Memoria de máster:

¿Qué fue de Lorca sin Federico? La reelaboración de algunos tópicos de la cultura española a través de cuatro de sus obras.

Autor: Francisco Javier Serrano Villanueva

Director: Alberto Buitrago Jiménez

Guion

1. Introducción

2. Cronología vital y literaria de Federico García Lorca
3. ¿Quién era Federico?
4. Contexto socio-político de la primera mitad del siglo XX
   4.1. La Segunda República

5. La reelaboración del “tópico español” a través de cuatro obras de Federico García Lorca

   5.1. El tópico como sello de la cultura española en el mundo

6. La Imagen poética en don Luis de Góngora

7. Juego y Teoría del Duende

8. El denominado “fenómeno andaluz”

9. *El Romancero Gitano*

10. *Bodas de sangre*

11. *Yerma*

12. *La Casa de Bernarda Alba*

13. El significado de las flores en el universo de Federico García Lorca

14. Propuesta didáctica para trabajar en el aula

15. A modo de conclusión

16. Bibliografía

1. Introducción

Es un hecho que el español esta de moda. Tanto es así que nuestra lengua es, después del inglés, el segundo idioma más hablado del mundo, exceptuando el chino, cuya enorme difusión responde a un factor demográfico como es el número de población que posee este idioma como materno.

El español ha trascendido nuestras fronteras y es hablado por unos cuatrocientos cincuenta millones de personas, repartidas por Hispanoamérica, Estados Unidos y algunos países de Europa principalmente; estos últimos la han adoptado como una seria alternativa a la lengua anglosajona. Así pues, no sólo el español goza de enorme peso en el panorama internacional, al mismo tiempo nuestra cultura ha ido cobrando importancia a medida que la lengua de Cervantes se abría paso por el mundo.

Obviamente, que nuestro idioma goce de tanto éxito es a todas luces positivo y supone la consecución de los objetivos que toda lengua posee: su extensión en el número de hablantes y su apertura a nuevas geografías, ámbitos y campos semánticos; lo contrario, el involucionismo, sería un fracaso. Sin embargo, dicho aperturismo conlleva, al menos en el caso del español, algunos aspectos que conviene matizar y que son de tipo cultural, ya que lengua y cultura están claramente relacionadas; nos referimos a los tópicos.

Podría decirse que el tópico opera a dos niveles: uno que denominaremos "real", es decir, parte de un hecho concreto, al que se añade otro que denominaremos "irreal" y que se caracteriza en el caso de nuestra cultura por un cierto exotismo. Lo que sucede es que la segunda acaba imponiéndose clamorosamente sobre la primera. Ahora bien, debemos de señalar que ese exotismo del que se revisten muchos tópicos de la cultura española está ligado fuertemente al mundo andaluz; ello se ha debido a diversos factores, entre los cuales destaca el hecho de que dicha región haya captado la atención de antropólogos del mundo anglosajón por sus características como pueblo y como sociedad, además de otras causas que van desde la época del romanticismo en la que el mito del bandolero renace con fuerza, hasta nuestros días, con los medios audiovisuales, que poco o nada han hecho por enmendar esa desvirtualización de algunos iconos culturales de aquella tierra.

Hablar de cultura española en el ámbito extranjero es hablar, por lo general, de cultura andaluza, ya que ambas están fuertemente ligadas en el subconsciente de ese colectivo. Y es que la universalidad del mundo andaluz ha provocado que "lo español" viaje por el globo con un sello acuñado al sur de Despeñaperros; la fiesta nacional, el flamenco, o los patios de flores cordobeses son aspectos tan inherentes

a nuestra cultura, que esta los ha tomado realmente como propios, y se han hecho extensivos a todo su orbe geográfico aunque realmente esto no sea así. Imaginemos a un alumno extranjero que abre su manual de español y en la primera página aparece el título "Abanico" o "El ventilador"; creo poder afirmar que dicho alumno no piensa entonces ni en la zona norte de la Península, ni tan siquiera en Castilla, donde estos objetos son muy comunes; yo creo que su subconsciente le lleva hasta Córdoba, Sevilla o al hermoso Tajo de Ronda.

Así pues, y operando sobre esta realidad, nuestra propuesta didáctica está encaminada a intentar explicar y matizar algunos tópicos de esa cultura, y qué mejor modo que hacerlo a través de la literatura. En este sentido creo que la elección de Federico García Lorca, poeta que cantó ese mundo tantas veces mentado constituye un magnífico punto de partida. El prestigioso historiador del teatro español, Francisco Ruiz Ramón, ya afirmó que el teatro lorquiano rebosa forma y expresión andaluzas (Ruiz Ramón, Hª del teatro Siglo xx, 1975: 180); nosotros nos proponemos ir más allá de esa expresión y bucear en la exquisita reelaboración de aquel mundo, partiendo de la primera de las bases del tópico: el hecho real; aunque, y esto es lo importante, dotándolo de veracidad y de connotaciones históricas. Se trata por tanto de una propuesta didáctica que poco o nada tiene que ver con una visión rápida y externa de ese folclore.

Reelaboración y profundización son las señas de identidad de este dramaturgo que supo rastrear como nadie los vestigios de un mundo pre-tópico casi perdido, que hunde sus raíces en un segmento temporal que abarca desde la Grecia Antigua a la encrucijada de las tres culturas y que nada tiene que ver con la denominada "España de pandereta". Debemos por tanto, como lectores de este gran poeta y también como estudiantes de español, "sacudirnos" los tablaos, los toros y el colorido floral de lo andaluz tal y como es entendido; esto significaría caer en el error en que cayó el público de su *Romancero Gitano*, que reprochando su supuesto facilismo no supo captar su significado. Nada más lejos en la intención de Lorca que incurrir en cánones y temas ya desgastados, pues su poema captó como nadie lo había hecho antes el sentido y esencia del alma hispana.

Por otro lado no podríamos proponer un estudio serio del tema que nos concierne sin tener en cuenta tres obras teatrales de Federico, como son *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba*. El hecho de que Lorca haya logrado construir una tragedia al estilo griego en pleno siglo XX y lo que es más importante, dotándola de verosimilitud, hace de las primeras una fuente excepcional que nos informa de un mundo, como veremos, anti-tópico, palpable aún en el contexto rural andaluz. Además, a través de su Bernarda, que promete ser en palabras del autor

un “documental fotográfico sobre las mujeres en los pueblos de España” nos adentraremos en un drama de ambientación rural a través de un conflicto que constituye la excusa para tratar temas de interés universal. La “mordaza” con que a veces se acallaba a la mujer, tanto social como sexualmente gravita en este drama lorquiano hasta tornarse insoportable y desatar el trágico final al que la mayoría de los personajes que nacen de su pluma están destinados: la autodestrucción como sino inexorable en el vano intento de escapar de una realidad preconcebida y asfixiante.

Así pues, Por un lado está el valor de la obra lorquiana como quintaesencia de lo hispánico y que será el eje central de nuestra propuesta; por tanto han de tenerse en cuenta aspectos culturales, sociolingüísticos e históricos que deben de interesar al alumno de español. Por otro, los valores humanos y universales que apunta la misma, de ahí que se haga necesario presentar a Lorca como si este se hubiera inspirado en América, Tailandia, China o Gabón. Si el español es el idioma que hablan más de cuatrocientos millones de personas y no se enmarca en una determinada comunidad, lo mismo sucede con Lorca, que ya sin Federico, como afirmó Guillén, ha trascendido todo tipo de fronteras, físicas e ideológicas. Así pues, sólo queda matizar el folclore del que se revisten muchos de sus escritos, que consiste tan sólo en un primer barniz y ahondar en lo que verdaderamente es esencial.

El aspecto multiétnico de la enseñanza del Español para Extranjeros constituye un magnífico escenario para incidir en aquellos iconos de nuestra cultura que presentan un enorme déficit en cuanto a veracidad y realismo fruto en muchos casos de una intención de agradar y atraer al turista extranjero más que de exponer ese magnífico abanico de realidades sociales, culturales e históricas que late aún bajo el manto folclórico de esa tierra tartesia, cartaginesa, íbera, romana, judía, árabe…

No podemos tampoco desdeñar la obra lorquiana en cuanto a su potencialidad como fuente de debate de aspectos que entran de lleno en temas de la naturaleza humana. Mediante la transversalidad nos proponemos poner sobre la mesa cuestiones vitales que se traducen en juegos de contrarios como realidad/ficción, ideal perseguido/ideal no alcanzado, libertad/autoritarismo, potenciando así la capacidad crítica del alumno hacia su entorno, porque, como Lorca nos sigue advirtiendo, es el hombre el único verdugo de sí mismo y también su salvador. La denuncia lorquiana acerca de la falta de libertad sigue vigente hoy en día y es capaz de sensibilizar al público con su desgarrada visión del mundo, o…¿no es verdad que las “columnas de cieno” poseen una sombra aún más alargada, o que el

mundo está lleno de mujeres presas de una realidad traducida en barrotes, burkas, autoritarismo, que viven bajo la máxima de Bernarda Alba: ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!?.

1. Cronología vital y literaria de Federico García Lorca

Federico García Lorca nace el cinco de Junio de 1898 en Fuente Vaqueros, pueblo ubicado en la Vega de Granada. Hijo de Federico García Rodríguez, rico terrateniente y Vicenta Lorca, maestra de escuela.

Su madre, mujer refinada y de exquisita formación inculca a su hijo, ya en la infancia, el amor por la música y la lectura. Al cabo de unos años la familia Lorca se traslada al pueblo de Asquerosa, rebautizado después como Valderrubio, donde su padre, posee casa y fincas en propiedad. Es curioso el hecho de que generalmente se hable de Fuente Vaqueros al referirse a la época anterior la traslado de la familia de Federico a la ciudad de Granada y sin embargo en muchas ocasiones no se mencione a Valderrubio, su lugar de residencia durante varios años y que fue fuente de inspiración del autor en obras como *La Casa de Bernarda Alba.* Sobre este punto hace hincapié Mercedes Delgado García, tía por parte paterna del autor granadino y cuyo testimonio recoge Eulalia-Dolores de la Higuera Rojas en el libro *Mujeres en la vida de García Lorca:*

> *Lo que no comprendemos en la familia, y eso me gustaría que lo dijeras muy claro, es que el pueblo que suena para todo y para siempre es Fuente Vaqueros. Cuando, si bien es verdad que allí nació, también es verdad que donde pasó mayor tiempo fue en Valderrubio (...) De aquí es donde ha sacado la mayoría de los personajes de su teatro. Asómate por la tapia y verás desde aquí el aljibe que separa esta casa de la de Bernarda Alba*... (De la Higuera Rojas; 1980: 186-89)

.

En 1914 Federico inicia sus estudios de Filosofía y Letras y Derecho en la universidad de Granada y al mismo tiempo su familia se traslada a vivir a la Huerta de San Vicente, casa contigua a la Huerta del Tamarit y que le inspira la composición *El Diván del Tamarit*. Es en la cuidad de Granada donde estudia también música con Manuel de Falla y donde se inspira para sus primeros poemas de juventud como *Granada: elegía humilde.*

En 1918 publica su primer libro; *Impresiones y paisajes*, basado en sus vivencias de un viaje con compañeros de estudios por Castilla y dedicado a su maestro de música don Martín D. Berrueta.

En 1919 se traslada a Madrid. En la Residencia de Estudiantes conoce y traba amistad con Salvador Dalí, Luís Buñuel, José Moreno Villa, Emilio Prados y otros destacados miembros de la llamada Generación del 27. En 1920 estrena su primera obra dramática, *El maleficio de la mariposa* en el teatro Eslava (Madrid). En 1921, publica su primer poemario, *Libro de poemas*, al que en 1927 siguió *Canciones*, publicado en Málaga y que contiene poemas de 1921-24.

En 1927 también estrena *Mariana Pineda*, obra protagonizada por Margarita Xirgu en el teatro Goya de Barcelona y cuyos decorados son obra de Salvador Dalí. Un año después, en 1928, obtiene un gran éxito con la publicación del *Romancero Gitano.* Al cabo de un año viaja a Estados Unidos, experiencia que plasmó en *Poeta en Nueva York* (1929). En 1932 y tras los éxitos de *La zapatera prodigiosa* (1930), y la publicación del *Poema del cante hondo* (1931) funda y dirige la compañía de teatro español universitario La Barraca, con el que recorre pueblos y ciudades de la Península. A este período corresponden algunas de sus mejores obras dramáticas; *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934).

En 1936 escribe *La casa de Bernarda Alba,* cuya lectura es realizada en Junio de ese mismo año en la casa de su amigo el doctor Eusebio Oliver. A esta época pertenece también el poema titulado *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía.*

Poco después la Guerra Civil le sorprende en Madrid, por lo que decide volver a Granada, donde será fusilado por milicias franquistas en Víznar (Granada) la noche del 19 de Agosto de 1936.

3. ¿Quién era Federico?

Muchas veces se ha hablado del pan-erotismo con que Lorca observaba los objetos y las personas de su entorno; llegando en ocasiones a una exageración morbosa de lo sexual que a falta de enrarecer el aire que refresca su poética, tan sólo lo agita levemente como lo agita el vuelo exquisito de una mariposa. Esa capacidad de simbolizar la existencia de los seres y los objetos mediante destellos de realidad a partir de su modo de sentirlas, fue lo que hizo a Federico convertirse en Lorca. Pero este talento no sería posible sino por la convergencia de factores de diversa índole que marcaron toda su vida y que repasamos a continuación:

Como punto de partida nos referiremos el ambiente intelectual que le rodeó desde sus primeros años, propiciado por un lado por su madre Vicenta, maestra de escuela y su padre Federico, un burgués hacendado pero de mentalidad, intelectualmente hablando, en las antípodas del potentado de la época.

Sabemos que en la infancia de Lorca el papel femenino fue crucial en la formación de su cosmovisión; su madre, sus primas y las sirvientas que día a día tienen contacto con Federico fueron los primeros hilos con que el poeta tejió al niño que siempre llevó dentro. Como recuerda La Xirgu :

> *…como siempre, las vísperas de estreno le producían inquietud y verdadera tristeza, al ver su nombre en grandes carteles por las calles y plazas de Granada. Parece <<como si me arrancaran mi vida de niño>> -decía- y me encontrase lleno de responsabilidad en un sitio donde no quiero tenerla nunca….* (Apud De la Higuera Rojas, 1980:112)

En aquella época, la mujer andaluza, aunque marginada, era un pozo sin fondo en cuanto a riqueza cultural popular; una riqueza que se traducía en canciones, romances, coplas, etc. El propio Lorca siempre estaría agradecido de las mujeres que le rodearon y que de algún modo influyeron sobre su sensibilidad de escritor:

> *Que sería de los niños ricos, si no fuera por las sirvientas que les ponen en contacto con la verdad y la emoción del pueblo? …Los niños ricos saben de Gerineldo, de los amantes de Teruel, gracias a estas admirables criadas y nodrizas…* (Apud De la Higuera Rojas, 1980: 13)

Su padre, Federico García Rodríguez, rico terrateniente pero cercano, irónicamente, a la mentalidad liberal, era de carácter desprendido y representaba el “anti-modelo” de cacique de la época, católico a ultranza y defensor de unos valores conservadores. La conciencia social de Federico, probablemente heredada

de su padre, le llevó a ser siempre crítico con su entorno. En una entrevista se referirá a su ciudad, Granada, como:

> *La tierra del chavico, pobre y acobardada donde existía en sus tiempos la peor burguesía de España* (Gibson, El hombre que detuvo a García Lorca, 2007: 95)

Esto resultó fatal para el propio Lorca con el devenir de los acontecimientos.

Este punto nos lleva a la cuestión política y que tanto ha dado que hablar. ¿Era Lorca afín a las derechas o a los partidos de izquierdas? Esto no nos importaría si no le hubiese tocado vivir de primera mano uno de los episodios más negros de la reciente historia de España: el alzamiento militar contra la República. Este tema ha sido fruto de numerosas controversias, y algunas de ellas han llegado incluso a los tribunales de justicia sobrepasando el mero interés filológico e histórico que a nuestro juicio posee en realidad este asunto. Y lo posee, y esto no debemos de pasarlo por alto, porque la muerte del poeta fue un asesinato político. Ciñéndonos al ámbito que nos concierne, el estrictamente filológico y si se quiere psicológico como base para un acercamiento a la dimensión humana del gran autor granadino, es conveniente partir de la siguiente afirmación: Federico García Lorca no era apolítico como muchas veces se ha dicho; no al menos en los últimos años de su vida, esto sería caer en un error gravísimo. Más bien habría que tomar en cuenta las palabras de Ian Gibson quien parte de la siguiente afirmación:

> *En el tiempo en que a Lorca le tocó vivir era imposible ser apolítico* (Apud Gibson, El hombre que detuvo, 2007: 43)

Tomando como base la afirmación del renombrado hispanista con la que estamos de acuerdo, queremos matizarla y aunar posturas, ya que en la vida del poeta de Fuente Vaqueros nada es blanco o negro, sino gris.

Es posible que Lorca se interesase por la política en los últimos años de su vida, de algún modo obligado ante el rumbo que estaba tomando el panorama nacional. Debemos de tener en cuenta la personalidad afable y abierta del poeta, “amigo de todo el mundo” como declaran muchos testimonios, además de su epistolario, espejo de sus inquietudes y del que no traslucen pruebas de un entusiasmo exacerbado por la política. ¿Cómo si no iba Lorca a disfrutar de la amistad de personas tan dispares ideológicamente hablando como eran la familia Rosales o el catedrático socialista Fernando de los Ríos? Recordemos que los primeros procedían de los ambientes ultraconservadores, y su casa era uno de los focos de la falange en la ciudad de Granada. A esta amistad han aludido algunos con el fin de politizar

radicalmente a Federico. Pero nada más alejado de la verdad si nos atenemos a las opiniones que el autor manifestó en sendas entrevistas. Es el propio autor quien, inconscientemente, irá firmando su propia sentencia de muerte con numerosas declaraciones que en esencia contradecían la filosofía ideológica de los sectores más intolerantes. El tema de la expulsión de los moriscos, en el día de la celebración de la Toma de Granada, lo despacha del siguiente modo:

> *Fue un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre y acobardada* (Apud Gibson, El Hombre que detuvo, 2007: 95)

Por otro lado, su conciencia social, más que conciencia política, le condujo a su experiencia con la compañía de teatro ambulante.

La Barraca tenía como finalidad "educar deleitando" a las capas más pobres de todos los puntos de la Península. Los campesinos y obreros, aunque iletrados, eran capaces de apreciar la belleza de una obra de Tirso o de Moliere, de comprender los valores morales que de ellas se podían inferir.

Esta trayectoria, sumada a la crítica sin tapujos hacia una sociedad muchas veces fosilizada por unas costumbres ancladas en un catolicismo rancio, en un "valle de lágrimas", que a su parecer iba en contra de la propia naturaleza del hombre, sin olvidar su afiliación a organizaciones como "Amigos de la Unión Soviética" o "Socorro Rojo", son los que forjan al Lorca político y combativo y los que hacen que las oscuras fuerzas emergentes en una España convulsionada se fijen en él. ¿Cómo si no explicar lo acaecido en el Teatro Español de Madrid a mediados de Diciembre de 1934, durante el estreno de *Yerma*? Sabemos por los periódicos de la época que un grupo de falangistas interrumpe a los actores gritando que se trataba de una obra inmoral y antiespañola. Por su parte cierto sector de la prensa la tacha de "blasfemia", de caracterizar el "alma hispana" desde presupuestos paganos, etc. Para más INRI, y al mismo tiempo en que la radicalización política iba en aumento, a Lorca se le ocurre escribir una obra en la que adopta un claro tono de denuncia ante el caciquismo imperante en Granada; y lo hace además inspirándose en personas de carne y hueso del pueblo de Asquerosa (Valderrubio). Primeras consecuencias: la familia de Frasquita (mujer en la que se inspira Bernarda Alba) retira el saludo a los Lorca. La consecuencia final y más trágica tiene lugar en pleno alzamiento, cuando las denuncias por "traición" tenían como base antiguas enemistades y rencillas y unos hombres del aludido pueblo de Valderrubio,

casualmente familia de los Alba, se presentan en la Huerta de San Vicente, insultan a Lorca y lo empujan por la escalera.

El fin trágico del poeta es de sobra conocido, pero el camino que le llevó a Víznar una noche de Agosto de 1936 es complejo, tan complejo como su personalidad. Son numerosos los testimonios que afirman que a Lorca no le interesó la política en la mayor parte de su vida; ¿y por qué no?, a mucha gente no le interesa la política hoy en día, pues disfrutamos de un sistema, el democrático, y el individuo posee gracias a él unas libertades y unos derechos que le invitan muchas veces a una especie, por así decirlo, de relajación ideológica. No sería así si este sistema fuera derrocado por fuerzas totalitarias, esto obligaría a tomar partido a gentes que hasta el momento no les hubiera interesado en absoluto la política. Creemos que este fue el caso de Lorca, que además estaba comprometido con la labor de educar al pueblo a través del teatro, de remover y replantear temas morales, de socializar. Esto se lo permitía el sistema imperante y cuando fue consciente de que la pervivencia de este sistema peligraba, decidió defenderlo.

Federico García Lorca leyendo junto a un grupo de intelectuales un manifiesto a favor del Frente Popular en el Café Nacional de Madrid, febrero de 1936.

Los hechos acaecidos en la Huerta de San Vicente durante los últimos días de su vida, atestiguan las dudas del poeta acerca de su futuro. De no ser así, Lorca no se hubiera planteado dejar Granada e irse a la zona republicana para terminar

refugiándose en la casa de los Rosales, quienes al final poco o nada hicieron por él. Creemos que en esos últimos días trágicos es cuando Lorca fue consciente de quien había sido en realidad; su preocupación por las clases más desfavorecidas, su defensa de la libertad por encima de todo, su conciencia social en definitiva, aunque no comulgaba nada más que con él mismo, si lo había hecho en contra de unas fuerzas hasta el momento invisibles que ahora se alzaban amenazantes ante él. Es entonces cuando aparece el Lorca preocupado, inseguro. Eduardo Rodríguez Valdivieso, amigo del poeta, que logra visitarlo en la huerta pocos días antes de que fuera asesinado, declara:

> *Me acompañó por el carril de entrada y salida de la huerta. Nos detuvimos. Él meditó y, mirando al cielo, paseó después sus ojos por los arbustos y las flores. Me dijo: "¿Tú crees que yo podría escapar de aquí y ponerme a salvo con los republicanos?". La impresión que me produjo su pregunta me anonadó. Imposible olvidar una mirada como la que Federico me dirigió, acompañando sus palabras. Vi tal desamparo, tan acerba duda, que quedé desconcertado…* (Apud Gibson, El Hombre que detuvo, 2007: 116)

El episodio que se produce en la Huerta de San Vicente al que aludimos con anterioridad hace que nos fijemos en otro aspecto de su personalidad: su orientación sexual.

En una carta al poeta Adriano del Valle escribe:

> *Hay en nosotros, amigo Adriano, un deseo de querer no sufrir y de bondad innata, pero la fuerza exterior de la tentación y la abrumadora tragedia de la fisiología se encargan de destruirlos.* (García-Posada, Obras Completas, III, 1996: 662)

Esta lucha interior acompaña al poeta durante toda su vida, incluso una vez adquirida una gran fama, Lorca se debate consigo mismo, con su orientación sexual, así, en la *Oda a Walt Withman* de Poeta en NY, Federico escribirá "¡maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!". Con ello pretendía alejarse de un submundo que nada tenía que ver con el de su interior, lleno de sensualidad y belleza y que estaba muy alejado de aquellos jóvenes que en los suburbios neoyorquinos vendían su cuerpo al mejor postor. Él no era así y de algún modo eso marcaba la diferencia:

¡No haya cuartel! ¡¡alerta!!

Que los confundidos, los puros,

los clásicos, los señalados, los suplicantes,

os cierren las puertas de la bacanal.

No es de extrañar que Lorca viviera continuamente en una especie de angustia existencial derivada de lo que él creía un problema, pues era hijo de una España arraigada en viejos valores y costumbres, y de una tierra, la andaluza, que en su época era claramente machista. Tanto es así, que incluso años después de su muerte ese tema es tratado a nuestro entender por personas de su entorno, con admirable frialdad y postiza ignorancia, como en el caso de Cristina Gómez Contreras, perteneciente al círculo íntimo del poeta que responde así a Dolores de la Higuera a tal cuestión:

> *Mucho se ha dicho sobre Federico. Y mucho más se ha inventado. Nosotros, en vida de él, nunca oímos nada que pudiera manchar su persona. Y mucho menos de que fuera invertido. Nunca se habló de tal cosa. Entonces, el serlo era un baldón de los más grandes para un hombre y su familia… de haber habido algo raro ellos (se refiere a su marido y a su cuñado) se hubieran dado cuenta enseguida y no hubieran permitido que Federico entrara en sus casas y que sus mujeres, sus hijos y familiares tuvieran relación con él.* (De la Higuera Rojas, 1980: 52)

Y todo esto aún sabiendo que era "vox populi" en Granada que Federico era homosexual, no en vano algunos se referían a él de manera despectiva como "el maricón de la pajarita".

Bien pudiera explicarse este tipo de testimonios por imperativos del "guardar las formas" por así decirlo, ya que en los ambientes *esnobistas* en los que se movía el poeta era normal no hacer referencia a ciertos temas, aún sabiendo de su existencia.

Con todo, debemos puntualizar a modo de conclusión, que no es nuestra pretensión explicar la cosmovisión de Lorca a partir de un sólo motivo. Tan sólo hemos enumerado los distintos resortes que marcaron su vida y su obra, sin dar importancia a unos en detrimento de otros; pues se trata tan sólo de exponer, de dar al lector los utensilios necesarios para que él mismo opine, analice y componga su propia imagen del poeta. Empresa nada sencilla en la enorme figura de Lorca.

4. Contexto socio-político de la primera mitad del siglo XX

La época en que vivió Lorca, primera mitad del siglo XX, se caracteriza por la irrupción en el poder de las nuevas clases obreras nacidas al calor de la industrialización y por la resistencia hacia este hecho de las élites tradicionales que lo ostentaban.

El año de nacimiento del autor, 1898, se caracteriza por la denominada "crisis del 98", que significa la pérdida por parte de España de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, últimos baluartes del imperio colonial.

En este contexto y desde ámbitos tan dispares como el político, el sociológico, el económico o filosófico, surgen los denominados "revisionistas", que tratan de resolver los males que aquejan al país. Estos males se traducen en una escasa modernización industrial, en las estructuras caciquiles que gobernaban el campo y el escaso papel de las latentes clases medias como motor del impulso de democratización.

Pero el problema para llevar a cabo estas reformas se encontraba en la naturaleza política de España en esos momentos, una nación monárquica con Alfonso XIII como rey, amparada en la constitución de 1856 y con una ideología fragmentada en partidos de índole diferente: republicanos y socialistas, aún en estado embrionario; conservadores con Cánovas del Castillo al frente y liberales cuyas filas son mandadas por Manuel Sagasta. Estos últimos de corte monárquico, toman el timón del país e intentan llevar a cabo los necesarios cambios que apremian a la nación. Así, de 1900 a 1912 se intenta poner en marcha determinados proyectos reformistas, aunque sin éxito.

De mano del conservador Maura se produce la invasión de Marruecos, en un intento de demostrar al mundo que la España colonial aún seguía viva. Pero esta acción es rechazada por un amplio sector de la sociedad, como el anarquista, agrupado bajo las siglas CNT (Conferencia Nacional de Trabajadores) que se echa a las calles de Barcelona como protesta protagonizando la llamada Semana Trágica. No en vano esos acontecimientos provocan la dimisión de Maura.

Entre tanto, y a modo de defensa ante las críticas de la sociedad civil el ejército se defiende a su manera. Va separándose ideológicamente de los poderes públicos y legítimos, se hermetiza y se crean determinados grupúsculos de poder en las altas escalas.

Al mismo tiempo y a partir de 1912 se incrementa la conflictividad social y política, situación que facilita la unión de republicanos, nacionalistas catalanes y vascos y del emergente Partido Socialista (PSOE). Sin embargo los partidos conservadores toman una posición aún más frontal ante los anteriores. Esta polarización ideológica culmina en una huelga general obrera de 1917, alentada por los ecos de la Revolución Bolchevique.

En este contexto de lucha ideológica entre revolucionarios y conservadores, que veían peligrar un orden social en el que ostentaban los puestos de poder, irrumpe el general Primo de Rivera, que instaura una dictadura que durará siete años, en la que se suspende la Constitución de 1856 y se respeta la figura del rey Alfonso XIII. Pero pronto el régimen dictatorial comienza a debilitarse, sobre todo a partir de 1926, hasta que finalmente Primo de Rivera pierde el apoyo del rey y presenta su dimisión en enero de 1930. Esto significará también el fin de la monarquía, ya que Alfonso decide exiliarse tras ser acusado por los sectores de izquierdas de no haber evitado e incluso alentado el golpe de estado siete años antes, además en la nueva etapa en que entraba España no tenía cabida la figura del rey.

Así pues, el 14 de abril de 1931 Alfonso deja el poder y pocos días después se proclama la República.

Comienza entonces una época de cambios y la denominada “Edad de Plata de la Cultura” encargada de educar a la nueva España y en la que confluyen tres generaciones de escritores: 1898, 1914 y 1927. De este modo hombres como Unamuno,Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Federico García Lorca o Rafael Alberti abanderan culturalmente esta nueva corriente.

4.1. La Segunda República

Instaurada la República, bajo la constitución de 1931 de carácter laico y progresista y cuyo presidente es Niceto Alcalá Zamora, toca ahora dirimir las diferencias existentes en el amplio orbe de partidos que la conforman: republicanos moderados, de centro izquierda con Manuel Azaña a la cabeza, el partido radical de Alejandro Lerroux, el Partido Socialista Obrero Español, etc,

Por su parte, los partidos monárquicos y conservadores quedan fuera del panorama político durante un tiempo, reincorporándose después bajo el nombre de Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), que es liderada por Gil Robles. Es en este panorama donde surge la Falange, de entre las filas de Ofensiva Nacional Sindicalista, presidida por José Antonio Primo de Rivera, hijo del dictador.

El primer intento golpista, en acuerdo con los descontentos elementos ultraconservadores, que en esencia reprobaban el laicismo del que se revestía la constitución de 1931 no se hace esperar y se produce en 1932 en Sevilla, de manos del general Sanjurjo, aunque es sofocado por el gobierno. Aún así, el aire que se respiraba no invitaba precisamente al optimismo, y menos cuando debían de afrontarse temas tan espinosos como la ansiada reforma agraria, la separación iglesia / estado y la reforma del modelo estatal, encaminada esta última por los derroteros del federalismo.

El primer asunto, la reforma agraria, que prometía el reparto de tierras entre los campesinos que no las poseían en propiedad, que eran los más, se aborda tímidamente, por medio de leyes en ocasiones de complicada aplicación y de un proceso, el de liberar las tierras en manos de unos pocos latifundistas, lento y complejo. Recordemos que la llamada desamortización de Mendizábal tiempo atrás, expropia los terrenos de la iglesia para ponerlos en manos de la burguesía, que ahora es reacia a pasar por el mismo rasero. Aquella desamortización conllevó, como medida de compensación a la iglesia la firma del “concordato” de 1851, por el que el estado se comprometía a financiar y apoyar un único culto, el católico. Así que la segunda de las reformas propuestas por el nuevo gobierno, suponía la supresión del citado concordato y la salida de la iglesia de determinados sectores como el de la enseñanza, tradicionalmente de corte religioso. Una salida además que se produce de manera traumática pues en 1931 tiene lugar la quema de conventos en Madrid. La posibilidad de establecer un estado laico, con la separación de poderes que ello conlleva no sólo choca de frente con los partidos conservadores, de entre las propias filas republicanas surgen detractores de esta

medida, comenzando por el propio presidente Alcalá Zamora quien era católico al igual que una gran parte de sus filas.

Pero el problema más importante con el que se encuentra el gobierno y que inevitablemente hay que afrontar es el modelo del estado. Esto significa el abandono de una proyección centralista del mismo en pos de una descentralización que se produce "a golpe de estatuto". Ya en 1931 y paralelamente a la proclamación de la República, en Barcelona y de mano de Françesc Macía, se proclama la República Catalana dentro de la República Española. Es necesario recordar que la filosofía del nuevo sistema reconocía una España plural; de esta filosofía derivan estatutos como el catalán que se aprueba en 1932. Por su parte el Estatuto Vasco en avanzado proceso y aprobado por las cortes el primero de octubre de 1936, junto con el Estatuto Gallego aún en estado de gestación, no llegan a ponerse en marcha debido al alzamiento militar de ese mismo año. El Estatuto Catalán, provocó desasosiego entre los militares y en los sectores más conservadores de la política, que percibían la nueva situación como el comienzo de una España rota.

A todos estos problemas hay que sumar el aumento de fuertes tensiones ideológicas en la coalición republicano-socialista; por un lado el problema religioso y como exponente del mismo el hecho de que Alcalá Zamora, católico, tuviera que trabajar al lado de Manuel Azaña, presidente del consejo de ministros y agnóstico. También en el Partido Socialista se dan tensiones entre la corriente republicana liderada por Indalecio Prieto y la corriente sindicalista y obrerista, siempre proclive a la acción directa y liderada por Largo Caballero. Por su parte el Partido Comunista renueva su ejecutiva en las figuras de José Díaz y Dolores Ibarruri, "La Pasionaria".

Como fruto de estas tensiones se rompe la coalición republicano-socialista y son convocadas elecciones en 1933, donde la mujer participa con su voto por primera vez. En ellas la CEDA obtiene la victoria por un escaso margen.

Comienza así, con Lerroux como jefe del consejo de ministros, un periodo de involución de la república, sobre todo en lo que al tema religioso y estatutario se refiere. Casi al mismo tiempo sistemas antidemocráticos y de corte fascista comienzan a imponerse en Europa; Hitler en Alemania, Dollfuss en Austria, sin perder de vista a Mussolini en Italia. Esto siembra el temor entre los partidos de izquierdas, tradicionalmente afines a la república y que veían en estos momentos claramente amenazada la existencia de dicho sistema. La huelga general promovida por la UGT fue el preludio del alzamiento revolucionario de Asturias en octubre de 1934, que es reprimido por el ejército de modo sangriento con un balance de más

de 3000 muertos. A la cabeza de tal represión se encuentra el general Francisco Franco, destinado en Marruecos y nombrado recientemente Jefe del Estado Mayor.

A partir de aquí y a lo largo de 1935 le política se plantea en torno a dos bloques antagónicos, con la izquierda más unida a través del Frente Popular Antifascista. Se convocan nuevas elecciones y el Frente Popular las gana en 1936. Azaña forma el nuevo gobierno sólo con partidos republicanos, ya que el Partido Socialista había declinado entrar en el gabinete. Se trata por tanto de un gobierno débil y con pocas fuerzas para realizar los cambios necesarios que vuelven a imbuirse del espíritu de 1931.Además, al frente de la jefatura de gobierno es elegido Casares Quiroga, hombre blando y débil para resolver la situación ya muy radicalizada en el Parlamento, en las calles y en los cuarteles. Como es sabido, esta crispación deriva en el alzamiento militar en contra de la República en julio de 1936, de manos del general Franco.

2. La reelaboración del tópico español a través de cuatro obras de Federico García Lorca

Está claro que parecen existir dos Andalucías: una que se viste de faralaes, de vivos colores, de alegres acordes de guitarra española y de espacios turísticos paradisíacos, sin olvidar su riqueza cultural y arquitectónica, posiblemente sin parangón en muchos lugares de España. Es la Andalucía de la hermosa Judería de Córdoba, plagada de tiendas de suvenires, restaurantes con atrayentes fotos de platos elaborados, o sus imponentes patios, que se abren al público una vez al año. Sin embargo, parece existir otra que duerme bajo la primera. Uno sólo ha de pasear por cualquier calle cordobesa y observar los numerosos edificios en construcción, cuyos operarios se ven obligados en muchas ocasiones a detener su actividad debido a la continua aparición de asentamientos romanos, o de otras culturas antiguas que duermen bajo esta urbe. Estos son los cimientos de la obra lorquiana, vestigios de una tierra mítica que él, mejor que nadie, supo encontrar y reivindicar.

Nos toca ahora a nosotros excavar a través de los diferentes sustratos para llegar al primigenio, pues parece ser que como Lorca dejó claro, esa "otra Andalucía" esta ahí, y, aunque quizás y desde el punto de vista económico no sea tan rentable como la de los restaurantes y los paraísos turísticos, merece la pena conocerla.

Para abordar esta cuestión creo necesario comenzar sin tapujos y recordando unas palabras de Marcel Auclair al respecto:

> Pero Andalucía se ha ido convirtiendo en sinónimo de flores en la cabeza, de macetas de geranios, de guitarras y castañuelas; España de pandereta inventada por los turistas (Josephs y Caballero, 1978: 50)

El mismo Gerald Brenan se sorprendió cuando en 1919 llegó a Granada y no halló "hombres envueltos en capas, con daga al cinto, y mujeres en posturas goyescas luciendo mantillas y peinetas" (Brenan, 2007: 30)

Este tipo de declaraciones nos lleva a sospechar que ha existido a lo largo de la historia, una tendencia a ver el tema andaluz –y por tanto español- a partir de creencias y descripciones ya preconcebidas. Esta "tierra soñada" ha venido principalmente de manos del mundo anglosajón, cuya fuerte industrialización en el siglo XIX llevó al hombre en busca de lugares desconocidos en los que la aventura era aún posible. Recordemos las palabras de Brenan que alega que tras la Primera Guerra Mundial decide pasar una temporada en un país mediterráneo y elige

España por diversos motivos; uno de ellos es que ya conocía algo de este país. En el capítulo primero afirma sorprenderse al ver la Alhambra "vulgarmente presuntuosa y enlodada", preguntándose si aquel era el fabuloso palacio oriental de las postales (Apud Brenan, 2007: 30). Y es que este hispanista, decide recorrer la senda por la que habían transitado un siglo atrás otros autores anglosajones y que dieron lugar a la denominada literatura de viajes. España fue en el siglo XIX tierra de trotamundos ingleses que buscaban respirar una atmósfera más pura que la hermética y anquilosada Inglaterra victoriana.

También otros países europeos se interesaron por el Sur de España como acicate de un mudo desconocido netamente romántico, este fue el caso del francés Prosper Merimée, cuya *Carmen* transcurre entre aventuras de bandoleros por tierras andaluzas.

Debemos de señalar por tanto, que la España de comienzos de siglo XX ya poseía un marcado carácter exótico y de pureza en el modo de vida para aquel mundo anglosajón, quizás debido al hecho de que la industrialización se asentó aquí con un cierto retraso respecto al país-isla. Sea como fuere, la necesidad de aventura, el amor por lo desconocido y nuevo para el hombre, abrumado por los avances de la sociedad en la que vive, no es cosa nueva en la historia de occidente. Recordemos lo que supuso el descubrimiento de América en tanto que significó el dar rienda suelta a toda clase de aventureros, que buscaban un mundo ya imaginado desde Europa, en el que existían fuentes de la eterna juventud o reyes indígenas que cubrían sus cuerpos con polvo de oro. Se trata pues, de la búsqueda de un mundo utópico al que el hombre moderno se agarra en un vano intento de escapar de una sociedad acuciante debido a los avances industriales, a la eclosión de las grandes ciudades, o en este nuestro siglo XXI a la explosión de las nuevas tecnologías. Fenómenos como el éxito de *El código Davinci* podrían enmarcarse en esa necesidad que el ser humano posee por lo desconocido, por ese sentimiento de alivio que produce el "saber que no todo está sabido", por ilusionarse ante la idea de que aún quedan Atlántidas por descubrir.

5.1. El tópico como sello de la cultura española en el mundo

Tomaremos como punto de partida los comienzos del siglo XIX, cuando finalizado el racionalismo de que se imbuía el siglo anterior, el hombre en su afán por lo desconocido, da prioridad a otros elementos de juicio. En esta mirada hacia lo irracional comienzan a ensalzarse los personajes de oscura procedencia, repudiados por la sociedad y la moral. Es así como el "bandolero" adquiere rango de héroe.

Por aquella época y hasta entrado el siglo XX la sierra andaluza era refugio de estos seres marginados y perseguidos de la justicia, que enseguida fueron foco de atención literaria para el resto de Europa. La literatura en pliegos sueltos aún en boga en este período, constituyó un magnífico vehículo para el ir y venir de aventuras de bandoleros. Así y desde la visión romántica, este proscrito fue adquiriendo fama de ladrón de ricos, de justiciero de desigualdades y de conquistador de bellas mujeres. La literatura de viajes jugó un papel importante a la hora de dar noticia en Europa de que existían tierras por explorar y en las que era posible llevar un modo de vida más puro y aventurero; las relaciones de viajes que narraban peripecias de truhanes ambientadas en un contexto costumbrista abundaron a comienzos del silo XIX. En este sentido conviene citar a William Beckford (1787-1788, *Diario de viajes en Portugal y España*) o George Borrow (*La Biblia en España*, 1843). De gran importancia fueron también los dibujos y grabados S. Crocker (1839) o Lady Chatterton (1843); y como figura importantísima destaca la de Washington Irving y su obra *Cuentos de la Alhambra* (1832), donde realiza una adaptación al inglés de las leyendas hispano arábigas, en las que recoge aspectos del folclore español a través de la compilación de cuentos y leyendas que giran en torno a la Alhambra y su pasado. En el ámbito de la pintura destaca también el inglés George Apperley, afincado en Granada durante más de quince años y cuya fascinación por la mujer andaluza le llevó a la composición de varios retratos sobre la misma.

Como se puede observar en las fotos que aparecen a continuación, Apperley retrata el folclore andaluz desde un enfoque puramente hedonista, reproduciendo la belleza de la mujer andaluza desde cánones orientales, ya que la inmensa mayoría de sus retratos reflejan el ideal de belleza árabe; véase, mujer delicada, de piel clara y pelo y ojos negros como el azabache. A la belleza física de la mujer se suma la artificial, que viene dada por los esplendorosos vestidos estampados en flores y vivos colores:

Ya en el ámbito de los autores españoles, son famosas las obras que tratan el tema del bandolerismo; en este sentido destaca *La duquesa de Benamejí*, de los hermanos Machado o *El Chato de Benamejí. Vida y milagros de un gran ladrón* (1874), esta última, novela en dos volúmenes del autor Fernández y González que sigue la estela del romanticismo.

En el siglo XX, series televisivas como *Curro Jiménez*, personaje basado en aquel famoso bandolero del siglo XIX de nombre Andrés López y apodado "El barquero de Cantillana", han contribuido también a internacionalizar a este personaje.

La irradiación del foco andaluz sobre toda la cultura española pasa también por el campo de la música, tanto en el ámbito de la música clásica con Manuel de Falla o Joaquín Rodrigo, cuyo *Concierto de Aranjuez* es la obra más escuchada en la historia de la música clásica. Pero es el género de la canción ligera el que ha contribuido a generar el manido tópico de la cupletera. El proteccionismo de la Dictadura Franquista que le otorgó el título de "representante del folclore español", aún estando adscrito este a tierras andaluzas, contribuyó en gran medida a que nuestra cultura viajara por el mundo con un sello acuñado al sur de Despeñaperros. De fama mundial fueron cupletistas como Imperio Argentina, Estrellita Castro, Miguel de Molina o Lola Flores, que internacionalizaron canciones por todos hoy conocidas como *La bien Pagá*, *María de la O*, *Ojos verdes* o *La Zarzamora*. Estas piezas, de un marcado carácter poético y melodramático fueron compuestas en su

mayoría por el trío “Quintero, León y Quiroga”, que tuvo gran fama en la España de posguerra y fuera de ella.

Hoy en día este género está aún denostado por diversas razones, una de ellas es su relación con el régimen dictatorial en el que vivió su esplendor y no es apreciado en sus valores poéticos y literarios, además de ser uno de los iconos de la denominada “España de pandereta”.

Sin embargo, es el flamenco el icono por excelencia de la cultura española en tierras extranjeras. Este género que aúna cante, música y danza se hace muy conocido en el siglo XVIII, aunque sus orígenes son milenarios y poco o nada se sabe de ellos a la luz de un rigor científico. Este tipo de danza fue desarrollada en gran medida por los andaluces de etnia gitana, que lo popularizan entre los estratos más desfavorecidos de la sociedad. Su procedencia de las capas iletradas hace que los intelectuales que explicaban la crisis finisecular de 1898 desdeñen este arte, por ser manifestación de una sociedad analfabeta y subdesarrollada. Además estaba muy relacionado con la fiesta de los toros y según los noventayochistas, los países desarrollados, espejo en que España debía mirarse, carecían de estas manifestaciones primitivas.

Será posteriormente, en la Segunda República, cuando el flamenco comience a verse como un arte no sectario y aparecerán los primeros espectáculos en salas de teatro. Este proceso culminará en 1958 con la primera cátedra de flamencología fundada en Jerez de la Frontera.

Ya en nuestros días y como principales figuras de este arte y que lo han internacionalizado, destacan el guitarrista Paco de Lucía o el “cantaor” Camarón de la Isla, cuyo tema *La leyenda del tiempo*, monumento musicado de un poema de García Lorca, es himno oficioso de Andalucía. De fama internacional es también el nombre de Enrique Morente, cuyo mérito reside en haber fusionado el flamenco con hitos de la literatura española como *El Loco Romántico*, inspirado en *El Quijote* o *Misa Flamenca*, que fusiona el cante con versos de san Juan de la Cruz, Fray Luís de León o Lope de Vega. Su actuación de 1972 en la sede parisina de la UNESCO y en el Lincoln Center de Nueva York, tuvieron gran acogida por público y crítica y supuso un paso definitivo en la apertura del arte flamenco hacia el mundo.

Sin embargo, otros eventos de más reciente aparición, en los que aparecen elementos flamencos, han dado lugar a confusiones. La Feria de Abril de Sevilla, aparecida en 1846 de mano de Narciso Bonaplata (Catalán) y José María de Ybarra (Vasco), quienes promovieron, en acuerdo con el ayuntamiento, una feria de

ganado anual en esta ciudad, ha llegado a transformarse en todo un icono de la cultura española. Dicha feria fue transformándose con el paso de los años en un mero acto lúdico, donde es tradición vestir el traje flamenco.

El género del Séptimo Arte, ha contribuido en ocasiones también a crear ese tópico de la España de pandereta; comenzando por las producciones nacionales de los años 70 y principios de los 80 y que se dio en llamar la Época del Destape. Después de 40 años de dictadura, la gran pantalla dio rienda suelta a los bajos instintos en clave de humor, con el sol, el macho de playa y la mujer extranjera como elementos identificadores de aquella España convertida en paraíso sexual de Europa.

Otras obras de sello más reciente en las que se plasmaba la vida del Sur de España , han seguido también la senda del tópico, ofreciendo al público más lo que este esperaba ver que lo que en realidad era. Un claro ejemplo lo constituye la película *Carmen*, del director Vicente Aranda; muy protestada por ciertos sectores de la sociedad andaluza porque a su parecer la historia de la desgraciada cigarrera no hacía más que incurrir en tópicos cargados de melodramatismo, de mujeres semidesnudas debido al calor, de sexo fácil y de violentos conflictos entre ellas a causa de los hombres. Carmen, más que una heroína trágica, que encarna los valores de la libertad individual por encima de todo, se presenta aquí como una femme fatal, que lleva a la destrucción a todo varón que se le acerca.

Otras visiones de la tierra andaluza y de sus gentes no han tenido más suerte que la anterior. Tal es el caso de *Al sur de Granada*, película basada en la novela de Gerald Brenan *To the South of Granada*. La amable visión del autor inglés del mundo rural andaluz, que vivió varios años de su vida en las Alpujarras granadinas, se torna en el film cómica y estereotipada, cayendo en el facilismo de nuevo de ofrecer al público lo que está esperando ver. Tan estereotipada es la versión fílmica que desde el ámbito de la crítica cinematográfica se dijo que a Brenan se le presentaba más como un turista sexual que otra cosa; desechando así los elementos verdaderamente culturales y antropológicos, identificadores de la sociedad andaluza de mediados de siglo.

Y finalmente llegamos al mundo del toro, fiesta nacional en España y otro de los arietes con los que nuestra cultura ha roto fronteras.

Admirada por unos y denostada por otros fuera y dentro de la geografía peninsular, ha sido causa de veneración en figuras de la talla de Ernest Hemingway, cuya

afición al mundo de los toros es de sobra conocida. Obras como *Verano Sangriento* se centran en este tema.

Otros personajes de fama mundial como Orson Wells también fueron admiradores de ese mundo, hasta el punto de que las cenizas de este se encuentran en la finca "El Recreo" (Ronda-Málaga), propiedad del torero Antonio Ordóñez, de cuya amistad disfrutó a lo largo de su vida el afamado cineasta.

La figura del torero, como hombre viril y masculino fue reforzándose con la admiración y los amoríos de este con divas del cine de Hollywood en los años 40 y 50; Ava Gardner, Lana Turner o Rita Hayworth entre otras, mantuvieron sendos romances con toreros. Todo esto, además de su oficio, sagrado para algunos, ha provocado que la figura del torero adquiriese tintes románticos y literarios; hasta el punto de que la vida de algunos de ellos ha sido llevada al cine. Este es el caso de Manuel Laureano Rodríguez "Manolete", mito de la España de posguerra encarnado en la gran pantalla por el actor Adrien Brody.

Con todo lo expuesto hasta ahora tan sólo hemos pretendido poner de manifiesto alguno de los resortes culturales y populares que generalmente se activan en la mente de un extranjero al hablar de España. No obstante, debemos afirmar, mal que a algunos les pese, que en el contexto internacional, la cultura española nace con el sol de Andalucía, vive en los tablaos flamencos y muere en las arenas de la plaza de toros. Esto es así y el hecho de que incluso el ámbito de las nuevas tecnologías se haga eco de ello, demuestra la fortaleza del tópico español en el mundo. Sólo recordar que el primer portal de Internet en lengua castellana nacido en 1997 se llamó "Olé", es en si mismo significativo y a todas luces hecho indiscutible de esta realidad.

Fernando García de Cortázar en su obra *Los mitos de la Historia de España* afirma que en el contexto extranjero España poco ha evolucionado:

La mirada de Voltaire, de Merimée, de Gautier, de Blanco White, la pincelada de Goya y la novela de Hemingway han llegado al siglo XXI, párpados rotos de un país que ya no existe, que tal vez sólo existió como sueño, y la imagen que proyectamos al exterior, pese a que la realidad la rectifique de continuo, parece la misma de ayer, como si el país se hubiera detenido y el tiempo no hubiera pasado *por él*. (García de Cortázar. Cultura en español, cultura sin excepción. Rosario, 2004.)

Recientemente, el denominado Proyecto Marca España, desarrollado por las entidades Asociación de Directivos de Comunicación, Foro de Marcas Renombradas

Españolas, el Instituto Español de Comercio Exterior y el Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, se ha propuesto mostrar al mundo una nueva imagen de España, renovada y des estereotipada. Así queda patente en la declaración de intenciones promulgada en dicho documento:

> *El objetivo común consiste en no dispersar esfuerzos y mantener la coherencia en los mensajes para construir una nueva imagen de España que no sólo mejore la proyección económica del país, sino que trasmita la nueva realidad política, social y cultural de España, con sus características de modernidad, creación artística, dinamismo y potencia económica y cultural. Este objetivo es primordial en estos momentos, ya que la imagen de España, aunque está evolucionando positivamente, es en su mayor parte confusa, estereotipada e insuficiente y no ofrece fortaleza competitiva* (realinstitutoelcano.org, párr.2).

El fin de esta propuesta es esencialmente mostrar en el panorama internacional los avances de España, tanto sociales como tecnológicos; y lo que se pretende es presentar una España sin estereotipos. Esta declaración de intenciones, aunque plausible, quizá caiga en el error de mostrar la modernidad de nuestra sociedad como si aquella "vieja España" –llamémosla así- hubiera dejado de existir, cuando en absoluto es así, y, sobre todo, a ojos internacionales. A nuestro entender constituye un grave error tratar de desterrar los tópicos en vez de explicar su esencia, pues como hemos dicho con anterioridad, esa sociedad estereotipada, constituye una imagen más fuerte y atrayente que cualquier publicidad acerca de la modernidad de nuestro país.

Nosotros, y en esta nuestra propuesta, nos acercaremos a la obra de Federico García Lorca, que, aunque incomprendido en su tiempo, supuso la búsqueda de la esencia de nuestra cultura hispánica.

6. *La Imagen poética en don Luís de Góngora*

Se trata de un discurso que en 1927 lee Lorca a sus compañeros de la Generación del 27. En él ya se advierten los derroteros estéticos que tomará nuestro autor, que poco o nada tienen que ver con los tópicos que hemos repasado.

En primer lugar, nos parece importante destacar que la visión de la tierra andaluza que se expresa en este discurso, emana no de ojos foráneos, si no de un andaluz que debido a su extraordinaria capacidad de sentimiento se encuentra en conexión onírica con la tierra. Esta sintonía la expresa Alexandre con las siguientes palabras:

Yo le he visto en las noches más altas, de pronto, asomado a unas barandas misteriosas; cuando la luna correspondía con él y le plateaba su rostro; y he sentido que sus brazos se apoyaban en el aire, pero que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica, hasta no sé donde, en busca de esta sabiduría profunda que llameaba en sus ojos, que quemaba en sus labios, que encendía su ceño de inspirado. (Apud Josephs y Caballero, 1978: 55)

Lorca era seguramente ya consciente de cómo su cultura se iba desvirtuando a pasos agigantados. Nos encontramos en 1927 y el tópico ya gozaba de una considerable fuerza. En una de sus entrevistas Lorca dirá: "tiempo hay de escribir farsas y comedias, yo ahora quiero componer verdaderas tragedias". Farsas y comedias, es decir, dos de los géneros más representativos del teatro burgués, tan en boga en la época de Federico, y que incurría en serias malformaciones morales y culturales. Este panorama teatral molestaba especialmente al poeta.

La imagen poética en don Luís de Góngora, constituye un primer alejamiento por parte del autor de cánones ya desgastados y una entrada de lleno en una nueva temática y estética, lo que derivará finalmente en una reelaboración del mundo andaluz a partir de una mirada retrospectiva que llegará hasta los primeros pueblos peninsulares. Esta mirada además, tendrá como hito la simbolización de una relación telúrica del hombre con la naturaleza.

En este ensayo, Federico habla de la imagen poética con que se teje el lenguaje y alude a la existencia de estas imágenes no en círculos eruditos o intelectuales, sino en el vivo sentir del pueblo, "quien a un cauce profundo que discurre lento por el campo, lo llaman buey de agua". (Apud García-Posada, III, 1996: 1306)

Esto hay que tenerlo muy en cuenta, porque además de explicar el concepto de la imagen gongorina, está aludiendo también a los elementos de la naturaleza como

fuente de esa simbolización, es decir, de conciencia telúrica. Esta conciencia será una constante en su obra y se debe en gran parte a su propia infancia, la cual transcurrió en el campo:

> *(…)Siendo niño, viví en pleno ambiente de naturaleza…Una tarde se me ocurrió que los chopos cantaban. El viento, al pasar por entre sus ramas, producía un ruido variado en tonos, que a mí se me antojó musical*. (Apud García-Posada, III, 1996: 524-5)

Esta compenetración con la naturaleza, más de adoradores de tiempos remotos que de nuestro siglo pasado, encontró en el microcosmos del campo andaluz el caldo de cultivo del denominado "neopopularismo"; un nuevo concepto de lo folclórico que consistía en una renovación, que pasaba por tender puentes hacia las culturas mediterráneas antiguas.

> *Todo el polvo de Castilla le llenaba el alma (refiriéndose a Góngora)… Y cansado de ellos (se refiere a los poetas castellanos), leía su Virgilio con una fruición de hombre sediento de elegancia. Su sensibilidad le puso un microscopio en las pupilas.* (Apud García-Posada, III, 1996: 1312)

Lorca no sólo estaba con estas palabras aludiendo a los presupuestos de la estética gongorina, también estaba hablando de su propia concepción de la poesía, es decir, de renovación de lo clásico mediante cauces modernos. Y esto sólo se consigue por un revolucionario tratamiento de la imagen a través de la metáfora; como en su tiempo hiciera Luís de Góngora, "que de una zagala decía":

De el verde margen otra, las mejores

rosas traslada y lirios al cabello.

O por lo matizado, o por lo bello

si aurora no con rayos, sol con flores. (Apud García-Posada, III, 1996: 59)

Afirma después el poeta granadino a modo de conclusión:

> *Para que una metáfora tenga vida, necesita dos condiciones esenciales: forma y radio de acción*. Su *núcleo central, y una redonda*

perspectiva en torno a él. El núcleo se abre como una flor que nos sorprende por lo desconocida, pero en el radio de la luz que lo rodea hallamos el nombre de la flor y conocemos su perfume. (Apud García-Posada, III, 1996: 59)

Y finalmente habla del tipo de público que requiere este nuevo arte:

> *Y ahora vamos con la oscuridad de Góngora. ¿Qué es eso de oscuridad? Yo creo que peca de luminoso. Pero para llegar a él hay que estar iniciado en la poesía y tener una sensibilidad preparada por lecturas y experiencias. Una persona fuera de su mundo no puede paladearlo, como tampoco paladea un cuadro aunque vea lo que hay pintado, ni una composición musical*. (Apud García-Posada, III, 1996: 68)

Por tanto, Lorca realiza una declaración de intenciones de lo que significará la nueva forma de hacer poesía, y no olvidemos, que muchos de los símbolos que aparecen en esta, aparecerán también en su obra dramática. Se trata pues de una relectura de los Clásicos de la Literatura a través del cristal de la imagen metafórica, sazonada por las nuevas tendencias, como principal icono expresivo. Y tal modo de expresión no será entendido sino por aquellos que posean cierta sensibilidad artística.

Si además tenemos en cuenta que en su discurso Lorca alude a aquella primitiva lírica peninsular, con sus "jarchas y villancicos", y a la importancia de la literatura oral como vivo sentir del pueblo, ya debemos de hacernos una idea del camino que estaba indicando el poeta; el de volver a los inicios, a lo más hondo de la cultura española.

Al hilo de este manifiesto debemos de referirnos a las tendencias de vanguardia, de sello europeo y que son acogidas por los poetas del 27. Estas teorías habían penetrado en España a finales de los años diez y principios de los veinte debido a la publicación de revistas y al contacto directo entre poetas de esta y la otra parte de los Pirineos. Tal es el caso del Creacionismo, iniciado en París por Vicente Huidobro y Pierre Reverdy, e introducido en España de mano de Gómez de la Serna hacia 1919. También el Ultraísmo y el Surrealismo, fijado este último en 1924 por André Breton en su *Manifiesto Surrealista* y vertido poco después por los poetas del 27 en sus obras. Con estos movimientos de vanguardia conoce la metáfora diversos mecanismos de funcionamiento destinados a liberar de algún modo la imagen del objeto reflejado; como la escritura automática, el desorden lógico sintáctico, la

omisión de puntuación ortográfica o las nuevas formas tipográficas. Todo ello en pos de las teorías de Freud descubiertas por Breton y Apollinaire y puestas al servicio de las artes que trataban de mimetizar nada más y nada menos que la compleja estructura del pensamiento humano.

De signo ultraísta es, por ejemplo el poema *Muerte de Antonio el Camborio*, perteneciente al *Romancero Gitano*.

No queremos finalizar este punto sin volver a subrayar la importancia que en el universo lorquiano posee el mundo rural. Es un hecho que en pleno siglo XX las ciudades experimentaron una serie de cambios sociales, económicos y culturales más pronunciados y con mayor rapidez que en el campo; ya que la industrialización venía asentándose a pasos agigantados en las urbes desde el siglo anterior. Por tanto, el mundo rural era depositario aún de los más antiguos sustratos culturales, que no habían sido contaminados por el nuevo modo de vida urbanita. Este hecho, sumado a las características específicas y muy particulares de ese mundo en Andalucía, como veremos más adelante, explican en parte el sentido de la obra del de Fuente vaqueros, además de ser eje central de esa expresión pre-tópica del mundo hispano.

7. *Juego y Teoría del Duende*

Comencemos este apartado precisamente con otras palabras de Marcell Auclair, que opinaba que había que buscar la verdadera identidad andaluza en "rincones perdidos, devorados de polvo bajo el sol, a veinte leguas de paradores y albergues "(Apud Josephs y Caballero)

Esto mismo ni más ni menos es lo que supo rastrear la exquisita sensibilidad de Federico García Lorca, que halló esos "rincones perdidos" en el mundo rural, donde las costumbres que regían la sociedad poseían aún vestigios de culturas ancestrales.

Su conferencia *Juego y Teoría del Duende*, pronunciada en Buenos Aires en 1933, constituye un mapa de las raíces de su tierra y como él mismo anuncia al inicio de su elocución "una lección sobre la dolorida España".

Según Lorca, el "duende" es un "poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica":

> *No es cuestión de facultad, si no de verdadero estilo; es decir; de sangre; es decir, de viejísima cultura* (García-Posada, III, 1996: 151)

"Verdadero estilo" y "viejísima cultura" son dos expresiones que resultan muy significativas. Lorca está aludiendo a lo primigenio, a los orígenes ya desvanecidos en el tiempo y que tienen como denominador un segmento temporal que engloba a aquellos primeros pueblos mediterráneos y la encrucijada de las tres culturas como forjador del espíritu hispano. Más adelante habla de la tan manida interjección "Olé" como voz que anuncia el espontáneo surgir del duende:

> *En toda la música árabe, danza, canción o elegía, la llegada del duende es saludada con enérgicos <¡Alá, Alá!,>, <¡Dios, Dios!>, tan cerca del <¡Olé!> de los toros que quien sabe si será el mismo, y en todos los cantos del Sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de <¡Viva Dios!>* (Apud García-Posada, III, 1996: 151)

Su alusión explícita al Sur de España se circunscribe principalmente a su tierra, pero a medida que el discurso avanza, se hace palpable su intención de hacer extensiva esta cosmovisión a la "dolorida España". Es importante apuntar la idea de que para Lorca, España constituye una extensión de Andalucía y no al revés; en este sentido existe una gran coincidencia entre el poeta granadino y la visión que desde fuera de nuestras fronteras se tiene de nuestra cultura. Sin embargo, ambas

percepciones difieren en un punto esencial que explicaremos utilizando un símil: Si España se tratara de una planta, Federico nos habla de sus raíces, que poseen una gran semejanza entre sus ramificaciones subterráneas, es decir, históricas. La visión foránea hace lo mismo pero operando al nivel del follaje exterior de dicha planta; así, las flores y las hojas serían las manifestaciones culturales, sociales y artísticas de un pueblo, aunque es precisamente en este nivel donde se encuentra la riqueza de nuestra cultura, en su variedad y pluralidad. Otra cosa muy diferente es que una de esas hojas, por tanto una de esas manifestaciones culturales, haya resultado más atractiva en el panorama internacional, en nuestro caso esa hoja es el mundo andaluz. La figura del "duende" es para Lorca el nudo que unifica el rico follaje hispánico, por tanto el catalizador de sentimientos inherentes a toda nuestra cultura, como la concepción de la muerte o el concepto de inspiración.

El duende no es algo que se pueda cultivar, su aparición es tan misteriosa y de tan compleja naturaleza que Federico nos explica este fenómeno a través del episodio de la bailaora "La Niña de los Peines", que él mismo presenció en una taberna de algún pueblo andaluz, uno de esos rincones perdidos a los que se refería Auclair:

> *Pastora Pavón terminó de cantar en medio del silencio… un hombre pequeñito, de esos hombrines bailarines que salen de pronto de las botellas de aguardiente, dijo en voz muy baja:<¡Viva París>!, como diciendo: <Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa>. Entonces la Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar, sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero…con duende.* (Apud García-posada, III, 1996: 153)

Las referencias al baile y cante flamenco, como vestigio de culturas míticas se suceden en la conferencia, en donde atribuye a esta danza características oníricas al decir que "el duende salta de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o a al dionisíaco grito degollado de la siguiriya de Silverio".

No puede ser más esclarecedor de la visión tan seria y sacra que Lorca tenía del baile flamenco. Ya dijo anteriormente que el duende no se manifestaba siempre, pero cita un caso en que sí; el del "cantaor" Silverio. Este cantaor del siglo XIX es famoso en la historia de esta disciplina por haber inventado la "siguiriya"; un palo o género del flamenco famoso por su complejidad silábica. Para Lorca este cantaor debía de tener características de semidiós y duende, mucho duende.

Siguiendo en el orbe de su tierra andaluza y al hilo del episodio de la taberna, Federico esboza su particular credo estético y cultural: De Pablo Murube, famoso criador de toros de lidia, dirá que "tiene aire de máscara cretense" y de Ignacio Espeleta, "cantaor" gitano, "que tiene una sonrisa digna de Argantonio". Esta última figura aludida por el poeta era un rey tarteso del 670 antes de Cristo aproximadamente.

No es la primera vez que el poeta dignifica una etnia que en su país era mirada muchas veces con recelo, recordemos que al referirse a la expulsión de los moriscos por los reinos cristianos opinaba que se había perdido "una civilización admirable" por su poesía y arquitectura. Estas referencias históricas tienen el claro objetivo de poner de manifiesto el aire mítico subyacente tras el folclore que hoy denominamos tópico.

Andalucía es una tierra ancestral, y las personas que la pueblan descienden de aquellas castas mediterráneas, pobladores milenarios de la Antigüedad Clásica e incluso más antiguas.

Para definir el arte del toreo el poeta habla de la "liturgia de los toros, auténtico drama religioso donde, de la misma manera que en la misa, se adora y sacrifica un Dios" (Apud García-Posada, III: 160) .No es de extrañar entonces el lirismo conseguido por Lorca en su elegía Llanto *por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía* (1935); amigo del poeta, y que es compuesta desde un sentir hierático y telúrico, que sabe a sangre vieja y primitiva:

Dile a la luna que venga,

que no quiero ver la sangre

de Ignacio sobre la arena

La "luna", signo mítico por excelencia será un organizador muchas veces de la conciencia creadora lorquiana, en ocasiones para bien y en otras anunciando el devenir trágico de los acontecimientos, como en el poema *La Canción del Jinete* o la tragedia *Bodas de sangre*, a la que nos referiremos más adelante.

Teniendo en cuenta su comprensión de la fiesta nacional no es de extrañar que a Lorca le molestase tantísimo que se le viera como un poeta folclórico, por que él entendía ese folclore como discurso final de un sentir hondo y telúrico de su cultura.

Finalmente, Federico alude a la dualidad "duende / muerte", ya que es esa su razón de existir ("el duende no llega si no ve posibilidad de muerte"). Es en este punto donde su idea de la identidad cultural se hace extensiva a toda España; "país de música y danzas milenarias donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte. Como país abierto a la muerte." (Apud García-Posada, III: 156)

Nuestra cultura mediterránea siente la muerte de modo diferente a otras culturas. En nuestra cultura este tabú ha dado lugar irónicamente, a que la idea de la muerte vaya asolapada a la vida misma, hasta tal punto que como el propio Lorca dice:

> *En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que se mueren y las sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo*. (Apud García-Posada, III: 156)

Este sería el sentido primerizo de la Semana Santa, el de celebrar la muerte-resurrección de Cristo. Pero la concepción de la muerte en la obra lorquiana, se despoja de mantos esplendorosos tejidos con hilo de oro, de "oles", de cromatismo y arengas del público y se viste con la sobria túnica sacrificial griega; pues su entendimiento de la muerte conlleva como trasfondo, la idea más primitiva y litúrgica de esta; es decir, la de "rito sacrificial" eco de civilizaciones antiguas, como sucede en el *Romancero*, *Bodas de sangre* o *Yerma*:

Voces de muerte sonaron

cerca del Guadalquivir.

Voces antiguas que cercan /voz de clavel varonil.

Y qué decir del concepto de muerte en *La casa de Bernarda Alba* donde la madre autoritaria, en el responso que dedica a su marido dice:

¡ Descansa en paz con la santa compaña de cabecera!

La tradición de la Santa Compaña a la que alude Lorca no es en absoluto característica del sur de España, si no del Norte y concretamente de Galicia o Asturias. Este en un gran ejemplo, de cómo la idea lorquiana acerca del duende se hace extensiva a toda la cultura española.

Finalmente y en claro tono universal cita a los autores Españoles que reúnen todos los elementos que conforman el duende. Lorca nombrará a Jorge Manrique, en clara referencia a *Las Coplas a la Muerte de su Padre*, a Juan de

Mena, seguramente como precursor en el uso de latinismos como sustitutos del lenguaje vulgar. Y para finalizar con el “duende de Quevedo y duende de Cervantes (…) que coronan el retablo del duende de España” (Apud García-Posada, III: 162)

Por tanto, Lorca aboga por una innovación a partir de formas tradicionales, sin el estilo encorsetado que, a su parecer caracteriza a Berceo (“La musa de Berceo…se ha de apartar para dejar paso a Jorge Manrique cuando llega herido de muerte a las puertas del Castillo de Belmonte”), en probable alusión a la estrofa Cuaderna Vía.

8. El denominado “fenómeno andaluz”

Federico García Lorca fue un gran observador de su entorno y como ya apuntamos, muchas de sus obras parten de un hecho real al que el autor granadino da forma para poner en juego conflictos universales; es decir, el tema es la excusa para plantear el conflicto. *La Casa de Bernarda Alba*, por ejemplo, no deja de ser un caso aislado, y todo lo sobrenatural y mágico con que se reviste el conflicto que se presenta, es naturalmente creíble. Es por tanto verosímil. Sin embargo, esta verosimilitud ha de ser entendida dentro de un contexto muy concreto: el mundo rural. Este fue el gran hito lorquiano, el de reelaborar su folclore imprimándole una carácter irracional y mítico que emanaba de un sentir muy real que se daba en los pueblos del Sur de España.

La vida en los pueblos andaluces ha sido motivo de estudio por antropólogos y sociólogos, lo que demuestra la importancia de ese mundo como testigo vivo de tiempos inmemoriales. Este hecho constituye una de las características del llamado “fenómeno andaluz”.

El sociólogo inglés Julian Pitt-Rivers, tras residir durante tres años en la Sierra de Grazalema (Ronda) afirmó que el pueblo andaluz se parece más a la polis griega que a cualquier concepto inglés de comunidad (Josephs y Caballero, 1978: 59). En su libro *The people of The Sierra*, documenta los conceptos de “vergüenza”, “vicio”, creencias en sabias y brujas. Además subraya la existencia de un subsistema de relaciones sociales y con el entorno que constituye un modo de autogobierno.

Brenan, en su novela *Al Sur de Granada*, que bien pudiera ser tomado como un estudio antropológico de la zona de las Alpujarras, describe las relaciones sociales entre los distintos pueblos de la zona, como si estos constituyeran pequeños principados al modo de la Italia renacentista o de una polis griega:

> *Este pequeño mundo autosuficiente tenía algo del entusiasmo por la vida y también del sentido de la medida y equilibrio que ostentaban los antiguos griegos. Cuando leí en Platón que éstos consideraban sus ciudades y constituciones políticas como obras de arte y les atribuían cualidades no tanto morales cuanto estéticas, creí entender por qué este pueblo, no más pequeño que muchas de las repúblicas del Egeo, resultaba tan satisfactorio para mi (Brenan,* Al Sur de Granada, 2007: 89)

El nivel de independencia de estas pequeñas ciudades-estado abarcaba desde la cantidad de terreno cultivable, el justo para mantener un número de población determinado, pasando por las fiestas y celebraciones, que eran diferentes en cada

pueblo, o los matrimonios, que como subraya el autor inglés, raramente tenían lugar entre personas de diferentes zonas. Incluso la política nacional, que era bastante convulsa en esta época, importaba poco o nada en estas mini-sociedades rurales.

La vergüenza, el "qué dirán", es el eje sobre el que jira el conflicto lorquiano de "libertad individual /sociedad y falsa moral" en *La Casa de Bernarda Alba*. También en *Bodas de Sangre* como veremos. Se trata de un sistema de relaciones que no se alimenta de leyes exteriores, si no de sí mismo y es tan antiguo como la crucifixión. Las gentes y "el qué dirán" son las mejores salvaguardas de ese sistema que se va heredando de generación en generación. En su estudio, Pitt-Rivers, afirma que la sociedad rural andaluza ha permanecido inamovible en muchas de sus creencias en lo sobrenatural y en el modo de relacionarse socialmente durante al menos los dos últimos siglos (Apud Josephs y Caballero, 1978: 59). La creencia en lo sobrenatural, en brujas y alcahuetas, queda bien documentada en la novela de Brenan, a quien le sorprende al llegar a Yegen, que uno de los negocios más florecientes sea el de la venta de pócimas de amor, además de las leyendas que aún circulaban por la zona sobre tesoros moriscos enterrados en la montaña.

El autor inglés da cuenta también de la fosilización de costumbres antiguas, de ritos y creencias paganas en pueblos y aldeas de las Alpujarras, donde vivió entre 1920 y 1934:

> *Los acontecimientos agrícolas del año se celebraban con rituales apropiados. El primero de estos era el carnaval. Los jóvenes se disfrazaban, se ponían antifaces y organizaban una procesión. Junto a moros, gigantes y otras figuras de fantasía que paseaban o eran llevados por las calles, siempre había una litera en la que dos jóvenes, uno de ellos disfrazado de mujer, simulaban hacer el amor, con movimientos expresivos y palabras obscenas. Esto me parecía corroborar el punto de vista de Frazer de que el carnaval proviene de las saturnales romanas* (Apud Brenan, 2007: 101)

En el capítulo que Brenan dedica a las fiestas de las alpujarras describe la relación de estas con el ciclo de la siembra y recolección de los campos, e indica la esencia pagana de estas celebraciones que tenían como fin celebrar la muerte y resurrección de los árboles, el nacimiento del grano o la fecundidad de los animales. Indica también los elementos impuestos por la Iglesia para cristianizar dichos acontecimientos pero concluye afirmando que estos eran "más antiguos que el cristianismo" (Apud Brenan, 2007: 106) y por tanto muy difíciles de erradicar.

Según el escritor ingles, estos anacronismos eran fruto de la tardanza de la implantación de la religión cristiana en muchos pueblos andaluces, que se produjo aún mucho tiempo después del final de la Reconquista. Debemos de tomar por tanto estos testimonios, como ejemplo vivo de los ritos y creencias que trajeron consigo aquellas culturas mediterráneas que poblaron Andalucía hace miles de años y cuyas huellas perduraron largo tiempo en la sociedad.

Otro claro ejemplo de la supervivencia de lo pagano, lo encontramos en *Yerma*, cuyo trasfondo es una romería que celebra el rito de la fecundidad, aún existente en Moclín (Granada) en tiempos de Lorca. Y qué decir de *Bodas de Sangre*, cuyo argumento es la huida de una novia, horas antes de casarse, con su amante. Estos episodios no fueron invención de Lorca, si no que estaban aún latentes como vestigios de aquel mundo y modo de vida antiguos. A día de hoy, y en algunos pueblos de la Sierra de Córdoba, está documentada la existencia del "rapto", suceso que se daba en aquellas situaciones en las que un noviazgo no era del agrado de alguno de los padres y que animaba al novio a "raptar" a su pareja – en realidad ese rapto era de común acuerdo- y a consumar el hecho carnal. Una vez se producía esto, los novios estaban obligados a casarse.

En definitiva, Andalucía, y en los tiempos de Federico García Lorca, poseía una inestimable fuente de informantes históricos, recuerdo vivo de aquellos pobladores de la Península, así como de su modo de vida, sus creencias y su forma de relacionarse socialmente. Estas informaciones constituyen al mismo tiempo todo un compendio de herramientas que nos ayudarán a entender la llamada Trilogía Dramática de la Tierra Española.

9. *El Romancero Gitano*

Debemos comenzar este apartado aludiendo ya al mismo título; que por una parte nos indica la procedencia de aquella corriente oral que cobró importancia en la península desde el siglo XIV ("Romancero") y del tema que va a tratar, que no es otro que la visión de un mundo mítico a través de una etnia minoritaria, vestigio de tribus de antigüedad milenaria ("Gitano").

La obra consta de dieciocho romances, género que como se sabe se afianza al final de la Baja Edad Media, como sustituto de la ya desgastada y encorsetada Cuaderna Vía. Por tanto, y desde el punto de vista formal el Romancero constituye una vuelta atrás hacia un género que dio a las letras hispánicas una de sus mayores épocas de esplendor. No es nuestra intención ahondar en cuestiones formales, ni métricas, ya que nuestra propuesta tiene más bien un carácter temático, aunque debemos de señalar que el romance supuso una forma más versátil y propicia para expresar el flujo de sensaciones de un sentir hondo. Sea como fuere, lo primero que debemos de tener en cuenta al acercarnos al Romancero de Lorca, es que esta obra es signo y símbolo de la conciencia telúrica del autor, que le lleva a concebir los elementos de la naturaleza como designios del destino del hombre.

La raza gitana, será en esta obra símbolo y actante de los temas que tejen la identidad de una civilización y su cultura: vida, muerte, religión e historia. En el *Romance de la luna, luna* aparece el tema de la infancia, relacionado con la muerte. Ya hemos apuntado la importancia de la infancia perdida en nuestro autor, y esta obsesión tendrá como desenlace generalmente la muerte.
El romance parte de un núcleo temático: la muerte de un niño gitano. Sin embargo, todo lo circunstancial que rodea a esta muerte se constituye en mágico, y dicha magia vendrá dada por los elementos sobrenaturales:
La luna: que "vino a la fragua / con su polisón de nardos" y cuya aparición anuncia el fatal desenlace.

Los caballos: símbolo de lo masculino y generalmente cargados de fuerza sexual, y cuyos jinetes nada pueden hacer ante la llegada de la muerte; pues el hombre-niño, está sujeto a los designios de un mundo sobrenatural, cuya reina es la luna.

El jinete se acercaba

tocando el tambor del llano.

Dentro de la fragua el niño,

tiene los ojos cerrados.

La zumaya: que es un ave nocturna ("chotacabras" en Andalucía), parecida a la lechuza y que es signo de mal agüero. ¡Ay cómo canta en el árbol!, dice el poeta cuando la muerte del pequeño gitano ya se ha producido.

El aire: que finalmente preside toda la escena, la del cuerpo del niño y la tragedia de ser encontrado muerto por los gitanos:

Dentro de la fragua lloran,

dando gritos los gitanos.

El aire la vela, vela.

El aire la está velando.

Ha de llamarnos la atención que el tema de la muerte, aquí vinculado a la infancia perdida, significa el paso previo a un estadio mejor del espíritu; la luna implacable y negativa en un principio, se transforma al final, como en un cuento de hadas, en símbolo de protección y descanso:

Por el cielo va la luna

con un niño de la mano

No sucederá esto en obras como Poeta en Nueva York, donde el "más allá", significará el perpetuo castigo del hombre moderno.
Finalmente, debemos apuntar que este romance, bebe de una copla popular andaluza, y por tanto uno de aquellos tópicos a los que aludíamos al principio:

Tengo una choza en el campo,

tengo una choza en el campo

el aire la vela, vela

el aire la está velando…

Se trata por tanto de un claro ejemplo de la reelaboración del folclore a partir del mundo mítico.

Toca ahora detenernos en un romance que simboliza la persecución y menosprecio de la raza gitana, trasunto en el Romancero de la pasión de Cristo: *Prendimiento de Antonio el Camborio en el camino a Sevilla*:

Antonio Torres Heredia,

hijo y nieto de Camborios

Con estas palabras comienza este romance. El hecho de dar nombre propio al personaje-gitano y acompañarlo de una especie de "carta genealógica", debe indicarnos ya la intención de Federico de poner de manifiesto la antigüedad e importancia de la casta gitana simbolizada en la persona de Antonio. Los símbolos que describen a este personaje atestiguan la concepción de este por parte del poeta, como aristócrata de una raza mítica, que al mismo tiempo es perseguida y sojuzgada:

Con una vara de mimbre

va a Sevilla a ver los toros

El significado de la "vara de mimbre", es puesto de manifiesto de manera muy clara y significativa por Manuel Antonio Arango en su artículo *Mito en intrahistoria en el poema "prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla", del Romancero Gitano de Federico García Lorca:*

"toda vara representa una línea recta que evoca las nociones de dirección y de intensidad (…) el cetro real, la maza de guerra, la vara de alcalde, la batuta del director de orquesta".

De este modo, Lorca pone de manifiesto el destino trágico de un rey. Debemos de pensar además, que sólo el hecho de que Antonio se dirija a "Sevilla a ver los toros", rito sacrificial para Lorca por excelencia, ya es significativo de lo que sucederá: un cordero, signo de pureza y casta, se dirige, sin saberlo, a su propio

sacrificio. Recordemos que Lorca afirmaba que en la fiesta de los toros “se adoraba y sacrificaba a un Dios”; Antonio ya tiene características de Dios (la vara de mimbre), pero ese Dios, o al menos rey, aparece ya sin la vara cuando es detenido por la Guardia civil:

Antonio Torres Heredia,

hijo y nieto de Camborios,

viene sin vara de mimbre

entre los cinco tricornios.

Después Lorca denuncia la pérdida de identidad gitana:

Ni tú eres hijo de nadie

ni legítimo Camborio.

No estaría de más aludir aquí al tema de la “pérdida de identidad” o, si se quiere, de “reafirmación” de la misma; como tierra garante de nobles y viejas tradiciones…y de “rincones perdidos”, como afirmaba Marcell Auclair. Esta actitud que podemos observar en Lorca no es diferente a otras que se esgrimieron, por ejemplo, en escritores latinoamericanos en el orbe de la pérdida de la identidad de América. Aunque quizás sea aventurada la comparación, recordemos que si “de bronce y sueño” son los gitanos de Lorca, de bronce era también la raza sojuzgada en la Cordillera de los Andes, y que Alcides Arguedas (1879-1946) se encargó de denunciar en su novela *Raza de Bronce*; tema recurrente en tantos otros en la llamada “novela de la tierra” hispanoamericana. En el poema de Lorca no aparece la figura del terrateniente, pero si otra de enorme carga simbólica como imagen de brazo ejecutor de los poderes imperantes: la Guardia Civil.

Finalmente llegamos a los denominados “romances históricos” del *Romancero Gitano*, que simbolizan ese viaje del poeta hacia la encrucijada de culturas.
Se trata de tres romances que están basados en hechos históricos: Martirio de *Santa Olalla*, *Burla de Don Pedro a caballo* y *Thamar y Amnón*.
El Martirio de Santa Olalla, tiene como eje un tema perteneciente a la época pre-cristiana: La vida de Santa Eulalia de Mérida, que recibió martirio en época de Diocleciano, Emperador de Roma entre los años 284 y 305.
El romance *Burla de don Pedro a Caballo*, recrea un tema de la Edad Media, en donde el caballero sufre la ausencia de amor y la soledad.

Thamar y Annón, se organiza sobre un tema procedente del mundo bíblico y que cuenta la historia de los amores incestuosos entre Thamar, hija del rey David y su hermano Annón. Estos tres romances históricos tienen la misión fundamental, ya que se inscriben en el espacio poético del *Romancero Gitano*, de aportar un tono de denuncia ante la persecución de una etnia marginada. Si Santa Olalla fue perseguida y martirizada por rendir culto a una religión perseguida, Antonio el Camborio (el gitanismo) lo será por rendirlo a una religión mítica y telúrica ya desaparecida, es decir, por contradecir el sistema establecido.

Es bien sabido, que Olalla (Eulalia de Mérida), sufrió un gran martirio físico antes de morir. Luego, una vez muerta, su cuerpo fue quemado por orden del cónsul como escarmiento.

En la primera parte titulada *Panorama de Mérida*, hay una alusión clara a la Mérida romana ("viejos soldados de roma"), donde se alude también al monumento arqueológico de su teatro ("Medio monte de Minervas"). Por tanto el contexto espacial y temporal ya está explicitado en los primeros versos. Luego, aparecen los signos que auguran el martirio:

El caballo, ("por la calle brinca y corre / caballo de larga cola"), como anunciador de la muerte.

El gallo, ("blasfemias de cresta roja"), que anuncia la hora fatal del amanecer, y en clara alusión de la negación de Cristo por parte de Pedro, que también iba a ser martirizado.

El toro, simbolizado en el yunque, ya que su cabeza y esta herramienta poseen una silueta similar.

Los nardos y los tallos de zarzamora, que coronan a Mérida ("Y Mérida se corona de nardos casi despiertos y tallos de zarzamora"). La corona de espinos de Cristo aparece aquí reflejada, ya que la zarzamora es espinosa.

En la segunda parte, *Martirio*, se describe de modo muy plástico la tortura a la que fue sometida Eulalia: El Cónsul, probable invención de Lorca, como trasunto del Emperador, ordena que se le corten los pechos a la joven ("El Cónsul pide bandeja / para los senos de Olalla"). Ordena también que se le corten las manos, que ya separadas de su cuerpo son aún capaces de cruzarse para rezar ("brincan sus manos cortadas / que aún pueden cruzarse en tenue / oración decapitada)". Este hecho milagroso aumenta la imagen de la joven como mártir. Pero el calvario aún continua con latigazos ("Mil arbolillos de sangre le cubren toda la espalda") y con hierros candentes ("bisturí de llamas").

En la tercera y última parte, *Infierno y gloria*, Olalla yace muerta y su cuerpo pende de un árbol, en clara alusión a la cruz. De nuevo aparecen los elementos naturales que se transforman en informantes de la atmósfera poética:

El desnudo carbón, los aires helados (que como en la muerte del pequeño gitano en la fragua se encarga de velar el cuerpo), la noche (“Tinteros de las ciudades”), y la nieve, que con su blancura es símbolo de pureza y castidad: “Olalla blanca en lo blanco./ Ángeles y serafines / dicen: Santo, Santo, Santo”.

10. *Bodas de Sangre*

La Tragedia *Bodas de Sangre*, cuenta el sangriento final en que acabó la ceremonia matrimonial en un cortijo de Níjar (Almería). Todo está ya preparado y acordado para que "El novio" y "La novia" (todos los personajes carecen de nombre propio excepto uno; Leonardo) se casen. En medio de los preparativos de la ceremonia, que tienen lugar en la casa-cueva de la novia, aparece Leonardo, hombre casado y que ha tenido pretensiones hacia la futura casada en sus años mozos. Leonardo ronda a la novia sin cesar, que al final huye con él hacia el bosque, dejando plantado al novio, a la familia de este y a todos los invitados; esta huida acabará, finalmente, en tragedia.

El argumento, como se puede ver, es la constante de Lorca de la lucha entre la libertad del individuo y la falsa moral de la sociedad. Pero la importancia, más que en el tema, es cómo aborda el autor dicho conflicto. Aquí es donde radica la importancia de Bodas, pues se ponen en funcionamiento esos elementos oníricos de tiempos remotos y ese compendio de modos de relación social a los que hemos aludido en uno de los apartados anteriores y cuyos vestigios aún eran palpables en las aldeas rurales:

Por ella ejercer esa libertad quedará marcada por las vergüenza de las consecuencias de sus actos (muerte del novio), para toda su vida. Esto lo sabemos por las palabras que "La novia" dirige a "La suegra", madre de su prometido muerto, en el último acto:

Novia. ¡Porque yo me fui con el otro, me fui!. Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes.

Así pues, la novia ante un matrimonio interesado, y la posibilidad del verdadero amor, el pasional ("mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera"), elige este segundo, hecho que llevará a provocar la gran catástrofe trágica; la muerte.
Además, nos interesa destacar los elementos verdaderamente trágicos que aparecen en esta obra y que enunciaremos a continuación:
El hecho de que la mayoría de la acción transcurra en la casa-cueva de la novia, elemento aún existente de ese mundo primitivo, es ya muy significativo, porque su existencia crea una fabulación en la que la aparición de otros elementos telúricos, explicadores de ese mundo, no resultan inapropiados.

Por otro lado, tampoco se explicita un tiempo o fecha determinada en que suceden los acontecimientos, lo que ayuda a crear una atmósfera en la que lo sobrenatural adquiere también un tono universal. Así, el público o lector empatiza con ese mundo mágico, y esto hace que se prepare para aceptar lo que va a suceder, que no es ni más ni menos que el desfile de unos hechos sobrenaturales que alteran el curso normal de las cosas.

En el acto primero, nada más comenzar, aparece "la navaja", es decir el cuchillo, objeto sacrificial por excelencia. Así, en torno a él se organiza un diálogo entre la madre y el novio, ya que esta no quiere que su hijo salga de casa con una navaja:

NOVIO. ¿Quiere algo?

MADRE. Hijo, el almuerzo.

NOVIO. Déjelo. Comeré uvas. Deme la navaja.

MADRE. ¿Para qué?

NOVIO. (riendo). Para cortarlas.

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

El sino del "novio" ya está marcado, la muerte. El público aún no sabe el por qué, que irá haciéndose más nítido a medida que la obra avanza; pero si el cómo.

Por su parte, el fatal destino de Leonardo, amante de la novia, quedará sellado ya también en el primer acto a través del canto de la "Nana del caballo", que su suegra y su esposa cantan a su hijo. En ella aparecen signos que auguran el fatal destino:

Las `patas heridas,

las crines heladas,

dentro de los ojos

un puñal de plata.

Bajaban al río.

¡Ay, cómo bajaban!

La sangre corría

más fuerte que el agua.

Nada más que concluye la nana aparece Leonardo. De nuevo “el puñal”, “el caballo” con sus patas heridas y “la sangre”, símbolo de muerte que “corre más que el río”, que significa la vida. Así pues, el destino de Leonardo, ya está también sellado. Todo indica ya quienes serán los dos corderos que irán al sacrificio y en el segundo acto se alude al por qué de dicho sacrificio: porque Leonardo y la novia han seguido sus instintos y han roto las convenciones de un mundo heredado y predeterminado. Finalmente, en el tercer acto tiene lugar la confabulación de los elementos naturales que serán dueños de los designios de los dos amantes escondidos en el bosque, y que no tendrán ya ningún control sobre sus vidas:
El coro de leñadores, como en la tragedia griega, nos informa y comenta la acción. (¿Y los han encontrado? /No. Pero buscan por todas partes)

La luna, que deja de ser un símbolo para convertirse en un personaje. Esta es la muerte y la mendiga su sicario:

MENDIGA. Ilumina el chaleco y aparta los botones,

que después las navajas ya saben el camino.

LUNA. Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre

me ponga entre los dedos su delicado silbo.

¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan

en ansia de esta fuente de chorro estremecido!

Las muertes de Leonardo y el novio, que se matan entre sí quedan fuera de escena, al igual que la tragedia griega; aunque la didascalia última del cuadro primero (tercer acto) describe el escenario donde ha tenido lugar el sacrificio:

(Aparece la Luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados, y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la MENDIGA y se queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro como un gran pájaro de alas inmensas. La LUNA se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto)

El colorido que existe en esta obra es más rico que en *Yerma* o la Bernarda como veremos; aún así, esta amalgama de colores va tornándose en un juego de oscuros a medida que la tragedia avanza. Así, en la didascalia que describe el interior de la cueva de la novia aparece “una cruz de grandes flores de color rosa, cortinas de encaje y lazos rosa, así como jarrones azules ubicados al lado de una pared

blanca”. Este colorido responde a la intención del autor de resaltar la felicidad, siempre supuesta, que existe en la cueva, ya que en ese momento se están llevando a cabo los preparativos de la boda. Posteriormente, y a medida que la trama avanza, comienza a aparecer el color rojo con más intensidad; así se infiere de la continua alusión a la sangre, al “fuego que echan las paredes” como afirma la novia, o las “copas de vino antiguo” que la criada prepara para la noche de bodas.

Con todo, el color negro comienza a hacerse notar como augurio de la muerte: el novio, que viste un traje color negro y que es reprochado por no ponerse los zapatos también negros; además, en el exterior de la cueva y según la didascalia, existe una “entonación en blancos, grises y azules fríos”.

En el último acto, cuando el sacrificio ya ha tenido lugar, abundan las expresiones que tienen que ver con el color negro, que todo lo domina ya: de su hijo muerto, la madre dirá que es una “voz oscura”; “morenitos” son los dos muchachos muertos, flor de oro que sobrevuela un “ruiseñor de sombra”. La novia se refiere a Leonardo como “un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a ella el rumor de los juncos”, y una mujer se refiere al amante muerto como “musgo de noche”.

11. *Yerma*

Esta segunda tragedia trata el tema de la mujer estéril. Yerma es una mujer casada que ansía tener un hijo. Juan, su marido, hombre dedicado por completo a las tareas del campo y a sus rebaños, le proporciona un buen nivel de vida pero no parce estar ilusionado con la idea de tener un hijo. Ella, se ve atraída por Víctor, otro pastor amigo de la pareja que además rebosa plenitud vital y alegría. Yerma, aunque atraída por este, se mantiene fiel a su marido, aunque su obsesión por tener descendencia terminará desencadenando en el final trágico de esta pieza teatral.

El primer punto en que debemos detenernos al analizar esta obra de Lorca es su esencia netamente pagana. Sabemos que Yerma está inspirada en una romería existente en Moclín, pueblo de Granada, en tiempos de Lorca. Esto no debe de resultarnos extraño, ya que como Brenan nos informa en su novela antropológica, el paganismo estaba aún bien afincado en la primera mitad del siglo XX en los pueblos andaluces.

El primer elemento que llama la atención en este sentido son las palabras proferidas por la vieja ante los anhelos de Yerma por quedarse en cinta, deseos que la muchacha encomienda a los designios de Dios. Entonces la vieja le contesta:

> *Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuenta de que no existe? Son los hombres los que tienen que amparar.*

Las palabras de este personaje causaron gran revuelo en el estreno de la obra en Madrid. De hecho la interpretación se vio interrumpida en varias ocasiones por elementos falangistas como hemos apuntado en uno de los primeros epígrafes de este trabajo.

Otro de los motivos paganos de la obra lo encontramos en la existencia de la romería, en la que las mujeres rezan por la llegada de la fecundidad. En las religiones antiguas era frecuente la celebración de ritos en torno a los ciclos de la siembra o del celo en los animales. Así, y paradójicamente, algo extraño sucede en casa de Juan, cuyos campos y rebaños rebosan vida pero cuya mujer está literalmente secándose por dentro. Esta romería supone además un elemento que enfatiza la lucha de fuerzas opuestas; por un lado Yerma, obsesionada con la idea de la fecundidad, por otro, Juan, su marido, que le confiesa durante el transcurso de la jornada, que nunca ha sido su deseo tener hijos y que además nunca lo será:

> *Óyeme. Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna.*

Este conflicto de fuerzas opuestas impregna toda la acción de la obra y Yerma está condenada ya desde el principio al fracaso en sus intenciones. Además, el murmurar de los vecinos del pueblo, no hace otra cosa que enrarecer aún más el ambiente de puertas adentro de su casa. De nuevo Lorca nos esboza en su obra el conflicto que supone la búsqueda de la felicidad del individuo que se topa una y otra vez con la sociedad inmóvil y heredada. Los pueblos, con esa especie de código moral consabido, que supone como afirmaba Pitt-Rivers, un modo de autogobierno, se transforman en pozos envenenados de aguas ponzoñosas, implacables con quien intenta contradecir la moral impuesta. Si Bernarda, como veremos, habla de "pozos envenenados" refiriéndose a las malas lenguas; por su parte Yerma utilizará un símil muy parecido al de la madre autoritaria:

De mí sé decir que he aborrecido el agua de estos pozos

Los pozos, es decir, el pueblo, sus gentes, sus creencias y moral, constituyen un baldón para quien ama la vida y rebosa alegría de vivir. Yerma es acuchillada una y otra vez por las malas lenguas, que le achacan a ella la falta de hijos, además de acusarla de tener pretensiones hacia otros hombres estando casada. Su marido Juan, vive obsesionado con la idea de ser la comidilla del pueblo.

> *No soy yo quien lo pone, lo pones tú con tu conducta y el pueblo empieza a decir. Lo empieza a decir claramente. Cuando llego a un corro, todos callan; cuando voy a pesar la harina, todos callan, y hasta de noche, en el campo, cuando despierto me parece que también se callan las ramas de los árboles.*

Pero Yerma posee una fuerza interior tan abrumadora, que le lleva a contradecir ese mundo enquistado y paralizado. Si Adela, hija de Bernarda, afirma "poseer un fuego abrasador por piernas y boca", Yerma se encuentra en la misma situación por el deseo de ser madre:

> *Me sube una oleada de fuego por los pies y se me quedan vacías todas las cosas.*

También el fuego aparece como anhelo de un acto carnal, pero no como disfrute de lo físico, sino como paso previo a la fecundidad; es decir, el fuego que siente Yerma es el de la fecundidad y no el que provoca el acto sexual en sí, ya que en realidad ella no ama a su marido:

> *Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto con la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto como yo, que siempre he tenido asco de*

las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego.

La importancia del fuego como uno de los elementos principales conformadores del universo, es además un referente de culto en las religiones arcaicas. El fuego, que alude a las ganas de vivir, a la pasión o incluso tomado como elemento purificador, es vencido, apagado por el agua; un agua ponzoñosa y envenenada. Lo mismo sucede en la Bernarda; el fuego de Adela se extingue al mismo tiempo que ella se quita la vida, y qué decir de la novia de *Bodas de Sangre* que exclama: "Como nos consumimos todas. Echan fuego las paredes."

En esta tragedia el autor nos propone un conflicto que parece organizarse en dos espacios: el individual, personificado en Yerma y Juan, y el natural, escenificado en un locus amoenus que se contrapone, paradójicamente, con las gentes que habitan en él. Este segundo espacio, además de constituir una relación netamente telúrica del individuo con su entorno natural, en este caso se trata de una relación por oposición, constituye la esencia pagana de esta pieza de atmósfera rural. Recordemos las palabras de la joven, que en una intervención en el acto segundo compara su estado de ánimo con la naturaleza de su entorno:

¡Ay, qué prado de pena! ¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura! Que pido un hijo que sufrir, y el aire me ofrece dalias de dormida luna (…)

Pero tú has de venir, amor, mi niño, por que el agua da sal, la tierra fruta, y nuestro vientre guarda tiernos hijos

Por otro lado, encontramos de nuevo un contexto andaluz descolorido, en el que priman el blanco y el negro, como representativos de aquel "negro toro, blanco muro de España" del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía* y que constituye la visión más íntima de Lorca acerca de España:

Los "embozos de Holanda", es decir, las sábanas blancas entre las que transcurren las noches del matrimonio:

¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de Holanda?

El blanco también aparece como símbolo de los anhelos de Yerma por ser madre. Blanca es también la "camisa de escarcha" en la canción del pastor:

Los blancos montes que hay en tu pecho. ¡Que se agiten las ramas al sol y salten las fuentes alrededor!

Otras veces el blanco también puede remitir a significados negativos, como en segundo acto y en el que Yerma está ya en boca de todo el pueblo. Una lavandera se referirá a ella criticándola en estos términos:

(…) y se echan polvos de blancura y colorete y se prenden ramas de adelfa en busca de otro que no es su marido

Nótese la semejanza de la situación y del funcionamiento del color blanco aquí con una parecida que se da en la Bernarda; cuando la hija mayor, Angustias, se echa polvos en la cara para cortejar con Pepe el Romano:

¿Pero has tenido valor de echarte polvos en la cara? ¿Has tenido valor de lavarte la cara el día de la muerte de tu padre?

Como se ve, el color blanco trata de hacerse paso en un mundo en color negro. Esta lucha de mundos no es más que la libertad individual enfrentada a un ente colectivo, impasible y feroz, en el que nada ni nadie escapa a las terribles garras del estatismo y de la falsa moral. El individuo, aunque con sentimientos propios y ansia de felicidad, se ve abocado al fracaso en una búsqueda agotadora y a todas luces infructuosa, pues la colectividad, la realidad inmóvil, es un muro infranqueable como afirma Yerma, en uno de los momentos de más tensión emocional de la obra:

JUAN. Con este achaque vives alocada, sin pensar en lo que debías, y te empeñas en meter la cabeza por una roca.

YERMA. Roca que es una infamia que sea roca, porque debía de ser un canasto de flores y agua dulce.

Aquí, de nuevo aparece otro de los elementos cósmicos; el agua, que como el fuego, purificadora, no puede cumplir su función, ya que en el universo lorquiano el agua como dador de vida, aparece muerta; véase, envenenada y además cautiva en un pozo. Esta agua estancada se opone al agua del mar, agua que corre, que está en continuo movimiento y que es anhelada por María Josefa, madre de Bernarda, que está obsesionada con casarse a la orilla del mar.

12. *La Casa de Bernarda Alba*

Bernarda acaba de enterrar a su segundo marido, Antonio María Benavides y regresa a la casa después del funeral con sus hijas: Angustias, hija del primer marido de Bernarda y Adela, Magdalena, Martirio y Amelia, hijas estas, fruto de su segundo matrimonio. En casa aguardan la criada y Poncia (ama de llaves), que están al cuidado de María Josefa, madre de Bernarda y que permanece encerrada en una de las habitaciones debido a su estado de demencia. Una vez que el duelo se ha ido de la casa, Bernarda sentencia a sus hijas a ocho años de luto riguroso sin salir a la calle. Sólo a Angustias, la hija mayor, que está en tratos con Pepe "El Romano" para casarse, le está permitido hablar con este a través de las rejas de la ventana. Sin embargo, la figura de Pepe no hará más que reventar la aparente tranquilidad de la casa, ya que su romance secreto con Adela, la hija menor, provocará un trágico final.

Tengamos en cuenta uno de los tópicos de la cultura española: la amalgama de colorido, y tratemos de superponerla sobre el mundo lorquiano expresado en este drama. Veremos como ese supuesto colorido mediterráneo se torna en un juego de opuestos que se traduce tan sólo en dos colores: el blanco y el negro.

El negro aparece en los vestidos de luto, en "el nublo negro de la tormenta que se avecina", la noche en que tienen lugar los escarceos amorosos de Pepe y Adela, el pueblo que está lleno de pozos (negros) donde el agua está envenenada. También la sala oscura donde según Magdalena "han de estar sentadas día tras día", el pozo del que la criada debe estar pendiente para que María Josefa no se caiga, el cuadro de cañamazo que Magdalena dice que tanto les gustaba mirar de niñas y que representa a un "negro" luchando contra un león, y lo "oscura" que estaba la noche en que La Poncia fue pretendida por vez primera por su marido ya muerto Evaristo. Finalmente la noche en que Adela se ahorca, y la noche dentro de los corazones de sus hermanas que quedan sumidos en un ¡silencio, he dicho silencio! de su madre.

El color negro, signo de mal agüero, opera en esta obra como "motor de encendido" a las violentas pasiones humanas que se dan dentro de la casa, y que arranca ya desde el primer acto de manos de Bernarda, que introduce la "llave de contacto" simbolizada por el abanico "negro":

BERNARDA. (arrojando el abanico al suelo). ¿Es este el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre.

MARTIRIO. Tome usted el mío, yo no tengo calor.

BERNARDA. Pues busca otro, que te hará falta. En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo.

El color negro ha precedido a la sentencia de muerte y queda además relacionado con ese "mundo heredado, inmóvil" que tanto obsesionaba a Lorca.
El color blanco, sin embargo, preside la manifestación de las pasiones humanas: blanco es el vestido de Mara Josefa, que en su demencia está obsesionada por casarse a la orilla del mar, el retrato de Pepe "EL Romano" escondido entre las sábanas de Martirio (blancas), las paredes que se encalan después que sale el duelo de los hombres, el ajuar de sábanas blancas que las hijas preparan para un más que improbable futuro matrimonio, las habitaciones de blancas paredes y finalmente el caballo garañón blanco "en el centro del corral ¡blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro".
El verde aparece una sola vez a través del vestido nuevo de Adela, que nunca podrá ponerse y que representa esa ilusión frustrada.
Por tanto, lo que existe dentro de la casa de Bernarda en una lucha de fuerzas; por un lado Bernarda y "el qué dirán", su obsesión con no estar en boca de los vecinos es el sino de su vida. Por otro, sus hijas, verdadero espejo de las pasiones humanas, carnales y espirituales.
Es una constante en Lorca, referirse a la destrucción del individuo como destino en la búsqueda de libertad, por lo tanto debemos imaginarnos ya como va a terminar esa batalla. Se trata de un proceso lineal encarnado en los personajes de Adela, Angustias y María Josefa:
La primera, representa el ímpetu y la pureza de los años de juventud. Queda claro que ella no está dispuesta a acatar las convenciones sociales. La segunda, Angustias, ya rayando los 38 años, y con el peligro de quedarse soltera, aunque su posición económica es una "gancho" muy suculento para los hombres ("¡por tus dineros!", le dice Adela a Angustias refiriéndose a las pretensiones de Pepe) y finalmente María Josefa, que con su estado senil simboliza la seria advertencia para quien se debate entre sus propias convicciones y las impuestas por la sociedad.
Así mismo, los elementos que vienen de afuera de la casa contribuyen aún más a violentar el clima de dentro:

El más significativo es sin duda la figura de Pepe "El romano". Pepe nunca habla, no existe una descripción física, tan sólo sabemos que es "buen mozo" por una conversación entre las hijas de Bernarda. Sin embargo, esta figura difuminada es la "mecha" que hace que el interior de la casa estalle y provoca el dramático final de Adela.

El único coro que aparece, el de los segadores, “¡Alegres! ¡Como árboles quemados!,” que cantan una canción muy sugerente de lo que significa el drama que dentro de la casa se esta viviendo:

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

Letra muy significativa, máxime cuando la sentencia de Bernarda utilizaba los mismos términos en sentido contrario: “hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas”.

Los elementos exteriores que hacen que el clima se torne asfixiante en el interior, aparecen a medida que avanza la obra: la historia de Paca “la Roseta” con su corona de flores que es llevada por los hombres al olivar, o el episodio en que la hija de “la Librada” es apedreada por tener un hijo de soltera “no se sabe con quién”, que es hallado muerto por los perros entre unas peñas que llevan el cadáver hasta la puerta de su casa. Todo esto constituye una seria advertencia de esa sociedad implacable dirigida a las de dentro de la casa y sobre todo a Adela, que siente “un fuego abrasador por piernas y boca”.

Aún así, y después de estas amenazas Adela decide seguir el camino que su instinto le indica, lo que finalmente le acarreará la muerte.

Las palabras finales de Bernarda constituyen la simbolización de la inutilidad de esa lucha titánica contra la moral y las convenciones de una sociedad inmovilista, “descolgadla”, dice Bernarda refiriéndose al cuerpo de su hija ahorcada; y sentencia: ¡Mi hija ha muerto virgen!

13. El significado de las flores en el universo de Federico García Lorca

Centrémonos ahora en un aspecto de la obra de Federico que tiene que ver además con esa percepción del cromatismo floral como signo y símbolo de nuestra cultura. Cierto es y sobre todo en el sur de España, que las flores constituyen todo un símbolo. Son famosos, por ejemplo, los patios cordobeses, que llegan incluso a estar abiertos al público durante el mes de mayo y donde puede apreciarse una exuberante amalgama de colores y olores. Las flores están presentes también en las ferias, y en muchos actos públicos, donde una mujer vestida de flamenca aparece ataviada con una flor en la cabeza. A continuación, vamos a analizar ese mismo rasgo en esa otra cultura de la que Lorca da cuenta en sus obras. Sabemos que Federico poseía conocimientos de botánica adquiridos a través de la lectura de sendos tratados de dicha disciplina. Antonia Rodrigo nos lo recuerda en un artículo escrito para la conmemoración de los cincuenta años de la muerte del poeta, y a propósito de la obra de éste titulada *Doña Rosita la Soltera*:

> *La idea de esta obra surge en Lorca al conocer en un tratado de botánica del siglo XVIII la existencia de la rosa alba mutabilis, que por la mañana es roja, intensifica su fulgor al mediodía (la plenitud de la vida) y cuando se desmaya la tarde (la vejez) "en las violetas del mar /,se pone blanca, con blanco / de una mejilla de sal…". El poeta vio reflejado en la simbología de la rosa el oscuro drama de la soltería de las muchachas españolas. (Antonia Rodrigo, crónica de una ciudad, en ABC, 1986: 49*)

Debemos partir de una concepción opuesta a esa visión tópica para entender el universo lorquiano; es decir, a los claveles, geranios y rosas, trasunto de la hermosura de la vida, la juventud o el amor, se impone el concepto de la muerte. Recordemos que en su alocución *Teoría y juego del Duende,* el poeta pretende dar "una lección sobre la dolorida España" y además debemos de tener en cuenta que ese duende no aparece, como advierte Lorca, si no existe el peligro de muerte. Así, las flores aparecen muchas veces relacionadas con este concepto, como en el *Romancero Gitano:*

La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos

En estos versos se describe a través de un motivo floral la idea de la muerte, que se esconde bajo la imagen de un símbolo mítico como es la luna, a la que el poeta otorga rasgos femeninos, al ataviarla con un "polisón" (armazón que se ponían las

mujeres para que los vestidos abultasen por detrás), de “nardos” cuyo significado es el de voluptuosidad.

En el *Romance sonámbulo* aparece de nuevo esta relación flor/muerte, a través de las rosas morenas (rosas negras) cuyo significado es el de la muerte dolorosa:

¿No ves la herida que tengo / desde el pecho a la garganta?; trescientas rosas morenas / lleva tu pechera blanca

La misma idea se repite a través de la rosa negra en el *Romance de la Guardia Civil española*, en la que el poeta denuncia la subyugación a la raza gitana:

Y otras muchachas corrían / perseguidas por sus trenzas, en un aire donde estallan / rosas de pólvora negra

¿Y no es la muerte la que acaba con la persona de Antoñito el Camborio, simbolizado en el clavel, en el romance *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el Camino de Sevilla?* Esta flor no está escogida al azar, ya que encierra significados muy enigmáticos como desdén, corazón que suspira, rechazo o galantería, muy en sintonía con la figura aristocrática de Antonio.

Voces de muerte sonaron /cerca del Guadalquivir. Voces antiguas que cercan / voz de clavel varonil

Y qué decir del romance titulado *Preciosa y el aire* donde se narra la persecución de la raza gitana a través de la figura de una niña. En este poema aparece la rosa azul como símbolo de muerte, además del olivo, que como dice Lorca “palidece”. ¿A caso no es el olivo el símbolo del aceite con que se ungen los príncipes y princesas? Sólo tenemos que echar un vistazo a nuestra propia tradición cristiana para ver la importancia y significado de esta flor, pues el Huerto de Getsemaní hace referencia al sitio o lugar donde se exprime el fruto del olivo para extraer el aceite. De este modo Lorca no hace más que remarcar la importancia y antigüedad de la raza gitana, “Ángeles de largas trenzas y corazones de aceite”

Los lirios también están íntimamente relacionados en la obra de Federico con la idea de muerte, simbolizando, como en el caso del romance titulado *Reyerta,* los chorros de sangre en el cuerpo de Juan Antonio el de Montilla:

Juan Antonio el de Montilla / rueda muerto la pendiente, / su cuerpo lleno de lirios / y una granada en las sienes

En otras ocasiones, la significación de las flores es positiva, aunque posee una función enfática en tanto que algo o alguien bueno y honorable va a ser

pisoteado y aniquilado. Este es el caso de la zarzamora cuyo significado es el de un suceso milagroso. Así, en el romance *Martirio de Santa Olalla* los "nardos casi despiertos" y "tallos de zarzamora" relacionan los conceptos de muerte y resurrección, esto es de muerte y milagro, ya que este personaje se considera santo en nuestra tradición.

Si en el Romancero aparece todo un compendio floral, en *Bodas de sangre*, ese compendio se reduce, aunque aumenta su significado en cuanto a su función de enlace argumental; es decir, las flores aludidas en esta tragedia anuncian paso por paso el devenir de los acontecimientos. Si se observa la obra en conjunto, veremos que como afirma Álvarez de Miranda, toda ella constituye la anunciación, preparación y ejecución de un rito sacrificial. Cada una de estas fases está simbolizada por una flor: con una "flor en la boca" se va, según la madre del novio, el hombre que posee y cosecha tierras propias, refiriéndose a su hijo. Cuando la madre habla de su difunto marido para narrar la trágica muerte de este, dice que "olía a clavel" y que lo disfrutó tres años escasos. Recordemos que "voz de clavel varonil" era la de Antonio muerto a orillas del Guadalquivir en el Romancero, simbolizando así la muerte del hombre joven, en plenas facultades y vigor de la vida.

En el segundo acto aparece la flor de azahar; ya que la novia irá ataviada con una corona confeccionada de él. Esta, que no está convencida de su casamiento, está ya pensando en su propia libertad, en el deseo que siente por dentro hacia otro hombre, es entonces cuando aparece otro signo de fatalidad.

> *CRIADA: ¡Niña¡ ¿Qué castigo pides tirando al suelo la corona? ¡Levanta esa frente! ¿Es que no te quieres casar? Dilo. Todavía te puedes arrepentir*

Aunque la novia ante esta pregunta afirma que "son nublos", es decir, dudas pasajeras, la suerte ya está echada.

Todo a partir de este instante y en lo que a las imágenes florales se refiere, está destinado, como en una tragedia griega, a exaltar una grandeza, en este caso el acto matrimonial y todo lo que ello supone; para que de este modo la fuga de la novia con su amante cause mayor impacto: la criada quiere despertar a la novia con "laureles floridos" la mañana de la boda, la suegra de Leonardo, que canta una nana a su nieto que dice "duérmete clavel, duérmete rosal"…, el novio, que "parece flor de oro", o la flor de azahar, símbolo de frescura y de sexualidad, que es vilipendiada una y otra vez. A este respecto nos parece importante reproducir las

palabras del autor en la didascalia que narra la aparición de la novia, ya vestida para la ocasión y que tiene que ver con la famosa corona:

> *Lleva un traje negro mil novecientos, con caderas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros. Sobre su peinado de visera lleva la corona de azahar*

Nótese que Federico dice textualmente "la corona" y no una corona de azahar, dejando así claro que este elemento posee un peso importantísimo dentro del conflicto que se dramatiza y recordándonos que se trata de la misma corona que la novia había rechazado anteriormente. Esta poderosa imagen contribuye a dejar claro que algo no está bien, que algo trágico va a suceder.

Finalmente, y en el tercer acto, aparecen las imágenes florales que presidirán el sacrificio de los dos varones: los jazmines de sangre, los juncos agrupados, que como en otras ocasiones simbolizan el llamamiento del amor prohibido, el jazmín, el amargo laurel, las hierbas amargas o expresiones como "brazado de flores frescas", puesta en boca de la madre del novio para referirse a su hijo ya muerto.

En *Yerma,* la significación de las flores pasa también por la alusión a un mundo desgarrado, de ilusiones frustradas que poco o nada tiene que ver con aquel alegre al que aludíamos en nuestro acercamiento a los diferentes tópicos de la cultura española. Este mundo opuesto al del tópico se anuncia una y otra vez en esta tragedia con expresiones que relacionan flor y muerte de manera paradójica: Yerma dirá en una ocasión que el aire "le ofrece dalias de dormida luna", o que otras mujeres están llenas de flores por dentro, en alusión a la fecundidad "viéndome yo inútil en medio de tanta hermosura".

En otras ocasiones, las flores, poseen la función de enfatizar el hecho de que lo bello es destruido por fuerzas oscuras que imperan de modo dictatorial: expresiones como "flor machacada" o "flor abierta", de la vieja pagana en alusión a la situación de Yerma o también cuando Juan afirma, en un abnegado sentimiento de rendición ante la superioridad de ese mundo inmóvil, que "en las calles no hay flores que cortar".

Y finalmente recogemos ejemplos en los que el símbolo de la flor es un remitente es si mismo, es decir, huyendo de imágenes metafóricas y comparaciones, Lorca, que era un gran conocedor de la botánica, va insertando una tipología del mismo en el que se mezclan vida y muerte:

En el acto primero aparece la expresión “flores amarillas”, que simbolizan el mal agüero; además, estas aparecen inmediatamente después del canto de la nana, que como en *Bodas de sangre* predice el final trágico de la obra.

En la canción que Yerma canta en el primer acto y que tiene que ver con la esperanza de maternidad, aparecen los jazmines, muy relacionados con el mundo infantil y su pureza. También, en alusión a la maternidad aparece la rosa; aunque este rosa se torna en sufrimiento y preocupaciones como afirma la protagonista, refiriéndose probablemente a la etapa de madurez del hijo, que, aunque ya independizado, sigue siendo motivo de preocupación de la madre:

> *Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre.*

En boca de una lavandera aparece la flor de alhelí, que simboliza la fidelidad: “por el aire ya viene mi marido a dormir. Yo alhelíes rojos y él rojo alhelí”, justo la situación contraria en que se encuentra Yerma, que tan sólo ve a su marido como paso previo y necesario a la maternidad, ya que ella está enamorada de Víctor; amor que como ella misma dice en alguna ocasión a lo largo de la obra, no se consuma por motivos de su honra.

Otra significación de las flores en la obra de Lorca es la condena o la “muerte en vida”, como en *La Casa de Bernarda Alba*, donde son rechazadas como símbolo positivo de vida en favor del luto. Esta lucha entre fuerzas opuestas puede observarse en el acto I, en el que Bernarda, una vez que se ha ido el duelo, se dirige a sus hijas para anunciarles la terrible condena:

ADELA. Tome usted (le da un abanico redondo con flores rojas y verdes.)

BERNARDA. (Arrojando el abanico al suelo.) ¿Es este el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre”

Aunque las flores aparecen con menos intensidad en la Bernarda que en el Romancero, no por ello poseen menos importancia en cuanto a la significación. Lo que sucede, es que la individualidad de cada flor y de cada significado quedan diluidos en un nivel más generalizado; es decir, de la tipología floral del Romancero (nardos, rosas, lirios, juncos, zarzamoras, jazmines) se pasa a designarlas como “flores” sin más y a aludir a su colorido, como en el ejemplo anterior o a engarzarlas en una corona, todas juntas y sin especificar su nombre, aunque todo ello lo hace el poeta sin alejarse un ápice de la idea de muerte y sufrimiento. Recordemos que una “corona de flores en la cabeza y en el pecho” es lo que lleva

María Josefa, madre de Bernarda y símbolo de esa asfixia moral imperante en la obra, que lleva a sus personajes hasta la locura:

> *(Se oyen unas voces y entra en escena MARÍA JOSEFA, la madre de BERNARDA, viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho.)*

Con una corona de flores en la cabeza aparece también Paca "la Roseta", mujer casada, después de pasar una noche en el olivar con un tal Maximiliano, que la rapta de manos de su marido y la lleva a la grupa de su caballo "con los pechos fuera", como nos informa la Poncia. "Es la única mujer mala que tenemos en el pueblo", sentenciará al saber de este episodio Bernarda.

¿Y qué decir de las rosas que piden los segadores cuando pasan cantando por el pueblo?, ¿acaso no son las hijas de Bernarda cinco rosas que se marchitarán entre los muros de aquella casa? La rosa es un elemento procedente de puertas afuera y como hemos dicho en alguna ocasión, estos símbolos no hacen más que enfatizar el ambiente rancio de dentro.

Finalmente aparece una corona de espinas, cuyo significado es fácilmente inferible como trasunto del sufrimiento en la tradición cristiana. Así, Adela prefiere vivir condenada moralmente por el pueblo a malvivir, esto es sin libertad:

> *"Yo no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Será lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado"*

Finalmente, y como conclusión de este apartado, en el que ya no nos extenderemos más, debido a imperativos formales, realizamos la siguiente afirmación: Lorca, con su reelaboración del folclore, nos ofrece un universo que opera a partir de un juego de contrarios (flor / encerrada, flor/ martirizada, corona / espinas) que no es más que la realidad vital de todo ser humano, capaz por tanto, de ser maravilloso o también mezquino y que en absoluto tienen que ver con ese supuesto "delirio de felicidad" continua, que desde algunos ámbitos se asocia a nuestra cultura. Así, y como Federico nos ha dejado claro, el tópico transcurre generalmente por la senda de lo exótico y aparente; y nosotros, como el poeta, debemos mezclar rosas con ortigas, lirios con zarzamoras o adelfas con cicutas, para entender la espontaneidad y realidad de nuestra cultura. Debemos de mezclar vida y muerte para comprender el duende de la cultura española.

14. Propuesta didáctica para trabajar en el aula

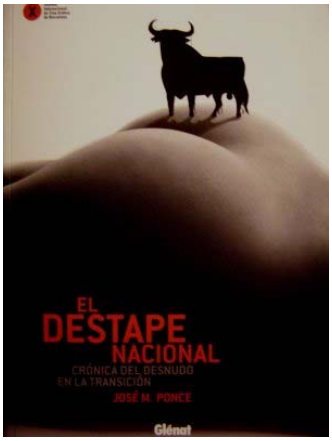
Ha llegado el momento de poner en práctica los conocimientos aprendidos, de este modo, en el siguiente epígrafe hemos incluido una serie de actividades para desarrollar en el aula de ELE y que tienen que ver con la materia expuesta en nuestra propuesta didáctica. Hemos creído conveniente el uso de imágenes para una mejor comprensión por parte del alumno/a acerca de la naturaleza de cada actividad. En este sentido, debemos añadir que también hemos tenido en cuenta la incorporación de las nuevas tecnologías al ámbito de la docencia y por tanto muchas de las actividades que hemos diseñado ofrecerán la red como método de apoyo y fuente de investigación.

DESTREZAS: expresión oral /expresión escrita.
CONTENIDO GRAMATICAL: uso del adjetivo descriptivo.
CONTENIDO CULTURAL: los tópicos de la cultura española.

Nivel C1

ACTIVIDAD

1. Mira atentamente las fotografías que se exponen a continuación y que representan algunos de los iconos de la cultura española. Luego señala aquellos que te resulten familiares y realiza una breve redacción sobre tus conocimientos acerca del mismo/os.



2. El siguiente ejercicio consiste en organizar un debate en el aula acerca de los tópicos que resulten más familiares entre los alumnos. En dicho debate se abordará también el papel que juegan los medios de masas en la propagación de nuestra cultura.

NIVEL C1

ACTIVIDAD

1. Elabora un breve resumen (máximo un folio) acerca de la situación política en España durante la primera mitad del siglo XX.
2. Contesta brevemente a las siguientes preguntas:
   - 2.1. ¿Cuáles eran las reformas más necesarias en la España de la época?
   - 2.2. ¿Qué problemas existían para llevar a cabo dichas reformas?
   - 2.3. ¿Qué entiendes por "socialización"?
   - 2.4. ¿En qué años se instauró la Segunda República? ¿Qué monarca reinaba entonces?
   - 2.5. Este punto consistirá en un debate entre los alumnos/as de la clase en el que se tratarán los siguientes puntos:
     1. Relación Iglesia /Estado en las diferentes culturas existentes en el aula.
     2. La vertebración del territorio (existencia o ausencia de nacionalismos)
     3. Sistema de clases sociales (¿Cuáles ostentan el poder?, el papel de los diferentes estamentos en las diferentes culturas).

3. Federico García Lorca recorrió los pueblos de España con su Compañía de Teatro Ambulante la Barraca. ¿En qué consistía dicha experiencia?, ¿existen este tipo de compañías en tu país?, ¿qué tipo de teatro representan?

4. Realiza un listado con todos aquellos sustantivos que tengan que ver con formas de gobierno y términos políticos. (Ejemplo: monarquía)

DESTREZAS: expresión escrita, comprensión lectora.

CONTENIDO GRAMATICAL: el adjetivo descriptivo, el sustantivo.

CONTENIDO COMUNICATIVO: expresar sentimientos.

CONTENIDO CULTURAL: Federico García Lorca

NIVEL C1

ACTIVIDAD

1. ¿Sabrías explicar cuales de las siguientes imágenes tienen relación con "El duende"?

MONASTERIO
CATALINA DE SENA

DESDE 1913
CHIRINGUITO
DESDE 1913

TABERNA
"LA GOYA"
DER GUERRITA

DESTREZAS: expresión escrita, comprensión lectora, expresión oral.

CONTENIDO GRAMATICAL: el adjetivo descriptivo, el sustantivo.

CONTENIDO COMUNICATIVO: expresar sentimientos.

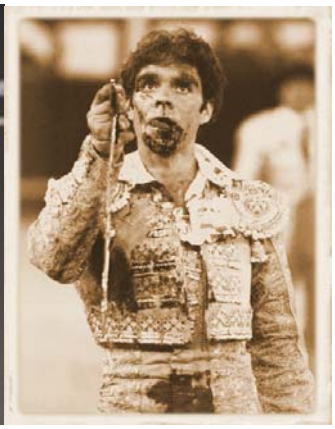
CONTENIDO CULTURAL: Federico García Lorca y la fiesta nacional

NIVEL C1

ACTIVIDAD

1. A continuación te ofrecemos dos fotografías de dos famosos toreros españoles: Fran Rivera y José Tomás.
   Estos dos toreros se caracterizan por concebir el "oficio de torero" de maneras diferentes. Realiza una pequeña investigación en internet acerca de ellos y contesta a esta pregunta: ¿cuál de los dos crees que "tiene más duende"? ¿Por qué?
   Como pista debes saber que uno de ellos ha recibido recientemente la Medalla de las Artes, hecho que ha causado una gran polémica entre toreros y entendidos, pues algunos piensan que el galardonado no se merecía semejante premio.

Fran Rivera Ordóñez



José Tomás

2. La siguiente actividad consiste en un debate entre los alumnos de la clase en el que se tratará el tema de la fiesta nacional. ¿Estás de acuerdo, en desacuerdo?, ¿crees que se trata de una manifestación primitiva de la cultura española como creían los noventayochistas?

DESTREZAS: expresión escrita, comprensión lectora, comprensión oral.

CONTENIDO GRAMATICAL: el adjetivo descriptivo, el sustantivo.

CONTENIDO COMUNICATIVO: expresar sentimientos.

CONTENIDO CULTURAL: Federico García Lorca

NIVEL C1

ACTIVIDAD

1. A continuación reproducimos un poema del *Romancero Gitano* de Lorca. Léelo detenidamente y responde a la batería de preguntas formuladas a continuación:

Prendimiento de Antonio el Camborio en el camino de Sevilla

Antonio Torres Heredia,

hijo y nieto de Camborios,

con una vara de mimbre

va a Sevilla a ver los toros.

Moreno de verde luna

anda despacio y garboso.

Sus empavonados bucles

le brillan entre los ojos.

A la mitad del camino

cortó limones redondos,

y los fue tirando al agua

hasta que la puso de oro.

Y a la mitad del camino,

bajo las ramas de un olmo,

Guardia Civil caminera

le llevó codo con codo.

2. Haz un breve resumen de la historia que cuenta el poema.

3. ¿Por qué crees que Lorca utiliza la expresión “hijo y nieto de Camborios”? Ten en cuenta que la palabra “Camborio” se corresponde desde el punto de vista onomástico con un apellido claramente gitano. Razona la respuesta.
4. Teniendo en cuenta la visión del poeta sobre la etnia gitana, ¿qué crees que simboliza la “vara de mimbre” en manos de Antonio?
5. Señala dos símbolos míticos (telúricos) que aparecen en el poema. ¿Cuál crees que es su significado?, ¿crees que auguran el futuro de Antonio?
6. El “cuchillo” es un símbolo muy importante en la obra de Lorca, ya que posee un significado ritual. Aunque en este poema no se nombra, si existe como símbolo elidido. ¿Por qué sabemos que Antonio lleva un cuchillo consigo?
7. El hecho de que Antonio se dirija a ver los toros a Sevilla (rito de sacrificio por excelencia para Lorca), ¿crees que tendrá algo que ver con su trágico final?
8. La siguiente actividad consiste en un debate en el aula en el que se abordarán las siguientes cuestiones:
   ¿Existe gente de etnia gitana en tu país?, ¿qué opinión te merecen? ¿Existe hacia dicha etnia una actitud racista?

9. En el siguiente enlace puedes ver el poema video de este fragmento del Romancero: http://www.youtube.com/watch?v=lmQAjpkdQro. Coméntalo con tus compañeros.

DESTREZAS: expresión escrita, comprensión lectora.

CONTENIDO GRAMATICAL: el verbo

CONTENIDO COMUNICATIVO: expresar acción

CONTENIDO CULTURAL: Federico García Lorca

NIVEL C1

ACTIVIDAD

1. Lee el siguiente poema perteneciente al *Romancero Gitano*

Muerte de Antonio el Camborio

Voces de muerte sonaron

cerca del Guadalquivir.

Voces antiguas que cercan voz de clavel varonil.

Les clavó sobre las botas

mordiscos de jabalí.

En la lucha daba saltos

jabonados de delfín.

Bañó con sangre enemiga

su corbata carmesí,

pero eran cuatro puñales

y tuvo que sucumbir.

Cuando las estrellas clavan

rejones al agua gris,

cuando los erales sueñan

Verónicas de alhelí,

voces de muerte sonaron

cerca del Guadalquivir.

1.¿Qué hechos se narran en estos versos?

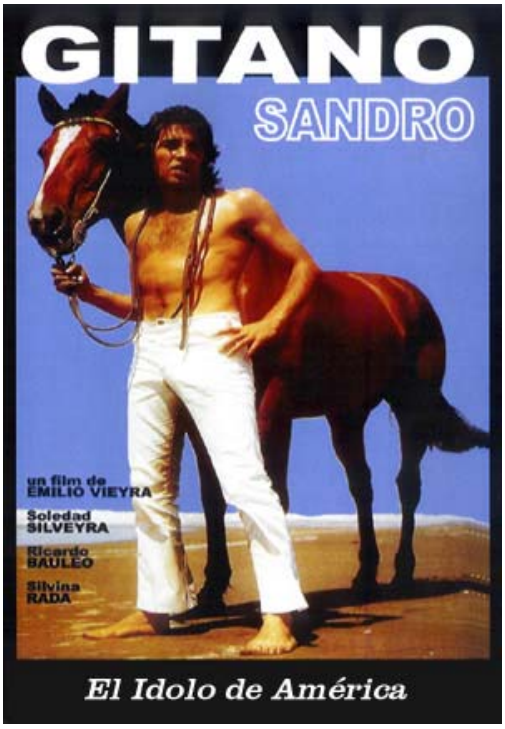
2.¿Cómo describe el poeta la actitud de Antonio, como un cobarde o como un valiente? Razona la respuesta y ejemplifícala con los veros que suscriban esta actitud.

3.En el tercer verso aparece la expresión “voces antiguas”. ¿A qué crees que se refiere Lorca con dicha expresión?

4.Elabora un pequeño glosario con las palabras que se refieren al mundo de los toros y explica su significado en el contexto del poema.

5.Explica los símbolos del “jabalí” y del “agua gris”. ¿Con qué idea crees que están relacionados?

6.¿Cuál de las dos fotografías crees que está más en consonancia con la idea del Romancero sobre el mundo gitano? Explica las razones para elegir una u otra.



7. Señala los verbos cuyo significado esté relacionado con le campo semántico de la violencia.
8. En el siguiente enlace puedes ver la versión audio de este poema: http://www.youtube.com/watch?v=qplpNa0fyc

DESTREZAS: expresión escrita, comprensión lectora.

CONTENIDO GRAMATICAL: el adjetivo descriptivo, el sustantivo

CONTENIDO COMUNICATIVO: expresar sentimientos.

CONTENIDO CULTURAL: Federico García Lorca

NIVEL C1

ACTIVIDAD

1. Lee atentamente esta didascalia de la obra *Bodas de sangre* y contesta a las preguntas que se formulan a continuación:

Acto primero

CUADRO TERCERO

Interior de la cueva donde vive la novia. Al fondo, una cruz de grandes flores rosa. Las puertas, redondas, con cortinajes de encaje y lazos rosa. Por las paredes, de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos.

Criada: Pasen... *(Muy afable, llena de hipocresía humilde. Entran el novio y su madre. La madre viste de raso negro y lleva mantilla de encaje. El novio, de pana negra con gran cadena de oro.)* ¿Se quieren sentar? Ahora vienen. *(Sale.) (Quedan madre e hijo sentados, inmóviles como estatuas. Pausa larga.)*

2. ¿Qué elemento relacionado con la naturaleza aparece aquí y es símbolo vivo de aquella tierra ancestral que tanto obsesionaba a Lorca?

3. ¿Existe en tu país este tipo de construcciones primitivas? Si es así realiza una pequeña redacción describiéndolas y en la que expliques su sentido y procedencia.

4. Teniendo en cuenta los colores que se nombran en esta didascalia, ¿cuales son los predominantes, los vivos o los sobrios?, ¿o aparecen por igual?, ¿crees que ello se debe a algo que va a suceder en el trascurso de la obra?

5. Pon en relación el símbolo de la casa-cueva con el denominado “fenómeno andaluz”.

6. A continuación te ofrecemos unas fotografías relacionadas con el mundo andaluz. ¿cuáles de ellas estarían más en consonancia con el sentir del poeta granadino? Razona la respuesta a través de una pequeña redacción (máximo un folio).

Nivel C1

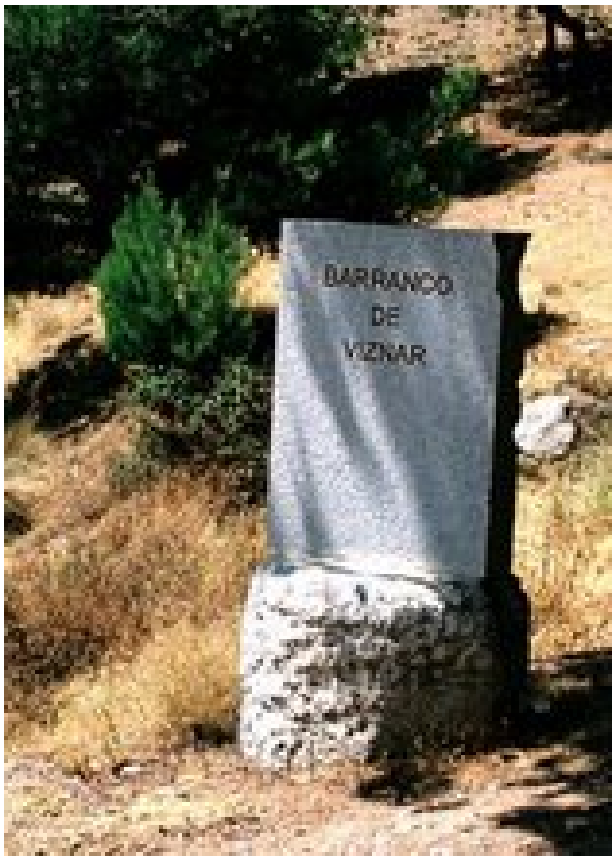
ACTIVIDAD

Esta actividad consiste en una ruta literaria a través de lugares relacionados con la figura de Federico García Lorca.

Fuentevaqueros -Granada-(casa natal de Lorca) Casa de Valderrubio (Granada)

La Huerta de San Vicente (Granada) La Alhambra (Granada)

Casa de Manuel de Falla (Granada) Plaza Luís Rosales (Granada)


BARRANCO
DE
VIZNAR

15. A modo de conclusión

Dentro de unos días va a ser publicado un libro inédito del francés Jean Cocteau (1889-1963) titulado *La corrida del 1 de Mayo*; uno de los libros "mas encendidos y poéticos jamás escritos sobre tauromaquia" (El Cultural del Mundo 24-30 Abril 2009) y cuya inspiración halló el polifacético artista, en una corrida de toros en la Maestranza de Sevilla en 1954.

En dicho fragmento comenta la vergüenza que sintió cuando Dámaso Gómez le brindó un toro, porque "un joven cura, mal informado sobre el sentido de los atributos de su sacerdocio, ponía en manos extranjeras el signo de un culto tan arraigado en el suelo de España como una mandrágora".

Más adelante, comenta su impresión de la Feria de Sevilla, fiesta que tuvo oportunidad de contemplar y que le causó una gran curiosidad, por el hecho de que en esos días, Sevilla parecía una ciudad dividida en dos épocas: una, la de la feria y sus alrededores, "hervidero de trajes, jinetes y carros; de amazonas con tocas redondas de donde escapa el pañuelo, y las seis mulas con redecilla y penachos multicolores; la otra, la del barrio viejo, "una especie de Pompeya que ha resistido al fuego de la tierra y el cielo, a las lavas que fluyen, a las cenizas grises que nos cubren".

Es nuestro mayor deseo haber logrado quitar siquiera, alguna de esas cenizas que se cernían sobre uno de los mayores embajadores de nuestra cultura.

16. Bibliografía

- Ruiz Ramón, Francisco. Historia del Teatro Español, Siglo XX. ed. Cátedra, Madrid, 1975.
- García-Posada, Miguel. Federico García Lorca. Obras completas, Galaxia Gutemberg, 1996.

- Gil, Ildefonso-Manuel. Federico García Lorca. El escritor y la crítica. ed. Taurus, Madrid, 1973.
- Gibson, Ian. Vida pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936). ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1998.
- Gibson, Ian. El hombre que detuvo a García Lorca. Ramón Ruiz Alonso y la muerte del poeta. Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2007.
- De la Higuera Rojas, Eulalia-Dolores. Mujeres en la vida de García Lorca. ed. Excma. Diputación Provincial de Granada, Granada, 1980.
- García Lorca, Francisco. Federico y su mundo. ed. Comares (Fundación Federico García Lorca), Granada, 1997.
- García Lorca, Federico. Bodas de Sangre. ed. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1988.
- García Lorca, Federico. Yerma, Ed. de Ildefonso-Manuel Gil, Madrid, Cátedra, 1976.
- García Lorca, Federico. La Casa de Bernarda Alba. Ed. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1978.

Artículos:

- Cocteau, Jean. “fiesta inédita”. EL Cultural del Mundo, 24-30 Abril, 2009:
- Arango, Manuel Antonio. “Mito e Intrahistoria en el poema “Prendimiento de Antoñito El Camborio en el camino a Sevilla, del Romancero gitano de Federico García Lorca”. Laurentian University, Centro Virtual Cervantes
- Rodrigo, Antonia. “Crónica de una ciudad”. Los Domingos de ABC, 17 de Agosto de 1986: 49-55
- García de Cortázar, Fernando. Cultura en español, cultura sin excepción, Instituto Cervantes y Real Academia de la Lengua, Rosario, 2004