

# Katarzyna Wojtysiak-Wawrzyniak

---

## Las inspiraciones griegas en la trilogía dramática de la tierra española de Federico García Lorca

---

Collectanea Philologica 16, 175-184

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katarzyna WOJTYSIAK-WAWRZYŃIAK

## LAS INSPIRACIONES GRIEGAS EN LA TRILOGÍA DRAMÁTICA DE LA TIERRA ESPAÑOLA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

LES INSPIRATIONS GRECQUES EN LA TRILOGIE DRAMATIQUE DE LA TERRE  
ESPAGNOLE DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Dans cet article je présente d' une manière générale la trilogie dramatique de Federico García Lorca et les inspirations grecques qui y existent: la tragedie, fatum, sacrum, le destin. Je présente aussi l'Andalousie millénaire avec les choses qui sont pour elle caractéristiques.

Key words: culture of Andalusia, Lorca tragedy, Greek inspirations.

Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias.

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre.

Federico García Lorca<sup>1</sup>

El objetivo de este artículo se centra en presentar las inspiraciones de la cultura griega en la trilogía de la tierra española de Federico García Lorca<sup>2</sup>. Me

---

<sup>1</sup> F. García Lorca, *Obras Completas*, Madrid 1963, pág. 1759 y págs. 150–151. La primera citación proviene de la entrevista de Juan Chabas con Lorca. Fue publicada en la revista madrileña „Luz” en el año 1934. La segunda citación proviene del texto de Lorca intitulado *Charla sobre el teatro*.

<sup>2</sup> El término *la trilogía dramática de la tierra española* propuso Francisco Ruiz Ramón. Véase: F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid 2005, págs. 173–209. Sobre la trilogía de Lorca ver también: M. Blanco-González, *Lorca: Tragic Trilogy*, „Drama Critique” 60 (1966), págs. 91–97; F. Ruiz Ramón, *Lorca y la trilogía española: introducción a un proceso*, [en:] *Federico García Lorca*, eds. T. Berchem, H. Laitenberger, Sevilla 2000, págs. 117–132.

refiero a los fenómenos ligados de una manera directa a Grecia antigua: la tragedia con sus elementos fundamentales como *fatum* que domina la vida humana o la presencia del coro; el culto dionisiaco; la importancia de la música, baile y el canto; el sentido de la sacralidad de la vida y de la muerte. Hay que señalar que cada elemento enumerado proviene de otro campo y podría ser tema de un artículo particular. No hago un análisis profundo de cada elemento, sino que solamente pretendo encontrar algunas inspiraciones provenientes de la cultura griega en la trilogía lorquiana. Voy a presentar también de una manera general los rasgos esenciales de la tierra andaluza, la tierra que según Lorca es un lugar donde todavía podemos encontrar *el espíritu* de la Grecia antigua. Tengo que explicar que no abordo el tema desde el punto de vista de una filóloga clásica, sino desde el de una teatrológica.

La trilogía de Lorca está compuesta por tres partes: *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Hay que mencionar que solamente las dos primeras obras forman parte de la trilogía lorquiana, mientras que la última fue añadida después de la muerte del dramaturgo<sup>3</sup>. A las dos primeras partes, el autor las llamó tragedias; a la tercera la calificó de drama. *La casa de Bernarda Alba* es diferente en cuanto al estilo, pero los críticos constatan que su materia dramática inspirada en la Andalucía milenaria es muy parecida a las dos primeras partes. Por eso podemos considerar las tres obras como una unidad, aunque la intención de Lorca era diferente<sup>4</sup>.

Antes de buscar los ecos del mundo antiguo en la trilogía de la tierra española voy a presentar de una manera muy breve la figura de Lorca que hoy en día sigue siendo un dramaturgo español contemporáneo de primer orden y uno de los dramaturgos más destacados del siglo XX. Merece la pena subrayar que a la entrada del tercer milenio Lorca es considerado y llamado *el clásico moderno* y su obra triunfa por el mundo entero<sup>5</sup>.

Lorca (1898–1936) fue poeta y dramaturgo de origen andaluz, pertenecía a un grupo de escritores que los críticos nombraron: *La generación del 27*<sup>6</sup>. Como

---

<sup>3</sup> Lorca por causa de su muerte inesperada, en plena juventud, se convirtió en un mito de la España franquista. Sobre la muerte de Lorca véanse: I. Gibson, *Muerte de un poeta*, [en:] *idem*, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898–1936)*, Barcelona 2006, págs. 569–698. Ver también: E. Meseguer, *El asesinato de Lorca: la herida sigue abierta*, „Clío” 85 (2008), págs. 26–31; G. Pozo, *Lorca, el último paseo. Claves para entender el asesinato del poeta*, Granada 2009.

<sup>4</sup> La tercera parte de la trilogía de la que hablaba Lorca se llamaba *La destrucción de Sodoma*.

<sup>5</sup> El tema de la conferencia en Granada (1998) en el último centenario de nacimiento del poeta fue: *Federico García Lorca, clásico moderno*. Sobre la actualidad de Lorca como *clásico* merece la pena consultar: P. Flores, *La huella de „Ars poetica” de Horacio en la obra de Federico García Lorca*, [en:] *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, eds. M. C. Álvarez Morán, R. M. Iglesias, Murcia 1999, págs. 179–188.

<sup>6</sup> *La generación del 27* surge a raíz de la celebración del tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora. Esta *Generación del 27* está formada por un grupo de escritores que publican sus

representante de esta generación unía en su obra la tradición y el vanguardismo. Aunque deseaba encontrar nuevas fórmulas poéticas y dramáticas, no rompía con la tradición y sentía admiración por los escritores del Siglo de Oro, tales como: Góngora, Calderón, Lope de Vega o Tirso de Molina. Adoraba también a los clásicos griegos. Martínez Nadal, íntimo amigo del poeta, declaraba que Lorca era un lector asiduo de los clásicos griegos, sobre todo los trágicos<sup>7</sup>. Francisco García Lorca, el hermano del poeta repetía que Lorca era muy aficionado a la lectura de Hesiodo cuya *Teogonía* tenía un ejemplar ilustrado como libro de cabecera<sup>8</sup>. Sin duda la cultura griega era para Lorca el punto de referencia.

El autor de la trilogía quería renovar el teatro español, que según él era burgués y agonizante, volviendo a las raíces de la Grecia antigua. En su libro juvenil *Impresiones y paisajes* declaraba: „Hay que ser religioso y profano. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de Grecia pagana”<sup>9</sup>. Lorca centraba su atención en Grecia, porque la consideraba misteriosa y llena de sacralidad indispensable para la creación artística.

Lorca creía que la tierra andaluza era heredera del espíritu de la Grecia antigua, porque era muy vieja. Hay que mencionar que Andalucía había experimentado las influencias de las culturas: judía, gitana; y por supuesto, árabe más fuertemente como ninguna otra región española. Hay que también darse cuenta de las raíces más antiguas: por ejemplo, los Tartessos<sup>10</sup>, los Griegos y los Romanos.

La antigüedad de la tierra andaluza es muy imponente. Caro Baroja dice: „un pueblo andaluz es un museo vivo en el que hay desde rasgos del neolítico hasta otros de origen recientísimo”<sup>11</sup>. George Steiner añade que la tragedia verdadera „sólo puede ocurrir donde la realidad no ha sido enjaezada por la razón y la conciencia social”<sup>12</sup>. Lorca necesitaba la tierra más vieja, más telúrica de España

---

obras entre los años 1920 y 1935. Los representantes son: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. Los rasgos esenciales de este grupo fueron la mezcla de tradición y modernidad, cultivo intenso de la imagen y la metáfora, variedad de temas, la existencia de lo moderno y lo intelectualizado al lado de los temas tradicionales como el amor o la muerte. Ver: E. Banús Irusta, *La generación del 27 y Federico García Lorca*, [en:] *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18–23 agosto 1986 Berlín*, ed. S. Neumeister, vol. 2, Berlin 1989, págs. 153–170; J. M. Rozas, *La generación del 27 desde dentro*, Madrid 1974.

<sup>7</sup> R. Martínez Nadal, *Introducción*, [en:] F. García Lorca, *Poems*, Londres 1939.

<sup>8</sup> F. García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid 1980, pág. 100.

<sup>9</sup> F. García Lorca, *Introducción*, [en:] *idem, Impresiones y paisajes*, Madrid 1998, pág. 58.

<sup>10</sup> Véase el artículo de A. Schulten, *Tartessos*, „Revista de Occidente” I (1923), págs. 63–94. Ver también: M. Torres Ortiz, *Tartessos*, Madrid 2002; M. Álvarez Martí-Aguilar, *La civilización tartésica: un mito con los pies de barro*, [en:] *La Antigüedad y sus mitos: narrativas históricas irreverentes*, ed. M. C. Cardete del Olmo, Madrid 2010, págs. 63–95.

<sup>11</sup> J. Caro Baroja, *Los pueblos de España*, vol. 1, Madrid 1976, pág. 133.

<sup>12</sup> G. Steiner, *The Death of Tragedy*, New York 1968, págs. 324–325.

y la encontró en su tierra natal. Andalucía no es solamente milenaria, es también numinosa, tiene todos los atributos de lo numinoso: *mysterium*, *tremendum* y *fascinans*<sup>13</sup>. De un lado sentimos la atracción, pero de otro lado *numinosum* provoca miedo.

Lorca está convencido que *el espíritu* de la tragedia griega sigue existiendo desde hace muchos siglos en la tierra de Andalucía *enduendada*. Este adjetivo proviene del término *duende* que significa en español „espíritu”. *Duende* está ligado a la cultura telúrica de España que Lorca llama „cultura de la sangre”. En su ensayo más famoso *Juego y teoría del duende* poeta escribe:

[...] no es cuestión de facultad, sino verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; de viejísima cultura, de creación en acto. Este „poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” es, en suma, el espíritu de la tierra [...]<sup>14</sup>.

Lorca sugiere que *la esencia trágica* de la Grecia antigua había sobrevivido hasta nuestro tiempo en esta remota cultura andaluza que es única y misteriosa, pero sobre todo abierta a los ditirambos de la Grecia antigua. Lorca dice:

[...] el duende [...] había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguriya de Silverio<sup>15</sup>.

Según Lorca la tragedia es un ejemplo de la creación más noble de la mente humana porque llega al último „raíz del grito”. El grito es para él algo sagrado porque se asocia con el sacrificio y la muerte. A Lorca no le interesan tanto las formas exteriores de la tragedia griega, busca la esencia de este género. Hay que señalar que Lorca en su trilogía no imita de una manera directa la tragedia griega, no recrea *la forma* de la tragedia, sino intenta conseguir su *espíritu*. Ahora vamos a presentar de una manera general los elementos enumerados al principio de este artículo. La primera cosa es *fatum*, un elemento imprescindible para la tragedia griega que Lorca utiliza también en su trilogía.

Tanto en *Bodas de sangre*, como en *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba* lo que influye sobre la vida humana es *fatum*. En la primera parte de la trilogía *fatum* provoca el odio entre la familia de la Madre y la familia de Felix; despierta el amor entre La Novia y Leonardo ex-novio que ya tiene su familia, después conduce hasta final trágico de la obra cuando Leonardo y el futuro marido de la Novia se matan en la lucha. *Fatum* actúa junto con Luna o simplemente la Luna

<sup>13</sup> Utilizo los términos de Rudolf Otto. Por falta de referencia española cito la bibliografía polaca. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, trad. B. Kupis, Wrocław 1993.

<sup>14</sup> Las palabras de Lorca citadas por.: A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*, [en:] F. García Lorca, *Bodas de sangre*, Madrid 2005, pág. 18. Ver también: *Juego y teoría del duende*, „Cuadernos del Centro Dramático Nacional” 7 (1986), págs. 119–126.

<sup>15</sup> A. Josephs, J. Caballero, *op. cit.*, pág. 18.

es emisaria de *fatum*. Hay que mencionar que esta presencia de la luna adquiere en esta tragedia lorquiana una función específica. Tiene la calidad de entidad divinizada y sedienta de sangre. En el tercer acto de *Bodas de sangre* Luna dice:

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!<sup>16</sup>

Luna actúa como *fatum* que desea la sangre y que influye sobre el destino de los protagonistas. Leonardo constata con seguridad: „Clavos de luna nos funden, mi cintura y tus caderas”<sup>17</sup>. La luna no es la única que quiere sangre también el campo „espera el rumor de la sangre derramada”. Como escriben Allen Joseph y Juan Caballero la tragedia de Lorca es muy parecida a las tragedias griegas<sup>18</sup>:

El efecto de *Bodas de sangre* es el efecto de la catarsis en su sentido más primario. Es un efecto de exorcismo, un efecto „apotropaico”, en el que la misma configuración teatral organiza, representa, y nos hace entender poéticamente que existen „en la naturaleza y en la psique humana fuerzas ocultas y no controlables capaces de enloquecer y de destruir”<sup>19</sup>.

En *Yerma* *fatum* está ligado a la sangre y a la condición de la mujer honrada que no puede concebir un niño deseado desde hace más de dos años. El tiempo pasa, pero la maternidad es para Yerma inaccesible. Yerma está convirtiéndose en una mujer llena de tristeza y angustia. Empieza a odiar a su marido que no puede o no quiere darle un niño. La sangre que ella no puede transmitir a su niño se vuelve maldita. Yerma exclama: „¡Maldito sea mi padre que me dejó su sangre de padre de cien hijos! ¡Maldita sea mi sangre que los busca golpeando por las paredes!”<sup>20</sup>. Durante la romería mata a su marido que desvela que nunca ha querido tener un niño.

Antonia Carmona Vázquez compara *Yerma* de Lorca con *Medea* de Eurípides<sup>21</sup>. Ambas tragedias son las tragedias de la venganza. Medea es la

<sup>16</sup> F. García Lorca, *Bodas de sangre...*, pág. 146.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 154.

<sup>18</sup> Ver: E. López Ojeda, *Lorca y la tragedia griega: el caso concreto de „Bodas de sangre”*, [en:] *Congreso Internacional. „Imágenes”. La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, coord. M. J. Castillo Pascual, Rioja 2008, págs. 747–764.

<sup>19</sup> A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*, [en:] F. García Lorca, *Bodas de sangre...*, pág. 79.

<sup>20</sup> F. García Lorca, *Yerma*, Madrid 2007, pág. 97.

<sup>21</sup> A. C. Vázquez, *Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*, Madrid 2003; *eadem*, *Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: la mujer, eje central del teatro de ambos autores*, „Gades” 8 (1981), págs. 47–68; C. Feal, *Eurípides y Lorca: observaciones sobre el cuadro final de Yerma*, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22–27 agosto 1983*, Madrid 1986, págs. 511–518.

mujer enfurecida por el repudio del marido que trama un crimen para vengarse. La mujer de Jasón dice:

Amigas, he resuelto matar inmediatamente á mis hijos y abandonar esta tierra, y no tardar en hacerlo, con el fin de no entregarlos a cualquier otro, que los mataría con mano más cruel. Es preciso que mueran, y los mataré yo misma, que los he parido. ¡Vamos, ármate de valor, corazón mío! ¿Por qué tardas en llevar á cabo este mal cruel, pero necesario? ¡Y tú, miserable mano, coge la espada, cógela! Ve en pos del triste límite de la vida, no seas cobarde, no te acuerdes de tus hijos, ni de que los quieres, ni de que los pariste. ¡Olvida á tus hijos por un solo día, que ya gemirás después! ¡Los mataré, y los quiero verdaderamente, y soy una mujer desdichada!<sup>22</sup>

Medea que Eurípides presenta en su obra es una mujer fuerte con una necesidad de hacer oír su voz. Es una mujer que defiende su derecho a ser tomada en cuenta, respetada y escuchada. Yerma tiene la intención parecida. Quiere que Juan oiga su voz llena de frustración causada por la imposibilidad de tener un niño. No por casualidad antes del terrible crimen grita: „No me importa. Déjame libre siquiera voz, ahora que voy entrando en lo más oscuro del pozo”<sup>23</sup>.

La protagonista matando a su esposo mata simbólicamente a su hijo que como la mujer honrada pudo tener solamente con su marido. La muerte de Juan es para Yerma la muerte de su hijo potencial y en eso reside la tragedia del destino de la protagonista. Al final de la obra Yerma rodeada de la gente dice: „No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, ¡yo he matado a mi hijo!”<sup>24</sup>.

Podemos observar que *Yerma* tiene la misma tensión dramática que *Agamenón* de Esquilo. El personaje de Yerma parece a Clitemnestra, la esposa de Agamenón que jamás perdonó a su marido que él sacrificara a su hija Ifigenia. Al final de la obra vemos Clitemnestra con cuchillo de la mano. Tanto Yerma como Clitemnestra odian a sus maridos. La primera porque nunca ha querido tener un niño, la segunda porque sacrificó a su hija.

En *Casa de Bernarda Alba fatum* está relacionado con el espacio de la casa y el honor exagerado. Tras la muerte de su segundo esposo, Bernarda Alba se recluye e impone un luto riguroso y asfixiante por ocho años, prohibiendo a sus cinco hijas a que salgan a la calle. Bernarda dice con fuerza:

¡En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle! Hacernos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Sofocles, *Medea*. (publicación en la página web: [http://interclassica.um.es/divulgacion/traduccion/obras/tragedias/medea\\_1/german\\_gomez\\_de\\_la\\_mata/824\\_1250/%28offset%29/2,5.01.2013](http://interclassica.um.es/divulgacion/traduccion/obras/tragedias/medea_1/german_gomez_de_la_mata/824_1250/%28offset%29/2,5.01.2013)).

<sup>23</sup> F. García Lorca, *Yerma*..., pág. 98.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 111.

<sup>25</sup> F. García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid 2007, pág. 157.

Paso a paso el espacio de la casa se transforma en una cárcel llena de odio y amargura. Al final de la obra, la menor de la hijas Adela se suicida, porque piensa que su amante está muerto mientras ella espera un niño. Bernarda dice que Adela se murió virgen para guardar apariencias, y exige silencio, como en el comienzo de la obra.

En estas tres obras de Lorca como en la tragedia griega el destino reafirma su victoria a través de la muerte del héroe. Los protagonistas piensan que sus actos están predeterminados por *fatum* y por el sino de su casta. Los personajes de la trilogía de Lorca son trágicos porque no pueden elegir, porque sobre su vida influye el destino y las reglas del pueblo.

Otro elemento muy importante en estas tragedias lorquianas es el coro que comenta la acción. Gracias al coro Lorca ha demostrado su capacidad poética, pero también su poder dramático<sup>26</sup>. En *Bodas de sangre* hay por ejemplo un coro de Leñadores y un coro de mujeres. Estos coros son muy simbólicos. Merece la pena citar el coro de las muchachas que cantan:

Muchacha I: Madeja, madeja  
¿Qué quieres hacer?  
Muchacha II: Jasmín de vestido,  
cristal de papel.  
Nacer a las cuatro  
morir a las diez.  
Ser hilo de lana,  
cadena a tus pies  
y nudo que apriete  
amargo laurel.  
[...]  
Muchacha II: Madeja, madeja  
¿Qué quieres decir?  
Muchacha I: Amante sin habla.  
Novio carmesí.  
Por la orilla muda  
tendidos los ví<sup>27</sup>.

Las mujeres parecen a las Moiras griegas que son la personificación del destino, la madeja representa al mismo tiempo la sangre y la vida cortada de los hombres. Lorca crea una imagen muy sugestiva y llena de belleza. En *Bodas de sangre* aparece también el coro de Madre y Novia que después del final trágico entonan el canto al cuchillo, instrumento sagrado de la muerte.

Vecinas, con un cuchillo  
con un cuchillito  
en un día señalado, entre las dos y las tres,

<sup>26</sup> Ver: G. Arnulfo Ramírez, *El coro en las tragedias poéticas de García Lorca*, [en:] *Homenaje a Federico García Lorca*, ed. M. Alvar, Málaga 1988.

<sup>27</sup> F. García Lorca, *Bodas de sangre...*, págs. 156–157.



se mataron los dos hombres del amor  
 Con un cuchillo,  
 con un cuchillito  
 que apenas cabe en la mano,  
 pero que penetra fino  
 por las carnes asombradas,  
 y que se para en el sitio  
 donde tiembla enmarañada  
 la oscura raíz del grito<sup>28</sup>.

Otro coro que aparece en *Yerma* es el coro de las Lavaderas. Mientras lavan la ropa, hablan, se ríen y cantan. La canción demuestra la belleza de la naturaleza, tiene muchas alusiones sexuales:

Lavadera 5.<sup>a</sup>: Dime si tu marido  
 guarda la semilla  
 para que el agua cante  
 por tu camisa.  
 [...]  
 Lavadera 4.<sup>a</sup>: Por el aire ya viene  
 mi marido a dormir.  
 Yo alhelís rojos  
 y él rojo alhelfí.  
 [...]  
 Lavadera 1.<sup>a</sup>: Hay que juntar flor con flor  
 cuando el verano seca la sangre al segador<sup>29</sup>.

El siguiente ejemplo proviene también de *Yerma*. Es una canción de Yerma y mujeres que cantaban durante la romería. Las mujeres piden „la maravilla” del embarazo:

Mujer 2.<sup>a</sup>: Sobre su carne marchita  
 florezca la rosa amarilla.  
 [...]  
 Coro de Mujeres: Señor, que florezca la rosa,  
 no me la dejéis en sombra.  
 (*Se arrodillan.*)  
 Yerma: El cielo tiene jardines,  
 con rosales de alegría,  
 entre rosal y rosal  
 la rosa de maravilla.  
 [...]  
 Señor, abre tu rosal  
 sobre mi carne marchita  
 (*Se levantan.*)<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> *Ibidem*, págs. 165–166.

<sup>29</sup> F. García Lorca, *Yerma...*, págs. 72–73.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág. 102

Una de las más bellas canciones proviene de la misma escena de la romería, antes del final trágico. Yerma observa un baile ritual de Macho y Hembra. Macho „se levanta y agita el cuerno”, después canta:

¡Ay, qué blanca  
la triste casada!  
¡Ay, cómo se queja entre las ramas!  
Amapola y clavel será luego  
cuando el macho despliegue su capa.  
(*Se acerca.*)  
Si tú vienes a la romería  
a pedir que tu vientre se abra,  
no te pongas un velo de luto  
sino dulce camisa de Holanda.  
Vete sola detrás de los muros  
donde están las higueras cerradas  
y soporta mi cuerpo de tierra  
hasta el blanco gemido del alba.  
¡Ay, cómo relumbra!  
¡Ay, cómo relumbraba,  
ay, cómo se cimbreaba la casada!<sup>31</sup>

Esta romería es extraña, no es una romería típica católica. Durante esta peregrinación, se bebe, se canta y se baila. Podríamos decir que este ambiente es más parecido a las fiestas dionisiacas llenas de vino, de locura ritual y de éxtasis<sup>32</sup>.

Como hemos demostrado Lorca tomó de la tragedia griega no solamente el coro y fatum, sino también la importancia de la música, baile y la danza. El autor de la trilogía como los griegos otorgaba a la corea la capacidad para imponerse sobre el Éthos de un individuo o de una colectividad. Además, se daba importancia al aspecto sagrado de la música, baile y la danza. En la trilogía lorquiana la corea es un elemento fundamental<sup>33</sup>. Hay que añadir que esta importancia de la corea es también muy visible en la tierra de Andalucía que no por casualidad hasta hoy en día es considerada la cuna del flamenco.

El teatro de Lorca es un teatro poético, en el sentido de que gira en torno a los símbolos universales: la sangre, el cuchillo, el destino, fatum o la muerte<sup>34</sup>. La acción se desarrolla en un espacio mítico de la Andalucía *enduedada*, encara problemas sustanciales del existir. Los protagonistas de la trilogía igualmente como esos de las tragedias griegas tienen que enfrentarse al *fatum*, al destino;

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 104.

<sup>32</sup> Véase: F. Rodríguez Adrados, *Las tragedias de García Lorca y los Griegos*, „Estudios clásicos” 31 (1989), N.º. 96, págs. 51–64.

<sup>33</sup> Sobre la corea ver: E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978.

<sup>34</sup> Véase: M. A. Arango, *Símbolos y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid 1998.

y al final, a la muerte. Pero no se puede considerar las tragedias de Lorca como la continuación de la tragedia griega, porque es un fenómeno *sui generis*<sup>35</sup>. *Bodas de sangre* y *Yerma* son tragedias rurales construidas gracias a la tierra de Andalucía milenaria y numinosa. *La casa de Bernarda Alba* aunque no es tragedia sino drama tiene el poder dramático de la tragedia, porque presenta el destino triste y terrible de las mujeres en los pueblos de España.

En la trilogía de Lorca hay sin duda inspiraciones griegas, pero ellas no son tan directas como se piensa. Hay que recordar que en la tierra andaluza sobrevivió la vieja sensibilidad mediterránea proveniente de la Grecia antigua y que a causa de ella Lorca pudo escribir sus tragedias rurales.

---

<sup>35</sup> Véase: V. Varela Álvarez, *El concepto de la tragedia en la trilogía lorquiana*, „Stichomythia” 9 (2009), págs. 89–107; F. Rosslyn, *Lorca and Greek Tragedy*, „Cambridge Quarterly” 29 (2000), págs. 215–236; R. Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid 2008.