educar al público hacia la correcta comprensión de la trama, Federico García Lorca los usa en un sentido narrativo y para dar a conocer el tema vertebrador de cada una de sus obras, que queda marcadamente definido ya en sus títulos.

Los Leñadores de *Bodas de sangre* que con su aparición provocan la intervención de la Luna, hacen que la boda pase a ser verdaderamente de sangre, ya que desencadenan la llegada de la muerte de Leonardo. Las Lavanderas de *Yerma* con su canción, hacen evidente el tópico de la casada seca, de la casada yerma, que lleva a la protagonista, juzgada por su condición, a matar a su marido. Y finalmente, los Segadores de *La casa de Bernarda Alba*, ponen de manifiesto con sus cantos la imposibilidad de las hijas de Bernarda de salir de su casa, encierro que lleva al suicidio a la más pequeña de ellas.

La última de las similitudes que comparten los tres coros es su condición de trabajadores de clase popular, hecho que debe relacionarse de manera directa con el tercer eje de las conclusiones: el paisaje. Estos coros, estos finales trágicos, y, en definitiva, estas tragedias, no podrían haberse situado en otro lugar que no fuese un espacio rural, ya que, en ese caso, los personajes corales hubiesen tenido otras características, las referencias miméticas a pueblos andaluces no hubiesen sido posibles y los juicios que se establecen (sobre todo en relación a la mujer) no hubiesen tenido tanto sentido. Se cumple en cada una de las apariciones del coro el horizonte de expectativas que el poeta sabía que su público iba a reconocer. Los coros de García Lorca, a diferencia de los griegos, estaban insertos en la trama trágica, aunque no interactuasen con los demás personajes debían integrarse por completo en el paisaje dónde sucedían los hechos. El poeta formó parte también de este paisaje, nunca se alejó de sus raíces y escribió para que la esencia de la Andalucía trágica quedase plasmada tanto en su teatro como en su poesía. Federico García Lorca siempre tuvo conciencia de lo que debía ser el teatro: poesía, pueblo y paisaje y por eso escribió tres tragedias que, en vez de contar historias, contaban verdades:

“El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre. Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido, histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama "matar el tiempo"(García Lorca, 1935).

6. BIBLIOGRAFÍA

- Buero Vallejo, A. (1994) “Lorca hoy”. En *Obra Completa. Tomo II: poesía narrativa ensayos y artículos*. (L. Iglesias, M. De Paco Ed.), pp. 1046-1048, Madrid: Espasa Calpe.
- Cabello Pino, M. (2006) “García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo”. En *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. (XI), pp. 131-140, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Carrascón, G. (2002) “La concepción del coro en “*Bodas de sangre*”, *Artifara*, 1, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Caudet, F. (1986) “Lorca: Por una estética popular (1929-1936)”. En *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca. Con Federico. En memoria*, Vol. (II), 435-436, pp. 763-778.
- Cervantes, M. de (2015) *Don Quijote de la Mancha* (Alberto Blecua ed.), Barcelona: Austral.
- Cirlot, E. (2011) *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.
- Doménech, R. (1986) “Realidad y misterio (Notas sobre el espacio escénico en “*Bodas de Sangre*”, “*Yerma*”, y “*La casa de Bernarda Alba*”). En *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, Vol. (I), 433-434, pp. 294-310.
- “El Crimen del Cortijo del Fraile” (11 de mayo de 2011) *Diario de Almería*. Recuperado el 26 de abril de 2019 de www.diariodealmeria.es
- García Lorca, F. (1935) “Charla sobre teatro”, 2 de febrero de 1935, Madrid.
- . (1982) *Poesía 2* (M. García-Posada Ed.), Madrid: Akal bolsillo.
- , La Argentinita, (1994) *Colección de Canciones Populares Españolas*.
- . (2010) *Juego y teoría del duende*, Barcelona: Nortedur.
- . (2017a) *Poema del cante jondo* (L. García Montero Ed.), Madrid: Austral.
- . (2017b) *La casa de Bernarda Alba* (M. Vilches de Frutos, Ed.), Barcelona: Cátedra
- . (2017c) *Yerma* (I. Gil Ed.), Barcelona: Cátedra.
- . (2017d) *Bodas de sangre* (A. Josephs, J. Caballero Ed.), Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (1998) *Federico y su mundo*, España: Alianza Editorial.
- García Montero, L. (1986) “El teatro, la casa y Bernarda Alba”. En *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, Vol. (I), 433-434, pp. 359-370.
- , (2017) en Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, Madrid: Austral.



- García-Posado, M. (1986) “Lorca y la realidad cultural española”. En *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca. Con Federico. En memoria*, Vol. (II), 435-436, pp. 735-744.
- Gilabert, G. (2017) “«I will play the swan and die in music»”. Shakespeare y Lope de Vega ante la música teatral trágica”. En *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII, pp. 270-285.
- Hoyo, A. del (1980) en Federico García Lorca, *Obras completas II*, Madrid: Aguilar.
- Josa Fernández, L. (2003) “De farsa humana eterna...” Federico García Lorca y Cervantes”. En *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario: V Congreso Internacional de Poética del Teatro*, pp. 217-225, Pontevedra: Mirabel.
- Josephs A. y Caballero J. (2017) en Introducción a *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca, Madrid: Cátedra.
- Lázaro Carreter, F. (2004) “Lo normal”. *El País* (15 febrero 2004).
- López Sánchez, J. P. (2012) “Las canciones de trilla en el Aljarafe sevillano”, *Olivar*, Vol. 13 (18), pp. 277-294 en Memoria Académica.
- Madrid Malo, N. (1979) “García Lorca: sonetista”. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. (16), 05, Colombia: Biblioteca Virtual del Banco de la República.
- Mauer, C. (2008) “Biografía de Federico García Lorca”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Olmeda F. (1903) *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla: Librería Editorial de María Auxiliadora.
- Pandolfi, V. (1993) *Història del teatre* (Jaume Fuster trad.), Vol. (I), Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Rodrigo, A. (1975) *García Lorca en Cataluña*, Barcelona: Planeta.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2006) “De las nanas y otros aprendizajes del mar”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Román, P. (2008) “Las canciones populares en la obra literaria de Federico García Lorca”. En *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Sabugo Abril, A. (1986) “Claves interiores de la poesía lorquiana”. En *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca. La poesía*, Vol. (II), 435-436, pp. 479-494, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- Siebenmann, G. (1967) “Elevación de lo popular en la poesía de Lorca”. En *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 599-609, 20 al 25 de agosto de 1965, Nijmegen; Instituto Español de la Universidad de Nimega.
- Stawicka, B. (1986) “Algunas referencias musicales en el “Poema del cante jondo”. En *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca. La poesía*, Vol. (II), 435-436, pp. 567-574, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Steiner, G. *The death of Tragedy* en García Lorca, F. (1986) *Bodas de sangre*, introducción (A. Josephs, J. Caballero, Ed), Nueva York: Cátedra.
- Suero, P. *Noticias gráficas*, 14 de octubre de 1933. Recogida por Christopher, M (1977). “Buenos Aires, 1933. Dos entrevistas olvidadas con Federico García Lorca”, *Trece de Nieve*, 2ª época, 3, pp. 66-68.
- Torres, A. (15 octubre de 1985) “Los auténticos protagonistas del “crimen de Níjar” no quisieron ver sus “Bodas de sangre”, *El País*.
- Uscatescu, J. (1986) “Lenguaje poético y musical en García Lorca”. En *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca. La poesía*, Vol. (II), 435-436, pp. 455-468.
- Varquero, P. (1997) “Las verdaderas letras de las canciones populares de Federico García Lorca”. *Revista de Folklore*, Vol. (17), 198, pp. 210-214.

7. ANEXOS

Anexo 1: García Lorca, F. (2017) *Bodas de sangre*, (A. Josepchs, J. Caballero Ed.)

Madrid: Cátedra. p. 146, 152.

Acto tercero. Cuadro primero.

(por la izquierda surge una claridad)

LEÑADOR 1º

¡Ay luna que sales!

Luna de las hojas grandes.

LEÑADOR 2º

¡Llena de jazmines la sangre!

LEÑADOR 1ª

¡Ay luna sola!

¡Luna de las verdes hojas!

LEÑADOR 2º

Plata en cara de la novia.

LEÑADOR 3º

¡Ay luna mala!

Deja para el amor la oscura rama.

LEÑADOR 1º

¡Ay triste luna!

¡Deja para el amor la rama oscura!

(...)

(Salen rápidos. Se oyen lejanos dos violines que expresan el bosque. Vuelven los LEÑADORES. Llevan hachas al hombro. Pasan lentos entre los troncos)

LEÑADOR 1º

¡Ay muerte que sales!

Muerte de las hojas grandes.

LEÑADOR 2º

¡No abras el chorro de la sangre!

LEÑADOR 3º

¡No cubras de flores la boda!

LEÑADOR 2º
¡Ay triste muerte!
Deja para el amor la rama verde.

LEÑADOR 1º
¡Ay muerte mala!
¡Deja para el amor la verde rama!

(Van saliendo mientras hablan. Aparecen LEONARDO y la NOVIA.)

Anexo 2: García Lorca, F. (2017) *Yerma* (I. Gil Ed.) Barcelona: Cátedra, p.67-68, 73-77.

Acto segundo. Cuadro primero.

(Canto a telón corrido. Torrente donde lavan las mujeres del pueblo. Las lavanderas están situadas en varios planos. Cantan.)

En el arroyo claro
lavo tu cinta,
como un jazmín caliente
tienes la risa.

(...)

LAVANDERA 4ª
Yo planté un tomillo,
yo lo vi crecer.
el que quiere honra,
que se porte bien. *(Rien)*

(...)

LAVANDERA 4ª
El de Víctor.

(Las dos cuñadas se yerguen y miran.)

En el arroyo frío
lavo tu cinta.
Como un jazmín caliente
tienes la risa.
Quiero vivir
en la nevada chica
de ese jazmín.

LAVANDERA 1ª
¡Ay de la casada seca!



¡Ay de la que tiene los pechos de arena!

LAVANDERA 5ª

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

LAVANDERA 4ª

Es tu camisa
nave de plata y viento
por las orillas.

LAVANDERA 1ª

Las ropas de mi niño
vengo a lavar
para que tome el agua
lecciones de cristal.

LAVANDERA 2ª

Por el monte ya llega
mi marido a comer.
Él me trae una rosa
y yo le doy tres.

LAVANDERA 5ª

Por el llano ya vino
mi marido a cenar.
Las brasas que me entrega
cubro con arrayán.

LAVANDERA 4ª

Por el aire ya viene
mi marido a dormir.
Yo alhelies rojos
y él rojo alhelí.

LAVANDERA 1ª

Hay que juntar flor con flor
cuando el verano seca la sangre al segador.

LAVANDERA 4ª

Y abrir el vientre a pájaros sin sueño
cuando a la puerta llama tembloroso el invierno.

LAVANDERA 1ª

Hay que gemir en la sábana.

LAVANDERA 4ª



¡Y hay que cantar!

LAVANDERA 5ª

Cuando el hombre nos trae
la corona y el pan.

LAVANDERA 4ª

Porque los brazos se enlazan.

LAVANDERA 2ª

Porque la luz se nos quiebra en la garganta.

LAVANDERA 4ª

Porque se endulza el tallo de las ramas.

LAVANDERA 1ª

Y las tiendas del viento cubren a las montañas.

LAVANDERA 6ª (*Apareciendo en lo alto del torrente*)

Para que un niño funda
yertos vidrios del alba.

LAVANDERA 1ª

Y nuestro cuerpo tiene
ramas furiosas de coral.

LAVANDERA 6ª

Para que haya remeros
en las aguas del mar.

LAVANDERA 1ª

Un niño pequeño, un niño.

LAVANDERA 2ª

Y las palomas abren las alas y el pico.

LAVANDERA 3ª

Un niño que gime, un hijo.

LAVANDERA 4ª

Y los hombres avanzan
como ciervos heridos.

LAVANDERA 5ª

¡Alegría, alegría, alegría,
del vientre redondo, bajo la camisa!

LAVANDERA 2ª

Pero, ¡ay de la casada seca!
¡Ay de la que tiene los pechos de arena!

LAVANDERA 3ª
¡Que relumbre!

LAVANDERA 2ª
¡Que corra!

LAVANDERA 5ª
¡Que vuelva a relumbrar!

LAVANDERA 1ª
¡Que cante!

LAVANDERA 2ª
¡Que se esconda!

LAVANDERA 1ª
Y que vuelva a cantar.

LAVANDERA 6ª
La aurora que mi niño
Lleva en el delantal.

LAVANDERA 2ª (*Cantan todas a coro.*)
En el arroyo frío
lavo tu cinta.
Como un jazmín caliente
tienes la risa.
¡Ja, ja, ja!

(Mueven los paños con ritmo y los golpean.)

Anexo 3: García Lorca, F. (2017) *La casa de Bernarda Alba*, (M. Vilches de Frutos, Ed.) Barcelona: Cátedra, p. 212-213.

Acto segundo.

CORO

Ya salen los segadores
en busca de las espigas;
se llevan los corazones
de las muchachas que miran.

(Se oyen panderos y carrañacas. Pausa. Todas oyen en un silencio traspasado por el sol.)

(...)

CORO *(Muy lejano.)*

Abrir puertas y ventanas,
las que vivís en el pueblo;
el segador pide rosas
para adornar su sombrero.

PONCIA

¡Qué canto!

MARTIRIO *(Con nostalgia.)*

Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo...

ADELA *(Con pasión.)*

El segador pide rosas
para adornar su sombrero.

(Se va alejando el cantar .)

Anexo 4: Emilio Ros-Fábregas, Mariona Reixach, "Canción de las lavanderas", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas.

12h

71. Canción de las lavanderas (Cebreros)

Andante

Con los sus-pi-ros que ue-la - n En-tre tu pue-blo y el mi-o, ---

De-ná - va-mos to-do el va-lle y nos so-bra-ban sus-pi-ro - s.

Dicció: Don Hermenegildo Martín Borro, poeta, de 59 años, de Cebreros.
La aprendió, siendo niño, de las mismas lavanderas de Cebreros, da cantaban cuando lavaban en los arroyos "La Pizarra" y "Vámososo", del término municipal.
Esta canción está ya olvidada en la Villa. No recuerda más coplas.

