

GARCÍA LORCA

Y EL TEATRO CLÁSICO

EN LOS ENSAYOS consagrados hasta la fecha al teatro de García Lorca se sigue invariablemente, aunque con mayor o menor originalidad en la presentación, el método que consiste fundamentalmente en explicar una obra determinada por las lecturas reales e incluso, con frecuencia, supuestas de su creador, lo que permite establecer relaciones de causa a efecto entre sus lecturas y su propia creación, y explicar finalmente a Lorca a través de otros autores.

De seguir a los críticos de García Lorca en sus incursiones en la literatura española o extranjera de todos los tiempos a la búsqueda de lecturas —“fuentes”— y de dar por válidas sus conclusiones —no por más prudentes menos categóricas— cabría preguntarse hasta qué punto son compatibles la impresión de gran lector que involuntariamente suele darse de él —si nos atenemos a la diversidad de lecturas— “influencias” —que se le atribuyen— y la opinión comúnmente sustentada de que fue un hombre de “escasa disciplina literaria”,¹ “un perezoso” que “quería comprender y acercarse a todo con el menor esfuerzo”.² Se argüirá en favor de esa tesis que Lorca penetraba en el secreto de un autor, sin conocerlo, “oyendo hablar a sus amigos, viendo rápidamente un libro”.³ Y acaso haya contribuido él mismo a fomentar, si no a suscitar ese criterio con respuestas del tenor de la que sigue a preguntas como ésta:

—¿Lee usted mucho? —le preguntaba un periodista.

—Por temporadas. Tuve épocas de leerme dos libros diarios.⁴

Ahora bien, de ser así, como lo creemos, la respuesta de García Lorca no puede ser considerada como un dato de valor decisivo, puesto que no especifica la duración de las “temporadas”, ni sitúa el período de su vida en que transcurrieron esas “épocas” de lectura intensa ni el género de esas lecturas, lo que impide formarse una idea cabal de la calidad y naturaleza de las mismas, aunque haya aludido más de una vez a sus preferencias en numerosos escritos y declaraciones verbales.⁵

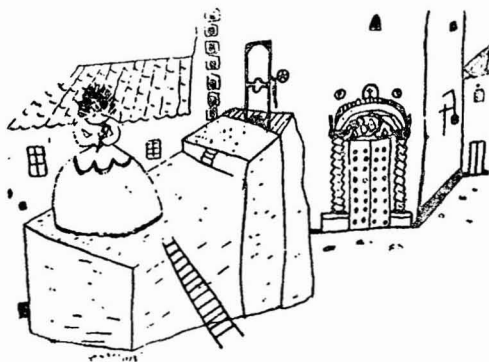
Sus múltiples y absorbentes ocupaciones,⁶ por otro lado, nos inducen a pensar que esas “temporadas” han debido ser más bien cortas. En última instancia, García Lorca nos sugiere en cierto modo el alcance que debe darse a esta respuesta suya al precisar que el leer “dos libros diarios”, “lo hacía ya como una gimnasia intelectual”.⁷ No obstante nos parece que leyó más y con mayor detenimiento de lo que se piensa, a juzgar por su propia obra y sus trabajos críticos.⁸

Pero todo esto —para nuestro objeto— tiene poco interés. Lo importante es que si bien existe notoria disparidad de criterios en lo tocante al volumen, la variedad y la calidad de sus lecturas, y, por consiguiente en lo que atañe a la atribución de “fuentes” o “influencias” modernas, nacionales o extranjeras, los críticos de García Lorca son unánimes en afirmar con mayor o menor rotundidad, que se inspiró principalmente en el teatro del siglo XVII, en general y en el

Por Francisco OLMOS GARCÍA

Dibujos de Federico GARCÍA LORCA

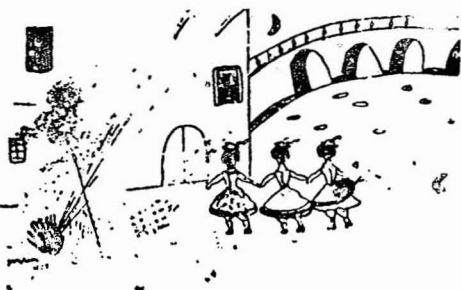
de Lope de Vega, de quien fue el continuador, en particular, lo que vamos a examinar a grandes rasgos a través de algunos de los ejemplos más característicos. De *Bodas de sangre*, Ángel del Río dirá que “un soplo de concepción clásica, de tragedia mediterránea y hasta un cierto aliento shakespeariano nos revelan la alta jerarquía de la obra. En su realización artística reconocemos además huellas procedentes de muy varias fuentes. De la comedia española tiene



Mariana Pineda. Última escena

el aire campesino y la técnica que funde lo musical con la acción. *Toda la atmósfera de la boda es característicamente lopesca*. De lo moderno toma el simbolismo sugerido de la muerte, a lo Maeterlinck, el fondo andaluz popular con algún rasgo realista que recuerda a los Machado y la fuerza primaria de la tragedia bárbara a lo D'Annunzio o a lo Valle Inclán, sin el preciosismo literario del italiano ni el encanto puramente verbal o el sabor arcaico del gallego”. Y como impulsado por una necesidad de precisión, añade: “Se trata no de influencias directas, sino de recuerdos subconscientes y remotos, *salvo en el caso de Lope*”.⁹

Alfredo de la Guardia es mucho más categórico, más tajante que Ángel del Río. Para él, García Lorca, “en *Bodas de sangre*, en *Yerma* y en *La casa de Bernarda Alba*... fue ansiosamente llevado por la inteligencia y por su sangre”¹⁰ a los puros orígenes de la dramática de Castilla”. La “influencia” de Lope sobre García Lorca se concretiza en una relación de dependencia real y consciente. “Esta influencia de Lope de



Dibujo para Mariana Pineda

Vega sobre García Lorca es tan firme y decisiva que tiene numerosas demostraciones, aun en aquella parte de la obra del segundo más alejada, en espíritu y forma, de la del primero”, “...el teatro del uno y del otro se enlazan continua y legítimamente”.¹¹

1 Ángel del Río. *Vida y obras de Federico García Lorca*. (Zaragoza, 1952. Estudios Literarios), p. 18.

2 Roberto G. Sánchez. *García Lorca, estudio sobre su teatro*. (Madrid, 1950), p. 137.

3 Ángel del Río. *Op. cit.*, *Ibidem*.

4 *La Voz* (Madrid, 18 de febrero, 1935), p. 3. in: *Bulletin Hispanique*, t. LIX, N° 1, Janvier-Mars, 1957, p. 71. En las sucesivas referencias al *Bulletin Hispanique*, emplearemos la abreviatura B. H.

5 Cabe notar que entre los nombres de autores extranjeros citados por García Lorca constan muy pocos de los que se insiste en afirmar que “influyeron” en él. En cambio suelen pasarse por alto, entre los españoles, los de Encina, Gil Vicente, Lope de Rueda y otros que el mismo Lorca menciona varias veces.

6 Sabido es que García Lorca se licenció en Derecho y cursó Filosofía y Letras; estudió piano, armonizó canciones populares; hizo numerosos dibujos que expuso en Barcelona; fundó la revista *Gallo* y colaboró en varias publicaciones periódicas y diarias; mantuvo nutrida correspondencia con críticos, poetas, pintores y amigos; dio múltiples conferencias; organizó con Falla y otros amigos granadinos algunas fiestas cuya organización absorbía cierto tiempo; viajó mucho por España, pasó más de un año en los Estados Unidos y Cuba y estuvo en Argentina; dirigió la Barraca y montó numerosas creaciones para la misma; escribió un libro de viaje, varios libros de poemas, diversas farsas, una comedia, distintas tragedias... Todo esto nos hace suponer que las “temporadas” de lectura a un tal ritmo no debieron ser largas ni las “épocas” frecuentes.

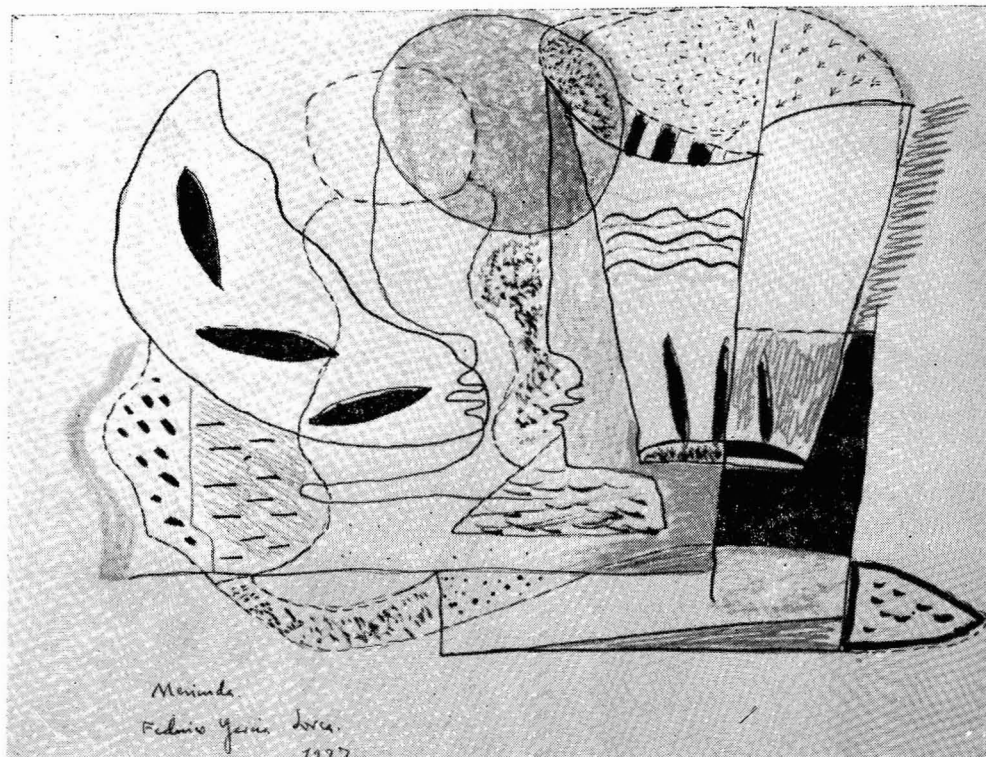
7 B. H. citado. *Ibid*.

8 A este respecto, nos parece revelador el trabajo del señor Marcell, titulado *Enfin la vérité su Lorca?* (in *Langues Néo-Latines*, N° 140, Janvier, 1957). Nuestra opinión se funda por otra parte en los propios comentarios o alusiones de García Lorca a autores de épocas y países diversos, en los estudios de crítica literaria que se le conocen y en el empleo que hace de ciertas experiencias formales de los clásicos españoles, si bien consideramos que carecía de la formación universitaria de un Dámaso Alonso, de un Jorge Guillén y de otros escritores de su generación que se consagraron a la función docente. Lorca citaba a poetas árabes y persas. Comentaba con profunda admiración y conocimiento de causa las diversas canciones y el Romancero. Montó para la Barraca creaciones de Encina, Lope de Rueda, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca... y conocía a fondo la producción de Gil Vicente y Juan de la Cueva. Consagró sendos ensayos a Góngora y Soto de Rojas. Leyó a Jovellanos y a Moratín. Fustigó a los románticos excepto a Bécquer. Comentaba a Gánivet. Admiraba “el saber de Unamuno”. Mencionaba a Eugenio d'Ors. Leyó a Manuel Machado y a Ortega y Gasset. En sus primeros libros transparecen las lecturas de Azorín en *Impresiones y Paisajes*, así como la de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez: los “dos maestros de la poesía contemporánea”. Encomiaba a A. Machado, criticaba más bien a Juan Ramón “gran poeta turbado por un terrible exaltación de su yo, lacerado por la realidad que lo circunda, increíblemente morido por cosas insignificantes” (*El Sol*, Madrid 10-6-36. F. García Lorca, *Obras completas* Aguilar, 1955, p. 164). Estudió el teatro griego y en particular a los trágicos. Leyó todo Shakespeare. Aludió a Molière. Comentaba con nostálgica admiración a Frank Wedekind. “...maravilloso errante que quería saber ¡Cómo está hecho el globo! y escandalizaba a los buques de Alemania con sus canzonetas a través pero admirables” (*Gaceta del Sur*, Granada, 27 de mayo, 1920. *Obras completas*, p. 1557. Mencionaba a Pirandello. Sin novedad en frente de H. María Remarque le sugirió poema *Iglesia abandonada* (in *Poeta en Nueva York*). Leyó a Baudelaire, Verlaine, Víctor Hugo, Walt Whitman, Rubén Darío, Anatole France, etc.

9 Ángel del Río, *Op. cit.*, p. 136.

10 *Sic*.

11 Alfredo de la Guardia. *García Lorca persona y creación* (Argentina, 1952. Ed. Shapiro), pp. 230, 231.



Naturaleza muerta, 1927

Finalmente, para F. Nourissier, nuestro dramaturgo "es el verdadero continuador de Lope en la literatura española" y su teatro está enraizado en el teatro del siglo xvii.¹² De una manera general estos criterios son sustentados por los autores que han consagrado una atención especial al teatro de García Lorca.¹³

Aun en el supuesto de que compartiésemos los juicios emitidos por los críticos del teatro lorquiano citado, cabría precisar el Lope de Vega que en su opinión sirvió de modelo a García Lorca. El dato, con haber sido desdeñado hasta la fecha, no deja de tener su valor ya que entre las dos mil creaciones dramáticas de Lope las hay tan radicalmente distintas entre sí como *Fuenteovejuna* y *Castigo sin venganza*, pongamos por caso. A nuestro parecer encarecería además la necesidad de una tal diferenciación el hecho de que La barraca representara, por su fácil actualización, la primera y no la segunda.¹⁴

Sea lo que fuere a este respecto, lo fundamental es —como advertíamos— que el teatro de García Lorca es asimilado por sus críticos al teatro "clásico" y sobre todo al de Lope y que esta asimilación les permite interpretar su obra dramática a la manera "clásica", es decir, como si la creación dramática fuese una disertación ingeniosa de carácter metafísico y moral acerca del amor, el honor, la fatalidad, la sangre, la pasión, los celos, el odio, y se pudiese hacer abstracción de las relaciones existentes entre los temas y su enfoque con los problemas de la vida real y la actitud del autor ante los mismos.

La manera de efectuar esa asimilación —verdadera transmutación— es en sí harto reveladora.

Las lecturas, efectivas o supuestas de García Lorca, que son en primer término las lecturas del crítico, mediante las asociaciones de ideas de éste, es decir, mediante simples analogías, son trocadas inicialmente en "influencias" evidentes y por último en identidad de temas. De ahí a reducirlo a prolongación —aunque genial— de Lope a sombra

venturosa de Calderón no media nada. Una ilustración más del proceso de asimilación de que hablamos nos lo proporciona este ejemplo: "Esto —la existencia de *El drama de las hijas de Loth*— nos invita a analizar las dos primeras en función de sus analogías.¹⁵ Enlazan efectivamente *Yerma* a *Bodas de sangre* en primer término su carácter trágico, su ambiente rural no enraizado a localismo alguno y ciertas escenas de teatro alegórico con que culminan ambas composiciones. Las dos marcan el límite de las posibilidades dramáticas de García Lorca. Muy antiguas y muy modernas, actuales porque manejan temas eternos, aprovechan todo el caudal de conocimientos que el autor tiene del teatro clásico español".¹⁶ Según este proceso, no sólo se supone que Lorca repite a los clásicos, sino que, además, se repite a sí mismo.

Lo menos que se puede objetar a estas conclusiones es que la asimilación de García Lorca a los autores del xvii es dudosamente laudativa y ciertamente restrictiva para su obra. Además ello contradice el que sea considerado por los mismos críticos como el gran continuador de aquéllos. Pero no, porque según ellos, García Lorca salva el escollo de la imitación, imprime originalidad a su producción dramática vertiendo en ella sus propios rasgos caracteriales, pues "el poeta, no pudiendo desprenderse —o poner a distancia, como un juguete— de su obra se siente volcado en ella y por ella interpretado".¹⁶ O sea, el teatro de Lorca viene a ser un trasunto del teatro clásico remozado con la personalidad de su autor. O dicho de otro modo, el teatro lorquiano hace abstracción de la realidad, prescinde de los problemas reales de su tiempo, lo que equivale a decir que para García Lorca el arte escapa a las "contingencias" humanas, a la historia, aborda "temas eternos", por tanto "clásicos", a la manera clásica, es decir, interpretando las cosas como eternas.

¿Mas el concepto de García Lorca acerca del arte en general y su propia creación dramática corresponden verdaderamente a la impresión que de ellos

nos dan sus críticos? Una respuesta adecuada exige, a nuestro juicio, un estudio metódico y ecuánime de la vida del autor en el marco de la sociedad de su tiempo. Para ello hace falta recurrir constantemente a la realidad de aquellos años, expresar la estrecha ligazón creada entre ella y la producción total de García Lorca —desde el poema hasta la tragedia, de la conferencia a la entrevista— todo lo cual permite evidenciar las relaciones del autor con los problemas materiales y espirituales de entonces, comprobar que su teatro corresponde a su concepción del arte dramático. Pero como una respuesta de esta índole exige una extensión que aquí, por razones obvias, no podemos darle, vamos a tratar de vencer esta dificultad, confrontando primeramente las propias opiniones de García Lorca sobre el arte y su teatro con los juicios formulados más tarde por sus críticos acerca de los mismos.

Los comentarios de inestimable interés que García Lorca nos ha prodigado sobre el particular nos autorizan a proceder de este modo. La dificultad no estriba como ocurre a menudo en la escasez de materiales sino en su selección y sobre todo en no desvirtuar su clara significación al separarlos de su contexto histórico y de exposición.

En su primera publicación, obra de adolescencia, García Lorca se sitúa ya en el interior de la realidad de su tiempo y en relación con ella de manera clara y terminante. En efecto, ante el espectáculo que daban los "niños hambrientos" de *Un hospicio de Galicia* advierte "las graves injusticias sociales" que engendran a ese género de instituciones y desenmascara a las "comisiones de beneficencia municipal, donde abundan tanto los bandidos de levita", que disimulan esas injusticias. Ante ellas experimenta "un ansia formidable de igualdad".¹⁷ García Lorca se define ya desde muy joven, pues, no sólo como testimonio de su tiempo, sino además como actor en el mundo en que vive. Y esta posición del hombre ante la vida no sólo aparece en el texto reproducido, sino en toda su obra así como en las declaraciones de presentación o crítica de la misma. En la *penúltima* de esas declaraciones, conocidas hasta la fecha, Lorca dice trabajar en una de sus piezas. "La verdad de la comedia es un problema religioso y económico-social". Nuestro dramaturgo ha decidido abordar ese problema (no "tema"), porque "el Mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el Mundo no piensa". Y lo ha hecho con la esperanza cierta de que "el día que el hambre desaparezca" va a producirse en el Mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los

12 François Nourissier. *F. García Lorca, dramaturgo*. (París, 1955. L'Arche), p. 34.

13 Cf. entre otros: Guillermo Díaz-Plaja. *F. García Lorca, su obra e influencia en la poesía española*. (Buenos Aires, 1954. Colección Austral), p. 175 y ss. Roberto G. Sánchez. *Op. cit.*, pp. 137 y ss.

14 Cf. Mirador, Barcelona, 19 septiembre, 1935 —in *B. H.*, t. LVIII, Nº 3, 1956, pp. 336 y ss.— G. Díaz-Plaja, *Op. cit.*, p. 13.

15 Los subrayados son nuestros.

16 G. Díaz-Plaja, *Op. cit.*, p. 173.

17 *Impresiones y Paisajes: Un hospicio de Galicia*. 1918. Aguilar, pp. 1498-99.

hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución".¹⁸

Los dos textos transcritos —a veinte años de intervalo— guardan una rigurosa coherencia entre sí. El segundo confirma la doble función que se asignó García Lorca en el primero. Esa doble función explica el comportamiento y el contenido de la obra del autor. En *Un hospicio de Galicia* el adolescente de 18 años, indignado por las graves injusticias sociales, experimenta un ardiente deseo de igualdad. En el último texto citado, el adulto de 38 años, prepara una comedia destinada a contribuir a la realización efectiva de los anhelos expresados por el adolescente. Otros muchos documentos situados entre los dos mencionados e incluso el último conocido hasta hoy¹⁹ atestiguan la constante hostilidad de García Lorca a la estructura social de España, su deseo permanente de participar a través del arte en la edificación de una sociedad que satisfaga las necesidades materiales y espirituales de todos, que es lo que constituía la razón de su combate, la razón de su esperanza en "la Gran Revolución", contenidas ya en estos versos de 1929-1930:

Porque queremos el pan nuestro de
cada día
Porque queremos que se cumpla la
voluntad de la Tierra
que da sus frutos para todos.²⁰

A pesar del claro sentido de todos estos textos, podría abrigarse la duda de si García Lorca era consciente de las condiciones del combate que se propuso llevar a cabo y de sus exigencias. Pero esas eventuales dudas se desvanecen ante declaraciones rotundas como ésta: "Nosotros —me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas— estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo. En el mundo ya no luchan fuerzas humanas, sino telúricas. A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí, tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aun con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo".²¹

Quizá se alegue también que una cosa es expresar una intención y otra realizarla. Pero esta reserva no resiste tampoco a una confrontación de las declaraciones concernientes a la presentación y crítica de cada una de sus creaciones representables²² con un estudio completo de las mismas que las confirma plenamente. Un estudio de esa naturaleza muestra que la producción dramática de García Lorca se adaptó a las exigencias históricas de cada instante; de ahí que la evolución de su propio teatro sea inseparable de la evolución de la vida real española de su tiempo como lo demuestran, por ejemplo, *Mariana Pineda* y *La casa de Bernarda Alba* de una manera patente. La inclusión del teatro lorquiano en la realidad histórica manifiesta la posición de Lorca ante ella: "El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vea los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y liados a la vida y al día con una fuerza tal, que mues-

tren sus traiciones, que se aprecien sus dolores, y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor y de ascos".²³

De manera que, si *Mariana Pineda* nació bajo la dictadura del general Primo de Rivera, *La casa de Bernarda Alba* corresponde a la situación existente a comienzos de 1936, es decir, al momento en que García Lorca decía estar trabajando en una comedia cuyo contenido "es un problema religioso y económico-social". La relación de esta comedia con el momento histórico que la inspira la establece su autor con toda nitidez: "Ahora es una obra en la que no puede escribir nada, ni una línea, porque se han desatado y andan por los aires la verdad y la mentira, el hambre y la poesía. Se me han escapado de las páginas".²⁴ Otro tanto puede decirse del resto de su teatro representable. La vinculación de la trilogía *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La destrucción de Sodoma*²⁵ a la vida real la sugiere Lorca sin dejar lugar a dudas al hablar de esta última en los siguientes términos: "Sí, ya sé que el título es grave y comprometedor; pero sigo mi ruta".²⁶ Al mismo tiempo establece las conexiones de la trilogía entre sí de manera no menos inequívoca: "Me parece que a los que les han gustado estas últimas obras mías (*Bodas de sangre*) la futura (*La destrucción de Sodoma*) no va a defraudarles".²⁷ Un estudio minucioso, amplio permite descubrir —como se lo propuso nuestro dramaturgo— las relaciones existentes entre el contenido de cada pieza y la realidad del instante en que ha sido escrita y al propio tiempo

las relaciones de esa realidad con el contenido de cada creación dramática así como las de cada una de estas entre sí. Nosotros no podemos proceder a ese estudio en los límites de este trabajo y nos veremos forzados a aflorarlo simplemente, al tratar de *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre* y *Doña Rosita la soltera*. Y esta imposibilidad material de hacerlo nos obliga a utilizar más de

18 *El Heraldo de Madrid*, 8 abril, 1936. B. H., 1954, p. 294. Aguilar, pp. 1635-36.

19 *El Sol*, Madrid, 10 junio, 1936. B. H., *Ibid.*, 294 y ss. Aguilar, pp. 1636 y ss. En él, García Lorca responde a esta pregunta: "¿Crees, tú, poeta, en el arte por el arte o, en caso contrario, el arte debe ponerse al servicio de un pueblo para llorar con él cuando llora y reír cuando este pueblo ríe?"

20 *Poeta en Nueva York*, 1929-1930. Aguilar, p. 450.

21 *El Sol*, Madrid, 15 de diciembre de 1934. Aguilar, 1630. Completamos el texto transcrito con las frases que lo preceden y que aparecen truncadas en las *Obras completas* (Ed. Aguilar) "Eso es lo grave de esta situación: 'Yo sé poco, yo apenas, sé' —me acuerdo de estos versos de Pablo Neruda— pero en este mundo, yo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega". Lo subrayado es lo que no figura en las *Obras completas*. (B. H., 1954, p. 285.)

22 Representables, en oposición a ciertas frases consideradas por él como irrepresentables. Cf. Aguilar, p. 1635.

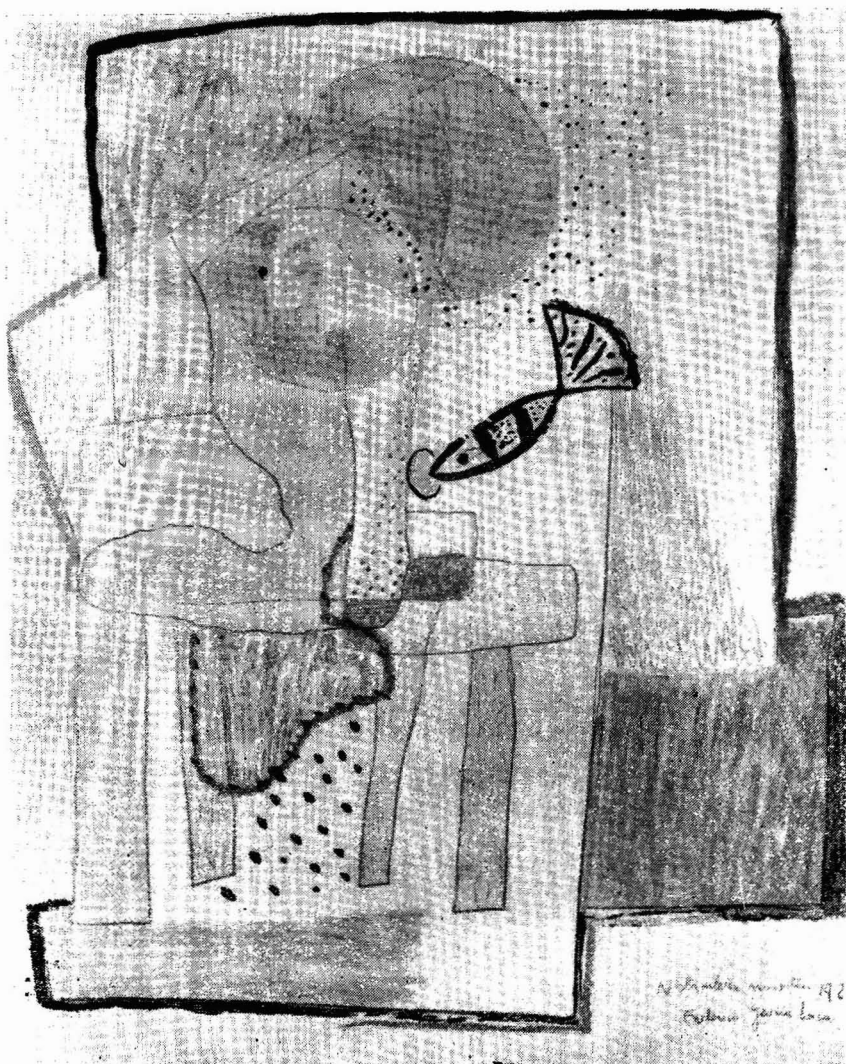
23 *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 8 de abril, 1936. In B. H., t. LXI, Nº 3, 1954, p. 293. Aguilar, p. 1634.

24 *Ibid.*, p. 294. Aguilar, pp. 1635-36.

25 García Lorca la tituló también *El drama de las hijas de Lot*. Esta tragedia que en enero de 1935 estaba "¡Avanzadísima!", "Casi hecha" (*El Sol*, 19 de enero de 1935. In B. H., t. LIX, Nº 1, 1957, p. 66) no ha sido publicada hasta la fecha.

26 Subrayado por nosotros.

27 B. H. *Ibid.*



Naturaleza muerta con pescado, 1927

lo que deseáramos los textos extradramáticos de García Lorca.

Para él todas esas acciones e interacciones constan de una manera clara y bien definida en sus creaciones si bien reconoce tácitamente que en las primeras los elementos adyacentes —no ligados directamente a la realidad— dificultan la inmediata comprensión de los problemas abordados en ellas. Lorca cree igualmente que en su obra se transparenta el sentido que le imprime. En todo ello distingue radicalmente su propio teatro del teatro de su tiempo en general: “¿Audacia? (alude a *La destrucción de Sodoma*). Puede ser, pero para hacer el “pastiche” quedan otros muchos.”²⁸ Yo soy un poeta, y no he de apartarme de la misión que he emprendido”. Esa misión la formula así: “Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden. ¡Protesto! ¡Protesto! “Por eso yo —añadirá— me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas.”²⁹ Dieciséis meses después de esta declaración, García Lorca vuelve sobre el particular precisando aún más su pensamiento. A la fórmula “el arte por el arte” nuestro dramaturgo opone la fórmula “el arte por el pueblo”. “Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo.”³⁰ En el momento en que García Lorca emite estas ideas, España está en efervescencia, la República en peligro. Esta efervescencia y este peligro cristalizarán cinco semanas más tarde en la sublevación militar del 18 de julio de 1936 en la que hallará trágica muerte nuestro dramaturgo. En esa dramática coyuntura histórica, García Lorca define por última vez el objeto de su teatro y su posición de artista en los términos categóricos que acabamos de ver, echando una luz más clara e intensa sobre escritos y declaraciones anteriores. Cuando Lorca dice que La Barraca y su propio teatro son una misma cosa, quiere decir, en particular, que van destinados al mismo público.³¹ “Obreros, gente sencilla de los pueblos, hasta los más chicos, y estudiantes y gentes que trabajan y estudian”,³² excepto “la burguesía frívola y materializada”.³³

De ese público espera “la luz” García Lorca para que se acabe de “crear obra de esa que se ha dado en la flor de llamar pura y desligada de las preocupaciones actuales...”.³⁴ Ello ocurrirá definitivamente “en cuanto los de arriba bajen al patio de butacas”³⁵ lo que supone la previa transformación de la estructura de la sociedad española como se echa de ver.

En esa labor transformadora, el teatro, por ser “uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país”, tiene una función importante que cumplir y la cumplirá si “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...”³⁶ García Lorca busca imprimir un carácter educativo al teatro pensando en el público a quien lo destina. Por eso es “ardiente apasionado del teatro de acción social”.³⁶ Pero el teatro, para que sea verdaderamente educativo debe descubrir al pueblo la realidad social disimulada por los



Mariana Pineda. Estampa 39

mitos, de la misma manera que la ciencia descubre la naturaleza tras la lucha contra los mitos que la disimulan. “La imaginación de los hombres ha inventado los gigantes para achacarles la construcción de las grandes grutas o ciudades encantadas. La realidad ha enseñado después que estas grandes grutas están hechas por la gota de agua.” “En la lucha entablada entre la realidad científica y el mito imaginativo, vence, gracias a Dios, la ciencia, mucho más lírica mil veces que las teogonías.”³⁷ Lo cual traducido al arte dramático quiere decir que “el teatro es una escuela de llanto y de risa, y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas”.³⁸ Y con la modestia del sabio al llegar al término de una investigación, al descubrimiento de una realidad velada por los prejuicios, García Lorca declara: “Yo me sorprendo mucho cuando creen que esas cosas que hay en mis obras son atrevimientos míos, audacias de poeta. No. Son detalles auténticos, que a mucha gente le parecen raros, porque es raro también acercarse a la vida con esta actitud tan simple y tan poco practicada: Ver y oír. ¡Una cosa tan fácil! ¿Eh?”³⁹

Cuanto precede nos parece demostrar de manera tangible no sólo la radicación histórica actual del teatro de Lorca, sino también la intención del autor de hacer de su obra el espejo en el cual el pueblo vea reflejada su vida y las condiciones que la determinan, sus sufrimientos y sus luchas y en consecuencia sus esperanzas. La estrecha ligazón de sus personajes “a la vida y al día” explica, a nuestro parecer, el que el teatro lorquiano revele el movimiento que la realidad lleva en ella.

Al tomar la realidad de su tiempo como materia de inspiración y al describirla con realismo, García Lorca se inscribe en la tradición realista y popular de la literatura española. Su obra se diferencia así, en otro aspecto, del teatro del siglo XVII y por ende de Lope de Vega, su artífice en gran parte.⁴⁰ Esto no significa que el teatro del XVII no sea realista, porque lo es; pero se diferencia de la literatura tradicional española, que acaba en Cervantes y la *Gerarda* de Lope de Vega⁴¹ en que recoge la realidad oficial, que disimula la realidad nacional, y no ésta, a excepción de algunas creaciones como *Fuente-*

ovejuna, *Peribáñez*, *El Alcalde de Zalamea*, y pocas más. La razón es que el teatro del siglo XVII estaba en general “comprometido”⁴² con el orden existente y subordinado a la censura.⁴³ Y la

28 Días antes decía: “Para pensar y sentir los más nobles ideales de la humanidad, el actual es el gran ambiente. Para crear obra de esa que se ha dado en la flor de llamar pura y desligada de las preocupaciones actuales...” (*El Sol*, Madrid, 15-12-34 in Aguilar). El “ambiente actual” a que alude Lorca es el que sucedió a la Revolución de octubre de 1934 en España y a los acontecimientos políticos de Alemania. Nos parece muy probable que lo que ha impedido la publicación de la tragedia *La destrucción de Sodoma* es su radicación histórica actual. Por razones similares *Poeta en Nueva York* tuvo que ser editado sin autorización de los herederos de García Lorca y *La casa de Bernarda Alba* no pudo ser publicada hasta 1945; lo fue únicamente gracias al “fervor y la tenacidad de los admiradores del poeta” (Guillermo de Torre: *La casa de Bernarda Alba*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1949, p. 159).

29 *La Voz*, Madrid, 18 de febrero 1935 in *B. H.* 1957, Nº 1, p. 69.

30 *El Sol*, Madrid, 10 junio 1936 in *B. H.* 1954, Nº 3, p. 295. Aguilar, p. 1636-37.

31 *Luz*, Madrid, 3 septiembre 1934 in *B. H.*, p. 281. Aguilar, p. 1626.

32 *Ibid.*, p. 1625 y *B. H.*, p. 280.

33 *B. H.* 1957, Nº 1, citado, p. 65.

34 *B. H.* 1954, Nº 3, p. 285. Aguilar, p. 1629.

35 *Ibid.*, p. 1626 y *B. H.* 1954, Nº 3, p. 281.

36 *Charla sobre teatro* — in *Obras Completas*. Ed. Losada, Buenos Aires. T. XIII, p. 154-5. Aguilar, p. 34.

37 *El defensor de Granada*, 12 octubre 1928 in *B. H.* 1953, p. 334. Aguilar, p. 1544.

38 *Charla sobre teatro*. *Ibid.*

39 *B. H.* 1957 Nº 1, p. 68-9.

40 M. Bataillon. “Ce que l’hispaniste doit à l’Espagne”, in *Cahiers Pédagogiques* 15 avril 1956, p. 487.

41 M. Bataillon. *Erasmus y España*. Fondo de Cultura Económica, México 1950. T. II, p. 404-5.

42 Ch. Aubrun. *La comédie doctrinale et ses histoires de brigands. El condenado por desconfiado*, in *B. H.* T. LIX Nº 2, 1957, p. 146.

43 Cuando se habla del pensamiento del siglo XVII —que suele presentarse como el único genuinamente español por un lado, en oposición con el pensamiento del XVIII, escamoteado al efecto, y por otra parte sin la menor relación con el del XVI, de excepcional interés— o se comenta la orientación y la temática del teatro de aquella época e incluso cuando se menciona la situación económica de entonces, no suele tenerse suficientemente en cuenta este hecho determinante para la vida toda de España desde 1480 hasta 1830: el poder omnímodo de la Inquisición ejercido a través de la censura religiosa y judicial o civil (cf. J. Deleito y Pinuelas: *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1952, p. 328 y ss.). Ese descuido da lugar a confundir lo que es la consecuencia forzada de una ineludible exigencia oficial con el sentir general, los intereses de un grupo minúsculo con la comunidad de intereses. Por este sesgo la idea “hecha célebre por *El gran teatro del mundo* de Calderón, de que toda la realidad histórica no es sino teatro y de que *La vida es sueño* no se presenta como una idea de un servidor de la Contrarreforma y de la Monarquía absoluta que es lo cierto, sino como “la concepción españolísima” de la vida. (C. Vossler: *Introducción a la literatura española del Siglo de oro*. Buenos Aires, 1945. Colección Austral, p. 49). A nuestro juicio, se incurre en ese error por no tener en cuenta la clara y precisa diferenciación entre lo oficial y lo nacional existente en la realidad ni hacer hincapié acerca de la situación creada al autor, obligado a observar rigurosamente las instrucciones dimanantes de la censura eclesiástica y judicial, cuyo poder coercitivo es ya sensible en 1502 (cf. Américo Castro: *La realidad histórica de España*. Editorial Porrúa, Buenos Aires, México, 1954, p. 663) y lleva consigo “para España la pérdida de hábitos seculares y el ingreso en un nuevo régimen, en “una servidumbre gravísima” que hacía sentir a los españoles “a par de muerte”. (Comentarios a unos textos del Padre Juan de Mariana por A. Castro, *op. cit.*, p. 509 y 607). Las incidencias de la censura y la práctica inquisitoriales sobre el desarrollo y la orientación de la cultura y los graves peligros que pesaban sobre el autor si no se sometía a la voluntad de los censores son ya puestos de manifiesto de ma-

pauta la dio precisamente Lope, para quien "lo principal son temas y figuras, no la tosca realidad", ⁴⁴ el cual "dominó y en parte modeló" ⁴⁵ aquel teatro y le dio el tono, ese tono que como vamos a ver discrepa totalmente del que le imprimió García Lorca al suyo por la razón que la concepción de la vida real y el papel que se asignan respectivamente en ella y por consiguiente sus ideas sobre el teatro son diametralmente diferentes.

Lope había

*escrito algunas veces
Siguiendo el arte que conocen pocos.*

Pero por ganar "fama y galardón", lo que le situó en una posición de total dependencia del público, ⁴⁶ se determinó a escribir

*...por el arte que inventaron
Los que el vulgar aplauso pretendieron;
Porque, como las paga ⁴⁷ el vulgo, ⁴⁸
es justo
Hablarle en necio para darle gusto.*

Censuró a Lope de Rueda porque eran

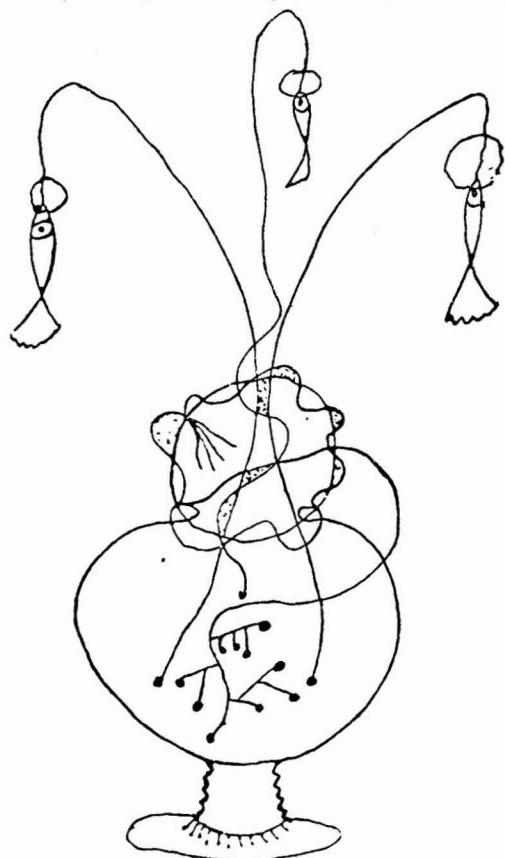
*Sus comedias de prosa tan vulgares
Que introduce mecánicos oficios
Y el amor de una hija de un herrero.*

Aconsejaba supeditar la creación dramática a las exigencias ⁴⁹ de la sociedad de la época recordando que

*Ya todos saben qué silencio tuvo
Por sospechosa un tiempo la comedia;
Y que de allí nació también la sátira,
Que siendo más cruel, cesó más presto,
y dio licencia a la comedia nueva.*

Sugeridas, más que definidas, las razones históricas que dieron lugar a la "comedia nueva", Lope recomienda que

*En la parte satírica no sea
Claro ni descubierto
Pique sin odio, que si acaso infama
Ni espere aplauso ni pretenda fama.*



Viñeta

Lope familiar de la Inquisición, ⁵⁰ aspirante a cronista del rey, ⁵¹ y al que no sin cierta severidad se le ha calificado de servil hasta la bajeza, ⁵² pone cima de una manera consecuente al *Arte nuevo de hacer comedias* pretendiendo que el teatro suplante a la vida misma, es decir que lo imaginario suplante a lo real, mientras que en Lorca servirá para comprender la vida real y actuar sobre ella.

*Oye atento, y del arte no disputes;
Que en la comedia se hallará de modo
Que oyéndola se pueda saber todo.*

A juzgar por el sentido de estas estrofas al que permanece fiel su autor salvo en raras ocasiones, no creemos que entre la vida y la obra de García Lorca pueda hallarse ni una sola analogía con la vida y la obra de Lope de Vega. El Fénix fue el primer autor dramático que atento a las decisiones del Concilio de Trento y del Pontificado, supeditó la estética a la ética, hizo del arte un auxiliar de la teología y la moral, "un instrumento de propaganda" al servicio de la religión ⁵³ y de la monarquía absoluta. Calderón y sus seguidores proseguirán e intensificarán estas características del teatro de Lope "distanciando aún más intensamente la escena de la realidad". ⁵⁴

¿Qué deberá enseñar la comedia para que cumpla la misión de panacea universal, para que asuma el carácter enciclopédico a que Lope alude en *El arte nuevo*? Calderón, el más representativo de los autores dramáticos de la Contrarreforma, lo dirá en el *Gran teatro del mundo*, y en *La vida es sueño*: "Toda la realidad histórica no es sino teatro", ⁵⁵ la vida es una ficción de cuyas mallas —tentaciones— hay que esforzarse por escapar; es corta y en ella se decide, según nuestras acciones, nuestro destino en la otra vida que es la única real. En el fondo se trata de sustraer al hombre de la realidad, de evitar que piense en sus condiciones reales de existencia, de incapacitarlo para la acción. ⁵⁶ Pues "la opinión es ya un factor constante de gobierno" aunque no directo aún. ⁵⁷ Es evidente que "el poder de la masa social, aunque torcido, es grande y puede ser peligroso para la paz pública y aun para la seguridad del soberano, por lo cual conviene canalizarle, transigir con él en algo, sorteándolo con disimulos y limitadas condescendencias, no por la simpatía que inspire, sino por el temor que causa". ⁵⁸ Calderón y sus continuadores —esforzados defensores de la monarquía absoluta— prosiguiendo las trazas de Lope, se encargarán de contribuir a dispersar el poder efectivo de la masa social ⁵⁹ divinizando el poder del rey, es decir preservándolo de la acción de la opinión, defendiendo "el orden inmutable de la naturaleza y de la sociedad" ⁶⁰ fomentando la disgregación de la masa social, dando a entender que cada persona tiene trazado su sino particular por Dios al que no puede escapar —ni debe intentarlo— si de veras quiere salvarse. En el inmenso teatro que es el mundo, según Calderón, montado por Dios para probar a sus criaturas y premiarlas o

nera inequívoca por el Padre Mariana con motivo del proceso de Fray Luis de León, coetáneo suyo. Con el modo de proceder de la Inquisición —escribió Mariana— "era fatal que se amortiguasen los afares de muchos hombres distinguidos", pues "cuanta tormenta amena-

zaba a los que sostenían libremente lo que pensaban". Esos muchos hombres distinguidos se veían irremisiblemente colocados ante este terrible dilema: pasarse "al otro campo o plejarse a las circunstancias".

El resultado es que se "formaban las ideas que agradaban, en las que había menor peligro, pero no mayor preocupación por la verdad". (Citado por A. Castro, *op. cit.*, p. 607). Ese modo de proceder de la censura inquisitorial religiosa y civil explica en gran parte la orientación político-religiosa del teatro del XVII, su significación es lo que se debe tomar en cuenta en evitación de errores capitales como el señalado más arriba.

⁴⁴ C. Vossler, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁵ M. Bataillon, *Cahiers Pédagogiques*. Ya citado, p. 487.

⁴⁶ El público lo componían sobre todo hidalgos e indianos (M. Bataillon ya citado), aunque los más temidos por los autores y actores eran los bulliciosos mosqueteros. (J. Deleito y Pinuelas, *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa Calpe, 1951, p. 190 y ss.)

⁴⁷ Subrayado por nosotros.

⁴⁸ La interpretación de R. Menéndez Pidal no nos parece ajustarse al sentido que los autores de mayor autoridad dan a este término en el XVII. (Cf. *Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Col. Austral 1947, p. 79). Lope emplea *vulgo* en oposición a discreto. Para Cervantes, forma parte del vulgo "todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe". (*Don Quijote*, Parte II, Capit. XVI.) Gracián sustenta un criterio análogo (cf. *El Criticón*, "Crisis V. Plaza del populacho y corral del vulgo").

⁴⁹ Denominamos exigencias a la coacción que Vossler llama "tendencias y necesidades", *op. cit.*, p. 52.

⁵⁰ G. Marañón: *El Conde-Duque de Olivares*, Buenos Aires, Col. Austral 1950, p. 147.

⁵¹ Lope de Vega, *El triunfo de la humildad y soberbia abatida*.

⁵² H. A. Rennert-A. Castro: *Vida de Lope*, Sucesores Hernando, Madrid, 1918, p. 422.

⁵³ E. Moreno Báez: *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*, Consejo superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1948, p. 12.

⁵⁴ C. Vossler, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 49-56) Ch. V. Aubrun, in B. H. citado, p. 146.

⁵⁶ J. Deleito y Pinuelas: *El declinar de la monarquía española*, Espasa Calpe, Madrid, 1947, p. 35-58), *Ibid.*, p. 36.

⁵⁹ El empeño oficial en impedir la exteriorización colectiva del descontento, tanto en España como en los países europeos sometidos a ella, fue vano. Desde 1640 y a corto intervalo se suceden las sublevaciones de Cataluña (1640-1652), Portugal (1640-1668), Aragón y Andalucía (1641), de Sicilia (1646) y Nápoles (1647), sin mencionar las guerras con los Países Bajos.

⁶⁰ Ch. V. Aubrun, *Ibid.*, p. 146.



El ángel

castigarlas de acuerdo con el uso que hagan de su libre albedrío, cada personaje —tipo general e individuo singular a la vez—⁶¹ tiene predestinado su papel. De la manera de interpretarlo dependerá el premio o el castigo eterno.

Por este sesgo se busca impedir el desarrollo de la opinión pública, expresión de las aspiraciones, intereses y sentimientos de las fuerzas sociales surgidas de la estructura feudal. Las cuales constituyen a comienzos del siglo xvi una amenaza para la hegemonía política de la sociedad feudal. Esas fuerzas de progreso hacen suyas las ideas “revolucionarias” del Renacimiento.⁶² Según ellos el rey es servidor del pueblo, cuya autoridad es más legítima que la del rey, y si no cumple con sus deberes para con él, se le puede imponer la abdicación y hasta matar, si se vuelve tirano.⁶³ Todos los hombres tienen derecho al respeto de la dignidad humana, son iguales no sólo ante la muerte sino ante el amor.⁶⁴ El culto y el clero —proclaman— deben ceñirse a las normas primitivas de la religión de Cristo. La autoridad eclesiástica, en lo que atañe al poder temporal de la Iglesia, debe someterse a las deliberaciones de las Cortes, etc. A través de todas estas exigencias explícitas o tácitas, se comprende que al mismo tiempo que se procura frenar el desarrollo de la opinión en tanto que expresión de una fuerza social nueva, se busque enterrar el Renacimiento, expresión de su ideología. Lo primero lo hace la monarquía absoluta dejando casi intacta la estructura feudal de la sociedad. Lo segundo volviendo en lo fundamental a las doctrinas medioevales. La parte doctrinal la formula finalmente el Consejo de Trento, los organismos de la Contrarreforma vigilan su realización y Calderón la propaga en todo su teatro, y de una manera particular en el *Gran teatro del mundo* y en *La vida es sueño*. Como en la Edad Media los hombres deben ser de nuevo única y exclusivamente iguales ante la muerte, no ante la vida, como lo habían proclamado los hombres del Renacimiento.

Autor (Dios) *Y la comedia acabada
ha de cenar a mi lado
el que haya representado
sin haber errado en nada
su parte más acertada;
allí igualará a los dos.*

Pero si el pobre y el rey “son iguales en acabando el papel”, como dice Calderón en *El gran teatro del mundo*, el rey se redime de todas sus faltas con sólo excusarse de ellas:

*Pidiendo perdón el rey
bien su papel acabó,*

mientras que al pobre no le basta con pedir perdón sino que debe soportar con tanta resignación

*“la miseria”, “el padecer”
el nunca tener que dar
el siempre haber de pedir,*

“el desprecio”, “el baldón”, “la mendigues”... hasta el fin de su vida.

Como se puede colegir, jamás existió una literatura tan sistemática y fielmente servidora del orden existente, “plus engagée”⁶⁴ como ha sido atinadamente subavado. Y en ese sentido es como hay

que enfocar el estudio del teatro del siglo xvii y no como lo ha venido haciendo la crítica, atribuyendo a la gratuita satisfacción de un gusto frívolo y muy hispánico de diversión⁶⁵ lo que era medio de preservación de las estructuras feudales del régimen teocrático de monarquía absoluta de la acción o al menos de la presión de “la masa social”. Ese teatro para realizar su fin histórico y no porque sea una “concepción española”⁶⁶ tenía que impulsar más y más al poeta dramático, a un estilo apoyado en encantamientos, especulaciones y visiones ultra-terrenas. Por esta ruta se llega al terreno de las utopías. La atmósfera moral se hallaba saturada de vapores utópicos que, tal que la lluvia, descendían sobre la literatura produciendo el crecimiento sin tino ni medida de motivos arcádicos, bucólicos y pastorales, de aventuras de caballeros y bandidos, de encantamientos y ensoñaciones de épocas doradas y felices, etcétera.”⁶⁶

Con el teatro doctrinal propiamente dicho coexistía el teatro específicamente frívolo, cuyo fin era igualmente sustraer al hombre de la punzante realidad. Pero en verdad esta diferenciación es más teórica que práctica, puesto que lo propio del teatro del xvii en general es la frivolidad y la sensualidad. Así lo entendía Cervantes, ya a comienzos de siglo —al definir las comedias “que ahora se representan como “espejos de disparates, ejemplos de necedades o imágenes de lascivia”.⁶⁷

En el teatro del xvii se sigue en su máximo grado y de una manera sistemática el principio según el cual el fin justifica los medios. Consecuente con él, la censura eclesiástica española juzgará con severidad las “ideas heréticas” —entiéndase no conformistas o críticas— pero tolerará, entre protestas verbales o escritas que tienen más de complicidad que de disformidad, las peores aberraciones en el teatro. Más aún, ¿Lope, Tirso y Calderón —sin incluir otras figuras de menor relieve del teatro— no eran religiosos? Incluso era perfectamente compatible distinguirse como autor erótico y mundano, ser un teólogo de fama y ocupar altos puestos en su Orden, como ocurrió con el autor de *El burlador de Sevilla*. Cuando se piensa por otro lado en lo que era la vida religiosa de la época,⁶⁸ se comprende que Tirso no constituyese un caso particular. En verdad lo único que importaba era asegurar la intangibilidad del orden existente —en lo cual la Inquisición jugaba un papel preponderante. “La teocracia se satisfacía con prácticas solemnes y exteriores, con ejercer el dominio político e intelectual, y con la seguridad de no ser atacada.”⁶⁹ En fin, la realidad histórica y el fin perseguido por los autores del xvii explican que el teatro de aquella época esté penetrado de estoicismo cristianizado, con lo que el fatalismo se encuentra finalmente justificado.

A juzgar por lo que precede nos parece poder afirmar que entre el teatro de García Lorca y el clásico no existe analogía alguna de contenido ni de objeto. Lo confirma además el criterio que presidió el arreglo de algunas obras del xvii por García Lorca y sobre todo la adaptación de *Fuenteovejuna*, representada con gran éxito por La Barraca. En esta obra, de fácil actualización por su realismo histórico, García Lorca separó

“todo el drama político” —es decir lo que tenía de doctrina oficial— y se limitó “a seguir el drama social”.⁷⁰ o sea lo que sigue constituyendo el drama de España; de ahí el ardiente entusiasmo que suscitaba en el público popular de La Barraca. La mejor caracterización que puede hacerse de las relaciones del teatro de Lorca con el teatro del xvii nos parece hallarse contenida en la idea que ha guiado a nuestro dramaturgo en el montaje de *Fuenteovejuna*, que es la idea que le ha guiado en toda su propia producción dramática.

II

Ahora bien, si es verdad que García Lorca no se inspiró en el teatro del xvii ni fue el continuador de Lope en el sentido indicado por los autores citados, es decir por el contenido e intención de su teatro, como tampoco por su actitud —muy diferente de la de aquéllos— ante la vida, no es menos cierto que en la obra de García Lorca hallamos determinadas concordancias formales con la de ciertos autores de los siglos xvi y xvii. El carácter de esas concordancias formales es lo que ahora se trata de explicar.

A nuestro parecer, en efecto, el considerar como “influencias”, por ejemplo, el hecho de que en *Bodas de sangre* “Hay (a) canciones ligeras aprendidas de Lope de Vega y ambiciosas alegorías estudiadas en Calderón”⁷¹ no tiene valor de explicación. En verdad ni Lope fue el creador de las canciones ni Calderón de las alegorías, y las canciones y alegorías de García Lorca no recuerdan más a Lope y a Calderón respectivamente que las de éstos a Encina, Gil Vicente o Torres Naharro. Por las mismas razones, nos parecería igualmente impropio emplear el término “influencia” para designar las concordancias que puedan establecerse entre las creaciones

61 Tipo general porque el pobre —todos los pobres— ha nacido para soportar la miseria; el rico —todos los ricos— para gozar las riquezas. Individuo singular porque cada pobre o cada rico, cada persona, dentro de su “condición” —léase clase— tiene un destino específico y diferenciado del destino de los demás.

A cada uno por sí
y a todos juntos, mi voz
ha advertido; ya con esto
su culpa será su error.

(*El gran teatro del mundo*, 127).

62 E. Moreno Báez, *op. cit.*, p. II.

63 “matarle a hierro como enemigo público y matarle por el mismo derecho de defensa, por la autoridad propia del pueblo, más legítima siempre y mejor que la del rey tirano”. (Padre J. de Mariana: *Del rey y de la institución real*.) La idea de que el rey es un servidor del pueblo sin derecho a hacer leyes para su provecho propio la defiende con energía J. de Valdés en *Diálogo de Mercurio y Carón*. Pero antes que él y los teólogos y juristas posteriores tales como Vitoria, Domingo de Soto, Medina, Bañez, Mariana, esa idea sobre la función del rey es ya sustentada por las clases populares como lo atestigua el final de una petición de las Cortes de Valladolid de 1518: “E así vuestra alteza lo deve hazer, pues en verdad nuestro mercenario es”...

64 Ch. V. Aubrun in B. H. citado, p. 146.

65 *Ibid.*, p. 147.

66 C. Vossler, *op. cit.*, p. 49.

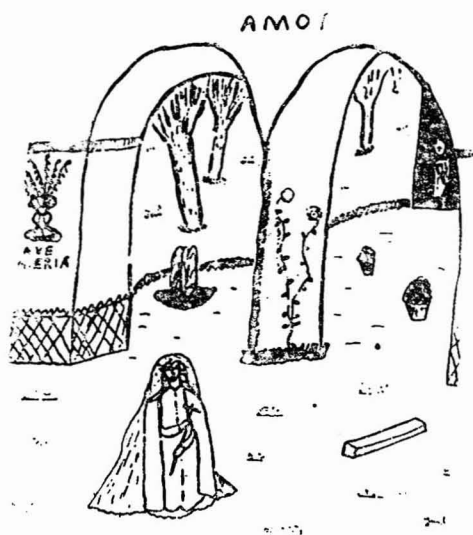
67 Cervantes: *Don Quijote*. Parte I. Capít. XLVIII.

68 A título bibliográfico: puede consultarse J. Delcito y Pinuelas: *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*: Espasa Calpe, Madrid, 1952.

69 A. Castro: *Tirso de Molina — Comedias*. Clásicos Castellanos 1952, p. xii.

70 Cf. *Mirador*. Barcelona 19 de septiembre 1935 in B. H. T. LVIII N° 3, 1956, p. 337.

71 G. Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 176.



Mariana Pineda. Escena 4ª

dramáticas de los iniciadores del teatro español y el teatro de Lope. No obstante la incorporación en el teatro de sucesos locales o acontecimientos nacionales de actualidad; la introducción indirecta del autor en escena para solicitar un puesto o favor; la utilización de lo trágico, elemento primordial de la comedia; la participación del simple, prefiguración del gracioso; la armonización de lo cómico y lo grave; el traslado de las costumbres a la escena, etcétera..., elementos básicos de la comedia figuran ya en Encina sin que por ello se pretenda, como es justo, atribuirle influencia alguna sobre Lope de Vega. En última instancia, por el procedimiento comúnmente empleado se puede ilustrar la explicación de ciertos aspectos formales de una escena, de un verso, de un fragmento de estrofa, pero con ello no podrá demostrarse objetivamente que las relaciones de este género entre otros autores y Lorca sean de dependencia, ni podrá explicarse en modo alguno una obra, a no ser que se trate de un simple plagio. Estos errores, a nuestro juicio, son errores de método. En efecto, al prescindirse de lo fundamental, de la materia viva con la cual Lorca compuso su obra y de la perspectiva en que se situó, la crítica se ve inevitablemente conducida a despojar la acción del dramaturgo de sus intenciones verdaderas, públicamente manifestadas por él; a atribuirle al autor cosas que no dijo en vez de descubrir y reconocer lo que dice realmente.

Lo que Lorca dice verdaderamente, lo que para él es fundamental lo sabemos a través del fin que persigue en su labor de dramaturgo: ayudar al pueblo. Éste debe ser el punto de partida para comprender lo que se ha dado en llamar su estilo crudo, sus imágenes audaces y al propio tiempo lo fantástico en la expresión de los sentimientos y de los acontecimientos. La "materia viva" la ha tomado en su propia forma, de donde proviene: del pueblo. Lorca no ha reanimado formas viejas que en otro tiempo fueron actuales sino que ha trasladado las vivas desde el pueblo a la escena. "A mí me interesa más la gente que habite el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora. Pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular

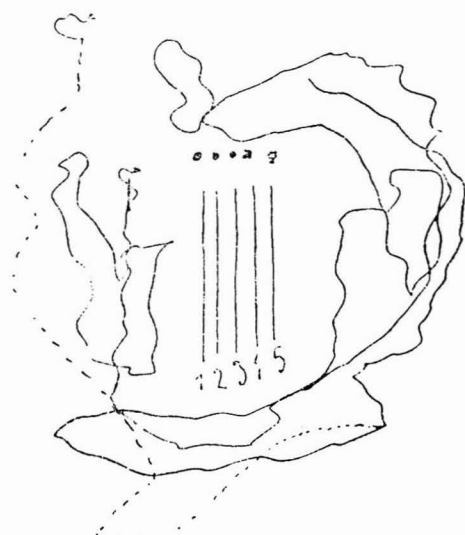
auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez; de oír hablar a la gente. Es la memoria poética, y a ella me atengo." ⁷² "Por lo demás, prosigue en la misma interviú, los credos, las escuelas estéticas, no me preocupan. No tengo ningún interés en ser antiguo o moderno, sino ser yo, natural. Sé muy bien cómo se hace el teatro semi-intelectual; pero eso no tiene importancia. En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás." ⁷³ Lorca desdén el ser "antiguo o moderno", porque lo esencial para él no son las características que dan a la forma literaria un aspecto antiguo o moderno —eso queda para el teatro "semi-intelectual"—, sino el que sea verdadera, es decir que permita expresar con naturalidad, sencillez y vigor la realidad de su tiempo. A veces, la fórmula que surge para expresarla no es "la expresión popular" sino otra aprendida en la literatura, pero "auténtica" como la popular y entonces Lorca la adopta igualmente. Esto prueba que Lorca va de la vida a la manera de expresarla en el teatro, del lenguaje de la vida, al lenguaje literario. Así es como esas fórmulas antiguas toman un sentido radicalmente distinto al suyo de origen al hacerlas surgir de una nueva realidad.

El estudio de algunas de ellas nos permitirá determinar el género e importancia de las "analogías" establecidas entre nuestro dramaturgo y los autores de los siglos XVI y XVII.

En Mariana Pineda, García Lorca hizo inconfundiblemente suyos elementos sintácticos y estructurales de *La vida es sueño*. En efecto, en su romance popular, leemos:



El ojo



Lira

¡No puede ser! ¡Cobardes!

¿Y quien manda dentro de España tales villanías?

¿Qué crimen cometi? ¿Por qué me matan?

¿Dónde está la razón de la Justicia?

En la bandera de la Libertad

bordé el amor más grande de mi vida.

¿Y he de permanecer aquí encerrada?

¿Quién tuviera unas alas cristalinas para salir volando en busca tuya? ⁷⁴

Lo que no impide que estas estrofas nos recuerden el conocidísimo monólogo de Segismundo que comienza con estos versos:

¡Ay misero de mí! ¡Ay infelice!

Apurar, cielos, pretendo,

Ya que me tratáis así,

Qué delito cometi

Contra vosotros naciendo:

Y acaba así:

¿Qué ley, justicia o razón negar a los hombres sabe privilegio tan suave exención tan principal, que Dios le ha dado a un cristal, a un pez, a un bruto, a un ave? ⁷⁴

Entre los fragmentos copiados de Calderón y el de García Lorca hallamos concordancias evidentes como ésta: Segismundo y Mariana se hallan privados de libertad en el momento en que aparecen las concordancias formales que comentamos. Los dos se juzgan arbitrariamente encerrados y se quejan de su suerte, si bien, como veremos después, la razón de su situación y la actitud respectiva ante ella cambian por entero.

Segismundo: ¡Ay Misero de mí!

¡Ay infelice!

Mariana: ¡No puede ser!

¡Cobardes!

La concordancia formal (dos frases admirativas situadas en el primer verso de ambas quejas) es evidente, pero el sentido es diametralmente distinto: La primera pregunta (Segismundo) no admite otra respuesta que la resignación. La segunda (Mariana) es una denuncia de la realidad. Segismundo se dirige al cielo, pero lo espera todo exclusi-

⁷² B. H. T. LIX 1957. N° 1, p. 69 — subrayado por nosotros.

⁷³ Tercera Estampa. Escena V.

⁷⁴ Jornada 1ª. Escena II.

vamente del uso que haga de su libre albedrío; Mariana se dirige a los hombres y lo espera todo exclusivamente de lo que ellos hagan por ella. La similitud formal de ambas frases, que García Lorca no intenta siquiera disimular, podría inducirnos a hablar de plagio:

Segismundo: *¿Qué delito cometi?*
Mariana: *¿Qué crimen cometi?*

Al final de la queja hallamos esta pregunta de Segismundo:

¿Qué ley, justicia o razón...

que concuerda con esta otra más extensa de Mariana:

*¿Y quién manda
dentro de España tales villanías?
¿Dónde está la razón de la Justicia?*

La utilización de las fórmulas de Calderón por García Lorca culmina en este ejemplo: en los últimos versos de ambos monólogos el sustantivo "ave" de Calderón sugiere a Lorca el verbo compuesto "salir volando" y "ave" y "cristal" aunque "cristal" esté empleado como sinónimo de "arroyo" —se convierten en "alas cristalinas".

Ahora bien, ¿el estudio del uso evidente que García Lorca hace de *La vida es sueño* en el fragmento indicado, nos autoriza a decir que el autor de *Mariana Pineda* se inspiró en Calderón? ¿Paralelismos como el que sigue —y otros del mismo jaez además de los ya citados—, "El cuadro inicial del acto segundo de *Yerma* no es inferior en el lirismo y tiene la misma gracia e igual frescura campesina" que "Las escenas de los labradores en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*", admiten conclusiones como ésta: "La influencia de Lope de Vega sobre García Lorca es (tan) firme y decisiva" ...? ⁷⁵

Por el sesgo de correspondencias artificiales de este género, ¿es lícito considerar la obra de García Lorca como una prolongación del teatro "clásico" e interpretarla del modo que se interpreta aquel teatro?

Incluso haciendo abstracción de lo ya expuesto oportunamente y que constituye una respuesta por adelantado a estas preguntas, en líneas generales nos parece que sería cometer un anacronismo gravísimo si pretendiéramos tomar la realidad del siglo xx por la del siglo xvii, los problemas actuales por los existentes en aquella época, la actitud de Lorca por la de un Lope o un Calderón, que es en definitiva lo que distingue la creación dramática de aquél de la de éstos.

El estudio de las concordancias concretas que acabamos de exponer y las que iremos señalando nos permitirán precisar los límites y la naturaleza de la utilización que Lorca hace de los clásicos y a la vez mostrar, bajo otros aspectos, lo que los caracteriza y opone.

Para Segismundo la razón de su estado es inherente al hecho de haber nacido.

*¿Qué delito cometi
Contra vosotros naciendo?
Aunque, si nací, ya entiendo
Qué delito he cometido*

*Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.*

Esa afirmación "definitiva" le incapacita para actuar contra alguien como causa de su infortunio o acusar a alguien de él. La culpa de su situación es el pecado original. Su defensa está en acusarse. La heroína liberal por el contrario se juzga libre de toda falta. Su situación no es una fatalidad, tiene una radicación temporal, humana, Mariana acusa, no sólo al hombre que ha cometido un acto arbitrario haciéndola condenar a muerte sino al orden que permite tales injusticias. Sus quejas son una requisitoria contra la arbitrariedad representada por el régimen de monarquía absoluta:

*¡No puede ser! ¡Cobardes!
¿Y quién manda
dentro de España tales villanías?
¿Qué crimen cometi? ¿Por qué
me matan?
¿Dónde está la razón de la justicia?*

El sentido humano universal de su acción no sólo la exime de toda culpa sino que le da energías para luchar primero, y denunciar después:

*En la bandera de la Libertad
bordé el amor más grande de mi vida.
¿Y he de permanecer aquí encerrada?*

Como vemos, Segismundo cifra su salvación en la resignación —base de la redención— mientras que Mariana espera su porvenir de la acción que puedan llevar a cabo los liberales en su favor.

Calderón emplea los términos *Libertad* y *justicia* con minúscula: Son conceptos, que tienen el sentido teológico de la época. Para Mariana y los liberales, *Libertad* y *Justicia* son realidades que hay que conquistar como si se tratase de seres vivos. La Libertad es

*una España cubierta de espigas
y rebaños
donde la gente coma su pan
con alegría.*

Como puede colegirse entre *Mariana Pineda* y *La vida es sueño*, no existen ni pueden existir otras concordancias que las de orden formal del género de las ya apuntadas y circunscritas a los fragmentos transcritos, es decir a muy poca cosa. En lo que atañe a otra índole de correspondencias ya lo formuló Lorca mejor que nosotros en términos precisos, poco después del estreno de *Mariana Pineda*:

*No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta!
¡Alerta!*

Carne viva. ⁷⁶

Sin embargo, mientras que se esgrime como argumento de valor una filiación vaga y dispersa entre la obra dramática de García Lorca y la de los "clásicos", estas concordancias precisas de forma que señalamos no son mencionadas en parte alguna.

A nuestro juicio esta falsa filiación debe ser substituida por la búsqueda de las fuentes reales de inspiración y de la posición del autor que determinan el contenido de su obra. *Bodas de sangre* nos brinda un nuevo ejemplo de la necesidad de proceder de este modo.

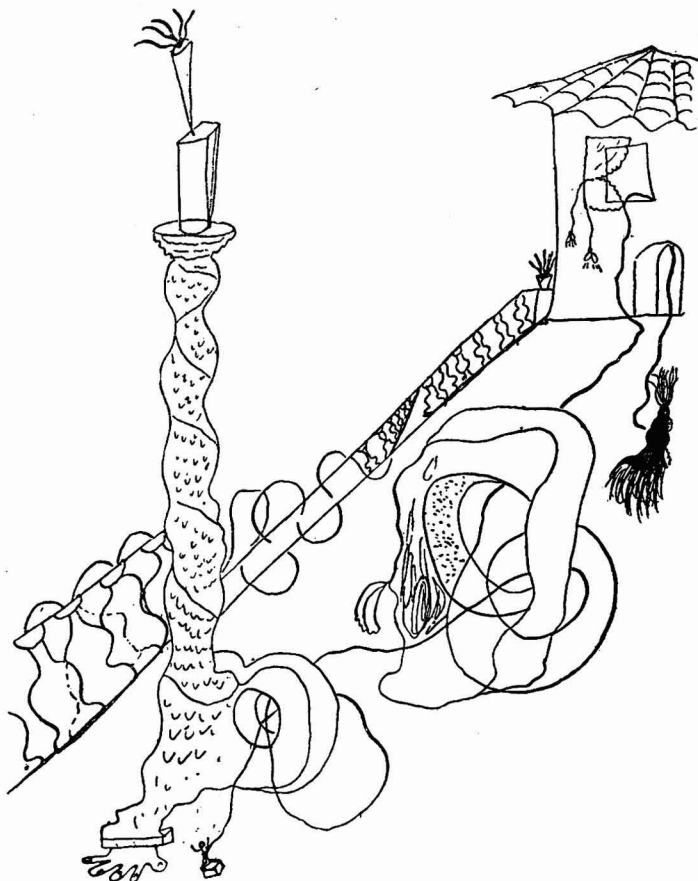
Como el resto de la creación dramática de García Lorca, *Bodas de sangre* se inspiró en la realidad, "en la información periodística, de un hecho real ocurrido en la provincia de Almería". ⁷⁷ El autor "lo vio entre los sucesos de un periódico y quedó suspenso". ⁷⁸ El mérito de Lorca está en haber querido bus-

⁷⁵ A. de la Guardia, *op. cit.*, p. 333.

⁷⁶ *Poeta en Nueva York*: "Ciudad sin sueño". Aguilar, p. 421.

⁷⁷ A. del Río, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁸ *El Debate*. Madrid, 1º de octubre 1933 in B. H. T. LVIII. N.º 3, 1956, p. 315.



Columna y casa

car y haber hallado y expuesto las causas reales del suceso, en haber denunciado el engaño del fatalismo (como en todas las demás obras), lo que le salva del escollo del melodrama. Mas, ya que para comprender todo esto es necesario conocer el contenido de la obra, presentémosla en lo esencial.

La tragedia de *Bodas de sangre* es la consecuencia del conflicto engendrado por la diferencia social de los protagonistas principales. Dos jóvenes..., "dos buenos capitales"⁷⁹ contraen matrimonio. La novia quiso años atrás a otro hombre, Leonardo, pero rompió con él porque según el mismo Leonardo "dos bueyes y una mala choza son casi nada".⁸⁰ Lo casó con una prima de ella, pobre como Leonardo. Este aceptó esa boda por dignidad: "A mí me pueden matar, pero no me pueden escupir. Y la plata que brilla tanto, escupe algunas veces."⁸¹ No obstante, aun obedeciendo a la convención social, la Novia y Leonardo continuaban queriéndose como se desprende del contraste entre la conversación fría, calculada de los padres de los novios al concertar la boda y la súbita y profunda emoción de la novia ante la presencia de Leonardo. El carácter venal e hipócrita de ese matrimonio, que por su misma naturaleza sacrifica el derecho del hombre y de la mujer a la felicidad y pone en riesgo constante de disolución al mismo matrimonio, es lo que García Lorca denuncia —en este caso concreto— al hablar de "morales viejas o equívocas". La novia sabe lo que es un matrimonio de esa índole. Su madre fue alegre de joven. Al casarse era "hermosa. Le relucía la cara como a un santo".⁸² "Pero se consumió aquí",⁸³ porque "no quería a su marido."⁸⁴ Su madre fue casada en nombre de la convención. La novia va a ser casada en nombre de esa misma convención. Como su madre, ella se siente ya consumir ante un matrimonio impuesto. Su vida lleva trazas de ser una perpetua zozobra que, impotente, estaba resignada a soportar hasta que se da cuenta de que Leonardo la sigue queriendo.⁸⁵ A partir de ese instante la novia desearía retroceder, pero "Ya (se ha) comprometido",⁸⁶ y violar las exigencias de la tradición sería provocar un escándalo.

Pero si la convención tiene sus exigencias, el derecho a la dignidad y a la felicidad tiene las suyas y el pavor que le causa a la novia el pensar que su vida conyugal podría discurrir por parecidos cauces que la de su madre la determina a rebelarse contra la "tradición" huyendo con el hombre que ama. El novio, ofendido en su amor propio e instigado por su madre, experimenta por primera vez un deseo súbito de venganza contra la familia de Leonardo, que había matado a su padre y a su hermano y sale en busca de los fugitivos: los dos hombres caen mortalmente heridos al mismo tiempo.

Las mujeres presentes en la boda tratan de "explicar" la fuga de la novia y Leonardo mediante los tópicos consagrados por la "costumbre": la fatalidad, la pasión inextinguible, la sangre. ¿De dónde los tomó Lorca? Es verdad que todos estos prejuicios existían ya en el siglo XVII, formulados con abstracciones del mismo género, y que fueron llevados a la escena por aquel teatro. Pero es igualmente cierto que persisten en



La careta que cae

la realidad del siglo XX y García Lorca no tiene necesidad de irlos a buscar en el teatro de tres siglos atrás cuando saltan a la vista en la actualidad.

Si hubiera de establecerse necesariamente una relación entre *Bodas de sangre* y las otras piezas de Lorca y el teatro "clásico" esa relación no sería de prolongación sino de orden antitético. En efecto, los dramaturgos del siglo XVII, en general, fomentan estos y otros prejuicios por lo que encubren. García Lorca, yendo derecho a la realidad, los denuncia y los pone al desnudo con una intención diametralmente distinta. En términos concretos, en este aspecto podría decirse que el teatro del XVII es cómplice de la sociedad que lo inspira y sufraga. El teatro de García Lorca es solitario de las víctimas de esa sociedad en el siglo XX.

La causa real de la tragedia la expresa con nitidez Leonardo en su encuentro con la Novia, y ella, aunque menos consciente que él del origen de su drama, la indica a su vez al final de la pieza, oponiendo dos situaciones concretas, dos hombres, dos tipos de matrimonio, el matrimonio por amor, y el impuesto, o convencional: Al mostrar el proceso de los acontecimientos, pone al vivo el vacío de las abstracciones que encubren las acusaciones de las mujeres que han asistido a la boda y las de la Madre del Novio: "Porque yo me fui con el otro, ¡me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud." Ella sacrificó al final el interés al amor, la convención a la felicidad. Leonardo "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".⁸⁶

Como vemos, el fondo y la orientación de *Bodas de sangre* aparecen claramente pese al acusado erotismo— común a la literatura española desde sus orígenes— y el uso excesivo de elementos adyacentes de orden escénico que aún caracteriza a esta creación de Lorca.

Ahora bien, el que García Lorca base su obra en los problemas de su tiempo no significa, como advertimos, que esos problemas sean exclusivamente de su tiempo. El conflicto de este orden es común a todas las sociedades basadas en la discriminación social. Por eso no puede extrañar que sea ya tratado en el XVII. La diferencia estriba, y es una particularidad de la época, en que la distinción se establecía entre un noble y un burgués mientras que en el tiempo de Lorca, se instituye entre un burgués y un jornalero.

En realidad, el conflicto que implica la diferencia social en el amor sirve de materia dramática desde los orígenes del teatro español y ha sido abordado desde entonces tanto en la tragicomedia como en el paso, en el entremés o la comedia, lo que acredita que en sus comienzos —sin que cese nunca por entero— también el teatro español traducía aspiraciones sociales, siguiendo la tradición popular de la literatura española. Las creaciones dramáticas basadas en ese conflicto varían en función de la época del autor, de la manera de situarse ante ella y de presentar la realidad. Los

79 Acto I. Cuadro II. Aguilar, p. 1101-(80). Acto II. Cuadro I. Aguilar, p. 112.

81 Acto I. Cuadro I. Aguilar, p. 1091. (82). Acto II. Cuadro I. Aguilar, p. 1116.

82 Acto II. Cuadro I. Aguilar, p. 1116-(83). Acto I. Cuadro I. Aguilar, p. 1091.

84 Acto I. Final. Aguilar, p. 1115-(85). Acto II. Cuadro I. Aguilar, p. 1119.

86 Acto III. Cuadro último. Aguilar, p. 1179.

ejemplos que vamos a esbozar nos permitirán precisar aun más la naturaleza y amplitud de las relaciones de García Lorca con los clásicos, esta vez a través de un mismo asunto.

Más de cuatro siglos antes que García Lorca, Gil Vicente, escritor del Renacimiento, aborda ese conflicto en la *Tragicomedia de Don Duardos*.⁸⁷ En esta obra, Flérída se debate entre el deber impuesto "por la diferencia de clase social"⁸⁸ y el deseo humano de felicidad:

*Ardo en fuego de continuo
con ansias que no han nombre*

*ni medida.*⁸⁹

Todo siento, todo veo

y todo se hace oscuro

*para mí.*⁹⁰

*Qué será de mí, Artada,
pues que amar y resistir
es mi pasión?*⁹¹

Don Duardos protesta contra los prejuicios sociales y afirma que

*Quien tiene amor verdadero
no pregunta
ni por alto ni por bajo
ni igual ni mediano*⁹²

y se queja así de su suerte:

*Soy quien anda y no se muda
Soy quien calla y siempre grita
sin sosiego;
Soy quien vive en muerte cruda,
soy quien arde y no se quita
de su fuego.
Soy quien corre y está en cadena,
soy quien vuela y no se aleja
del amor.*⁹³

Pero Gil Vicente, "hombre del pueblo" y del Renacimiento, "en contacto entrañable con los hombres y la tierra de su Portugal",⁹⁴ resuelve felizmente el problema haciendo triunfar el principio de igualdad entre todos los hombres no sólo ante la muerte como se venía haciendo creer, sino también en el amor, formulando así el derecho a la igualdad en la vida.

*Sepan cuantos son nacidos
aquesta sentencia mía:
que contra la muerte y el amor
nadie no tiene valía.*⁹⁵

La conclusión de Don Duardos y el recurso que permite su consecución, describen un procedimiento inhabitual, y expresan una aspiración real. Así, mientras que en los libros de caballerías, el personaje central alcanza los favores de la amada convirtiéndose en héroe con proezas fantásticas, don Duardos, rey, se hace gañán para merecer el amor de la villana Flérída. Por este procedimiento, Gil Vicente invierte la trama clásica de la novela de caballerías: en efecto, las novelas, de la Edad Media, vuelven la espalda a la realidad y sus conflictos, y se evaden en un mundo entre fantástico y maravilloso. Por el contrario en esta pieza, Gil Vicente rehabilita la vida real con sus dificultades dignas de ser escenificadas, y no tiene necesidad de disimular el trabajo a través del cual el hombre resuelve esas dificultades, bajo el manto de hazañas. Es el signo de la oposición de los hombres y de la literatura del Renacimiento

to a los de la Edad Media.⁹⁶ Pero *Don Duardos* es el único caso en el teatro clásico en que sea claramente indicado, ya que no explícitamente planteado, sino por dos individuos que lo resuelven ellos mismos, un problema de este género.

Lope de Vega, un siglo después, aborda el mismo problema en *El perro del hortelano*. En la comedia de Lope, las exigencias sociales de su medio colocan a la marquesa de Belfor (Diana), enamorada de su secretario (Teodoro) ante este dilema: Sacrificar el honor al amor o el amor al honor.

Diana: *Porque si en quererle piensa,
ofende su autoridad;
y si de quererlo deja,
pierde el juicio de celos.*⁹⁷

¿Cómo va a resolver un problema de tanta monta Lope? Comienza proclamando que la diferencia de clase social es contraria a la razón natural.

Diana: *Que no ofende un desigual
amando, pues sólo entiendo
que se ofende aborreciendo*⁹⁸
Teodoro: *Esa es razón natural.*

Afirma que el querer a quien fuere no es atentatorio al honor.

Anarda: *¿Qué ofensa te puede hacer
querer hombre, sea quien
fuere?*⁹⁹

Pero sostiene contradictoriamente, ateniéndose al código de honor, que entre

*desiguales
mal se concierta el amor!
que amor se engendra de iguales*¹⁰⁰

y pone en boca de Diana:

*Yo quiero a un hombre bien; mas no
se me acuerda
que yo soy mar y que es humilde barco,
y que es contra razón que el mar se
pierde*¹⁰¹

para acabar maldiciendo con fuerza el "honor" y sus inapelables exigencias

*¡Maldígate Dios, honor!
Temeraria invención fuiste,
tan opuesta al propio gusto
¿Quién te inventó?*¹⁰²

Pero, como atemorizado por haberse excedido con esta pública denuncia, pone fin a la comedia justificando la discriminación social como un mal necesario, adoptando una actitud conciliadora entre extremos inconciliables.

*Mas fue justo,
pues que tu freno resiste
tantas cosas tan mal hechas*¹⁰²

De todos modos el amor triunfa de las convenciones sociales como en *Don Duardos*. La diferencia radica en que la solución no reposa sobre la exigencia del derecho de igualdad de todos los hombres, sino que es el efecto de un burdo artificio tramado por un criado con la complicidad de los principales personajes de la comedia.

En realidad Lope si bien plantea el problema en forma de dilema, lo deja finalmente intacto, o sea lo formula con audacia y lo escamotea con astucia como corresponde al autor del *Arte nuevo de*

hacer comedias. Ese procedimiento de Lope es el reverso del utilizado por Gil Vicente. Lope eleva al secretario al rango de noble; Gil Vicente convierte al rey en simple gañán. La audacia y entereza del escritor del Renacimiento contrasta con la astucia y la doblez del autor de la Contrarreforma. No obstante esta comedia de Lope no deja de contener una sátira contra los prejuicios sociales de su tiempo, aunque más velada que en otras de sus creaciones dramáticas.

Como vemos, el problema de *Bodas de sangre*, de *La tragicomedia de Don Duardos* y de *El perro del hortelano* es el mismo. En cambio el modo de tratarlo y su desenlace son distintos. Las dos últimas tienen un final idílico, aunque el modo de llegar a él no sea el mismo. *Bodas de sangre* acaba, por el contrario, en sangre. La diferencia en el desenlace se corresponde con la diferencia en la manera de abordar el asunto. Gil Vicente y Lope de Vega presentan el conflicto dentro del plano de lo real, pero trascienden al plano de lo imaginario para pergeñar su solución. García Lorca, al contrario, no se sale del marco de lo real. Si *Bodas de sangre*, como todas sus tragedias, acaba en sangre, es porque en la realidad ocurre así, porque persisten las causas reales del problema y mientras persistan habrá actos de rebelión, sangre. La *Tragicomedia de Don Duardos*, la comedia *El perro del hortelano* y la tragedia *Bodas de sangre* traducen los problemas respectivos de la época en que fueron concebidas y la posición del autor de cada una de ellas frente a esos problemas. Situadas esas obras en la perspectiva histórica, hallamos que la diferencia entre Gil Vicente y Lorca, por ejemplo, es de la misma naturaleza que la diferencia de preocupaciones de los hombres con convicciones progresivas, pero de épocas diferentes.

Todo esto nos permite establecer, desde otro punto de vista, que si García Lorca se hubiera inspirado en el teatro clásico y fuese realmente el continuador de Lope hallaríamos entre ellos una cierta afinidad en el modo de enfocar y de buscar una solución a los problemas candentes de su época respectiva, al menos en las obras en que son tratados los mismos asuntos. En cambio, nada acredita, como se ha visto confirmado bajo otros aspectos, la existencia de las relaciones que se atribuye a esos teatros. No obstante, y el dato es importantísimo, García Lorca no sólo conocía *El perro del hortelano* así como muchísimas otras creaciones de Lope, sino además, y muy bien, la *Tragicomedia de Don Duardos* como lo revelan algunos testimonios del tenor de los siguientes.

87 Editada por Dámaso Alonso. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 1942.

88 Dámaso Alonso. *Ibid.*, p. 26- (89). *Ibid.*, versos 1826-1828.

90 *Ibid.*, versos 1836-1838 (91). *Ibid.*, versos 1845-1847.

92 *Ibid.*, versos 1521-1524.

93 *Ibid.*, versos 1577-1585.

94 Dámaso Alonso. *Ibid.*, p. 21.

95 *Ibid.*, versos 2048-2051.

96 Los erasmistas y los humanistas en general condenarán la novela de caballerías. Cf. Baillon. Erasmo y España II, p. 217 y ss.

97 Acto I. Escena XXII.

98 Acto I. Escena XVII.

99 Acto II. Escena XII.

100 Acto II. Escena XIV.

101 Acto II. Escena XXV.

102 Acto III. Escena VII.

La situación inicial creada a las víctimas del conflicto entre las diferencias sociales ante el amor es similar en Flérida y la Novia y es expresada de manera aproximada por ambas.

Flérida: *¿Qué será de mí, Artada,
pues que amar y resistir
es mi pasión?*¹⁰³

Novia: *¡Ay qué sin razón! No quiero
contigo cama ni cena
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera*¹⁰⁴

Estas concordancias que no existen entre la pieza de García Lorca y la de Lope ni entre la de éste y la de Gil Vicente y que no se explican por el simple hecho de abordar el mismo asunto, las hallamos igualmente entre Don Duardos y Leonardo.

Don Duardos: *Soy quien calla y siempre
grita
Soy quien arde y no se
quita
de su fuego.*

Leonardo: "Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima!"¹⁰⁵

Las concordancias formales son aquí del orden de las ya comentadas entre *La vida es sueño* y *Mariana Pineda*. En efecto, Gil Vicente emplea sucesivamente

calla, arde, fuego

y García Lorca:

callar, quemarse, fuego.

Si tomamos el fondo, es decir, el desarrollo del conflicto, notamos que Flérida no se considera con culpa por seguir a Don Duardos sin haber consultado previamente con su padre.

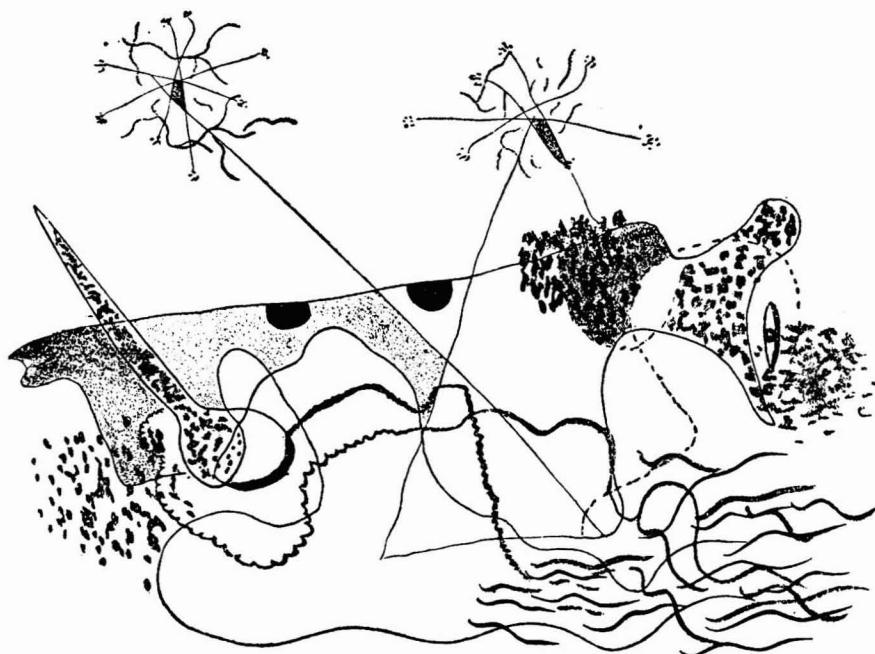
*Si mi padre me buscare
que grande bien me quería
digan que amor me lleva
que no fue culpa mía.*¹⁰⁶

A su vez Leonardo rechazará toda clase de culpa personal o extra-humana¹⁰⁷ y atribuirá el origen del acto desesperado de una huida con la Novia a la diferencia de clase social impuesta por el poder del dinero¹⁰⁸

Leonardo: *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*¹⁰⁹

Los personajes tienen aquí de común, además de su actitud ante la culpa, la ruptura de los obstáculos, la huida. En cambio hay una divergencia total en cuanto a la motivación: La huida de Flérida y Don Duardos representa el triunfo del derecho de igualdad de todos los hombres; la fuga de la novia y Leonardo es un desafío desgraciado, trágico a la injusticia que entraña la desigualdad social en el problema del amor:

*que no me importa la gente,
ni el veneno que nos echa*¹⁰⁹



Ojo y villanos

Por último, al verso de Gil Vicente

*que no fue la culpa mía
corresponde éste de García Lorca
que yo no tengo la culpa*

La utilización por García Lorca de elementos sintácticos y estructurales de *Don Duardos en Bodas de sangre*, así como de *La vida es sueño* en *Mariana Pineda* es innegable. Pero García Lorca los supo hacer suyos así como algunas otras fórmulas y experiencias técnicas de autores clásicos. Y en su afán de hacer un teatro genuinamente español y de su tiempo llega incluso a los mismos cimientos de nuestro teatro. De Encina montará algunas églogas para La Barraca y utilizará alguno de los recursos dramáticos pero invirtiéndolos: Una vez más, el modo de situar a los personajes y de situarse en relación con ellos determina el papel de los mismos. Así, el Ama, en *Doña Rosita la soltera*, al introducir a cada uno de los personajes en escena sustituye a aquel Gil Cestero de la *Égloga de Plácida y Victoriano* encargado de presentar a los "interlocutores", pero con un objetivo opuesto. La inversión de papeles entre el "simple" y el Ama consiste en que Gil, hijo del pueblo como ella, hace reír a costa suya con necedades de toda laya

*Por dar (le) algún solacio
Y gasajo y alegría*

al público aristocrático, mientras que en *Doña Rosita* es el Ama quien sirviendo ridiculiza a quienes la mandan.

*

García Lorca se distinguió de los "clásicos", en general, en que adoptó una actitud crítica ante la vida y abordó conflictos humanos engendrados por la estructura económica y social, con el propósito deliberado de descubrir sus causas para contribuir a su transformación. Percibió el movimiento que la realidad lleva consigo y fue hacia los problemas que surgen de ella con ánimo de comprenderlos y de hacerlos comprender. Con este fin, combatió con los hombres progresivos de su tiempo con entusiasmo que "es la fe candente, la fe al rojo por la esperanza de un día mejor".¹¹⁰

La obra dramática de García Lorca por su contenido e intención no sólo no es una prolongación del orden que fuere, del teatro "clásico", ni se inspiró en los temas "eternos" del mismo, sino que es su reverso, su antítesis.

La razón de la ausencia total de preocupaciones metafísicas en su obra dramática y por consiguiente de temas de carácter metafísico; la razón de su realismo la explica Lorca en sus últimas declaraciones conocidas hasta hoy —y que por corresponder con su obra y ser como una recapitulación de declaraciones anteriores adquieren particular interés— en términos precisos y categóricos: "La creación poética es un misterio indescifrable, como el misterio del nacimiento del hombre. Se oyen voces no se sabe de dónde, y es inútil preocuparse de dónde vienen. Como no me he preocupado de nacer, no me preocupo de morir. Escucho a la naturaleza y al hombre con asombro, y copio lo que me enseñan sin pedantería y sin dar a las cosas un sentido que no sé si lo tienen. El dolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo, y mi propio cuerpo y mi propio pensamiento, me evitan trasladar mi casa a las estrellas."¹¹¹ Así por paradójico que parezca, García Lorca pudo hacer suyas experiencias ajenas, como hemos podido comprobar, sin que por ello dejen de ser perfectamente identificables; y la razón no radica precisamente en las "analogías" que puedan establecerse entre García Lorca y los clásicos, sino en las diferencias radicales que existen realmente entre ellos.

103 *Tragicomedia de Don Duardos*. Versos 1845-1847.

104 *Bodas de sangre*: Acto III. Cuadro I.

105 *Bodas de sangre*: Acto II. Cuadro I.

106 Versos 2009-2012.

107 Acto II. Cuadro I: Después de mi casamiento he pensado noche y día de quién era la culpa, y cada vez que pienso sale culpa nueva que se come a la otra. ¡Pero siempre hay culpa!

108 Acto II. Cuadro I: Leonardo: ¿Quién he sido yo para ti? Abre y refresca tu recuerdo. Pero dos bueyes y una mala choza son casi nada. Esa es la espina. (Subrayado por nosotros.)

109 Acto II. Cuadro I. Subrayado por nosotros.

110 *El defensor de Granada*. 9 de marzo 1928 in B. H. 1953.

111 *El Sol*. Madrid, 10 junio 1936. Aguilar, p. 1637.