



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione Culturale (LTLLM)
Classe LT-11

Tesina di Laurea

La paleta de Federico García Lorca: el matiz simbólico de los colores en *Bodas de sangre*

Relatrice
Prof.ssa Maura Rossi

Laureanda
Denise Bisquoli
n° matr.1226894 / LTLLM

Anno Accademico 2022/2023

Índice

Introducción	1
1. El Simbolismo	5
1.1 Introducción al Simbolismo contemporáneo.....	5
1.2 En búsqueda de los principales símbolos y de sus significados en las obras lorquianas	7
1.3 La variedad cromática en las obras lorquianas	12
2. El color rojo como evocación de pulsión y de muerte en <i>Bodas de sangre</i>	17
2.1 La sangre	17
2.2 La madeja roja	22
2.3 Las clavelinas.....	24
3. Los cromatismos “otros” en <i>Bodas de sangre</i>	27
3.1 El amarillo como indicio de sufrimiento y de muerte	27
3.2 El rosa como alusión de ausencia y de frialdad.....	30
3.3 El azul como anticipación de lo trágico	32
3.4 El verde como indicio metafísico de caída	35
3.5 El blanco como manifestación de muerte	37
Bibliografía.....	39
Resumen en italiano	43
Ringraziamenti.....	47

Introducción

Esta tesis se propone analizar e interpretar los posibles significados de los colores presentes en el drama rural *Bodas de sangre* (1933) del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca (1898-1936), enfocándose especialmente en el color rojo, que ya aparece de manera implícita en el título de la obra como referencia al elemento sangre. La elección de esta temática nace de un interés personal tanto en la trama de *Bodas de sangre* (1933) como en los símbolos ocultos; es decir, en los significados misteriosos que cualquier objeto puede esconder. En particular, reflexionando sobre la sociedad actual, se puede marcar que esta última está caracterizada por símbolos: el gato negro y el número diecisiete son indicios de mala suerte, el pigmento blanco es índice de pureza y el tinte rojo es índice de pasión. A este propósito, es necesario considerar también los mensajes publicitarios: además de desarrollar informaciones con fines comerciales, los símbolos publicitarios propagan avisos encitrados en las cuestiones del momento que definen nuestra sociedad. En estos últimos años, por ejemplo, los anuncios promueven determinados modelos de belleza hasta el punto de que los individuos suelen atribuir mucha importancia al aspecto exterior. En sus obras, Federico García Lorca introduce muchos símbolos que aluden a significados diferentes, y en *Bodas de sangre* (1933), son especialmente los colores los que resultan evocativos así que se ha propuesto un análisis sobre estos últimos. Para la realización de este trabajo, se han consultado distintos documentos, revistas y libros en lengua italiana, española e inglesa. Además, precioso ha sido el diccionario online Treccani no solamente para buscar la etimología de algunas palabras, sino también para conocer algunos aspectos mitológicos. El trabajo consta de tres capítulos

El primer capítulo se abre con una breve reflexión sobre el significado de *símbolo* no solamente desde una perspectiva etimológica, sino también sociológica. En efecto, se han considerado los trabajos de Romania y Buttitta (2017; 2020), que han expuesto el pensamiento de notos sociólogos estadounidenses como Mead. Este último sostenía que el símbolo es el resultado de la experiencia del ser humano y su sentido se debe a las relaciones que entretiene con los otros elementos pertenecientes a la misma organización de símbolos. El mismo capítulo sigue con una introducción al movimiento literario y cultural nacido en el siglo XIX en Francia; es decir, el Simbolismo. Salvetti (1991) declara que el precursor de esta tendencia fue Charles Baudelaire, el cual afirmaba que la esencia de las cosas se podía captar solamente por medio del símbolo, lo que implicaba conferir cierta importancia al arte en cuanto capaz de alcanzar lo ignoto. El Simbolismo se desarrolló en toda Europa, y como subraya Fernández González (2003), en España, el poeta nicaragüense Rubén Darío fundó el Modernismo, un movimiento literario inspirado en el Simbolismo y en el Parnasianismo francés. En particular, Fernández González

(2003) sostiene que, si el Simbolismo privilegiaba el uso de formas comunicativas evocativas como referencia a lo misterioso, el Parnasianismo confería importancia a lo bello artístico, así que el lenguaje poético tenía que alcanzar la perfección. Es verdad que los modernistas se enfocaban en estos dos movimientos literarios, pero, según Fernández González (2003), estos escritores necesitaban también alejarse de la cotidianidad, así que se inspiraban en elementos legendarios y exóticos. El primer capítulo se cierra tanto con una presentación sobre el significado de los símbolos más recurrentes en las distintas obras de Federico García Lorca como con una referencia a los significados de los colores que más aparecen en las composiciones del poeta español.

El segundo capítulo, en cambio, propone una reflexión y una interpretación centrada en el color rojo de los elementos sangre, madeja y clavelinas presentes en la obra *Bodas de sangre* (1933). Para lograr este objetivo, se ha considerado tanto la declaración de Alberdi (2020) sobre la existencia de una influencia fauvista y simbolista en Lorca como el trabajo de Squicciarino (2017) enfocado en las reflexiones sobre los colores del notorio pintor Kandinsky. En este último caso, se han buscado eventuales analogías de pensamiento en la obra lorquiana. Entrando más en detalle, Alberdi (2020) sostiene que, si en los primeros dos actos del drama rural Lorca emplea los pigmentos para describir el espacio en que la acción se desarrolla, en el tercer acto, los tintes esconden un significado por medio de la acción. Sin embargo, el autor (2020) añade que el poeta español se enfoca en las emociones que los colores suscitan más que en el significado simbólico. A este propósito, se ha podido marcar cierta influencia por parte de Kandinsky en el drama rural de Federico García Lorca. En efecto, como evidencia Podzemskaia (2000), el pintor solía considerar el pigmento negro como un potenciador de colores mientras que el tinte blanco como un debilitador de colores; así, por ejemplo, en *Bodas de sangre*, el tinte rojo asociado al pigmento blanco podría provocar cierta inquietud, ya que puede ser una sugerencia de muerte mientras que, el tinte rojo relacionado al color negro podría suscitar cierta ansiedad, ya que representaría cierto dinamismo así como un acontecimiento trágico que está a punto de verificarse.

Al final, el tercer capítulo promete un análisis y una interpretación de todos los otros tipos de cromatismos presentes en el drama rural del poeta español, mostrando cierto paralelismo con Kandinsky. En particular, se han considerado los pigmentos amarillo, rosa, azul, verde y blanco, que esconden todos un significado negativo, ya que aparecen asociados tanto al pigmento negro como al pigmento blanco. De hecho, Podzemskaia (2000) declara que, según Kandinsky, el color negro evidencia los tintes con los que aparece mientras que el color blanco debilita los pigmentos; así, el pigmento negro se puede considerar como un anticipador de lo trágico mientras que el tinte blanco se puede valorar como un símbolo de muerte. Sin embargo, Alberdi (2020) sostiene que en los distintos actos de la obra lorquiana no son solamente los colores que dominan la escena, sino

también el decorado y la música, que parecen confirmar una determinada sensación ya introducida por los pigmentos. A lo largo de los actos de *Bodas de sangre* (1933), se han encontrado también algunas referencias al círculo: es verdad que, generalmente, la forma redondeada representa cierta armonía y perfección, pero según Podzemskaia (2000), dependiendo del color que se le asocia, cualquiera forma geométrica puede esconder significados diferentes; así, en el tercer capítulo de este trabajo, la forma circular que caracteriza el elemento luna asociado al tinte blanco escondería un sentido de negatividad.

Sobre la base de lo presentado hasta ahora, se puede declarar que este argumento de tesis es muy actual, ya que la simbología es empleada desde siempre en la sociedad y en formas diferentes, influyendo mucho en la vida del individuo: hoy en día, por ejemplo, el hombre atribuye mucha importancia al aspecto exterior, lo que deriva de la divulgación de símbolos por parte de las empresas comerciales. Este trabajo, pues, invita a reflexionar sobre la importancia y el impacto de los símbolos en el individuo tomando en consideración el drama rural del poeta español Federico García Lorca.

1. El Simbolismo

1.1 Introducción al Simbolismo contemporáneo

Como ilustra Treccani, el término 'símbolo' procede del griego *symballein* (juntar, unir). Este verbo hace referencia a una costumbre típicamente griega según la cual dos individuos o dos familias rompían a mitad una tarjeta de arcilla en caso de disociación de un acuerdo o de una alianza, y cada miembro se quedaba con una de las dos partes en espera de una reunión.

Analizando los trabajos de Romania y Buttitta (2017: 163-164; 2020: 20-21), se puede captar como, según el sociólogo estadounidense Mead, los hombres interactúan entre ellos empleando gestos, es decir manifestaciones corporales de un individuo que permiten comunicar un mensaje y que activan una reacción en otro individuo. Los significados asignados a las acciones son símbolos: los más relevantes tienen un carácter universal; es decir que estimulan la misma respuesta tanto en el hablante como en el oyente, lo que permite la comunicación. Es solamente en el intercambio que los 'actores sociales' pueden aprender los símbolos y sus significados. El símbolo es, pues, el resultado de la experiencia del ser humano y su sentido se debe a las relaciones que entretiene con los otros elementos pertenecientes a la misma organización de símbolos.

En la segunda mitad del siglo XIX, el movimiento literario definido Simbolismo se desarrolla en Francia. Como subraya Hodge (2012: 82), en 1886 Jean Moréas publica su *Manifiesto del Simbolismo* en el periódico *Le Figaro*, en que pone en luz su oposición y alejamiento del naturalismo y del realismo. Ferracuti (2010: 77) evidencia que, en realidad, el movimiento simbolista no se presenta totalmente antirealista, sino que su intento es dar vida a un lenguaje que encarne la suma perfecta entre lo visible y lo ignoto. Según el autor (2010: 77-78), esta concepción comporta, pues, el empleo de palabras y expresiones inusuales en la escritura mientras que, en ámbito artístico, se introducen formas insólitas. A este propósito, Bessièrre, Kushner, Mortier y Weisgerber (2001: 355) afirman:

Il simbolismo, nato in un secolo vecchio e disilluso, non aspirava più all'al-di-là dei romantici. Esso voleva cercare l'immanenza delle cose mute, dei fenomeni invisibili suggeriti dal linguaggio della sfumatura e dell'ambiguità. Il simbolismo stabilisce un dialogo tra l'uomo e la sua ombra; non aspira a un'ascensione verso una sfera superiore, ma a una discesa verso l'abisso.

Como afirman Bessièrre, Kushner, Mortier y Weisgerber (2001: 354-355), París es el lugar en que los poetas que apoyaban el Simbolismo se establecieron. Según los autores (2001: 355), en particular, en este territorio, los poetas perdieron sus propios orígenes hasta el punto de que

rechazaron la sociedad y empezaron a dialogar entre ellos. Salvetti (1991: 9) evidencia que el precursor del Simbolismo es Charles Baudelaire: en su obra *Correspondances*, el poeta subraya que la esencia de las cosas se puede captar solamente por medio del símbolo. Es necesario, pues, alejarse de una visión racional científica y conferir importancia al arte; es decir, a un lenguaje capaz de alcanzar la parte más profunda de las cosas. El autor (1991: 9) añade que, Stephane Mallarmé, inspirándose en el modelo de Baudelaire, pues, da vida a una poesía de símbolos, sonidos, perfumes y olores. Sin embargo, Salvetti (1991: 9) evidencia que, no solamente en ámbito poético, sino también en ámbito artístico y filosófico se empiezan a crear obras enfocadas en la parte más escondida de la existencia del hombre. En particular, el autor (1991: 10) considera tanto los cuadros realizados por los impresionistas como el estudio actuado por Freud sobre la irracionalidad del ser humano. Sobre la base de lo presentado hasta ahora, es necesario considerar la figura del poeta: Ferracuti (2010: 66) sostiene que este último es un vidente, ya que es capaz de ir más allá de lo real para descubrir lo desconocido. El autor (2010: 66) añade que no es simple expresar lo misterioso; es decir, algo que no tiene una forma inmediata y natural, y por esto es necesario emplear la metáfora y el símbolo. Sin embargo, según Ferracuti (2010: 66), estos elementos representan el conjunto de dos significados que pertenecen a mundos diferentes: la metáfora incumbe en el misterio mientras que el símbolo forma parte del mundo sensible. Además, Whidden (2007: 130-131), evidencia que el lenguaje poético tiene que ser de *l'âme pour l'âme*; es decir, una tipología de lenguaje que une perfumes, colores y sonidos. Como declara Cipolla (2008: 19-20), en Francia, en la mitad del siglo XVIII, se formó el *Club des Haschischiens*; es decir, un grupo de escritores y artistas que subrayaban como el cáñamo había empezado a circular en la ciudad de Paris. A partir de esta observación, el psiquiatra J. Moreau de Tours ha analizado las consecuencias de la droga en el individuo y ha declarado que esta reduce la concentración y acompaña el hombre en el mundo del ensueño. Más detallado es el análisis realizado por Baudelaire, que ha dividido en tres fases los efectos de las sustancias artificiales: Cipolla (2008: 20) subraya que, según el poeta francés, la primera consecuencia es la ebriedad acompañada, en seguida, de una deformación de los sentidos, hasta llegar a un sentido de tranquilidad. Cipolla (2008: 21) declara:

L'espressione linguistica si allunga e non segue i pensieri degli altri, visti con "distacco", nella sostanziale "incapacità di ascoltare" e di ascoltarli. I postumi dell'assunzione portano ad una intenzionalità indebolita, al delinearci di "un'allegoria di pace, un mondo pastorale", alla svalutazione materiale degli oggetti circostanti, ad un "senso di profondissima svogliatezza". Tutto intorno sembra confondersi, equivalersi, senza importanza, senza gerarchia nel dubbio più avvolgente.

Como ilustra Fernández González (2003: 157), paralelamente, en España, el poeta nicaragüense Rubén Darío introduce el Modernismo, un movimiento literario que se inspira tanto en el Simbolismo como en el Parnasianismo francés. En particular, el autor (2003: 157) subraya que, si por un lado los simbolistas utilizan un lenguaje evocativo, por otro lado, los parnasianos defienden la búsqueda de un lenguaje perfecto desde un punto de vista formal. Los modernistas, entonces, se enfocan tanto en la estética de los parnasianos como en los símbolos de la corriente simbolista. Es verdad también que los modernistas necesitan alejarse de la cotidianidad, así que, como añade Fernández González (2003: 157), los tipos de realidad que los escritores consideran son dos: una exterior y una interior. Por lo que concierne el primer caso, el autor (2003: 157) evidencia que, los modernistas se inspiran en elementos legendarios y pertenecientes al mundo clásico. Por lo que concierne el segundo caso, Fernández González (2003: 157) subraya que los escritores modernistas dan vida a un análisis introspectivo y describen paisajes exóticos. Desde el punto de vista del estilo, especialmente, los modernistas han recibido cierta influencia tanto por el Simbolismo como por el Parnasianismo francés. En efecto, el autor (2003: 157) pone en luz que los escritores atribuyen cierta importancia a la música y a juegos frescos, siempre manteniendo cierta perfección lingüística.

El Modernismo influye en la poética lorquiana también: la dicotomía entre el mundo real y el mundo espiritual es representado mediante el uso de los símbolos. Este aspecto será presentado en el párrafo siguiente.

1.2 En búsqueda de los principales símbolos y de sus significados en las obras lorquianas

La poesía lorquiana está llena de símbolos. Generalmente, estos pueden ser universales o estéticos: en el primer caso, se trata de símbolos que acomunan a una sociedad, mientras que, en el segundo caso, se trata de símbolos que adquieren un valor solamente dentro de una obra de un autor o de un grupo de autores. Gómez (1985: 1-15-18-42-55-59) suele agrupar los símbolos presentes en las composiciones lorquianas en seis categorías: el simbolismo zoológico, el simbolismo vegetal, el simbolismo numerológico, el simbolismo mitológico, el simbolismo acuático y el simbolismo cromático. Nosotros vamos a añadir a esta clasificación también otra categoría: el simbolismo astral. En este párrafo, analizaremos todos los tipos de simbolismos citados excepto el simbolismo cromático, que será presentado sucesivamente.

Empezando por el simbolismo zoológico, Gómez (1985: 1) subraya el hecho de que Lorca presenta más de ciento animales en sus composiciones y cada uno de ellos adquiere un significado diferente según el contexto en que se emplea. En particular, el caballo es uno de los animales que recurren más en sus obras y que guarda valores diferentes. Feuillet (2007: 26)

afirma que este animal, montado por su jinete, es símbolo de poder y que, generalmente, se suele asociar a la guerra, por tanto en la Biblia no se presenta muchas veces. En las obras lorquianas, el caballo es símbolo de instinto: en *el Romance de la pena negra*, Soledad Montoya “huele a caballo y a sombra”; es decir que este personaje aparece instintivo y misterioso. Gómez (1985: 2-3) afirma que este animal puede indicar también la fuerza y la pasión. De hecho, sabemos que, en *Bodas de sangre*, uno de los personajes centrales de la obra es Leonardo, un hombre casado, pero que a lo largo de los actos se dirige distintas veces bajo casa de su exnovia con su caballo hasta huir con ella el día de la boda de la mujer misma. Leonardo, por consiguiente, infringe las normas de su sociedad para apagar su propia pasión. Sin embargo, como sugiere Gómez (1985: 2), en *Bodas de sangre*, la figura del caballo se introduce también como presagio de muerte: si consideramos el segundo cuadro del primer acto de la obra, la suegra entona una canción para acunar al niño de Leonardo. En esta canción, aparece la figura del caballo, que rechaza beber el agua por su color negro, pero al mismo tiempo sufre por no poder apagar su deseo. Otro animal muy frecuente en las obras lorquianas es el toro: se trata de una criatura simbólica ya que, como afirma Feuillet (2007: 22), es un atributo al Evangelista Luca. Según Gómez (1985: 5-6), este animal indica la pasión, el vigor y el dominio. Lorca (2016: 462) pone en luz el hecho de que, en el cuadro dos del acto primero de la obra *Yerma*, por ejemplo, Juan dice que Yerma tendría que quedarse en casa como las otras mujeres para no dar que hablar a la gente del pueblo. Yerma en Gómez (1985: 6): “En esta romería el varón siempre manda. Los maridos son toros”. Considerando la composición lorquiana *Reyerta*, el toro es símbolo de fuerza descontrolada ya que sube por todas las paredes sin pararse. Paralelamente, en algunos rituales, el toro es símbolo de sacrificio de muerte, así que esta figura presenta también un significado trágico. El sacrificio, en realidad, se realiza también con la vaca: como afirma Millán (2021: 242), en el poema lorquiano intitulado *Vaca* se muestran los diferentes pasajes del final de vida de una vaca y los eventos que se verifican después de su muerte. En particular, hay un niño que aguza su puñal para comer el animal ya muerto. Este animal, igualmente, es considerado por Gómez (1985: 7) como símbolo de amor maternal, ya que produce la leche. Por lo que concierne el perro, Urech (1995: 46) subraya que, generalmente, este animal es símbolo de lealtad: mientras los Asirios protegían sus perros durante las batallas con sus armaduras, las otras poblaciones antiguas despreciaban el animal. Si consideramos la mitología griega, Argo es el perro fiel que ha esperado y que ha reconocido a su varón después de un largo periodo de ausencia. Paralelamente, Zolesi (2002: 130-131) afirma que, en la *Divina Commedia*, este animal se describe como un monstruo con tres bocas que devora a los condenados e intimida a Dante y a Virgilio. Como afirma Gómez (1985: 8-9), en las obras lorquianas, el perro aparece en el primer acto de *Yerma*: el animal ladra en el patio mientras los árboles se mueven por el soplo del viento.

Por lo que concierne la simbología vegetal, Gómez (1985: 42) sostiene que el vocabulario empleado por el poeta no es muy amplio. Sin embargo, el autor (1985: 44) subraya el hecho de que, Lorca utiliza un léxico relacionado con la naturaleza ya a partir de muchos de los títulos de sus composiciones: *Canción otoñal*, *Espigas*, *Campo*, *Invocación al laurel* son solamente algunos de estas. Gómez (1985: 44) añade que la naturaleza muchas veces manifiesta la interioridad del poeta como, por ejemplo, en la obra *Paisaje*. Según el autor (1985: 44), se trata de una característica típica del Romanticismo: el contacto con la naturaleza permite al hombre tanto desarrollar su imaginación como expresar su estado de ánimo. Como afirman Kamal y Bashir Hassan (2015: 131-132), en *Bodas de sangre* la vegetación es muy presente: la rosa encarna la sexualidad femenina mientras que el geranio y el clavel representan la fascinación del hombre. El laurel es una planta de color verde que evoca la victoria sobre la muerte y el jazmín puede indicar tanto la pureza como la muerte. Por lo que concierne las flores secas, Kamal y Bashir Hassan (2015: 132) subrayan la presencia del musgo y de la adelfa que indican aridez. Otro elemento importante en las obras lorquianas es el bosque. De hecho, si consideramos la obra *Preciosa y el aire*, la protagonista camina por un sendero *de cristales y laureles* en una noche sin estrellas: en el primer caso, los cristales evocan el sonido de su ruptura mientras que, en el segundo caso, se presenta la imagen de una planta que puede contaminar. Este espacio oscuro recuerda mucho la selva dantesca; es decir, un lugar en que muchos acontecimientos trágicos se verifican: en el caso de *Preciosa y el aire*, una vez enterado de la presencia de la gitana, el viento se levanta porque quiere aprovechar de ella.

La simbología numerológica es muy frecuente en las obras lorquianas también: los números pueden aludir a algo diferente según el contexto en que se insertan. Según Feuillet (2007: 42), por ejemplo, el número dos es símbolo de oposición: la luz y la oscuridad, el sol y la luna, el masculino y lo femenino. Sin embargo, el autor añade que esta división representada por el número dos tiene que resolverse en una reconciliación de las diferentes partes. De hecho, Dios creó al hombre y a la mujer con el deseo que se unieran en una sola persona. Como afirma Gómez (1985: 15-16), en *Pequeño poema infinito*, Lorca sostiene que el dos es una entidad metafísica que se representa por medio de una línea y su natura es femenina. El dos es un número que recurre en distintas obras lorquianas, como, por ejemplo, en *Yerma*. Lorca (2016: 451-452-453) subraya que, en el primer acto del drama rural, Yerma habla con su amiga María de su sufrimiento por no tener hijos, y dice que dos años de espera son demasiados para ella. El número dos representa perfectamente el estado en que se encuentra Yerma, la cual no puede realizar su sueño a causa de la oposición del marido Juan, y por lo tanto, el dos es una cifra que nunca se convertirá en tres. Por lo que concierne el número uno y el número tres, Gómez (1985: 16) evidencia el hecho de que Lorca los considera ambos masculinos: la representación del uno es un punto mientras que la

representación del tres es un triángulo. En efecto, a partir del uno se originan todas las cosas del mundo mientras que el número tres es símbolo de triada: dos puntos alejados se combinan entre ellos hasta reunirse en un tercer punto. Además, generalmente, sabemos que, si el número uno renvía a la unión entre Dios y Jesús ya que encarnan una sola cosa, el número tres renvía a la unión entre Dios y Jesús actuada por medio del Espíritu Santo. A este propósito, es necesario considerar que, como afirma Fasoli (1863: 100), Dante solía relacionar la teología a la filosofía. En particular, el autor (1863: 98) sostiene que Dante se apoyó en el pensamiento de Platón, quién recibió una formación pitagórica y socrática. Considerando la explicación de Treccani sobre la doctrina pitagórica, podemos marcar que esta considera necesario relacionar lo real con los números: para los pitagóricos, en efecto, las cifras pueden ser pares o impares; el dos representa los números pares y se considera como abierto e ilimitado mientras que el tres representa los números impares y se considera como perfecto y limitado. Gómez (1985: 16) evidencia que el número cuatro está presente en *La casada infiel*: las cuatro almillas que se quita la mujer representan las disposiciones morales que ella misma rechaza. Paralelamente, Rossano y Pasquero (1987: 303-304-305) sostienen que, en el Evangelio de Giovanni, se puede también captar la presencia del número cuatro: los soldados dividieron en cuatro partes los vestidos de Jesús después de su crucifixión. Los vestidos representan Jesús, y en particular, su mensaje que tiene que ser divulgado al pueblo. El número cinco, por otro lado, se encuentra en el poema *La guitarra*. Según Feuillet (2007: 30), esta cifra se relaciona tanto con los brazos, las piernas y la cara del hombre como con las cinco llagas de Cristo. Gómez (1985: 16) afirma que, en *La guitarra*, los dedos del guitarrista hacen alusión a las laceraciones de Cristo. Por lo que concierne el número seis, Rossano y Pasquero (1987: 305-306-307-308-309-310) evidencian que, en el Evangelio de Giovanni, la muerte de Jesús en el sexto día de la semana comporta la realización de la creación del hombre nuevo. Gómez (1985: 16) sostiene que el número seis es el resultado de la adición de sus divisiones y Lorca lo introduce en distintas composiciones, entre todos el *Poema del Cante Jondo*. En este, la guitarra tiene tres cuerdas de plata y tres cuerdas de intestino animal por un total de seis cuerdas. Por último, el número siete que, como afirma Gómez (1985: 17), aparece en *Canción de las siete doncellas*, donde se presenta la imagen de siete mujeres que cantan, y en seguida, que mueren por medio de un río que las ahoga.

Por lo que concierne la simbología mitológica, Román Román (2003: 387-388) afirma que Lorca amaba tanto la mitología del Baroco español como la mitológica clásica, en particular Ovidio y la Teogonía de Hesíodo. De hecho, Agoglossakis (2012: 152) subraya que, hay muchos documentos que testimonian un conocimiento de las letras griegas por parte de Lorca, y paralelamente, aparece también una carta escrita por el autor mismo a su familia en que anuncia su inscripción a las disciplinas filosóficas y griegas en la Universidad de Granada. Por lo que concierne la

Teogonía, Agoglossakis (2012: 152-153) evidencia que, se trata de una de las fuentes que han inspirado a Lorca, y es la versión castellana de Luis Segalá y Estalella con dibujos de John Flaxman que, hoy en día, se custodia en la biblioteca del poeta. El autor (2012: 153) añade que, en la obra, se presenta la ascendencia y la herencia de las divinidades griegas, pero aparecen también personajes terrenos que serán insertados en las obras lorquianas. Por lo que concierne el interés de Lorca por las *Metamorfosis* de Ovidio, Gómez (1985: 57) afirma que el poeta representa los mitos de Boreas y Orithy[i]a, y de Apolo y Dafne, en su composición *Preciosa y el Aire*. De hecho, tanto en los mitos ovidianos como en la obra lorquiana, se presenta una persecución hacia los personajes femeninos: Gómez (1985: 57) subraya que Boreas sopla para captar la atención de Orithy[i]a, Apolo sigue a Dafne para unirse carnalmente a ella y el viento San Cristobalón se levanta para aprovechar de Preciosa. Sin embargo, como evidencia Agoglossakis (2012: 154), contrariamente a Hesíodo, el cual aparece citado en distintas conferencias del poeta, Ovidio no aparece nunca. Es más, el autor (2012: 154) sostiene que, en la biblioteca del poeta no aparece ninguna edición de las *Metamorfosis* de Ovidio. De aquí, Agoglossakis (2012: 154) afirma que se puede comprender como, en esta primera etapa de sus composiciones, Lorca se inspira sobre todo a Hesíodo.

El agua desempeña un papel fundamental desde siempre, a partir de la Biblia hasta llegar a los estudios más modernos. Como subraya Trocchi (2004: 16-17), en muchas mitologías, el agua divide el mundo de los muertos del mundo de los vivos o el mundo celestial del mundo terrenal. La autora añade que, este elemento natural es fundamental no solamente en las mitologías y creencias, sino también en el bautizo ya que, por medio de este rito, Dios purifica la vida interior del cristiano; a partir de la idea del agua milagroso, a lo largo del tiempo se introdujeron nuevos rituales sacros: un ejemplo es la mezcla de agua y sal o de aceite para luchar contra los espíritus malignos. Gómez (1985: 59-60) afirma que, si desde un punto de vista religioso el agua es símbolo de renacimiento, desde el punto de vista de las teorías modernas el agua es un símbolo misterioso y encarna la irracionalidad; es decir, la parte más femenina del ser humano. Gómez (1985: 67): “cuando un individuo entra en el estado inconsciente, vuelve a ser, como un niño, una parte integral de un estado más puro y más inocente. Por medio de su vuelta a la realidad, hay verdaderamente un renacimiento, simbolizado por el mar”. Considerando las obras lorquianas, el agua es un elemento muy utilizado por el poeta: se trata de uno de los cuatro elementos naturales, y como subraya Gómez (1985: 61-62), se caracteriza por su fluidez. De hecho, el poeta presenta el agua en distintas formas líquidas; es decir, no se presenta este elemento natural solamente en forma de mar o de lluvia, sino que se presenta también en forma de sangre. En las obras lorquianas, el fluir del agua representa la vitalidad y el impulso sexual mientras que la obstrucción de este es una anticipación de que algo trágico va a pasar. Gómez sostiene este concepto

basándose en distintas obras lorquianas, entre todas *Bodas de sangre*; en efecto, como afirma el autor (1985: 79), en la parte final de la obra, después del anuncio de la muerte de Leonardo y del Novio por parte de la Mendiga, la Novia define a Leonardo como un río sombrío obstruido por ramas, ya que Leonardo es muy pasional e incita a la Novia a escaparse con él durante la boda. En muchas de sus composiciones, Lorca presenta también el mar; generalmente, este último recoge todas las aguas vitales y es, por tanto, símbolo de muerte, pero según Gómez (1985: 67), puede ser también símbolo de vida y tiene mucho que ver con la fecundidad y con la renovación interior del individuo.

Considerando el simbolismo astral, la luna recurre mucho a lo largo de las composiciones lorquianas. Arango (1995: 58-59) sostiene que se trata de un símbolo de muerte, ya que se suele relacionar a la noche y evoca sentimientos negativos: si la ausencia de la luna en el cielo es índice de que el alma está llegando al otro mundo, la presencia de la luna en el cielo es índice de que un evento trágico está a punto de verificarse. El autor (1995: 59) añade que las fases de la luna corresponden a las fases de la vida del hombre; es decir, el crecimiento y la ocultación del astro se relacionan mucho al nacimiento y a la muerte del ser humano. Además, como afirma Arango (1995: 58-59-60), la luna se presenta como una mujer: en el *Romance de la luna, luna*, el astro, que lleva “polisón de nardos” y que tiene “senos de duro estaño”, seduce e hipnotiza al niño por medio de una danza con el intento de detenerlo. La identidad de la luna como femenina se concibe también hoy en día: si pensamos en las distintas fases lunares, sabemos que el crecimiento de la luna se suele relacionar a la fertilidad de la mujer, la cual tiene más posibilidades de quedar embarazada.

1.3 La variedad cromática en las obras lorquianas

Como afirma Castelli (2017: 7-8), en su obra *Lo Spirituale nell'arte*, Kandinsky declara que el color puede tener dos efectos en el observador: uno físico y uno psíquico. En particular, el efecto psíquico comporta el hecho de suscitar ciertas sensaciones y emociones en el individuo. Sin embargo, Castelli (2017: 9) añade que no es solamente el color que cubre cierta importancia para el pintor, sino también las formas geométricas. Si pensamos en la concepción del color en nuestros días, podemos afirmar que, generalmente, nuestra sociedad tiende a atribuir a un color un significado; así, por ejemplo, el color blanco se asocia a la pureza y es el color del vestido de boda de la mujer mientras que, al color negro, se le atribuye un sentido de luto y de mala suerte. Luciana Pedirota (1996: 7): “Il colore è un potente ispiratore d'immagini; cogliendo la sua peculiare espressione negli oggetti a noi familiari, riusciamo così a dilatare il suo valore evocativo fino a raggiungere le più ardite astrazioni.”

Considerando las obras lorquianas, los colores que más recurren son el verde y el azul. Gómez (1985: 20) subraya el hecho de que, generalmente, el poeta utiliza el verde para representar la naturaleza. Sin embargo, en la composición *Romance sonámbulo*, el verde se utiliza para indicar no solamente los elementos naturales como el viento y las ramas, sino también el pelo y la carne de la mujer. De hecho, Gómez (1985: 27) afirma que este color simboliza tanto el paisaje como el deseo sexual. Además, el autor atribuye al verde un significado de ensueño ya que se repite a lo largo de toda la composición y confiere, pues, un sentido mágico. El color que simboliza el ensueño, en realidad, es el azul: Squicciarino (2017: 84) sostiene que Kandinsky consideraba el azul como un pigmento frío, que tenía la tendencia a contraerse y que encarnaba el polo opuesto del color amarillo. Gómez (1985: 31-32) afirma que Lorca emplea este pigmento en sus composiciones poéticas setenta y cinco veces, y por medio de este, el poeta evade de lo real para encontrar amparo en la dimensión del ensueño. Sin embargo, el azul es también el color del cielo y del mar, y por tanto, se suele asociar a la naturaleza.

Otro color presente en las obras lorquianas es el blanco: como el color negro, este pigmento también se considera acromático, ya que no tiene tinte. Además, el blanco pertenece a los colores que tienen una tonalidad fría, y que por tanto, según las teorías de Kandinsky, se acortan. Gómez (1985: 23) señala que, generalmente, el blanco se suele asociar a una idea de pureza e inocencia, pero en las composiciones lorquianas, este pigmento representa la muerte. En *Vuelta de paseo*, el rostro blanco del niño confiere una idea mortífera mientras que, como subraya Gómez (1985: 24), en *La casa de Bernarda Alba* el color blanco se relaciona tanto con la virginidad como con la muerte sentimental de las mujeres.

Considerando el color rojo, Squicciarino (2017: 84-85) sostiene que se trata de un pigmento que tiende a dilatarse y a encarnar cierto dinamismo, ya que su tonalidad es cálida. Además, según el autor (2017: 85) este tinte puede tener distintas graduaciones, como el cinabrio, el cual se debilita al aparecer del azul. Gómez (1985: 33-34) declara que el rojo se suele relacionar a una esfera erótica y amorosa. Si consideramos la obra *Bodas de sangre*, la Novia, estimulada por su propio impulso, se escapa el día de su boda con su exnovio Leonardo. El Novio alcanza a los dos enamorados y pelea con Leonardo hasta el punto de que los dos se matan recíprocamente. En el último acto, la Novia se dirige a casa de su suegra cubierta de sangre y con un manto negro.

Por lo que concierne el color negro, podemos afirmar que se trata de un tinte acromático que aparece mucho en los cuadros de Kandinsky, ya que el intento parece ser, según el impacto visual, potenciar los otros pigmentos con los que él mismo aparece. Gómez (1985: 28-29) subraya que, generalmente, este tinte es índice de muerte ya que se suele asociar a la oscuridad, y es uno de los más empleado por Lorca. De hecho, tanto en las composiciones poéticas como en las obras teatrales, el negro es un color dominante. Si consideramos *Romance sonámbulo*, la mujer

que en principio se describe con carne y con pelo de color verde, en un segundo momento se caracteriza por su pelo de color negro. En el primer acto de *La casa de Bernarda Alba*, la protagonista, que se caracteriza por su ser tiránica, se enfada mucho cuando su hija Adela le trae un abanico con flores rojas y verdes en lugar de un abanico negro como símbolo de luto.

Por lo que concierne el color gris, podemos afirmar que se trata de un pigmento secundario, ya que se obtiene por la mezcla de los acromáticos negro y blanco. El gris no es empleado mucho por Lorca: Gómez (1985: 35-36) afirma que este tinte aparece solamente treinta ocho veces en las composiciones del poeta y siempre se suele asociar a un estado de aflicción.

Otro color que se puede encontrar en las composiciones lorquianas es el naranja. Como evidencia Gómez (1985: 37), este color junto con el rosa y el morado se emplea pocas veces. Si consideramos la composición *Memento*, el naranja se utiliza para indicar los naranjos; es decir, los elementos naturales típicos del paisaje andaluz. Paralelamente, el color naranja aparece también en la composición *Romance de la Guardia Civil española*. De hecho, en esta obra, la luna tiene la misma forma de un corte de calabaza. Esta última, es un alimento que contiene mucha semilla y que se caracteriza por su color naranja. Este pigmento se puede definir como secundario, ya que se obtiene por la mezcla de los colores primarios amarillo y rojo.

Por lo que concierne el rosa, podemos afirmar que se trata de una graduación del color rojo, así que se suele considerar como un tinte cálido que se obtiene mezclando el rojo al blanco. Se trata de un pigmento que aparece muy pocas veces en las obras lorquianas: Gómez (1985: 38) sostiene que el poeta lo utiliza solamente dieciséis veces. Si consideramos *Bodas de sangre*, el color rosa se utiliza para describir la casa de Leonardo; es decir, una casa en que no hay una correspondencia de pulsiones entre el mismo Leonardo y su mujer. De hecho, si reflexionamos sobre el color rosa, sabemos que este pigmento nace de la fusión entre el color rojo de la pulsión y el color blanco del frío y de la muerte.

Analizando el color amarillo, podemos afirmar que se trata de un pigmento primario junto al rojo y al azul y se suele considerar como cálido. Gómez (1985: 34) subraya el hecho de que, generalmente, el color amarillo esconde un significado negativo; es decir, de angustia y de decadencia. En las composiciones lorquianas, este color aparece más en los vestidos que en los paisajes: es el caso presentado por Gómez (1985: 34) de la primera estampa de *Mariana Pineda* en que se retrae la imagen de la protagonista llevando un vestido de color amarillo. Sin embargo, este color recurre mucho en los elementos naturales: un ejemplo es el limón, que se caracteriza por su sabor agrio y que aparece en distintas composiciones lorquianas como emblema de sufrimiento y de tragedia. Si consideramos *El prendimiento de Antoñito el Camborio* y el *Romance de la pena negra*, podemos observar que, en el primer caso, el protagonista corta los limones que

aquí encarnan la fatalidad y los lanza al agua convirtiéndola en color oro mientras que, en el segundo caso, se compara el llanto de Soledad Montoya al zumo de limón.

Por lo que concierne el color plata, Gómez (1985: 37-38) afirma que en las obras lorquianas aparece trece veces, y en muchos casos, se suele presentar por medio de una sinestesia para acentuar su significado simbólico. El autor (1985: 38) añade que, en la simbología heráldica, el color plata suele tener un significado positivo, de limpidez. Sin embargo, en las obras lorquianas, los significados asociados a este color pueden variar. Si consideramos la composición *Romance sonámbulo*, la mujer que se asoma a su baranda se describe con “ojos de fría plata”: el color plata puede hacer alusión a una mujer sonámbula; es decir, a una mujer que no puede ver directamente lo que la entorna.

Como Gómez subraya (1985: 38-39), dentro de una misma composición lorquiana, se pueden encontrar combinaciones de colores distintas que esconden significados intensos: es el caso de la *Canción de jinete* en la que se presenta un contraste entre el color oscuro de la luna y el color rojo del costado de la Sierra Morena. Gómez (1985: 40) afirma que el binomio cromático rojo-negro suele indicar la oposición amor-muerte, pero puede también hacer alusión a un evento trágico que va a pasar o que ya ha pasado. Por lo que concierne el contraste entre el color rojo y el color blanco, Gómez (1985: 39) sostiene que se trata de una referencia a la vida y a la muerte, y en particular, a la muerte que gana sobre el amor. Para demostrar esta concepción, el autor hace alusión a la composición *Reyerta* en que se describe Juan Antonio de Montilla cubierto de lirios y con una herida en las sienes. Finalmente, otros contrastes se representan por medio de los colores negro, amarillo y blanco y también rojo, blanco y amarillo. Gómez (1985: 40) subraya que, en el primer caso, el negro encarna la muerte, el amarillo representa la vejez y el blanco la inocencia mientras que, en el segundo caso, el rojo encarna la juventud, el blanco representa la pureza y el amarillo indica la angustia.

2. El color rojo como evocación de pulsión y de muerte en *Bodas de sangre*

2.1 La sangre

Como el mismo título sugiere, la sangre es uno de los elementos centrales de la obra: si *Bodas* es una referencia a un rito colectivo, generalmente entre dos núcleos, en las pequeñas comunidades, el término *sangre* puede hacer referencia al impulso, a un acontecimiento violento o a la estirpe. Por lo que concierne la primera interpretación de *sangre*, las bodas de sangre se concebirían como un vínculo conectado con el impulso. En realidad, si consideramos la conexión entre el Novio y la Novia, esta concepción sería incorrecta. De hecho, la boda es meramente un trato entre las dos familias, y a lo largo de la obra, la Novia mostrará su falta de interés hacia el Novio hasta decidir huirse con Leonardo durante la fiesta de boda: “Por Dios. Está bien. Parece como si no tuvieras ganas de casarte” (Lorca, 2016: 400). En la obra, el personaje que encarna perfectamente el instinto es Leonardo: su nombre tiene la raíz de *león* y simbólicamente se puede comparar al caballo. Se trata, en efecto, de un jinete que siempre se mueve sobre todo de noche. Este aspecto se presenta en el segundo cuadro del primer acto del drama rural, en que el personaje regresa a su casa al amanecer acompañado de su caballo falto de fuerzas, debido a una carrera larguísima que se le ha impuesto: “Ayer me dijeron las vecinas que te habían visto al límite de los llanos [...]. Eso dije. Pero el caballo estaba reventando de sudar” (Lorca, 2016: 392). Paralelamente, la Novia es otro personaje instintivo: en el primer acto de la obra, la Madre descubre que la futura esposa de su hijo ya ha tenido otra relación amorosa en pasado, lo que una mujer no puede hacer. Según la moral de la comunidad cerrada, en efecto, la mujer tiene que elegir un solo hombre y quedarse con él para siempre. Sin embargo, a lo largo del drama rural, la Novia muestra su inquietud cada vez que ve a su exnovio Leonardo. Durante la fiesta de su boda, dos muchachas preguntan a la Novia a quién de las dos ha dado el primer alfiler. La mujer se muestra particularmente inquieta, y contesta que hay otras cosas más importantes en las que pensar: “Y estos momentos son agitados. [...] Ya lo sabréis cuando os llegue la hora. Estos pasos son pasos que cuestan mucho” (Lorca, 2016: 418). Después que la Novia comunica a su esposo que quiere descansar porque no está bien, una de las muchachas pide que los novios se junten a los invitados para bailar la rueda. En este momento, la mujer de Leonardo se da cuenta de que su marido y la Novia han huido de la fiesta abrazados y montando el caballo de Leonardo, y lo anuncia a todos los invitados: “¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. Van abrazados, como una exhalación” (Lorca, 2016: 421).

Por lo que concierne la segunda interpretación, la sangre se vincularía a un acontecimiento violento; es decir, las bodas se mancharían de sangre. De hecho, ya a partir del segundo cuadro

del primer acto de la obra, la suegra entona una nana del caballo que rechaza beber el agua negra, y presenta la imagen de la sangre que corre; es decir, esta última abandona el cuerpo del hombre marcando la conclusión de su vida. La muerte, pues, se verificará en el último acto de la obra, ya que la huida de Leonardo y de la Novia tendrá como único resultado el fallecimiento de Leonardo y del Novio: “Los dos cayeron, y la novia vuelve teñida en sangre falda y cabellera. Cubiertos con dos mantas ellos vienen sobre los hombros de los mozos altos” (Lorca, 2016: 438). Por última, la tercera interpretación, en que la sangre es la estirpe: a partir del primer acto de la obra, se puede percibir una alusión a un conflicto sangriento entre dos familias. En particular, después que el Novio pide a la Madre una navaja para ir al campo, la mujer se agita y maldice todos los instrumentos de muerte, ya que se acuerda del fallecimiento de su hijo mayor y de su marido en una reyerta de campo: “La navaja, la navaja...Malditas sean todas y el bribón que las inventó. Y las escopetas y las pistolas y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era [...]. Primero tu padre; que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego tu hermano” (Lorca, 2016: 384-385). Es solamente cuando la Madre dialoga con la vecina que vamos a descubrir quién ha matado al marido y al hijo mayor de la Madre: la familia de los Félix: “Es verdad... Pero oigo eso de los Félix y es lo mismo (*Entre dientes.*) Félix que llenárame de cieno la boca (*Escupe.*) y tengo que escupir, tengo que escupir por no matar” (Lorca, 2016: 389). Otra sugerencia a la idea de estirpe se puede captar en seguida, cuando la Madre dice que su marido pertenecía a una buena casta: “Tu padre sí que me llevaba. Eso es buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina” (Lorca, 2016: 385). Paralelamente en el segundo cuadro del segundo acto, el Padre de la Novia y la Madre del Novio dialogan el día de la boda; concretamente, después de haber descubierto que Leonardo ha llegado por primero a la fiesta de las nupcias, el Padre dice que este hombre no tiene buena sangre y que el destino lo castigará. La Madre contesta diciendo que Leonardo tiene la misma sangre que su casta: se trata de una familia de asesinos: “¿Qué sangre va a tener? La de toda su familia. Mana de su bisabuelo, que empezó matando, y sigue en toda la mala ralea, manejadores de cuchillos y gente de falsa sonrisa” (Lorca, 2016: 414). Como afirma Gómez (1985: 77-78), en este drama rural, la sangre se presenta no solamente como tema principal, y como personaje, sino también como elemento anticipador. Considerando los primeros dos casos, el autor (1985: 77) evidencia el hecho de que la sangre se debería concebir como un elemento fecundo, ya que tendría que conferir vitalidad a la tierra. A este propósito, Gómez (1985: 77) declara que la Madre considera la boda de su hijo como una manera para procrear. Esta idea aparece en el primer acto de la obra, cuando la Madre dice que espera tener seis nietos, y sobre todo algunas niñas para bordar y hacer encaje con ellas: “Sí, sí, y a ver si me alegras con seis nietos, o los que te dé la gana, ya que tu padre no tuvo lugar de hacérmelos a mí. [...] Sí, pero que haya niñas. Que yo quiero bordar y hacer encaje y estar

tranquila” (Lorca, 2016: 387). En realidad, el autor (1985: 78) sostiene que la sangre adquiere el mismo rol que la lluvia; es decir que, este elemento empapa con la expiración: “Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años. Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua” (Lorca, 2016: 415). En el tercer acto de *Bodas de sangre*, se oye el sonido de dos violines, y dos gritos que interrumpen la melodía de los dos instrumentos musicales. La Mendiga comunica a las dos familias la muerte de Leonardo y del Novio: “Yo los vi; pronto llegan; dos torrentes quietos al fin entre las piedras grandes, dos hombres en las patas del caballo. Muertos en la hermosura de la noche” (Lorca, 2016: 438).

Como ejemplo de la sangre anticipadora, podemos considerar no solamente la escena del segundo acto en que se descubre la huida de los dos amantes durante la boda, y en particular la Madre que anuncia la inminente tragedia, sino también el monólogo de la luna. En el primer caso: “Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío. ¡Atrás! ¡Atrás!” (Lorca, 2016: 422). En el segundo caso: “Pues esta noche tendrán mis mejillas roja sangre, y los juncos agrupados en los anchos pies del aire” (Lorca, 2016: 425). Siempre examinando la cuestión de la sangre concebida como elemento anticipador, Gómez (1985: 79) introduce las palabras pronunciadas por el leñador a la hora de referirse a la Novia y a Leonardo: los dos amantes serán comparables a dos torrentes secos, ya que han decidido seguir sus propios instintos escapando y juntándose a pesar de la boda entre el Novio y la Novia; es decir que, el único resultado de la huida y de la unión entre Leonardo y la Novia será la muerte. Si Leonardo muere físicamente, la Novia morirá socialmente en cuanto marginada de la comunidad en que vive e incapaz de desempeñar cualquier tipo de papel público: “Sufren o mueren no porque el dramaturgo lo quiera sino porque la realidad fría y antipática lo manda. [...] La opresión, la rigidez, la intolerancia de las convenciones sociales y de sus leyes, es la barrera contra la que las protagonistas se rebelan con ansias de hallar la libertad y el amor” (Gómez, 1985: 107). Sin embargo, como afirma Ojeda (2008: 755), en el último acto de la obra, la Novia afirma que, si todo lo que ha pasado se verificara otra vez, ella reaccionaría de la misma manera; es decir, esta figura femenina se opondría igualmente al destino: “¡Tu hijo era mi fin y yo le he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja, y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos!” (Ojeda citando a Lorca, 2008: 755). Gómez (1985: 79-80-85) concluye afirmando que, en *Bodas de sangre*, pues, el agua enmascarada de sangre atribuye a los acontecimientos un valor negativo: la muerte comporta la privación de la vida, y contemporáneamente, permite emanciparse del sentido de malestar de la misma existencia.

Adentrándonos más en el color rojo, Alberdi (2020: 13) afirma que, en *Bodas de sangre*, no se presenta ninguna referencia a la intensidad de los colores, aunque, en algunos documentos, se subraya el hecho de que los colores presentados por el poeta eran tan penetrantes como los colores introducidos por los fauvistas. Soria Olmedo en Alberdi (2020: 13): “Bodas de sangre algo a lo que no estamos acostumbrados, un colorido que ciega con su reflejo al espectador, cuya vista no está aclimatada a visiones de esta naturaleza”. Alberdi (2020: 16) sostiene que los fauvistas empleaban los tintes para crear directamente los dibujos; es decir que, las formas se construían solamente con el color. Esta concepción se verifica también en *Bodas de sangre*, ya que, como afirma Alberdi (2020: 16), en muchas de las acotaciones de la obra, el poeta utiliza solamente el elemento color para describir el espacio en que la acción se desarrolla. Según el autor (2020: 12), muchos fueron los pintores y escenógrafos que influyeron en Lorca, y Sigfrido Burmann era uno de ellos. Este último, en particular, seguía la tendencia de los colores típicamente fauvista, y por tanto, daba mucha importancia a los tintes de sus escenarios: el rojo y el azul son un ejemplo. Sin embargo, si en los primeros dos actos de *Bodas de sangre*, la tonalidad de los colores se puede asociar a la estética fauvista, a partir del tercer acto, Alberdi (2020: 17) pone en luz el hecho de que los colores parecen aludir también a la corriente simbolista, ya que esconden un significado por medio de la acción. El autor (2020: 20), en efecto, sostiene que los tintes permiten manifestar los sentimientos y las sensaciones más profundas de quién los utiliza. Esta concepción ha sido presentada también por Kandinsky, ya que, como afirma Castelli (2017: 7-8), en su ensayo *Lo spirituale nell'arte*, el artista asocia la pintura a la música; es decir, a dos elementos que, juntos, permiten manifestar la interioridad del individuo. En *Bodas de sangre*, Lorca emplea mucho los colores, y cada uno de ellos puede esconder un significado profundo, aunque, como sostiene Alberdi (2020: 22), Lorca se interesa principalmente en las emociones que suscitan los colores más que en el significado simbólico. A la luz de esta visión, el autor (2020: 23) añade que, en la obra lorquiana, no es necesario que el público posea un conocimiento del significado escondido de los colores, lo que implica que el drama rural es universal; es decir, se trata de una obra comprensible por todos. Paralelamente, según Alberdi (2020: 23), en *Bodas de sangre*, Lorca no siempre representa la realidad de manera fiel: al ver un objeto o un lugar de un color insólito, un espectador recibe una sensación que puede ser diferente de la de otro. Si consideramos el pigmento rojo, por ejemplo, podemos dar vida a distintas interpretaciones: además de hacer alusión a la pasión y a la muerte ya que, por un lado, el color rojo remite a la sangre que transporta el oxígeno y las sustancias nutritivas a los distintos tejidos del cuerpo, y por otro lado, el tinte rojo remite a la sangre que sale de las venas cortadas, este pigmento puede ser índice de cólera también. De hecho, cuando nos enfadamos, la sangre circula lentamente mientras que el latido del corazón va aumentando, y el color de la piel puede volverse rojo: en el drama rural, la

Madre se enfada mucho cuando descubre que el exnovio de la futura esposa de su hijo es el asesino de su marido y del hermano de su hijo. Es verdad también que se puede relacionar el color rojo a la feminidad y al amor carnal; es decir que, el color rojo puede remitir tanto a la menstruación de la mujer como a la sangre que deriva de la unión carnal: en el drama rural, durante la fiesta de boda, hay una alusión a la primera noche de la pareja, ya que la criada dice que ha preparado jamón y unas copas de vino para que la Novia pueda retomar sus fuerzas después de su acto sexual con el Novio. Para terminar, el color rojo dentro de la obra *Bodas de sangre* podría ser interpretado como un símbolo de martirio. En efecto, el término *martirio* no significa solamente torturar a alguien que sostiene un ideal o una fe diferente de la masa, sino que puede significar también el hecho de vivir un sufrimiento interior: si a lo largo de la obra la Novia intenta luchar contra las normas sociales hasta decidir de huirse con Leonardo durante la fiesta de boda, en la parte final del drama rural, la Novia sufre tanto la muerte de los dos hombres como su propia exclusión de la comunidad.

A la luz de las distintas interpretaciones que podemos atribuir al color rojo, podemos afirmar que este pigmento, que recorre mucho a lo largo de la obra lorquiana, se considera como primario, ya que no se puede obtener con ninguna mezcla de otros colores. Además, se trata de un tinte que puede tener distintas graduaciones de color y se caracteriza por su ser cálido. Como afirma Squicciarino (2017: 85-86), Kandinsky consideraba el rojo como un tinte propagador que manifiesta vitalidad, y que puede reforzar su importancia por medio de una forma geométrica. En particular, el pintor evidenciaba que, para potenciar los caracteres de los colores cálidos, era necesario asociar los mismos pigmentos al triángulo; es decir, a una forma geométrica aguda. Esta concepción del color rojo introducida por Kandinsky se puede marcar también dentro del drama rural lorquiano si consideramos el elemento sangre. De hecho, en la obra, la sangre se propaga y es el resultado de un conjunto de acciones dinámicas y enérgicas llevadas a cabo por los personajes: la huida de Leonardo y de la Novia durante la fiesta de boda tendrá como único resultado la muerte de Leonardo y del Novio; así, la sangre se derrama en la falda de la Novia, la cual sufrirá por la muerte de los dos hombres, y también por su exclusión de la comunidad. La forma geométrica presentada por Kandinsky, pues, aparece metafóricamente dentro de la obra lorquiana: La Novia, Leonardo y el Novio componen un triángulo amoroso, ya que la Novia ha tenido una relación con Leonardo en pasado, y a lo largo de la obra, sigue mostrando su interés hacia el hombre hasta huir con él durante la fiesta de boda. Una vez que descubre la huida de la Novia con Leonardo, el Novio decide ir a buscarlos en el bosque, lugar en que encontrará la muerte.

2.2 La madeja roja

Otro símbolo de color rojo presente en la obra *Bodas de sangre* es la madeja. Considerando el cuadro segundo del tercer acto, en efecto, dos chicas vestidas de color azul enrollan una madeja roja y dialogan con una niña. Como afirma Del Valle (1971: 113), estos personajes recuerdan a las Parcas de la mitología griega; es decir, se trata de tres deidades de los infiernos, y amas de la existencia de los hombres, que hilan un tejido. Según Treccani, cada vez que un hombre nace, la más joven de las Parcas, Cloto, enrolla la lana hilada por su hermana Laquesia a una roca. La vida del individuo dura tanto como el tiempo empleado por Laquesia para hilar, y una vez que la Parca termina su trabajo, Atropo corta el tejido. Examinando la escena de la obra *Bodas de sangre*, la niña pregunta a una de las dos chicas si ha ido a la boda de los novios y si tiene idea de lo que ha pasado, ya que nadie ha regresado. La chica contesta que no ha ido a las nupcias, y por tanto, no puede saber nada. Del Valle (1971: 9) pone en luz el hecho de que estos personajes confieren un efecto trágico a la historia, y funcionan como un coro: “Lo que nosotros estamos considerando coro son más bien diálogos o comentarios poéticos entre varios personajes menores” (Del Valle, 1971: 114). Además, el autor (1971: 114) añade que los diálogos poéticos, tal vez, pueden ser canciones. De hecho, si analizamos el diálogo entre la niña y las dos chicas, podríamos marcar cierta semejanza con una canción, ya que las dos muchachas se dirigen a la madeja que están devanando y la interrogan: “Madeja, madeja, ¿qué quieres hacer?” // “Madeja, madeja, ¿qué quieres cantar?” // “Madeja, madeja, ¿qué quieres decir?” (Lorca, 2016: 434-435-436). Paralelamente, la conversación entre la niña y las dos muchachas se transforma en una revelación de lo que ha pasado en el bosque: a cada pregunta sobre la boda de los novios, hay una respuesta que confirma la muerte de los dos personajes masculinos: “Nacer a las cuatro, morir a las diez. Ser hilo de lana, cadena a tus pies y nudo que apriete amargo laurel. // Corre, corre, corre. Y al fin llegará a poner cuchillo y a quitar el pan. // Amante sin habla. Novio carmesí // ¡Cuerpos estirados, paños de marfil!” (Lorca, 2016: 434-435-436). Otro ejemplo de conversación poética se encuentra en la parte final de la escena: Ojeda (2008: 752) afirma que, si en los primeros actos de la obra la dramaticidad aumenta hasta llegar a su ápice, con la muerte de Leonardo y del Novio se establece una circunstancia de calma. En la última escena del tercer acto, en efecto, la Novia y la Madre muestran sus sufrimientos por la muerte de Leonardo y del Novio. En particular, hay una reiteración del término *cuchillo* como si las dos mujeres fueron obsesionadas por este instrumento, ya que lo único que ha provocado es la muerte de los dos hombres. Paralelamente, Ojeda (2008: 752) pone en luz el hecho de que esta conversación sobre el cuchillo interrumpe definitivamente el conflicto entre la Madre y la Novia: “Con un cuchillo, con un cuchillito, en un día señalado, entre las dos y las tres, se mataron los dos hombres del amor.

Con un cuchillo, con un cuchillito que apenas cabe en la mano, pero que penetra fino por las carnes asombradas” (Lorca, 2016: 442). Ojeda (2008: 748) concluye subrayando el hecho de que Lorca presenta, en *Bodas de sangre*, el tema de la fatalidad del individuo: los personajes aparecen desilusionados tanto por no poder cumplir sus pasiones como por las normas sociales establecidas e irrompibles. Según el autor (2008: 748-758-759), pues, se trata de temáticas provenientes de la mitología clásica e insertadas por Lorca en su teatro, ya que las considera como universales, y por tanto, representables en todas épocas.

Enfocándonos en el color rojo relacionado a la madeja, Alberdi (2020: 19) evidencia el hecho de que Lorca introduce cierta armonía cromática representada por la asociación azul-rojo: dos chicas vestidas de azul oscuro devanan una madeja roja. Estos dos colores se relacionan perfectamente con el pigmento blanco del último cuadro así que, a partir de esta observación, el autor (2020: 19) sostiene que Lorca seguía un esquema específico para acostar los diferentes tintes. Si reflexionamos sobre estos tres colores, podemos afirmar que, el color rojo es primario y se caracteriza por su ser cálido. Además, como habíamos presentado anteriormente, una característica de este pigmento es de representar cierta dilatación y cierto dinamismo. Por lo que concierne el color azul, podemos afirmar que se trata de un tinte primario y se caracteriza por su ser frío. Contrariamente al color rojo, pues, el azul se contrae; en efecto, Squicciarino (2017: 84-85) subraya que Kandinsky solía comparar el azul a colores cálidos como el rojo o el amarillo, ya que se trata de pigmentos pertenecientes a tonalidades opuestas. En *Bodas de sangre*, Lorca parece seguir la misma tendencia del pintor acostando el azul del vestido de las muchachas al rojo de la madeja que ellas mismas devanan; así, el color rojo asociado a la madeja podría representar un acontecimiento trágico que está a punto de propagarse mientras que el color azul podría ser índice de desaparición; es decir, el acontecimiento trágico llevará a la muerte de los personajes involucrados. Por último, el color blanco, que se caracteriza por su tonalidad fría y que se puede considerar como acromático, ya que no tiene pigmento. Alberdi (2020: 19) sostiene que este tinte recurre mucho más en el último cuadro del drama rural en cuanto aparece no solamente para indicar el pelo del padre de la Novia sino también para indicar la Luna. En la acotación del cuadro segundo del tercer acto, se especifica que la acción se desarrolla dentro de una habitación blanca. En particular, el color blanco se presenta como brillante y se contrapone al color azul oscuro de los vestidos de las protagonistas de la escena y al color rojo de la madeja. A la luz de este aspecto, como afirma Podzemskaia (2000: 107-108), Kandinsky consideraba el color blanco como un debilitador de la intensidad de un pigmento; así, el tinte rojo en el fondo blanco aparece opaco mientras que, el tinte rojo acostado a un color oscuro aparece reluciente. Esta idea parece verificarse también dentro del tercer acto del drama rural: Lorca introduce un juego de pigmentos que se contraponen entre ellos con el intento de suscitar ciertas sensaciones en el individuo: el

pigmento rojo contrapuesto al azul adquiere cierta luminosidad y puede ser interpretado como la sangre vital que fluye; es decir, la vida de un individuo que sigue. Paralelamente, el tinte rojo contrapuesto al color blanco de la habitación del tercer acto pierde de intensidad, y por tanto podría ser interpretado como la sangre detenida; es decir que, la vida del individuo termina. Alberdi (2020: 17) evidencia que los colores sombríos del tercer acto de *Bodas de sangre* recuerdan mucho la corriente simbolista así que, como hemos visto, cada pigmento no solamente despierta distintas sensaciones en el individuo, sino que esconde también un significado que el individuo puede captar.

Lorca podría haber recibido cierta influencia por parte de Kandinsky también por otro aspecto: como habíamos puesto en luz anteriormente, el pintor solía relacionar el arte a la música, y Alberdi (2020: 17) sostiene que, en el tercer acto del drama rural lorquiano, el elemento sonoro aparece. De hecho, al final del primer cuadro del último acto, el sonido de los dos violines y los dos gritos de muerte suscitan en el lector sensaciones negativas: la confirmación de que algo trágico ha pasado es presentada en seguida por la Mendiga. Entonces, no solamente el color sino también la música permite al individuo manifestar sus sensaciones e intentar comprender el significado más escondido de una acción.

2.3 Las clavelinas

Otros símbolos que aparecen en *Bodas de sangre* son las clavelinas: se trata de flores que aparecen pocas veces a lo largo de la obra, pero que esconden significados diferentes. Como afirma Cabañas Alamán (2009: 79), en la obra lorquiana, los claveles encarnan perfectamente la pasión y la pureza. Si consideramos el segundo cuadro del primer acto del drama rural, el término *clavel* aparece pronunciado tres veces por la mujer de Leonardo durante la nana del caballo: “Duérmete, clavel, que el caballo no quiere beber” (Lorca, 2016: 390). Según Cabañas Alamán (2009: 79-80), se trata de una referencia al niño de Leonardo, que pronto sufrirá por el destino que espera a su padre; es decir, la muerte. De hecho, en *Bodas de sangre*, los personajes aparecen decepcionados, lo que deriva de la imposición por parte de la sociedad de las normas que cada individuo tiene que respetar. El autor (2009: 79) especifica que la desilusión de los sujetos no es una temática que nace a partir de *Bodas de sangre*, sino que ya aparece en la poesía temprana del poeta: el *Romance de la pena negra* es un ejemplo. Paralelamente, Díez de Revenga Torres (1976: 21) subraya que, el clavel, en *Bodas de sangre*, es también símbolo de belleza y de vitalidad. Como afirma Ojeda (2008: 762-763), en el primer acto de la obra, en efecto, la Madre describe a su marido y a su hijo mayor muertos como dos geranios, y en seguida, atribuye a su marido la descripción de un clavel: “Primero, tu padre, que me oía a clavel” (Díez de Revenga

Torres citando a Lorca 1976: 21). Por lo que concierne el segundo acto, una muchacha afirma que, al marchar del Novio, las clavelinas se unen a sus plantas: “El novio parece la flor del oro. Cuando camina, a sus plantas se agrupan las clavelinas” (Lorca, 2016: 409). A lo largo de la obra, hay muchas otras referencias vegetales: Ojeda (2008: 763) devuelve el ejemplo de la descripción que confiere la Madre una vez que Leonardo y la Novia huyen durante la boda: “¡Tu hija, sí! Planta de mala madre, y él, él también, él” (Lorca, 2016: 421). Sin embargo, podemos considerar también lo que dice la Madre sobre los hombres: Cabañas Alamán (2009: 73) evidencia que la Madre compara el hombre a la planta que encarna perfectamente la proliferación; es decir, el trigo: “Los hombres, hombres, el trigo, trigo” (Lorca, 2016: 385). Ojeda (2008: 763) añade que, a partir del segundo acto, y en la canción de la boda también, las referencias vegetales aumentan: los ramos de flores, los jazmines, los azahares y las dalias son solamente algunas de estas.

Como habíamos anticipado anteriormente, el color rojo puede tener distintas graduaciones cromáticas: una de estas es el pigmento rosa. En efecto, este último se puede obtener mezclando los tintes rojo y blanco. Observando los cuadros realizados por Kandinsky, se puede percibir cierta asociación del color rosa a la forma geométrica circular. En efecto, el círculo se contrapone al triángulo o al rectángulo, ya que se traslada más fácilmente y no tiene vértices. Sin embargo, el rosa no es el único color que el pintor asocia al círculo: en muchas de sus obras artísticas, Kandinsky relaciona también el pigmento rojo a la forma redonda. Este aspecto se puede captar considerando su cuadro *Il cerchio rosso* representado por Scudero en su trabajo (2016: 92). En efecto, podemos apreciar la presencia de un círculo rojo que ocupa la parte alta a la derecha, y otros círculos más pequeños de otros colores en el resto de la obra. Además de la forma redondeada, podemos notar también la presencia de otras formas geométricas como el rectángulo o el triángulo pintados de distintos colores: el rojo, el amarillo y el verde son solamente algunos de estos.

Por lo que concierne *Bodas de sangre*, el color rojo y su graduación rosa aparecen en el primer acto. De hecho, por un lado, en la acotación que abre el segundo cuadro, se presenta un espacio y una decoración totalmente pigmentados de rosa; por otro lado, la suegra, entonando la nana para acunar al niño de Leonardo, cita el rosal y el clavel. Estos últimos, generalmente, se caracterizan por un color rosa o rojo; es decir que, tanto el rosa como el rojo se consideran como pigmentos cálidos con una sola excepción: si el rojo es un color primario, el rosa es un color que se obtiene por la mezcla de un color primario y de un color acromático. Además, estas flores se caracterizan también por una forma redonda, ya que los pétalos se unen entre ellos de manera circular así que podemos marcar cierta semejanza con Kandinsky. Si el círculo generalmente representa la perfección, el equilibrio y la armonía, el color rojo es índice de dinamismo. En la obra *Bodas de sangre*, en efecto, hay mucha acción: Leonardo siempre se mueve con su caballo, el

Novio y la Madre se dirigen a casa del padre de la Novia, la Novia huye con Leonardo el día de la boda, el Novio sigue a los dos amantes en el bosque, la Mendiga va a casa de las dos familias para comunicar la muerte de los dos personajes masculinos, y en la parte final, la Novia se dirige a casa de la Madre. Alberdi (2020: 16) añade que, el color rosa presentado en la acotación del cuadro segundo del primer acto, no se utiliza solamente para describir el espacio escénico, sino también para referirse a los mismos objetos de la escena; así, este pigmento, puede ser considerado como dominante dentro del acto de *Bodas de sangre*. Sin embargo, si observamos los diferentes actos de la obra, podemos marcar el hecho de que, contrariamente a su graduación rosa, el tinte rojo no aparece para describir el espacio, sino que se emplea más para los objetos de la escena: la sangre, la madeja roja, el clavel, el vino y el jamón son un ejemplo. Además, en muchos casos, este pigmento cálido se suele acostar a sus opuestos fríos, ya que el intento de Lorca es de crear cierta armonía cromática. En particular, al entonar la nana para acunar al niño de Leonardo, la suegra cita el color rojo del clavel y de la sangre que se contrapone al color negro del agua que el caballo no quiere beber. Como hemos afirmado en el párrafo anterior, pues, según Kandinsky, si el pigmento blanco debilita cualquier color se le asocia, el tinte negro tiene el poder de acentuarlo. En este acto de *Bodas de sangre*, podríamos declarar que esta teoría se verifica totalmente: el intento de Lorca, en efecto, podría ser de potenciar el color rojo que, en esta circunstancia, representaría una anticipación de un acontecimiento trágico. Sin embargo, no solamente aparece el color negro como contrapuesto al pigmento rojo, sino también los colores verde y plata: si el pigmento rojo se caracteriza por su ser cálido, los pigmentos verde y plata son fríos. Además, el verde se obtiene por la mezcla entre el azul y el amarillo, y por tanto se define como color secundario mientras que el color plata se obtiene mezclando los colores acromáticos blanco y negro. Según la teoría de Kandinsky ya introducida precedentemente, los pigmentos fríos tienden a contraerse mientras que los tintes cálidos tienden a dilatarse; así, en este acto de la obra lorquiana, el color rojo puede ser considerado como un verdadero protagonista, ya que es el único que se propaga. Una última observación que puede completar la argumentación desarrollada hasta ahora centra en la repetición del término *clavel*. En efecto, no es solamente el color rojo de la flor que marcaría cierta importancia, sino también la reiteración del término *clavel* dentro del acto: en la nana del caballo entonada por la suegra, la mujer de Leonardo interviene distintas veces para exhortar la flor a dormir ya que el animal no quiere beber el agua por su color negro; así, la repetición de *clavel* equivaldría a recalcar distintas veces el color rojo. “Duérmete, clavel, que el caballo no quiere beber” (Lorca, 2016: 390-391).

3. Los cromatismos “otros” en *Bodas de sangre*

3.1 El amarillo como indicio de sufrimiento y de muerte

Romanello (2002: 17-18) afirma que, hoy en día, tenemos la tendencia a relacionar el pigmento amarillo a emociones positivas, ya que este tinte es el más vital de todos y nos recuerda la luz solar. Sin embargo, la autora añade que este color esconde también significados desfavorables como la envidia. Esta concepción negativa del amarillo ha sido considerada también por Gómez (1985: 34), que ha evidenciado como, comúnmente, este tinte suele ser índice de angustia y de muerte.

Si consideramos *Bodas de sangre*, este pigmento aparece ya a partir del primer acto para indicar el lugar en que el Novio vive. En particular, el Novio vive sólo con su Madre, ya que su hermano y su padre han muerto en una reyerta de campo. La atmósfera que se percibe dentro de esta ambientación, pues, no es positiva: el Novio pide a su madre la navaja para ir al campo y la Madre reacciona de manera brutal, ya que este instrumento le recuerda la muerte de su hijo y de su marido. En efecto, la mujer aparece obsesionada por las armas, y muestra su preocupación por la salida del Novio al campo: “¿Cómo no voy a hablar viéndote salir por esa puerta? Es que no me gusta que lleves navaja. Es que...que no quisiera que salieras al campo” (Lorca, 2016: 385). La tensión percibida va aumentando a lo largo de la escena hasta alcanzar su ápice con la llegada de la vecina, la cual revela a la Madre que la futura esposa de su hijo ha tenido en pasado una relación amorosa con Leonardo de los Félix; es decir, con el asesino del hermano y del padre del Novio: “Quién fue el novio? // Leonardo // ¿Qué Leonardo? // Leonardo, el de los Félix” (Lorca, 2016: 388). Paralelamente, el pigmento amarillo aparece también en el segundo y en el tercer cuadro del primer acto de la obra como referencia a la tierra: si en el cuadro segundo se alude a un terreno próspero y vital, en el cuadro tercero hay una referencia a un campo oscuro y seco. Considerando el segundo cuadro del drama rural, podemos marcar la presencia de una referencia a los medidores de trigo; es decir, a un grupo de hombres que recogen los frutos de sus trabajos: “Estuve con los medidores del trigo. Siempre entretienen” (Lorca, 2016: 392). Basándonos en este elemento, pues, podemos suponer que esta escena se desarrolla en verano, ya que el trigo maduro se suele recoger en junio. Esta idea puede ser confirmada si tomamos en consideración dos aspectos más: el refresco de limón que la mujer de Leonardo está preparando y la referencia al caballo que está reventando de sudor. Por lo que concierne el primer elemento, podemos afirmar que es una bebida que se prepara en los períodos más cálidos del año, ya que se compone de agua fría y de zumo de limón. Generalmente, esta fruta cítrica se emplea para calmar la sed, y se caracteriza por su sabor agrio. En la escena de *Bodas de sangre*, Leonardo precisa

que su bebida tiene que estar fría como si quisiera refrescarse y calmar su sed a causa tanto del clima cálido como del esfuerzo de haber corrido toda la noche con su caballo: “Con el agua bien fría” (Lorca, 2016: 392). Por lo que concierne el sudor del caballo de Leonardo, podemos declarar que se trata de otro indicio importante de la escena, ya que puede ser el resultado de un esfuerzo debido a una larga carrera que se le ha impuesto, pero puede ser también índice de un clima atmosférico cálido: “Pero el caballo estaba reventando de sudor” (Lorca, 2016: 392). Como anticipado precedentemente, al comienzo del tercer cuadro del primer acto, la tierra aparece descrita como sombría, ya que la Madre del Novio pone en luz el hecho de que no hay ni árboles ni casas, y seca porque se trata de una zona sin agua: “Cuatro horas de camino y ni una casa ni un árbol. // Estos son los secanos. // Tu padre los hubiera cubierto de árboles. // ¿Sin agua?” (Lorca, 2016: 396). De hecho, contrariamente al segundo cuadro en que prevalece el color amarillo, en el tercer cuadro, los pigmentos evocados son oscuros y tienden al marrón oscuro-negro, lo que comporta una evocación a una naturaleza muerta y triste. Sin embargo, es verdad que, en el segundo cuadro, el color que aparece mayormente es el amarillo; es decir, un pigmento cálido y vital que se asocia a productos de la naturaleza como la cáscara de limón, pero es importante notar que esta fruta cítrica se caracteriza también por un color blanco si observamos su parte interior. Este pigmento, en particular, no siempre esconde un significado positivo en Lorca, ya que puede hacer alusión a la muerte. La idea de una referencia a eventos negativos por parte de este tinte puede ser confirmada también si consideramos el sabor agrio del limón. Entonces, en los dos cuadros del primer acto que hemos considerado, se presentan elementos de la naturaleza que, desde un punto de vista simbólico, pueden encarnar una anticipación de acontecimientos trágicos que se verificarán a lo largo de la obra.

Adentrándonos más en el tinte amarillo, podemos afirmar que se trata de un color primario y se caracteriza por su ser cálido. Según Treccani, desde un punto de vista etimológico, el término *amarillo* deriva del latín *galbīnus*, que significa *verde-amarillo*. Reflexionando sobre esta particularidad, podemos notar que el tinte verde se opone al amarillo por su ser frío, y que este color se puede obtener mezclando dos colores primarios; es decir, el azul y el amarillo. Paralelamente, el tinte verde mezclado al tinte rojo permite obtener el color amarillo así que podemos marcar como entre el verde y el amarillo se establece cierta relación. Como demuestra Frisch (2005: 134-135), el pigmento amarillo es empleado por Kandinsky en su obra pictórica *Impressione III (concerto)*. En particular, el autor (2005: 135) describe este color como dinámico y perturbador, ya que revela su potencia al observador. Además, Frisch (2005: 135) evidencia que el amarillo aparece en la forma geométrica triangular. A este propósito, Squicciarino (2017: 86) declara que Kandinsky solía relacionar el pigmento amarillo a una forma geométrica aguda como el triángulo, ya que este último exalta el valor del color mismo. Sin embargo, el autor (2017: 86)

subraya que, es verdad que en un primer momento se podría considerar ciertos pigmentos inapropiados a ciertas formas geométricas, pero esto no implica que no se establece ninguna armonía entre ellos. Alberdi (2020: 25) afirma que colores como el amarillo impresionan al espectador y le transmiten determinadas sensaciones. En particular, considerando la obra *Bodas de sangre*, el autor (2020: 24) evidencia que el color amarillo ocupa todo el espacio del primer acto así que todos los otros objetos presentes pierden de importancia. Según Alberdi (2020: 25), en estas circunstancias en que los pigmentos dominan el espacio escénico, Lorca intenta establecer cierta conformidad entre los varios tintes. En efecto, el autor (2020: 25) subraya que, el amarillo es empleado por Lorca tanto en el primer acto de la obra para indicar el lugar en que vive el Novio como en la escena de la muerte de los dos personajes masculinos para indicar sus labios.

Como habíamos anticipado anteriormente, el color amarillo y el color blanco, generalmente, se suelen asociar a eventos trágicos que implican la muerte. Si consideramos la escala cromática, en efecto, podemos marcar cierta cercanía entre los dos pigmentos, ya que el blanco precede el amarillo. Además, según la teoría de Kandinsky presentada en el capítulo precedente, el blanco tiende a debilitar cualquier otro color se le asocie. En particular, si relacionamos el blanco al amarillo, se puede verificar una amortiguación del pigmento amarillo así que, para evidenciar el color, es necesario emplear un tinte oscuro. En el primer acto de *Bodas de sangre*, pues, es verdad que se describe el lugar en que vive el Novio de color amarillo, pero, a lo largo de la escena, aparecen de manera implícita también colores oscuros como el negro del vestido de la vecina y el rojo de la sangre, que valorizan el pigmento amarillo. Paralelamente, en el último acto, la Novia asocia este color a los labios de los dos hombres muertos: “Y esto es un cuchillo, un cuchillito que apenas cabe en la mano; pez sin escamas ni río, para que un día señalado, entre las dos y las tres, con este cuchillo se queden dos hombres duros con los labios amarillos” (Lorca, 2016: 442-443). Analizando el cuadro segundo del último acto por completo, podemos marcar una presencia menor de colores oscuros como, por ejemplo, el rojo en referencia a la carne de los dos personajes masculinos, ya que los pigmentos que aparecen con más frecuencia son el blanco y el plata. Entrando más en detalles, el color blanco se emplea para hacer alusión al cuerpo sin vida de Leonardo, que se describe como nieve. Además, este pigmento aparece en referencia al cuerpo del Novio, que se cubrirá con una sábana. Por lo que concierne el color plata, este pigmento aparece en referencia al cuchillo: si generalmente la empuñadura del cuchillo es de color negro, el tinte de la hoja del cuchillo es plata; así, se podría presentar un contraste oscuro-claro que puede indicar un respectivo potenciamiento y debilitamiento del color amarillo. El color negro, en efecto, es evocado también en la última declaración de la Madre: “Y apenas cabe en la mano, pero que penetra frío por las carnes asombradas y allí se para, en el sitio donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito” (Lorca, 2016: 443). Sin embargo, este pigmento es evocado

menos veces con respeto a los actos precedentes de la obra así que, siguiendo el pensamiento del pintor Kandinsky, podemos declarar que, si en el primer acto, el pigmento amarillo aparece potenciado por la presencia de colores oscuros, en el acto tercero del drama rural, este color aparece debilitado a causa de la presencia de los tintes blanco y plata.

3.2 El rosa como alusión de ausencia y de frialdad

Como habíamos anticipado en el capítulo precedente, el color rosa nace de la unión entre el pigmento rojo y el pigmento blanco: si el tinte rojo simboliza la pulsión, el tinte blanco puede hacer alusión a la muerte, ya que recuerda mucho el lienzo que cubre a los muertos. Desde un punto de vista cromático, el color blanco es sin pigmento mientras que el color rojo se caracteriza por su ser cálido. Este último es primario y se suele utilizar como base de mezcla para crear otros tintes. En particular, el pigmento rojo presenta una tonalidad muy fuerte mientras que el color blanco tiene una tonalidad neutra, y por esto tiende a apagar la vivacidad de los otros tintes que se le asocian. En el caso del pigmento rosa, pues, podemos afirmar que el blanco desempeña un papel fundamental, ya que atenúa la vivacidad del tinte rojo permitiendo obtener una graduación más nítida. Sin embargo, en la obra *Bodas de sangre*, el pigmento rosa aparece tanto en el cuadro segundo del primer acto para indicar el color de la habitación de Leonardo como en el cuadro tercero del primer acto para indicar el tinte de las flores y de los lazos. Analizando el primer caso, podemos decir que, es verdad que este tinte aparece explicitado en la acotación de apertura del cuadro como referencia al alojamiento del hombre, pero si consideramos las observaciones presentadas precedentemente sobre este tinte, podemos marcar cierta conexión que se establece entre el pigmento en cuestión y la actitud de la mujer de Leonardo. De hecho, el blanco es uno de los colores que permiten obtener el rosa, y como habíamos anticipado en el primer capítulo, pertenece a una tonalidad fría. En el cuadro segundo del drama rural, en particular, la mujer de Leonardo se caracteriza por una actitud rígida, ya que se impone de manera concisa y breve: “Ayer me dijeron las vecinas que te habían visto al límite de los llanos. // Ten cuidado, que está dormido. // Estuvo con los medidores del trigo.” (Lorca, 2016: 392-393). Esta característica es típica también de Leonardo cuando habla con su mujer. De hecho, cuando el hombre vuelve a casa después de haber estado afuera toda la noche, su primera preocupación es preguntar por su hijo; es decir, en el momento en que Leonardo abre la puerta para entrar, pregunta directamente a su mujer dónde está a su hijo sin saludarla: “¿Y el niño?” (Lorca: 2016, 392). Además, la conversación entre la pareja resulta vacía desde un punto de vista argumentativo: la mujer dice al marido que las vecinas lo han visto por la noche cerca de los secanos, Leonardo sigue preguntando por su niño y la mujer anuncia al marido que su prima se casará. Sin embargo,

cuando la muchacha comunica que ha visto al Novio comprando unas medias caladas para su futura esposa, Leonardo cambia su actitud y aparece más nervioso hasta el momento en que decide salir de casa otra vez: “No nos importa. // No le he preguntado su opinión. // Quitá. // Déjame. // ¿Te puedes callar?” (Lorca, 2016: 394). Comparando los colores blanco y rojo que juntos crean el rosa a los comportamientos de Leonardo y de su mujer, podríamos relacionar el rojo a Leonardo, ya que aparece colérico y siempre en movimiento mientras que el pigmento blanco se podría asociar a su mujer, ya que aparece fría y no es un personaje que se mueve mucho. Como hemos analizado en los capítulos anteriores, en efecto, el rojo es un color cálido y según Kandinsky representa cierto dinamismo mientras que el blanco es acromático y su tonalidad es fría. El resultado de la mezcla entre los dos tintes es el rosa, un pigmento que se puede comparar al niño de Leonardo y de su mujer. Este último, en efecto, desde un punto de vista comportamental, aparece tanto nervioso como tranquilo, ya que en la escena se dice que ha llorado toda la noche mientras que durante el día está calmo: “Lloró por la noche. // Hoy está como una dalia.” (Lorca, 2016: 392). El niño, pues, es la suma de las actitudes de sus padres: Leonardo aparece nervioso y activo, su mujer aparece fría y parada y el niño aparece irrequieto y tranquilo. En este sentido, el color rosa representaría la ausencia de correspondencias impulsivas de los personajes en cuestión. Como habíamos citado anteriormente, en efecto, el blanco tiende a amortiguar el pigmento rojo, lo que comporta un color más apagado; es decir, el rosa. Si consideramos el último cuadro del primer acto, podemos marcar que el pigmento rosa aparece en contraposición a otros colores como el blanco y el azul. Por lo que concierne el color blanco, en el drama rural aparece como referencia a las paredes del interior en que la Novia vive y al pelo del padre de la mujer misma. Como afirma Podzemskaia (2000: 107-108), Kandinsky solía considerar el tinte blanco como un debilitador de la intensidad del color con el que aparece, así que podemos suponer una graduación nítida del azul y del rosa. Es verdad también que el pigmento blanco no es el único que aparece, ya que, después de la primera intervención de la criada, se introduce una acotación descriptiva de los protagonistas de la escena. En particular, el Novio y la Madre aparecen vestidos de negro y el Novio tiene una cadena de oro: “Entran el Novio y su Madre. La Madre viste de raso negro y lleva mantilla de encaje. El Novio, de pana negra con gran cadena de oro” (Lorca, 2016: 396). Como el color blanco, el pigmento negro también se caracteriza por su ausencia de tinte, y por esto se suele definir como *acromático*. Sin embargo, como habíamos presentado en el capítulo anterior, si el tinte blanco tiende a atenuar el color que se le asocia, el pigmento negro tiende a potenciarlo. Así, en el cuadro tercero del drama rural, el tinte negro fortifica no solamente el color oro de la cadena del Novio sino también todos los otros colores presentes en la escena como, por ejemplo, el color blanco del pelo del Padre de la Novia y el color rosa de las flores y de los lazos. De hecho, cuando la Madre y el Novio llegan a casa de la Novia,

los pigmentos rosa, blanco y azul se potencian, ya que el color oscuro de los vestidos de los dos personajes entra en contraposición con los demás pigmentos, exaltándolos. Sobre la base de lo presentado hasta ahora, pues, podemos suponer que el pigmento rosa, que nace de la mezcla entre el tinte rojo del impulso y el tinte blanco de la muerte-absencia, representa perfectamente la falta de correspondencia de pulsiones entre el Novio y la Novia. En efecto, en el cuadro considerado en este subcapítulo, podemos marcar no solamente una falta de interés de la Novia en abrir el regalo recibido por el Novio sino también la reacción nerviosa de la Novia cuando descubre que a las tres de la noche Leonardo ha llegado bajo su ventana: “¡Cállate! ¡Maldita sea tu lengua!” (Lorca, 2016: 401). Otra observación que se puede marcar se basa en la asociación del pigmento rosa a la forma geométrica circular. Si consideramos la acotación de apertura del cuadro tercero del primer acto, en efecto, podemos notar que los objetos presentados de color rosa son las flores de la cruz y el lazo. En particular, las flores se caracterizan por una forma redondeada, ya que, como habíamos evidenciado en el capítulo anterior, los pétalos tienden a crear círculos para unirse. Paralelamente, el lazo también tiene una forma circular, ya que las dos extremidades que lo componen se juntan. Reflexionando sobre la forma de estos últimos elementos, pues, podríamos evidenciar cierta semejanza con la madeja roja que devanan las muchachas en el tercer acto de la obra. En particular, la madeja también se caracteriza por una forma circular y su color es rojo; es decir, se trata del pigmento primario que, mezclado al tinte blanco, permite obtener el color rosa. Enfocándose en la forma geométrica circular, podemos subrayar que, generalmente, suele simbolizar la perfección. En efecto, las extremidades del círculo se juntan entre ellas sin crear ángulos, así que la forma aparece impecable. Basándose en los elementos presentados, pues, podemos declarar que, si la forma geométrica circular encarna cierta armonía, el color rosa alude a la falta de correspondencia de los impulsos; así, se presentaría cierta contradicción, ya que los significados serían opuestos.

3.3 El azul como anticipación de lo trágico

Como anticipado en los capítulos precedentes, el azul es uno de los pigmentos primarios y se caracteriza por una tonalidad fría. Squicciarino (2017: 84) afirma que, según la teoría del color de Kandinsky, las tonalidades frías producen un efecto de contracción, y el pintor solía relacionar este tinte a un color opuesto como el rojo que, siendo cálido, tiende a dilatarse.

Analizando el drama rural lorquiano, podemos notar que, el pigmento azul aparece en distintos actos: si consideramos el cuadro segundo del acto dos de la obra, el lugar en que vive la Novia aparece descrito de color gris y azul fríos, lo que confiere un sentido de tristeza y de ansiedad. Leyendo la escena por completo, en particular, podemos percibir una contraposición evidente

entre los colores fríos y cálidos como el azul, el blanco, el gris, el rojo y el marrón. En efecto, el cuadro se abre con una canción entonada por la criada, la cual cita algunos elementos naturales de color frío como el agua y la luna, y elementos naturales de color cálido como el vino, la tierra y las almendras: “Girada, 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. // ¡Prepara el vino! [...]. Galana. Galana de la tierra, mira cómo el agua pasa.” (Lorca, 2016: 413-414). A partir de esta observación, pues, se puede marcar que la teoría de Kandinsky se verifica: si los pigmentos fríos confieren una idea de contracción, los tintes cálidos confieren una idea de propagación, y en el cuadro considerado, aparecen juntos. Sin embargo, el tinte azul no aparece solamente en este acto: en el primer cuadro del acto tres, un leñador que encarna la luna da vida a un soliloquio en que anticipa la muerte de los protagonistas masculinos y la escena se describe de pigmento azul luminoso: “(La escena adquiere un vivo resplandor azul.)” (Lorca, 2016: 425). En particular, hay una referencia a colores cálidos como el rojo de la sangre y el marrón de los montes, pero también a colores fríos como el azul del agua y de los cristales y el plata del cuchillo y del plomo: “Cisne redondo en el río [...] // La luna deja un cuchillo abandonado en el aire, que siendo acecho de plomo quiere ser dolor de sangre. ¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada por paredes y cristales!” [...] // Mis cenizas de soñolientos metales, buscan la cresta del fuego por los montes y las calles.” (Lorca, 2016: 425). En la parte final del mismo cuadro, el pigmento azul reaparece en referencia a la luz y se opone al color blanco de la luna: “Aparece la Luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul.” (Lorca, 2016: 434). Otros momentos de la obra en que el pigmento azul emerge son al principio del cuadro segundo del tercer acto del drama rural y en el cuadro tercero del primer acto. Por lo que concierne el primer caso, el tinte azul aparece en referencia al vestido de las muchachas que devanan la madeja roja, y se describe de una tonalidad sombría que se opone al blanco luminoso de la habitación. Por lo que concierne el segundo caso, en la acotación se cita la presencia de jarros azules que se contraponen a la pared de tinte blanco: “Por las paredes de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos.” (Lorca, 2016: 395). Como se puede notar en todos los ejemplos introducidos, el pigmento azul suele aparecer en contraposición con el color blanco. De hecho, como afirma Podzemskaia (2000: 107-108), si consideramos la teoría de Kandinsky, podemos marcar que la función del tinte blanco es de apagar el pigmento con el que aparece; así, en estos casos, el azul aparece opaco y tiende a conferir un sentido de tristeza y de angustia. Sin embargo, en los actos considerados hasta ahora, podemos marcar también la presencia de colores cálidos como el rojo o el marrón que resultan potenciados por la presencia del pigmento negro: en el cuadro tercero del acto uno, este tinte aparece en referencia al vestido de raso que lleva la Madre del Novio; en el acto dos, hay una referencia al traje de color negro de la Novia y en el acto tres la referencia al cuchillo nos permite suponer que el mango podría ser de

color negro. A partir de estas referencias y suposiciones, pues, podemos confirmar otra vez el pensamiento de Kandinsky introducido por Podzemskaia (2000: 107-108), según el cual el pigmento negro tiende a exaltar los colores con el que aparece así que podemos afirmar que los tintes cálidos como el rojo o el marrón adquieren una importancia superior con respecto a los fríos. Sin embargo, si reflexionamos sobre el color marrón, podemos notar como este se puede obtener por medio de la mezcla entre el rojo, el amarillo y el azul, y con un poco de pigmento negro si se quiere una tonalidad más oscura. El tinte marrón, pues, engloba en sí tanto el color frío azul como el pigmento acromático negro así que, en los actos citados, podría aparecer como sombrío y opaco si consideramos la característica típica de los tintes asociados al blanco o simplemente podría desempeñar el papel de reforzador de tintes como, por ejemplo, el rojo con el que aparece, si consideramos la función del color negro según Kandinsky. Otro aspecto importante que hay que abordar se refiere a la asociación color-forma. De hecho, si consideramos los actos del drama rural que hemos analizado hasta ahora, podemos marcar la presencia constante de la forma geométrica circular relacionada a los colores. Leyendo la acotación del cuadro tercero del acto uno, por ejemplo, el decorado se caracteriza por la presencia de puertas redondas, abanicos de forma redondeada, y lazos y espejos cuya forma podríamos suponer que es circular. El círculo, pues, se asocia a colores explicitados como el rosa de los lazos, y a colores que podemos suponer como el marrón de las puertas. La misma forma geométrica se encuentra también en el cuadro segundo del acto dos, ya que la criada cita la rueda que gira y la luna. Estos dos elementos se caracterizan por una forma circular que se asocia al hipotético color marrón de la rueda y al color blanco de la luna. Por lo que concierne el primer cuadro del acto tres, podemos poner en luz otros elementos de forma redondeada como el cisne, la luna y la cara del leñador, que aparecen de color blanco. Sobre la base de estas observaciones, podemos declarar que, como habíamos anticipado en los capítulos anteriores, la forma redondeada suele conferir una idea de perfección, pero también en estos casos, se presenta cierta contradicción si consideramos el color que se le asocia. En efecto, en los actos que hemos analizado, el círculo se suele relacionar mayormente al tinte blanco; es decir, al pigmento que amortigua todos los otros colores y que confiere, por tanto, un sentido negativo. Basándose en la observación presentada ahora, es necesario considerar lo que Podzemskaia (2000: 107) declara sobre Kandinsky:

Definendo il cerchio come una “quiete che ha qualcosa di celeste”, e il quadrato come una “quiete un poco secca, complessa [...] che può essere soltanto terrestre”, egli prevede la possibilità di cambiare l’“effetto” di queste forme, riempiendole man mano con vari colori: per esempio un cerchio dipinto con un colore rosso violento non ha più un effetto di quiete, ecc.

El color, pues, es el verdadero protagonista, ya que cualquiera forma geométrica adquiere un significado diferente según el tinte que se le asocia. En este caso, en efecto, los tintes fríos

relacionados a la forma redondeada suelen ser anticipadores de la muerte de los dos protagonistas masculinos del drama rural, pero también de la exclusión social que sufrirá la Novia.

3.4 El verde como indicio metafísico de caída

Otro color presente en la obra *Bodas de sangre* es el verde; es decir, un pigmento que se obtiene mezclando el azul y el amarillo. Estos últimos son pigmentos cuya tonalidad es opuesta: si el azul es frío, el amarillo es cálido. Generalmente, el tinte verde presenta una tonalidad fría, pero es verdad también que puede aparecer cálido si se añade más pigmento amarillo con respecto al azul. Analizando el drama rural, podemos marcar la presencia de este color en el cuadro primero del tercer acto en referencia al bosque, que se describe como un lugar sombrío: “Bosque. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro. Se oyen dos violines. (Salen tres leñadores.)” (Lorca, 2016: 423). En particular, podemos notar como el pigmento verde aparece junto con otros colores como el blanco, el rojo y el marrón. De hecho, el bosque se caracteriza por la presencia de troncos, de grillos y de ranas, de la luna que ilumina y hay también una alusión a la sangre. Como en el caso del tinte azul que hemos analizado anteriormente, pues, se presenta también en esta situación una alternancia de tonalidades frías y cálidas. Sin embargo, los pigmentos más evocados en este acto son el blanco y el verde; es decir, dos colores fríos que confieren una idea de angustia. El verde, en particular, no aparece solamente en referencia a los animales, sino también en referencia a una anciana, la cual lleva un vestido verde que cubre su cara: “Sale una Anciana totalmente cubierta por tenues paños verdeoscuro. Lleva los pies descalzos. Apenas si se le verá el rostro entre los pliegues.” (Lorca, 2016: 426). Esta mujer podría encarnar la vegetación, la cual se ha despertado a causa de un acontecimiento trágico que está a punto de verificarse en el bosque. Si reflexionamos sobre la acotación presentada, en efecto, hay algunos indicios que nos conducirían a esta hipótesis: la Anciana está cubierta de vestidos verdeoscuro hasta su rostro, y lo único que se puede ver son sus pies sin zapatos; es decir que, los vestidos de color verde oscuro representarían las hojas mientras que los pies descalzos encarnarían las raíces, ya que estas últimas son desnudas y generalmente pueden esconderse bajo tierra o pueden quedar visibles en el terreno. Reflexionando sobre el binomio hojas-raíces, pues, podemos marcar otra vez la presencia del color marrón en contraposición al color verde. Como anticipado anteriormente, para obtener un pigmento marrón oscuro es necesario añadir el tinte negro, el cual potencia los otros colores que se le asocian. En este caso, pues, el verde aparecería fortificado, y por tanto dominaría la escena del acto examinado. Paralelamente al verde, el pigmento blanco también domina la escena: en el acto tres, la luna es una protagonista que toma la palabra y que, dirigiéndose a la mendiga, la informa sobre el punto preciso del bosque

en que se encuentran los dos amantes que han huido de la boda y el punto en que se encuentra el Novio, el cual está buscando a Leonardo y a la Novia: “Ya se acercan. Unos por la cañada y el otro por el río. Voy a alumbrar las piedras.” (Lorca, 2016: 427). Además, es la luna que evoca la sangre y que, por tanto, nos anticipa la consecuencia de la huida de los dos amantes: “Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre me ponga entre los dedos su delicado silbo.” (Lorca, 2016: 427). Como se puede notar, la sangre es evocada y por tanto el tinte rojo aparece contrapuesto al blanco de la luna. Desde un punto de vista cromático, en efecto, el blanco es un pigmento frío mientras que el rojo es un color cálido. Sin embargo, es verdad que, como afirma Podzemskaia (2000: 107-108), según la teoría de Kandinsky que ya hemos citado distintas veces, el tinte blanco tiende a apagar los otros colores con los que se asocia así que, en este caso, el pigmento rojo podría aparecer sombrío y es un indicio de la muerte de los protagonistas masculinos del drama rural. Como afirma Alberdi (2020: 24), no siempre el color es el único elemento que domina la escena, ya que en muchos actos de la obra desempeñan un papel importante también el decorado y la música. Si consideramos el primer cuadro del acto que estamos analizando, en efecto, ya a partir de la primera acotación se cita la presencia de dos violines; es decir, de un instrumento musical cuyo sonido estridente nos sugiere que un acontecimiento trágico está a punto de verificarse. En particular, esta suposición puede ser confirmada también por los dos gritos que se oyen en seguida: “Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados, y se corta la música de los violines” (Lorca, 2016: 434). Sobre la base de lo presentado hasta ahora, pues, podemos declarar que, si los colores verde, blanco y rojo transmiten sensaciones negativas al lector, el sonido de los violines y el rumor de los gritos confirman cierta negatividad. De hecho, en la parte final del drama rural, el lector asistirá al enfrentamiento entre los dos personajes masculinos que tendrá como resultado el cumplimiento del triángulo amoroso. En particular, no solamente los dos hombres se matan recíprocamente sino también la Novia será emarginada definitivamente de la sociedad. En realidad, ya a partir del comienzo de la obra se han presentado anécdotas sobre la mujer misma que la sociedad no puede aceptar: cuando la vecina se dirige a casa de la Madre del Novio, le confiesa que, a la edad de quince años, la Novia ha tenido una relación amorosa ya acabada con Leonardo de los Félix, el cual se ha casado en seguida con la prima de la Novia. Como se puede entender de la conversación entre la Madre del Novio y de la vecina, para la sociedad de la época, todo esto no es admisible ya que una mujer tiene que casarse con un solo hombre y crear una familia con él: “A mí me habían dicho que la muchacha tuvo novio hace tiempo. // Tendría ella quince años. Él se casó ya hace dos años con una prima de ella, por cierto. Nadie se acuerda del noviazgo.” (Lorca, 2016: 388). Así, en la parte final de la obra, el comportamiento de la Novia tendrá una consecuencia; es decir, su marginación social. En efecto, cuando la Novia se dirige a casa de la

Madre del Novio después de haber descubierto la muerte de los dos hombres, la Novia queda en la puerta y la Madre pretende no conocerla: “¿Quién es? // ¿No la reconoces? // Por eso pregunto quién es. Porque tengo que no reconocerla, para no clavarle mis dientes en el cuello” (Lorca, 2016: 440).

3.5 El blanco como manifestación de muerte

Como hemos presentado en los capítulos anteriores, el pigmento blanco desempeña un papel fundamental para Kandinsky. De hecho, Podzemskaia (2000: 107-108) declara que el pintor consideraba el tinte blanco como un debilitador de colores, ya que tiende a amortiguar las tonalidades de los pigmentos que se le asocian. Considerando la escala cromática, el color blanco se puede considerar como acromático, y según Treccani, presenta distintas graduaciones como el plata y el marfil. Además, otra característica típica de este tinte presentado por Treccani es de englobar todos los otros pigmentos juntos.

Analizando *Bodas de sangre*, podemos afirmar que, es verdad que el color blanco aparece en distintos puntos de la obra como, por ejemplo, en referencia al pelo del padre de la Novia, pero este pigmento domina mayormente la escena del último acto. En efecto, a lo largo de todo el tercer acto, la verdadera protagonista de la escena es la luna, la cual es simplemente evocada al principio, pero en seguida se presenta como un efectivo personaje que dialoga con la mendiga, y que anticipa un final trágico. Además, el elemento-personaje luna se caracteriza por su luminosidad, y se alterna distintas veces con la oscuridad; es decir que, este personaje entra y sale de la escena distintas veces, así que hay una sucesión entre la claridad y la tenebrosidad. Desde un punto de vista cromático, pues, los pigmentos que aparecen son el blanco y el negro; es decir, los dos tintes definidos acromáticos, y especialmente los dos colores que hemos considerado fundamentales para descubrir el significado escondido de los demás. Como evidencia Podzemskaia (2000: 107-108), Kandinsky afirmaba que, si los colores asociados al tinte blanco se apagan, los mismos pigmentos relacionados al tinte negro se potencian; así, en el tercer acto, por ejemplo, el color verde del bosque se fortifica cuando la luna sale de la escena mientras que se amortigua al entrar de la luna en la escena. Esta concepción se verifica también con los demás pigmentos como el marrón de los troncos de los árboles, el rojo de la sangre y el plata del cuchillo evocados, y el azul del río.

La alternancia entre el pigmento blanco y negro se verifica también en la última escena del acto, cuando la Novia se dirige a casa de la Madre. De hecho, la mujer aparece vestida con un manto negro, y cuando llega, dice a la Madre que su honra es limpia, ya que no ha tenido ninguna unión carnal con ningún hombre: “Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me

pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos.” (Lorca, 2016: 440). Además, la Novia compara el Novio y Leonardo respectivamente al agua y a un arroyo sombrío: “tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes” (Lorca, 2016: 440). Sin embargo, el binomio blanco-negro aparece no solamente en referencia a los dos hombres en vida, sino también como alusión a los cuerpos muertos de los hombres: “y sus dientes dos puñados de nieve endurecida. Los dos cayeron, y la novia vuelve teñida en sangre falda y caballera. Cubiertos con dos mantas [...] // Era hermoso jinete, y ahora montón de nieve. Corrió ferias y montes y brazos de mujeres. Ahora, musgo de noche le corona la frente.” (Lorca, 2016: 438-441). Sobre la base de lo presentado hasta ahora, pues, podemos afirmar que, el tinte blanco es empleado para representar la muerte de los protagonistas masculinos del drama rural. Este aspecto puede ser confirmado si consideramos el hecho de que, el cuadro segundo del tercer acto, se abre con una acotación que describe el lugar en que la escena se desarrolla como totalmente pigmentado de blanco: “Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda, escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente” (Lorca, 2016: 434). Es necesario observar también que, en seguida, la misma acotación especifica la ausencia de oscuridad en la escena: “No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva” (Lorca, 2016: 434); así, por ejemplo, la madeja que están enrollando las chicas vestidas de azul aparecerá de un tinte rojo apagado, ya que se opone al pigmento blanco de la habitación descrita. A partir de esta observación, pues, podemos llegar a la conclusión que también el color rojo esconde un significado negativo en este acto.

Otro aspecto que tenemos que considerar es la forma geométrica circular que caracteriza la protagonista de la escena. En efecto, la luna presenta una forma redondeada, lo que haría alusión al equilibrio y a la perfección si consideramos el hecho de que, el punto inicial y el punto final de esta estructura matemática se juntan. Sin embargo, el color que se asocia a la luna es el blanco; es decir, una tonalidad fría que confiere un sentido de tristeza. Basándonos en lo que Podzemskaja (2000: 107) ha introducido sobre el estudio de Kandinsky, podemos notar como el pintor solía asociar, muchas veces, formas geométricas a colores que juntos creaban un efecto contradictorio; así, el círculo blanco es uno de los componentes anticipadores de la tragedia que se verificará al fin de la obra. A pesar de lo presentado hasta este momento, no tenemos que olvidar lo que Alberdi (2020: 22) ha declarado en su trabajo; es decir que, lo más probable es que la intención del poeta español no era de atribuir relevancia a los significados que los pigmentos pueden evocar, sino enfocarse en las sensaciones que se perciben por medio de los colores.

Bibliografía

Agoglossakis, Stavros (2012): "Hesíodo y la poesía juvenil de Federico García Lorca", in Botta, Patrizia; Garribba, Aviva; Cerrón Puga, María Luisa; Vaccari, Debora: *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 152-159

Alberdi, Esther (2020): *Lorca y el fauvismo: el color en el espacio escénico de Bodas de sangre*, tesis de bachillerato presentada en la Dalarna University (Suecia), AA 2019/2020

Arango, Manuel Antonio (1995): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid: Editorial Fundamentos

Bessièrre, Jean; Kushner, Eva; Mortier, Roland; Weisgerber, Jean (2001): *Storia delle poetiche occidentali*, Roma: Meltemi editore

Buttitta, Ignazio (2020): *Verità e menzogna dei simboli*, Milano: Meltemi Editore

Cabañas Alamán, Rafael (2009): "Puñal de claveles de Carmen Burgos, y *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca: la frustración y la naturaleza (paralelismos y contrastes)" in *Estudios Humanísticos. Filología*, 31, pp. 55-85

Castelli, Andrea (2017): *Astrattismo*, Lecce: Youcanprint

Cipolla, Costantino (2008), *La normalità di una droga Hashish e marijuana nelle società occidentali*, Milano: FrancoAngeli

Cortina Gómez, Rodolfo (1985): *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, México: Editorial Universitaria Potosina

Del Valle González, Luis T. (1971): "*Bodas de sangre* y sus elementos trágicos" in *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 21, pp. 95-120.

Diez de Revenga Torres, Pilar (1976): "Notas sobre simbolismo en el teatro de García Lorca: *Bodas de sangre*, *Yerma*, y *La casa de Bernarda Alba*", 56, pp. 19-31

Fasoli, Francesco (1863): *Pensieri sopra la Divina commedia di Dante Alighieri*, Napoli: A. Detken

- Fernández González, Iván (2003): *Letteratura spagnola*, Milano: Alpha Test
- Ferracuti, Gianni (2010), "Modernismo Teoria e forme dell'Arte Nuova", *Mediterránea*, pp. 9-192
- Feuillet, Michel (2007): *Lessico dei simboli cristiani*, Roma: Edizioni Arkeios
- Frisch, Walter (2005): *German Modernism: music and the arts*, Los Angeles: University of California Press
- García Lorca, Federico (2016): *Teatro completo*, Barcellona: Galaxia Gutenberg
- Gatto Trocchi, Cecilia (2004): *Enciclopedia illustrata dei simboli*, Roma: Gremese Editore
- Hodge, Susie (2012): *50 grandi idee arte*, Bari: Edizioni Dedalo
- Kamal, H. A.; Bashir Hassan, L. M. (2015): "La estructura y el Simbolismo en *Bodas de sangre*" in *Journal of the College of Languages* 32, pp. 114-142
- Millán, María Clementa (2021): "Introducción", in Federico García Lorca: *Poeta en Nueva York*, Madrid: Cátedra
- Ojeda López, Esther (2008): "Lorca y la tragedia griega: el caso concreto de *Bodas de sangre*", in Castillo Pascual, María José; Knippschild, Silke; García Morcillo, Marta; Herreros González, Carmen: *Congreso Internacional "Imágenes". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Logroño: Universidad de la Rioja, pp. 747-764
- Pedirota, Luciana (1996): *Il colore. Simboli, archetipi e uso terapeutico*, Roma: Edizioni Mediterranee
- Podzemskaia, Nadia (2000): *Colore, simbolo, immagine: origine della teoria di Kandinsky*, Firenze: Alinea Editrice
- Román Román, Isabel (2003): "Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca", in *Anuario de Estudios Filológicos*, 26, pp. 387-405
- Romanello, Isabella (2002): *Il colore: espressione e funzione. Guida ai significati e agli usi del colore in arredamento, architettura e design*, Milano: Hoepli

Romania, Vincenzo (2017): "L'interazionismo simbolico e la ricezione di Durkheim: una ricerca sulle riviste scientifiche" in *SocietàMutamentoPolitica*, 16, pp. 5-362

Rossano, Pietro; Pasquero, Fedele (1987): *Vangelo e Atti degli Apostoli*, Milano: Edizioni San Paolo

Salveti, Guido (1991): *La nascita del Novecento*, Torino: EDT

Schmidt, Joel (2003): *Dizionario Larousse della mitologia greca e romana*, Roma: Gremese Editore

Scudero, Domenico (2016): *Manuale del curator Teoria e pratica della cura critica*, Roma: Gengemi Editore

Squicciarino, Nicola (2017): *Significati dell'abbigliarsi: l'apparire non esclude l'essere*, Roma: Armando Editore

Urech, Edouard (1995): *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma: Edizioni Arkeios

V.V. A.A. (2005): www.treccani.it [ultima consultazione: 14.02.2023]

Whidden, Seth Adam (2007): *Leaving Parnassus: The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*, Amsterdam: Rodopi

Zolesi, Ettore (2002): *La Divina Commedia commentata da Ettore Zolesi*, Roma: Armando Editore

Resumen en italiano

Questa tesi propone un'analisi e un'interpretazione sui possibili significati dei colori presenti nel dramma rurale *Bodas de sangre* (1933) del poeta e drammaturgo spagnolo Federico García Lorca (1898-1936), focalizzandosi particolarmente sul colore rosso, il quale appare già implicitamente nel titolo dell'opera in riferimento all'elemento sangue. Nelle sue opere, Federico García Lorca introduce molti simboli che alludono a significati diversi e in *Bodas de sangre* sono soprattutto i colori a risultare evocativi cosicché si è proposta un'analisi su questi ultimi. Il lavoro si compone di tre capitoli, di cui i primi due si dividono in tre parti mentre l'ultimo capitolo si divide in cinque parti.

La prima parte del primo capitolo si apre con una breve riflessione sul significato di *simbolo* non solamente da un punto di vista etimologico ma anche sociologico. Infatti, si sono presi in considerazione i lavori svolti da Romania e Buttitta (2017; 2020), i quali hanno esposto il pensiero di noti sociologi statunitensi come Mead. Quest'ultimo sosteneva che il simbolo è il risultato dell'esperienza dell'essere umano e il suo significato è dovuto alle relazioni che intrattiene con gli altri elementi appartenenti alla stessa organizzazione di simboli. La medesima parte di questo capitolo prosegue poi con un'introduzione al movimento letterario e culturale nato nel XIX secolo in Francia, ovvero il Simbolismo. Salvetti (1991) sostiene che il precursore di questa tendenza fu Charles Baudelaire, il quale affermava che l'essenza delle cose si poteva cogliere solamente attraverso il simbolo. In tutto ciò, l'arte rivestiva un ruolo importante in quanto capace di raggiungere l'ignoto. Il Simbolismo si diffonderà in tutta Europa e in Spagna, il poeta nicaraguense Rubén Darío fonderà il Modernismo, un movimento letterario che si ispira al Simbolismo e al Parnassianesimo francese. In particolare, nel suo lavoro, Fernández González (2003) sottolinea che, se il Simbolismo privilegia l'uso di forme comunicative evocative per alludere all'ignoto, il Parnassianesimo attribuisce importanza al bello artistico al punto che il linguaggio poetico deve essere perfetto. La seconda parte del primo capitolo propone una presentazione sul significato dei simboli più ricorrenti nelle distinte opere di Federico García Lorca mentre la terza parte del primo capitolo presenta un riferimento ai significati dei colori che appaiono più frequentemente nei componimenti del poeta spagnolo.

La prima parte del secondo capitolo, invece, si apre proponendo una riflessione e un'interpretazione incentrata sul colore rosso dell'elemento sangue presente nell'opera *Bodas de sangre*. Per raggiungere questo obiettivo, si è considerato non solamente la dichiarazione di Alberdi (2020) riguardante la presenza di un'influenza fauvista e simbolista nel poeta spagnolo ma anche il lavoro di Squicciarino (2017) sulle riflessioni attorno ai colori del noto pittore Kandinsky. In quest'ultimo caso, si sono cercate eventuali analogie di pensiero nell'opera lorchiiana. La seconda parte dello stesso capitolo prosegue proponendo una riflessione e un'analisi incentrata sul colore

rosso dell'elemento matassa presente nell'opera *Bodas de sangre*. A questo proposito, si è preso in considerazione il pensiero di Alberdi (2020), il quale sottolinea la presenza di una certa armonia cromatica rappresentata dall'associazione azzurro-rosso nell'opera lorchiana, nonché di uno schema specifico utilizzato dal poeta spagnolo per associare i vari colori. Inoltre, nella medesima parte di questo capitolo, si è considerato lo studio di Squicciarino (2017) su Kandinsky: l'autore (2017) evidenzia che il noto pittore tendeva a relazionare l'azzurro a colori caldi come il rosso in quanto tonalità opposte. Questa usanza è utilizzata anche da Lorca nell'opera *Bodas de sangre*. La terza parte del secondo capitolo offre una riflessione incentrata sul colore rosso dell'elemento garofani presente nell'opera *Bodas de sangre*. Osservando *Il cerchio rosso* di Kandinsky rappresentato nel lavoro di Scudero (2016), si è potuto notare come il pittore avesse la tendenza ad associare il pigmento rosso alla forma geometrica circolare. Questa usanza si è potuta riscontrare anche nel dramma rurale del poeta spagnolo Federico García Lorca: il primo atto, infatti, si apre con una descrizione di una stanza totalmente dipinta di una delle gradazioni del rosso ovvero il rosa e un riferimento agli elementi rosa e garofano, i quali per natura presentano una forma arrotondata. A partire da queste osservazioni, dunque, si è dato vita ad una riflessione incentrata sugli aspetti citati.

Infine, le cinque parti che compongono il terzo capitolo promettono un'analisi e un'interpretazione di tutti gli altri tipi di cromatismi presenti nel dramma rurale del poeta spagnolo, mostrando un certo parallelismo con Kandinsky. In particolare, si sono considerati i colori giallo, rosa, azzurro, verde e bianco, che alludono tutti ad un significato negativo. Infatti, si è notato che, nel dramma rurale del poeta spagnolo, questi pigmenti appaiono insieme al nero e al bianco, nonché rispettivamente al potenziatore e all'attenuatore di colori secondo Kandinsky. A ciò si aggiunge l'importanza della forma geometrica associata alle varie tinte in quanto ricorrente è il cerchio. Nel suo lavoro, Podzemskaia (2000) mette in luce che, generalmente, la forma arrotondata rappresenterebbe una certa armonia ma se associata a pigmenti come il rosso, il suo significato cambia. Tuttavia, Alberdi (2020) dichiara che l'intento di Federico García Lorca non è di attribuire importanza ai significati che i colori possono evocare ma di focalizzarsi nelle sensazioni che si possono percepire attraverso i pigmenti stessi. Così, il giallo presente nell'opera *Bodas de sangre* e analizzato nella prima parte del terzo capitolo conferirebbe una sensazione di sofferenza e di morte: le labbra gialle dei personaggi maschili e il sapore aspro del limone ne sono un esempio. Per quanto riguarda il rosa presente nel dramma rurale e analizzato nella seconda parte del terzo capitolo, si può constatare che questo colore conferisce una sensazione di assenza e di freddezza: il comportamento della moglie di Leonardo ne è un esempio. Il colore azzurro, invece, analizzato nella terza parte del terzo capitolo conferirebbe un'idea di tragicità: il vestito azzurro delle ragazze che avvolgono la matassa rossa ne è un esempio. Considerando la quarta parte del

terzo capitolo, si è preso in considerazione il verde, ovvero un colore che rappresenta un indizio di morte: la figura femminile descritta con vestiti pigmentati di verde scuro e che si sveglia a causa di un evento tragico che si sta per verificare ne è un esempio. Infine, il colore bianco studiato nella quinta parte del terzo capitolo è un ulteriore simbolo di morte: la luna e la stanza dipinta in bianco ne sono un esempio.

L'argomento presentato in questa tesi è di estrema attualità: da sempre la società fa uso di simboli, i quali hanno un grande impatto nella vita dell'individuo; basti pensare, per esempio, agli stimoli causati dai gesti dell'uomo per comunicare con gli altri o a quanto gli annunci pubblicitari oggi giorno influenzino le scelte e le azioni dell'uomo. Il presente lavoro, dunque, propone una ricerca e un'analisi incentrata sui simboli dell'opera *Bodas de sangre* di Federico García Lorca, ovvero i colori.

Ringraziamenti

A conclusione del mio elaborato, vorrei dedicare quest'ultima pagina ai ringraziamenti.

Innanzitutto, un ringraziamento particolare va alla mia relattrice, prof.ssa Rossi Maura, per avermi seguita nella realizzazione del presente elaborato con costanza ed estrema disponibilità. Preziosi sono stati, inoltre, i suoi consigli.

Ringrazio, poi, i miei genitori, mio fratello Enrico, le mie nonne e tutti i miei parenti per avermi sostenuta in qualsiasi momento e per avermi sempre appoggiata nelle mie scelte.

Ringrazio Filippo, che crede sempre in me e che mi è sempre stato vicino in ogni circostanza.

Infine, ringrazio Greta, Javier, Eva e tutte le persone che mi hanno fornito preziosi consigli e che mi hanno sempre supportata.