

# NOTAS Y REFLEXIONES ACERCA DE «BODAS DE SANGRE» DE FEDERICO GARCÍA LORCA

FRANCISCO ÁLAMO FELICES  
Universidad de Almería

**ABSTRACT:** Although Federico Knew the details that unleashed the tragic event of Nijar by periodistic references, Lorca, far from, simply, to change and arrange the real fact for the building of a dramatic work, opens out and builds a mythical truss about the romantic and neopopularistic foundation of the instincts' repression owing to the morality of the bourgeois ideology in the setting of a passionate Andalusia and nature.

**Key words:** theater; tragedy; Federico García Lorca; fields of Nijar; natural instincts; bourgeois ideology; repression; mythology.

**RESUMEN:** Aunque Federico conoció por referencias periodísticas los detalles que desencadenaron el trágico suceso de Níjar, Lorca, lejos de, simplemente, alterar y acomodar el hecho real para la construcción de una obra dramática, despliega y construye un complejo mítico y telúrico sobre la base romántica y neopopularista de la represión de los instintos por la moralidad de la ideología burguesa en el marco de una Andalucía y una naturaleza pasional.

**Palabras clave:** Teatro; tragedia; Federico García Lorca; Campos de Níjar; instintos naturales; ideología burguesa; represión; mitología

En toda esa serie de supurantes injusticias sociales, larvadas en inconscientes y promovidas por encontradas ideologías, momificadas por el subdesarrollo y el estancamiento del progreso -perspectiva histórica que hemos tratado en otro lugar (ÁLAMO FELICES, F., 1992-1993, p.245-254)- es de donde se segrega, en tanto que discurso literario sometido a la radical historicidad que lo produce, el origen, desarrollo y desenlace de algo como *Bodas de sangre* y no en ese peregrino

*«dramatismo popular, tradicional, que se cierne a modo de destino vital sobre los actos de la gente de las tierras del sur»*

que indica Pedro Salinas(1980).

En su búsqueda de argumentos basados en sucesos reales, Lorca lee en el *ABC* del 25 de julio de 1928 la noticia de un asesinato cometido por venganza en un oscuro pueblo de la provincia de Almería y, según observa Mario Hernández(1984) tuvo, a la vez, que acceder a la nota que del hecho ofreció *El Defensor* de Granada (que, por cierto, llamaba al lugar de los acontecimientos «*Híjar*»).

Eran los primeros ecos de lo ocurrido el 22 de julio de 1928 en Níjar, cuando la novia, Francisca Cañada Morales -conocida como «Paquita la coja» -Huérfana de madre, doce años antes, tenía tres hermanas y dos hermanos- abandona al novio, Casimiro Montes Cañada, a lomos de una mula. A resultas de la persecución, a unos ocho kilómetros del lugar, Francisco Montes fue muerto a tiros.

Parece evidente que Lorca sólo atendió a las primeras noticias periodísticas, puesto que en las informaciones del 25 de julio recogidas por *ABC* y *El Defensor* los nombres que se citan se reducen a uno, el fallecido (se escribe en *El Defensor*:

«*La Benemérita encontró a la novia en un lugar muy próximo al sitio donde se encontraba el cadáver de su primo, quien se apedillaba Montes Cañada y tenía treinta años de edad*»

que es el único personaje de la obra con nombre -Leonardo-, ya que las ampliaciones del hecho de los días 26, 27 y 28 de julio aclararon más la primigenia parquedad que se dió del día de autos, pues, podría pensarse, que Lorca hubiera salvado las diferencias que se observan entre el suceso real y la obra<sup>1</sup>.

Mientras que en *Bodas de sangre* la fuga se produce después de la boda, en la historia real faltan todavía unas horas para la ceremonia, que tendría que celebrarse en la localidad próxima de Fernán Pérez a las tres de la madrugada (las bodas duraban dos días) del día 23. Mientras que *Leonardo* era un hombre casado, Francisco Montes era soltero, si bien tenía novia. En la obra de Lorca el novio y *Leonardo* mueren a causa de mutuos navajazos; mientras que en el crimen de Níjar solo muere el primo de Paquita con tres balazos en la cabeza disparados por Francisco Pérez Pino, hermano de Casimiro, casado con Carmen (que fue la que tramó el noviazgo para disfrutar de las tierras que su padre había legado a Paquita) hermana de la novia.

Señalemos, para finalizar, que Paco y Carmen se presentaron voluntariamente como culpables (Paquita y su padre ya estaban detenidos de forma provisional), pasando la mujer 15 días arrestada y su marido siete años de cárcel de donde salió para morir del tifus contraído en la prisión.

Aunque vistas las omisiones puede también tratarse, como veremos al analizar el texto, de un acto perfectamente planeado, puesto que los elementos irreales de Lorca sirven, a la perfec-

1 Cfr., en todos sus detalles, *El País* (1985: 30-31). Pueblo que, por cierto, no conoció, si bien estuvo en Almería siguiendo a su maestro Antonio Rodríguez Espinosa. Cfr., González Guzmán, 1964: 203-220; Orozco Díaz, 1980: 7-63; Gallego Morell, 1980: 67-80; Núñez Ruiz, 1984: 135-141; Gibson, 1985: 64-72.

ción, tanto para cargar la atmósfera de tensión y muerte como para utilizarlos dentro de un contexto rural que era así completado y que apoyaba el desarrollo de la acción.

Precisa Mario Hernández(1984) que:

*«la individualidad de los personajes se define por el papel que desempeñan en el conflicto dramático: Novia, Novio, Padre de la Novia... suegra, vecinas...etc. Toda la carga dramática que cada uno conlleva estriba, como en un auto sacramental, en el papel que el destino les ha impuesto»<sup>2</sup>*

Pero, además, nosotros, por nuestra parte, pensamos y apostamos por el hecho de que, realmente, Lorca no necesitaba, no era condicionante en su estrategia, el apellidar y nombrar personajes, pues, en resumidas cuentas, el anonimato representa mejor que nadie/nada la «*extratemporalidad trágica*» que pretende el autor, el cual partiendo del mero y mínimo dato de prensa, ejemplifica y ejemplariza los resultados de unas vidas apagadas, asfixiadas y enfermas, condenadas a esperar la muerte que las libere de las ataduras que envuelve todo lo que les rodea, criando hijo tras hijo, trabajando al par que los animales, sufriendo, en suma, el papel que les ha de corresponder: ordenar los hombres que puedan y obedecer, sin más, las mujeres. Todo bajo un código draconiano/calderoniano, donde cada cual sabe, de instinto, la función a realizar y, al unísono, cuales son los límites que tiene prefijados.

Lorca situó su tragedia en Níjar, pero representa(ba) cualquier pueblo del agonizante y enquistado agro español.

Será a lo largo del recorrido del texto, en sus presupuestos básicos<sup>3</sup>, como podremos percatarnos de la utilización que hace Federico de todos los elementos, simbólicos o no, que se entrecruzan en la obra, de su peso en el desarrollo y desencadenamiento de los tres actos para mejor captar y atender el inconsciente operativo del drama de Níjar que le llevó a plasmar «esa» y no otra escritura.

## PRIMER ACTO

En el primer cuadro Lorca trata ya, sin ningún tipo de prólogo, ni mayor retraso en la presentación de los personajes, puesto que ellos mismos se nos descubren en sus propios diálogos-frases cortas, sentenciosas, lapidarias, acuñadas y enraizadas en la tradición secular del vivir y actuar de esas gentes- el núcleo principal, no la profecía, como se ha llegado a pensar, que ordena y estructura la obra de principio a fin: la MUERTE.

2 El País (1985:30).

3 Todas las citas a partir de la edición referida de Mario Hernández. Vid., además, con respecto a la configuración ideológica romántico-neopopularista y las conexiones que esta perspectiva *frentepopulista* tuvo con la estética musical de Falla: Rodríguez, (1994) y García Montero, (1996).

Y decimos no la profecía, ni la metáfora, ni la alegoría, puesto que el autor nos ofrecerá, insistentemente, todas y cada una de las situaciones, todos y cada uno de los personajes, ordenados y catapultados hacia ese fin trágico. Muerte que viene así a convertirse en uno de los pilares básicos de las estructuras sociales agrarias y/o subdesarrolladas.

Dominado por este contexto, el cuadro inicial nos enfrenta con la venganza más visceral, nunca soterrada ni olvidada (la muerte sólo puede lavarse con otra muerte) encarnada en *la Madre*, venganza que es lo que la mantiene viva, que estalla -escupe, por utilizar una expresión idónea, adecuada al sentir y decir de ella- en la menor ocasión, en el más mínimo detalle relacionado con los *Félix* (asesinos del marido y del hijo), la posterior familia de *Leonardo*, el primo, (la cual en el suceso real distaba mucho de esa violencia lorquiana, pero es que Federico necesitaba ese artificio para, de entrada, situarnos ante un asunto de muerte y sangre); así, mientras *Leonardo* aparece como un hombre viril y de arrestos, exaltador de las pasiones femeninas, se sabe que era una persona apegada a las faldas maternas<sup>4</sup> y que, en su inconsciente, ansía que ese hijo que le queda (*el Novio*, claro está) sea el reparador de las muertes anteriores (muertes que no se explican ni detallan, no se necesita, están inmersas en estas formas de vida, forman parte de los, obligados, arreglos de cuentas entre los hombres, de ahí la imposible presencia de una justicia civil, que ni se nombra, puesto que serán las armas los jueces que decidan los pleitos), como si un ancestral deber la acusara y la empujara. Cfr., cuando dice *la Madre* al hijo:

M. (...) los matadores, en presidio, frescos, viendo los montes...

N. ¿Es que quiere usted que los mate?

(p. 69) Acto I, Cuadro I

Y de ahí las continuas referencias y juegos de palabras en torno a las navajas que siempre son algo más que un anuncio o una llamada de atención. Por eso cuando *la Madre* se altera al solicitarle *el Novio* (p.68) el arma blanca para cortar unas uvas, ella no ve, no puede ver, se lo impide su subconsciente formado en ese código violento e inclemente, un simple instrumento, pues se encuentra ante la causa mayor de la desgracia, de ella y de la comunidad, y, sobre todo, ante el ejecutor de justicia, ante el juez supremo de su honor, un hilo brillante y afilado que tiene la doble función de muerte y de vida, en tanto que pagando en sangre las afrentas puede uno volver a mirar cara a cara al resto de la vecindad. Cumplida la norma, el requisito necesario, se admite la reintegración al círculo del que, con anterioridad, se estaba excluido: ésta es, en todas sus ramificaciones, y no otra, la estructura ideológica que opera en la actuación de *la Madre* a lo largo de la tragedia.

Tan sintomático como lo precedente, pero conformado en torno a las relaciones hombre/mujer, esto es, el puro sexo, aparecen las actitudes unívocas, unilaterales, en las que el hombre es, no tanto la figura regia, como el ser omnipresente, ya que la mujer no existe si no es a su

4 El País (1985: 30).

sombra, siempre sumisa y fiel como un lebel, nunca cuestionadora ni contestataria, presta y animosa con su deber: cumplir en la comida y entre las sábanas; no necesita saber nada más ni nada más se le puede exigir y así lo concibe, se plasma, y esto es lo sorprendente, en las propias palabras de *la Madre*, que como advierte muy lúcidamente Blanco Aguinaga:

«tal vez lo más impresionante (...) es que son las mismas mujeres las que han internalizado el código y son, por tanto, sus transmisoras».

Es decir, *la Madre* -la mujer- como correa propulsora de su ideología coercitiva y alienadora:

M. (...) Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está.

(p. 72) Acto I, Cuadro II

Temática en la que volverá a insistir *la Madre* -pared, en tanto que símbolo de reclusión y monacato- en sus consejos a *la Novia* cuando defienda este específico y sintomático tratamiento del matrimonio:

M. Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancha para todo lo demás.

(p. 96) Acto I, Cuadro III

Y por si quedaba algún resquicio para la duda, alguna fisura inapreciable, el golpe definitivo y sacralizador que le da la hijo:

M. (...) que se sienta que tú eres el macho, el amo, el que manda.

(p. 139) Acto II, Cuadro II

Así quedan selladas las cláusulas del amor, que al lado de su obligada aceptación y realización pública -para ejemplo de la moral externa-, son las únicas que se ven como positivas para el buen funcionamiento de la familia y del orden social que ésta encarna.

Hay, también, que mencionar el curioso intercambio comunicativo que se observa, en este primer Cuadro, entre *la Madre* y la vecindad; relación formada a base de decires, sospechas, infundios y opiniones, que no es que sean importantes, sino que son la suerte misma de todos esos seres: es la «opinión pública» la que sitúa el papel -el honor o la repulsa- que cada uno debe desarrollar (o arrastrar), muestra palpable de la cerrazón y del imposibilismo comunicativo que sobrevuela en este coaccionado arquetipo rural.

Lorca, para finalizar el Cuadro y para evitar que se hubiera difuminado el contenido trágico, esencial, que supone toda la obra, culmina este Cuadro I con *la Madre* santiguándose al conocer -pedir referencias que avalen- que el primer amor de su futura nuera fue *Leonardo*, familia de los Félix, con lo que volvemos a entrar en el círculo infernal de la sangre y la venganza.

La totalidad del Cuadro II conduce a ampliar el marco de los protagonistas del sangriento suceso, enfocando al elemento decisivo de este engranaje, el futuro raptor, *Leonardo*; y, como señala Ruíz Ramón con respecto al significado interno de la «canción de cuna», que sirve de contrapunto a la tensa dialéctica entre *Leonardo*, su mujer y su suegra, como «coro trágico», en suma:

«su función es la de condensar dramáticamente los presentimientos de un desenlace fatal, angustioso y patéticamente adivinados por la mujer y la suegra de Leonardo»<sup>5</sup>.

Ya que, sin necesidad de otro tipo de lectura, excesiva o retórica, en este segundo Cuadro, situados en el espectador los componentes esenciales, lo que interesa, lo que no quiere Lorca que quede desplazado es el continuo «crescendo» hacia la muerte que es *Bodas de sangre*.

Al final del Cuadro anterior, como señalábamos, *la Madre* se santiguaba, en éste la mujer de *Leonardo* se estremece, presintiendo algo extraño:

MUJER (a Leonardo): ¿Qué te pasa?. ¿Qué idea te bulle por dentro de la cabeza?. No me dejes así, sin saber nada...

(p. 88) Acto I, Cuadro II

En dos rápidos Cuadros, Lorca nos está introduciendo dentro de un ambiente que ya aparece viciado desde que se iza el telón, pero del que seguirá desgranando motivos que activen, aún más, hasta sus últimos extremos, la lana de una madeja (la del Cuadro postrero) que, inevitablemente, en su interior, venía destrozada.

El tercer Cuadro, colofón del Acto I, es en esas pinceladas veloces, que constituye el diálogo lorquiano, un precioso/preciso reflejo del acto mercantil, trueque económico, que supone entre *el Padre - La Madre* (recordemos, por su gran valor definitorio y esclarecedor, que *la Novia* no aparece hasta que el trato se cierra) el acuerdo mutuo sobre la unión de sus respectivos vástagos, donde no se atiende, para nada, al amor, donde se van a exigir «purezas» y responsabilidades en el pasado y en el que se sopesarán las ventajas -físicas y monetarias- que se van a alcanzar.

Es en ese inconsciente ideológico, en su plenitud, como valor dominante que, precisa García Posada (1980: 64-73) supone para la pequeña-burguesía campesina las tierras, el afán por el dominio, origen perpétuo de rivalidades:

M.(...) Yo no vengo a pedirte nada

P.(...) Tú eres más rica que yo (...) lo que siento es que las tierras (...) estén separadas. A mí me gusta todo junto (...)

(p. 92) Acto I, Cuadro III

5 RUIZ RAMÓN, Francisco (1977: 197).

y que culminando este «tour de force» de orgullo y soberbia de ambos personajes aparece el latigazo seco y restallante del argumento final:

M. Mi hijo tiene y puede

P. Mi hija también

(pp. 93 y 94) Acto I, Cuadro III

Pero el contrato matrimonial tiene otro componente tan tangencial como el económico, la honra de la mujer, basada en su virginidad como la prenda decisiva que una futura desposada puede adoptar como dote; sin ella no será digna de nada ni de nadie (contrapóngase, sin embargo, al valor contradictorio que lo «mujeriego» tiene en el hombre, como el síntoma clave de su hombría, reducto inviolable, necesario en la afirmación social del «macho». Tal en *la Madre*:

M.(...) Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo.  
(p. 67) Acto I, Cuadro I)

Es, por consiguiente, la verificación de que la hembra está limpia (si bien en el próximo ejemplo *la Madre* aboga por *el Novio* para que el juego de purezas, en ambos personajes, sea idéntico) el final de los trámites a cumplir en cualquier boda que respete esta codificación de la honradez y ejemplaridad públicas:

M. Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol.

P. Qué te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca (...)  
(p. 94) Acto I, Cuadro III

Y ya sólo queda convertirla, por lo sagrado, en la más definitiva de todas las instituciones social-sacralizadas.

García Lorca, de nuevo, en este caso por medio del diálogo que *la Novia* -desgana, apatía, frialdad, que se expresa con cierto lujo de detalles- mantiene con *la Criada* (en esa referencia al caballo desbocado -símbolo de las pasiones- que se aproxima por las noches) evita que el espectador/lector olvide, por unos instantes que, mientras se arreglan los desposorios, sigue revoloteando, cada vez más cerca, el fatal desenlace, siempre latente y presupuestado.

## SEGUNDO ACTO

Los velos comienzan a desgarrarse a partir de la tristeza que aflora, en esa insistencia de no disimular que hay en el poeta-dramaturgo, en *la Novia*, mientras que es peinada por la cria-

da (Hernández, 1984: 103-107) y cómo en esta sirvienta emerge la frustración del sexo, escondido, agazapado en sus carnes jóvenes, sexo que no puede ser satisfecho hasta que es bendecido, que no se puede entregar nada más que una vez y a aquel que es su marido. De ahí su suspiro de hembra encelada y amordazada hacia *la Novia*:

CRIADA. ¡Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso!

(p. 104) Acto II, Cuadro I

Ese sexo que lacera las entrañas, reflejo del propio dolor del Lorca homosexual, devorado en sus anhelos y deseos, simbología e imaginería (García Lorca, 1980; Doménech, 1985).

En este Cuadro I la tensión se precipita al aparecer el primer invitado, *Leonardo*, en la casa de *la Novia*, y mantener un juego irónico y de ruinescas intenciones sobre el azahar con la próxima esposa, terminando el primo con un amargo reproche sobre la causa -material- que le supuso ser desdeñado el tiempo que mantuvieron relaciones formales:

L.(...) ¿Quién he sido yo para tí?. Abre y refresca tu recuerdo. Pero dos bueyes y una mala choza son casi nada. Esa es la espina.

(p. 110) Acto II, Cuadro I

Aunque ambos no pueden evitar la fuerza pasional que los perderá y que aquí se muestra desnuda, colocándola Lorca en las puertas del desposamiento.

Y para ultimar y predisponer el ambiente trágico, que se produce en el segundo Cuadro, se efectúa la salida de *la Novia* rumbo a la Iglesia (curiosamente con un traje negro «mil novecientos») y el primer encuentro de la recelosa *Madre* con *Leonardo* (mientras tanto, la criada pone el reverso con la alegría, siempre a retaguardia, al fondo de los hechos principales de las tablas, festivalera, que toda boda acarrea, y que hay que explicitar, a la vez que sirve como tenebroso contrapunto cantando la honra y la blancura corporal de *la Novia*.

En el Cuadro II se produce la definitiva y, de manera continua, presentida, referencia directa a un *Leonardo* nunca visto con buenos ojos y que nos introduce en el climax de la acción:

P. Ese busca la desgracia. No tiene buena sangre

M. (...) mala ralea, manejadores de cuchillo y gente de falsa sonrisa.

(p. 124) Acto II, Cuadro II

A partir de aquí Lorca precipita los sucesos cuyo único objetivo se destina a facultar la huida provocadora y el estallido de las conciencias reservadas y de las espoletas almacenadas en los corazones de los que no perdonaban y presentían fatalidad en los lazos sanguíneos marcados por el crimen. Tras unas referencias al papel del matrimonio, del sexo, insistimos, como labor procreadora, eliminado el placer y la satisfacción, y al tratamiento erótico que hacen las muchachas con los alfileres de *la Novia* a los que ella responde con un exabrupto, el desenlace aso-

ma, pululando con anterioridad, en el nerviosismo extremo de la ya desposada cuando *el Novio* (marido) la abraza por detrás y se produce un imposible, en tanto que en ese código matrimonial la duda o la sorpresa sólo pueden significar traición, y significativo cruce de palabras:

NOVIA. ¡Ay!. ¿Eras tú?

NOVIO. ¿Quién iba a ser?. Tu padre o yo.

(p. 134) *Acto II, Cuadro II*

Para culminar -ruptura total-, alteración de lo inalterable, tremolar de puños y vómitos de ira con el trueno, todavía previsor, pero que en ese momento Lorca lo utiliza para hacer manar a borbotones el caudal anegador de los posteriores eventos:

NOVIO. Ya es sagrado

(*ibid.*)

Con la huida de *la Novia* y *Leonardo* (que, por cierto, está falta de un mejor tratamiento trágico, vistos y puestos la totalidad de los argumentos, quizás por demasiado anunciados y escenificados, en función de este desenlace) se produce el retorno de la historia, la única vía posible en tales pagos, el aliento de otra venganza por la que seguir respirando:

M.(...) Dos bandos. Aquí hay ya dos bandos (...) Mi familia y la tuya (...) Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos.

(pp. 141 y 142) *Acto II, Cuadro II*

## ACTO TERCERO

En el Acto III, ha sido muy discutida la aparición de los leñadores y la presencia alegórica o no -a fin de cuentas lo menos transcendente- de *la Luna* y *la Muerte*; este Acto que era el preferido de Lorca (Ruiz Ramón, 1977: 197) hay que ubicarlo y diseccionarlo en relación y en hermandad con el resto de la obra.

Así los leñadores se comportan como la conciencia ahogada y no expresada, en sus contradicciones internas, del conjunto de personajes ; es otro «coro trágico», el trasfondo de una sociedad que se contrapone y, a la vez, alterna con el máximo juez, aquel a quien se ha violado y despreciado, el ordenador de la norma social que se ha trastocado: *la NATURALEZA*. *la Luna* de *Bodas de sangre*, que exige una reparación ejemplar, pronta y sanguinaria, sin concesiones:

LUNA. ¡No! no podrán escaparse (...)

(p. 148) *Acto III, Cuadro I*

y en cuyo acto de fe le toma el testigo *la Mendiga* (la muerte), más radical, si cabe, en el pago del delito cometido por los enamorados:

MENDIGA. ¡Aquí ha de ser y pronto!  
(p. 149) *Ibid.*,

así la ofendida naturaleza (Luna, Mendiga) colaboran, depredadoramente, con su ofendido terrenal, por expresarlo de manera mimética, *el Novio*, para redondear el trastueque de lo sagrado cometido aquí abajo y que hay que expiar.

Los prófugos al final del Cuadro I intentan justificar ese amor imposible, que Lorca pone en su lugar exacto, al concebir ellos mismos el alcance de su pecado y esperar el castigo merecido: nadie puede descoyuntar ese estamento ancestral construido a sangre y generaciones y cuando alguien ha osado, todas las fuerzas humanas y sobrehumanas, en coalición, cierran filas para acabar con el atrevido. La aparición de *la Luna* y su fulgor delator ponen cima y epílogo a una aventura suicida.

El Cuadro II es la agonía de una sociedad que por juzgar se ve condenada; esas palabras: «*Era lo justo*» (p. 165) de *la Mendiga* completan en la muerte la suerte que penderá sobre cualquier alterador del orden divino/natural, muerte aceptada por todo el conjunto social, vista como purificación, pero que les revuelca en sus propias iniquidades, por eso *la Novia* puede volver alardeando de su virginidad, todavía intacta, y enfrentarse a *la Madre*. Su cuerpo, reducto básico de estas luchas vitales, sigue siendo puro, su himen lo atestigua, a pesar de ser para siempre maldita y perpetuar su estigma de por vida.

El grito final de *la Madre* «*QUIÉN ES EL CULPABLE*», absorbe de plano y cuestiona una época de nuestra historia contemporánea.

Así culmina en Lorca esta tremebunda visión de una tierra triste y marginada y quede su ejemplo como otro de tantos esfuerzos por devolver la dignidad -la humanidad- a unos hombres que no son lo que son sino lo que se ha querido que sean.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO FELICES, Francisco (1992-1993), «Aproximaciones históricas al teatro de García Lorca», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses (Letras)*, nº 11/12, pp.245-254.
- DOMÉNECH, Ricardo (ed.) (1985), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid, Cátedra.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1980), «D. Antonio Rodríguez Espinosa, maestro de García Lorca, también era poeta», pp.67-80, *Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española*.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1996), *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Cátedra Federico García Lorca (Universidad de Granada).
- GARCÍA LORCA, Francisco (1980), *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza.
- GARCÍA POSADA, Miguel (ed.) (1980), *GARCÍA LORCA, Federico, Obras I: Teatro*, Barcelona, Akal.
- GIBSON, Ian (1985), *Federico García Lorca, I. De Fuente Vaquerós a Nueva York 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo, pp.64-72.

- GONZÁLEZ GUZMÁN, Pascual (1964), «Federico en Almería. Nuevos datos para la biografía de García Lorca», *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, noviembre.
- HERNÁNDEZ, Mario (ed.) (1984), GARCÍA LORCA, *Federico, Bodas de sangre*, Madrid, Alianza.
- NUÑEZ RUIZ, Gabriel (1984), «Lorca, escolarillo almeriense», *Revista de Literatura*, tomo XLVI (enero-junio), nº91.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1980), «García Lorca se gradúa de bachiller (Notas en torno a unos años de la vida del poeta)», pp.67-80, *Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española*.
- PAÍS, El (1985), «El origen de una tragedia», 21 de julio, pp.30-31.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994), *Lorca y el sentido. Un inconsciente para la historia*, Madrid, Akal.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1977), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- SALINAS, Pedro (1986), «Dramatismo y teatro de Federico García Lorca», *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza.