

LA MUERTE COMO PERSONAJE EN LA OBRA DRAMATICA DE FEDERICO GARCIA LORCA

Oscar de Majo

INTRODUCCION:

Aunque no sea objeto de este trabajo presentar la muerte en la obra de García Lorca como idea filosófica, el peso que esta idea tiene en toda su producción, y más, por supuesto, en aquella en que la Muerte aparece como personaje, obliga a trazar unas pocas líneas al respecto.

Mucho se ha dicho sobre la premonición de la Muerte, sobre todo de la Muerte trágica, en toda la obra de Federico. Mucho de esto quizás tenga que ver con "el gitano que llevaba dentro", como tantas veces of decir a mi maestro, don Arturo Berenguer Carisomo. Él mismo, en su trabajo **Las Máscaras de Federico García Lorca**, asociándolo con el sino trágico de la raza gitana, resume en pocas palabras esta idea: "... le aterra la imagen de la muerte; la muerte supone todo lo contrario de sus esencias humanas: impulso, sensualidad, nomadismo, movimiento; la muerte es silencio y quietud, sombras en los sentidos, como cuando se apaga la hoguera del aduar"¹. Por esto, toda la producción lorquiana es como un torrente de vida que invariablemente llevará a la muerte. "Vivía para vivir y todo en él (...) deja esa impresión enfogada de la estrella voladora que cruza con el solo fin de morir"².

Esta idea filosófica de la muerte como fin inexorable, como segadora de la vida en flor, tan asociada a la raza gitana, no se da solamente en las obras con temática "**andaluza**", telúrica, sino que también aparece en el postmodernismo ingenuo de **Libro de Poemas** (1921), así como en el complicado simbolismo ultraísta de **Poeta en Nueva York** (1929/30).

Pasemos ahora, entonces, a buscar la forma en que se plasma lo expuesto en la producción dramática de Federico García Lorca, especialmente en las obras donde la Muerte aparece personificada y donde es, por lo tanto, además de idea filosófica o sentido de vida, un "**ser**" de, valga la licencia, "**carne y hueso**".

a) EL ESBOZO DRAMATICO DEL "DIALOGO DEL AMARGO"
(Poema del Cante Jondo- 1921)

Al igual que la "Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil", el "Diálogo del Amargo" representa dentro del **Poema del Cante Jondo** una especie de "**presencia**" del teatro, ya que no sólo están escritos en forma de diálogo, sino que también contienen acotaciones escénicas (aunque la mayoría con sentido poético y no teatral), lo que les da, en cierta medida, categoría dramática.

Dejando de lado el primero de los nombrados (no nos interesa por su tema), en el "Diálogo del Amargo" encontramos no solamente el tema de la Muerte ya apuntado en la introducción, sino también la Muerte representada, la Muerte en escena, como personaje de "**carne y hueso**", y curiosamente, ya que no es lo usual, representada o simbolizada en la figura de un hombre, más precisamente de un jinete (*¿el del Apocalipsis?*).

Desde el comienzo del poema dramático se adivina la presencia de la Muerte, premonitoriamente, aún antes de que la misma se manifieste. Los dos jóvenes que están con el Amargo le temen a la noche:

"JOVEN 2º .- La noche se nos echa encima..."

(...)

JOVEN 1º .- No me gusta andar de noche.

JOVEN 2º .- Ni a mí tampoco.

JOVEN 1º .- La noche se hizo para dormir".

Esta comunión entre la Muerte y la noche, más precisamente entre la Muerte y la Luna, es una constante en la temática de García Lorca, la que explicaremos en detalle al referimos a **Bodas de Sangre**.

Volviendo al Amargo y a la premonición de la presencia de la Muerte, además de estar en el temor por la noche, la hallamos también en el aislamiento del Amargo con respecto a sus dos compañeros.

Desde un comienzo, en las acotaciones, se los ubica distantes. Ellos, adelante, el Amargo, atrás. Esa distancia, esa separación entre lo que después será el mundo de los vivos (o el real) y el mundo de los muertos (o el mágico), se acentúa con el correr del texto. La última intervención de los jóvenes así lo indica:

JOVEN 1º .- (desde muy lejos) ¡Amargo!

JOVEN 2º .- (casi perdido) ¡Amargoooo!"

Después desaparecen, y dice la acotación:

"El Amargo está solo en medio de la carretera".

También las últimas palabras del Amargo antes de encontrarse con el Jinete desconocido son premonitorias:

"AMARGO".- Ay yayayay.

Yo le pregunté a la muerte.

Ay yayayay".

Inmediatamente después de que el Amargo queda solo, una acotación nos explica:

"Un jinete viene galopando por la carretera".

Aunque es esta la primera vez, no será la última en que Federico García Lorca asocie la Muerte con un jinete. En **Canciones** (1921-1924) precisamente en la parte de "Canciones Andaluzas", hay dos "Canciones de jinetes" que repiten el tema. En la primera de ellas, se repite como un estribillo:

"Caballito negro
¿Dónde llevas tu jinete muerto?"

En la segunda, se anuncia:

"Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La Muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba".

Recordemos que para García Lorca, Córdoba es la ciudad de la Muerte. "Sevilla para herir, Córdoba para morir", dice en "Sevilla", dentro del **Poema del Cante Jondo**. Además, notemos la ya aludida asociación entre la Luna y la Muerte en el segundo verso citado.

En el **Romancero Gitano** (1924-1927), en el "Romance de la Luna, Luna", la Muerte está representada por "el jinete se acercaba/tocando el tambor del llano". Exactamente igual que en el "Diálogo del Amargo", la Muerte se presenta por medio del sentido de la vista en la figura del jinete y por medio del sentido del oído en el repiqueteo de su galope.

También en el "Romance de la Guardia Civil Española" la Muerte está representada en "Los caballos negros son. Las herraduras son negras".

Es importante también el que la Muerte aparezca casi siempre, como en los casos anteriormente mencionados, en un camino. También se da lo mismo en poemas en que no aparecen jinetes, como "Preciosa y el Aire", "Prendimiento de Antonito el Camborio" (**Romancero Gitano**) y en "Clamor", también del **Poema del Cante Jondo**, por citar algunos ejemplos.

La presencia de la Muerte en un camino no es una situación gratuita o casual. Gustavo Correa dice en su trabajo **La Poesía Mítica de Federico García Lorca**: "El truncamiento del destino en la mitad del camino por la presencia súbita y extemporánea de la muerte es así el signo que provoca el

desgarrón lírico que brota de lo hondo del alma"³. Y más adelante: "...lo inconcluso (...) lo inacabado (...) constituye uno de los temas fundamentales de este libro (**Poema del Cante Jondo**) y una de cuyas manifestaciones es el camino que nunca es recorrido. El camino es trayectoria (...) de la vida humana"⁴.

Volviendo a nuestro camino y a nuestro jinete, después de los saludos de rigor, el Amargo es invitado sin dilaciones a montar a la grupa, pues "vamos juntos" a Granada. El amargo, todavía, no acepta. Luego se entra en un diálogo, en apariencia, intrascendente: el jinete habla de Málaga y de sus hermanos. Son tres (junto con él, los cuatro jinetes del Apocalipsis) y su negocio es vender cuchillos (negocio por demás sugestivo, tratándose de quienes se trata), pero no cuchillos comunes, sino de oro y plata, porque "...los cuchillos de oro se van solos al corazón. Los de plata cortan el cuello como una brizna de hierba".

Luego de este diálogo, e "in crescendo" hasta el final, el caballo de la Muerte comenzará a inquietarse y espantarse. Está impaciente. No sólo el jinete es, entonces, la Muerte. Jinete y caballo, en una sola unidad, como moderno centauro, representan al siniestro personaje, al igual que ocurrirá posteriormente en el "Romance de la Guardia Civil Española" (**Romancero Gitano**).

El resto del poema será un enfrentamiento entre la Muerte, que quiere que el Amargo monte con ella y quiere también regalarle un cuchillo de "...los que nosotros vendemos, (que) son fríos, (...) entran buscando el sitio de más calor y allí se paran" y el Amargo, que se negará a ambas cosas:

"He dicho que no".

Pero de a poco el Amargo va sucumbiendo. La Muerte lo tentará con esos cuchillos que "...se alumbran de noche con el brillo que despiden sus hojas afiladas" y, con una clara alusión a lo arduo de su tarea ("¡Qué manera de vender cuchillos!"), el Amargo terminará por aceptar y esta vez en lugar de decir "que no" dirá:

"Es una hermosura".

Finalmente, el Amargo subirá al caballo y aceptará el cuchillo. Nos dice el texto: "Los dos emprenden juntos el camino a Granada".

Las últimas palabras del poema, en boca del Amargo, son:

"Ay, yayayay".

En el **Romancero Gitano**, precisamente en el "Romance del Emplazado" (el que tiene un plazo para morir), volvemos a encontrarnos con el Amargo, y el poema terminará con su muerte. Dice Berenguer Carisomo, en la ya citada **Las máscaras de Federico García Lorca**: "¿Quién es el 'emplazado'? ;Por

quién? ¿Un condenado a muerte? ¿Un perseguido?, nada de todo esto: emplazada es la raza cañí, víctima de un destino dolorido, errabundo y supersticioso; emplazado es el gitano que morirá joven, desangrado el cuerpo, solo con él mismo (...) La idea de la muerte se cierne sobre el pueblo todo, sobre la raza, como signo de inquebrantable fatalidad". Y en otro párrafo: "El gitano suele morir de mala muerte, segado en flor por la navaja vengadora, por un policía que persigue en él la aventura, la permanente fatalidad de su raza andariega; y así como la muerte ronda y envuelve a la gitanería, Lorca trasciende el motivo: la Muerte ronda, envuelve, destruye todo ese festival de forma, color y sonido que entretiene la vida"⁵.

Inmediatamente después del "Diálogo del Amargo", en el mismo **Poema del Cante Jondo**, encontramos el final de esta historia en la "Canción de la madre del Amargo", que con su "Día 27 de agosto, con un cuchillito de oro", prefigurará la tragedia **Bodas de Sangre**.

b) UNA MUERTE CLASICA: BODAS DE SANGRE (1933)

Mientras que la Muerte que hemos visto, aparecida en el **Poema del Cante Jondo** (1921), responde a las muertes a las que nos tiene acostumbrados el Siglo XX, o sea una muerte persuasiva, que actúa de a poco, que no puede alzarse con la víctima sin su consentimiento, la Muerte que aparece en **Bodas de Sangre** (1933) vuelve a los cánones clásicos, o sea los de la Muerte implacable, rápida y fría, que acaba con su víctima sin ceremonias previas, como veremos más adelante.

A pesar de esto, las conexiones con el "Diálogo del Amargo" son muchas. La principal, el final de la tragedia, íntimamente ligado al poema. También la madre del novio dice:

"Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra frío
por las carnes asombradas
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito."

De igual forma, ambas madres invocan la protección de la cruz. La del Amargo dice:

"La cruz. No llorad ninguna."

La del novio:

"Que la cruz ampare a muertos y vivos."

Pero lo más importante para el tema que nos ocupa, son las escenas en las que aparece la Muerte, en esta ocasión en la figura de una Mendiga.

Las escenas mencionadas son dos: el cuadro primero del tercer acto, en el que aparece en su tétrica y macabra asociación con la Luna, y el siguiente y último cuadro del mismo acto, en el cual lo hace en compañía de las mujeres del pueblo.

Vayamos a la primera, a la que considero, en cuanto a la Muerte, la más importante de las dos. En ella, como ya dije, se da la asociación entre la Luna y la Muerte, tan común en toda la producción de García Lorca.

Incluso el mismo Federico, en ocasión en que le preguntaran, un mes después del estreno de la tragedia, qué momento de la obra era su preferido, dijo: "Aquel en que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de fatalidad. El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me sienta como pez en el agua."⁶

La Luna aparece siempre, no sólo como iluminadora o colaboradora de la Muerte, sino como parte integrante y hasta causante del "sacrificio". No es en ningún caso una mera espectadora, sino que llega a ser instigadora y real responsable del hecho, preparando a la víctima, presa de la ensoñación de su luz "sonambulesca". Esta Luna socia de la Muerte es una especie de divinidad mística que exige vidas humanas en su altar de sacrificios. Dice Gustavo Correa en la ya citada *Poesía mítica de Federico García Lorca*: "La luna es, pues, no solamente astro luminoso que viene a iluminar el espectáculo. Ella misma constituye la razón de ser del derramamiento de sangre. Como divinidad cósmica de signo adverso al hombre rige su destino de manera fatal. En su calidad de divinidad no propiciada exige el sacrificio inmolatorio".⁷

Quizás este tipo de Luna tenga su origen en la divinidad griega Hécate, que simboliza a la Luna, que hace aullar a los perros (presencia de la Muerte) y que ama la sangre derramada.

Desde un comienzo se da en García Lorca este "dúo del mal". En *Libro de Poemas*, en "La Luna y la Muerte" (1919), una luna vieja y fría "le ha comprado pinturas a la Muerte".

La de *Bodas de Sangre*, a pesar de ser joven, es también blanca y fría y también necesita de la sangre que le da la Muerte para "pintarse", calentarse y alimentarse:

"...¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
por paredes y cristales!
¡Abrir tejados y techos
donde pueda calentarme!"

¡Tengo frío! (...).
 ... esta noche tendrán
 mis mejillas roja sangre (...).
 ¡Que quiero entrar en un pecho
 donde pueda calentarme!
 ¡Un corazón para mí!
 ¡Caliente, que se derrame
 por los montes de mi pecho;
 dejadme entrar, ay, dejadme! (...)
 No quiero sombras. Mis rayos
 han de entrar en todas partes, (...).
 para que esta noche tengan
 mis mejillas roja sangre."

En la ya mencionada "Canción del Jinete" (*Canciones*, 1921-1924) aparece una "luna negra" acompañando al "Caballito negro" que lleva su jinete muerto.

En las "Canciones de Luna" del mismo libro, la Luna quiere ser desde una naranja hasta una rosa, siempre ávida de sangre, y siempre con la Muerte latente a su vera.

En *Romancero Gitano* (1924-1927), la sociedad entre la Luna y la Muerte se hace evidente a lo largo de todo el "Romance de la Luna Luna", con una luna que prepara y adormece al niño para que se lo lleve la Muerte, y después de muerto, es ella misma quien se va con él:

"Por el cielo va la luna
 con un niño de la mano."

También en el "Romance sonámbulo" la luna antecede a la Muerte:

"Bajo la luna gitana
 las cosas la están mirando
 y ella no puede mirarlas."

Y también es la luna quien adormece de a poco a la gitana y la acompaña a su muerte:

"Un carámbano de luna
 la sostiene sobre el agua."

De igual forma, la Luna aparece en el "Romance de la Guardia Civil Española" y, de una u otra forma, en todos los romances, embebidos de muerte.

Volviendo a Bodas, si bien aquí la Muerte es una mujer, la Luna, su socia, su otro yo, es también un hombre, más precisamente, un joven leñador (García Lorca ve a los leñadores como símbolos de muerte, pues cortan los árboles, fuertes y en pie, cortan la vida) acompañado por tres leñadores más (¿Otra

vez los cuatro jinetes del Apocalipsis? ¿Otra vez el jinete y los tres hermanos del "Diálogo del Amargo"?)

Francisco Ruiz Ramón opina que la función dramática de los leñadores es, entre otras, presentar a la Luna y a la Muerte de forma que quede claro que se identifican "en un solo y el mismo personaje, aunque escénicamente sea dual"⁸, cosa que no se contradice con todo lo expuesto sobre la sociedad entre ambas, que hace que sean prácticamente una en su accionar.

Efectivamente, en **Bodas de Sangre** se cristaliza definitivamente y con lujo de detalles esa sociedad de la que tanto hablamos. La sangre que atrae a la sedienta Luna es la que anuncia la llegada de la Muerte:

"LEÑADOR 1º.- Hay que seguir el camino de la sangre."

La Luna sale y es ella misma quien deja el cuchillo (otra vez el cuchillo) en el aire. Después la Luna se va y entra en escena la Muerte. No aparecerán juntas hasta después. Es como que cada una necesita ser la protagonista absoluta de la escena en que se presenta.

La siguiente acotación nos dice: "... sale una anciana totalmente cubierta por tenues paños verdeoscuros. Lleva los pies descalzos. Apenas si se le verá el rostro entre los pliegues..."

Ya su presentación es tétrica. Sus primeras palabras son:

"Esa luna se va y ellos se acercan.
De aquí no pasan..."

Casi inmediatamente dice: "Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada"

La premura de la Muerte nos pone en presencia de un procedimiento totalmente opuesto al del "Diálogo del Amargo", como ya dije, y al de casi toda la producción del siglo XX. No hay aquí dilaciones. No hay aquí convencimiento de la víctima (ni siquiera hay un encuentro con una de las víctimas). Esta muerte caracterizada por su apuro, por su falta de "tacto" para con sus víctimas, por su crueldad y por su sed de castigo, no puede dejar de recordarnos las **Danzas de la Muerte** o cualquier auto sacramental de los inicios del teatro español (o cualquier otro teatro europeo) donde se nos presenta una muerte fría, cuyo único fin es que la gente muera, y rápido, sin pasos previos, sin la necesidad de convencer.

Entonces, mientras la del "Diálogo del Amargo" era una muerte (llamémosla así) "moderna", ajustada a los patrones estéticos predominantes en el siglo XX, a los que se llega mediante toda una evolución del personaje, la muerte de **Bodas de Sangre** podría ser considerada como una muerte "clásica" (no en vano es el personaje de una tragedia), que se ajusta a la manera de sus similares primitivas, no sólo, como queda dicho, por su forma de accionar, sino también por su aspecto físico, como lo demuestra la acotación inicial a que hacíamos referencia, puesto que las muertes del siglo XX suelen ser

jóvenes y hermosas, no importa cuál sea su sexo. Ésta es vieja, fea, encorvada, tétricamente vestida, a la usanza "antigua". Además, nuevamente estamos en presencia de una muerte netamente moralizante, que castiga a los que se apartan de la senda del "orden establecido" y justamente, por toda la concepción lorquiana de la muerte como castigo, como tronchadora de todo lo joven y vital, al aparecer como personaje, difícilmente podría emparentarse con sus hermanas de siglo, tan simbólicas, tan etéreas, tan "filósofas", si es que cabe la palabra. Y haciendo caso omiso a modas a lo Rilke o a lo Maetherlink, si estará estrechamente ligada a las muertes típicas del medioevo, como dijimos en párrafos anteriores.

Todo hasta aquí encajaría a la perfección, teniendo en cuenta que García Lorca es un poeta (y dramaturgo) netamente tradicional. Pero, tratándose justamente de Federico, debemos recordar que en su más arraigada tradición se esconde su más pura originalidad, por lo que no podemos considerar que esté todo dicho. Pero dejemos que el texto hable por nosotros.

Hechas las presentaciones de las macabras "socias", llega el momento en que actúen juntas, y ante el llamado "impaciente" (así está marcado en la acotación) de la Muerte:

"¡Esa luna, esa luna!"

Vuelve a aparecer el astro luminoso. A pesar de la ya tan mentada sociedad, esta Muerte, como sus antiguas pares, es autosuficiente e inflexible. Ante la pregunta de la Luna: "¿Qué necesitas?", la respuesta es terminante: "Nada". Más adelante sólo pedirá luz:

"Ilumina el chaleco y aparta los botones,
que después las navajas ya saben el camino. (...)
De prisa. Mucha luz. ¿Me has oído?

Los intereses de la Luna son distintos. Ella quiere una muerte lenta. Está sedienta de sangre:

"... que tarden mucho en morir. Que la sangre
me ponga entre los dedos su delicado silbo."

El encuentro que sigue, entre la Muerte y el Novio, se aparta un poco de las características que mencionamos, y aquí comienzan los peros. Aparece una Mendiga femenina y enamorada (algo nos recuerda a Rilke) pero cruel y ansiosa por llevarse a la víctima:

"Espera... Hermoso galán... Pero mucho más hermoso si estuviera dormido (...). Espera... ¡Qué espaldas más anchas! ¿Cómo no te gusta estar tendido sobre ellas y no andar sobre las plantas de los pies que son tan chicas?"

Finalmente, será ella quien conduzca al Novio hasta Leonardo.

Rastreando un poco más en profundidad, el atisbo rilkeano vuelve a asomar en la Mendiga. A pesar de ser la Muerte vengadora, igualitaria y que castiga en forma universal, es la Mendiga una Muerte individual: la del Novio y Leonardo. Al decir:

"ilumina el chaleco y aparta los botones"

está refiriéndose exclusivamente a ellos. Dice Francisco García Lorca en su obra *Federico y su Mundo*: "Personificación más que símbolo, son la Muerte y la Luna como personajes. Ni uno ni otro tienen en la tragedia valor abstracto y universal; existen para una muerte determinada y concreta (...) La Muerte está planeada como un acto que tiene un eco remoto de venganza individual."⁹

Podríamos considerar entonces que esta muerte es a un tiempo universal e individual, clásica y moderna, pues es dos muertes: la del Novio, por un lado y la de Leonardo, por el otro.

Universal y clásica es con respecto a Leonardo, pues es muerte como castigo, moralizante y restauradora del orden quebrantado. Además, a Leonardo ni lo ve, ni le habla. No hay ceremonias en cuanto a su muerte.

Individual y moderna es con respecto al Novio, pues es su propia muerte, a lo Rilke, la muerte como destino inexorable. Al Novio lo ve, le habla, hay un afán de convencimiento (recuérdese el párrafo citado) y también hay enamoramiento de la víctima.

Volviendo al texto, después de una inútil plegaria a la Muerte hecha por los leñadores, y de una escena entre Leonardo y la Novia, donde las últimas palabras están cargadas de premonición:

"LEONARDO: Si nos separan, será porque esté muerto.
NOVIA: Y yo muerta."

La acotación nos marca una magistral escena muda que pone fin a la ceremonia macabra. Vale la pena transcribirla:

"(Aparece la Luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la Mendiga y queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro como un gran pájaro de alas inmensas. La Luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto)."

En la última escena, la Mendiga aparece entre las mujeres del pueblo, precedida por la metafórica descripción de la muerte que hace una de las muchachas:

"Amante sin habla,
Novio carmesí.

**Por la orilla muda
tendidos los vi."**

Contrariamente a lo usual, donde los viejos, por su experiencia, son los que reconocen a la Muerte, aquí es una niña (quizás por su inocencia) quien lo hace:

"NIÑA.- ¡Vete!
MENDIGA.- ¿Por qué?
NIÑA.- Porque tú gimes, vete."

Esta vez será la Mendiga, con "delectación", como marca la acotación, quien haga una metafórica descripción de lo ocurrido:

"Yo los vi, pronto llegan: dos torrentes
quietos al fin entre piedras grandes. (...)
Muertos en la hermosura de la noche.
Muertos, sí, muertos. (...)
Flores rotas los ojos, y sus dientes
dos puñados de nieve endurecida. (...)
Cubiertos con dos mantas ellos vienen
sobre los hombros de los mozos altos.
Así fue, nada más, era lo justo.
Sobre la flor del oro, sucia arena."

Nótese en este párrafo que hay varias palabras que comprueban cosas dichas anteriormente: "al fin", "muertos, sí, muertos", "era lo justo".

Después de su discurso, la Muerte se va silenciosamente, casi desapercibida, como vino. Sin pena. Con la satisfacción del deber cumplido.

En esta última aparición la Muerte está algo humanizada, pero no por sus sentimientos, que no los tiene en absoluto, sino por su pasar desapercibida entre las demás mujeres, por ser una más de ellas en su apariencia. Así lo apunta Francisco García Lorca, cuando dice: "Cuando la Muerte-Mendiga aparece en el acto final, su textura dramática no es menos real, ni más real, que la del resto de los personajes" y agrega: "La peculiar individualización de la Muerte, en cierto modo ya alejada de su simbolismo universal y abstracto, obedece a un sentimiento humano en el que tal vez palpite un eco milenario: la accidentalidad de la Muerte. La Muerte no es el fin de un ciclo vital, sino su frustración. Toda muerte es violenta y tiene, en cierto modo, algo de asesinato. El hombre no acaba como la flor, sino como el vaso que la contiene."¹⁰

Y lo circular de todas las cosas nos retrotrae, con esto, al comienzo de este trabajo.

NOTAS

1. BERENGUER CARISOMO, Arturo, *Las Máscaras de Federico García Lorca*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, pág. 10.

2. Ib. pág. 7.
3. CORREA, Gustavo, **La Poesía Mítica de Federico García Lorca**, Madrid, Gredos, 1975, pág. 17-18.
4. Ib. pág. 21.
5. BERENGUER CARISOMO, Arturo, **Las Máscaras de Federico García Lorca**, Buenos Aires, Eudeba, 1969, pág. 57.
6. GARCIA LORCA, Federico, **Obras Completas**, Madrid, Aguilar, 1963, pág. 1721.
7. CORREA, Gustavo, **La Poesía Mítica de Federico García Lorca**, Madrid, Gredos, 1975, pág. 101.
8. RUIZ RAMON, Francisco, **Historia del Teatro Español, Siglo XX**, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 199.
9. GARCIA LORCA, Francisco, **Federico y su Mundo**, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pág. 343.
10. Ib. pág. 344.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Rafael: **García Lorca**. Buenos Aires, C.E.D.A.L., 1968
BERENGUER CARISOMO, Arturo: **Las máscaras de Federico García Lorca**, Buenos Aires, Eudeba, 1969.
CORREA, Gustavo: **La Poesía Mítica de Federico García Lorca**. Madrid, Gredos, 1975.
GARCIA LORCA, Federico: **Bodas de Sangre**. Buenos Aires, Losada, 1976.
GARCIA LORCA, Federico: **Canciones**. Buenos Aires, Losada, 1977.
GARCIA LORCA, Federico: **Libro de Poemas**. Buenos Aires, Losada, 1975
GARCIA LORCA, Federico: **Poema del Cante Jondo**. Buenos Aires, Losada, 1976.
GARCIA LORCA, Federico: **Romancero Gitano**. Buenos Aires, Losada, 1971.
GARCIA LORCA, Francisco: **Federico y su Mundo**. Madrid, Alianza, 1980.
PARKER, Stacey: "La Versión Múltiple del Poema del Cante Jondo" en **Hispanic Journal**, Indiana University of Pennsylvania, USA. 1988.
RUIZ RAMON, Francisco: **Historia del Teatro Español, Siglo XX**. Madrid, Cátedra, 1980.
UMBRAL, Francisco: **Lorca, Poeta Maldito**. Barcelona, Bruguera 1977.