

Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca

CAMACHO ROJO, José María
Universidad de Granada

Abstract

In this paper we intend to show the lasting validity and richness of texture in certain aspects of the greco-latin tradition, in particular of its mythology, in the work of García Lorca. For this purpose, we have collected together a large body of the writer's words and statements which make reference to the afore mentioned subject. This material is analysed in three ways:

1) Lorca's literary education. Examination of the main evidence concerning Lorca's knowledge of Greek and Latin literatures.

2) The classical tradition in his poetic work. A study of the reasons why Lorca made use of certain myths: metaphorical creation, the creation of poems based on the reinterpretations of myths and the creation of symbols.

3) The classical tradition in his dramatic work. The relation between the tragedies of Lorca and those of ancient Greece is apparent in at least three ways: the meaning of tragedy, the similarity in the usage of dramatic elements and, sometimes, in the characters of the play.

El presente trabajo reproduce, si bien con algunas modificaciones y añadidos, el texto de una conferencia pronunciada el 23 de mayo de 1987 en la Casa-Museo Federico García Lorca de Fuentevaqueros con motivo del acto de clausura de la exposición y jornadas que, con el título de "Grecia y Federico García Lorca", se celebraron durante ese mes en la casa natal del poeta y dramaturgo granadino.

Conviene señalar, por otro lado, que esta es sólo una primera aproximación al estudio de la vigencia de la tradición greco-latina en Lorca, cuya finalidad no es otra que la de contribuir a diseñar unas pautas generales que permitan una mejor clasificación de las declaraciones y textos lorquianos que hacen referencia al tema que nos ocupa y el consiguiente análisis de las razones que justifican la presencia de tales motivos clásicos en su obra.

I. Lorca y su conocimiento de la literatura greco-latina

Durante cierto tiempo fue común la idea de que García Lorca poseía escasa cultura literaria,¹ tópico que llegó a preocupar seriamente al propio poeta, quien en 1927 escribía a

1. Sobre todo a raíz de las palabras de J. Fernández Montesinos, *Die moderne Spanische Dichtung*, Leipzig-Berlin, 1927, p. 117, opinión compartida, por ejemplo, por A. del Río, *Vida y obra de F. García Lorca*, Zaragoza, 1952, pp. 17-18.

Jorge Guillén: “Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de “poeta salvaje” que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas”.² Esta opinión, que ha sido en los últimos años muy matizada, ha cambiado considerablemente: “El examen de la obra conocida e inédita de Lorca —escribe Eutimio Martín— da, sin la menor duda, la razón a quienes afirman una afición de Lorca por la lectura que en nada desmerece de su famosa inclinación por la cultura oral”.³

Fue Rafael Martínez Nadal el primero en declarar que Lorca “leyó mucho más de lo que familiares y amigos pensaron”.⁴ Ya en el año 1939 había asegurado que, además de serle familiar la literatura española de todas las épocas y algunos modernos extranjeros, el poeta era lector asiduo de traducciones de lo mejor de los clásicos griegos, sobre todo de los trágicos.⁵ Diversos testimonios han confirmado luego este último punto. Incluso quienes comparten la idea de Montesinos acerca de la escasa disciplina literaria de Lorca, como es el caso de Angel del Río, sostienen que el poeta granadino leyó con detenimiento a los trágicos griegos.⁶

De esos testimonios nos interesan especialmente tres. El primero es del hermano del poeta, Francisco, quien cuenta que Lorca era muy aficionado a la lectura de Hesíodo, de cuya *Teogonía* tenía un ejemplar ilustrado como libro de cabecera,⁷ probablemente, según Gibson,⁸ en la edición bilingüe de Luis Segalá y Estalella, con dibujos de Juan Flaxman.⁹ Por otra parte, según información procedente de Luis Sáenz de la Calzada, amigo y compañero de Lorca, información que encontramos en un reciente trabajo de Rodríguez Alfageme,¹⁰ el poeta “conocía, hasta el punto de poder hablar con soltura de sus obras, a Homero, Hesíodo, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Platón, Aristóteles, Plotino, y quizá Teócrito; de Ovidio había leído *Las metamorfosis* y *el Ars amandi*”. Vienen a corroborar su entusiasmo por Ovidio unas declaraciones de Ana María Dalí, quien, a propósito de la colección bilingüe de clásicos griegos y latinos editada por la fundación Bernat Metge, a la que su padre estaba suscrito, recuerda que “un día, Federico descubrió los volúmenes ya aparecidos en la biblioteca de nuestra casa. Estuvo un gran rato hojeándolos muy interesado y después me comentó su grata sorpresa. Consideraba muy importante que el Gobierno catalán se hubiese preocupado de traducir a los clásicos griegos y latinos para que los catalanes pudieran leerlos

2. Citamos siempre por F. García Lorca, *Obras Completas*, 2 vols. (recopilación, cronología, bibliografía y notas de A. del Hoyo), Madrid, Aguilar, 1980, 21ª ed. En este caso, II. 1.277.

3. E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Madrid, 1986, p. 100. Para una discusión global del problema, cf. el modélico capítulo “La cultura literaria de Federico García Lorca: presencia de Víctor Hugo”, pp. 83-143.

4. *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 66.

5. En su introducción a *Poems. F. García Lorca*, London, 1939, The Dolphin Book Co., p. VIII.

6. *Op. cit.*, pp. 17-18.

7. *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980, p. 100. Como veremos, Lorca menciona a Hesíodo en más de una ocasión. Por ejemplo, en su conferencia *Teoría y juego del duende*: “Angel y musa vienen de fuera: el ángel da luces y la musa da formas (Hesíodo aprendió de ellas)” (l. 1.099), clara alusión a la alabanza e invocación a las musas del proemio de la *Teogonía* (vv. 1-115).

8. *Federico García Lorca, I. (De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929))*, Barcelona, 1985, p. 214.

9. Barcelona, Tipografía La Academia (de Serra Hnos. y Russell), 1910.

10. “Baco, Ciso y la hiedra: apuntes para la historia de un tópico literario”, en *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, 1986, p. 33, n. 60a.

en su lengua. Me recomendó vivamente que no dejase de leer *Las metamorfosis* de Ovidio, pues me dijo: ‘Ana María, ahí está todo’. Y en efecto, desde que leí este libro, ha sido uno de mis preferidos y en muchas de sus páginas revivo aún los comentarios que Federico me hizo sobre sus personajes y leyendas”.¹¹ Añádase a esto otra confidencia del poeta a la misma Ana María Dalí, a quien, en un dibujo que acompaña una carta, escribe: “*Estoy leyendo a Homero Esíodo* (sic) *Anacreonte Bión Esquilo Daliliada*”,¹² datos todos que apoyan la tesis de un notable conocimiento de la literatura greco-latina.¹³

Buena prueba de esto es también su familiaridad con la mitología clásica. En su conferencia sobre *La imagen poética de D. Luis de Góngora* afirma Lorca que la mayor dificultad para entender al poeta cordobés reside en captar sus transformaciones mitológicas: “*Sus oraciones —escribe—, con ordenarlas como se ordena un párrafo latino, quedan claras. Lo que sí es difícil es la comprensión de su mundo mitológico. Difícil porque casi nadie sabe Mitología*” (I. 1.047). A continuación alude al mito del rapto de Europa por Zeus, a la transformación en caña de la ninfa Siringa al ser perseguida por el dios Pan, al mito de Icaro y al de Ciso y Baco (I. 1.048-9), del que nos ocuparemos luego. En el *Homenaje a Soto de Rojas* el poeta refiere detenida y delicadamente el mito del vellochino de oro (Jasón, Medea) y el de Artemis y Acteón, a quien la diosa convierte en ciervo, irritada por haber sido sorprendida por él cuando se bañaba desnuda en un manantial (I. 1.061-2). Lorca, como otros muchos compañeros de su generación, y no necesariamente los llamados poetas profesores (Guillén, Salinas, Dámaso Alonso, Diego), conocía mucho de las fuentes clásicas. Pensamos, por ejemplo, en Luis Cernuda, en quien la vigencia del mundo y del pensamiento griego, cierto que en ocasiones a través de Hölderlin, resulta del todo evidente para cualquier lector.¹⁴

11. En Antonina Rodrigo, *García Lorca. El amigo de Cataluña*. Barcelona, Edhasa, 1984, p. 196.
12. *Cartas a sus amigos Sebastián Gasch, Guillermo de Torre. Ana María Dalí, Angel Ferrant y Juan Guerrero*, Barcelona, Cobalto, 1950, p. 71. Cf. D. Devoto, *Introducción a “Diván del Tamarit” de Federico García Lorca*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1976, p. 16.
13. Lorca expresa su admiración por la cultura del mundo antiguo en más de una ocasión. Ejemplo de lo que decimos es el tono laudatorio que hallamos en las palabras con las que el poeta alude al papel desempeñado por los monasterios medievales en la transmisión de las literaturas griega y latina: “... después de la caída del Imperio Romano, de las invasiones bárbaras y el triunfo del Cristianismo, tuvo el libro su momento más terrible de peligro. Fueron arrasadas las bibliotecas y esparcidos los libros. Toda la ciencia filosófica y la poesía de los antiguos estuvieron a punto de desaparecer. Los poemas homéricos, las obras de Platón, todo el pensamiento griego, luz de Europa, la poesía latina, el Derecho de Roma, todo, absolutamente todo. Gracias a los cuidados de los monjes no se rompió el hilo. Los monasterios antiguos salvaron a la humanidad. Toda la cultura y el saber se refugió en los claustros donde unos hombres sabios y sencillos [...] custodiaron y estudiaron las grandes obras imprescindibles para el hombre”. (F. García Lorca, *Alocución al pueblo de Fuentevaqueros*, Ed. facsímil. Transcripción de M. Fernández Montesinos y A. Soria Olmedo, Granada, 1986, p. 54; el subrayado es nuestro). Recordemos, a título de curiosidad, que en esta misma *Alocución* Lorca habla de Alejandro de Macedonia como paradigma del monarca defensor del libro, refiriendo la anécdota, transmitida por Estrabón (XIII. 1.27), de que siempre llevaba consigo un ejemplar de la *Ilíada*, para la que había ordenado construir “una caja riquísima de esmaltes y pedrerías” (p. 62). De otro lado, también en la misma conferencia se encuentra alguna que otra cita erudita de la literatura griega, como es el caso del historiador Diodoro de Sicilia (p. 42).
14. Como, de hecho, demuestran algunas declaraciones del propio Cernuda: “*Que tú no comprendieras entonces la causalidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa: cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía —escribió—, aquellos mitos helénicos fueron quienes*

Pero veamos seguidamente como se manifiesta la tradición greco-latina en la obra de García Lorca. Para mejor dilucidar el tema y por razones metodológicas, distinguiremos entre obra poética y obra teatral.

II. La tradición clásica en la obra poética de Lorca

II.1. Tanto en la prosa como en la poesía, gran parte todavía inédita, de la primera época de Lorca (1917-1920) son frecuentes las alusiones a temas y motivos de la Grecia clásica. En buena medida ello se debe, como es bien sabido, a la influencia de Rubén Darío, sin lugar a dudas el “principal maestro lírico”¹⁵ de nuestro poeta en aquel tiempo. En este sentido, el intento de Rubén Darío por conciliar lo pagano y lo cristiano está ya presente en el prólogo lorquiano a *Impresiones y paisajes* (1918): “*Hay que ser religioso y profano —escribe—. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana. Verlo todo, sentirlo todo*” (1840).¹⁶ No obstante, como ha observado Gibson, “para Lorca, la Grecia antigua representa un ideal humano muy superior al del catolicismo porque las deidades paganas, a diferencia del Dios proclamado por la Iglesia, no sólo no condenan el erotismo humano sino que lo comparten”.¹⁷ Por su relación con esta problemática merece especial atención un texto del joven poeta, del otoño de 1917, titulado *Visión de juventud. Mística que trata del freno puesto por la sociedad a la naturaleza de nuestros cuerpos y nuestras almas*, donde Lorca pone en boca de David las siguientes palabras: “*Yo fui el que guió al pueblo griego en su gran sabiduría terrenal. Tened los corazones hacia el mar en que vive Eros, que allí encontraréis el olvido que no se olvida nunca. Oíd a los dioses paganos, que en ellos se esconde el eterno licor de la vida*”.¹⁸ Esto explica las frecuentes referencias a lo dionisiaco y, sobre todo, a Venus que hallamos en los poemas de esta época. Particularmente significativa al respecto es la composición “Mar” (abril de 1919), del *Libro de poemas*:

*Aguanta tu sufrir,
formidable Satán.
Cristo anduvo por tí,
mas también lo hizo Pan.
La estrella Venus es
la armonía del mundo.
¡Calle el Eclesiastés!
Venus es lo profundo
del alma ... (l. 128-9).*

la provocaron y la orientaron” (L. Cernuda, *Ocnos*, ed., introducción y notas de D. Musacchio, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 50-1). Para el papel del mundo griego en Cernuda, cf. C. López Rodríguez, “El mito de Grecia en Luis Cernuda”, *Sodalitas 2* (1981), pp. 257-272; R. Martínez Nadal, “Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda”, en *Tradicón clásica y siglo XX*, Madrid, Coloquio, 1986, pp. 37-55; J. Almodóvar y M.A. Márquez, “Heráclito en *La realidad y el deseo*”, *ECÍAS 30* (1988), pp. 43-50.

15. Gibson, *Op. cit.*, p. 208.

16. Conviene recordar que en *Cantos de vida y esperanza* había escrito Darío:
*Entre la catedral y las ruinas paganas,
vuelas, oh Psiquis, oh alma mía!*

17. *Op. cit.*, p. 213.

18. En Gibson, *Op. cit.*, p. 213.

A la influencia de Darío se deben, claro está, las múltiples alusiones a la mitología griega en algunas de las composiciones no seleccionadas por Lorca para lo que constituiría el *Libro de poemas*. Así, en una de ellas, fechada en diciembre de 1917 y de título “Tentación”:¹⁹

*“En un rayo de sol dormitaba Atenea
La Nike de Pronios bailaba bajo un tilo
Y cantaba potente la gran Venus de Milo
A la cabalgata de las panateneas”.*

En otra, “La religión del porvenir” (16 de enero de 1918), donde alaba de nuevo la religión “*de la cálida Grecia*”, que el poeta espera que resurja, aparecen el Olimpo, la fuente Hipocrene, las musas Helicónidas, Zeus, Apolo, Pan, Hades, Perséfone, las Furias, las Harpías, Penélope, el mismo Hesíodo y la *Teogonía*, etc. Finalmente, un romance heroico del 10 de junio de 1918, “Salmo recordatorio”, cuenta una escena erótica entre Galatea y Góngora, en la que, por supuesto, también encontramos al pastor Acis y a Polifemo.²⁰

II.2. Intentaremos analizar a continuación los motivos griegos y latinos en la obra poética publicada. Una forma de proceder en este tipo de trabajos consiste en ir registrando, de modo acumulativo, todas las citas pertinentes que pueden encontrarse en la obra del autor estudiado, pero así no se consigue más que obtener, a la manera de un catálogo, a veces incluso parcial, una aproximación a la dimensión material del tema.²¹

Más interesante y enriquecedor nos parece dilucidar qué función cumplen tales motivos en la obra de Lorca. La finalidad creemos que es triple: creación de metáforas, creación de poemas a partir de reinterpretaciones o recreaciones de mitos y creación de símbolos, es decir, uso simbólico de los mitos.

II.2.1. Creación metafórica

En las primeras obras, esto es, *Libro de poemas*, *Poema del cante jondo* y *Canciones*, hay frecuentes alusiones a personajes, mitológicos o reales, del mundo greco-latino: Sócrates (I.71), Marco Aurelio (I.71), Pitágoras (I.104), Anacreonte (I.149), Homero (I.204), Venus (I.30, 40, 75, 107, 128-9), Ceres (I.39, 355), Pegaso (I.28, 109), Pan (I.128, 149), Dafne (I.126, 136), (Afrodita) Filomnedes (I.149), Baco (I.321), Narciso (I.325, 374), Filomela (I.378), etc. Lo más relevante es que en estos libros Lorca se sirve de ellos para crear metáforas, a veces en forma de greguería poética.²² He aquí algunos ejemplos:

19. Inédito. En E. Martín, *Op. cit.*, p. 99.

20. Cf. E. Martín, *Op. cit.*, pp. 93-4.

21. Son trabajos meritorios de estas características, aunque incompletos, el de M. Fernández-Galiano, “Los dioses de Federico”, *CHA* 217 (1968), pp. 31-43, y el ya citado de R. Martínez Nadal, “Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda”.

22. Cf. Martínez Nadal, *art. cit.*, p. 42. Para las semejanzas entre la greguería y algunos versos en los poetas de la generación del 27, cf. L. Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 133-5.

a) Del *Libro de poemas*:

Al ponerse el sol, “*los mosquitos —Pegasos del rocío— / vuelan, el aire en calma. / La Penélope inmensa de la luz / teje una noche clara*” (I. 75).

Estrella la gitana es para el poeta “*Danaide del placer ... / femenino Silvano*” (I.50). Recuérdese que Silvano, dios de los bosques, fue identificado en Roma con Pan, símbolo de la actividad sexual. Las referencias a Pan, el dios con pies de macho cabrío, frecuentes en la obra temprana de Lorca, se caracterizan siempre por su absoluta coherencia con la tradición. Particularmente significativa a este respecto es la composición titulada “El macho cabrío”, de la que nos ocuparemos después.

El chopo es “*el Pitágoras de la casta llanura*” (I.104), imagen que pretende subrayar la sobriedad del árbol, tan “*solitario*” como el propio poeta.

La granada aparece como “*una llama sobre el árbol, / hermana en carne de Venus*” (I.107).

Y, al igual que Estrella la gitana era “*femenino Silvano*”, el poeta se funde, se incrusta en el chopo centenario “*cual Dafne varonil que huye miedosa / de un Apolo de sombra y de nostalgia*” (I.126), el amante que se teme y añora.

b) Del *Poema del cante jondo*:

En “Adivinanza de la guitarra”: “*En la redonda / encrucijada, / seis doncellas / bailan. Tres de carne / y tres de plata. / Los sueños de ayer las buscan, / pero las tiene abrazadas / un Polifemo de oro. / ¡La guitarra!*” (I.217), con clara alusión al hecho de que el famoso cíclope homérico tenía un solo ojo en la frente y también a su caverna.

La chumbera (que no la higuera, como dice Martínez Nadal)²³ es, en una bella metáfora visual, “*Laoconte salvaje*” por la similitud entre esa planta y el célebre grupo escultórico de Atenodoro de Rodas, Agesandro y Polidoro, hallado en las ruinas del palacio de Tito en Roma y conservado en el Museo Vaticano. En el mismo poema leemos: “*Dafne y Atis, / saben de tu dolor. / Inexplicable*” (I.220). Inexplicable porque, como bien comentan Allen Josephs y Juan Caballero, “tendría que extenderse demasiado y por la índole de la comparación. Dafne sabe del dolor de la chumbera porque el ser tan arisca y no querer ser tocada por nadie se convirtió en árbol. La chumbera con sus espinas no permite que nadie se le acerque; comparten el dolor de la soledad. Atis se castró a sí mismo, y Lorca alude a la castración metafórica que sufre la planta cuando se recogen los higos chumbos.”²⁴

c) De *Canciones*

La referencia al mito de la liberación de Andrómeda, encadenada a una roca a la orilla del mar, por Perseo sirve para la creación de una bella imagen en el último poema del libro,

23. *Art. cit.*, p. 42.

24. F. García Lorca, *Poema del cante jondo. Romancero gitano*. ed. de A. Josephs y J. Caballero, Madrid, Cátedra, 1980 (3ª ed.), p. 202.

titulado significativamente “Canción del día que se va”: “*En la tarde, un Perseo / te lima las cadenas, / y huyes sobre los montes / hiriéndote los pies*” (I. 390).

II.2.2. Creación de poemas a partir de reinterpretaciones o recreaciones de mitos

En julio de 1923 escribía Lorca a Melchor Fernández Almagro: “*He trabajado bastante y estoy terminando una serie de ‘romances gitanos’ que son por completo de mi gusto. También estoy haciendo interpretaciones modernas de figuras de la mitología griega, cosa nueva en mí y que me distrae muchísimo*” (II. 1.169; el subrayado es nuestro). Y más tarde a Jorge Guillén: “*Estoy terminando el Romancero gitano. Nuevos temas y viejas sugerencias [...] ‘Preciosa y el aire’ [...] es un mito inventado por mí. En esta parte del romancero procuro armonizar lo mitológico gitano con lo puramente vulgar de los días presentes*” (II.1.259). En realidad, tal mito no es estrictamente inventado por Lorca. En unas lecciones universitarias Amado Alonso apuntó el precedente de la fábula de Bóreas y Oritía, recogida por Ovidio en el libro VI de *Las metamorfosis*,²⁵ vv. 675-721, y que también encontramos en el *Fedro* platónico (229 b-d). Narra la fábula que Bóreas, dios del viento del norte, raptó a Oritía, hija del rey de Atenas Erecteo, cuando estaba jugando con sus compañeras en las márgenes del Iliso. Es prácticamente seguro que Lorca conocía el precedente, pues, según vimos, parece que leyó con detenimiento la obra de Ovidio.

Además, el poder erótico del viento origina en el romance otras asociaciones y reminiscencias clásicas por su condición de sátiro:

“¡Míralo por donde viene!
Sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes” (I. 396).

Lorca había declarado: “*El libro empieza con dos mitos inventados. La luna como bailarina mortal y el viento como sátiro*”. Recordemos al respecto unas palabras de Martínez Nadal: “a la memoria acude ahora el sátiro de la famosa estatuilla de la primera mitad del s. V (a. de J.C.), perteneciente a la colección Carapanos, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas; sátiro que exhibe un falo de tamaño algo más que regular, en furiosa erección. Y también recuerdo ahora que, durante algún tiempo, Lorca utilizó una postal o fotografía de este sátiro como marcador de los libros que leía.”²⁶ No faltan, en efecto, en el poema imágenes de clara referencia fálica: “*El viento-hombrón la persigue / con una espada caliente*”. Además, la lubricidad común a los sátiros y a Pan, cuyo atributo característico es la siringa, explica la posible alusión a este instrumento, convertido en gaita, en el romance: (el viento) “*mira a la niña tocando / una dulce gaita ausente*”.²⁷

25. Cf. el prólogo (“Federico en persona”) de J. Guillén a las *Obras completas*, I, p. LXVII (reproducido en *Federico in persona*, Milano, 1959, p. 56); también Fernández-Galiano, *art. cit.*, p. 37, y J. Forster, “Aspects of Lorca’s St. Christopher”, *BHS* 43 (1943), pp 109-16.

26. *Art. cit.*, p. 45.

27. La figura del sátiro es frecuente en la obra de Lorca, a veces objeto de un poema entero, como el titulado “El sátiro blanco”, donde aparece de manera explícita la siringa: “*El corazón del sátiro en el viento / se oreaba de viejas tempestades. / La siringa en el suelo era una fuente / con siete azules caños cristalinos*” (I. 749).

Otro motivo que desencadena parte de una composición es el mito de Ciso y Baco presente en el poema “Apunte para una oda” (I. 773-4) y en el que no nos vamos a detener por haber sido tratado recientemente, como tópico literario, en un magnífico artículo, al que remitimos al lector, por Rodríguez Alfageme.²⁸ Sí queremos insistir en el hecho de que a Lorca le era muy familiar este mito, del que alcanza “una comprensión sorprendente por su profundidad y riqueza de matices”.²⁹ Efectivamente, en su conferencia sobre Góngora, al comentar un pasaje de la “Soledad Segunda”, lo refiere de este modo: “*Baco sufre en la Mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Ciso, que muere y se convierte en hiedra, Baco, para poder continuar la danza, se convierte en vid. Por último muere para convertirse en higuera. Así es que Baco nace tres veces*” (I. 1.049).

De nuevo, los conocimientos del poeta en materia de mitología clásica se reflejan de modo admirable en su obra. Todos y cada uno de los atributos que aquí se asignan a Baco se encuentran asociados a esta divinidad en sus versos:

a) El macho cabrío,³⁰ como se podrá constatar en el siguiente apartado, representa el símbolo de lo dionisiaco en el *Libro de poemas*. También hemos mencionado ya la importancia de la figura del sátiro, incorporado siempre al cortejo de Dionisio, en la poesía lorquiana:

“¡Machos cabríos!
Sois metamorfosis
de viejos y sátiros
perdidos ya” (I. 149).

b) La vid, planta predilecta del dios:

“siendo una bacante que hubiera danzado
de pámpamos verdes y vid coronada” (I. 41).
“Ciso llora en la ruina y Baco en el racimo” (I. 774).
“luz que temen las vides entrañables de Baco” (I. 777).

c) La higuera aparece también como el árbol de Baco en el poema “Baco”, dedicado a Verlaine, en “Tres retratos con sombra”, de *Canciones*:

Verde rumor intacto.
La higuera me tiende sus brazos [...]
... y la higuera me grita y avanza
terrible y multiplicada” (I. 321-2).

28. Rodríguez Alfageme, *art. cit.*, en *Tradición clásica y siglo XX*, pp. 6-36. Cf. también Martínez Nadal, “Baco y Ciso”, *Cuadernos del Sur* 2 (1970-71), pp. 228-40.

29. Rodríguez Alfageme, *art. cit.*, p. 36.

30. Zeus, padre de Baco, con el fin de evitar que Hera reconociese al niño y para sustraerlo a su cólera, lo transformó en cabrito, epíteto ritual del dios.

II.2.3. *Uso simbólico de los mitos*

El uso simbólico de los mitos clásicos por parte de Lorca se caracteriza, ante todo, por su coherencia con el significado tradicional de los mismos. Examinaremos a continuación brevemente los cinco que, a nuestro entender, son los de mayor riqueza y relevancia en la obra poética del granadino.

A) **Apolo/Dioniso**

Las alusiones a estas divinidades son muy frecuentes en Lorca. Apolo es, por un lado, el dios de la poesía; por otro, el dios de la belleza varonil.

Como dios de la poesía comparte su función inspiradora con Dioniso, pero lo apolíneo se distingue de lo dionisiaco por la moderación y la mesura. La antítesis ideológica está ya presente en el primer Lorca. En el *Libro de poemas* hay una larga composición titulada "Invocación al laurel", el árbol apolíneo por excelencia.³¹ Apolo es aquí el dios de la sabiduría y el ritmo:

*¡Oh laurel divino, de alma inaccesible,
siempre silencioso, lleno de nobleza!
¡Vierte en mis oídos tu historia divina,
tu sabiduría profunda y sincera!
¡Arbol que produces frutos de silencio,
maestro de besos y mago de orquestas,
formado del cuerpo rosado de Dafne
con savia potente de Apolo en tus venas!
¡Oh gran sacerdote del saber antiguo!"* (I. 136-7).

En este mismo libro lo dionisiaco tiene como emblema el macho cabrío, título del poema que cierra el libro y que encarna la expresión de la búsqueda del amor, de la preocupación sexual:

*"Tu sed de sexo
nunca se apaga;
¡bien aprendiste
del padre Pan!
La cabra
lenta te va siguiendo,
enamorada con humildad;*

31. El símbolo del laurel reaparece en el "Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma": *Este pichón del Turia que te mando, / de dulces ojos y de blanca pluma, / sobre laurel de Grecia vierte y suma / llama lenta de amor do estoy parando*" (F. García Lorca, *Sonetos del amor oscuro* (1935-1936), Granada, 1983, p. 16).

*mas tus pasiones son insaciables;
Grecia vieja
te comprenderá” (I. 148-9).*

Pero la oposición apolíneo/dionisiaco como símbolo del contraste de dos estéticas adquiere su expresión más acabada en la “Oda a Salvador Dalí”; en donde el elemento apolíneo está representado por las referencias a Minerva. La obra de Dalí es vista por Lorca como un retorno a la moderación clásica.³² Este clasicismo se realza mediante el uso de la mitología: el ideal clásico de armonía, luz, exactitud, claridad, orden, la racionalidad, representado por Minerva-Atenea frente a las formas báquicas de la emoción y la sensación, irracionales: “*Alma higiénica, vives sobre mármoles nuevos. / Huyes la oscura selva de formas increíbles*” (I. 776). Y más adelante:

*“Al coger tu paleta, con un tiro en un ala,
pidas la luz que anima la copa del olivo:
Ancha luz de Minerva, constructora de andamios,
donde no cabe el sueño ni su flora inexacta.
Pidas la luz antigua que se queda en la frente,
sin bajar a la boca ni al corazón del hombre.
Luz que temen las vides entrañables de Baco
y la fuerza sin orden que lleva el agua curva” (I. 777).*

Por otro lado, Apolo es el dios de la belleza varonil, el dios cuyos amores con efebos (como Hiacinto y Cipáriso), metamorfoseados en flores y árboles (el jacinto y el ciprés respectivamente), lo unen con la vegetación y la naturaleza. Esta es la simbología que predomina en *Poeta en Nueva York*. Así, cuando en la “Oda a Walt Whitman” el poeta justifica el amor homosexual en igualdad con el heterosexual en los famosos versos “*puede el hombre, si quiere, conducir su deseo / por vena de coral”* o *celestes desnudo*”, con “*vena de coral*” alude al “coral del mar de donde surgió Venus, paradigma de la mujer”; con “*celestes desnudo*”, a Apolo, paradigma del hombre.³³ De ahí que en esta misma oda, estructurada según la oposición lo apolíneo/lo báquico, se refiera Lorca a “*tus muslos de Apolo virginal*” para resaltar la castidad mística de Whitman, de quien expresamente se nos dice que es “*enemigo de la vid*”, la planta emblema de Dioniso. De ahí también la caracterización del ser amado en “*Tu infancia en Menton*”, “*norma de amor te di, hombre de Apolo*”, y la expresión del dolor del amante traicionado en ese mismo poema: “*con el dolor de Apolo detenido / con que he roto la máscara que llevas*” (I. 452).³⁴

La oposición Apolo/Dioniso reaparece en el texto inconcluso de la “Oda y burla de

32. Cf. P. Ilie, *Los surrealistas españoles*, trad. esp. de J.C. Curutchet, Madrid, 1972, p. 112.

33. Cf. al respecto M. García-Posada, *Lorca: interpretación de “Poeta en Nueva York”*, Madrid, Akal, 1981, p. 95.

34. Cf. García-Posada, *Op. cit.*, p. 193.

Sesostris y Sardanápalo”. En este poema hay dos estrofas dedicadas a los griegos que figuran separadas del resto de la composición:

*“Los griegos por el mar de las abejas
se teñían las barbas de rojo ultramarino.
Eran los duros griegos que tachaban
con sus firmes cordeles el rubor de la aurora.³⁵
Griegos de barro, toscos marineros
azotaban el mar de las sirenas (vv. 29-34).*

En el estudio que acompaña a su edición de esta oda García -Posada ha sabido ver que, frente a la caracterización dionisiaca de Sesostris y Sardanápalo (que parece indiscutible, si se tiene en cuenta la presencia de los elementos que definen lo báquico, esto es, el eros, la danza y el vino), las estrofas dedicadas a los griegos representan lo apolíneo, a tenor de su presentación como “duros”, “de barro”, “toscos marineros” y de las relaciones que pueden detectarse entre los dos versos finales del manuscrito A de la oda (“*El capitán que rema, es tan culto, que tiene / las manos y los pies de blanquísimo mármol*”) y algunas variantes de la “Oda a Walt Whitman” (“*¿Qué voz perfecta dirá las verdades [clásicas] / [las verdades de la túnica y la brisa?]*”), variantes que, según este estudioso, “encierran una precisa defensa de lo apolíneo, de la idealización de los cuerpos en el mundo griego, la verdad de los cuerpos ceñidos por la brisa”.³⁶

B) Diana (Artemis)

Ya los antiguos habían interpretado a Artemis como personificación de la luna (al igual que a Apolo, su hermano, del sol), identificaciones ambas de gran rendimiento en la tradición humanística. Como virgen cazadora identificada con la luna aparece Artemis en la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides, en una invocación de Aquiles: “*Hija de Zeus, tú que cazas animales salvajes, y que en la noche haces girar la blanca luz astral*” (vv. 1.570-2).³⁷ Tal es el valor que encontramos en Lorca: la luna como Diana cazadora, pero de hombres. Así, en el poema que debía abrir *Tierra y luna* y al que daría título, donde la naturaleza mármorea de los pies ha de relacionarse con la igualdad Diana-luna-muerte:³⁸

*“Pero entonces baja la luna despeñada por las escaleras ...
llenando de pies de mármol la llanura sin recodos ...
¡Oh Diana, Diana, Diana vacía!
Convexa resonancia donde la abeja se vuelve loca” (I. 809).*

35. Repárese en la procedencia homérica de la imagen (‘*Ἡὸς ῥοδοδάκτυλος*’).

36. F. García Lorca, *Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo*, ed. de M. García-Posada, Esquío-Ferrol, 1985, p. 39.

37. Otros ejemplos de la identificación Artemis-Diana = Luna en la antigüedad: Nono, *Dion.* XLIV. 197; Catulo, XXXIV. 156; Virg., *Aen.* IX. 403-5; Hor., *Carm Saec.* 2 y 35-6 y *Carm.* IV. 6. 38; etc.

38. Cf. García Posada, *Lorca: interpretación ...*, pp 257 y 289.

También en “Fábula y rueda de los tres amigos”, de *Poeta en Nueva York*:

*“Tibia leche encerrada de las recién paridas
agitaba las rosas con un largo dolor blanco [...].
Diana es dura,
pero a veces tiene los pechos nublados.
Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo
y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo”* (I. 450-1).

En sólo estos tres últimos versos puede que estén reunidas tres alusiones a otros tantos aspectos de la leyenda de Artemis: es la diosa que tiene el patrocinio sobre los alumbramientos humanos por la asistencia prestada a su madre, Leto, al dar a luz a Apolo (de ahí el epíteto de *κουροτρόφος*); el animal normalmente asociado a ella es el ciervo; por último, es ella quien acoge a Hipólito después de su muerte, causada al espantarse los caballos de su carro ante la aparición de un toro brotado del mar y arrastrarlo, enredado en las riendas (de ahí la prohibición de dejar entrar caballos en el recinto del santuario de Diana Aricina).³⁹

C) Saturno (Crono)-Júpiter (Zeus)

Son la representación de los poderes socio-religiosos, la encarnación de los poderes represivos, del orden establecido.⁴⁰

Crono, el menor de los hijos de Urano y Gea que osó cercenar los testículos a su padre con una hoz dentada, ocupando después su lugar en el cielo, simboliza la represión del amor homosexual. Esta interpretación parece confirmada por unos versos de “Tu infancia en Menton”:

*“¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
¡Oh sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.
No me tapen la boca los que buscan
espigas de Saturno por la nieve
o castran animales por un cielo”* (I. 453).

En “Poema doble del lago Eden” es también Saturno quien detiene los trenes que el amante había tomado para alcanzar al ser amado que huía: “*Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes*” (I. 490).

Por su parte, Júpiter, dios supremo, es la representación de todas las creencias y convenciones de la sociedad.⁴¹ Así, en la “Fábula y rueda de los tres amigos”, de *Poeta en Nueva York*, los amigos están momificados “*por los blancos derribos de Júpiter donde meriendan muerte los borrachos*” (I.450), esto es, por las normas carentes de sentido que

39. Para un comentario de estos versos, cf. García-Posada, *Lorca: interpretación ...*, pp 127-8

40. Cf. García-Posada, *Lorca: interpretación ...*, p. 193.

41. Cf. García-Posada, *Lorca: interpretación ...*, p. 131 y 193.

rigen la vida, aceptables sólo por seres alienados.⁴² Esta imagen reaparece en el poema “Vaca”, en donde Júpiter, divinidad del cielo, es reemplazado por “*cielos yertos*”, lo que aclara la simbología: “*Que ya se fue balando / por el derribo de los cielos yertos / donde meriendan muerte los borrachos*” (I.497).

D) Narciso

El mito de Narciso, del amor que se dirige a sí mismo, es utilizado en al menos tres ocasiones: en la asociación Debussy-Narciso, donde Lorca recrea la fábula en un niño (I.325-6); en la segunda de las “Tres estampas del cielo” (I. 658), y en el soneto “Largo espectro de plata conmovida”, en el que también se alude a Filomela, y al que justamente el poeta dio en un principio el título de “Narciso” (I.378).⁴³ Se trata, como se sabe, de uno de los mitos más explotados por algunos miembros de su generación.⁴⁴

E) Venus-Afroditas

Venus es en la obra de Lorca símbolo del amor, de la mujer y de la luna. Esta multiplicidad de valores obedece en parte, una vez más, al profundo conocimiento que de la mitología clásica tenía el poeta. Así lo confirman las sugerentes referencias que hay en su poesía, en ocasiones de forma muy compleja, a los relatos que sobre el nacimiento de esta diosa nos han sido transmitidos desde la antigüedad.

Según la genealogía hesiódica, Afroditas emergió de una blanca espuma que había brotado de los órganos genitales de Urano, después de ser arrojados al mar (Hes., *Th.* 190 ss.). Pues bien, casi la totalidad de las menciones de Venus en los primeros libros de Lorca tienen como motivo este nacimiento, siendo siempre presentada como diosa del amor:

*“Por algo madre Venus
en su seno engendröse,
que amor de amor tomamos
cuando bebemos agua”* (I.30).

En el poema “Mar”.

*“Pero de tu amargura
te redimió el amor.
Pariste a Venus pura,
y quedöse tu hondura
virgen y sin dolor”* (I. 128).

42. García-Posada, p. 131.

43. Cf. Gibson, *Op. cit.*, pp. 413-4.

44. Cf., por ejemplo, el bello poema “Narciso” de M. Altolaguirre (*Poesías Completas*, ed. de M. Smerdou y M. Arizimendi, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 250-1). Es empleado también reiteradamente por Cernuda. Sirva como

En otra composición, “El macho cabrío”, la alusión al nacimiento de Afrodita es más complicada:

“¡Machos cornudos
de bravas barbas! [...] *Nacisteis junto con Filomnedes
entre la espuma casta del mar ...*” (I. 149).

En su estudio sobre “Los dioses de Federico”, Fernández-Galiano comenta este pasaje en los siguientes términos: “Filomnedes, delicioso disparate. En la boca profana del poeta, el homérico *philommeidés* se ha vestido de extraño ropaje”.⁴⁵ El epíteto φιλομμηιδής (‘que gusta de la risa’) es, en efecto, frecuentemente aplicado por Homero a Afrodita.⁴⁶ Ahora bien, Galiano olvida que en la *Teogonía* Hesíodo dice de la diosa que Afrodita la llaman dioses y hombres porque nació de la espuma (Ἀφροδίτη, de ἄφρός, ‘espuma’) y “Filommedes” (φιλομμηιδής) porque surgió de las partes pudendas (*Th.* 200: ὅτι μηδέων ἐξεφαάνθη). Conviene recordar ahora que, según el testimonio, ya mencionado, de su hermano Francisco, Lorca era asiduo lector de la *Teogonía*, por lo que, si damos crédito al mismo (y no hallamos razón alguna que lo impida), el origen de la referencia, por una parte, parece claro, y, por otra, como acertadamente ha observado Devoto, tanto el nombre como su empleo “son absolutamente irreprochables”.⁴⁷ Advierte con razón Devoto que la grafía lorquiana (“Filomnedes”) no permite establecer con fiabilidad qué edición de Hesíodo pudo manejar el poeta y que no es improbable que haya conocido tal epíteto de Afrodita por vía oral. Precisemos, no obstante, que en la traducción de Segalá (la probablemente utilizada por Lorca, según Gibson y que también cita Devoto) el término griego es transliterado “Filommedes”. No es nada extraño, pues, que fuera este el texto que realmente leyó Lorca y que la grafía —mn— por —mm— sea el resultado de una simple confusión o equívoco, tan frecuentes en este tipo de secuencias y, de modo especial, cuando se cita memorísticamente.

Con la genealogía hesiódica de Afrodita se relaciona una leyenda (que, sin embargo, no figura en la *Teogonía*) según la cual la diosa nació en una concha⁴⁸ o bien que, después de surgir en el mar, navegó en una concha.⁴⁹ Esta famosa narración tampoco pasó desapercibida a Lorca. Hallamos una reinterpretación del mito en la “Soledad insegura”, composición escrita en honor de Góngora:

muestra la décima XIII de *Primeras poesías (Poesías Completas)*. ed. de D. Harris y L. Maristany, Barcelona, Barral, 1977, p. 51). Para Altolaguirre, cf. M. Alganza, “Dos Poemas sobre Narciso de M. Altolaguirre”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, III, Madrid, 1989, pp. 353-358.

45. *Art. cit.*, p. 33.

46. Cf. *Il.* 3.424, *Od.* 8.362, etc.

47. *Op. cit.*, p. 17.

48. Atestiguada, por vez primera, en Plauto, *Rud.* 704.

49. Así, por ejemplo, Tibulo III.3.34.

*“Rueda helada la luna, cuando Venus,
con el cutis de sal, abría en la arena
blancas pupilas de inocentes conchas [...]*
*El cielo exalta cicatriz borrosa,
al ver su carne convertida en carne
que participa de la estrella dura
y el molusco sin límite de miedo” (I. 782).*

Es el propio poeta quien, al comentar este texto en una carta a Guillén de 1927, aclara la referencia mítica: “¿Verdad que esta es una bonita alusión al mito de Venus? Y esto me gusta porque es verdad. ‘El molusco sin límite de miedo’” (II. 1.284).⁵⁰

Digamos, para terminar, que la imagen de la concha, asociada a Afrodita, aparece de forma expresa en el poema titulado precisamente “Venus” de “Tres retratos con sombra”, de *Canciones*:

*“La joven muerta
en la concha de la cama,
desnuda de flor y brisa
surgía en la luz perenne [...]*
*La joven muerta,
surcaba el amor por dentro.
Entre la espuma de las sábanas
se perdía su cabellera” (I. 323-4).*

III. La tradición clásica en la obra teatral de García Lorca

Sin lugar a dudas, ha sido en la obra dramática de Lorca donde, desde siempre, se ha visto su más profunda relación con lo helénico. En este sentido son varios los trabajos que subrayan que el espíritu de la tragedia lorquiana es exactamente el mismo que el de la tragedia griega clásica. No es nuestro propósito, dado el carácter introductorio que posee el presente estudio, como ya advertimos al comienzo del mismo, proceder a un análisis exhaustivo de estos ensayos, tentativa, por otra parte, casi imposible si se tiene en cuenta el ingente volumen que ha alcanzado la bibliografía crítica sobre Lorca, en ocasiones, además, dispersa y de difícil acceso. Nos limitaremos, pues, a hacer una sucinta presentación del tema, procurando recoger, eso sí, todas las declaraciones lorquianas relativas al mismo.

Las relaciones y afinidades que la obra dramática de Lorca mantiene con la tragedia griega clásica creemos nosotros que son evidentes y notorias en, al menos, tres aspectos: en el sentido mismo de la tragedia, esto es, en el significado de lo trágico; en la similitud de los procedimientos teatrales empleados y, a veces, en los personajes que intervienen en la obra. Veámoslo por separado.

III.1. Sentido y significado de lo trágico

Desde muy joven tuvo Lorca conciencia de la naturaleza y cultura antigua del pueblo andaluz, de lo que, con él, podemos denominar “cultura de sangre”.⁵¹ En su más famosa conferencia, *Teoría y juego del duende*, escribió que “*este poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores [...] sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguriya de Silverio*” (I. 1.098).⁵² Y más adelante: “*El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal que lo arañó indignado el día en que tomó la cicuta*” (I. 1.098-9). Con estas palabras Lorca parece asegurar, de manera casi explícita, que el duende andaluz procede directamente del espíritu trágico de la antigua Grecia, de las religiones místicas griegas.⁵³ Es decir, que la esencia trágica había sobrevivido hasta nuestro tiempo en España, en la Andalucía enduendada y milenaria.⁵⁴ De ahí que sea también en esta tierra donde, además de la danza y el cante,⁵⁵ queden todavía prácticas análogas a la tauromaquia cretense. En efecto, escribe Lorca en esta misma conferencia: “*En España [...] tiene el duende un campo sin límites sobre los cuerpos de las bailarinas de Cádiz, elogiadas por Marcial, sobre los pechos de los que cantan elogiados por Juvenal, y en toda la liturgia de los toros, auténtico drama religioso donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un Dios. Parece como si todo el duende del mundo clásico se agolpara en esta fiesta perfecta ...*” (I. 1.106-7). Y en Nueva York, con motivo de una presentación pública de Sánchez Mejías, declaró: “*La única cosa sería que queda en el mundo es el toreo, único espectáculo vivo del mundo antiguo en donde se encuentran todas las esencias clásicas de los pueblos más artistas del mundo*”.⁵⁶

Pero, además, Lorca vuelve al sentido primero de lo trágico. En Buenos Aires, en 1933, había declarado: “*El teatro, para volver a adquirir su fuerza, debe volver al pueblo, del que se ha apartado. El teatro es, además, cosa de poetas. Sin sentido trágico no hay teatro y del*

50. La metáfora reaparece, aunque sin la referencia mitológica, en la “Danza de la muerte” de *Poeta en Nueva York*: “*El aire de la llanura ... / temblaba con un miedo de molusco sin concha*” (I.471).

51. “*No es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura*” (I.1.098); “*al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre*” (I. 1.099); “*para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un tóxico de vidrios*” (I. 1.100).

52. A juzgar por esta declaración y por las frecuentes y, en ocasiones, complejas referencias que hay en su obra a lo dionisiaco y a lo apolíneo, parece muy probable que Lorca conociera *El origen de la tragedia* de Nietzsche.

53. Para esta problemática y la siguiente, cf. la magnífica introducción, cuyos planteamientos y soluciones asumimos en su totalidad, de A. Josephs y J. Caballero a su edición de *Bodas de sangre*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 17-26 especialmente.

54. “*España está en todos tiempos movida por el duende, como país de música y danza milenaria, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte*” (I. 1.103).

55. “*Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete*” (I. 1.102).

56. En D. Eisenberg, “Un texto lorquiano descubierto en Nueva York (La presentación de Sánchez Mejías)”, *BH* 80 (1978), pp. 134-7.

teatro de hoy está ausente el sentido trágico".⁵⁷ Por eso, cuando, en otra entrevista, al día siguiente, le preguntaron que si rechazaba al público burgués, respondió: "*Ese que se regodea con escenas en el que el protagonista se arregla la corbata silbando [...] Eso no es teatro, ni es nada [...] En el teatro hay que dar entrada al público de alpargatas [...] El público con camisa de esparto, frente a Hamlet, frente a las obras de Esquilo, frente a todo lo grande*".⁵⁸

El significado de lo trágico en García Lorca coincide perfectamente con el griego: la esencia de la tragedia es la manifestación de la lucha del hombre con fuerzas que rigen su vida, con fuerzas que lo dominan y lo trascienden. Luis Rosales lo ha expresado en términos cabales: "... todo lo bueno de Lorca es pre-lógico, pre-intelectual y telúrico. Su entronque con el teatro griego es muy a propósito y muy pensado. En Lorca la materia, los temas, son muy básicos, primitivos y sentidos, o sea, pre-intelectuales. Luego la elaboración artística es muy trabajada. El mundo de Lorca es griego en el sentido de que el hombre no puede controlar su sino: es una primitiva y miedosa negación de la libertad".⁵⁹

La tragedia que mejor encarna este significado es *Bodas de sangre*.⁶⁰ Las reseñas y críticas que siguieron al estreno de la obra se pronunciaban ya en este sentido. He aquí algunas: Antonio Espina en *Luz*: "... conoció el sol de la Grecia de Eurípides, la Roma — cordobesa— senequista ...",⁶¹ Pedro Massa en *Crónica*: "... entronca en muchos instantes con la tragedia griega, en un deliberado y firme propósito de nutrirse de aquellos manantiales eternos ...",⁶² el crítico de *ABC*: "algún personaje principal parece arrancado de páginas de Sófocles, movido por la fatalidad, ensimismado en el terror o la desesperación".⁶³

Sabemos, además, que Lorca emprendió alguna tentativa mitopoética. Según A. Rodrigo,⁶⁴ en 1925 visitó con Dalí las ruinas greco-romanas de Ampurias. De vuelta a Cadaqués, comentó a Ana María la impresión que le había causado un gran mosaico romano que representa el sacrificio de Ifigenia. Pues bien, es probable que ya en Cataluña empezara a trabajar en una obra titulada precisamente *El sacrificio de Ifigenia*. A finales de ese verano, en una carta a la hermana del pintor, escribía: "*Puedo decir que Málaga me ha dado la vida*."

57. Pablo Suero, *Noticias Gráficas*, 14 de octubre de 1933. En Josephs y Caballero, *Bodas de sangre*, p. 20.

58. *Crítica*, 15 de octubre de 1933. En F. García Lorca, *Bodas de sangre*, ed. de M. Hernández, Madrid, Alianza, 1984, p. 214.

59. En Josephs y Caballero, *Op. cit.*, p. 49. Lorca era perfectamente consciente de esta afinidad. Cuenta Antonina Rodrigo que, después del memorable estreno de *Yerma* en Barcelona, "García Lorca y los actores se van a la Maison Dorée, a celebrar el éxito en un 'resopón' con sus amigos. Salvador Vilaregut, destacado hombre del teatro catalán, le dice al poeta granadino: — Tu obra me recuerda a Eurípides—. Me gusta que te recuerde a Eurípides — le responde García Lorca—" (*Op. cit.*, p. 259).

60. Son varios los autores que estiman que en esta obra Lorca quiso, premeditadamente, acercarse lo más posible a la tragedia griega. De ahí los estudios encaminados a analizarla tomando como punto de referencia los elementos trágicos según Aristóteles. Cf., por ejemplo, Ch. L. Halliburton, "García Lorca, the Tragedian: An Aristotelian Analysis of *Bodas de sangre*", *REH* 2 (1968), pp. 35-40; L. González del Valle, "*Bodas de sangre* y sus elementos trágicos", *Archivum* 21 (1971), pp. 95-120, especialmente 107-118.

61. Madrid, 9 de marzo de 1933. Reproducido en I. Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 469-73.

62. Madrid, 9 de marzo de 1933. En Josephs y Caballero, *Op. cit.*, p. 38.

63. Madrid, 9 de marzo de 1933. En Josephs y Caballero, *Op. cit.*, p. 38.

64. *Op. cit.*, p. 120.

Así pude terminar mi Ifigenia, de la que te enviaré algún fragmento" (II. 1.323). Desgraciadamente, Lorca debió abandonar ese proyecto, pues no se sabe absolutamente nada de una obra semejante. En cualquier caso, no debió olvidarse del tema porque en 1935 intentó que Margarita Xirgu representara, justamente en las ruinas de Ampurias, una de las tragedias de Eurípides basada en ese mito, idea que, aunque ilusionó a la actriz, que encargó a Ferrán i Mayoral una traducción en catalán, tampoco se llevaría a cabo.⁶⁵

III.2. Procedimientos teatrales

Las analogías entre los procedimientos teatrales de Lorca y los de los trágicos griegos son varias, pero la más interesante es, sin duda, el empleo del coro, de leñadores en el caso de *Bodas de sangre*, y de lavanderas en *Yerma*. Lorca en absoluto era ajeno al valor y función del coro en el teatro griego y, de hecho, habló bastantes veces de la necesidad de su empleo. En 1934 declaraba el poeta: "*Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema [...] es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia*" (II. 1.064). En otra ocasión, también sobre *Yerma*: "*En éstos [alude a tres cuadros de Yerma] no intervienen para nada los protagonistas, y solamente actúan auténticos coros a la manera griega. Estos coros, ya iniciados por mí en "Bodas de sangre" [...] adquieren en "Yerma" un desarrollo más intenso*" (II. 1.076). Por último, en Buenos Aires, ese mismo año: "*Voy a leer el primer cuadro de la tragedia ["Yerma"], donde se plantea de lleno el asunto, y después el primer cuadro del segundo acto, donde yo desarrollo un coro, recibiendo la luz de normas antiguas pero eternas en el teatro trágico*" (I. 1.202).

En la obra de Lorca el coro cumple, en efecto, las mismas funciones que en la tragedia griega. Además de actor en los acontecimientos del drama, es el presentador del tema dominante en forma lírica.⁶⁶ Que el dramaturgo granadino era consciente de esto parece demostrarlo una declaración suya hecha al periodista Joan Tomás antes del estreno de *Yerma* en Barcelona: "*"Yerma" no tiene argumento. "Yerma" es un carácter que se va desarrollando en el transcurso de los seis cuadros de que consta la obra. Tal y como conviene a una tragedia. He introducido en "Yerma" unos coros que comentan los hechos o el tema de la tragedia, que es lo mismo. Fíjese que digo tema. Repito que "Yerma" no tiene argumento*".⁶⁷

Otra analogía en los procedimientos es la escenificación a veces danzada y, en el caso de *Bodas de sangre*, el hecho de que las muertes ocurran fuera de escena, rasgo tan característico de la tragedia griega. Como en ésta, en *Bodas de sangre* el desenlace mortal es anunciado posteriormente por la mendiga, equiparable aquí a la figura del mensajero en la tragedia antigua.

Finalmente, del mismo modo que en las *Bacantes* de Eurípides Dionisio preside el

65. El motivo de la negativa de Xirgu a la representación de la obra de Eurípides fue su solidaridad con el ilustre arqueólogo Pedro Bosch Gimpera, prisionero entonces en Barcelona por los sucesos revolucionarios de octubre de 1934; datos proporcionados por A. Rodrigo, *Op. cit.*, p. 121.

66. Cf. Martínez Nadal, "Ecos clásicos en las obras ...", p. 47.

67. *La publicitat*. Barcelona, 17 de septiembre de 1935. En A. Rodrigo, *Op. cit.*, p. 254. El subrayado es nuestro.

sacrificio de Penteo (vv. 1.030 ss.), así en *Bodas de sangre*, la luna, la más poderosa fuerza en la obra lorquiana, preside las muertes de Leonardo y el novio: “que Lorca se inspirase en el ejemplo de Eurípides —escriben Josephs y Caballero— no puede probarse de manera textual o literal, pero los procedimientos análogos no dejan ... lugar a dudas”.⁶⁸

III.3. Personajes

Existen claras reminiscencias clásicas en las dos muchachas que abren el cuadro último de *Bodas de sangre*. Las muchachas están devanando una madeja roja (II. 652), símbolo evidente del destino, de la fatalidad. El mito de las Moiras como hilanderas que limitan la vida del hombre era bien conocido por Lorca y a él recurre también en “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio”, de *Poeta en Nueva York*, donde las Moiras aparecen como ninfas de la muerte: “*Las tres ninfas del cáncer han estado bailando, / hijo mío*” (I. 507).

Reminiscencias clásicas hay asimismo en la figura de Elena, en *El público*. Aquí Lorca procura que la referencia mítica sea inequívoca, lo que consigue con el nombre del personaje y con su presentación. Aparece, en efecto, vestida de griega (II. 472) y, como su homónima griega, es en la obra la encarnación de la mujer portadora de muerte.

Recordemos, por último y a título de curiosidad, que en una corta obra dramática titulada *Sombras*, de los nueve personajes que intervienen (seis sombras, niño y jardinero), el principal es la sombra de Sócrates,⁶⁹ que ocupa todo el segundo cuadro. Según E. Martín, “la presencia de Sócrates en esta pieza primeriza está ligada a las estrechas relaciones entre D. Fernando de los Ríos y Federico”.⁷⁰ Oportunamente este estudioso trae a colación el testimonio del hermano del poeta, Francisco, quien, con motivo del examen de Lorca de Derecho Constitucional, escribe que “los ambiciosos programas oficiales de las diversas materias solían incluir una parte histórica, que demostraba que la materia en cuestión era tan antigua como el hombre. En Derecho Constitucional esta parte estaba representada por la filosofía política griega [...]. Sabía el profesor que Federico estaba entusiasmado con los diálogos de Platón, que leía en ediciones de la biblioteca del propio don Fernando [...] El examen se inició, creo recordar, con una conversación benévola sobre los diálogos platónicos. Acaso se deslizó luego hacia mitos de la antigüedad, en los que Federico estaba versado”.⁷¹ Todo lo dicho parece demostrar que los conocimientos de García Lorca en materia de literatura y mitología clásicas fueron, efectivamente, mucho más amplios que lo que pensaron, al menos, ciertos amigos.

68. *Op. cit.*, p. 60. Para *Yerma*, cf. C. Feal, “Eurípides y Lorca: observaciones sobre el cuadro final de *Yerma*”, *Actas VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, I, Madrid, Istmo, 1986, pp. 497-510.

69. Además de en el poema “Preguntas” (I.71), la figura de Sócrates se encuentra también en un texto en prosa inédito de la primera época lorquiana titulado “Árbol de sorpresas. Sócrates”. Puede verse en E. Martín, *Op. cit.*, pp. 241-2.

70. *Op. cit.*, p. 239.

71. *Op. cit.*, pp. 99-100.