

## Acercamiento a *Bodas de Sangre*, F. G. Lorca

### Introducción

Repasemos, telegráficamente, costumbres sociales, mentalidad y hábitos de la España de la década de 1920 como pistas para entender el contexto histórico de *BdeS*:

-Comenzaba lentamente el éxodo de las masas a las ciudades pero todavía la mayor parte de la población del país era rural. Escasa mecanización del campo: una “máquina” le ha cortado los brazos a un joven, según menciona la vecina a la madre.

-Espacios privados y públicos claramente delimitados: el mundo interior de la casa y el exterior, o las afueras. La gente se conocía y se trataba de camino al mercado, a la iglesia, en las fiestas, y, sobre todo, compartiendo labores agrícolas. “Usted” era tratamiento habitual de hijos a padres como señal de respeto. Muy habituales los chismes y murmuraciones en los pueblos pequeños (colectividades cerradas y atrasadas); también los litigios y odios familiares. Difícil mantener la intimidad.

-Los matrimonios eran pactados y los prometidos podían “hacer el amor”, que no era otra cosa que hablarse por la reja o pasear acompañados de “carabinas” (familiares).

-Mujeres: como se deduce perfectamente de la obra, eran educadas para ser madres y esposas, y para cumplir con las tareas domésticas. En ello se agotaba todos sus deseos y necesidades. Pasividad, silencio, sumisión y servicio: cualidades ideales. El matrimonio y la maternidad (el ser una mujer fecunda para dar hijos se valoraba mucho) eran obligaciones biológicas y contribución al patrimonio familiar (economía doméstica) y al afianzamiento de la comunidad. La virginidad femenina era obligada antes del matrimonio, de ahí las ironías de Leonardo sobre la novia. Solo algunas trabajaban en el campo, por ejemplo, en esta obra, las que lo hacen en las alcaparras. Vestían con mucha sencillez y siempre usaban medias, de modo que unas medias caladas eran un “lujazo”, un derroche. El cuerpo iba cubierto siempre, casi entero (menos el cuello y los tobillos), de ahí el inadmisibles atrevimiento de la novia en enaguas, hablando con Leonardo. Mantilla obligada siempre que salían en público (la madre); lo contrario era escandaloso. El negro como color del vestido de boda era el habitual a comienzos de siglo XX. Muy mal visto que una mujer hablara de sexo; sin embargo, las mujeres de Lorca hablan (con otras mujeres e incluso con hombres) de su deseo amoroso y erótico de un modo insólito en su época.

-Hombres: trabajo o propiedades. Estaba bien visto que fueran promiscuos, libres en sus decisiones sexuales: para muchas mujeres, incluso, esto era un símbolo de virilidad, de fuerza y dominio (como se explicita en varias ocasiones en la obra). La violencia doméstica o de género estaba perfectamente admitida y reconocida como trato habitual del marido con la mujer (pero en secreto, eso sí, como un asunto doméstico). La virginidad prematrimonial en el hombre es considerada un rasgo de inocencia, de candidez, en cierta forma de pureza y en cierta, de infantilismo e inexperiencia, como ocurre con el novio. Los padres eran, con frecuencia, los iniciadores de la sexualidad de los hijos varones, a los que acompañaban al prostíbulo para que se “estrenaran” o a los que ponían a su alcance -si eran familias adineradas- criadas jóvenes, generalmente traídas del campo.

-El mundo rural se organiza alrededor de las estaciones del año y los ciclos laborales que marcan las tareas agrícolas: roturación de tierras, siembra, siega, recolección, barbechos, etc.

-El “ruralismo” de la obra se consigue no tanto con la acción y la dramaturgia (cueva, decorados, etc.) como a través del lenguaje, repleto de símiles, metáforas y símbolos más o menos sutiles que se refieren a elementos de la naturaleza y del mundo campesino.

-La austeridad de la vida campesina. Las cuevas, viviendas antiguas de la zona de Guadix

(Granada) que Lorca usa por su plasticidad y su capacidad simbolizadora.

### A) Concepción dramática y composición de *Bodas de sangre*

«...todo lo bueno de Lorca es pre-lógico, pre-intelectual y telúrico. Su entronque con el teatro griego es muy a propósito y muy pensado. En Lorca la materia, los temas, son muy básicos, primitivos y sentidos, o sea, pre-intelectuales. Luego, la elaboración artística es muy trabajada. El mundo de Lorca es griego en el sentido de que el hombre no puede controlar su sino: es una primitiva y miedosa negación de la libertad.»

(Luis Rosales)

«...hablar de realismo en lo que se refiere a *Bodas de sangre* y *Yerma* es hablar en puridad de realismo poético, un realismo voluntariamente alejado de la mimesis pura, con claras intenciones de trascender la representación plana de la vida y que en su desarrollo textual despliega unas dimensiones poéticas que cobran todo su relieve en escena con la adecuada utilización de verso, el ritmo, la música, el canto y la escenografía. [...] Sería, pues, el suyo un realismo en profundidad que se proyectaría hacia el simbolismo, al dar cabida a lo onírico, a la tragedia íntima y cotidiana, a la aplicación del principio de que “todo tipo real encarna un símbolo”.»

(Antonio Sánchez Trigueros)

Frente a la comedia burguesa que dominaba los teatros comerciales de los años 20, esto es, la comedia de salón, trivial e ilusoria, que no afrontaba los grandes temas que obsesionan al ser humano, todas las obras de FGLorca son una tentativa constante para devolver a la escena no solo esos grandes temas (el amor, la muerte, el paso del tiempo, la opresión y la rebeldía, la fuerza del destino) sino también un lenguaje radical y profundamente poético. Con *BdeS* y *Yerma* se propuso dos objetivos esenciales: a) restaurar el género de la tragedia, absolutamente olvidado y desacreditado en su época; y b) convertir la representación en un espectáculo total, capaz de integrar diversas formas expresivas o lenguajes.

a) La temática de ambas obras se caracteriza, siguiendo los modelos de la tragedia clásica, por la acción de fuerzas superiores a la voluntad del ser humano contra las que estos se rebelan hasta ser finalmente derrotados y/o destruidos. Estas fuerzas, que tienen carácter mítico, pueden resumirse en dos: el poder del sexo y el de la Tierra. En consecuencia, las dos tragedias lorquianas hacen poesía del mito.

La Andalucía atávica que refleja *BdeS* sugiere, en sus costumbres tradicionales e inamovibles, una concepción cíclica y repetitiva de la historia y de la perduración de la vida, ligada a la explotación de la tierra y a la sangre (es decir, a la familia y al matrimonio). Este es el mito último de la Tierra o de la madre-Tierra. El ser humano no es dueño de su destino ni es capaz de transformar este mundo cerrado para mejorar sus condiciones de vida, de forma que las formas de pensamiento y normas de convivencia (costumbres, ritos, sentimientos, creencias, etc.) se ciernen sobre él como si fueran el Destino mismo y son vividos como el “orden natural” de la vida y la naturaleza. Solo que el impulso natural e irrefrenable de la pasión sexual (el mito alterno) choca frontalmente con tal mentalidad no solo porque propicia conductas repudiables moralmente sino porque el deseo erótico y la pasión, ajenos por completo a los ciclos reproductivos y perdurativos de la naturaleza, no tienen otro propósito que su propia satisfacción (Ver después **Temas y estructura de la obra**).

En cuanto al tratamiento formal, *BdeS* presenta otros rasgos inequívocamente propios del

género trágico: una estructura férreamente cerrada y repetitiva (en base a anticipaciones y correspondencias) de los motivos argumentales; escasa importancia de la intriga; presencia de la muerte fuera de escena; reducido repertorio de personajes (los decisivos), armados como arquetipos familiaristas antes que como personalidades individualizadas; e intervenciones corales (de personajes que “actúan” como el coro clásico). Todo ello, unido a un lenguaje elevado y «solemne» (es decir, un registro lingüístico culto y lírico), que no solo poetiza la prosa sino que acaba exigiendo la presencia del verso.

En la tragedia griega el coro era un grupo anónimo de actores (portaban máscara) que recitaban y cantaban ciertos pasajes de la obra. El coro representaba la conciencia colectiva y la voz de la experiencia, esto es, las normas sociales mayoritariamente admitidas. Cumplía las funciones de comentar los hechos o el tema de la tragedia, subrayar las acciones de los protagonistas y adelantar acontecimientos venideros, todo ello para incitar a la meditación a los espectadores. En *BdeS* encontramos estas tres funciones representadas por diversos personajes, secundarios todos ellos, que se expresan fundamentalmente en verso y que aportan a la obra momentos de intenso lirismo y de gran riqueza plástica y visual.

Las intervenciones corales de *BdeS* son las siguientes:

*Acto 1º*

Cuadro 2º: Nana de la mujer y la suegra

*Acto 2º*

Cuadro 1º: Epitalamio

Cuadro 2º: Canción de la criada

*Acto 3º*

Cuadro 1º: Canción de los tres leñadores

Cuadro último: Canción de la madeja (las dos muchachas y la niña)

FGLorca dijo que las usaba para “dar el argumento”, “anticipar los acontecimientos” y “agilizar la acción”. Además, en muchas ocasiones, los coros aportan una notable ironía trágica a la historia, esto es, despliegan un doble sentido de las palabras: uno, el literal, en boca de los personajes, y otro, el simbólico, que el espectador deduce por la información o las sugerencias negativas que le ofrece la obra. Así, por ejemplo, en el epitalamio, una muchacha le dice a la novia: *Limpia de cuerpo y ropa / [sales] de tu casa para la boda*. Literalmente, la frase celebra la pureza y elegancia de la novia, así como el momento de felicidad que está viviendo; sin embargo, para el espectador, que ya sabe cuál es el conflicto íntimo que sufre la joven, la frase adquiere un sentido irónico pues todo indica que tuvo relaciones íntimas con Leonardo (con lo cual su cuerpo no habría llegado tan “limpio” como se supone a la boda) y que todavía ahora vive atormentada por ese deseo prohibido que “ensucia” la pureza y alegría que se le presume al momento.

Federico puso especial empeño en conseguir una prosa sobria, seca, austera, sin localismos y dialectalismos, hecha de frases cortas, precisas, directas, sin ampulosidad retórica pero cargadas de tensión emotiva. Esta prosa alterna, armónicamente, con el verso, la música y el canto. De hecho, la música de su obra estaba, según el propio FGL, no solo en el fondo musical de algunas escenas (por ejemplo, los violines del bosque) sino también en el ritmo de los movimientos de los actores (que debían semejar una danza colectiva) y de los diálogos (que con frecuencia terminan en canciones). Se puede decir, en este sentido, que *BdeS* es el primer intento importante que realiza FGLorca para integrar diversas formas expresivas, y no solo para intercalar unas en otras o para yuxtaponerlas, como había realizado en obras anteriores.

b) Junto a estos elementos propios de una tragedia moderna, Lorca, como se ha dicho arriba, también quiso crear un espectáculo total donde la música y la danza, la poesía y la prosa, la escenografía, los colores y la luz, los planos y volúmenes del escenario, y el movimiento de los actores (además del mimo y la interpretación) crearan un todo orgánico en el

que cada elemento se transforma en un símbolo que entra en relación con todos los demás.

Para ello su fuente de inspiración fue la ópera y el ballet, es decir, la música como lenguaje absoluto (de sonidos y de movimientos corporales) que podía expresar todo aquello que para el lenguaje verbal resulta finalmente inefable. Lorca era muy amigo del gran músico español Manuel de Falla, y a través de él conoció a fondo la música clásica europea culta y también el flamenco, es decir, la música más popular y auténtica de Andalucía. Falla le enseñó a Lorca, por un lado, a apreciar las posibilidades expresivas de las canciones populares y cómo se podía trabajar sobre ellas para estilizarlas, o sea, para modernizar sus temas y sus ritmos sin que perdieran el aire popular. Por otra parte, le introdujo en el mundo de la ópera moderna, de raíz wagneriana[1], y en el de los ballets vanguardistas que tanto éxito tuvieron en las décadas de 1910 y 1920 en toda Europa (por ejemplos, los “Balletes rusos” de productor Sergei Diaghilev). De todas estas expresiones artísticas Lorca asimiló el ideal de hacer un teatro de base musical, organizado siempre con los patrones de los ballets y las óperas. Así lo hizo, por ejemplo, con *La zapatera prodigiosa*, una obra con ritmo de ballet, mientras que las tragedias (*Yerma* y *BdeS*) fueron concebidas como óperas insertas en estructuras literarias, o sea, como obras teatrales tratadas operísticamente.

Recursos de *BdeS* inspirados en la plasticidad y el ritmo de las óperas:

-El uso de la música, como acompañamiento (las guitarras, los palillos y las panderetas del epitalamio, y las guitarras del festejo de la boda) o como fondo sonoro expresivo (los violines del bosque) y de las melodías de las canciones populares (la nana, el epitalamio, la canción de la criada y la de las dos muchachas y la niña)

-El movimiento de los personajes dentro del escenario, entendido como un ritmo constante de danza, por ejemplo, la criada que baila de alegría alrededor de la novia cuando la está arreglando; las entradas de personajes desde diferentes y escalonadas alturas durante el epitalamio; las entradas y salidas de los personajes durante el festejo de bodas; o la entrada progresiva de mujeres durante el lamento de la madre en el último cuadro.

-La alternancia de la prosa y el verso (en composiciones recitadas y en canciones) ajustada a la tensión dramática y la expresividad de cada escena.

-El empleo de temas que reúnen lo mítico poetizado y lo trágico (la venganza, la muerte por amor, etc.)

-El uso de una compleja red de *leitmotivs*, recurrentes, asociados a personajes y temas de la obra (por ejemplo, el caballo asociado a Leonardo; la luna asociada a la muerte; la madre asociada a la tierra; etc.)

## **B) Temas y estructura de la obra**

### Temas

La crítica ha señalado un sinfín de temas para *BdeS*. La fatalidad del destino sería, quizá, el más general, el que mejor cuadra a la concepción trágica de la obra. Pero, unido a este, tiene una fuerza incuestionable la pasión erótica o, más exactamente, el choque entre la pasión erótica y las convenciones matrimoniales, que, al cabo, podría reducirse al choque entre verdadero y falso amor.

La obra plantea, en este sentido, un debate moral al dar cuenta de un doble enfrentamiento: la sociedad y las convenciones contra el individuo y la naturaleza. Moral sexual patriarcal (normas, prescripciones y tabúes) frente al deseo espontáneo, el poder del amor y el sexo, más poderoso que la propia voluntad. Evidentemente, la moral sexual patriarcal responde ante toda transgresión con la venganza, el castigo, la violencia; pero también responde a través de la auto-represión (como se ve claramente en las conductas familiares y en las galopadas de Leonardo, así como en las dudas y temores de la novia, es decir, en el sentimiento de culpa).

Lorca quiere salvar el instinto elemental que anida en la pasión del convencionalismo social y la tradición, aun sabiendo que el intento está abocado al fracaso, ya que esta fuerza instintiva (que solo busca la unión sexual básica, natural e irracional) contiene en sí misma los principios de la destrucción: el despecho, la agresividad, la ruptura de los ciclos naturales de la procreación, etc. En este sentido de quiebra de los ciclos naturales de la vida, se ha dicho que el tema de la obra sería “la muerte joven”, esto es, la muerte violenta y prematura de la juventud, como incumplimiento del ciclo natural que lleva del nacimiento de un ser a la procreación y desde ella a la muerte.

Aquí reside la paradoja esencial de esta tragedia: la tradición y las convenciones sociales, con ser represoras e incluso retrógradas, garantizan la perpetuación de la vida (el orden social, natural y amoroso) mientras que la pasión, a pesar de vivirse como una experiencia radical de libertad, solo conduce a la irrupción del desorden, injustificado y cruel, o sea, a la muerte (o sea, a la destrucción del amor, la naturaleza y las relaciones sociales).

La pugna de ambas fuerzas genera una serie de subtemas asociados a cada una. Así, las convenciones sociales se ligan a la honra, el trabajo, el matrimonio tradicional (pactado), la procreación, el bienestar familiar y la prosperidad económica; mientras que la pasión enlaza con la atracción sexual y el amor prohibido, pero también con el odio entre familias y la venganza.

### Estructura

#### Estructura externa

Tres actos y siete cuadros: tres para el acto I, dos para el II y otros dos para el III, respectivamente. Los cuadros son fácilmente divisibles (aunque Lorca no lo explicita) en escenas, basadas en las salidas y entradas de los personajes.

#### Estructura interna

La obra está pensada como un movimiento de dos ceremonias o ritos antitéticos: una ceremonia de bodas (actos I y II) frente a una de sangre (acto III). Entre una y otra se desarrolla la acción dramática, pasando por la casa de Leonardo, con la nana premonitoria, y por la casa de la Novia, espacio en el que transcurre todo el acto II hasta desembocar en el tercero, en el que hay un escenario exterior, el bosque. Es decir, la boda figura en el centro de la acción, enmarcada por su preparación en I y su desenlace en III. La boda contiene, pues, una promesa de renovación de la vida, explícita en la canción de la Criada (II, 2), promesa que es destruida, aniquilada por el sacrificio de sangre.

Teniendo en cuenta este plan general, la organización interna de la historia se puede precisar del siguiente modo:

1) Planteamiento del conflicto: acto 1º. Expone, como en las tragedias clásicas, el origen subyacente del conflicto; se sugiere el final funesto de los acontecimientos (a través de los temores de la madre); y se presenta, en la actitud de Leonardo y la novia (héroes negativos), la fuerza irracional (la pasión como atracción recíproca) que los mueve contra la Ley social (el convencionalismo del matrimonio que sirve para perpetuar la posición social y económica, y la descendencia de las familias). Es decir, igual que en el prólogo de la tragedia clásica o ática, se le informa al espectador acerca del porqué del castigo que va a recibir el héroe o los héroes, pero el conflicto no ha estallado: las fuerzas antagónicas están todavía latentes, dormidas: obedecen a un orden preestablecido que el espectador sabe frágil y no se transforman en acción. En casa del novio conocemos los antecedentes de la desdicha familiar y se plantean dudas ante la próxima boda (cuadro I); después conocemos a Leonardo, amante de la novia, ajeno a su propio matrimonio y encelado todavía por la novia (cuadro II); por último, el novio y la madre visitan a la novia y al padre para ofrecerles regalos y concertar la boda (cuadro III). Todo el argumento gira, pues, en torno a la pedida de mano, es decir, los prolegómenos de la boda.

2) Nudo o desarrollo del conflicto: acto 2º (cuadros 1º y 2º). El desorden amoroso y social irrumpe, a través de la figura de Leonardo, en el mundo tradicional de las dos familias. La novia se casa a pesar de no amar al novio, pero huye con Leonardo durante el convite. La madre del novio ordena perseguirlos y clama venganza. Dentro del acto supremo de la Ley social (la boda),

se desencadena el conflicto, es decir, el acto de agresión o rebeldía de Leonardo y la novia. Como en la tragedia, todo el acto está presidido por el sufrimiento soterrado, silencioso, de los amantes impelidos a buscarse uno a otro e incapaces de someterse a la Ley social. En el cuadro I aparece por sorpresa Leonardo, que “despierta” a la novia del sueño ilusorio del matrimonio, y ello justo antes de que los asistentes a la boda canten un alegre epitalamio a la pareja nupcial antes de salir hacia la iglesia. En el cuadro II (la misa queda elidida) el espectador asiste a la fiesta de la boda, en medio de la cual se produce la fuga de los amantes, que a su vez pone en marcha la persecución y la venganza. Todo el argumento gira alrededor de la boda.

3) Desenlace: acto 3º (Cuadro 1º). El desorden amoroso y social trae consigo el desorden de la naturaleza. Los amantes se esconden en un bosque fantasmagórico. La huida termina con el duelo mortal entre el novio y Leonardo. El hecho más significativo del acto (el duelo mortal de los dos hombres) no aparece en escena, y es sustituido (cuadro I) por una fantasía situada en un bosque irreal donde los personajes centrales son la luna y la mendiga, alegorías de la muerte que guían la persecución de los amantes y exigen un sacrificio ritual, en esta ocasión el de la pasión libre, sacrificio aceptado por los amantes, que (cuadro II) reconocen haberse rebelado contra la Ley social y, en esa medida, se manifiestan dispuestos a arrostrar el castigo que les toca y a inmolarse juntos, como sucede, instantes después. En la última escena, la luna sella el principio y el final, y los violines parecen como prólogo de los gritos de la muerte y la mendiga (última señal de la muerte) se queda inmóvil ahí, ante el público, mientras la propia Luna se inmoviliza. Todo el argumento gira, pues, en torno al sacrificio de sangre.

4) Coda o epílogo: acto 3º (último cuadro). Llanto de las mujeres. El argumento aquí es una secuela del sacrificio de sangre, y enfatiza el dolor extremo de la madre, la novia y la mujer, muertas en vida como consecuencia de lo ocurrido.

Entre el planteamiento y el epílogo se establece una estructura férreamente cerrada, con la repetición del personaje central, la madre; del lugar, su casa; y del asunto, el rechazo dolorido a las navajas y los cuchillos.

### C) Caracterización de los personajes

El hecho de que todos, a excepción de Leonardo, aparezcan denominados por el papel familiar que cumplen responde a la intención de Lorca de convertir a los personajes en arquetipos de una mentalidad social y de una conducta ritual. La mentalidad es la de esa Andalucía rural y pobre, seca y atrasada, llena de atavismos morales y convenciones sociales; y las conductas rituales son las derivadas, en primera instancia, de la boda y, en segunda, del sacrificio de los dos varones. Lorca, pues, huye del psicologismo naturalista (propio del drama burgués típico) que pretendía mostrar con cierta coherencia la evolución espiritual de los personajes, y se decanta por enfatizar en ellos los instintos primarios y los sentimientos más profundos, y por colocarlos en un contexto ritual, ceremonial, en donde lo individual se borra para dar paso al significado social y mítico.

Dentro de esta lógica, la *Madre* se identifica con la Tierra, con las fuerzas primigenias de la naturaleza: la fecundidad y la procreación. Las tradiciones patriarcales y los atavismos morales (por ejemplo, el concepto de la honra) sirven para salvaguardar esas fuerzas. Frente a la sangre perdida, estéril, del marido y su otro hijo, ambos asesinados, la boda significa la renovación de la vida, el rejuvenecimiento de la sangre familiar, o sea, del linaje. La Madre habla por la voz de la especie, y defiende su perpetuación, esto es, la simiente y la siembra. La boda representa el ciclo fertilizador de la Tierra, que periódicamente se renueva. Para la Madre la boda es el día de la “roturación de las tierras”. Riqueza es sembrar para recoger, tener niños y perpetuar el “tronco familiar”. Carecer de niños es ser pobre. El *Padre* reproduce igualmente esta mentalidad, con la particularidad de que su rol es el de garantizar la prosperidad económica de la familia. Así, para él los sentimientos carecen de importancia al lado de la acumulación de tierras, las cosechas y la necesidad de brazos (la prole) que se encarguen de ellas. Esto explica que para ambos personajes el sexo solo pueda concebirse en sus fines reproductivos. La *Mujer* de Leonardo y el *Novio* serían el resultado, perfectamente acabado, de la mentalidad del padre y la madre: para la mujer, toca el cuidado de la casa y los hijos; la

insatisfacción profunda en medio de la resignación y la obediencia al marido y a la madre; para el novio (simple, confiado e ingenuo) toca el trabajo sin descanso para acrecentar el patrimonio y el bienestar de la familia y, en lo privado, el amor formulario y entrañable del esposo por la esposa (sin delirio ni arrebatos), pero la obediencia ciega ante la madre. Además, el sino del novio, como el de su padre y su hermano, es trágico. De algún modo, está condenado a morir. *Leonardo* (en cuyo nombre se sugiere la idea de “león” y de “ardor”) representa al héroe trágico, negativo, que quiebra las convenciones morales y sociales. Hay en su pasado una doble marca de maldad: el pertenecer a la familia Félix y el haber sido el primer novio de la novia. Cargado de este pasado aciago, no tiene, en cambio, futuro ninguno, ni le importa. Su simbología es el caballo, que sugiere al semental, pero también la pasión sin bridas, desbocada, irreflexión y angustia, puro instinto y pura angustia. La *Novia* sería la imagen imperfecta de la Mujer de Leonardo, la imagen rebelde, pero una rebeldía igual de irracional que la de este, pues es un impulso irresistible lo que la empuja hacia el amante. Se sabe una mujer socialmente repudiada (y esto le importa dolorosamente) pero, íntimamente, se ve como una mujer honrada, pura, zarandeada por una fuerza (la pasión) que la domina por completo. La *Criada*, en cambio, representa la sabiduría elemental y realista del pueblo, que es capaz de encontrar lo mejor en cualquier circunstancia. La criada cree vivamente en el amor, en el amor matrimonial y en la felicidad sexual que proporciona ese amor marital. De algún modo, es la antítesis del resto de los personajes, que sufren una tragedia porque viven sometidos a los convencionalismos y a una mentalidad atávica y atrofiada. Los *Leñadores* y las *dos Muchachas* y la *Niña* son personajes corales que reflexionan sobre los hechos y presagian su desenlace fatal. La *Luna* como diosa y la *Mendiga* como acólito representan alegóricamente a la muerte. En realidad, son la plasmación dramática, con aspecto de personajes, de dos temas poéticos.

#### D) Simbología

La luna: que se asocia, metafórica y metonímicamente, al puñal, a la nieve, al jaspe, al brillo nocturno del agua del río, etc. Es decir, a la muerte. La corona de azahar: pureza, alegría o luto según el instante ceremonial (bodas, funerales...). La corona de la novia es de cera (símbolo de lo artificial, lo muerto). El río y el agua: cuando fluye es regeneración vital, fecundidad, potencia seminal. Cuando se estanca o se detiene es muerte. El bosque nocturno: lo misterioso del inconsciente humano, donde emergen el miedo, el misterio y el instinto erótico. La madeja roja: la sangre (fuerza positiva o negativa), la vida en su perpetua repetición. El caballo: la pasión desbocada, Leonardo. Los montes lejanos, la piedra y lo rocoso evocan el mundo de los muertos, el más allá o umbral de la vida.

Las flores y las plantas aportan diversos significados: clavel y el geranio se asocian al atractivo masculino; la rosa evoca la sexualidad femenina, lógicamente; mientras que las ramas, los troncos, los juncos, es decir, aquellos elementos alargados, enhiestos y duros de plantas, árboles y flores evocan la sexualidad del varón. El laurel (planta siempre verde) evoca el triunfo sobre la muerte. Las flores blancas (como el jazmín o el azahar) aportan connotaciones ambiguas de pureza y alegría pero también de palidez y muerte. La corona de la novia era de cera, azahar hecho de cera, toda una insinuación de algo postizo, que ha perdido la frescura natural. Igualmente en la obra hay flores y plantas negativas, como el musgo, la adelfa (planta de sabor amargo) y, en general, flores secas, tronchadas o que crecen en la arena... todo ello evoca lo estéril, lo que no tiene vida.

Los colores adquieren significados también singulares, muchos de ellos ya empleados por la lírica tradicional desde la Edad Media: así, el amarillo de una habitación presagia la muerte. El verde, que evoca ambiguamente la riqueza y la salud pero también la fatalidad y la amargura de la muerte. El rosa de la casa de Leonardo es lo infantil, la paz de lo familiar doméstico. El blanco es pureza y alegría a veces, y a veces, la nada, el fin, la atmósfera de muerte y fatalidad, como se ve en la escenografía del cuadro final de la obra.

#### E) Influencias literarias y musicales en *BdeS*

El propósito de darle una base musical a *BdeS* lo tomó Lorca de una célebre ópera de

Manuel de Falla, *La vida breve* (<http://www.youtube.com/watch?v=knFB004ySlc>), donde se cuenta que Salud, granadina joven y humilde, es engañada sin piedad por Paco, quien le declara fidelidad absoluta mientras, a sus espaldas, se compromete con otra joven de familia rica. Cuando Salud se entera de que se está celebrando la boda de su amado, corre desesperada a casa de la novia (la cual está recibiendo a los invitados del convite). Salud, amargamente, reprocha su conducta a Paco, quien, para librarse de ella, dice a todo el mundo que no la conoce y que está loca. Transida de dolor por la ingratitud del hombre al que ama, Salud pronuncia suavemente su nombre, y cae muerta a sus pies.

Un conjunto de similitudes emparentan las dos obras. Como vemos, ambas son tragedias amorosas (un amor que conduce a la muerte) de ambiente andaluz; ambas presentan en tema de la muerte joven; en ambas la boda funciona como una fiesta que contrasta con los sentimientos de angustia y sufrimiento de los protagonistas; y en ambas aparecen canciones populares integradas en el conjunto (en *BdeS* la nana, la canción de la criada, etc; y en la ópera de Falla la canción de trabajo de los herreros de Albaicín “¡Malhaya quien nace yunque, en vez de nacer martillo...!”), melodía que resonará como un *leitmotiv* a lo largo de toda la obra).

Otras obras de las que Lorca toma ideas importantes para su tragedia son las de Shakespeare, en concreto, *Romeo y Julieta*, que le sirvió para desarrollar el tema del amor cruzado en medio del odio secular de dos familias; y *El sueño de una noche de verano*, donde también aparece un bosque irreal como sublimación fantasmagórica del amor. La función del bosque, además, como lugar del crimen y el papel de los criados como los personajes que aportan el sentido común y equilibrado acerca del amor y la vida en general (frente a la desmesura emocional de los señores) provienen seguramente de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. Por último, la figuras alegóricas de la luna y la mendiga como encarnaciones dramáticas de la muerte provienen, evidentemente, de los personajes alegóricos de los autos sacramentales de Calderón.

Igual que Falla para *La vida breve*, Lorca también escribió para *BdeS* un conjunto de canciones populares, de inspiración flamenca y tradicional, solo que modernizadas y estilizadas según el ideal neopopularista que compartían los poetas del 27. Sobre la base métrica (rítmica) de canciones tradicionales que se remontaban a la Edad Media, Lorca rehace los temas, los símbolos y los recursos expresivos para crear poemas nuevos, con el aire de poemas populares antiguos pero con la frescura de la poesía vanguardista. Los ejemplos máximos de este trabajo de creación y recreación de la lírica popular son, lógicamente, la nana del caballo (para la que Lorca se inspira en una nana real oída en Granada que tenía motivos semejantes); las canción de la criada, y la de las muchachas y la niña, que, formalmente, no son otra cosa que dos canciones de trabajo; y cómo no, el romance de la luna, y el diálogo-romance de Leonardo y la novia.

En resumidas cuentas, se puede afirmar que el conjunto de influencias literarias que se hacen notar en *BdeS* manifiesta a las claras uno de los principios estéticos que primó entre los autores del 27, esto es, la conciliación de estéticas tradicionales y vanguardistas.

EAFr

---

[1] La ópera moderna, a partir del músico alemán **Richard Wagner**, 1813-1893, (por ejemplo, en *El anillo del nibelungo*, o en *Tristán e Isolda*), es precisamente la primera manifestación artística “total” en el sentido de que se funden en un solo espectáculo la literatura y la música (el libreto poético musicalizado, con su obertura, sus arias, sus duetos y coros, etc.), las artes escénicas (como la interpretación y la danza), las artes plásticas (la pintura, la arquitectura y la decoración de la escenografía y los decorados), la iluminación y los efectos especiales, así como el maquillaje y el vestuario. Este ideal de “obra de arte completa” llega con fuerza a los artistas (músicos, poetas, pintores, etc.) de los primeros años del siglo XX de modo que lo tomarán como ejemplo e inspiración de sus propias creaciones.