



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

**Trabajo Fin de Grado**

**La influencia de  
Eurípides en el teatro de  
Federico García Lorca**

**Alumno/a: Silvia Ortega Mármol**

Tutor/a: José Luis de Miguel Jover  
Dpto.: Lenguas y Culturas Mediterráneas

**Junio, 2023**

## ÍNDICE.

1.	INTRODUCCIÓN.....	3
2.	OBJETIVOS Y METODOLOGÍA FILOLÓGICA. ....	3
3.	EURÍPIDES Y SU INFLUENCIA TEATRAL EN LORCA.....	4
3.1.	DEFINICIÓN DE TRAGEDIA CLÁSICA. ....	8
3.2.	YERMA. ....	10
3.2.1.	Personajes. ....	10
3.2.2.	Estudio literario comparado.....	12
3.3.	BODAS DE SANGRE.....	13
3.3.1.	Personajes. ....	14
3.3.2.	Estudio literario comparado.....	14
3.4.	LA CASA DE BERNARDA ALBA. ....	15
3.4.1.	Personajes. ....	15
3.4.2.	Estudio literario comparado.....	17
4.	CONCLUSIONES.....	18
4.1.	BIBLIOGRAFÍA.....	19
4.2.	ANEXOS. ....	21

## 1. INTRODUCCIÓN.

En este Trabajo Final de Grado se va a presentar un estudio sobre la influencia de uno de los grandes poetas griegos de la antigüedad grecolatina, llamado Eurípides, concretamente en el teatro de uno de los grandes poetas del siglo XX español, como es Federico García Lorca.

Para esta comparación se tendrán en cuenta las tres obras por excelencia de la tragedia lorquiana: *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, considerada esa última como drama, según el propio autor. A raíz de una lectura plenamente filológica y comparativa, se expondrán cada una de ellas en cuanto a la importancia de la actuación de sus personajes principales, a la relación que prevalezca en las características de los personajes utilizados por Eurípides y, finalmente, a las principales muestras claras de influencia teatral clásica de este griego recogidas en las obras mencionadas.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA FILOLÓGICA.

El objetivo planteado en este trabajo es reprender al lector de que la cultura grecolatina está presente en dramaturgos que, como Lorca, se basan en la cultura popular española e impregnan sus letras de experiencias reales con un fin ético. Por eso es necesario tener en cuenta que estos estudios no tratan de autores olvidados por los literatos contemporáneos y aunque sean lejanos en torno al tiempo actual, son poetas dignos de incluirse de manera inequívoca en la biblioteca personal y cultural de cada una de las personas que muestren afán de aprender sobre la literatura española, su cultura y su sociedad.

En relación a la metodología filológica a seguir a cabo, se expondrá de manera individual cada obra seleccionada tras haber realizado una lectura amplia de la misma, además del desarrollo y la reflexión de temas comparados e incluidos en la tragedia clásica de Eurípides, para después ejemplificarlos con fragmentos recogidos del propio texto. Todo esto se realizará tras la evolución del pensamiento personal y la lectura de artículos y libros de apoyo, sobre bibliografía recomendada y relacionada con el tema en cuestión. Adicionalmente, se adjuntarán vídeos en el apartado de anexos sobre las obras teatrales visualizadas para complementar así el estudio.

### 3. EURÍPIDES Y SU INFLUENCIA TEATRAL EN LORCA.

La influencia de la literatura latina, y en el caso de este trabajo, de las tragedias atenienses, está indudablemente incrustada en las características teatrales de la antigüedad hasta la actualidad: el modo de escenificación, el espacio, los personajes principales o el Destino de las acciones son algunos ejemplos. En la siguiente cita se muestran los intereses que mantiene el poeta Lorca hacia la tragedia clásica:

Las relaciones y afinidades que la obra dramática de Lorca mantiene con la tragedia griega clásica creemos nosotros que son evidentes y notorias en, al menos, tres aspectos: en el sentido mismo de la tragedia, esto es, en el significado de lo trágico; en la similitud de los procedimientos teatrales empleados y, a veces, en los personajes que intervienen en la obra (Camacho, 2006: 69).

Conocida ya la importancia del estudio, es necesario indagar en el contexto del poeta al que se hace referencia. Según García Gual, Eurípides nació en torno al año 480 a. C. y llevó sus tragedias al teatro de Atenas en torno a los años 431-515 a. C., aproximadamente (2009 :15).

Tras el apunte anterior, se enumerarán una serie de motivos y conceptos que ambos autores han integrado en sus obras a trabajar. El uso del coro es uno de ellos. Este elemento teatral comparte características sustanciales con el arte musical<sup>1</sup>. Y es por eso que impregna las letras de un carácter sentimental y dramático digno de una obra maestra y una representación excepcional. Ya en los teatros romanos de la antigua Atenas se representaban aquellas obras teatrales con esta opción tan singular. A continuación, se comentará su origen, así como su presencia en la obra de Eurípides y, por supuesto, en la de García Lorca.

Para empezar a desarrollar este recurso, el coro, es necesario explicar lo que es y su implicación en sí en una obra teatral. Se puede definir como la representación de un grupo de personas pero que son, de manera conjunta, un personaje más, de manera poética. Es decir, actúan, dialogan y opinan de forma determinante, al igual que otro actor y pueden utilizar el verso –canto– o la prosa poética. Asimismo, cabe destacar que, en los orígenes de la tragedia clásica, «era [...] una danza con cantos corales en honor de

---

<sup>1</sup> En los anexos se incluyen partituras del coro en particular en la obra *Yerma* de Lorca para una mayor complementación. En el caso de Eurípides no encontramos representaciones musicales debido a la antigüedad y la todavía no invención de su impresión en un lenguaje musical. En cuanto a *Bodas de sangre* no se han encontrado representaciones musicales. Esto viene relacionado con la libertad que brinda Lorca a los lectores y, en consecuencia, a los actores, para interpretar estas canciones.

Dionisio, ejecutada por cantores disfrazados con pieles de animales a fin de identificarse con los seres divinos» (Carmona Vázquez, 2003: 420). Aunque después se dejó a un lado para dar protagonismo a los propios personajes, siempre se ha visto su importancia en la dramatización.

En cuanto al uso concedido por Eurípides, el coro se desvincula de la religiosidad y culto a los dioses, en comparación con sus contemporáneos. Sin embargo, sus letras gozan de gran lirismo y belleza. En algunos casos, este conjunto se presenta como un sabio dictador de sentencias esclarecedoras sobre los acontecimientos narrados. Por ejemplo, en la obra de *Hécuba*, el coro de cautivas, en concreto, se muestra de la siguiente manera: «Favor insigne y señalado entre los hombres es nacer de nobles padres, y más nobles aún son aquellos que a la nobleza de su linaje añaden las de sus acciones.» (Eurípides, 2009: 210). De igual manera, se puede presentar como una gran expresión de consejos y advertencias del grupo de personajes que lo emita: «No seas audaz ni insolente, ni hables así de todas las mujeres, excitado por tus males; muchas de nosotras somos objeto de envidia, aunque otras seamos malas en efecto.» (Eurípides, 2009:238). Otro ejemplo significativo se encuentra en *Medea*, donde el coro de mujeres corintias es el encargado de informar a Jasón de un acontecimiento determinante en la obra: «Tus hijos han muerto a manos de su madre» (Eurípides, 2009: 129). Una curiosidad en cuanto a un uso distinto es que en la obra *Las Bacantes*, aparece la intervención del semicoro de Bacantes durante una conversación entre el personaje Baco y este, y justo después la respuesta del otro semicoro de bacantes restante:

Baco: –Encienda la tea, ardiente como el rayo. Incendia, incendia el palacio de Penteo.–

Un semicoro: –¡Ah, ah! ¿No ves el fuego, ni el sagrado sepulcro de Semele, y la llama que en otro tiempo se desprendió del rayo de Júpiter, hiriéndole?.–

El otro semicoro: –Prosternaos en tierra, prosternad vuestros trémulos cuerpos; ménades: el rey, hijo de Júpiter, se acerca, arruinando este palacio.– (Eurípides, 2009: 451-452).

Tras estos apuntes básicos sobre las consideraciones relacionadas con el coro del poeta estudiado, se tratarán las similitudes con el coro utilizado por Federico en las tragedias *Yerma* y *Bodas de sangre*, ya que son ambas las que incluyen este recurso poético y musical. En primer lugar, en *Yerma* se hará referencia a la edición de García-

Posada (2007) ya que se incluirán las partituras en el apartado de anexos. En este caso aparece el coro en dos momentos determinantes de la obra y esto, al igual que el nombre que elige para determinarlos, está completo de significación. La primera canción, denominada *Nana* por el autor, es una nana<sup>2</sup> y aparece en el acto I, cuadro I. Esta es la famosa introducción de este argumento teatral, ya que la protagonista principal sueña con un pastor que personifica a su marido y lleva a un niño de la mano por el campo<sup>3</sup>. Es decir, tiene deseos de ser madre. En este caso, se trata de una canción que presenta una ejecución de manera *espr*<sup>4</sup>. –expresiva–, en la que se describe una hipotética situación familiar que le produce ilusión a la protagonista: «A la nana, nana, nana / a la nanita le haremos / una chocita en el campo / y en ella nos meteremos.» (2007: 49). La segunda se llama *Canción del pastor*<sup>5</sup> y aparece en el acto I, cuadro II. En este caso, es la voz del personaje Víctor la que entona esta melodía: «¿Por qué duermes solo, pastor? / ¿Por qué duermes solo, pastor? / En mi colcha de lana / dormirías mejor.» (2007: 74). La letra de esta canción se dirige a un pastor que duerme solo, metafórica o literalmente. En su apelación, la «enamorada» del pastor le pregunta por qué duerme solo y le propone dormir con ella en su colcha de lana. En otras palabras, no le ofrece su cama por amabilidad, sino porque ella desea compartirla con él con fines sexuales o amorosos. La tercera canción, *Seguidilla de las lavanderas*<sup>6</sup>, aparece en el acto II, cuadro I. Esta es cantada durante el lavado de prendas y enseres en el río por el grupo de las lavanderas: «En el arroyo frío / lavo tu cinta. / Como un jazmín caliente / tienes la risa.» (2007: 81). Nuevamente, el argumento de la melodía es una dedicatoria de la amada, en este caso, a su amado. Una peculiaridad en este acto es la intervención del coro de lavanderas como personaje: «Señor, que florezca la rosa, no me la dejéis en sombra.» (2007: 127). La cuarta y última canción aparece como *Coro de la romería*<sup>7</sup> y se ubica en el acto III, cuadro último. La letra de este ejemplo final desvela un futuro en boca del enamorado y se cuenta una posible y ansiada relación extramatrimonial de este narrador con una «casada y romera»: «No te pude ver / cuando eras soltera, / mas de casada te encontraré. / No te pude ver / cuando eras soltera. / Te desnudaré, / casada y romera / cuando en lo oscuro las doce den.» (2007: 124). En esta obra, además, se realiza un elemento ritual o danza popular

---

<sup>2</sup> «Canto con que se arrulla a los niños» (Real Academia Española, s. f., definición 1).

<sup>3</sup> Véase el anexo 1.

<sup>4</sup> Aparece en la parte inicial y superior del pentagrama.

<sup>5</sup> Véase el anexo 2.

<sup>6</sup> Véase el anexo 3.

<sup>7</sup> Véase el anexo 4.

llamada ditirambo<sup>8</sup> y se ubica en el Acto III, Cuadro II, entre el personaje Macho y Hembra:

En el río de la sierra / la esposa triste se bañaba. / Por el cuerpo le subían / los caracoles del agua. / La arena de las orillas / y el aire de la mañana / le daban fuego a su risa / y temblor a sus espaldas. / ¡Ay qué desnuda estaba / la doncella en el agua!» (2007: 129).

Por añadidura, Carmona Vázquez asegura que en *Las Bacantes* de Eurípides se muestran características ditirámicas (2003: 96).

En segundo lugar, *Bodas de sangre* contiene cinco canciones, de las que se comentarán individualmente a continuación con las referencias de la edición de García-Posada (2008). En la escena I, cuadro II, una nana llamada la *Nana del caballo grande* que esta vez sí se utiliza para hacer mecer a un niño y dormirlo. En este caso, la Mujer y la Suegra intervienen de forma intermitente entre las páginas 322-325 y la letra está llena de la propia simbología trágica de la obra con la mención del caballo, la sangre y el puñal: «[...] Las patas heridas / las crines heladas, / dentro de los ojos / un puñal de plata. / Bajaban al río. / ¡Ay, cómo bajaban! / La sangre corría / más fuerte que el agua.» (2008: 323). En la escena V aparece de nuevo esta nana para concluir este cuadro segundo en las páginas 330-332. Seguidamente, en el acto II, cuadro 1, escena 1, aparece el *Preludio del epitalamio*: «Despierte la novia / la mañana de la boda. / ¡Que los ríos del mundo / lleven tu corona! [...]» (2008: 349), entonado por la Criada cuando está poniendo la corona a la Novia, el arreglo final antes de casarse, en las páginas 349-350. En la escena IV se ubica el *epitalamio*<sup>9</sup> en el que se previene a la Novia en la mañana de la boda. Estas intervenciones son por parte de Voces, Muchachas, Criada, Mozo 1º, Convidado, Padre...etc. durante las páginas 349-358. Tras los preparativos, en la escena V se produce la despedida de la Novia con la canción *Al salir de tu casa* por parte de la Criada, Muchachas, Voces...etc. entre las páginas 361-364: «Al salir de tu casa, / blanca doncella, / acuérdate de que sales / como una estrella... [...]» (2008: 361). Otra canción que aparece en esta obra es denominada *Giraba la rueda* recitada por la Criada mientras prepara mesas y manteles para el convite, y aparece en el Acto II, Cuadro II, escena I, durante las páginas 365-366. El nombre de la canción y el ritmo con el que se entona sugiere, literalmente,

---

<sup>8</sup> «Composición poética, comúnmente de carácter laudatorio, a semejanza del ditirambo griego» (Real Academia Española, s. f., definición 3).

<sup>9</sup> «Composición poética del género lírico, en celebración de una boda.» (Real Academia Española, s. f., definición 1).

alegría, viveza y, a su vez, un transcurso de los hechos irremediable: «Giraba, / giraba la rueda / y el agua pasaba; / porque llega la boda / que se aparten las ramas / y la luna se adorne / por su blanca baranda. [...]» (2008: 365). La penúltima canción aparece en el Acto III, Cuadro I, escena I y V, y está recitada por un grupo de leñadores: *Coro de los leñadores*. En este ejemplo se incluye la posterior intervención de la Luna, que se trata de un leñador joven con la cara blanca. Los versos de esta canción remiten al Destino trágico que va a suceder:

[...] ¡Llena de jazmines la sangre! / ¡Ay, luna sola! / ¡Luna de las verdes hojas! /  
Plata en la cara de la novia. / ¡Ay luna mala! / Deja para el amor la oscura rama.  
/ ¡Ay triste luna! / Deja para el amor la rama oscura. (2008: 389-390).

Es conocida la significación del color verde en la simbología utilizada por García Lorca en sus obras. En la poesía, como bien rige este caso, se tiñe a la salida de la Luna el paisaje de un verde oscuro junto con la sangre roja en la blancura del jazmín. Colores e imágenes que muestran señales determinantes sobre lo que ocurrirá en el trágico final. Por último, en el Acto III, Cuadro último, Escena I, dos Muchachas y una Niña entonan la canción *Madeja, madeja* y se desarrolla en las páginas 402-404. Este ejemplo se trata de un grupo de mujeres, en el que comentan, como suele suceder, lo ocurrido en una boda del pueblo. Lo recitan mientras devanan una madeja roja, color este, ídem, simbólico: «Madeja, madeja, / ¿qué quieres hacer? [...]» (2008: 402).

En conclusión, el uso del coro en la tragedia incluye la viabilidad entre prosa y poesía y, en este caso, el verso. Esto significa que esas líneas se compenetran en la narración del teatro lorquiano y, a su vez, en la tragedia griega. Es decir, «estamos ante un caso de escritura poética.» (Carmona Vázquez, 2003: 433).

### 3.1. DEFINICIÓN DE TRAGEDIA CLÁSICA.

En primer lugar, es necesario situar el concepto de tragedia de manera general para una mayor contextualización. Para realizarlo se tiene en cuenta el origen del género y por ende se define como «lo trágico reside en los conflictos dialécticos originados en el seno de la estructura política» (Varela Álvarez, 2009: 90) o de igual manera, en el seno de la sociedad contemporánea a los hechos representados. A su vez, la mencionada dialéctica trata de las ideas que se pueden desarrollar en el ámbito de una sociedad en concreto, por ejemplo: la religión, la ley, la ciudadanía, la ética, la moral, el derecho, la libertad, la percepción del bien o del mal... etc. Es por eso que Lorca utiliza la utiliza



para el desarrollo de sus tragedias y esto se puede ver de manera clara en los personajes, en las sociedades que se definen en cada una de ellas y en las acciones llevadas a cabo por cada uno de esos personajes principales. En este trabajo se diferencian, como se ha mencionado anteriormente, las dos tragedias *Yerma* y *Bodas de sangre*, debido a su argumento, con *La casa de Bernarda Alba*, que se trata de un drama. De igual manera, el Movimiento Romántico ejercido durante el siglo XVIII en España de mano de autores como Bécquer o el Duque de Rivas se asimila en gran medida con este género teatral. Sin embargo, este tema de estudio no será tratado en las líneas que acontecen. Por añadidura, se considera el teatro lorquiano como un móvil de enseñanza relacionado con las éticas y morales sociales, y son estas unas cuestiones que sí se comentarán de manera detallada más adelante. En conclusión, se documenta la siguiente afirmación donde se habla de la importancia de los coros mencionados anteriormente:

Según Federico, una tragedia debe tener «cuatro personajes principales y coros», y a ese esquema responden *Bodas de sangre* y *Yerma*. En su opinión, había que volver necesariamente a la tragedia y los coros habrían de servir para subrayar la acción de posprotagonistas principales (Cifo González, 1999, como se citó en Varela Álvarez, 2010: 94).

Es por esto que la conexión que existe entre ambos autores objeto de nuestro estudio es inevitable. Ambos concluyen sus tragedias como la existencia forzosa de ellas, es decir, la vida misma que ocurre con sus personajes, y se dejan a un lado las visiones filosóficas y teóricas sobre la propia definición de tragedia desarrollada durante los siglos de las corrientes analíticas.

Tras las anteriores reflexiones es necesario comentar la similitud entre ambos autores sobre la concepción en cuanto al concepto de la muerte trágica, –ya que se tratan de dos tragedias– que hace que, en palabras de Carmona Vázquez, «cada uno de los actos, gestos e incluso pensamientos de los personajes se dibujen de manera más contundente y adquieran un perfil trágicamente definitivo» (2003: 342). Aquí se muestra la clara influencia del Romanticismo anteriormente comentada. El personaje está definitivamente destinado a vivir esas soluciones, por lo tanto, adquiere un aire trágico que empapa sus actos y pensamientos personales. En otras palabras, «el tema de la muerte es el tema de la vida de sus personajes, es su más cierto y auténtico destino.» (Carmona Vázquez, 2003: 344).

A continuación, se procede con el estudio individual de cada obra teatral. Antes de iniciar el estudio literario comparado de la trilogía lorquiana cabe mencionar que se va a tratar de modo intrínseco, así como los motivos predominantes y sus personajes principales. Se deja a un lado la historia de su composición, la publicación o la consecuente aceptación del público debido a la ya prevaleciente cultura académica sobre ello. Es decir, se pone el objetivo en la comparación intrínseca de cada método de composición desde una visión objetiva y literaria.

### 3.2. YERMA.

En este apartado se pone en comparación la tragedia *Yerma*. En primer lugar, como su título indica, aparece el motivo de la mujer estéril tantas veces mencionado en las tragedias clásicas, griegas y romanas y en su teatro. Desde la antigüedad, este tema ha sido desarrollado por diferentes autores y Eurípides es uno de ellos. En segundo lugar, ¿por qué se considera una tragedia? Porque en el cuadro final, la protagonista produce la muerte a uno de los personajes que tiene una importancia determinante en el argumento: a su marido, Juan. Esta acotación cuadro último se muestra la desgarradora escena: «(YERMA da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Éste cae hacia atrás. Le aprieta la garganta hasta matarle. Empieza el coro de la romería.)» (García-Posada, 2008: 494). Como se comentará posteriormente, Medea asesina a sus propios hijos.

A continuación, se prosigue con la identificación de los personajes y su composición psicológica características de las tragedias clásicas, griegas y romanas.

#### 3.2.1. Personajes.

Para empezar este apartado se enunciará una cuestión para reflexionar sobre este estudio: ¿se podría decir que la mujer en las obras de García Lorca es en sí es una *femme fatale* y, por ende, en relación al estudio de este trabajo, en las de Eurípides? Y es que los personajes, en este caso dramáticos, que mueven y contienen el dominio de la acción en estas tragedias y drama son portadoras del sexo femenino. Es por el hecho de ser mujer, –Yerma y su «esterilidad», la Novia y sus preparativos de boda destinados a una catastrófica tragedia o, por último, Bernarda Alba y el luto que rinden todas sus hijas a su padre fallecido–, por lo que muestran ese requiebro en el alma y en el ser que le produce vivir en un ámbito social determinado, regido por unas reglas sociales y morales que no quieren ni pueden acatar. ¿Podrían, a su vez, denominarse como una serie de heroínas o románticas destinadas a lo trágico? En el caso de *Yerma*, Feal (1983: 516),

argumenta que «ya que no puede crear, Yerma destruye». Sería, en este caso e indudablemente, la *femme fatale* previamente mencionada. Asesina con sus propias manos a su marido y, por lo tanto, cierra también la posibilidad tan soñada de ser madre. En relación con el teatro clásico, la romería y el baile con caretas recuerda a la situación propia del coro y del teatro típico clásico o veneciano. Además, la figura del «toro» adquiere una gran significación en relación al Macho fecundador y lo que sugiere en la obra. En el siguiente ejemplo se muestra: Hembra: –Ay, que el amor le pone / coronas y guirnaldas, / y dardos de oro vivo / en su pecho se clavan. Macho: –Siete veces gemía, / nueve se levantaba, / quince veces juntaron, / jazmines con naranjas.» (García-Posada, 2008: 487). A colación, según Camacho Rojo, «La luna, arquetipo de la feminidad, adquiere en esta poesía en fusión con el toro una atmósfera de siniestras influencias al presidir el ritual del sacrificio.» (2006: 41). En otras palabras, es una especie de ritual que se completa con el sacrificio de este realizado bajo la luna. Para finalizar esta cuestión, cabe mencionar el cuadro final donde la protagonista se muestra tranquila y orgullosa del maleficio ejecutado. No ha perdido el juicio, sino que se representa «Marchita, pero segura. [...] Y sola» (García-Posada, 2007: 140). Esta misma es la llamada «paz» después de la tragedia acaecida. En la obra *Medea*, la «paz» tras la desgracia anteriormente mencionada, en este caso, dar la muerte a sus propios hijos, se muestra de la siguiente manera: «Jasón: –¡Oh hijos muy amados! Medea: –De su madre, no de ti. Jasón: –Y sin embargo los mataste. Medea: –Para ofenderte.» (Eurípides, 2009: 894). Este personaje femenino se caracteriza por ser una mujer vengativa, cruel, por ser capaz de matar a sus infantes y sin muestra de ningún tipo de remordimiento al confesar sus hechos. Es, por tanto, otra *femme fatale* que se venga de su marido por haberla dejado para casarse con la hija de Creonte, Glauce. Así habla Medea incluso antes de cometer los hechos: «Nadie pensará entonces que yo soy débil o impotente, ni que sufro mi daño tranquila, sino, al contrario, que soy terrible contra mis enemigos y benévola con los que aman. Sólo de esta manera se adquiere mayor gloria.» (Eurípides, 2009: 115). Y tanto es así; es una de los personajes femeninos más conocidos y estudiados de la tragedia clásica, griega y romana.

En conclusión, la mujer muestra claramente rasgos pasionales y angustiosos, en los que se define perfectamente un Destino prefijado tras la lucha personal y social típica del personaje dramático. ¿En qué momentos ocurre esto? La vieja hechicera de *Yerma* aconseja a esta irse con su hijo y con ella porque ellos sí se tratan como familia «de sangre» y pueden otorgarle esa maternidad tan ansiada: «[...] Mi hijo está sentado detrás

de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo. [...]» (García-Posada, 2008: 490). Cabe mencionar que, en la tragedia *Medea* de Eurípides, esta, antes de arrebatarse la vida a sus descendientes, regaló a la nueva esposa de Jasón unos dotes envueltos en un veneno mortífero. Aquí se presenta el plan ponzoñoso que llevará a cabo Medea:

Llevarán presentes a la esposa, le pedirán que no los expulse de aquí, y le ofrecerán un finísimo vestido y una corona de oro. Y cuando se ponga estas galas, perecerá miserablemente y todos los que la tocaren: tan poderoso y eficaz será el veneno que ha de bañarla. (Eurípides, 2009: 114-115).

En este caso, es necesario entender que esta *femme fatale* no ejerce así por ser malvada, sino que en un acto de despecho, celos y rabia actúa, y lo hace, en contra de su familia y su reputación: «Falté en abandonar el hogar paterno dejándome seducir de un griego, que nos pagará lo que nos debe si los dioses lo permiten.» (Eurípides, 2009: 115). Además, el tema de la venganza está incluido en *Bodas de sangre*. La Madre del Novio le alienta para que se vengue del amante de su ya esposa: «[...] Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío. [...]» (García-Posada, 2008: 383).

Seguidamente, se presentará el estudio literario comparado de la obra *Yerma*.

### 3.2.2. Estudio literario comparado.

Según Feal (1983: 513), un modelo literario que prevalece en las líneas argumentales de esta tragedia es la obra de Eurípides conocida como las *Bacantes*. La relación intrínseca entre el propio nombre y la tierra en sí –*yerma* aplicado al terreno significa ‘no cultivado’–, su significación en cuanto a concepción de la mujer en aquellos tiempos y el proceso evolutivo del ser humano, además de las tinieblas latentes entre la religiosidad –romería– y lo mágico durante el acto final ciñen sus similitudes. De igual manera, hay que destacar el alto nivel de misoginia que se muestra en ambas obras. Lo comentado se muestra bien definido en la cita siguiente:

'Yerma' no tiene argumento. 'Yerma' es un carácter que se va desarrollando en el transcurso de los seis cuadros de que consta la obra. Tal y como conviene a una tragedia. He introducido en 'Yerma' unos coros que comentan los hechos o el tema de la tragedia, que es lo mismo. Fíjese que digo tema. Repito que 'Yerma' no tiene argumento (Camacho, 2006: 72).

En la obra *Las Bacantes* de Eurípides, previamente mencionada, Agave caza literalmente junto a sus hermanas a su hijo Peseo. Este ha sido transformado a león por haberse burlado del dios Baco, hijo de Júpiter y Semele, como tampoco haberle rendido culto. En el siguiente ejemplo, Cadme, padre de Agave, le hace ver la desdicha producida en su familia:

Cadmo: –¿Y cuya es la cabeza que sostienes con tus brazos?

Agave: –De un león, según dijeron las cazadoras.

Cadmo: –Mírala con cuidado; poco cuesta observarla.

Agave: –¡Ay de mí! ¿Qué veo? ¿Qué es esto que traigo en mis manos?

Cadmo: –Contéplalo y examínalo atenta.

Agave: –¡Desventurada de mí! ¡Contemplo la mayor desventura!

Cadmo: –¿Te parece ahora semejante a un león?

Agave: –No. ¡Qué infortunada! Tengo en mis manos la cabeza de Penteo.

(Eurípides, 2009: 477).

Es precisamente este teatro sin argumentos otra similitud con la tragedia clásica de Eurípides. Por ejemplo, *Medea* o *Fedra* pueden ser, todavía, utilizadas como temas de una serie de sucesos para nada en contraste con la actualidad. Es este privilegio el motivo de que hayan perdurado durante los siglos en las mentes y en la cultura universal como obras maestras de la cultura griega, por el hecho de ser situaciones sociales que pueden ocurrir de manera cotidiana, al obviar algunas salvedades.

### 3.3. BODAS DE SANGRE.

García Lorca leyó en el periódico *ABC*, en 1928, una noticia ocurrida el día de antes en un cortijo de Níjar, Almería. Esta historia trágica que acabó con dos muertes de dos amantes huidos antes de la boda de la novia hizo requiebro en la conciencia de la sociedad y, también, en la del poeta. Por lo que diseñó una obra teatral ambientada en los hechos ocurridos en la realidad y esta es *Bodas de sangre*. Con su teatro poético, alcanzó una majestuosidad junto con la verosimilitud de narrarse un suceso real, aunque inexcusable, al tratarse del arrebató de vidas humanas.

### 3.3.1. *Personajes.*

La Novia es el personaje principal de esta tragedia. De nuevo, se presenta el caso de una mujer con vicisitudes, pero en este caso, prematrimoniales. El problema que presenta su situación es el adulterio dentro del noviazgo, antes de la consumación de la celebración de la boda en la iglesia. ¿Qué motivo tiene para provocar a la fuerza del sino y que, por ende, esta obra sea considerada una de las tragedias lorquianas por excelencia? Se trata del casamiento por conveniencia, típico de la antigüedad popular universal y, en este caso, de la sociedad rural andaluza. En comparación con el personaje Yerma, esta mujer exalta sus rasgos sexuales, pero con un hombre diferente a su prometido, por lo que da rienda suelta a su pasión amorosa contra las críticas sociales y familiares. Y esto es porque el Destino lo rige así: esta mujer puede concebir y mantener relaciones con gozo, a diferencia de Yerma que, aunque no sea culpa suya, nadie le da libertad para llevarlo a cabo; ni su marido, ni el pueblo. Se ve de manera clara en esta conversación que mantiene con Leonardo: «Y sé que estoy loca y sé que tengo el pecho podrido de aguantar, y aquí estoy quieta por oírlo, por verlo menear los brazos.» (García-Posada, 2008:355). Para concluir este tema, según Carmona Vázquez, «la gratuidad, la inadaptación y la libertad son las tres etapas trágicas por las que pasan muchas de las heroínas de Eurípides y García Lorca.» (2003: 335). Es por esto que, ¿podría considerarse, ídem, una *femme fatale*?

### 3.3.2. *Estudio literario comparado.*

El Destino muestra aquí importancia desde el principio y con la *Nana del caballo* al inicio se identifica. Además, en el momento de la huida de la pareja de amantes lo hacen subidos a un caballo. Sin embargo, cabe destacar que, aunque en la época en la que se desarrollan los acontecimientos no había muchas maneras diferentes de desplazarse que no fuesen el transporte animal o a pie, la aparición de este animal no es arbitraria, en ningún momento, en la obra de García Lorca. Se sabe a ciencia cierta que tiene una significación que hace referencia a la muerte y a lo que ello conlleva. Por lo tanto, el que guía a este caballo, Leonardo, acompañado de la *femme fatale*, la Novia, debe morir o tiene como Destino la muerte.

En esta obra, al tratarse de una tragedia, también ocurre la «paz» previamente mencionada, que se produce cuando la Novia se da cuenta de lo sucedido: el Novio y Leonardo se han dado la muerte entre sí por ella. En este caso, el personaje trágico indudablemente ha elegido su Destino, al tener libertad para ello y en esa libertad, haber

elegido tener un amante, por lo que finalmente la situación le rigiera desear su propia muerte, al igual que le sucede a Fedra. Esta ha sido hechizada por la diosa Venus para enamorarse pasionalmente de su hijastro, Hipólito. Cuando se percata de lo sucedido decide ahorcarse. Asimismo, se venga de él acusándolo con unas tablillas colgadas desde su cadáver donde se indica que, en contra de su voluntad, han mantenido relaciones en su lecho nupcial:

Fedra: –Solo anhelo morir; el cómo, yo lo pensaré.

El coro: –No pronunciéis palabras de mal agüero.

Fedra: –Y tú aconséjame bien. Yo llenaré de gozo a Ciprina, que me ha perdido, dejando hoy de vivir, víctima de un amor cruel. Pero después de muerta, causaré daño a otro para que no se enorgullezca con mis males, y para que, participando también de mi pena, aprenda a ser más modesto. (*Entra Fedra en el palacio.*) (Eurípides, 2009: 167).

En cambio, en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, comúnmente conocida como *La Celestina*, –aunque se sabe que no es una tragedia en sí–, Melibea se da muerte al presenciar la muerte de Calisto. El suicidio es la última opción cuando se sentencia la no salvación o subida al Reino de Dios en términos cristianos.

En conclusión y en palabras de Carmona Vázquez, «el acto límite de la libertad de estas heroínas es matar y matarse.» (2003: 337).

#### 3.4. LA CASA DE BERNARDA ALBA.

Al igual que la obra anterior, *La casa de Bernarda Alba* surge como idea por la relación y la observación del propio poeta a una casa colindante a la suya, de una tal Doña Bernarda, en la localidad de Valderrubio. De igual manera, según Morla Lynch, Lorca se basa en una historia real e incluye más o menos rasgos poéticos y dramáticos, para así realizar la última de las tres obras maestras de su producción (2008: 134). Esta obra, como se ha mencionado anteriormente, es caracterizada por el autor como drama: no contiene coros y tampoco cuatro personajes principales; sino que aparecen más.

##### 3.4.1. Personajes.

Para empezar a comentar las características de los personajes importantes de este drama es necesario traer a colación el motivo del suicidio realizado por el personaje de Adela, en este caso, la hija pequeña de la familia, tras creer que su madre, Bernarda Alba,

asesina de un tiro a Pepe el Romano, su amante y que, además, es el padre del hijo en su vientre. La similitud que encontramos es notoria con la obra shakesperiana *Romeo y Julieta* o, como ocurre en el mito *Píramo y Tisbe*; las tres mujeres caen en el error de dar por muertos a sus respectivos amantes. Sin embargo, en los ejemplos indicados, el arma suicida es una daga o un utensilio de plata. Adela, en cambio, se ahorca. Esto significa que no ha muerto confesada, y mucho menos virgen, como su madre grita por la casa y predica en el pueblo. Pero, ¿desde cuándo sabe el espectador del drama que Adela está embarazada? En el final del segundo acto, cuando la familia y todo el pueblo martirizan a la hija de la Librada, que ha tenido un hijo antes de contraer matrimonio y que, además, lo ha matado, enterrado y unos perros lo llevaron a su puerta tras desenterrarlo. Adela no se une al rechazo colectivo y empatiza con la dicha mujer al saber que está en cinta porque se toca el vientre mientras grita que no la maten: «Adela: (Cogiéndose el vientre) –¡No! ¡No! Bernarda: –¡Matadla! ¡Matadla!» (2008: 376). A su vez, es una de las muertes menos indignas que le puede acaecer a un cristiano. Quitarse la vida no está permitido si anhelas la vida eterna bajo el Reino de Dios. Es decir, la familia cae en un bajo estatus social y religioso tras este suceso por lo que Bernarda Alba, atenta a las apariencias y habladurías del pueblo, intenta posicionarse de este modo tan detestable. En conclusión, da más importancia a lo que puedan decir que a la reciente muerte de su hija. Y este «escándalo» es el que quería omitir, un altercado en la sociedad que Eurípides utilizaba a la perfección con sus heroínas: en una comunidad completamente misógina, debían sumisión al hombre y silencio en el día a día familiar. Una esposa fiel fuera de este tipo de escándalos; tenían la obligación de no llamar la atención en torno a su lugar de residencia. Esto es lo contrario que ocurre con los personajes femeninos de Eurípides, Fedra y Medea. Otra mujer característica de ello es Alcestes:

(Volviendo en sí.) Soltadme, soltadme; recostadme, que ya no puedo sostenerme.  
La muerte se acerca, y noche tenebrosa envuelve mis ojos. ¡Oh hijos, hijos, ya no, ya no tenéis madre! ¡Adiós, hijos, y que veáis esta luz! (Se desmaya.)  
(Eurípides, 2009: 46).

En oposición a lo anterior, se encuentra el personaje Bernarda Alba, al cual se rinde el orden, el respeto y la sumisión de sus cuatro hijas, sus dos criadas y su madre anciana. Aquí reside un panorama singular ya que es la encargada de ser el punto de obediencia por la omisión del personaje masculino principal; el padre de familia ha fallecido. Es en este caso en el que se afirma una de las principales características del teatro lorquiano:



«el varón ocupa en la obra de Lorca sólo un papel secundario, ya que, según este tipo de feminidad, el varón es únicamente importante en función de la salvación que él aporta, ya sea amante o marido» (Carmona Vázquez, 2003: 331).

#### 3.4.2. *Estudio literario comparado.*

La pasión con la que actúa el personaje Adela está estrechamente relacionada con la concepción y el tratamiento del ser humano y su psicología en Eurípides. Del mismo modo, la conciencia de la muerte está reflejada de la misma manera en la que se presentan las demás acciones vitales: la fecundidad, la sexualidad, el honor... Por eso, Carmona Vázquez afirma que: «el tema de la muerte es el tema de la vida en sus personajes, es su más cierto y auténtico destino.» (2003: 344) ¿Por qué se relaciona con este personaje? Adela necesita huir en cuanto cree que su amado Pepe el Romano ha muerto. No se siente ubicada en la sociedad en la que vive y mucho menos en su casa familiar, por lo que su única y última opción es el suicidio. Por eso mismo la muerte es su vida, su vida junto con su amado que es el que realmente anhela y su vida fuera de las fronteras del pueblo y su casa.

Sin embargo, este momento del estudio se diferencia de manera clara la anterior concepción de la muerte. Para Eurípides no es similar a la vida o a los temas mencionados, sino que: «representa el final más desastroso de los avatares de una vida desordenada, que salta de la prosperidad a la ruina, o de la alegría al dolor...» (Carmona Vázquez, 2003: 344).

Además, Bernarda Alba podría representar la figura de la naturaleza, el anclaje al pueblo y la vida terrenal, fuera de lujurias y pasiones, de las que intenta «proteger» a sus cuatro hijas durante el luto. Es decir, personifica la religión, la *madre tierra* y, por ende, y la preservación de sus virginidades. Pero Adela se guía por su pasión y libertad, lo que le lleva al camino del pecado. En palabras de Carmona Vázquez, estas mujeres protagonistas Fedra, Medea, Yerma, Adela y la Novia, «eligen indefectiblemente el Mal, aquello que las salva en función de sí mismas y las condena en función de la especie o, más exactamente, de la sociedad.» (2003: 334).

#### 4. CONCLUSIONES.

Para concluir este trabajo, se enumerarán los distintos objetivos conseguidos en el desarrollo del mismo, además de comentar las vicisitudes encontradas y otros problemas de adecuación en el contenido, para terminar con la mención de algunos temas o motivos posibles de trabajo relacionados con el actual para un futuro inminente.

En primer lugar, se ha conseguido comparar de manera clara y ajustada la influencia del teatro clásico de Eurípides en la obra teatral de Federico García Lorca. Es innegable que la tragedia griega es para el poeta de la Generación del 27 un referente a la hora de componer estas obras teatrales. A su vez, se han presentado diferentes versiones audiovisuales e incluido partituras musicales de una de ellas, *Yerma*, ya que las demás no disponen de este recurso. En segundo lugar, se ha notificado de manera inequívoca la relación existente entre los personajes protagonistas femeninos utilizados por cada autor, así como la posible definición de *femme fatale* en alguna de ellas, la mujer característica por excelencia tan utilizada en estas tragedias clásicas, romanas y griegas. De igual manera, se han incluido ejemplos ilustrativos del texto a raíz de cada similitud encontrada y de cada tema de reflexión desarrollado para el posible interés del lector.

En cambio, se han encontrado algunas irregularidades en cuanto a la concepción del teatro lorquiano y su repercusión, debido a los numerosos estudios ya realizados sobre este tema en cuestión, por lo que se ha intentado trabajar de manera objetiva y razonada durante las líneas que han construido este análisis comparativo literario.

#### 4.1. BIBLIOGRAFÍA.

- Álvarez, V. V. (2010). *El concepto de tragedia en la trilogía lorquiana*. Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo, (9), 8-19.
- Calderón, M. (2007). *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, 27(2), 231-235.
- Camacho, R. J. M. *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006.
- Carmona, V. A. y Ramos, O. M. *Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*. Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos, 2003.
- Eurípides., Carlos García Gual, and José Alemany y Bolufer. *Tragedias*. 17a ed. Madrid: Edaf, 2009.
- Feal, C. (1986). *Eurípides y Lorca: observaciones sobre el cuadro final de Yerma*. In Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983 (pp. 511-518).
- García-Posada, M. (Ed.). (2007). *Yerma*. Madrid: Espasa Calpe.
- García-Posada, M. (Ed.). (2008). *Federico García Lorca / Obra completa III*. Madrid: Akal.
- García-Posada, M. (Ed.). (2008). *Federico García Lorca / Obra completa IV*. Madrid: Akal.
- Koglak. *ALTIN POST, ARGONOTLAR, MEDEA*. 23 de enero de 2021. ALTIN POST, ARGONOTLAR, MEDEA. THEBAI ŞEHRİNİN KURULUŞU VE EFSANELER | by KOGLAK | Medium.
- Manuel Trigo. (3 de julio de 2017). *Yerma (Federico García Lorca)*. Dirigida por Rocío Marín. Teatro La Puerta Estrecha 2017. [Archivo de Vídeo]. YouTube. Yerma (Federico García Lorca). Dirigida por Rocío Marín. Teatro La Puerta Estrecha 2017 - YouTube.
- Morla Lynch, C. (2008). *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo, 1928-1936*. Sevilla: Renacimiento.

- Real Academia Española. (s. f.). Ditrambo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 27 de abril de 2023, ditrambo | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE.
- Real Academia Española. (s. f.). Epitalamio. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 3 de mayo de 2023, epitalamio | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE.
- Real Academia Española. (s. f.). Nana. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 26 de abril de 2023, nana | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE.
- Showbroadcaster Audiovisual Services. (12 de octubre de 2012). *LA CASA DE BERNARDA ALBA FEDERICO GARCÍA LORCA*. LA CASA DE BERNARDA ALBA FEDERICO GARCÍA LORCA - YouTube.
- Teatrófilo. (29 de mayo de 2022). *Teatro: BODAS DE SANGRE, de FEDERICO GARCÍA LORCA / Dirigido por José Carlos Plaza (2009)*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. Teatro: BODAS DE SANGRE, de FEDERICO GARCÍA LORCA | Dirigido por José Carlos Plaza (2009) - YouTube.
- Yagüe Narváez, G. *El mito de Fedra*. Octubre de 2016. Descubriendo la Historia. El mito de Fedra – Descubrir la Historia.

4.2. ANEXOS.

Anexo 1:

CANCIONES DE YERMA

1. Nana (acto I, cuadro I)

(♩=54)  
*mp espr.*

A la na - na na - na na - na  
a la na - ni - ta le ha - re mos -  
u - na cho - ci - ta en el cam - po y en e - lla  
nos me - te - re mos. -

Anexo 2:

2. Canción del pastor (acto I, cuadro II)

(♩=84)

¿Por qué duermes so - lo pas - tor? ¿Por qué duermes  
so - lo pas - tor? En mi col - cha de la - na  
dor - mi - rí - as me - jor. En mi col - cha de la - na  
dor - mi - rí - as me - jor. ¿Por qué duermes so - lo pas - tor?

Anexo 3:

3. Seguidilla de las lavanderas (acto II, cuadro I)

(♩=120)

En el a - rro - yo frí - o la -  
vo tu cin - ta en el a - rro - yo  
frí - o la - vo tu cin - ta co -  
mo un jaz - mín ca - lien - te tie - nes la ri -  
sa co - mo un jaz - mín ca - lien - te tie -  
nes la ri - sa tie - nes la ri - sa  
tie - nes la ri - sa co - mo un jaz - mín ca -  
lien - te tie - nes la ri - sa co -  
mo un jaz - mín ca - lien - te tie - nes la ri - sa

Anexo 4:

4. Coro de la romería (acto III, cuadro último)

(♩=108)

No te pu - de ver cuan -  
do e - ras sol - te - ra, mas de ca -  
sa - da te en - con - tra - ré.  
No te pu - de ver cuan -  
do e - ras sol - te - ra, mas de ca -  
sa da te en - con - tra - ré.

Anexo 5: Vídeo de la obra teatral *Bodas de Sangre*.

Teatro: BODAS DE SANGRE, de FEDERICO GARCÍA LORCA | Dirigido por José Carlos Plaza (2009) - YouTube.

Anexo 6: Vídeo de la obra teatral *Yerma*.

Yerma (Federico García Lorca). Dirigida por Rocío Marín. Teatro La Puerta Estrecha 2017 - YouTube.

Anexo 7: Vídeo de la obra teatral *La casa de Bernarda Alba*.

LA CASA DE BERNARDA ALBA FEDERICO GARCÍA LORCA - YouTube.

Anexo 8: *Fedra e Hipólito* de 1802, de Pierre Narcisse Guérin (Museo del Louvre).





Anexo 9: *Medea furiosa*, de 1838 pintura de Eugene Delacroix (Palais des Beaux-Arts de Lille).

