

## LORCA Y LA TRAGEDIA GRIEGA. EL CASO CONCRETO DE *BODAS DE SANGRE*

ESTHER LÓPEZ OJEDA\*

### *Resumen.-*

Relacionar diferentes épocas o movimientos literarios es fundamental en el proceso de enseñanza-aprendizaje. En este trabajo nuestro objetivo es descubrir las conexiones entre el género trágico de la Antigüedad y las tragedias de Lorca. Nos centramos en dos obras significativas: *Las Bacantes* (Eurípides) y *Bodas de sangre* (F. García Lorca). Tratamos el concepto de tragedia según Aristóteles, la estructura, los personajes y temas trágicos y los motivos recurrentes. No se trata sólo de la coincidencia de recursos y estructura, sino del hecho de que ambas obras tratan los sentimientos humanos más profundos y que esa coincidencia es una consecuencia de ello.

### *Abstract.-*

Relating different literary movements or periods is fundamental in the teaching-learning process. In this work our aim is to discover the links between the ancient tragic genre and Lorca's tragedies. We focus on two significant works: *The Bacchae* (Euripides) and *Bodas de sangre* (F. García Lorca). We deal with the concept of tragedy according to Aristotle, the structure, the tragic characters and subjects, and leitmotifs. This is not only about the coincidence of resources and structure, but the fact that both works deal with inner human feelings and that coincidence is a consequence of it.

*Palabras clave:* Género trágico, Predestinación, Motivos recurrentes, Lorca.

*Keywords:* Tragic genre, Predestination, Leitmotif, Lorca.

Establecer relaciones entre diferentes épocas o movimientos estéticos nos parece esencial en el proceso de enseñanza-aprendizaje, ya que es una forma de “romper compartimentos estancos” en los conocimientos del alumnado, de potenciar el pensamiento abstracto en la interrelación de elementos, de considerarnos herederos de movimientos estéticos pasados -lo cual trae consigo valores como el respeto, curiosidad por otras épocas...-, etc. En este caso concreto nos proponemos establecer relaciones entre los rasgos del género trágico en la Antigüedad y las obras trágicas

---

\* IES Celso Díaz de Arnedo, La Rioja, España. Correo electrónico: estherlopezo@yahoo.es.

lorquianas. Nos centramos en *Las Bacantes* de Eurípides y *Bodas de Sangre* de Lorca y el análisis lo proponemos para alumnado de Bachillerato, capaz de realizar un trabajo comparativo partiendo de unas pautas básicas.

La obra de Lorca deja traslucir el tema del destino trágico o la imposibilidad de realización personal. La frustración vital de sus personajes, que proviene de elementos externos como el Tiempo o la Muerte y de realidades sociales creadas por el propio ser humano (prejuicios de casta, convenciones, yugos sociales), es una coincidencia temática con los grandes mitos clásicos. Lorca logra plasmar en sus dramas lo trágico del hombre e insistió en que el teatro debe caracterizarse por su poder dramático:

“El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus tradiciones, que se aprecien sus olores, y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos”<sup>1</sup>.

*Bodas de Sangre* es intencionadamente una tragedia. En un principio la obra iba a formar parte de una trilogía sobre la tierra andaluza, junto con *Yerma* y una tercera obra que no llegó a escribirse (*La destrucción de Sodoma* o *La sangre no tiene voz*) trilogía que resuena a un modelo griego. Cuando Lorca habla de sus dramas nos dice que son la tragedia de un género antiguo, con pasión e instinto arrasadores expresados de forma poética. Esta concepción de la tragedia es arcaica y popular, universal, identificada con lo rural andaluz pero llevada a su culminación en la Antigüedad. No hay una imitación servil, sino la misma búsqueda a la hora de expresarse.

En el teatro español el género trágico no ha sido muy prolífico. Incluso se duda de la posibilidad de una tragedia en épocas racionalistas que no captarían el espíritu trágico clásico y que no admitirían aspectos esenciales como el “*fatum*”. Steiner, en *La muerte de la tragedia*, afirma el éxito del género desde la Antigüedad hasta Shakespeare y Racine, pero desde esta época “el avance de la burguesía, la popularidad de la novela, la sustitución de la tragedia por el más asequible género del melodrama, la falta de un público literato”, contribuyen a su desaparición. Para Steiner, de las tres mitologías que existían en el mundo occidental, la clásica sólo conduce a un pasado muerto y la cristiana y la marxista son antitrágicas, por lo que no es factible crear una tragedia moderna. Y si esto no es posible ¿por qué Lorca denominó a su obra como tal?<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *El teatro es la poesía que se hace humana*, en: García Lorca, F., *Obras completas*, del Hoyo, A. (ed.), Aguilar, Madrid 1977, 1078.

<sup>2</sup> Josephs, A./ Caballero, J., “Introducción”, en: García Lorca, F., *Bodas de Sangre*, Cátedra, Madrid 1992, 14.

La realidad socio-histórica andaluza que envuelve a Lorca le pone en contacto con muchos aspectos semejantes a la Antigüedad. Tenía conciencia de la naturaleza antigua de su pueblo, y él mismo escribió en *Impresiones y paisajes*: “hay que ser religioso y profano. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana”<sup>3</sup> ¿Qué es lo que le mueve a acercarse a las características de la Antigüedad? En primer lugar, que no estaba conforme con los rasgos del teatro de su tiempo, para él aburguesado y de mal gusto. Y en segundo lugar, que intuye una nueva concepción del teatro que se aparta de muchas de las obras que en su época se están construyendo:

“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 teatro de hoy está ausente el sentido trágico. El pueblo sabe mucho de eso”<sup>4</sup>.

En el pueblo andaluz, al igual que en Grecia, el sentido trágico de la vida está presente. El desarraigo del mundo industrializado no había llegado a la cultura andaluza que retrata Lorca, ni tampoco un racionalismo excesivo que eliminara el fatalismo que también encontramos en la tragedia griega. Pero Lorca no recrea una tragedia clásica, sino que escribe una nueva tragedia universalizando todo lo mítico que encontró en su pueblo andaluz.

El teatro total es, por tanto, una vuelta a los orígenes: poesía, canto, danza y rito en una unidad. Coincide con los griegos en los elementos trágicos, en la presentación de un conflicto cerrado en el que participan actores y uno o más coros, en que conjugan los elementos dialogados y los líricos, y en que todo gira en torno a las crisis decisivas y dramáticas de la vida del hombre.

Lorca recoge la lucha humana con fuerzas exteriores que rigen la vida sin posible escapatoria. Aunque no hay oráculos, sí que aparece una inevitabilidad más próxima de los griegos que del sino romántico; está más cerca de la mimesis y catarsis de Aristóteles que del teatro europeo contemporáneo. La combinación de verso y prosa se asemeja a la tragedia griega con la combinación de trímetros yámbicos para los diálogos y metros líricos. La utilización de un mensajero, la Mendiga, para traer noticias de la muerte también nos recuerda a ella. En cuanto a los temas ver el amor como una fuerza suprema de la que no te puedes defender, identificar el amor con la fecundidad de la tierra, unir trasgresión y muerte, llevar la pasión del héroe hasta las últimas consecuencias..., todo esto coincide en Lorca y la tragedia griega.

*Bodas de Sangre* recoge las características del género trágico griego, y en ella encontramos rememoraciones de muchas obras que han sido señaladas por la crítica

<sup>3</sup> Josephs/ Caballero, “Introducción”..., 17.

<sup>4</sup> Suero, P., *Noticias Gráficas*, en: *Bodas de Sangre...*, 1992, 20 (la negrita es nuestra).

literaria. *Los siete contra Tebas* ya presentaba la figura del mensajero que va trayendo noticias a la ciudad haciendo crecer la tensión hasta la noticia de la muerte de los dos hermanos. La insistencia en llenar el ambiente de elementos de desgracia, de símbolos que preconizan la tragedia que sucederá nos recuerda entre muchas otras tragedias griegas a *Agamenón*, que cuando llega su muerte estaba ya prevista por el espectador. En lo que se refiere a la utilización de símbolos repetidos que influyen en el sentido de la obra, podríamos referirnos a muchas tragedias griegas cada una con su símbolo particular: *Coéforos* con la serpiente que arrebató las crías del águila; *Los siete contra Tebas* con la nave y su piloto; etc. El tema de la mujer sin hombre lo vemos en *Las suplicantes*, en Clitemnestra de *Agamenón*... Las canciones de boda recuerdan a Safo y Catulo; el canto fúnebre de Madre y Novia al de Héctor en la *Ilíada*, etc. Elegimos la comparación de *Bodas de Sangre* con *Las Bacantes* de Eurípides guiados por la opinión de Álvarez de Miranda, quien señala la relación entre la muerte de los héroes lorquianos con el rito sacrificial del Dios que muere.

## **ANÁLISIS COMPARATIVO: LAS BACANTES DE EURÍPIDES Y BODAS DE SANGRE DE LORCA.**

### 1. Las reglas aristotélicas:

Ambas obras coinciden con la definición de tragedia de Aristóteles:

“imitación de una acción de carácter elevado y completa, (...) llena de bellezas, (...) que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos”<sup>5</sup>.

Estructuralmente Aristóteles defiende que la tragedia debe tener comienzo, medio y fin. Aboga por la unidad de acción, con episodios ensamblados entre sí que no se pueden eliminar, acción que a su vez puede ser simple o compleja, según tenga o no peripecia y reconocimiento. Ambas obras cumplen estos requisitos con una acción compleja. La unidad de lugar y tiempo de Aristóteles se cumple en Eurípides pero no en Lorca, aunque ambas duran “lo que verosímilmente cuesta pasar al personaje de la felicidad a la desgracia”. Difieren en la presentación de personajes sublimes: Eurípides sigue esta norma aristotélica pero no lo hace Lorca, cuyos personajes proceden del mundo rural. Con todo ello vemos que, en general, Lorca comparte el mismo espíritu trágico que el referido por Aristóteles. Algunos rasgos están en sus palabras:

“el teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país, y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro

<sup>5</sup> Aristóteles, *Poética*, López Eire, A. (ed.), Espasa Calpe, Istmo, 2002, VI, 1449b.

destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer una nación entera.

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 vivas normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre. Un pueblo que ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama matar el tiempo”<sup>6</sup>.

## 2. La estructura:

*Las Bacantes* responde a elementos estructurales fijos: prólogo, coro y discursos extensos de los personajes. El prólogo, siguiendo la *Poética* de Aristóteles, es todo lo que precede al primer canto coral, y suele referirse a hechos pasados que afectan a la situación presente, en la que se pretende poner de relieve algún aspecto importante. En *Las Bacantes* el prólogo lo recita Dionisos, que anuncia su propósito de castigar a la familia de Penteo por no haber admitido su divinidad. Para ello ya ha sacado de sus hogares a las mujeres de Tebas, llevándolas en un delirio báquico al Citerón. Algunos críticos han advertido cierta evolución en la función dramática del prólogo, que en un principio era utilizado para comunicar el desenlace de manera más o menos formal, posteriormente el dramaturgo evita dar demasiados detalles para aumentar el interés del espectador, y en una última fase de la evolución se intenta engañar al público, que espera que el desenlace sea otro que el que realmente acontece. Esta tercera posibilidad es la que se produce en *Las Bacantes*, cuando Dionisos amenaza en el prólogo con una guerra armada que luego no tiene lugar. El coro está formado normalmente por mujeres que suelen tener cierta relación afectiva con el protagonista. Cuando Aristóteles en su *Poética* exige como norma que el Coro sea una parte más dentro de la tragedia, una parte armónica con el todo, menciona expresamente a Eurípides como quien contraviene tal precepto<sup>7</sup>. El contenido de las intervenciones del Coro en *Las Bacantes*, suele ser redundante con lo ya expresado en el diálogo dramático. El Coro aparece de manera sistemática en la obra, separando episodios. Su contenido temático suele ser la exaltación dionisiaca frente a los episodios que hacen avanzar la acción.

Eurípides recorre todas las posibilidades de alternar trímetros yámbicos con versos líricos, con el propósito de destacar los distintos niveles emocionales que cada metro comporta. Los discursos extensos de los personajes, en el diálogo dramático, utilizan técnicas oratorias: oposición de contrarios, lucha dialéctica, elaboración de

<sup>6</sup> En Gil, E., *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid 1985, 329.

<sup>7</sup> Arist., *Po.*, XVIII, 1455b.

tesis y antítesis, etc. Eurípides introduce temas candentes en su época, como el problema de lo bueno y lo malo, lo útil, lo sabio, lo verosímil, la ley frente a la naturaleza, la herencia... Dentro del discurso dramático tenemos que destacar los relatos de los mensajeros, que unas veces recopilan los sucesos acontecidos hasta el momento y otras nos narran lo sucedido fuera de la escena (en especial la muerte del protagonista, que nunca era representada ante el espectador).

El episodio al que Eurípides concede mayor extensión es el tercero: Penteo abandona su persecución a Dionisos y es convencido por el dios para introducirse entre las Bacantes que le darán muerte. El resto de la obra será una consecuencia de la decisión aquí tomada. *Las Bacantes* cumple la norma aristotélica de presentar los acontecimientos según exposición, nudo y desenlace.

*Bodas de Sangre* se estructura en tres actos, cada uno de los cuales se compone de cuadros (el primer acto tiene tres cuadros, el segundo dos y el tercero otros dos). La exposición del argumento dramático se corresponde con la primera escena, donde el diálogo entre el Novio y la Madre, y entre esta y su vecina, nos narra las funestas muertes de la familia y la intención de casarse del Novio. El nudo aparece en el resto de escenas de los actos I y II, donde se describen las relaciones de Leonardo con la Novia y la boda de ésta. El desenlace se lleva a cabo en el acto III, con la huida de los amantes, las muertes, y la posterior situación de Madre y Novia que quedan vivas.

La función que tenía el prólogo en *Las Bacantes* aparece aquí representada por el diálogo de los personajes. La obra comienza con el diálogo de la Madre y el Novio, que sirve para presentar hechos pasados -la muerte del marido y del hermano-, e introducirlos en el presente. El Coro tiene una función mucho más trágica que en Eurípides, por lo que resulta menos redundante. Respecto a los diálogos extensos de los personajes en Lorca no aparecen, todos son muy breves, aunque sí coinciden en narrar mediante el diálogo hechos que ocurren fuera de la escena.

Durante los dos primeros actos la intensidad dramática va en aumento, hasta el clímax dramático en el comienzo del tercer acto; después desciende terminando en una situación de paz. A partir de la muerte de los protagonistas el conflicto entre la Madre y la Novia parece que se agudiza, sin embargo la situación final es de calma, pues el himno del cuchillo que recitan ambas pone fin a todo el conflicto.

En *Las Bacantes* esto no ocurre. En Lorca la exposición y el nudo estaban muy próximos y alejados del desenlace. En Eurípides exposición, nudo y desenlace están repartidos bastante equitativamente en la obra. El clímax dramático en *Las Bacantes* también se sitúa al final. La mayor diferencia respecto a la obra de Lorca es que Eurípides no hace descender tanto el dramatismo al final de la tragedia. La situación de paz con que termina *Bodas de Sangre* no se da en *Las Bacantes*, donde el conflicto no se ha terminado de resolver: Dionisos ha impuesto su castigo a la familia de Cadmo, y esta todavía tiene que sufrirlo antes de llegar a la situación de paz.

### 3. Los personajes trágicos:

Ambas obras prescinden de personajes y temas secundarios, lo que permite conseguir una intensidad dramática elevada. Se muestran pasiones primarias, los personajes son en sí mismos trágicos y sufren los conflictos que no pueden controlar.

- *Dramatis personae*: Eurípides utiliza nombres propios para referirse a una familia aristocrática e incluso al dios Dionisos, mientras Lorca escoge nombres comunes referidos al papel que el personaje tiene dentro de la obra (la Novia, la Madre, el Padre, etc.), insistiendo más en las pasiones que mueven a cada personaje que en su nombre propio<sup>8</sup>.
- Clímax trágico centrado en una tríada de personajes: Penteo-Dionisos-Ágave en *Las Bacantes*, y Madre-Novia-Leonardo en *Bodas de Sangre*. Los personajes son responsables de las acciones que desencadenan su propia perdición (incluso en Eurípides que abre y cierra la obra con el dios Dionisio). En *Las Bacantes* será Penteo quien dé comienzo a la acción trágica puesto que decide destrozarse a Dioniso para desterrar sus cultos orgiásticos. En *Bodas de Sangre* esta función está repartida entre los dos personajes femeninos de la tríada: la Novia inicia la acción dramática, pues es ella quien decide huir con Leonardo, pero es la Madre quien determina el desenlace trágico con su conocida expresión: “Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío”<sup>9</sup>. Tanto la Novia como Penteo responden a las características del medio social al que pertenecen: Penteo representa la moral racional frente a la introducción de nuevos cultos dionisiacos y la Novia es una “mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera”<sup>10</sup>, que vive sola en una tierra cuarteada por el calor del sol. La obstinación de la Madre por aferrarse al pasado también la podemos registrar en el personaje de Penteo: la Madre se siente con la obligación de cuidar la tierra bajo la que descansan sus muertos; Penteo siente la misma obligación por mantener vigentes los cultos de los dioses que se veneraban en el pasado, sin abrir las puertas de Tebas a nuevos ritos como los dionisiacos.
- El Novio (Lorca) y Ágave madre de Penteo (Eurípides): alcanzan importancia en el clímax dramático del final de la obra. El Novio comienza a destacar a partir de la huida de Leonardo y la Novia porque él decide buscarlos, pero será sobre todo importante una vez que ya haya muerto, ya que las lamentaciones de la Madre girarán en torno a él. Con Ágave ocurre algo parecido: es relevan-

---

<sup>8</sup> Destacamos que en Lorca el único personaje con nombre propio es Leonardo. El resto de los personajes giran en torno a él temáticamente e incluso con sus propios nombres: la Mujer de Leonardo, la Suegra de Leonardo.

<sup>9</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 140 (Acto segundo, cuadro segundo) .

<sup>10</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 162 (Acto tercero, cuadro último).

te en el clímax dramático, cuando ella misma despedaza a su hijo; a partir de este momento no desaparece de la acción, puesto que según la moral clásica ella debe recibir el castigo de Dionisos.

- La madre (Lorca) y Cadmo (Eurípides). La tragedia de la Madre es que con la muerte del Novio se pone fin a su stirpe. Sus hijos son parte de ella porque por ellos corre la misma sangre, y por eso sus muertes suponen su misma extinción:

“Se tarda mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años. Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por ella”<sup>11</sup>.

Es el mismo sentimiento que Cadmo tiene al ver que su hija Ágave ha matado a su nieto Penteo. Cadmo también sustentaba su vida en la vida de sus descendientes. Así lo expresa:

“a mí, que sin hijos varones, veo a este vástago de tu vientre, desgraciada, muerto de la manera más horrenda y más cruel. En él fijaba su mirada nuestra casa ... En ti, hijo mío, que eras el sostén de nuestro hogar, nacido de mi hija, y el venerable temor representabas en la ciudad”<sup>12</sup>.

- La Mendiga (Lorca) y el mensajero (Eurípides): presentes en la muerte de los protagonistas (no representada ante el espectador). El Mensajero cuenta al Coro lo que ocurrió desde que él con Penteo y Dionisos abandonaron la ciudad, hasta que Penteo fue engañado por Dionisos y murió despedazado a manos de su madre. La narración del Mensajero es muy detallada y ocupa unos doscientos versos de la obra. La Mendiga es quien lleva la noticia de lo que ha ocurrido en el bosque al pueblo, y lo hace de una forma más poética y con una extensión mucho menor -prácticamente catorce versos-.

La Mendiga, junto con la Novia, son los únicos personajes que han presenciado el desenlace trágico; al igual que en Eurípides sólo se encontraban presentes el Mensajero, Penteo, y Dionisos y las Bacantes. La diferencia entre la Mendiga y el Mensajero es que la primera habla del suceso con deleite fúnebre. Los tintes realistas del diálogo del Mensajero se asemejan a los de la Criada de Lorca. El Mensajero es el personaje más equilibrado entre Penteo,

---

<sup>11</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 132-133 (Acto segundo, cuadro segundo).

<sup>12</sup> Eurípides, *Tragedias (Las Bacantes-Hécuba)*, Tovar, A., (ed.), Ediciones Alma Mater, Barcelona, 1960, 1305-1310.



que está influenciado por el racionalismo, y las Bacantes, que se inclinan hacia lo dionisiaco; es la misma función que tiene la Criada de la Novia, el primer personaje que se da cuenta de que se aproxima la boda y de la exaltación de la pasión entre Leonardo y la Novia, dos cosas antagónicas que irremediablemente terminan en tragedia.

- Consecuencias de la muerte de los protagonistas: Penteo (Eurípides) y Leonardo y el Novio (Lorca). Ágave consigue la cabeza de su hijo pensando que es un trofeo, la cabeza de un león, y la enseña a sus interlocutores resaltando distintos matices: ante las Bacantes insiste en el aspecto ritual de la matanza, ante los tebanos en el cinegético, y ante Cadmo sobre su carácter honorífico para la familia. Sin embargo se descubrirá que la cabeza es la de su hijo, y lo que traerá será la desgracia para todos, para su familia y para todo el pueblo tebano. De una manera parecida la muerte de Leonardo y el Novio traerá consecuencias distintas para cada uno de los personajes: la Novia ha perdido la posibilidad de ser madre y a la única persona a la que podía amar, y para la Madre ha supuesto el fin de su estirpe. Al igual que en Tebas, aunque salvando las distancias de dos argumentos diferentes, la desgracia llegará para todos, para las dos familias. Han sucumbido en la tragedia tanto los seguidores de Dioniso que parecían destinados a alegrarse por la implantación de un rito que ellos aceptaban, como los que se alegraban de la boda.
- Diferente concepción del protagonista trágico. Sobre todo las figuras de Ágave y la Novia. El protagonista trágico reconoce su destino y su error:

“ÁGAVE : ¿Por qué acudió al Citerón ese infeliz (Penteo)?

CADMO: Para burlarse del dios iba a tus bacanales.

ÁGAVE: Y nosotras ¿de qué modo fuimos a parar allí?

CADMO: Estabais en delirio y toda la ciudad estaba poseída por Baco.

ÁGAVE: Dionisos nos destruyó. Ahora lo comprendo”<sup>13</sup>.

Estamos ante la idea clásica de que con el sufrimiento el hombre aprende (*pather mathos*). Sin embargo la figura de la Novia es muy distinta, en el último cuadro dice que si todo volviese a ocurrir nuevamente, actuaría de la misma forma, rebelde ante su destino:

“¡Tu hijo era mi fin y yo lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja, y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos!”<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> E., *Ba.*, 1292-1296.

<sup>14</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 163 (Acto tercero, cuadro segundo).

- El Coro. Participa de los sufrimientos y alegrías de los personajes principales y sirve de elemento de unión y de distanciamiento con el mito dramatizado, situándose entre el héroe al que afecta la catástrofe y la compasión y terror del espectador que le producirán la catarsis. En *Las Bacantes* el Coro da nombre a la tragedia y se reparte estructuralmente de manera sistemática<sup>15</sup>. Está compuesto a lo largo de toda la obra por un grupo de mujeres vestidas con los hábitos rituales de Dionisos y comparte con él la persecución y el triunfo. El Coro en escena no interviene directamente en la venganza, aunque sí sufre la persecución y el encarcelamiento.

En *Bodas de Sangre* el Coro tiene una función no menos importante. Presenta el tema dominante en forma lírica y es mediador entre el espectador y los personajes. A diferencia de Eurípides, los personajes que componen el Coro varían: leñadores, dos Muchachas y una Niña, la Luna y la Mendiga..., y cada uno de estos Coros tiene una función especial. Por ejemplo el Coro de tres Leñadores inicia el acto III y además de las funciones citadas asume la función de puente entre los dos planos en que se mueve la obra: el real (en el pueblo) y el sobrenatural (en el bosque). En ocasiones a las partes líricas del Coro siguen otras recitadas por los mismos personajes implicados. Todos los diálogos de los coros de Lorca son expresados de forma breve y se manifiestan con el lenguaje más poético de la obra, por lo que el dramatismo que expresan es muy fuerte:

“LEÑADOR 1º: ¡Ay luna que sales!

Luna de hojas grandes

LEÑADOR 2º: ¡Llena de jazmines la sangre!

LEÑADOR 1º: ¡Ay luna sola!

¡Luna de las verdes hojas!

LEÑADOR 2º: Plata en la cara de la novia

LEÑADOR 3º: ¡Ay luna mala!

Deja para el amor la oscura rama.

LEÑADOR 1º: ¡Ay triste luna!

¡Deja para el amor la rama oscura!”<sup>16</sup>.

El Coro de las dos Muchachas y la Niña es una referencia a las Parcas: Cloto, Larquesia y Átropos, con un dramatismo acentuado por la “madeja roja” que tienen entre las manos, símbolo de la sangre derramada. La aparición inesperada de este Coro sirve para afirmar de una forma poética la muerte de Leonardo y el Novio. Además de los Coros citados que permiten que lo sobre-

<sup>15</sup> Estructura: prólogo, coro, episodio 1º, coro, episodio 2º, coro, episodio 3º, coro, episodio 4º, coro, episodio 5º, coro, éxodo.

<sup>16</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 143(Acto tercero, cuadro primero).

natural entre en escena, hay otros Coros que se dan en el plano real : entre Madre y Novia, Mujer y Suegra, etc.

### LA FUNCION DE LOS DIOS Y EL DESTINO.

*Las Bacantes* refleja el conflicto de los cultos de los dioses de otras culturas para la sociedad ateniense. Eurípides muestra dos aspectos de Dionisos, dios que ofrece grandes goces y dios vengador con los que no le reconocen, y esto engendra la tragedia. La existencia de los dioses no es cuestionada, ni Penteo ni las Bacantes lo hacen aunque representen diferentes concepciones: la mentalidad griega frente a los nuevos ritos de Dionisos; la unión familiar de la polis frente a la agrupación religiosa báquica, etc. El hilo argumental de la obra gira en torno a Dionisos, pero Eurípides va más allá del mito y muestra su reflejo en la sociedad. Por ello comienza con el rito de la venganza divina pero termina reflexionando sobre el significado de Dionisos para el hombre que se ve supeditado al dios (Penteo será condenado por escapar a ello). Los dioses predestinan la vida del hombre, y así Dionisos castiga a la familia de Cadmo: la metamorfosis de él y su esposa en un dragón y en una serpiente, la migración desde Tebas a Iliria y el regreso al frente de una tribu bárbara para arrasar parte de la Hélade y saquear Delfos. Cadmo implora piedad al dios, pero la respuesta es que el destino de los hombres ya está predestinado por Zeus y ese destino el hombre no lo puede eludir ni aunque haya reconocido su falta:

“CADMO: Dionisos, te suplicamos, te hemos ofendido.

DIONISO: Tarde habéis aprendido; y cuando debíais lo ignorabais.

CADMO: Lo hemos reconocido. Pero tú nos has aplastado en exceso.

DIONISO: ¡Por haberme ofendido vosotros a mí que nací de un dios!

CADMO: No deben los dioses asemejarse en su cólera a los mortales.

DIONISO: Desde antaño mi padre Zeus lo había decidido”<sup>17</sup>.

El hombre es guiado por los dioses en sus acciones (algo semejante a lo que les ocurrirá a Leonardo y la Novia): “El dios nos guiará a los dos sin esfuerzo” dice Tiresias, y añade que ningún mortal podrá doblegar la voluntad de los dioses por más que este mortal tenga gran ingenio. Se acepta este destino<sup>18</sup>. La *sophrosyne*, “moderación” y “cordura”, y la *phronesis*, “razón” y “sensatez”, son la única liberación ante esta presión.

En Lorca encontramos muchas reminiscencias del mundo griego que acabamos de analizar. Aunque no aparecen en escena los dioses sí que nos encontramos con elementos de la naturaleza que tienen esa misma función, como la Luna que será la poderosa Muerte a la que los protagonistas no pueden escapar:

<sup>17</sup> Eu., *Ba.*, 1344-1349.

<sup>18</sup> Eu., *Ba.*, 194

“¿Quién se oculta? ¿Quién solloza  
por la maleza del valle?  
La Luna deja un cuchillo  
abandonado en el aire,  
que siendo acecho de plomo  
quiere ser dolor de sangre (...)  
¡Que quiero entrar en un pecho  
para poder calentarme!  
¡Un corazón para mí!  
¡Caliente, que se derrame  
por los montes de mi pecho!”<sup>19</sup>.

Y un poco más adelante añade:

“Pero que tarde 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>20</sup>.

La Luna predestina los hechos de manera irreversible y los personajes no podrán cambiar el vaticinio. Su cuchillo es un cuchillo de muerte e irremediamente tendrá que clavarse en el pecho de los protagonistas. Junto con el espectador los propios protagonistas conocen la relación Luna-Muerte; así Leonardo dice a la Novia intuendo su final trágico: “Clavos de Luna nos funden / mi cintura y tus caderas”<sup>21</sup>. Además del poder de la Luna tanto la Novia como Leonardo se ven empujados por una fuerza superior que les obliga a actuar tal y como ellos lo hacen, pero sin tener voluntad propia. No se sienten culpables de sus acciones, principal diferencia con los personajes que presenta Eurípides. Leonardo dice a la Novia: “Pero montaba a caballo/ y el caballo iba a tu puerta. (...) Que yo no tengo la culpa,/ que la culpa es de la tierra/ y de ese olor que te sale/ de los pechos y las trenzas”<sup>22</sup>. Las violentas contradicciones de sus parlamentos muestran que ellos no han querido huir, sino que han tenido que huir impelidos por un destino incontrolable<sup>23</sup>.

Otro aspecto relacionado con el destino es la presencia de las Parcas, representadas por dos muchachas y una niña, a las que nos hemos referido con anterioridad. El papel de los dioses y del destino del hombre pertenecía a la cultura griega, pero Lorca

---

<sup>19</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 144 (Acto tercero, cuadro primero).

<sup>20</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 146 (Acto tercero, cuadro primero).

<sup>21</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 154 (Acto tercero, cuadro primero).

<sup>22</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 151-152 (Acto tercero, cuadro primero).

<sup>23</sup> Aunque en diferente contexto, Adela, en *La casa de Bernarda Alba*, también se siente impelida por una fuerza amorosa sobre la que no tiene control. Dice a Martirio: “Yo no quería. He sido como arrastrada por una maroma” y “Martirio, Martirio, que yo no tengo la culpa”.

lo ve como algo universal, vigente en el s. XX. Lorca sabe extraer de la cultura trágica su sentido más íntimo, valores universales aplicables al ser humano en cualquier época.

## LOS MOTIVOS RECURRENTES Y EL ESPACIO.

### 1. La caza y el cuchillo:

Sólo semántica y funcionalmente podemos establecer relaciones, ya que los motivos recurrentes no tienen la misma denominación en ambas obras. Todos los motivos están estrechamente unidos a la intensidad dramática. La caza en Eurípides y el cuchillo en Lorca recorren sus obras de inicio a fin (son los únicos motivos que tienen esta presencia) por lo que proporcionan una estructura circular.

La caza es la imagen que domina la construcción dramática de *Las Bacantes*, aunque el objeto al que se va a dirigir esta cacería varía. En el comienzo es Penteo quien organiza la caza para atrapar a las Bacantes, pero después los acontecimientos cambian su rumbo y será Penteo el cazado por ellas. La razón por la que el argumento da este giro es la intervención del dios Dionisos, intervención que puede ser también explicada en términos de caza: Penteo es una presa en la red de caza que le ha preparado Dionisos, puesto que es Dionisos quien seduce a Penteo (primero interiormente, simbolizado en su travestismo femenino, y luego exteriormente, moviéndole a la acción) para conducirlo al Citerón donde las Bacantes le darán muerte, como una presa que cae en la trampa<sup>24</sup>.

En el propio atuendo de quienes participaban en las bacanales aparecen pieles de lo que eran animales de caza: “¡Vestida con la moteada piel de corzo, cíñete con las tiras trenzadas de lana de blanco vellón!”<sup>25</sup>. El lenguaje cinegético continúa a lo largo de toda la obra, pero sobre todo es acusado en los diálogos de Penteo (con lo que se consigue un mayor efecto trágico cuando Penteo es cazado al final). Veamos un ejemplo:

“A todas las que he logrado *atrapar*, con las manos atadas las custodian los guardias en la cárcel pública. A las que faltan las *cazaré* por el *monte* (...). Y *aprisionándolas* en mis *férreas* redes, concluiré con esta escandalosa *ba-canal* *enseguida*”<sup>26</sup>.

Las referencias cinegéticas, con que se describen las actividades de las Bacantes, comienzan a transformarse en trágicos vaticinios. Por ejemplo, la “caída al suelo” y

<sup>24</sup> Como su primo Acteón “al que despedazaron los carnívoros lebreles que él había criado, por haberse jactado de ser superior a Artemis en las cacerías”, Penteo paga con el descuartizamiento la transgresión de una norma religiosa.

<sup>25</sup> Eu., *Ba.*, 113.

<sup>26</sup> Eu., *Ba.*, 226-232.

la “carne cruda” coinciden con lo que el mensajero relatará sobre lo sucedido a Penteo:

“¡Qué gozo en las montañas, cuando en medio del cortejo lanzado a la carrera se arroja al suelo, con su sacro hábito de piel de corzo, buscando la sangre del cabrito inmolado, delicia de la carne cruda, mientras va impetuoso por montes frigos!”<sup>27</sup>.

El motivo de la caza que va cargándose de significado a lo largo de toda la obra, adquiere su máxima significación al final de la misma, cuando Penteo es cazado por las piezas que él mismo perseguía y Ágave se dirige al palacio con la cabeza de su hijo. Es el momento más trágico, y el motivo de la caza es uno de los elementos estructurales que Eurípides utiliza para crearlo.

Lorca utiliza como motivo recurrente el “cuchillo” (“navaja” o “puñal”). Aparece durante toda la obra, incluso después de las muertes se sigue cantando a la navaja. Es el motivo que da comienzo a la obra en palabras de la Madre: “La navaja, la navaja ... Malditas sean todas y el bribón que las inventó”<sup>28</sup>. La tragedia de la Madre es que a su hijo mayor y a su marido los mataron de un navajazo en medio de la calle, y su insistencia y la de otros personajes en la navaja, comienza a convertirse en un vaticinio trágico de que alguien más va a morir. Inconscientemente el lector-espectador orienta este funesto presentimiento hacia el Novio, pues es la única persona que a la Madre le queda como familia. Este presentimiento se remarca en los momentos en que la Madre dice que se quedará sola cuando el Novio se case; la insistencia en la soledad y en las navajas nos indicará que es por la muerte y no por la boda por lo que la Madre queda sola. La relación muerte-metal aparece en toda la producción literaria de Lorca. En esta obra el odio de la Madre además de a los puñales se extiende a “las escopetas y las pistolas y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era”<sup>29</sup>. Relacionados con el metal, la plata, lo frío, lo duro, serán símbolo de la muerte. Íntimamente unida está la luna (como hemos visto en versos citados más arriba). La relación luna-metal-muerte está muy presente en las obras lorquinas.

Inevitablemente las navajas dan muerte al Novio y a Leonardo. El final de la obra vuelve a hacer referencia al cuchillo y a la muerte, como ocurría en el comienzo. Estos versos son repetidos por Madre y Novia, así se supera la rivalidad entre ambas y se centra la atención en el motivo del cuchillo. La lucha de las pasiones que era la trama de la obra ya ha finalizado, y ahora se deja paso al cuchillo en un himno final.

En resumen, tanto la caza en *Las Bacantes* como el cuchillo en *Bodas de Sangre* son los motivos fundamentales porque, además de que aparecen con una frecuencia

<sup>27</sup> Eu., *Ba.*, 135-140.

<sup>28</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 93 (Acto primero, cuadro primero).

<sup>29</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 94 (Acto primero, cuadro primero).

mayor que el resto, se relacionan de forma estrecha con la trama y tienen una función trágica. Con ambos se da muerte a los protagonistas, aunque la intensidad dramática que tienen es diferente: en Lorca la presencia de los cuchillos es obsesiva mientras que la caza no es tan evidente para el receptor hasta que se descubre su significado al final de la obra.

## 2. El toro y el caballo:

Coincidencia en utilizar dos animales de forma simbólica, ambos motivos recurrentes trágicos que sugieren fuerza física, salud, velocidad... Eurípides identifica a Dionisos con un toro, por tanto ¿cómo, Penteo, un mortal, podrá atraparlo? De esta forma el desenlace de la tragedia no se augura favorable a Penteo. La empresa de sobreponerse a un dios, que es quien por otra parte predestina su vida ya se antoja imposible, pero más aún si se insiste en el poder del dios relacionándole con el toro. Dionisos es “el dios de cuernos de toro”, insistiendo en ello en varios momentos de la obra, lo que le atribuye poder y agresividad, algo que Penteo no descubre hasta que no entra en el Citerón con las Bacantes: “Tú me pareces un toro que ante mí me guía y que sobre tu cabeza han crecido cuernos. ¿Es que ya eras antes una fiera? Desde luego estás convertido en toro”<sup>30</sup>. Las seguidoras del dios, las Bacantes, así le reconocen y le invocan diciendo: “¡Muéstrate a mi vista como un toro!”<sup>31</sup> El Coro también es consciente de esta metamorfosis de Dionisos y dice, hablando de la muerte de Penteo: “un toro fue su introductor a la desgracia”<sup>32</sup>. Y como el toro es el animal del dios, el propio Dionisos juega con la confusión dios-toro y toro-animal, cuando Penteo le intenta amordazar él está sentado y Penteo lucha por inmovilizar a un toro-animal.

De la misma manera en Lorca el caballo es inseparable de Leonardo. La pasión de Leonardo se expresa por medio del caballo, el cual le conduce siempre a casa de la Novia: “pero montaba a caballo/ y el caballo iba a tu puerta”<sup>33</sup>. En el conjunto de la obra literaria de Lorca, los jinetes y por metonimia los caballos, siempre han estado relacionados con la muerte. En *Bodas de Sangre* esto también ocurre, y el caballo se asocia además de con la pasión, con la sangre que va a ser derramada y con la tragedia que se aproxima. Cuando los personajes se dan cuenta del amor de Leonardo por la Novia, no lo hacen por ninguna palabra de este, sino por el caballo: “Pero ¿quién da esas carreras al caballo? Está abajo tendido, con los ojos desorbitados como si llegara del fin del mundo”<sup>34</sup>. Y este “fin del mundo” es muy significativo, porque se refiere tanto a la lejanía de la casa de la Novia como a la muerte que le va a sobreve-

<sup>30</sup> Eu., *Ba.*, 920-922.

<sup>31</sup> Eu., *Ba.*, 1019.

<sup>32</sup> Eu., *Ba.*, 1159.

<sup>33</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 151 (Acto tercero, cuadro primero).

<sup>34</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 104 (Acto primero, cuadro segundo).

nir a Leonardo por acudir allí. Pero a pesar de que el caballo comienza a adquirir tintes trágicos, Leonardo no se puede separar de él: “yo no soy hombre para ir en el carro”<sup>35</sup>, le dice a su mujer, él y el caballo son uno, y permanecen juntos hasta la muerte, porque el caballo también participa en la huida. Cuando el Novio busca a Leonardo y a la Novia en el bosque no espera escuchar voces, sino que agudiza su oído para oír los cascos del caballo, símbolo de la pasión de Leonardo. El momento en que el motivo del caballo alcanza su mayor capacidad trágica es en la nana que Mujer y Suegra repiten una y otra vez, símbolo de la tragedia que se aproxima:

“Bajaban al río.  
 ¡Ay, cómo bajaban!  
 La sangre corría  
 más fuerte que el agua (...)  
 ¡Ay caballo grande  
 que no quiso el agua!  
 MUJER (dramática):  
 ¡No vengas, no entres!  
 ¡Vete a la montaña!  
 ¡Ay dolor de nieve,  
 caballo del alba!”<sup>36</sup>.

No es extraña la utilización de animales en ambos autores, en el contexto griego es habitual el carácter divino que se atribuye a algunos animales, y en Lorca es característico que se relacionen los impulsos de los personajes con la naturaleza y los animales. El caballo está mucho más cargado de elementos trágicos que el toro. Lorca juega en su obra con la prosa y el verso, y el caballo aparece insistentemente en el verso, lo que le da mayor dramatismo.

### 3. La naturaleza y su relación con el espacio de las obras:

La naturaleza es otro motivo que comparten las dos obras, está íntimamente ligada al hombre y lo que ocurre en la naturaleza le ocurre a los protagonistas del drama. El atributo de las Bacantes también tiene relación con la naturaleza: una rama de tirso con guirnaldas de hiedra en la parte superior. El campo semántico de la naturaleza aparece constantemente en *Las Bacantes*, por ejemplo: “¡Oh Tebas, nodriza de Sémele, corónate con hiedra! ¡Florece, haz florecer a porfía la verde brionia de frutos brillantes, y conságrate a Baco entre ramos de encina o de abeto!”<sup>37</sup>.

Este procedimiento es semejante a la insistencia de Lorca en imágenes relacionadas con el mundo floral. La Madre dice que su marido le “olía a clavel” y que este

<sup>35</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 128 (Acto segundo, cuadro primero).

<sup>36</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 106-107 (Acto primero, cuadro segundo).

<sup>37</sup> Eur., *Ba.*, 105-110.



con su hijo muerto eran “dos hombres que eran dos geranios”<sup>38</sup>. Lo que no quiere ver es a “mis muertos llenos de hierba”, y relaciona a los hombres con la tierra del campo: “los hombres, hombres; el trigo, trigo”<sup>39</sup>. Cuando oye hablar de los Félix se le “llena de cieno la boca”<sup>40</sup>. Y preferiría que la Novia y su madre fueran “como dos cardos que ninguna persona les nombra y pinchan si llega el momento”<sup>41</sup>. La Mujer de Leonardo llama a su hijo “clavel” y la Suegra “rosal”, y dicen: “hoy está como una dalia”<sup>42</sup>. Como la Novia y Leonardo han huido la Madre dice de ellos: “planta de mala madre”<sup>43</sup>. Las referencias al campo se convierten en una constante de la obra, recordemos que las diferencias económicas entre el Novio y la Novia se deben a que el primero tiene viñas y la segunda campos de secano. En el acto II se utiliza de manera más intensa la imagen floral, aparecen ramos de flores, azahares, laureles, jazmines y dalias. En la canción de boda también abundan estas imágenes<sup>44</sup>.

Además de los rasgos de contenido y de la gran expresividad que proporcionan estas figuras, Lorca las integra en la tragedia y adquieren función dramática. Por ejemplo la Mujer de Leonardo, que ya se ha dado cuenta de la falta de amor de su marido, dice al ver salir a la Novia el día de la boda: “así salí yo de mi casa también. Que me cabía todo el campo en la boca”<sup>45</sup>. La confesión que la Novia hace a Leonardo a modo de presagio utiliza una de las imágenes florales más bellas pero también más dramática de la obra, pues el dormir en una colcha de flores hace referencia al lecho conyugal: “(temblando) No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás”<sup>46</sup>.

La naturaleza en ambos autores es inseparable del drama y se convierte en un elemento trágico que contribuye a canalizar las emociones del lector-espectador siguiendo las oscilaciones de intensidad dramática. Pero, además, la naturaleza es significativa si atendemos al espacio en que se desarrolla la acción de cada obra. *Las Bacantes* oscila entre la ciudad y el monte y *Bodas de Sangre* entre el pueblo y el bosque; ciudad y pueblo con rasgos apolíneos, y monte y bosque con dionisiacos. En estos últimos es donde se produce el clímax trágico y la caracterización es muy parecida: “Bosques sombríos” nos dice Eurípides<sup>47</sup>; y “Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente

<sup>38</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 95 (Acto primero, cuadro primero).

<sup>39</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 95 (Acto primero, cuadro primero).

<sup>40</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 99 (Acto primero, cuadro primero).

<sup>41</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 99 (Acto primero, cuadro primero).

<sup>42</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 103 (Acto primero, cuadro segundo).

<sup>43</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 139 (Acto segundo, cuadro segundo).

<sup>44</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 121-126.

<sup>45</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 129 (Acto segundo, cuadro primero).

<sup>46</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 120 (Acto segundo, cuadro primero).

<sup>47</sup> Eu., *Ba.*, 1052.

oscuro. Se oyen dos violines”<sup>48</sup>, precisa Lorca que atribuye al bosque mayores connotaciones dotándolo de mayor intensidad trágica.

Por todo ello la naturaleza es un elemento importante que condiciona la trama de las obras. En *Las Bacantes* el monte es el lugar de los ritos báquicos, es símbolo del abandono de las obligaciones sociales de las mujeres en la ciudad, permite acontecimientos irracionales como las Bacantes con serpientes que les lamen las mejillas, manantiales de leche, etc. Si Penteo ha de morir a manos de las Bacantes, esto no puede ocurrir en el racionalismo de la ciudad, sino en lo pasional del bosque. Y en su muerte están presentes los elementos de la naturaleza: se esconde en unos matorrales, se sube a la copa de un árbol, se esparce su cuerpo mutilado por la tierra... En *Bodas de Sangre* el bosque también significa poner fin al racionalismo y a las convenciones sociales. Es el pueblo quien encarna los rasgos racionales y no permite que Leonardo y la Novia se amen cuando ella se ha prometido e incluso casado con el Novio. Por lo tanto, una vez que esta pareja ha decidido huir, el espacio irremediablemente tiene que tener características sobrenaturales. Y así pasamos de la casa de la Novia al bosque, y el elemento que posibilita el cambio es el caballo, al que ya nos hemos referido. Es en el bosque donde se puede personificar la muerte, y lo hace en forma de Luna y de Mendiga. Y será en el bosque donde aparece el clímax trágico, la muerte de Leonardo y el Novio. En este lugar se concentran los elementos trágicos, hasta que se produce la tragedia en sí misma. Una vez que el desenlace trágico ya ha tenido lugar, los acontecimientos siguen su curso, tanto en *Las Bacantes* como en *Bodas de Sangre*, en el pueblo o en la ciudad.

## CONCLUSIONES.

Todos estos elementos corroboran que es posible hacer un trabajo comparativo de las tragedias de Lorca con las de la Antigüedad. El trabajo en el aula, que lo llevamos a cabo con alumnado de 2º Bachillerato (17-18 años), comenzará con una lectura comprensiva dramatizada, y después se continuará con pautas que posibiliten la comparación. Insistiremos en que las fuentes de Lorca no sólo son trágicas y en que no estamos ante un caso de simple imitación sino que la esencia trágica que Lorca quiere transmitir sale a la luz utilizando recursos trágicos característicos de las tragedias griegas. La expresión de los impulsos y de lo más íntimo del hombre producen estas coincidencias en obras separadas por siglos pero que expresan pasiones universales. Lorca y Grecia coinciden en la creación de una atmósfera trágica que todo lo envuelve y en la que todo se desarrolla.

*Bodas de Sangre* y la tragedia griega: dos mundos distantes expuestos con unos recursos expresivos muy semejantes.

---

<sup>48</sup> Lorca, *Bodas...*, 1992, 141 (Acto tercero, cuadro primero).