

Grado de Filología Hispánica

Trabajo de Fin de Grado

Curso 2021-2022

***Bodas de Sangre* de Federico García Lorca ante la
tragedia clásica**

Paula Torres Molina

Tutor: Adolfo Sotelo



Barcelona, 15 de junio de 2022



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Coordinació d'Estudis
Facultat de Filologia i Comunicació

Gran Via
de les Corts Catalanes, 585
08007 Barcelona

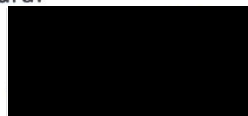
Tel. +34 934 035 594
fil-coord@ub.edu
www.ub.edu

Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc 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 15 de juny

Signatura:





RESUMEN

Federico García Lorca, además de ser considerado el poeta español más leído de todos los tiempos, es igualmente exitoso en su labor como dramaturgo. De sus obras teatrales destaca la trilogía rural compuesta por *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Con ellas, Lorca recupera el género trágico propio de la Antigüedad clásica y lo renueva para adaptarlo a la modernidad. En el presente proyecto se pretende estudiar las claves de dicha renovación a partir del análisis de los elementos trágicos presentes en *Bodas de Sangre* como el argumento, los personajes y el espacio o la fuerza del destino y el coro griego. El propósito de este análisis es descubrir el punto de partida del poeta y de qué manera consigue renovar lo trágico inaugurando así la tragedia moderna. Para ello, servirá de guía la *Poética* de Aristóteles donde el autor sienta las bases del género trágico.

Palabras clave: Federico García Lorca, Tragedia, Antigüedad clásica, Coro, Destino.

ABSTRACT

Federico García Lorca, in addition to being considered the most widely read Spanish poet of all time, is equally successful as a playwright. Of his plays it stands out the rural trilogy composed of *Bodas de Sangre*, *Yerma* and *La casa de Bernarda Alba*. With them, Lorca recovers the tragic genre typical of classical antiquity and renews it to adapt it to modernity. In this project the intention is to study the keys to this renewal from the analysis of the tragic elements present in *Bodas de Sangre* such as the plot, the characters and the space or the force of destiny and the Greek choir. The purpose of this analysis is to discover the poet's starting point and how he manages to renew the tragedy, thus inaugurating modern tragedy. To do this, Aristotle's *Poetics* will serve as a guide where the author lays the foundations of the tragic genre.

Key words: Federico García Lorca, Tragedy, Classical Antiquity, Chorus, Destiny.



1. INTRODUCCIÓN
2. LA TRAGEDIA COMO GÉNERO TEATRAL
 - 2.1. La tragedia clásica.
 - 2.2. La tragedia según Aristóteles.
 - 2.3. La renovación de lo trágico: la tragedia moderna.
3. ANÁLISIS DE LO TRÁGICO Y LO POÉTICO DE *BODAS DE SANGRE*
 - 3.1. Elementos trágicos: argumento y personajes.
 - 3.2. La recuperación del *choros*.
 - 3.3. La fuerza del destino.
 - 3.4. El espacio trágico: la naturaleza.
4. CONCLUSIONES
5. BIBLIOGRAFÍA



1. INTRODUCCIÓN

Federico García Lorca es, ya en su infancia, un niño granadino que se decanta por las artes. Por aquel entonces, nada presagiaba que más adelante se convertiría en uno de los autores insignes de la literatura española del siglo XX. Lorca explota su faceta como poeta y dramaturgo escribiendo y publicando obras que luego se convertirían en clásicos de la literatura universal. Sin embargo, la faceta de pintor es la menos conocida, aunque sus dibujos le acompañaron a lo largo de su vida.

Esa alternancia por escribir tanto poesía como obras teatrales acaba por decantarse, en los últimos años del autor, hacia el lado de la dramaturgia. Sin embargo, la obra lorquiana debe entenderse desde una hibridación del teatro y la poesía donde el género teatral consta de un fuerte carácter poético que se expresa, por ejemplo, mediante rasgos líricos, míticos y simbólicos. Es por esto por lo que el autor lo denomina teatro poético, lugar donde el teatro es hecho poesía, o bien, la poesía es hecha teatro.

De las obras teatrales del autor de Fuente Vaqueros, destacan: *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1945). Estas tragedias componen la popularmente conocida trilogía rural. No es casual que Lorca, un autor que se insiere de lleno en la época moderna y que se topa de bruces con la modernidad y las vanguardias propias de su siglo, escriba tragedias. La tragedia como género teatral tiene sus inicios en la Antigüedad clásica y es de ahí de donde Lorca recoge el género trágico para renovarlo y adaptarlo a la era moderna dando lugar al nacimiento de la tragedia moderna. Es precisamente, en esta renovación donde recae el peso del presente proyecto. El objetivo principal es realizar un viaje desde el punto de partida del autor para elaborar esta renovación de lo trágico, pasando por el estudio de los mecanismos de renovación de los elementos trágicos, es decir, qué renueva y cómo lo hace. Con ello, se satisface, a su vez, mi interés personal por conocer en profundidad de la obra de Lorca y, en concreto, su teatro. Confieso mi predilección por el género teatral y, sobre todo, por el teatro



contemporáneo donde se ubica uno de mis autores favoritos que es, precisamente, el que protagoniza el presente estudio.

El proyecto partirá del concepto de tragedia clásica. Se expondrán brevemente los orígenes de este género en la Antigüedad clásica y se sentarán las bases de este a partir de la *Poética* de Aristóteles, obra donde el autor define y analiza la tragedia propiamente y sus elementos principales. Seguidamente, se desarrollará el viaje transformador por el que traviesa la tragedia a lo largo del tiempo: de sus orígenes clásicos a la tragedia moderna. La labor renovadora del poeta granadino supone un auténtico reto en su época. La modernidad y las vanguardias acechan y es, precisamente, esta visión moderna la que dificulta la ejecución de lo trágico. Este apartado, por tanto, hará hincapié en esta dificultad añadida por el desarrollo pleno del género, pero también la solución que aporta García Lorca y su método de renovación que lo llevó al éxito.

Tras el desarrollo de las ideas teóricas, se procede a la práctica mediante un análisis de lo trágico y lo poético de la obra lorquiana. En concreto, será objeto de estudio *Bodas de Sangre* (1933), una de las tragedias más significativas del autor. Se analizarán los elementos trágicos que la componen vinculándolos con los originales que aparecen en las tragedias clásicas de Esquilo, Sófocles o Eurípides. Primeramente, se analizará el argumento y los personajes en tanto que son claves para el desarrollo de lo trágico. Seguidamente, se procederá al análisis de la reelaboración del coro griego, un elemento fundamental de la tragedia. Por otro lado, se analizará la fuerza del destino como uno de los ejes vertebradores y, por tanto, indispensables para la escritura de una tragedia, mediante los múltiples presagios presentes en la obra. Y, finalmente, se examinará el espacio trágico: la naturaleza. Las constantes imágenes florales y referencias al campo y a sus hombres dan cuenta del escenario propicio del género trágico.



2. LA TRAGEDIA COMO GÉNERO TEATRAL

2.1. *La tragedia clásica*

La tragedia clásica consiste en un género teatral propio de la Antigua Grecia que tuvo su máximo apogeo en la Atenas del siglo V a. C. debido a un desarrollo de la civilización griega tanto a nivel militar como político y literario. Sin embargo, todavía en la actualidad el origen de la tragedia es un enigma sin resolver. Algunos afirman que proviene del ditirambo, una composición lírica interpretada por el coro y dedicada al dios Dionisio. Otros defienden que su origen proviene del homenaje a personajes heroicos y su sufrimiento, o bien, hay parte de la crítica que asegura que su origen es religioso.

El argumento del género trágico se basa en las peripecias del personaje principal al que le ocurren sucesos adversos a causa de la fuerza del destino. El destino se presenta como el eje articulador de la vida de los personajes en escena y, por ende, de la pieza teatral. Por tanto, se convierte en una condición *sine qua non* de lo trágico juntamente con el coro. El *choros* –en voz griega– es también un elemento fundamental para el desarrollo de la tragedia en tanto que funciona como intermediario. Se inmiscuye en la acción con sus cantos y en ellos, a menudo, se desarrollan explicaciones de la trama o incluso suponen presagios de ese destino fatal al que se dirigen irremediablemente los personajes. El propósito de lo trágico y el conjunto de sus elementos es alcanzar la catarsis. Etimológicamente, proviene de “purificación”. Por esta razón, la catarsis designa el estado de purificación de las pasiones a través de emociones y sentimientos intensos que experimenta el individuo ante la contemplación de lo trágico.

En cuanto a la autoría de las piezas teatrales de género trágico, resuenan diferentes nombres en la tradición. Al que se le atribuye el mérito de ser el primero en componer una tragedia es Téspis, aunque se desconocen detalles acerca de su obra. Sin embargo, a lo largo de la historia han cobrado sumo protagonismo Esquilo, Sófocles y Eurípides. El primero es quien establece unas pautas para el desarrollo de lo trágico, aunque estas son modificadas más adelante por Sófocles y Eurípides. De Esquilo destacan las tragedias *Los*



persas, *Los siete contra Tebas* o la trilogía *Orestíada*, la única trilogía superviviente de las tragedias clásicas. De Sófocles, por otra parte, destacan *Antígona* y *Edipo Rey* mientras que de Eurípides sobresale la tragedia de *Las Bacantes*.

Ahora bien, la tragedia clásica debe entenderse más allá de un mero entretenimiento. En aquel entonces, consistía en un acontecimiento social y colectivo en el que participaba toda la polis. El teatro donde se representaban las funciones teatrales a menudo servía como altavoz de ideas y reflexiones tanto políticas como sociales del momento (Vélez Upegui, 2015:37).

2.2. *La tragedia según Aristóteles*

Tras años de debate sobre la tragedia y su idiosincrasia, Aristóteles redacta un estudio crítico de veintiséis capítulos donde reflexiona acerca de las cuestiones estéticas y estructurales de distintos géneros, pero, sobre todo, acerca de la tragedia. Aristóteles desarrolla las que serán las bases del género trágico para los siglos posteriores. Este estudio recibe el nombre de *Poética* y es considerada una de las obras magna de la historia de la literatura clásica. Ya en el inicio del primer capítulo menciona el propósito de su obra:

Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes.

(Aristóteles, 2018:126-127)

El capítulo VI se constituye como uno de los centrales de la obra pues es donde el autor define la tragedia:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.

(Aristóteles, 2018:145)



Así pues, la tragedia debe entenderse como la imitación –o mimesis– intencionada de acciones elevadas que, con un lenguaje ornamentado, consigue la purificación de las pasiones. Esto último remite a la catarsis, un concepto introducido por primera y única vez en este estudio como propósito de lo trágico. Según Aristóteles, es la facultad del espectador de experimentar la redención de las pasiones en consecuencia de la contemplación de la tragedia. De modo que, el espectador, al finalizar la pieza teatral reciba aleccionamiento moral y decida no seguir los pasos de los personajes que le han conducido a ese fatídico desenlace.

En base a lo establecido en la *Poética* aristotélica (Aristóteles, 2018:147) se puede afirmar que las partes de la tragedia, desde una visión cualitativa, son seis necesariamente y de ellas depende que a una obra trágica se la pueda considerar como tal. Estas son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melodía. Ciertamente es que para el filósofo no todas las partes obtienen la misma relevancia y, por ello, realiza una clasificación de mayor a menor.

La fábula está considerada como el elemento indispensable de la tragedia. De hecho, la califica como “el alma” (Aristóteles, 2018:149) de la misma y afirma que sin ella el género trágico no puede darse. La fábula es la trama y la que estructura los hechos que acontecen. En definitiva, es la acción de la que cuelgan el resto de partes de la tragedia. En ella, se imita una acción o una vida llena de sentimientos como la felicidad o la tristeza. A diferencia de la fábula, los caracteres sí son importantes, pero no imprescindibles. Tal y como Aristóteles apunta: “sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí” (Aristóteles, 2018:148). Es por ello por lo que les otorga el segundo lugar. Cabe señalar que los caracteres son, en cierto modo, el equivalente a lo que hoy en día se entiende por personajes. En el tercer puesto de la clasificación, se ubica el pensamiento. Según Aristóteles consiste en: “saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso” (Aristóteles, 2018:150). Para ello, los personajes se sirven de la retórica y se alejan del mensaje político al que se estaba acostumbrado en la Antigüedad. En el cuarto lugar, se halla la elocución. Esta es entendida desde lo verbal, es decir, desde “la expresión



mediante las palabras” (Aristóteles, 2018:151). Y, finalmente, el quinto y el sexto lugar lo ocupan la melopeya y el espectáculo, respectivamente. Este último es entendido por el autor como el menos relevante para el devenir de lo trágico puesto que sin él también puede darse “la fuerza de la tragedia” (Aristóteles, 2018:151). Por ejemplo, con el ejercicio de la lectura. La melopeya, por su parte, la considera como el adorno más importante de la tragedia.

Por otro lado, en el capítulo XII de la obra Aristóteles establece la división de la tragedia desde el punto de vista cuantitativo y estructural: prólogo, episodio, éxodo y coro, y este último dividido, a su vez, en párodo y éstasimo. Anuncia que estas partes las comparten todas las tragedias. En esta ocasión y a diferencia de la cualitativa, es una división poco extendida.

2.3. *La renovación de lo trágico: la tragedia moderna*

A propósito de la crisis del teatro, Lorca afirma en su *Charla sobre teatro* (1935) que, entre muchos males, esta crisis está causada por “un mal de organización”. Además de la problemática comercial en la que los empresarios limitan el criterio de los dramaturgos y sus actores y actrices, Lorca añade la falta de innovación en los géneros teatrales:

El delicioso teatro ligero de revistas, vodevil y comedia bufa, géneros de los que soy aficionado espectador, podría defenderse y aun salvarse; pero el teatro en verso, el género histórico y la llamada zarzuela hispánica sufrirán cada día más reveses, porque son géneros que exigen mucho y donde caben las innovaciones verdaderas, y no hay autoridad ni espíritu de sacrificio para imponerlas a un público al que hay que domar con altura y contradecirlo y atacarlo en muchas ocasiones. El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro (García Lorca, 1935).

Dicha imposición de innovaciones teatrales no deja de ser una declaración de intenciones del propio autor, dado que parte de su teatro se basará, precisamente, en recuperar, renovar y, con ello, modernizar, distintos elementos y géneros teatrales. La tragedia es, probablemente, uno de sus más significativos proyectos de renovación. Recoge la tragedia clásica propia de la Antigüedad y la renueva dándole un carácter moderno que le permite introducirlo en el siglo al que pertenece.



Para el público de la modernidad, la tragedia era un género que, por su carácter misterioso e irracional, imposibilitaban al espectador dar una explicación lógica y racional a lo que sucedía en el escenario (Josephs y Caballero, 2021:15). En cuanto a los dramaturgos, también de perspectiva modernista, la tragedia clásica suponía un desafío, precisamente, por la imposibilidad de representar en escena elementos que superaban los límites de la razón como, por ejemplo, la catarsis trágica. En su lugar, por tanto, el género más empujado era el drama.

Lorca, al contrario que sus coetáneos, sí que supo fusionar un género propio de la tradición clásica y elementos modernos, una fórmula que tiene como resultado el nacimiento de la tragedia moderna. Esto lo alabará Antonio Buero Vallejo y lo pondrá de manifiesto en su ensayo “Lorca, hoy” (1994:1046-1048) donde reconoce su admiración por el autor granadino “como un poeta y dramaturgo de primer orden”. Es por su renovación de la tragedia que lo califica como “adelantado” dado que “cuando escribía la realidad trágica era bastante insólita en escena”. Sin embargo, ambos autores coinciden en que es el género donde mejor se insiere la plenitud expresiva. Para Lorca, es fundamental ser capaz de transmitir la profundidad de las emociones y los sentimientos más primarios como el amor, los celos o el odio. Lo primario debe calar en el espectador. Tal y como afirma Buero Vallejo, este podría considerarse como el punto de partida del autor de Fuente Vaqueros para escribir las tragedias modernas.

Además de devolverle su lugar a la tragedia en el teatro, para García Lorca, es clave que tanto el público como la crítica deben reconocer sus obras como lo que son: tragedias. Es, precisamente, el día antes del estreno en Madrid de *Bodas de Sangre* en 1933 cuando el autor realiza unas declaraciones al periódico *L'Instant* acerca del inminente estreno:

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 *apud* Josephs y Caballero, 2021:13).



Por otra parte, George Steiner en *The death of the Tragedy* (Steiner *apud* Josep y Caballero, 2021:14-16) desarrolla la idea de la imposibilidad de lo trágico en públicos dominados por la razón y la conciencia social. Explica que la tragedia se origina en un contexto anterior a la razón como es la Antigüedad clásica, momento donde los pioneros del género trágico como Eurípides o Sófocles basan sus obras en las fuerzas ocultas de la naturaleza y de la propia condición humana que son incontrolables e inexplicables. El público del momento lo acepta mientras que el de la modernidad lo rechaza por estar bajo los efectos de la racionalidad que le lleva a dar una explicación lógica a todo. Sin embargo, Lorca considera que el pueblo andaluz es el único que puede comprender la tragedia en tanto que allí se ubica ese sentido primario y prerracional. La razón de ello es por ser poseedor de duende. Andalucía es todavía un refugio para lo primigenio, lo natural, y ello le sirve a García Lorca para reafirmarse en la idea de que es el único lugar donde sus tragedias pueden ser bien avenidas oponiéndose, por tanto, a los dramas del público burgués que no son capaces de asumir el devenir de lo trágico (Josep y Caballero, 2021:16-20).



3. ANÁLISIS DE LO TRÁGICO Y POÉTICO DE *BODAS DE SANGRE*

3.1. *Elementos trágicos: argumento y personajes*

El 24 de julio de 1928 tiene lugar en un cortijo de la localidad almeriense de Níjar el conocido “crimen de Níjar”. Nada presagiaba que esta trágica historia fuera a convertirse en la principal fuente de inspiración de García Lorca para la composición del argumento de una de sus piezas teatrales más célebres: *Bodas de Sangre*. Lo que se conoce de aquella jornada del mes de julio es que iba a celebrarse un enlace matrimonial entre Francisca y Casimiro, sin embargo, ella lo plantó y huyó a lomos de una mula con Francisco, su primo. Tras varios kilómetros, los asaltaron el hermano del novio y su mujer. Fruto de la ira por la confirmación del adulterio, este hirió mortalmente con un arma a Francisco, el amante. Finalmente, el hermano del novio y su mujer abandonaron el lugar y las Fuerzas del Orden Público detuvieron tanto al hermano del novio, como a este mismo y a Francisca. No obstante, esta no es una historia contada por los protagonistas, sino que ha viajado desde entonces por la oralidad. Debido al revuelo y, por ende, a la vergüenza de las familias, decidieron guardar silencio hasta el resto de sus días. Por su parte, Federico García Lorca recoge este relato y lo versiona, por ejemplo, obviando datos como el hecho de que el matrimonio entre los cónyuges no se realizase formalmente.

De acuerdo con la norma aristotélica de desarrollar el relato mediante la exposición de los hechos, el nudo y el desenlace, García Lorca estructura *Bodas de Sangre* en tres actos y, a su vez, cada uno de ellos se divide en cuadros: en tres, dos y otros dos, respectivamente. Así pues, el argumento se expone ya en la primera escena del acto I mientras que el nudo se desarrolla a lo largo del resto de escenas de este mismo acto y también del siguiente. Finalmente, el desenlace tiene lugar en el acto III con la huida de Leonardo y la Novia, la muerte de él y el Novio y, posteriormente, el encuentro entre la Novia y la Madre.

En base a lo establecido en la *Poética* de Aristóteles (Aristóteles, 2018:174), el propósito de la tragedia y, por ende, de su argumento, es causar compasión y temor al espectador.



Para ello, tal y como se ha mencionado en líneas anteriores, es fundamental la acción con la que se consigue el “placer trágico”:

Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos (Aristóteles, 2018:174).

El incidente trágico de la obra lorquiana ocurre con la muerte del Novio y Leonardo, sin embargo, no es esta la tragedia propiamente. Podría calificarse como la casilla de salida para su desarrollo pues a partir de la muerte de estos dos personajes surge lo verdaderamente trágico: la soledad de la Novia y, también, el fin del legado familiar de la familia del Novio, algo que preocupa especialmente a la Madre (González del Valle, 1971:108). Asimismo, no es casual que el incidente trágico tenga lugar entre personajes con cierto parentesco y es que en la tragedia clásica este suele ocurrir entre personas cercanas.

Como se ha comentado, el fin de la estirpe es lo verdaderamente trágico de la obra. La Madre es el personaje que padece esta preocupación e incide en ello a lo largo de toda el relato. Ya en el acto I, el Novio y la Madre mantienen una conversación en la que él le anuncia sus deseos de boda con la Novia y, aunque no recibe la noticia de buen grado, finalmente da su beneplácito con la finalidad de seguir el legado familiar (González del Valle, 1971:110):

MADRE. Sí, sí, y a ver si me alegras con seis nietos, o los que te dé la gana, ya que tu padre no tuvo lugar de hacérmelos a mí.

NOVIO. El primero para usted.

MADRE. Sí, pero que haya niñas. Que yo quiero bordar y hacer encaje y estar tranquila.
(García Lorca, 2021: 99)

Cuando el Novio muere, la Madre desata su ira hacia la Novia pues la encuentra culpable de su muerte y, además, de la imposibilidad de continuación del legado familiar.



Cabe añadir la evolución de la intensidad dramática. Esta aumenta progresivamente a lo largo del acto I y el acto II, sin embargo, es en el tercer acto cuando se da el clímax dramático con la huida de los amantes y la muerte de Leonardo y el Novio. Con la muerte, se intensifica el relato, pero a medida que va aconteciendo el final, esto cambia. Cuando la tragedia ya inunda el argumento y rodea a los personajes, la intensidad dramática retrocede y deja paso a la calma (López Ojeda, 2008:752).

En el capítulo XV de la *Poética* (Aristóteles, 2018: 179), Aristóteles expone las cuatro cualidades necesarias en los personajes de la tragedia. Según él, deben ser buenos, apropiados, semejantes y consecuentes. En el caso de los protagonistas de *Bodas de Sangre*, es posible afirmar que ni la Novia, ni Leonardo, ni la Madre se caracterizan por ser bondadosos. Es una excepción, por tanto, el Novio. Se observa aquí un distanciamiento respecto a los personajes de la tragedia clásica. Otro punto con el que la tragedia moderna de Lorca se distancia de la clásica es que los personajes que vertebran el relato de la obra lorquiana no pertenecen a la clase alta sino más bien, lo contrario (González del Valle, 1971:113). De hecho, Lorca nombra a los personajes en función del papel que lleven a cabo en la obra (la Novia, la Madre...). No son nombres propios sino comunes. Esto no es casual y es que el autor deja a un lado la carga identitaria para intensificar sus acciones que, en esta obra, se rigen por las pasiones más primarias. Por otra parte, los personajes de las dos Muchachas, la Niña, la Luna y la Mendiga son personajes alegóricos que corresponden a las mensajeras de la muerte y a la muerte misma, respectivamente. La encarnación de la muerte como su mensajera es el recurso que Lorca emplea para elevar la obra a lo sobrenatural que recuerda al *deus ex machina* propio de las tragedias clásicas (González del Valle, 1971:113).

Asimismo, en la tragedia clásica el protagonista trágico reconoce sus errores y, con ello, acepta su fatídico su destino. Esto conecta con la idea clásica *pather mathos* en que el individuo ha de abrazar el dolor, aceptarlo, para poder aprender y alcanzar el conocimiento. En *Bodas de Sangre*, por el contrario, la Novia no manifiesta arrepentimiento tras lo sucedido y se muestra insurgente ante lo que dictamina su destino (López Ojeda, 2008:755):



Yo no quería, ¡ójelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos!

(García Lorca, 2021:166)

3.2. *La recuperación del «choros»*

Ya en la tragedia clásica, el coro –*choros* en griego– se presenta como una condición *sine qua non* para la composición de la tragedia. En vista de su importancia, García Lorca en su labor de renovación del género trágico, decide incorporar el coro otorgándole su clásico protagonismo. No obstante, con algunas diferencias respecto a la tragedia clásica. Aristóteles en su *Poética* menciona lo siguiente:

En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles.

(Aristóteles, 2018: 194-195)

En general, las tragedias modernas de Lorca y, en concreto, *Bodas de Sangre*, el coro no se presenta como un personaje más de la trama, aunque sí es cierto que contribuye a su desarrollo trágico. Además, en la tragedia griega el coro aparece encarnado por un actor considerado superior al resto por su función en la representación. Por el contrario, en la tragedia moderna de Lorca todos los actores constan de la misma relevancia ante la trama.

El propio García Lorca menciona en algunas de sus declaraciones que la función del coro es precisamente “comentar los hechos o el tema de la tragedia” y, también, “subrayar las acciones de los protagonistas” (García Lorca *apud* Carrascón, 2018:1). Esto también ocurre en la tragedia clásica, sin embargo, con un matiz moralizador y es que el coro debe servir para dar ejemplo al espectador, algo que Lorca no implantará en su tragedia pues sus actores no pretenden incidir en el comportamiento de sus oyentes.

En *Bodas de Sangre*, el coro aparece en los personajes de los Leñadores. No es casual que sean ellos dado que, según el parecer del autor, deben estar inmersos de lleno en la



tragedia y no desentonan frente al resto de personajes. Así pues, al igual que los otros, pertenecen a la ruralidad. Son personajes de baja clase cuyos campos son su fuente de riqueza, se conocen entre familias y donde la oralidad reina entre pueblos. Este es un claro eco a la Andalucía del autor. Además, que el coro lo encarnen los Leñadores es propicio en tanto que el clímax dramático se da en el bosque, su hábitat natural, y, por ello, son los indicados para presenciar y contar lo sucedido. Asumen la función de puente entre el plano real, el pueblo, y el sobrenatural, el bosque (López Ojeda, 2008:756).

Ahora bien, aquí es imposible desmembrar el coro de lo sobrenatural y su función simbólica, algo que lo aleja del resto de tragedias del autor de Fuente Vaqueros. Se sirve de elementos trágicos como la muerte y personajes alegóricos como la Luna o la Mendiga para vertebrar su tragedia. En definitiva, lo trágico se superpone a lo real. Cabe añadir que lo hace en forma de diálogo breve en el que se inserta un lenguaje notablemente poético para expresar el máximo dramatismo (López Ojeda, 2008:756):

LEÑADOR 1.º ¡Ay luna que sales!
Luna de las hojas grandes.
LEÑADOR 2.º ¡Llena de jazmines la sangre!
LEÑADOR 1.º ¡Ay luna sola!
¡Luna de las verdes hojas!
LEÑADOR 2.º Plata en la cara de la novia.
LEÑADOR 3.º ¡Ay luna mala!
Deja para el amor la oscura rama.
LEÑADOR 1.º ¡Ay triste luna!
¡Deja para el amor la rama oscura!
(García Lorca, 2021:146)

Este fragmento recuerda a uno de los sonetos que componen *Sonetos del amor oscuro* (1984), un libro que recopila poemas escritos por el poeta granadino en sus últimos años de vida y que se publicará póstumamente. En concreto, evoca al soneto “Ay voz secreta del amor oscuro” con el que comparte la estructura paralelística regida por exclamaciones retóricas:



¡Ay voz secreta del amor oscuro!
¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!
¡ay agua de hiel, camelia hundida!
¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!

¡Ay noche inmensa de perfil seguro,
montaña celestial de angustia erguida!
¡Ay perro en corazón, voz perseguida,
silencio sin confín, lirio maduro!

Huye de mí, caliente voz de hielo,
No me quieras perder en la maleza
donde sin fruto gimen carne y cielo.

¡Dejo el duro marfil de mi cabeza,
apiádate de mí, rompe mi duelo!
¡que soy amor, que soy naturaleza!

(García Lorca, 1995:35)

Cierto es que difieren a nivel métrico pues la intervención de los Leñadores no se mide en versos endecasílabos, sin embargo, ambos juegan con el contraste de elementos. Con cada contraste amplifican su efecto perturbador y, así, el lector se siente abrumado por la intensidad de los versos que constan de gran impacto emotivo y sobresaliente tensión verbal (Frattale, 2007: 6 y 7).

En el fragmento coral protagonizado por las Muchachas y la Niña en el cuadro último del Acto III donde de nuevo lo sobrenatural se antepone a lo real. La escena tiene su inicio con una descripción minuciosa del escenario en el que se sitúa el coro esta vez:

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

(García Lorca, 2021:158)

Debe entenderse la escena como una “sacra representación” que “se ha celebrado...en una palabra rito” (Álvarez de Miranda *apud* Josephs y Caballero, 2021:158). La descripción espacial ya da cuenta de una escena potente y fatídica, no obstante, esto se enfatiza con



la presentación de las dos Muchachas “vestidas de azul oscuro” que “están devanando una madeja roja” (García Lorca, 2021:158). El contraste cromático entre la habitación blanca y el azul oscuro de sus vestidos no es casual, aunque tampoco lo es la introducción de la madeja roja que manipulan pues representa la sangre derramada en la muerte de Leonardo y el Novio (Cabañas Alemán, 2009:77).

Este fragmento coral se vertebra por el tono alegórico y la metáfora. Se le pregunta a la madeja, símbolo del destino del individuo, cuál es su propósito:

MUCHACHA 1.^a

Madeja, madeja,
¿qué quieres hacer?

MUCHACHA 2.^a

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

(García Lorca, 2021: 159)

La respuesta remite al nacimiento y a la muerte (Carrascón, 2018:12). Todo ser humano que nace sabe que morirá y, con ello, se cierra el ciclo de la vida. Es, por tanto, el destino trágico de todo individuo. No obstante, la respuesta también se conecta con la oposición de la Novia al matrimonio y al orden social establecido, conceptos que identifica como “cadenas”.

A diferencia de los coros cuyo componente es sobrenatural, en *Bodas de Sangre* igualmente tienen cabida los que pertenecen al plano real. Son ejemplo de ello la canción de cuna entonada por la Mujer y la Suegra y, también, la oración fúnebre de la Madre y la Novia. La primera es la comúnmente llamada “Nana del caballo grande” y remite a la una cancioncilla popular propia de la tradición granadina. Relata la llegada de un jinete con su caballo a un lugar donde este puede beber agua, pero no lo hace. Es el jinete quien no se lo permite por lo que Lorca se preguntará si el jinete es un loco o un poeta (Josephs y Caballero, 2018: 102). En *Bodas de Sangre* introduce dicha nana, aunque con ciertos



matices. Aquí el caballo es el que no quiere beber ese agua y esto ya anuncia el funesto desenlace de la trama propio de la tragedia. La nana y los motivos que la componen como el caballo que simboliza la masculinidad, pero también la muerte, representan la oposición entre la pasión sexual y el matrimonio (Carrascón, 2018:3) y que supone el tema central de la obra lorquiana:

SUEGRA.

Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.

(García Lorca, 2021:103)

A propósito de la conferencia sobre las *Canciones de cuna españolas*, Lorca apunta que en la “Nana del caballo grande” la madre invita a descansar al niño y, en consecuencia, este comienza la aventura poética. Los personajes que aparecen son inexactos, no dan la cara, pero el niño finalmente los reconoce pues este tiene el sentido poético muy desarrollado dado que es espectador y creador simultáneamente. Según el autor, esta canción de cuna podría calificarse como la canción de cuna más racional pero dadas sus melodías, esto no puede darse por su fuerte dramatismo:

Pero la melodía da en este caso un tono que hace dramáticos en extremo a *aquel*
y a su caballo; y al hecho insólito de no darle agua, una rara angustia misteriosa.

(García Lorca, 1984:166)

Finalmente, la obra se despide con la oración fúnebre, también sobre plano real, que entonan la Madre y la Novia una vez se ha descubierto la muerte del Novio y Leonardo. La Madre llora a su hijo y culpa a la Novia por haberse dejado llevar por sus pasiones más primarias mientras que esta llora a su amado. Ambas interactúan en un fragmento lírico protagonizado por el motivo del cuchillo que, evidencia, la muerte de los personajes. El término “cuchillo” y sus derivados se repiten insistentemente a lo largo de los versos y es que se pretende incidir en la idea de la muerte, pero, además, en una sensación angustiosa para el espectador que finaliza con la caída de telón. Es este, por tanto, un final intencionado para la tragedia lorquiana como el autor confiesa en algunas



declaraciones. Es la culminación de las pasiones, de las muertes y, por ende, de la tragedia y donde convergen todos sus elementos. Tal y como apunta Álvarez de Miranda:

El himno de las protagonistas, Madre y Novia, al terrorífico instrumento mortal; ambas repiten insistentemente, hasta que cae el telón, los versos extáticos del cuchillo. Una especie de «adoración» al cuchillo une en idéntico gesto a las dos feroces rivales. Ya no lloran cada una su muerte, ni execran ya cada cual al matador de éste. Las muertes recíprocas, y el poeta hace a sus personajes oír de rodillas el himno del cuchillo. El cuchillo es la muerte y es su causa, es su misterio y su fascinación. Toda la trama de la obra es superada ya, y el “juego de pasiones” se ha transfigurado en los versos de este himno final, de este inverosímil “pange lingua” que celebra una literal apoteosis del cuchillo.

(Álvarez de Miranda *apud* Josephs y Caballero, 2021:170)

3.3. *La fuerza del destino*

Es posible considerar la fuerza del destino como el elemento trágico más poderoso. Se le define como una fuerza superior por la cual los personajes de la tragedia se ven arrastrados hasta el punto que determina sus acciones y, por ende, su desenlace. Su fuerza es tal que los personajes aun con todo su esfuerzo e ingenio no pueden escapar de ella. Esto ya se observa en la tragedia clásica donde los personajes están regidos por la voluntad de los dioses y estos deciden el destino de cada uno de ellos, algo que debe entenderse desde la superioridad moral y metafísica de estos dioses frente a la inferioridad de los mortales (López Ojeda, 2008:757).

Siglos más tarde, Lorca recoge la idea clásica de la fuerza del destino pero omite el papel de los dioses. En su tragedia moderna es la fuerza del destino propiamente la que lo orquesta todo y sentencia a los personajes. De esta manera consigue extraer su lado más íntimo y, con ello, universalizar el género trágico para dotarlo de un sentido atemporal con el que sea posible encajar en cualquier época (López Ojeda, 2008:759).

En *Bodas de Sangre* es el personaje alegórico de la Luna el que encarna la Muerte y esta se constituye como la fuerza superior a la cual los protagonistas no pueden escapar. No es casual que el personaje sobrenatural de la obra que influya directamente en las acciones



de los personajes y su desenlace sea en forma de Luna dado que esta supone un elemento natural clave en la poesía del autor. Aquí, a diferencia de en su poesía, pasa de ser objeto a sujeto puesto que se personifica y pasa a formar parte, también, del elenco de personajes que intervienen en la representación. Esto es una reminiscencia al *Romancero Gitano* donde, en efecto, personificar elementos naturales forma parte de su idiosincrasia. De hecho, en esta obra tiene cabida un poema llamado «Romance de la luna, luna» donde su luna recuerda a la Luna todopoderosa de *Bodas de Sangre* por sus ansias de muerte (Josephs y Caballero, 2021:146 y 148).

Asimismo, la Luna puede entenderse como la representación de la fatal atracción femenina que tiene como resultado la muerte (Carrascón, 2018:4). Ello se evidencia mediante símbolos recurrentes a lo largo de toda la obra como el frío, el metal, el cuchillo, la plata o el color blanco. De hecho, en las acotaciones previas a la aparición de la Luna se añade una breve descripción donde se indica que “es un leñador joven con la cara blanca”. Es quizá esa blancura en el rostro la que pretende imitar la luz falsa de la luna. Cabe señalar que todos los símbolos mencionados convergen en el discurso de la Luna:

LUNA.

[...] La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.
¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
por paredes y cristales!
¡Abrid tejados y pechos
donde pueda calentarme!
¡Tengo frío! Mis cenizas
de soñolientos metales
buscan la cresta del fuego
por los montes y las calles.
Pero me lleva la nieve
sobre su espalda de jaspe,
y me anega, dura y fría,
el agua de los estanques.

(García Lorca, 2021:147)



Además, en este mismo discurso la Luna verbaliza su sed de muerte y, con ello, se hacen realidad todos los presagios simbólicos acontecidos en el relato:

LUNA.

[...]Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire.
¡No haya sombra ni emboscada,
que no puedan escaparse!
¡Que quiero entrar en un pecho
para poder calentarme!
¡Un corazón para mí!
¡Caliente!, que se derrame
por los montes de mi pecho;
dejadme entrar, ¡ay, dejadme!

(García Lorca, 2021:147)

Tras su aparición, Leonardo y la Novia dialogan y, así, exponen sus sentimientos y pensamientos más profundos. Hay un momento en el que Leonardo verbaliza: “clavos de luna nos funden mi cintura y tus caderas” (García Lorca, 2021:157). Son dos versos muy potentes que, por una parte, remiten a la fuerza superior de la Luna que sentencia a los amantes y, por la otra, la alusión a la cintura y a las caderas es altamente sensual y erótica, algo que permite establecer una correspondencia directa con las consecuencias fatales de dejarse llevar por las pasiones más humanas. Son importantes estos dos versos en tanto que uno de los propios protagonistas es consciente y reconoce la comunión entre Luna y Muerte (López Ojeda, 2008:758).

Sin embargo, los amantes no se sienten culpables de lo que les ocurre y así lo hacen saber:

LEONARDO.

[...] Que yo no tengo la culpa,
Que la culpa es de la tierra
Y de ese olor que te sale
De los pechos y las trenzas.

(García Lorca, 2021:154)



Esto, como se ha comentado en apartados anteriores, supone una diferencia notable respecto a la tragedia clásica dado que, en ella, el reconocimiento de los errores de los personajes y la experimentación de la culpa supone un requisito indispensable para el devenir de lo trágico. Sin embargo, aquí los amantes no se sienten culpables por haber sucumbido a la pasión puesto que se han visto arrollados por una fuerza superior irrefrenable e incontrolable (López Ojeda, 2008:758).

3.4. *El espacio trágico: la naturaleza*

Para García Lorca, la naturaleza supone el escenario idóneo para el desarrollo de la tragedia. Se entiende, en *Bodas de Sangre*, como un elemento trágico íntimamente ligado a las acciones de los protagonistas y que, a su vez, permite canalizar las emociones del espectador o lector en función de la intensidad dramática del momento (López Ojeda, 2008:763).

Las abundantes referencias a la naturaleza presentes en esta obra deben entenderse desde el uso de un registro simbólico que permite al autor establecer correspondencias con otros elementos o cuestiones indispensables para entender la trama y ahondar en su trasfondo. Para ello, el autor recurre de manera insistente a los símbolos florales cuyo origen es tradicional, aunque, en *Bodas de Sangre*, el autor consigue otorgarles nuevos significados. Son ejemplo de ello el clavel y el azahar. El primero simboliza tradicionalmente la pasión y el afecto. Es por esto por lo que al inicio del acto I la Madre al recordar a su difunto marido apunta que le “olía como clavel” (García Lorca, 2021:96). Sin embargo, más adelante aparece de nuevo el símbolo del clavel en la nana cantada por la Mujer al niño. En este caso, el clavel representa al niño y, por ende, su inocencia (López Ojeda, 2008:762-763):

MUJER. Duérmete, clavel, que el caballo se pone a beber.

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

(García Lorca, 2021:103)



García Lorca reflexiona acerca de la inocencia asociada al niño en su conferencia sobre las *Canciones de cuna españolas*:

Muy lejos de nosotros, el niño posee íntegra fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente y, por tanto, sabio. Comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética.

(García Lorca, 1984:167)

En la nana la Suegra identifica al niño con un rosal y, al finalizar la canción de cuna, la Mujer apunta que el niño “Hoy está como una dalia” (García Lorca, 2021:105), es decir, como una de las flores más bellas (Cabañas Alemán, 2009:73).

Ahora bien, al igual que ocurre con el clavel, el azahar también adquiere un nuevo significado en la obra lorquiana. En la tradición, el azahar debido a su color blanco representa la pureza, sin embargo, aquí lo dota de un significado asociado a la muerte (Cabañas Alemán, 2009:75). Concretamente, en *Bodas de Sangre*, la aparición del azahar refuerza la idea del pecado de la Novia y este se vaticina ya en su preparación para el enlace:

LEONARDO. (*Levantándose*). ¿La novia llevará una corona grande, no? No debía ser tan grande. Un poco más pequeña le sentaría mejor. ¿Y traje ya el novio el azahar que se tiene que poner en el pecho?

NOVIA. (*Apareciendo todavía en enaguas y con la corona de azahar puesta*). Lo traje.

CRIADA. (*Fuerte*). No salgas así.

NOVIA. ¿Qué más da? (*Seria*). ¿Por qué preguntas si trajeron el azahar? ¿Llevas intención?

(García Lorca, 2021:121-122)

Es en el final donde de nuevo aparece el concepto *azahar*, aunque esta vez en motivo de la culminación del pecado pues la novia aparece sin él, o lo que es lo mismo, sin pureza (Cabañas Alemán, 2008:77):

MADRE. Ella no tiene la culpa, ¡ni yo! (*Sarcástica*.) ¿Quién la tiene, pues? ¡Floja, delicada, mujer de mal dormir es quien tira una corona de azahar para buscar un pedazo de cama calentado por otra mujer!

(García Lorca, 2021:166)



La obra presenta, además, múltiples referencias al campo y a sus hombres (López Ojeda, 2008:763). Esto no es casual y se explica a partir de las diferencias económicas entre la familia del Novio y la de la Novia. El primero proviene de un linaje poseedor de viñas mientras que la familia de la Novia basa sus riquezas en campos de secano. La altivez encarnada por la Madre en el cuadro tercero del acto I lo representa con exactitud. Además, cabe mencionar que la figura de los árboles en la obra simboliza la familia y su tradición, es por esta razón por la que la Madre añade lo siguiente:

NOVIO. Pero estas tierras son buenas.

MADRE. Buenas; pero demasiado solas. Cuatro horas de mino y ni una casa ni un árbol.

NOVIO. Estos son los secanos.

MADRE. Tu padre los hubiera cubierto de árboles.

(García Lorca, 2021:122)

A propósito de las referencias al campo, en la obra se hace hincapié en la hierba y el trigo. A pesar de que la hierba y su color verde puedan estar relacionados tradicionalmente con la esperanza y la vida, aquí, puede ser asociado también con la muerte. Es un ejemplo el momento en que la Madre menciona que no quiere ver a “mis muertos llenos de hierba” (García Lorca, 2021:97). Por otro lado, y en relación con los campos de secano, el trigo aparece en repetidas ocasiones a lo largo de la obra como cuando la Madre vincula al campo y sus hombres: “los hombres, hombres; el trigo, trigo” (García Lorca, 2021:97).

El paisaje lorquiano establece una oposición entre espacios vinculados a la decencia y, por el contrario, a la indecencia. Esta dicotomía se asocia a los espacios interiores y a los exteriores, respectivamente. En *Bodas de Sangre* se aprecia, sobre todo, en lo relacionado con los amantes. Lo pecaminoso e indecente se da en el exterior, en contacto directo con lo natural. Al bosque es donde se escapan los amantes para culminar su amor, pero también es donde tiene lugar el enfrentamiento entre Leonardo, el amante, y el Novio, que acaba con la vida de ambos ante la atenta mirada de la Luna. El ambiente nocturno ha sido testigo tradicionalmente de encuentros de amantes pues es el momento idóneo para no ser vistos, sin embargo, aquí la aparición de la Luna como testigo tampoco es casual y es que supone un presagio de muerte en el lenguaje simbólico lorquiano. Por el



contrario, el comportamiento decente se da en espacios interiores (Cabañas Alemán, 2009:66). Son espacios donde reina lo recatado, donde los personajes mantienen la compostura. Además, en los escenarios domésticos es donde se da la vigilancia familiar, es decir, donde los amantes reprimen sus pasiones. Sin embargo, estos escapan al mundo exterior para dar rienda suelta a sus pasiones sin ser vistos ni juzgados.

García Lorca incide también en el motivo del agua. Tradicionalmente, se ha asociado con la vida y la fertilidad. Sin embargo, las connotaciones negativas del agua en la obra son múltiples. Es un ejemplo en la nana entonada por la Suegra y la Mujer de Leonardo en el acto I donde remite a la esterilidad de este último. Otro ejemplo es la escena en que la Novia ya ha culminado el acto sexual con el amante en el bosque y, consciente de lo sucedido, hunde los pies en el agua. O bien, en la “Nana del caballo grande” significa el rechazo o la muerte y, por ello, el caballo no la quiere beber (Cabañas Alemán, 2009:73).

Por todo lo explicado, es posible concluir que la naturaleza es inseparable al drama y constituye un elemento trágico indispensable para el desarrollo de la acción (López Ojeda, 2008:763).



4. CONCLUSIONES

García Lorca presenta *Bodas de Sangre* con su “nombre real”, es decir, como una tragedia (Rodrigo *apud* Josephs y Caballero, 2021:13). Con ella, el autor de Fuente Vaqueros lleva a cabo una labor de reelaboración exhaustiva de la tragedia clásica. El presente trabajo se propuso estudiar las reminiscencias al mundo griego, pero identificando los elementos novedosos o renovados que añade el autor granadino. Una vez analizada dicha tragedia desde la vertiente de lo trágico y lo poético es posible establecer un conjunto de conclusiones que respondan a las preguntas inicialmente planteadas de qué y cómo renovó el género trágico.

El argumento de *Bodas de Sangre* se divide en tres actos y estos corresponden, a su vez, a la división en partes propuesta por Aristóteles en su *Poética*: hechos, nudo y desenlace, respectivamente. Por tanto, a pesar de que el autor renueve ciertos elementos de la tragedia clásica también mantiene otros. En cambio, los personajes trágicos presentes en la obra lorquiana difieren en su naturaleza de los descritos por Aristóteles ya que algunos como la Novia o Leonardo incumplen una de las cuatro cualidades que este les otorga: la bondad. Asimismo, en la tragedia clásica los personajes reconocen los errores que han cometido a lo largo del relato y se presentan culpables ante lo que dictamine su destino. Sin embargo, en la tragedia lorquiana estos no asumen el error y, con cierto carácter rebelde, tampoco su destino como el resultado de sus acciones (López Ojeda, 2008:755). Al margen de esto, *Bodas de Sangre* presenta personajes como la Luna o la Mendiga que, por su personificación alegórica de la muerte, permiten la introducción de lo sobrenatural en la obra, algo que conecta directamente con lo acontecido en la tragedia clásica. Lo sobrenatural supone una condición fundamental para el devenir de lo trágico y Lorca, al ser conocedor, lo recupera de la Antigüedad griega para insertarlo en la era moderna. Con la encarnación de la muerte se personifica, a su vez, el destino de los personajes pues es la encargada de presagiar y dictaminar sentencia en base a sus acciones. Esto se aleja también de la tragedia clásica dado que en ella es la voluntad de los dioses la que



determina las acciones de los personajes y no el propio destino. Aquí, en cambio, el destino cobra forma.

La renovación del coro es, quizá, la más significativa de todas. Consiste en un elemento fundamental para la tragedia, pero también difícil de insertar en un contexto donde no es bien recibido lo sobrenatural. A pesar de ello, García Lorca asume la importancia del *choros* y lo plasma en su tragedia, aunque ciertas modificaciones lo separan del coro griego. La más destacada es que, a diferencia de en la tragedia clásica, no tiene una función moralizadora, sino que tal y como afirma el propio autor, el coro comenta lo que sucede en la trama y, por ende, las acciones de los protagonistas (García Lorca *apud* Carrascón, 2018:1). Esto se aleja de la función del coro griego con el que se pretendía aleccionar al oyente e influir en su comportamiento. Ahora bien, el coro en la tragedia moderna tampoco constituye un personaje único que entona fragmentos líricos, aquí son varios personajes los que realizan estas intervenciones de carácter lírico interactuando, a su vez, con otros personajes de la trama. Por tanto, García Lorca tampoco toma del patrón griego la superioridad del personaje coral, sino que lo iguala moralmente al resto.

Cierto es que todo lo mencionado se enmarca en un paisaje rural que vincula al autor con sus raíces andaluzas. Tanto el argumento como los personajes son propios de la ruralidad y esto se ve, por ejemplo, en que la riqueza de las familias protagonistas se basa en la posesión de viñas y campos. Lo mismo ocurre con la configuración de los personajes pues hasta los corales, como los Leñadores, por su condición, se encuentran integrados totalmente en el marco rural donde se ubica la obra. Asimismo, la naturaleza se presenta como el espacio trágico idóneo para la realización de lo simbólico y lo sobrenatural pues es en el bosque donde se da la muerte del Novio y Leonardo y también la aparición del personaje alegórico de la Muerte.



Así pues, es posible concluir que Lorca cumple ampliamente su propósito de renovar el género trágico. Con sus propios recursos recoge y reelabora el género tanto a nivel estructural como estético para añadirle destellos de modernidad, pero sin modificar su esencia. García Lorca puede considerar *Bodas de Sangre* como una tragedia puesto que la obra desprende un gran efecto trágico y en ello consigue igualar a los grandes dramaturgos griegos como Esquilo, Sófocles o Eurípides.



5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. *Obras de Federico García Lorca*

- García Lorca, F. (2021). *Bodas de sangre* (A. Josephs & J. Caballero, Eds.). Madrid: Cátedra.
- . (1935). “Charla sobre teatro”, Madrid.
- . (1984). *Conferencias*. (M. Hernández, Ed.). Vol. (I). Madrid: Alianza Editorial.
- . (1995). *Sonetos del amor oscuro; Poemas de amor y erotismo; Inéditos de madurez*. (J. Ruiz-Portella, Ed.). Madrid: Áltera.
- . (2006). *Poema del Cante Jondo; Romancero gitano* (A. Josephs & J. Caballero, Eds.). Madrid: Cátedra.

5.2. *Estudios sobre Federico García Lorca*

- Bejel, E. (1978) “*Bodas de Sangre* y la estructura dramática”. *Thesaurus*, 2, pp. 309-316. Madrid: Centro Virtual Cervantes.
- Boscán de Lombardi, L. (1995). “El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 4, pp. 107-114. Birmingham: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Buero Vallejo, A. (1994). “Lorca hoy”. En *Obra Completa. Tomo II: poesía narrativa ensayos y artículos*. (L. Iglesias & M. De Paco, Eds.), pp. 1046-1048, Madrid: Espasa Calpe.
- Cabañas Alamán, R. (2009). “*Puñal de Claveles*, de Carmen de Burgos, y *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca: la frustración y la naturaleza (paralelismos y contrastes)”. *Estudios Humanísticos. Filología*, 31, pp. 55-85. Madrid.
- Carrascón, G. (2002). “La concepción del coro en *Bodas de Sangre*”, *Artifara*, 1, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Cueto Pérez, M. (1983). “Naturaleza y sociedad en las tragedias de F. García Lorca”. En *Archivium: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Vol. 33, pp. 187-200. Oviedo: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.



- Frattale, L. (2010). “Sobre la oscuridad melancólica de los sonetos amorosos de Federico García Lorca”. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 2, p. 157. París: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- González del Valle, L. (1971). “*Bodas de Sangre* y sus elementos trágicos”. *Archivium: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Vol. (I), pp. 95-120. Oviedo.
- Josephs, A. y Caballero, J. (2021) en Introducción a *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, Madrid: Cátedra.
- López Ojeda, E. (2008). “Lorca y la tragedia griega; el caso concreto de *Bodas de Sangre*”. En *Congreso Internacional “Imagines”. La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. La Rioja.
- Maurer, C. (2008). “Biografía de Federico García Lorca”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Steiner, G. (1986) *The death of the Tragedy* en *Bodas de Sangre* (2021). (A. Josephs & J. Caballero, Eds.). Nueva York: Cátedra.
- Varela Álvarez, V. (2009). “El concepto de tragedia en la trilogía lorquiana”. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, 9, pp. 89-107. Valencia.

5.3. Estudios generales

- Aristóteles (2018). *Poética*. Trad. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Callejón, D. (2021). “El auténtico crimen de Níjar que inspiró *Bodas de Sangre* de García Lorca”, *Ideal*.
- Cirlot, E. (2011). *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.
- Quijada Sagredo, M. (2011). “Eurípides, el teatro griego de finales del siglo V a. C. y su influencia posterior”. Madrid.
- Torres, A. (1987). “La novia de ‘Bodas de Sangre’ falleció en Níjar”, *El País*.
- Vélez Upegui, M. (2015). “Sobre la tragedia griega”. *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 33, pp. 31-58. Medellín.
- Vinagre, M. A. (2001). “Tragedia griega del siglo IV a. C. y la tragedia helenística”. *Habis*, 32, pp. 81-95. Sevilla.