

**TESIS DOCTORAL:**

LA RECEPCIÓN  
DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN GRECIA:  
EL CASO DE *BODAS DE SANGRE*

---

**DOCTORANDO:**  
VIRGINIA LÓPEZ RECIO

**DIRECTOR DE LA TESIS:**  
PROF. MOSCHOS MORFAKIDIS FILACTÓS

DPTO. DE FILOLOGÍA GRIEGA  
FACULTAD DE F<sup>a</sup> Y LETRAS  
**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

Granada, julio de 2006



# ÍNDICE GENERAL

## Agradecimientos

## PRÓLOGO

### CAPÍTULO PRIMERO: LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN GRECIA.

I. Introducción de la literatura española en Grecia.....	18
II. La recepción de Federico García Lorca en Grecia.	
II.1. La obra poética.....	23
II.2. La obra teatral.....	29
II.3. La crítica literaria.....	36

### CAPÍTULO SEGUNDO: EL NACIMIENTO DEL DRAMATURGO LORCA EN ESPAÑA Y EN GRECIA.

I. Situación del ámbito teatral griego en el momento de la aparición de Lorca.....	46
II. El nacimiento de un dramaturgo.....	58
II.1. El <i>Teatro de Arte</i> de Gr. Martínez Sierra.....	59
II.2. EL <i>Teatro de Arte</i> de K. Kun.....	77
II.2.1. Lorca y K. Kun: dos vidas paralelas.....	79
II.2.2. Una trayectoria común en la dirección escénica.....	81
II.2.3. El <i>Teatro de Arte</i> de K. Kun: renovación plástica y reconocimiento internacional.....	96

**CAPÍTULO TERCERO: LA RECEPCIÓN DE *BODAS DE SANGRE* EN GRECIA.**

**I. LA PRIMERA REPRESENTACIÓN, EN 1948, DE *BODAS DE SANGRE* EN GRECIA POR K. KUN.**

I.1. La primera etapa del <i>Teatro de Arte</i> de K. Kun (1942-1950).	
I.1.1.Contexto histórico.....	106
I.1.2.Estética teatral.....	108
I.2. La temporada 1947-1948 del <i>Teatro de Arte</i> :	
El éxito de <i>Bodas de sangre</i> .....	112
I.3. La crítica teatral a la primera representación.....	118

**II. ETAPAS DE RECEPCIÓN DE *BODAS DE SANGRE* EN LA ESCENA GRIEGA.**

II.1. Introducción: <i>Bodas de sangre</i> en la escena griega.....	131
II.2. Primera Etapa de recepción: <i>Descubrimiento y presentación triunfal por K. Kun</i> (1948-1960).	
II.2.1. Contexto histórico-teatral.....	157
II.2.2.Principales características de las representaciones..	160
II.2.3. La crítica teatral.....	162
II.2.4.Valoración de la primera etapa de recepción.....	170
II.3. Segunda Etapa de recepción: <i>Creación del mito</i> (1948-1980).	
II.3.1. Contexto histórico-teatral.....	172
II.3.2. Principales características de las representaciones..	176
II.3.3. La crítica teatral.....	178
II.3.4.Valoración de la segunda etapa de recepción.....	211
II.4. Tercera Etapa de recepción: <i>Bodas de sangre como obra clásica</i> (1981-2006).	
II.4.1. Contexto histórico-teatral.....	217
II.4.2. <i>Período de herencia del modelo costumbrista</i> (1981-1990)	
II.4.2.1. Principales características de las representaciones.....	224

II.4.2.2. La crítica teatral.....	226
II.4.3. <i>Período de expansión y superación del costumbrismo</i> (1991-2006).	
II.4.3.1. Principales características de las represen- taciones.....	232
II.4.3.2. La crítica teatral.....	237
II.4.4. Valoración de la tercera etapa de recepción.....	272
<b>CAPÍTULO CUARTO: CAUSALIDAD DEL ÉXITO DE <i>BODAS DE SANGRE</i> EN GRECIA.</b>	
I. <i>BODAS DE SANGRE</i> COMO TRAGEDIA MODERNA	
I.1. <i>Bodas de sangre</i> como tragedia: las opiniones del escritor y la crítica.....	277
I.2. <i>Bodas de sangre</i> como tragedia según el pensamiento teórico griego.....	279
II. EL ESPECTÁCULO.	
II.1. “Teatro total” en la obra dramática de Lorca.....	289
II.2. La tradición escénica en Grecia.....	291
III. EL CORO.	
III.1. El coro en la tragedia de Lorca.....	302
III.2. Canciones líricas populares.....	306
III.2.1. Canciones de boda o epitalamios.....	308
III.2.2. Canciones funerarias o trenos.....	313
III.1.3. Canciones de cuna o nanas.....	318
IV. COSTUMBRES Y TRADICIONES DEL MUNDO MEDITERRÁNEO.	
IV.1. <i>Bodas de sangre</i> como reflejo de la cultura rural mediterránea.....	323
IV.2. Ritos nupciales.....	337
IV.3. Ritos funerarios.....	343

**CAPÍTULO QUINTO:** INFLUENCIAS DE *BODAS DE SANGRE* EN EL ÁMBITO TEATRAL GRIEGO.

I. Influencias de <i>Bodas de sangre</i> en la dramaturgia griega.....	347
II. <i>Canción de bodas</i> de N. Pergialis.	
II.1. Introducción.....	353
II.2. Características del texto dramático.....	355
II.2. La crítica teatral.....	359
III. <i>Baile sobre las espigas</i> de I. Kambanelis.	
III.1. Introducción.....	363
III.1. Características del texto dramático.....	364
III.2. La crítica teatral.....	371
IV. Influencias menores en otras obras del ámbito teatral griego.....	373
V. Valoración de las influencias.....	374

<b>CAPÍTULO SEXTO:</b> CONCLUSIONES SOBRE LA RECEPCIÓN DE <i>BODAS DE SANGRE</i> EN GRECIA.....	377
-------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<b>ANEXO 1:</b> Catálogo general de las representaciones de <i>Bodas de sangre</i> en la escena griega (1948-2006).....	388
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<b>ANEXO 2:</b> Material gráfico: representaciones y personajes principales en la recepción exitosa de <i>Bodas de sangre</i> en Grecia.....	432
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	443
---------------------------	-----

<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b> .....	503
--------------------------------	-----

## SIGLAS UTILIZADAS

(O.C.): GARCÍA LORCA, F., *Obras completas*, Ed. de Miguel García Posada, Madrid: Akal, 1994 (7 vols.).

(Pr.I.J.): GARCÍA LORCA, F., *Prosa inédita de juventud*, Edic. a cargo de Christopher Maurer, Madrid: Cátedra, 1998<sup>2</sup>.

(T.I.J.): GARCÍA LORCA, F., *Teatro inédito de juventud*, Edic. a cargo de A. Soria Olmedo, Madrid: Cátedra, 1994.

(P.I.J.): GARCÍA LORCA, F., *Poesía inédita de juventud*, Edic. a cargo de Christian De Paepe, Madrid: Cátedra, 1996.

(E.C.): *Epistolario completo*. Edición a cargo de A. A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid: Cátedra, 1997.

(Tr.Gat.): ΓΚΑΡΘΙΑ ΛΟΡΚΑ Φ. (F. GARCÍA LORCA), *θέατρο. Ματωμένος γάμος. Ο Περγλιμπλίν και η Μπελίσα. Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα. Και ποίηση. Παράλογη του μισοϋπνο. Θρήνος για τον Ιγνάθιο Σάντσεθ Μεχίας*, Adapt. N. Gatsos, Atenas: Εκδ. Πατάκη, (1990) 2001<sup>3</sup>.

A.P.G.: *Antología de la poesía griega. (Desde el siglo XI hasta nuestros días)*, Trad.: J. A. Moreno Jurado, Madrid: Ed. Clásicas, 1997.

(C.B.): ΠΕΡΓΙΑΛΗΣ Ν. (N. PERGIALIS), *Το νυφιάτικο τραγούδι*. Copia del drama *Canción de bodas* de N. Pergialis, hallado en el Centro de Estudios Teatrales de Atenas.

(B.S.E.): ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ Ι. (I. KAMBANELIS), *Χορός πάνω στα στάχυα*, en *Ελληνική Δημιουργία* 33 (15-6-1949). Se trata del primer acto de la obra dramática *Baile sobre las espigas* de I. Kambanelis.

## Agradecimientos

Aprovechando la oportunidad que me brinda este primer apéndice a nuestro trabajo de investigación que, paradójicamente, se convierte hoy en el último de sus escritos, hagamos público nuestro agradecimiento a todas aquellas personas que, científicamente o no, voluntaria o involuntariamente, se han visto de alguna manera involucradas contribuyendo a la consecución de la presente tesis doctoral.

En primer lugar, quisiera agradecer a mi director de tesis, Moschos Morfakidis Filactós, importante difusor de la cultura neogriega en su labor docente dentro y fuera del ámbito universitario, el haberme acercado a la que ya constituye hoy mi segunda patria: Grecia, encauzándome al tiempo en la esfera más amplia de su extraordinaria cultura. Orientaciones éstas sin las cuales seguramente no hubiese podido abordar “desde dentro” esta investigación. Pues parte importante de este trabajo no es otra cosa que una exposición comparativa de dos marcos que ya me son propios: el español y el griego. Y es así como a lo largo de estas páginas y de manera reiterada podemos constatar una impresión fuerte y profunda que ya nos sobrevino nada más pisar tierra griega: los fuertes lazos de unión existentes entre las culturas mediterráneas de Grecia y España que vinculan de una manera estrecha a sus gentes. Y esta comprobación difícilmente podría haber sido lograda a través de una vía mejor que la que supone *Bodas de sangre* en la que su autor, Federico García Lorca, supo reflejar o radiografiar la esencia del mundo que le rodeaba, un mundo que finalmente conecta de raíz con el mundo griego.



Pero el presente trabajo si se ha caracterizado por algo, ese algo sin duda es lo prolongado de su período de recogida y cotejo de fuentes, aunque sobre todo de la exposición de éstas a una larga y continua meditación. Pues bien, el poder llevar a cabo esta primera fase de nuestra tarea aquí, la cual me obligó a permanecer en la capital griega un tiempo dilatado, se la debo a la Fundación Kostas y Eleni Uranis de la Academia de Atenas con la concesión inestimable que supusieron sus becas de estudios de postgrado. A esta ayuda también le siguió la que recibí del “Centro de Estudios Teatrales de Grecia”, así como de otras numerosas bibliotecas en Grecia y España que siempre me abrieron sus puertas de la manera más generosa.

No podría dejar de mencionar aquí el empuje moral que ha supuesto para el seguimiento de mi trabajo el ánimo recibido y la entera disposición que me brindó desde un primer momento el profesor Pedro Pablo Fuentes González, pese a la intensa ocupación que ya supone para él la dirección de la Redacción Española de L'Année Philologique.

Ha sido por otra parte una gran suerte mía el tener a mi lado durante estos años al conocido escritor griego Kostas E. Tsirópulos, gran humanista a quien debo el sólido apoyo que ya desde un principio me ofreció para la consecución de esta tesis. Ha sido así como he contado para mi investigación con la rica y espléndida bibliografía de la editorial que coordina: *Οι Εκδόσεις των Φίλων (Ediciones de los Amigos)*, un material que, dicho sea de paso, siempre ha contribuido a darme respuestas abriendo al mismo tiempo miras más amplias en el planteamiento de mi tema de estudio. Pero he de agradecer igualmente a este erudito, a quien no en vano esta Casa otorgó hace tan sólo tres años el título honorífico de Doctor Honoris causa, el haberme brindado en todo momento sus

vastos conocimientos así como el haberme dado la gran oportunidad de publicar mi primera edición: *La luna el cuchillo las aguas. Lorca en Grecia*, un libro que, coincidiendo su circulación con la conmemoración de los 70 años de la muerte de Lorca, conoció una mayor promoción por parte de la prensa griega acaparando así la atención de los muy numerosos seguidores lorquianos de Grecia, los cuales, una vez más, pusieron de manifiesto el cariño ilimitado que profesan al dramaturgo granadino, un autor ya tan suyo como nuestro, a quien han convertido en emblema de la hispanidad.

Este ha sido realmente el impulso último y definitivo que ha hecho posible el que hoy pueda dar este punto y final concluyente a esta tesis doctoral.

# PRÓLOGO

Continuando la línea ya iniciada en anteriores trabajos de investigación, nuestra tesis doctoral tiene como objetivo el estudio de todo lo que atañe a la recepción en Grecia de la obra dramática *Bodas de sangre* de Federico García Lorca<sup>1</sup>. A nuestro entender, afrontar, como hemos pretendido, este estudio desde una perspectiva general, supone una vía de análisis muy amplia enfocada por un lado a los múltiples factores que intervienen en la penetración y difusión de una obra dramática en un ámbito cultural ajeno y, por otro, a los distintos documentos que acreditan una noticia u opinión sobre la obra.

Por ello, hemos creído necesario abordar los siguientes puntos:

En el capítulo primero nos ocupamos de la introducción de la literatura española en Grecia para pasar luego a la asimilación de la obra en general de Federico García Lorca. En el análisis de la literatura española, no tenemos otra pretensión, claro está, que la de indagar en qué consistió su penetración y difusión como paso previo

---

<sup>1</sup> Por influjo de la manera común griega, a partir de ahora y a lo largo de este trabajo de investigación vamos a nombrar al autor de *Bodas de sangre* como Lorca.

Sobre la bibliografía de Federico García Lorca, *vid.*, entre otros, M. AUCLAIR (1972), J. MORA GUARNIDO, A. RODRIGO (1884), (1975), (1993), (2004); A. RAMOS ESPEJO (1998), I. GIBSON (1997), (1998); L. STANTON (1999), I. GARCÍA LORCA (2002), FR. GARCÍA LORCA (1998), M. FERNÁNDEZ MONTESINOS s.d.

fundamental para la comprensión de los distintos elementos de recepción de la obra *Bodas de sangre* en el país griego. Así se nos revelan una serie de preguntas clave para nuestra investigación:

1. ¿Cuáles fueron los motivos que propiciaron la introducción en Grecia de la obra *Bodas de sangre*?

2. ¿Cuál era el contenido del “horizonte de expectativas” que el público griego se había forjado sobre los literatos españoles?<sup>2</sup>

3. ¿Conocía ya el público griego al dramaturgo Lorca antes del estreno de *Bodas de sangre*?

De la situación del ámbito teatral griego a principios del s. XX así como de la aparición escénica del dramaturgo Lorca en España y en Grecia, trata nuestro segundo capítulo. El estudio del ámbito escénico griego lo consideramos igualmente aquí un punto crucial teniendo en cuenta que “la suma de comportamientos en la nación receptora resulta un indicio claro del concepto que dicho país tiene sobre el teatro: la recepción del teatro “extraño” se convierte, en tal caso, en la expresión de la normativa ética y estética que una sociedad tiene sobre el género teatral “propio”.

Puesto que es en el *Teatro de Arte* (denominado *Θέατρο Τέχνης* en Grecia) donde, por primera vez, es estrenada la obra dramática lorquiana tanto en la escena española como en la griega

---

<sup>2</sup> La metodología que nos ha servido de referente para trazar nuestro proyecto de investigación así como la terminología que sobre la recepción de la obra vamos a emplear esporádicamente en nuestro estudio, corresponde a la conocida como “Estética de la recepción”. *Vid.* al respecto, AAVV, *Estética de la recepción*: (1987) y H. R. JAUSS (1992) y (1976).

(*El maleficio de la mariposa* en la Compañía de Gregorio Martínez Sierra, y *Bodas de sangre* en la de K. Kun respectivamente), hemos incluido a nuestra materia la exploración de las circunstancias que pudieron llevar a este resultado. Pues surge aquí el siguiente dilema: ¿Se trataba de un hecho casual o, por el contrario, el que se inaugurase el repertorio teatral de Lorca en ambos países en un teatro experimental como era el “Teatro de Arte” estaba de alguna manera relacionado con la propia esencia de la obra lorquiana? Asimismo, ya que la primera representación de la obra por K. Kun constituyó todo un éxito, trataremos de examinar el concepto de dramaturgia de este director escénico.

En el tercer capítulo nos vamos a centrar ya en el núcleo de nuestro estudio: la recepción de *Bodas de sangre* en el país griego. Entre las cuestiones que se nos plantean aquí, vamos a intentar responder a las siguientes por hacerse cruciales en nuestro estudio:

1. ¿Cuáles fueron las traducciones al griego de *Bodas de sangre*? ¿Fue más aceptada alguna de ellas? En caso de que sí, ¿por qué motivos?

2. ¿Cómo fueron las adaptaciones griegas de *Bodas de sangre*? ¿Qué línea o solución estética siguieron?

3. ¿Cómo acogieron el público y la crítica tales adaptaciones?

4. ¿A qué factores éticos, socio-políticos o estéticos se debió tal recepción?

Ya que tras el cotejo del conjunto de las representaciones de *Bodas de sangre* en la escena griega se advierte que la mayoría de ellas sigue el ajuste escénico configurado por el director K. Kun para el primer estreno de la obra en 1948, en este capítulo vamos a

centrarnos principalmente en las características y condicionantes que rodearon a esta primera puesta en escena de la obra. Además, esto desplaza incidentalmente nuestro estudio hacia otro orden de aspectos: la adecuación, o inadecuación, de las representaciones con los conceptos del autor –tal como habían sido valorados éstos por las críticas españolas-, la reacción del público ante hipotéticas alteraciones a las que hubiese podido proceder el director de escena griego, y, finalmente, las razones de tales cambios o fidelidades –¿extrateatrales o de tradición escénica?–.

También nos revela este capítulo que si bien entre el público receptor español –un público minoritario o culto- algunos elementos estéticos de *Bodas de sangre* causaron extrañamiento e incluso fueron rechazados, el público griego –un público mayoritario- apenas captó en el estreno de la obra elementos estéticos, una estructura dramática o un argumento que se desviara, prácticamente nada, del horizonte escénico habitual: este público (: espectador real: “culto” y “evasionista”) podía reconocer la esencia de la obra y al tiempo deleitarse con ella.

El quinto capítulo lo dedicamos a los factores que determinaron el éxito de *Bodas de sangre* en Grecia. Habiendo recopilado los estrenos de la obra en el país griego, y una vez reunidas las críticas que se formularon sobre tales representaciones, hemos elaborado un estudio empírico de los datos cuya interpretación nos lleva a inducir la causalidad de la recepción de la obra. Como veremos en su exposición, los dos factores primordiales de la excepcional acogida de la obra en Grecia lo constituyen el carácter trágico de la obra y las costumbres y tradiciones comunes del mundo mediterráneo.

Concluimos nuestro trabajo con un capítulo que se ocupa de las influencias que ha dejado *Bodas de sangre* en la dramaturgia griega.

Como hemos podido observar hasta este punto de nuestra explicación introductoria a la presente tesis doctoral, el campo de estudio que a lo largo de nuestro trabajo de investigación hemos de abordar para la consecución de nuestros objetivos, no sólo se centra en el campo filológico sino que también se extiende necesariamente al de la teatrología y al ámbito cultural.

En lo que atañe a las fuentes documentales y archivos a los que hemos tenido que dirigirnos para el seguimiento y consecución de nuestros objetivos, cabe decir que, aparte del rastreo general de rigor de todo lo referente a la obra lorquiana y, sobre todo, a *Bodas de sangre*, tanto en su contexto griego como en el resto, otra tarea especialmente ardua y prolongada ha significado la recopilación de las representaciones lorquianas en la escena griega –a fin de poder cotejarlas con las de *Bodas de sangre*- para lo cual hemos contado en parte con el archivo del Museo Nacional de Teatro de Atenas teniendo además necesariamente que afrontar, tanto para las representaciones de compañías de aficionados como para las críticas a las representaciones, un gran inconveniente: abarcar la prensa griega de más de medio siglo. Resultando básicas para el seguimiento de nuestra investigación, y ya que ha constituido una iniciativa nuestra el aunar este material, incluimos aquí, como parte documentativa, el conjunto de las representaciones de *Bodas de sangre* en Grecia (1948-2007). Además, para valorar la recepción de la citada obra en Grecia, recabamos información no sólo de las personas que habían asistido a alguna representación de la obra o

tenían una determinada opinión del dramaturgo, sino que también, pensando que las personas que conforman el mundo escénico tienen una visión de conjunto sobre el fenómeno y que, en consecuencia, podrían orientarnos, mantuvimos una serie de entrevistas con críticos teatrales de la prensa, directores escénicos y actores. Sus impresiones, recogidas una vez habíamos avanzado en nuestro estudio, corroboraban las nuestras, contribuyendo así a afianzar nuestras consideraciones primeras.

En Grecia, la obra *Bodas de sangre* de F. García Lorca ha sido objeto de numerosos estudios afrontados desde muy diversas perspectivas y con resultados de valor desigual para lo cual existe una amplia producción bibliográfica. Resulta notable, no obstante, la ausencia de un estudio de carácter general.

Suponen un referente fundamental y un punto de partida en nuestra investigación los estudios aportados por T. Lignadis, basados en la descripción de las obras dramáticas de Lorca, haciendo un tratamiento de sus raíces antiguas, de sus influencias árabes o de la Generación del 27. Hallamos también numerosos trabajos que abordan estudios, generalmente de carácter parcial, de los factores que determinarían la difusión de la obra dramática de Lorca en Grecia y que nos han servido de guía para nuestra investigación. Encontramos así trabajos como los de Kostas Asimakópulos referentes a la brillante traducción al griego de la obra lorquiana, los de Iulía Iatridu que inciden en la importancia del factor político en la pronta difusión de Lorca en Grecia, o los de K. E. Tsirópulos entre los que señala al “estilo mediterráneo” como principal eslabón entre la obra lorquiana y el receptor griego. Por otra parte, hemos contado con un trabajo específico sobre las influencias que ha dejado el teatro



de Lorca en Grecia. Se trata del estudio analítico, aunque parcial, realizado por el profesor de la Universidad de Atenas, W. Puchner, en el que encuentra huellas significativas de *Bodas de Sangre* en dos obras teatrales griegas: “Canción de bodas” de Notis Pergialis y “Baile sobre las espigas” de Iákovos Kambanelis.

En definitiva, el estudio de la recepción de *Bodas de sangre* en Grecia, salvo algún estudio aislado de carácter parcial y fragmentario, no ha sido tratado desde una perspectiva científica o global. Esperamos que nuestro trabajo contribuya a subsanar un vacío en la bibliografía lorquiana y sirva asimismo para animar a los estudiosos de Lorca a abordar el estudio de su obra dramática no sólo desde una perspectiva literaria, o como fenómeno textual, como generalmente suele hacerse, sino desde una perspectiva escénica que sin duda, como hemos comprobado a lo largo de nuestra investigación, enriquece claramente el sentido del texto.

## **CAPÍTULO I:**

### **LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN GRECIA.**

## I. Introducción de la literatura española en Grecia.

Hace casi setenta años, en 1938, el académico griego P. Jaris confesaba en un texto suyo publicado en *Néa Eστία*<sup>3</sup> bajo el título *España en la literatura griega*, su completo desconocimiento sobre la vida y el pensamiento de los más “peculiares e intransigentes europeos”, los españoles. Reconocía, sin embargo, que este país había aportado un rico material a determinados literatos contemporáneos suyos, como a Z. Papandonú y a S. Melás, así como el motivo para que fueran escritas dos de las mejores obras de la *nueva prosa griega*: se refería a *Sol y Sombra* de K. Uranis y a *Viajando: España* de N. Kazantzakis<sup>4</sup>. El último constituye, indudablemente, un capítulo completo en el encuentro de la literatura griega con la española.

Comment [p1]:

En agosto de 1926, N. Kazantzakis<sup>5</sup> llega a España por primera vez como corresponsal del periódico *Ελεύθερος Τύπος*. Objetivo de su viaje sonsacar una entrevista al dictador español Primo de Rivera,

---

<sup>3</sup> *Néa Eστία* 24 (Navidad de 1938), pp. 71-75.

<sup>4</sup> Tras referirse también a las traducciones del *Don Quijote* realizadas por I. Skilitsis (del francés) y por K. Kartheos (la primera del español), P. Jaris (*Néa Eστία* 24 (Navidad de 1938), p. 75) llega a la siguiente conclusión: “España sin influenciar ni enviar colonos a nuestra tierra, sin subyugar el pensamiento griego, dio material a nuestros literatos, se transformó en un tema literario griego, rico desde su origen, fecundo en función de algunas de las mejores fuerzas de nuestra narrativa. De este modo penetró y vivió España en nuestra literatura”.

<sup>5</sup> Para profundizar más acerca del paso de N. Kazantzakis por España, en general, *vid.* O. OMATOS (1999).

para el cual, incluso, lleva una carta de su íntimo amigo, el general Th. Pángalos. Las impresiones del escritor, que aún no sabía español, se publican en el periódico ateniense tres meses más tarde (desde el 12 de diciembre de 1926 hasta el siete de enero de 1927), bajo el título *En la otra península de la dictadura*.

Aunque aquel primer viaje no parece que fuera muy agradable<sup>6</sup>, N. Kazantzakis vuelve a ir a España en 1932, como enviado especial, esta vez, del diario *Καθημερινή*, en el que también publicaría, tras su regreso a Grecia, desde el 21 de mayo hasta el 4 de junio de 1933, una serie de artículos bajo el título *España 1933*. Conoce de cerca al poeta J. Ramón Jiménez, se entusiasma con la lengua española<sup>7</sup>, al tiempo que en una carta a su querido amigo P. Prevelakis señala: *Escribo una serie de artículos sobre Esp[aña] – sobre la Esp[aña] culturelle- escuelas, movimiento cultur[al], progrès sociaux etc. También traduzco lo mejor de todos sus poetas contemporáneos. Para poder quedarme aquí, es necesario que los*

---

<sup>6</sup> La primera impresión de N. Kazantzakis fue poco grata, escribe G. Núñez Esteban (1983: p. 18). Lo único que le gustó fue la pobreza de los pueblos de Castilla, el Greco y la mezcla de la sangre andaluza con la africana, como sucede también con los cretenses. A pesar de esto, escribe a P. Prevelakis en julio de 1931: *Me alegro por usted y le envidio por estar en España. ¡Cuánto me gustaría poder ir de nuevo! ¡Qué alegría cuando entre en la sala del Greco en frente de la grande de Velázquez! ¡Este cretense va a acabar con nosotros!* (N. KAZANTZAKIS (1984): p. 253; carta del 17-7-1931).

<sup>7</sup> *Es necesario –y fácil- que aprendamos bien español. Su lenguaje, su rimo son profundísimamente nuestros.* Carta del 3-8-1931, *vid.* N. KAZANTZAKIS (1984): p. 259 y, en general, p. 343.

*coloque en peri[ódicos] en Atenas (...)*<sup>8</sup>. Aunque en la misma carta hace referencia a las dificultades que tiene para presentar la poesía española en Grecia, finalmente se publican traducciones de J. Ramón Jiménez, A. Machado, M. de Unamuno, P. Salinas, Moreno Villa, F. García Lorca, R. Alberti y V. Aleixandre en la revista *Κύκλος* (números de abril, mayo, junio, agosto-septiembre de 1933). N. Kazantzakis, por supuesto, no se interesa sólo por los textos; su deseo es también conocer a los autores de cerca<sup>9</sup>. De este modo, en 1932 conoce incluso a Lorca, sobre el que escribe, nuevamente a P. Prevelakis, que es *todo juventud y vida*<sup>10</sup>. A su regreso en 1936, de nuevo como corresponsal de *Καθημερινή* entre los trágicos sucesos que describe de la guerra civil que acaba de empezar, dedica también un artículo al asesinato de Lorca: *Federico García Lorca. El poeta español que murió* (11/1/1937). En él N. Kazantzakis describe al poeta que conoció:

Había conocido a Lorca una tarde en una sala de la Universidad de Madrid. Había organizado un grupo de teatro amateur con estudiantes y aquella tarde representaba un “Misterio” de Calderón. Jovencísimo, hermosura gitana, inquietud y fuerza. Brillaba. Soñaba con un renacimiento

---

<sup>8</sup> N. KAZANTZAKIS (1984): p. 356; carta escrita en Madrid el 21 de enero de 1933.

<sup>9</sup> Entre los cuales se destaca su relación con tres personalidades importantes, filósofos que estudiaron el alma española: J. Costa, J. Ortega y Gasset y M. de Unamuno, quien, a pesar de que no viajó nunca a Grecia, conocía la lengua griega moderna. También se interesó N. Kazantzakis por la obra del granadino A. Ganivet.

<sup>10</sup> Vid. N. KAZANTZAKIS (1984): p. 339.

intelectual de su patria, conforme a las tradiciones de su raza (...).

Influenciado por su *maestro* y amigo, con el que comparte la misma pasión por D. Theotokópulos, P. Prevelakis viaja también a España y aprende español. Traduce, entre otras obras, *Los intereses creados* de J. Benavente, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y una pequeña antología de poetas españoles<sup>11</sup> (J. Guillén, D. Alonso, V. Aleixandre, M. Altolaguirre, L. Cernuda, C. Conde). Además, traduce también el poema de L. Cernuda *Elegía a un poeta muerto*, que hace referencia a la muerte de Lorca<sup>12</sup>.

En el amplio círculo de conocidos de P. Prevelakis se encontraba también la prosista I. Iatrídi. Al hablar perfectamente español, ya que su padre era español, I. Iatrídi se dedicó a la traducción de la literatura española de manera profesional. Aparte del segundo volumen de *Don Quijote* (que no llegó a entregar K. Kartheos), I. Iatrídi presentó al público lector griego, entre otros, a J. Ramón Jiménez (*Platero y Yo*), a M. de Unamuno (*Niebla*, *La agonía del Cristianismo*, *El jugador de ajedrez*), a P. Baroja (*Paradox rey*), al *Lazarillo de Tormes*, a Valle Inclán (*Divinas Palabras*), a Tirso de Molina, a Pérez Galdós y a otros. También tradujo *Los títeres de Cachiporra* y *El maleficio de la mariposa* de

---

<sup>11</sup> Bajo el pseudónimo de P. Viernados, las traducciones de poemas hechas por P. Prevelakis fueron publicadas en la revista *Ευθύνη* 4 (Abril de 1972), pp. 169-173.

<sup>12</sup> Revista *Νεοελληνικά Γράμματα* 3 (1945), p. 11.

Lorca y a la muerte del poeta le dedicó un relato titulado *A las cinco de la madrugada*<sup>13</sup>.

Amigo tanto de P. Prevelakis como de I. Iatridi, el escritor K. E. Tsirópulos destaca como el griego más importante amante de las letras españolas, con ocupaciones que se extienden más allá de la simple traducción literaria. Habiendo conocido personalmente a los escritores españoles más importantes, se ocupó de la presentación sistemática de la literatura española a través de las páginas de la revista mensual *Ευθύνη*, dedicando un voluminoso tomo de la edición anual *Simposio Cristiano* al pensamiento religioso español, escribió el libro *Estudio Español*, creó la serie *Biblioteca Española* de la editorial *Εκδόσεις των Φίλων*, tradujo el *Romancero Gitano* de Lorca, libros de J. Ramón Jiménez, J. Ortega y Gasset, A. Machado, C. José Cela, S. Espriú, J. Bergamín y otra multitud de poetas y prosistas. Su multilateral aportación personal al fomento de la literatura, no sólo española sino en español en general, constituye realmente una obra de incomparable valor<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> *Vid.* el homónimo libro, ed. Βιβλιοπωλείων της Εστίας, Atenas 1981, pp.11-22.

<sup>14</sup> Pero K. E. Tsirópulos (1930-) ha sido además, ya fuera del ámbito editorial, pieza importante para la difusión de Lorca tanto en Grecia como en España. Ya en la década de 1980, cabe indicar que consiguió el patrocinio del Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος (Banco de Comercio de Grecia) para desde Nueva York trasladar temporalmente a Atenas dibujos del artista granadino que se hacían por primera vez conocidos en el contexto griego a través de una exposición. También colaboró en la “Exposición Grecia y García Lorca” celebrada en mayo de 1987 en “La Casa-Museo Federico García Lorca” en Fuentevaqueros. Pero para la

En conclusión, podemos decir que, antes de llegar al actual florecimiento, la difusión de la literatura española se basó, a excepción de otros casos aislados, en el círculo amistoso de las cuatro personas, cuya obra acabamos de describir sucintamente y en su especial amor a la cultura española. Es incluso evidente, a través de cuanto hemos dicho, que el amor a España de los cuatro encuentra un punto de referencia común en la figura de Federico García Lorca.

## **II.La recepción de Federico García Lorca en Grecia.**

### **II.1. Obra poética.**

La forma como murió el poeta y las analogías políticas entre Grecia y España (guerra civil, dictadura, censura, persecuciones por motivos políticos, etc.) desempeñaron un papel importante en la asimilación de la obra poética de Lorca, la cual fue traducida y musicada desde pronto. Aunque no todos sus traductores sabían español (incluso sobre el nivel de español de N. Gatsos se han expresado ciertas dudas), la obra de Lorca tuvo la fortuna de encontrar a muchos y dignos escritores que la presentaron: N.

---

consecución de este tipo de actos en pro de la difusión de la cultura griega en España, cabe apuntar que ha resultado determinante su amistad con los neohelenistas de España para quienes el escritor griego es, cabría decir, el patriarca de los hispanistas en Grecia. Es así como en algunos de los actos dedicados a la cultura griega -entre ellos, los referidos a Lorca en Grecia-, celebrados en Granada bajo la organización siempre del profesor M. Morfakidis, la colaboración entre éste y el escritor, contribuyendo el uno desde España y el otro desde Grecia principalmente, ha resultado en todo caso enriquecedora.



Kazantzakis, N. Gatsos, O. Elytis, M. Anagnostakis, K. Kyru, A. Dikteos, I. Iatridi, K. E. Tsirópulos, T. Varvitsiotis, O. Karáyorga, V. Laliotis, Y. Georgusis, Kalokyris, pero también I. Mattheu, M. Laertis, R. Kappatos, Jr. Gudis, y otros. Por otro lado, la mayor parte de sus traductores insisten en presentar los mismos poemas conocidos del autor, teniendo como resultado que la obra de Lorca no haya sido presentada por completo en Grecia.

Si exceptuamos el anteriormente mencionado relato de I. Iatridi, las influencias de Lorca se localizan exclusivamente en el campo de la poesía y, en líneas generales, se dividen en dos tipos: por un lado, tenemos a aquellos poetas que se detienen en el atroz suceso del asesinato de Lorca<sup>15</sup> y por otro, a aquellos que se expresan siguiendo sus búsquedas estéticas o utilizando temas de su obra. A la primera categoría pertenecen los conocidísimos poemas que se expresan, en mayor o menor medida, de manera política o incluso a modo de denuncia. Aquí ubicamos el conocido poema de N. Engonópulos *Noticias sobre la muerte del poeta español Federico García Lorca el 19 de agosto de 1936 en el barranco del Camino de la Fuente* que expresa, trasladando quizás su protesta personal, la total falta de equidad entre los poetas frente a los hechos de su época en general, al libro *En la florida palabra griega*, (1947). Por su particular importancia, lo reproducimos completo a continuación:

---

<sup>15</sup> Sobre poemas que han sido creados en memoria de García Lorca, *vid. Antología Poética en honor de García Lorca*, Granada: Univ. de Granada, 1986, y *El crimen fue en Granada. Elegías a la muerte de García Lorca*, Barcelona: Lumen, 2000.

**Noticias sobre la muerte del poeta Federico García Lorca el 19 de agosto de 1936 en el barranco del Camino de la Fuente<sup>16</sup>.**

...una acción vil y desgraciada.

el arte y la poesía no nos ayudan a vivir:  
el arte y la poesía nos ayudan  
a morir

un desdén absoluto  
armoniza  
con todos estos ruidos  
los descubrimientos  
los comentarios a los comentarios  
que de vez en cuando sacan del horno  
plumas desocupadas y ávidas de falsa gloria  
sobre los acuerdos secretos y vergonzosos  
de la ejecución del malhadado Lorca  
por los fascistas

Pero ¡al fin! Cada uno sabe ya  
que  
desde hace tiempo  
-y especialmente en nuestros miserables años-  
es costumbre  
asesinar  
a los poetas.

---

<sup>16</sup> Traducción de J. A. Moreno Jurado. *A.P.G.*: p. 558, del libro N. ENGONÓPULOS (2003): p. 315-316.

A esta misma categoría pertenecen el poema dramático “Federico García Lorca” de N. Kavadiás (Niebla, 1947), que recuerda simultáneamente, de manera encubierta, el lúgubre clima de la situación política española y griega, con determinadas menciones al gitanismo del poeta; mientras que en un tono más personal habla de la muerte de Federico el poema lírico “Lorca” del prematuramente fallecido Jr. Bravos (circuló en un pliego, 1987) y el titulado “A Lorca”, emotivo poema de M. Ludemis<sup>17</sup>. En la linde de ambas categorías se registran otros cuatro textos: dos poemas de N. Gatsos, es decir, “Memoria de muerte” y “Toro negro ha entrado en el baile”<sup>18</sup>, el poema rimado en cuatro partes “Federico García Lorca-Llanto” de I. Dalas<sup>19</sup> que hace de nuevo referencia a su muerte pero en dísticos a la manera de la canción popular (1948), como también el maravilloso poema “Muerte y gloria de Federico García Lorca”<sup>20</sup> de K. E. Tsirópulos que sigue el estilo teatral del poeta español (1976). Reproducimos a continuación parte del poema:

---

<sup>17</sup> El poema se encuentra en la introducción de la traducción de “Libro de poemas” de K. Zarukas (Ed. Μέρμηγκας, Atenas, 1973: p.7).

<sup>18</sup> “Memoria de muerte” fue publicado en la rev *Oδός Πανός* 66 (1993): pp. 2-5. Había sido publicado antes con el título francés “Le jeune Kormopoulos” por R. Levesque en su libro “Domain Grec”, Ed. Tríos Collines, Ginebra-París, 1947, pp. 117-119. El poema “Toro negro ha entrado en el baile. Una habanera para F. G. Lorca”, se encuentra en “Los mitos de una mujer” (1988), en el libro N. GATSOS (1999): p. 428.

<sup>19</sup> I. DALAS (1990): pp. 11-23.

<sup>20</sup> K. E. TSIRÓPULOS (1992): pp. 423-426.

**Muerte y gloria de  
Federico García Lorca<sup>21</sup>**

Sangre manchará tu pañuelo  
Fuego de carne aterrado  
Misterio que grita en la frontera  
Lienzo rojo cándido sudario  
Negro el pelo agita  
En la frente vástago de eternidad.

Seco trueno en el yermo  
Puñalada honda  
Piedra se hunde en el silencio  
Tu cuerpo estremeciéndose  
Mil tórtolas apagan tu sed  
En tus abiertas axilas.

Julio negro  
El oscuro mes de los cipreses  
Junto a las fúnebres aguas asiste  
Y resplandece.

De nuevo tu cuerpo gitano yace  
Sol poniente  
Sobre yerba de corales

En tus párpados entornados  
La creación se recoge  
Aterrorizada.

---

<sup>21</sup> Traducción de J. Ruiz Luque. Atenas 1987.

Con K. E. Tsirópulos y sus poemas lorquianos *Poemas de España*<sup>22</sup> entramos en la segunda categoría, a la cual pertenecen poetas que sin duda conocen en profundidad la obra de Lorca. T. Varvitsiotis, que además de sus traducciones hemos visto que ha publicado una conferencia sobre el “instinto apasionado” de Lorca, escribe en 1946 el poema cargado de lirismo “A Federico García Lorca”,<sup>23</sup> combinando reconocibles símbolos del poeta español con otros propios. También otro de sus más inspirados traductores, V. Laliotis sigue el estilo del poeta (*Aquellos ojos míos*)<sup>24</sup>, I. Kefalas se centra en un tema de Lorca (*Las vacas de Lorca*)<sup>25</sup>, mientras que D. Angelís<sup>26</sup> en un poema (*El español*) y en un relato (*España en el sueño*) presenta a Lorca como símbolo de la hispanidad. Por último, influencias indirectas pero no claras podemos reconocer tanto en *Llantos de noche*<sup>27</sup> de Kl. Kyru (1960) como también en el estilo del célebre *Amorgós*<sup>28</sup> de N. Gatsos, en la poesía de M. Ganás y P.

---

<sup>22</sup> K. E. TSIRÓPULOS (1992): pp. 63-76. Estos poemas fueron publicados por primera vez en la colección “Auditorio para voces solitarias” (1962), *vid.* también *A.P.G.*: pp. 729-733, donde podemos encontrar muchos de ellos traducidos al español.

<sup>23</sup> T. VARVITSIOTIS (2003): pp. 55-56.

<sup>24</sup> V. LALIOTIS (1997): p. 64.

<sup>25</sup> I. KEFALAS (1997): pp. 42-43.

<sup>26</sup> Para el poema “El español”, *vid.* D. ANGELÍS (1998): pp. 41-42; y para el relato, (2002): pp. 68-79.

<sup>27</sup> K. KYRU (1997): pp. 101-135.

<sup>28</sup> N. GATSOS (1995).

Kyparisis, el cual ha realizado una de las últimas traducciones de *Bodas de sangre* (1998)<sup>29</sup>.

Paradójicamente, y a pesar del hecho de que el nobel O. Elytis ha incluido en las traducciones de su libro *Segunda escritura* (1976) poemas de Lorca<sup>30</sup>, ha remodelado sus canciones<sup>31</sup>, y, a pesar de sus elementos comunes, se considera que se acerca más a la poesía francesa que a Lorca<sup>32</sup>. A pesar de esto, O. Elytis ha incluido en sus “Sueños” el “Sueño de Preciosa”<sup>33</sup>, sin duda influencia lorquiana, y, aparte de las otras referencias, ha escrito un texto especial sobre el carácter mediterráneo de Lorca<sup>34</sup>.

## **II.2. La obra teatral.**

La primera representación de una obra dramática de Lorca fue *Bodas de sangre* (1948) por la compañía *Teatro de Arte* de K. Kun, con un maravilloso grupo de colaboradores. K. Kun prefirió, de las

---

<sup>29</sup> Estos dos últimos fueron citados por el poeta I. Kefalas en las *Jornadas sobre Lorca*, celebradas en la “Biblioteca K. Lascaridu” del Pireo (24-2-2007).

<sup>30</sup> Las traducciones de O. Elytis sin embargo no son acertadas, *vid.* N. VAGENÁS (1999): p. 212. Tal vez O. Elytis no supiese español y tradujera desde el francés.

<sup>31</sup> O. ELYTIS (1986): pp. 97-117. De estas canciones de Lorca, siete han sido musicadas por M. Theodorakis y fueron cantadas por M. Faranduri y Arleta.

<sup>32</sup> N. VAGENÁS (1999): p. 214.

<sup>33</sup> O. ELYTIS (1996): pp. 241-245.

<sup>34</sup> O. ELYTIS (1996): pp. 625-635.

dos traducciones de la obra existentes entonces<sup>35</sup>, la de N. Gatsos, más poética, que se avenía en mayor medida a su búsqueda estética. De todos modos, cualquiera podría asociar aquella primera presentación exitosa de Lorca en el país, con la sustancial renovación en los puntos de vista de la dirección teatral y con el nuevo estilo escénico que K. Kun llevó a la vida teatral griega<sup>36</sup>. En oposición a las elecciones del “Teatro Nacional” –obras de repertorio extranjero principalmente, sobre todo comedias ligeras, alejadas del costumbrismo que encajaba más con el público griego de entonces– el inquieto espíritu de K. Kun tenía intereses y conceptos totalmente distintos. En una conferencia suya, el mismo año en que se presentó por primera vez *Bodas de sangre* (17/8/1948), el director hizo una

---

<sup>35</sup> *Tá Ματωμένα στέφανα*, la traducción de la obra realizada por Y. Sevastíkoglou del francés se editó el mismo año que la traducción de N. Gatsos del español (1945), pero un poco antes. Para más información, *vid.* pp. 115-116.

De la traducción de N. Gatsos, Z. Lorentzatos, en una carta (11-5-1948) a Y. Seferis hace la siguiente objeción: “El otro día vi en el Teatro Alikí *Bodas de sangre*, y me fui muy satisfecho de la traducción griega de N. Gatsos, trabajo de primera categoría. He quedado únicamente con una reserva, de la que puede que tú también te dieras cuenta en textos o en otras manifestaciones orales nuestras, sobre algo que tengo prisa en hacerte saber: ¿No crees que determinadas palabras del demótico o incluso algún tono de nuestro discurso un poco “a la pallicare” [a la manera del joven mozo], nos gustan ya que despiertan dentro de nosotros una vena de hombría o valentía que inconscientemente unimos con nuestro pasado histórico reciente? ¿Crees acaso que estas palabras o el tono guardan relación con el lirismo?”. (*Vid.* Z. LORENTZATOS (1990): p. 28).

<sup>36</sup> En relación con esto *vid.* PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): pp. 80-83.

declaración, diríamos, programática de los objetivos de la compañía “Teatro de Arte”:

No hacemos teatro por el teatro. Hacemos teatro para enriquecernos a nosotros mismos, al público que nos observa y para que todos juntos ayudemos a que se cree una cultura amplia, espiritualmente rica e íntegra en nuestra tierra<sup>37</sup>.

Es decir, que el teatro popular moderno con el que soñaba K. Kun, se encontraba desde el comienzo muy cerca de las ideas del grupo teatral *La Barraca* de Lorca<sup>38</sup> –e incluso el curso de estas búsquedas presenta determinados puntos en común-. Lorca configuró sus ideas estéticas acerca del teatro, entre otras, en la Residencia de Estudiantes en compañía de un gran grupo de importantes artistas, entre los cuales estaban S. Dalí y L. Buñuel. Así también K. Kun organiza su representación con la ayuda de I. Tsarujis y de M. Jatzidakis y con una finalidad semejante.

---

<sup>37</sup> Cfr. M. LYGIOS (1980): p. 456. Sobre el repertorio del “Teatro Nacional”, *vid. misma ed.*: pp. 440-441.

<sup>38</sup> Al respecto, escribe W. Puchner (1989: p. 15): “En el teatro popular tradicional el pueblo verdaderamente crea temas amenos y representaciones teatrales para su propio deleite, para el deleite de la pequeña sociedad del pueblo o del vecindario. En el teatro popular moderno, que es representado en los mismos lugares (en el pueblo y en el vecindario) por grupos de aficionados o incluso por compañías teatrales profesionales que acuden allí, el deleite popular y la enseñanza provienen normalmente de inspirados jóvenes intelectuales y están caracterizados por una consciente realización artística y, a menudo, por un activismo político”. En este mismo texto, más adelante, se hace también referencia a Lorca.



No olvidemos además que la Grecia de 1948, que aún no había salido de un trágico conflicto fratricida, no tenía un carácter propiamente urbano aún y la forma tradicional de vida que se describe en la obra, con los bailes, las canciones populares y los elementos carnavalescos, constituía una parte de su tangible cotidianidad. Señalamos rápidamente algunos de aquellos elementos que encontramos en *Bodas de sangre* y que conjugan con la idiosincrasia griega: la obra de Lorca presenta dos papeles estereotipados del ambiente mediterráneo, el novio y la novia<sup>39</sup>, tiene lugar en el estrecho ámbito de una civilización matriarcal (Madre), lo mismo que nos encontramos en las canciones populares, en las cuales la figura del padre está totalmente ausente<sup>40</sup>. Además, la vivencia del mundo implica unos compromisos mínimos que, constatando continuamente el hecho de la mortalidad, conducen a la tragedia<sup>41</sup>. Y el griego de la época que había soportado primero la Ocupación nazi y ahora cuatro años de Guerra Civil,<sup>42</sup> se encontraba,

---

<sup>39</sup> Vid. W. PUCHNER (1989): p. 95.

<sup>40</sup> Vid. JR. MALEVITSIS (1999): p. 100.

<sup>41</sup> Vid. JR. MALEVITSIS (1999): p. 85. Sobre la comunidad de las formas de vida mediterráneas, véase también la opinión de A. Gala que señala que *el andaluz se encuentra mucho más cerca de la actitud griega que el resto de la Península Ibérica*: Antonio Gala, *Ανδαλουσία* (edición bilingüe), trad. K. E. Tsirópulos, ed. Συγκείμενα/Ευθύνη, Atenas 1996, p. 46. Véase también el texto de K. E. Tsirópulos, “Grecia y Federico García Lorca”, en FLG. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 4 (1988), pp.120-123, reeditado en J. M<sup>a</sup> Camacho Rojo (ed.) (2006): pp. 519-522.

<sup>42</sup> Pese a las semejanzas que sin duda hay entre la Guerra Civil española y la griega (enfrentamientos ideológicos en países del Sur de Europa el

aunque fuera de manera inconsciente, muy cerca de lo trágico (véase concretamente la obra *Salida* de I. Venezis). Sin embargo, además de los rasgos comunes de la forma de vida mediterránea, habían precedido también algunos intentos esporádicos griegos de composición de obras de teatro, basados en las leyendas y en las canciones populares (*Sábado de los muertos*<sup>43</sup> (*Ψυχοσάββατο*) de Gr. Xenópulos [1911], *Sueño de los doce días* [publicado en 1944,

---

mismo período aproximadamente, intensa repercusión internacional y participación de fuerzas extranjeras), hallamos también muchas diferencias. El profesor de Yale, St. Kalyvas, en una crítica al libro de A. Beevor sobre la guerra civil española para el periódico *To βήμα* (18/2/2007, “Suplemento “Libros”, pp. 4-5), señala las siguientes diferencias: 1. En el marco internacional, mientras que la guerra civil española (enfrentamiento fascismo-comunismo) se adelanta a la II Guerra Mundial, la griega constituye una continuación de ésta (enfrentamiento sistema parlamentario burgués-comunismo); 2. Diferencia en los motivos de los enfrentamientos. Si España fue conducida a la Guerra Civil por una profunda y multidimensional crisis de su sistema político, en Grecia fue resultado de las condiciones anómalas que provocó en el país el período de Ocupación; 3. Diferencias en cuanto a qué representaba cada formación enfrentada. Mientras que en España la Izquierda era pluralista, la Derecha destacó por su inflexibilidad; y en Grecia ocurrió exactamente lo contrario: la formación burguesa era plural y la Izquierda inflexible. Además, en España los Nacionalistas fueron los que abolieron la legalidad de la República, mientras que en Grecia fue el partido comunista el que cuestionó la legalidad política abierta en 1946.

<sup>43</sup> Cada sábado (pero, sobre todo, el sábado de la primera semana de abstinencia de Semana Santa y de Navidad y el sábado antes de Pentecostés), que están dedicados a la memoria de las almas de los muertos.

pero representado en 1954] y *El juego de la locura y de la sensatez* [1947] de Y. Theotokás)<sup>44</sup>, los cuales, independientemente de su éxito, ponían de manifiesto una notable demanda orientada hacia la misma dirección que seguía la obra de Lorca. Y es por todas estas razones que, a pesar de que la primera representación en Nueva York<sup>45</sup> de esta misma obra significó un fracaso (1935), en Grecia supuso un éxito apoteósico. La crítica unánime (E. Jurmuzios, M. Ploritis, A. Mitropulu y otros) con la única discordante excepción de A. Thrylos<sup>46</sup> (seudónimo utilizado por Eleni Urani), elogiaría la representación haciendo hincapié, además de en el costumbrismo y en el simbolismo, en la unión del realismo con la poesía. El impresionante estreno de Lorca en Grecia experimentó una continuación espléndida con “míticas” representaciones como *La zapatera prodigiosa* con Meri Aroni (1958), *Doña Rosita* con A. Synodinú (1958), *La casa de Bernarda Alba* con K. Paxinú (1962).

---

<sup>44</sup> Vid. M. LYGIZOS (1980): pp. 369-375.

<sup>45</sup> Estreno el 11 de febrero de 1935 en el Teatro Lyceum de Broadway, bajo la dirección de Irene Lewinshon, con la presencia de Lorca. La mala traducción de Wilson, el incomprensible título para los espectadores (Bitter Oleander) y la distancia sentimental por parte de la actuación hicieron que el crítico M. J. A. Crow escribiera al día siguiente en el *New York Times* que “se hartó de su poético campo”.

<sup>46</sup> La crítica negativa, por prejuicios políticos, de A. Thrylos en *Néa Eστία* (1 de mayo de 1948, pp. 585-587) recibiría la dura ofensiva de M. Ploritis (*Ελευθερία*, 13 de mayo de 1948). De todos modos, pocos años más tarde A. Thrylos hablaría del *genio* de Lorca y de la *magistral Casa de Bernarda Alba* (1957), *vid. Τό Ελληνικό θέατρο*, vol. VII (1956-1958), ed. Ακαδημίας Αθηνών -Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Atenas 1979, pp. 218-219.

Es significativo que las tres obras más importantes de Lorca, que han obtenido reconocimiento mundial y se aproximan al ámbito de la tragedia griega antigua, conocieran sucesivas representaciones y múltiples traducciones. *Bodas de sangre* ha sido puesta en escena 40 veces habiéndose realizado seis traducciones diferentes de la obra (Y. Sevastíoglou (1945), N. Gatsos (1945), D. Stratigopulu (1988), K. Kotziás (s.d.), P. Kyparisis (1998), E. Belies (2006),<sup>47</sup> *La casa de Bernarda Alba* ha sido presentada 36 veces, habiendo sido traducida en ocho ocasiones (N. Gatsos, St. Triandafylu, T. Varvitsiotis, G. Kótsiras, M. Vidalis, P. Katselis, M. Laertis, K. Jalkidu) y *Yerma* 14 veces con cinco versiones distintas (A. Solomós, M. Laertis, K. Zarukas, S. Dromazos, Tz. Mastoraki)<sup>48</sup>. Durante todos estos años no

---

<sup>47</sup> Las ediciones de las distintas traducciones de *Bodas de sangre*: Y. Sevastíoglou: 1945, 1989; N. Gatsos: 1945, 1964, 1978, 1990, 2000; D. Stratigopulu: 1988; P. Kyparisis: 1998, K. Kotziás s.d. y la muy reciente de E. Belies: 2006.

<sup>48</sup> Debe señalarse que para todas las representaciones de *Bodas de Sangre* (la obra de Lorca con más éxito en Grecia; las numerosas representaciones de *La casa de Bernarda Alba* se deben a muchas compañías de aficionados), ha sido utilizada la traducción de N. Gatsos, salvo en un caso (Mitilene 1981). Paradójicamente *Yerma* no sólo tardó en ser presentada al público griego (1961), sino que tampoco ha gozado de un éxito tan grande como en el extranjero –baste señalar que *La zapatera prodigiosa* ha sido representada 16 veces. Esto se debe, según el propio traductor, A. Solomós, además de a los infortunios de la primera representación, a la traducción de la obra realizada por él mismo, que no sabía tan bien español (*vid.* A. SOLOMÓS (1980): p. 181). Sin embargo, quizá deberíamos admitir –si juzgamos por el éxito de otras traducciones de A. Solomós como *La zapatera prodigiosa* y *Doña Rosita*- que finalmente no es que

faltaron tampoco, por supuesto, las malas representaciones que se debieron, principalmente, a la incapacidad de determinados actores que no podían sostener el peso trágico de los grandes papeles, como también a los delicados equilibrios de dirección escénica que requiere cada puesta en escena del difícil, en cuanto a su índole, teatro poético<sup>49</sup>. De todos modos, es un hecho que de todas las demás figuras del teatro poético (V. Hugo, P. Claudel, Th. S. Eliot, W. Yeats, O'Casey, etc.) el nuevo drama poético popular de Lorca alcanzó en Grecia, sin duda, el mayor éxito.

Con la referencia a estas obras –aunque seguramente existen más que no hemos localizado- cerramos la presentación sucinta de la influencia de la obra lorquiana en Grecia. El privilegiado y quizá lugar único que ocupa el poeta español en la realidad teatral y literaria griega corrobora, sobre todo, el profundo vínculo de dos pueblos mediterráneos con recorridos históricos paralelos y con fuentes de preocupación comunes.

### **II. 3. La crítica literaria.**

Antes de adentrarnos en el tema general de la recepción de *Bodas de sangre* en Grecia, cabe referirnos sucintamente al tema de la asimilación general del poeta en el país.

En líneas generales, podemos observar que la crítica literaria referida a Lorca, se encuentra en tres ámbitos textuales distintos: 1. En estudios independientes centrados en el poeta. 2. En números especiales de revistas y 3. En las introducciones de las traducciones.

---

tuviera la culpa él, sino que simplemente esta obra no tuvo fortuna en Grecia.

<sup>49</sup> Sobre el teatro poético, *vid.* E. N. MOSJOS (1989): pp. 103-119, al igual que la referencia de K. GEORGUSÓPULOS (1979: pp. 78-79) a obras y nombres.

Examinando de una ojeada las fuentes de arriba, constatamos que, pese al gran cariño que profesa el público lector griego al poeta granadino, su enorme acogida teatral y el gran acervo de traducciones realizadas de su obra, la crítica literaria, salvo mínimas excepciones, se mueve de manera superficial con aproximaciones más de tipo impresionista y sobre determinados estereotipos, hecho que se debe posiblemente al tratamiento sentimental que se hace de la obra de Lorca, sobre todo de la poética, y de su muerte trágica.<sup>50</sup> Así, en la mayoría de los textos filológicos encontramos los siguientes puntos/temas comunes: 1. Énfasis del asesinato del poeta por los fascistas. 2. Un acercamiento, diríamos, costumbrista de los principales motivos del poeta, siendo significativo el hecho de que sus poemas surrealistas fueron traducidos relativamente hace poco en comparación con otros libros suyos-. 3. Profundo desconocimiento del ambiente cultural de la época y de las tendencias estéticas de la Generación del 27, mientras que la traducción, de 1970, de la conferencia “Teoría y juego del duende”<sup>51</sup> ha conducido a una explicación restringida de la obra lorquiana basada en la pasión y el instinto.<sup>52</sup>

Pero analicemos mejor los textos más significativos según su tipología:

---

<sup>50</sup> “En el lector griego”, escribe V. Ivanovici (1988: p. 71) “se ha creado una imagen sobre el poeta de Granada que resume todos los tópicos de la idea romántica sobre arte como espontáneo e inconsciente “cantante”, con la inmediatez y la ignorancia del pájaro cantor.” *Vid. Διαβάζω* 192 (1988): pp 71-75.

<sup>51</sup> Traducción de O. Karáyorga.

<sup>52</sup> *Vid. V. ROZAKEA* (1969): pp. 15-20.

1. El libro independiente más substancial que ha sido publicado sobre el autor andaluz, lo constituye la obra del destacado filólogo y crítico literario T. Lignadis *Lorca y las raíces* (1992). Constituye un libro completo, con sólido conocimiento sobre la temática abordada (: raíces antiguas, influencias árabes y de la Edad Media, Generación del 27, etc) y con un objetivo concreto: T. Lignadis escribe el libro para destacar a un poeta popular mediterráneo, que no fue imitador de normas estéticas extranjeras sino que se basó en sus propias raíces y en su tradición nacional a fin de conformar su propia personalidad poética y teatral. El capítulo independiente acerca del “duende”, en este libro no resulta desproporcionado, integrándose de forma natural a la estructura interna del texto.

El poeta T. Varvitsiotis, cuyo lirismo presenta bastantes elementos comunes a los de Lorca, pronuncia en 1964 una conferencia en el “Teatro Nacional del Norte de Grecia” bajo el título: “Un apasionado del instinto”, más tarde publicada. En este texto poético, Lorca es afrontado como un fenómeno poético mundial, poniéndose de relieve una vez más su profunda relación con la tradición española<sup>53</sup>.

2. A Lorca han dedicado sus páginas un número bastante considerado de revistas griegas, tanto con colaboraciones originales como también con textos traducidos, de los cuales si bien unos presentan un interés destacado, otros tienen carácter puramente de trámite por la conmemoración de algún aniversario del poeta, como

---

<sup>53</sup> En esta lista podrían añadirse también otros libros, como por ejemplo, uno de A. JRISTOFIDIS-ANDONIADIS (2000), mas éstos no ofrecen nada en particular a nuestro estudio, constituyendo únicamente acercamientos personales al tema, exentos de cualquier valor científico.

por ejemplo el reciente número de la revista *Διαβάζω* (nº 466/2006) o el de *Οδός Πανός* (nº 99-100/1998). A los números especiales meritorios, pertenecen el especial de la revista *Θέατρο* (nº 29-30/1966), el segundo especial de la revista *Διαβάζω* (nº 192/1988), y el muy reciente de la revista *Φουαγιέ* (nº 10/2006), que presenta interés único y exclusivamente teatral.

El número de la revista *Θέατρο*, de 1966, presenta textos de Lorca hasta entonces desconocidos para el público griego, entre los cuales también se encuentra la obra *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita*, traducida por I. Iatridi. Asimismo incluye artículos de gran interés y estudios de investigadores extranjeros (Cl. Couffon, Germaine Montero, G. Brenan, etc), la primera publicación de un fragmento del libro anteriormente citado de T. Lignadis, así como otros trabajos importantes que se refieren a todas las facetas de la obra del escritor granadino, dando especial énfasis, claro está, al teatro. En la primera página del especial, en el texto de la redacción, la importancia de Lorca se conecta con “la necesidad de conocimiento y el respeto a las raíces, la verdad eterna de la unidad de las artes, el gran cometido social del teatro”. En la mayoría de los textos se subraya el carácter mediterráneo de la obra lorquiana, como por ejemplo: “el bardo del Mediterráneo” de A. Minotís, “Una Bernarda mediterránea” de K. Paxinú, “La escenografía en Lorca” de Y. Vakaló, etc). El crítico M. Ploritis en un breve texto hace una observación, a nuestro juicio acertada, sobre la “diferencia de sexos” en Lorca, señalando que “los poemas de Lorca son poemas masculinos, mientras que su teatro es femenino”.

En el especial de la revista *Διαβάζω* (nº 192/1988), es subrayado por el traductor I. Mattheos (pp. 20-31) el elemento dramático de su poesía en combinación con el elemento lírico de su



teatro, son examinadas sus opiniones teóricas y críticas sobre la poesía por V. Ivanovici (pp. 71-75), así como “Soneto del amor oscuro” en relación con la muerte de Maya-María Russu (pp. 61-64). Un texto importantísimo de este número especial, indudablemente, corresponde al extenso estudio del poeta K. Joreanthi (pp. 52-60), “Sobre la poesía de Federico García Lorca”, en el cual los títulos de las unidades designadas son indicativos de la temática desarrollada en su texto: la historia del cuerpo de la poesía, el punto de partida emocional de la poesía, las raíces de la poesía, el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, el elemento de la poesía.

Finalmente merece destacar el artículo de K. Kulufakos “La poesía de Lorca” en el primer número<sup>54</sup> de la revista de izquierdas *Επιθεώρηση Τέχνης* (Navidad 1954, pp. 29-35), que a juzgar por su extensión podría considerarse también un pequeño especial al poeta. Frente a T. Lignadis, a I. Tsarujis en la revista *Θέατρο*, a K. E. Tsirópulos y a otros muchos que señalan la importancia de la vuelta a las raíces de la tradición con objeto realzar la propuesta del helenocentrismo o de la helenidad en el arte<sup>55</sup>, la crítica de izquierdas, que

---

<sup>54</sup> Por supuesto, el hecho de que tanto la revista *Διαβάζω* (nº2/1976) como también *Επιθεώρηση Τέχνης*, así como otras revistas a las cuales no nos referiremos ahora por no aportar ningún dato nuevo a nuestro estudio (Rev *Γράμματα* 4, mayo-dic. 1976, y rev. *Θεατρικά Τετράδια* 6, nov. 1981), dediquen desde sus primeros números páginas a Lorca, constituye una muestra más de su gran acogida en Grecia.

<sup>55</sup> El tema del helenocentrismo lo abordó en primer lugar la generación literaria griega de 1930 (Y. Seferis, O. Elytis, S. Myrivilis, A. Terzakis, M. Karagatsis, etc). Sobre la importancia de Lorca en la búsqueda estética de la Generación de 30, véase el testimonio siguiente de O. Elytis: «Su poesía [de Lorca], menos profunda, pero más resplandeciente, más cercana a

siente tener más “derecho” sobre Lorca debido a su asesinato trágico, se introduce en su obra con la intención de proyectar sus propios intereses. K. Kulufakos (p. 29) comienza, por tanto, su texto de la siguiente manera:

Dos cosas han sido subrayadas principalmente como características de la poesía de Lorca. Su lirismo no adulterado y el intenso colorido popular de su patria que la impregna. Y hasta cierto punto tienen razón al señalar sólo esto. Pero hasta cierto punto. Una mirada más objetiva a su obra muestra que hay también otras cosas valiosas que señalar.

Lo que finalmente destaca el estudioso es, sobre todo, el elemento “popular” en la poesía de Lorca” (aquí su arte no se caracteriza como nacional-español, sino como procedente del pueblo), la “forma moderna” y la etapa surrealista que se considera como transición del folklore a la poesía social.

3. De las introducciones de los traductores en los libros de Lorca nos referiremos en principio, debido a su particular importancia como se verá a continuación, a la de N. Gatsos en su primera edición de *Bodas de sangre* (1945), la cual sin embargo no volvió a publicarse en la edición del tomo correspondiente a las

---

nuestra estética, más familiar a nuestra idiosincrasia mediterránea, llegaba exactamente en el momento en el que, por otros motivos, abríamos también nosotros las ventanas a los ritmos populares y a las resonancias de la tradición. Y nos mostraba como, con el acoplamiento de sus elementos, podía nacer un nuevo tipo “mezclado pero legítimo”», *vid.* O. ELYTIS (1996): p. 398.

traducciones lorquianas de N. Gatsos<sup>56</sup>. Aquí N. Gatsos escribe básicamente una presentación biográfica del poeta español señalando los elementos que le atraen también a él, es decir, el origen agrícola, la importancia de la antigua tradición española de los romanceros y el alma del “trovador popular” que oculta dentro de sí Lorca, en cuya persona N. Gatsos, indudablemente, veía a un hermano espiritual.

El escritor K. E. Tsiropoulos, en la traducción del *Romancero Gitano*,<sup>57</sup> señala también el estilo mediterráneo de la obra lorquiana, el tratamiento en parte atrevido de los estereotipos mitológicos de la tradición y el carácter antropocéntrico de su poesía<sup>58</sup>.

El poeta A. Dikteos en la introducción de su traducción de poemas de Lorca<sup>59</sup>, procede a una comparación realmente extraña,

---

<sup>56</sup> *Teatro y poesía*, Atenas: Ed. 'Ikaros, 1990 y en las reediciones del tomo. El comentario reeditado por K. Burnazakis con introducción en la revista *Néa Eστία* (nº 1752, enero 2003, pp. 118-119) y el prólogo de N. Gatsos (pp. 120-123).

<sup>57</sup> Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Τσιγγάνικο τραγουδιστάρι*, Atenas: Οι Εκδόσεις των Φίλων: Ισπανική Βιβλιοθήκη 7, 1974. La breve pero densa introducción, en las páginas 7 y 8.

<sup>58</sup> Hemos de anotar también el texto de la conferencia de K. E. Tsiropoulos con título *Grecia y Federico García Lorca* que fue pronunciada en la Casa-Museo de Fuente Vaqueros (mayo, 1987) con motivo de la inauguración de la exposición “García Lorca en Grecia”, publicado en el *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* II (4), 1988, pp. 120-126, reeditado en J. M<sup>a</sup> CAMACHO ROJO (2007): pp. 519-522.

<sup>59</sup> Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Ποιήματα*, trad. desde el español, prólogo y comentario: A. Dikteos, Atenas: Εκδ. Ζαχαρόπουλος, (1980) 1996<sup>4</sup>. La introducción se encuentra en las páginas 13-18.

considerando idéntica la poesía del creador andaluz con la de su colega griego K. Krystalis (1868-1894), por su común relación con la canción lírica popular. Por supuesto, esta opinión totalmente desacertada, a pesar de que A. Dikteos intenta caracterizar a K. Krystalis como romántico y a Lorca como surrealista, degrada bastante a Lorca ya que K. Krystalis ocupa un puesto muy bajo en las letras griegas. A. Dikteos diferencia el surrealismo francés del de Lorca debido al profundo hispanismo del último, caracteriza la poesía de sentimental y popular mientras que considera *Poeta en Nueva York* un libro sin éxito.<sup>60</sup>

K. Zarukas, en el prólogo de la traducción de *Poema del cante jondo*, caracteriza a Lorca como “mártir inolvidable del pensamiento liberal”, subrayando su carácter lírico, mientras que en la traducción de *Mariana Pineda*<sup>61</sup> habla de su “creencia en la vida” (otro estereotipo más, que se refiere a lo ideal de la vida efímera pero llena de pasión). Aquí también se señala, como distintivo de su poesía, “la combinación del realismo y de una perfecta perseverante abstracción que nos ofrece lo más destilado de la realidad, su quintaesencia” (p. 6). R. Kappatos en su extensa introducción en el tomo primero de las obras completas de Lorca, más allá de los elementos biográficos consabidos, se refiere al colorido gitano y árabe de Andalucía, pero principalmente insiste en la narración de las dificultades de su

---

<sup>60</sup> Sobre el mismo libro, el poeta Jr. Gudis (Φεδερικό Γκαρθία Λόρκα, *Ποιητής στη Νέα Υόρκη* (edición bilingüe), traduc.- introduc.: Jr. Gudis, Atenas: Εκδ. Τραυλός, 2005) procede a un profundo análisis, como muestran también los títulos de tres de sus cuatro unidades: “Peripecia y profecía”, “El amor oscuro y la sacralidad del otro”, “El poeta y la ciudad”.

<sup>61</sup> Federico García Lorca, *Mariana Pineda*, introd.-trad. de K. Zarukas, Atenas: Εκδ. Γρηγόρη, s.d.

trabajo de traducción, con muchas referencias a anécdotas relacionadas con grupos poéticos suyos del pasado, pero sin conexión con la obra de Lorca.

V. Laliotis, que, podríamos decir, pertenece básicamente a la tercera generación de traductores de Lorca (de las dos precedentes, es decir de la generación de N. Gatsos y de la de K. E. Tsirópulos, pocos sabían español a un nivel satisfactorio), tradujo por vez primera al completo *Poeta en Nueva York*. Una vez se refiere a los temas centrales del poema (ciudad, queja social que llega hasta el anti-americanismo y a la denuncia de la moral protestante, dolor erótico, surrealismo), subraya que los griegos deben conocer por fin a Lorca no como surrealista que conversa con la tradición o como poeta con final trágico, sino como gran poeta español del s. XX.

## **CAPÍTULO II:**

### **EL NACIMIENTO DEL DRAMATURGO LORCA Y EL *TEATRO DE ARTE* EN ESPAÑA Y EN GRECIA**

## I. SITUACIÓN DEL ÁMBITO TEATRAL GRIEGO EN EL MOMENTO DE LA APARICIÓN DE LORCA.

Ya que la influencia de la primera representación de *Bodas de sangre* en Grecia (1948) fue importante y que casi la totalidad de sus montajes escénicos en el mismo país han seguido el modelo ya iniciado por K. Kun, en el presente capítulo analizaremos cuál era la situación del teatro griego en el momento de la aparición del dramaturgo Lorca.

Lo más característico sin duda tanto de la escena teatral española como de la griega a principios del s. XX, lo constituye su situación de *crisis* y, al tiempo, de *reforma*<sup>62</sup>. Ambas escenas se verán dominadas a principios del s. XX por un teatro comercial dirigido a un público burgués que reclama, máxime en la escena española, un teatro de entretenimiento. El interés de los empresarios teatrales por estrenar únicamente obras que garantizaran el éxito de taquilla y, en Grecia, además, el desdeñar el repertorio griego para representar principalmente el producido en el extranjero<sup>63</sup>, supondrá un gran obstáculo para el desarrollo y resurgimiento de la dramaturgia en España y en Grecia.

El panorama teatral español de principios del s. XX, entronca con el griego sobre todo en la tipología de géneros teatrales que son

---

<sup>62</sup> Para más información, *vid.*, entre otros: D. DOUGHERTY- M. F. VILCHES DE FRUTOS (1992); F. RUIZ RAMÓN (2001); C. OLIVA-F. TORRES MONREAL (2005): pp.329-334.

<sup>63</sup> *Vid.*, entre otros: K. KUN (1987): 37-39; M. LYGIZOS (1980): pp. 413-466, TH. GRAMMATÁS (2002): pp. 123-217.

cultivados<sup>64</sup>. No obstante, las tentativas de reforma en cuanto a producción dramática se refiere, es superior en el contexto teatral español, a pesar de que esta opción, opuesta a los cánones y a los gustos del teatro al uso, significaba entonces el alejamiento casi automático de la escena teatral. El teatro comercial que dominaba la escena española de principios de siglo estuvo encumbrado y monopolizado por el dramaturgo, premio Nobel en 1922, J. Benavente<sup>65</sup>. Este conocido creador teatral, si bien en sus comienzos cultivó de forma ejemplar la sátira inocua, de la que la mayoría de los críticos destacarían su importancia histórica y su carácter de “arte nuevo”, que hacía a su vez presagiar una pretensión de revitalizar el género teatral; sin embargo, más tarde optó por la vía de ofrecer al público sus gustos y preferencias dramáticas dedicándose así al cultivo del llamado “drama burgués realista” o “comedia burguesa”, también cultivado, aunque sin igual éxito, por M. Linares Rivas<sup>66</sup> y Gr. Martínez Sierra<sup>67</sup>.

Junto a este drama burgués, habrían de prosperar otros dos tipos teatrales que conquistarían diversos estratos del público benaventino: el llamado “teatro poético” y la “comedia costumbrista”. Del primer modo teatral, su representante más popular será E. Marquina y el género histórico-poético; y, del

---

<sup>64</sup> Pese a que este estudio se centra básicamente en la acogida de *Bodas de sangre* en el ámbito griego, consideramos insoslayable el bosquejar qué la situación del teatro español en el período en el que produce y estrena Lorca su obra, ya que haremos referencias a ésta en próximos capítulos.

<sup>65</sup> Para más información *vid.*, entre otros, F. RUÍZ RAMÓN (2001): pp. 21-38, y C. GARCÍA ANTÓN (1992): pp. 321-330.

<sup>66</sup> *Vid.* F. RUÍZ RAMÓN (2001): pp. 53-55.

<sup>67</sup> *Vid.* F. RUÍZ RAMÓN (2001): pp. 55-57.



segundo, cargado de fervor patriótico y cuya pretensión es la de entretener al público, los hermanos Quintero y C. Arniches.

Frente a estos autores que se inscriben en el teatro “de mayorías”, se levantan los del teatro “de minorías”, de corte más intelectual y minoritario, entre los que cabe destacar a Valle-Inclán, M. de Unamuno, J. Grau, P. Baroja, R. Gómez de la Serna o al propio Lorca. Éstos intentarán llevar a la escena española esos aires renovadores que transmitía la dramaturgia europea bajo la creencia de que se estaba apartando al público de su auténtica realidad adormeciéndolo con la verdad ilusoria de esas falsamente llamadas obras realistas. Surgen así diversas iniciativas teatrales. En los años veinte, habrá una serie de tentativas interesantes que, aunque fallidas, irán gestando un nuevo cultivo en la escena teatral española que permitirá la irrupción de aires renovadores procedentes de Europa en torno a los años 30. De todos los dramaturgos renovadores que surgen, Valle-Inclán y Lorca dejan claramente la mayor huella. No obstante, Los excesos innovadores de Valle Inclán lo dejarían fuera de los escenarios españoles mientras que Lorca, consciente de este peligro y empeñado en combatirlo, supo equilibrar su deseo de renovación con el de comunicación llegando a conseguir así su primer éxito escénico en la tan anquilosada escena española con *Bodas de sangre* (1933).

La situación del teatro griego durante las primeras décadas del s. XX, se distingue básicamente por su pobreza intelectual y su inhibición ante los problemas planteados por el pueblo griego. Concretamente, en la década de los 40, período en el que tiene lugar la Ocupación alemana y la Guerra Civil, el pueblo griego atraviesa por una etapa de profundo abatimiento, reclamando así un tipo teatral diferente capaz de responder a sus inquietudes y expectativas.

El hombre de posguerra atraviesa además por el síndrome del heleno-centrismo (1945-1956)<sup>68</sup>, es decir, por la búsqueda de su identidad, o lo mismo, de sus raíces griegas. Una reclama ésta que así como la situación trágica del país, no quedaba saciada con los géneros teatrales cultivados entonces<sup>69</sup>, como eran: el costumbrismo ingenuo del período de Entreguerras (comedia costumbrista, comedia burguesa), las formas de “tragedia” y “drama histórico”, el decadente “drama burgués” de finales del s. XIX, y la tradición del “boulevard”.

Entre los rasgos que caracterizan la primera dramaturgia de postguerra<sup>70</sup>, como podemos advertir claramente en la obra de A. Damianós<sup>71</sup> *En verano iremos de vacaciones*, pueden distinguirse: el realismo en la descripción de las situaciones dramáticas, la carga sentimental en la acción, la oposición ideológica, la mirada amarga en el pasado, el afrontar de manera optimista el presente y las perspectivas de futuro.

De los géneros teatrales griegos, mención especial merece el *drama popular neo-poético* (en el que va a inscribirse *Bodas de sangre*), un nuevo tipo teatral escrito en verso y con elementos del folklore popular que en Grecia, antes del estreno de la obra lorquiana, ya ha conocido algunos intentos esporádicos de composición, basados en las leyendas y en las canciones populares (a saber: *Sábado de los muertos* de Gr. Xenópulos [1911], *Sueño de los*

---

<sup>68</sup> Vid. TH. GRAMMATÁS (2002): p. 10.

<sup>69</sup> Vid. TH. GRAMMATÁS (1992): p. 163.

<sup>70</sup> Sobre la dramaturgia griega del período de posguerra, *vid.* W. PUCHNER (1988): 419-433, TH. GRAMMATÁS (1992): pp. 145-154, y (2002): pp. 175-217.

<sup>71</sup> Vid. TH. GRAMMATÁS (2002): p. 191.

*doce días* [publicado en 1944, pero que se representó en 1954] y *El juego de la locura y de la sensatez* [1947] de Y. Theotokás)<sup>72</sup>, los cuales, independientemente de su éxito, ponen de manifiesto una notable demanda orientada hacia la misma dirección que seguía la obra del dramaturgo granadino.

Las iniciativas para la renovación y el resurgimiento de la escena teatral griega se suceden desde principios del s. XX, estando generalmente apoyadas por grandes compañías teatrales al frente de las cuales se halla un director de escena, quien, habiendo recibido una vasta formación en alguna de las ciudades europeas donde el arte escénico está en estado de ebullición y cambio, como París, Alemania o Austria, intenta ahora transferir sus conocimientos en su país. No obstante, entre las medidas tomadas por estos directores no está la de dar un giro al repertorio teatral al uso, formado mayoritariamente por obras de producción extranjera. En el año 1929, a propósito de la fundación del “Teatro Nacional”, el escritor y reconocido director escénico F. Politis (1890-1934), expresaba su convicción de que debían representarse también obras griegas de autores como Gr. Xenópulos, S. Melás o P. Jorn, como lo mejor de la producción teatral griega. Pese a todo, la realidad final se cristalizaba en el descuido y desdén de las obras de autores griegos en pro de un mucho más nutrido repertorio extranjero<sup>73</sup>.

En cuanto al público representativo de la escena griega de aquellos años, cabe decir que lo representa el hombre recién llegado de la provincia: un burgués medio de cultura básicamente rural. De ahí precisamente el auge y el dominio que va tener el costumbrismo.

---

<sup>72</sup> Vid. M. LYGIZOS (1980): pp. 369-375.

<sup>73</sup> Vid. M. LYGIZOS (1980): pp. 435-437.

Se ha sostenido que el costumbrismo en Grecia constituye un tipo teatral entre el drama histórico, la comedia crítico-social de la época de la Guerra de la Independencia (1821), y la irrupción de las formas del teatro moderno.<sup>74</sup> Sea como sea, el rasgo distintivo del *Costumbrismo* griego lo constituye su conexión con la corriente del *Naturalismo*, lo cual significa un fiel apego a lo natural, tanto en la forma como en la esencia<sup>75</sup>.

Fue el cambio hacia una temática rural, a finales del s. XIX, lo que origina el costumbrismo teatral en el teatro griego.<sup>76</sup> Éste se manifestaría con dos nuevos géneros teatrales: 1. La *opereta*<sup>77</sup>, un género de origen italiano, que aunque desarrollado en un ambiente rural, las canciones que en ella se injertan contienen melodías europeas de la época. Entre sus máximos representantes están: D. Koromilás (1850-1898), con la obra *La suerte de Marula* (1891), D. Kokkos (1856-1891), con la obra *Tío Linardos* (1891), y también I. Kapetanakis (1859-1922) con *El Secretario General* (1898); 2. Y el segundo género, el *idilio dramático*, obras sentimentales del pueblo que son representadas en los escenarios populares hasta el momento en que hace su aparición, a finales del s. XIX, otro género teatral: el *vaudeville*. Entre las obras más representativas de idilio dramático,

---

<sup>74</sup> Vid. W. PUCHNER (1993): p. 200.

<sup>75</sup> Vid. M. LYGIZOS (1980): pp. 431. De ahí que esta corriente, “siempre fiel a la muy cálida y múltiple vida que nos rodea”, haya significado un serio impedimento en el desarrollo del teatro en Grecia. Y sin irnos más lejos, en un capítulo más adelante veremos como también influye en el tipo de montaje de *Bodas de sangre*.

<sup>76</sup> Vid. W. PUCHNER (1993): pp. 199-202.

<sup>77</sup> Sobre el género de la opereta, *vid.*, entre otros: TH. JATZIPANDAZÍS (1981), M. M. PAPAIOANNU (1983) y ST. DROMAZOS (1980).

cabe destacar *Amante de la pastora* (1891), también de D. Koromilás.

El marco escénico rural, que hace su aparición en el teatro griego con los dos géneros costumbristas arriba referidos, queda durante un tiempo dilatado como territorio común de la dramaturgia neogriega del s. XX. Pueden distinguirse claramente dos ambientes rurales distintos<sup>78</sup>: 1. El primero, que se corresponde con los dos géneros arriba referidos, básicamente estará caracterizado por el ambiente social del pueblo que se desarrolla en montañas y campos con tipos pintorescos e inocentes, por la siempre atrayente lengua dialectal, y por el pensamiento autóctono. No falta tampoco la referencia a tradiciones y creencias, a costumbres y tradiciones del pueblo, a sueños, etc. 2. El segundo ambiente rural, surge en el período de entreguerras. Aquí la descripción de costumbres y tradiciones es más detallada y hay una prolija referencia a temas y problemas de la provincia griega como pueden ser las diferencias sociales, la presión de la mujer y el erotismo insatisfecho como bien queda reflejado en las obras de D. Bogris, P. Jorn y Gr. Ksenópulos.<sup>79</sup>

Pero esta acción dramática desarrollada en el campo irá trasladándose a los barrios de las grandes ciudades, dando así lugar al “drama burgués”, que ha sido considerado, por tanto, como una prolongación de los elementos dramáticos del costumbrismo dentro del ambiente urbano, con la única salvedad de que a su desarrollo también contribuye, aparte del realismo y del naturalismo, la corriente del simbolismo<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> *Vid.* TH. GRAMMATÁS (1990): pp. 155-157.

<sup>79</sup> *Vid.* TH. GRAMMATÁS (1990): pp. 156.

<sup>80</sup> Sobre el simbolismo y su suave recepción en el teatro griego, *vid.* P. N. PANAYOTUNIS (1993): pp. 100-101.

Es tal el arraigo del costumbrismo en la escena griega, que dará lugar a que obras en las que predominan otros motivos sean inscritas en esta corriente<sup>81</sup>. A modo indicativo, baste citar *La jovencita* (1903) de P. Jorn (1881-1941)<sup>82</sup> y la obra del destacado poeta griego K. Palamás (1859-1942): *Trisévgeni*<sup>83</sup> (1903), piezas dramáticas que, indudablemente, van más allá del costumbrismo. Precisamente la composición *Trisévgeni* de K. Palamás, que fue escrita en verso como intento de resurgimiento del teatro poético, fue catalogada entre las obras costumbristas por el simple motivo de desarrollarse en un ambiente rural y recoger elementos del costumbrismo (lo cual explica, como veremos en otro capítulo, que no pocas veces haya sido interpretada *Bodas de sangre* como obra costumbrista). Muchos de los elementos de la obra, apunta A. Solomós, “recuerdan canción popular, idealismo de Solomós y *Βασιλικό* [*Albahaca*, 1830] de P. Mátesis. Pero la obra innovadora de K. Palamás, desgraciadamente, teniendo una tardía y exigua

---

<sup>81</sup> Sobre este tema, *vid.* K. GEORGUSÓPULOS (1984): 263-266.

<sup>82</sup> El mismo A. Solomós (1989: p. 394) escribe sobre P. Jorn que “es escritor teatral e importante representante del costumbrismo en su versión poética”. Sobre “Jovencita”, *vid.* también P. N. PANAYOTUNIS (1993): pp. 72-74; y sobre el carácter erróneamente costumbrista de la obra, W. PUCHNER (1984): pp. 317-333.

<sup>83</sup> Según la profesora O. Omatos, K. Palamás, en la escritura de *Trisévgeni*, tiene como fuente de inspiración la tragedia de Y. Jortatsis *Erofili*, la primera tragedia del teatro neohelénico que constituye el único puente que nos lleva de *Ifigenia en Áulide* a *Trisévgeni*. *Vid.* Y. JORTATSI (2000): pp. 33-39.

proyección escénica<sup>84</sup>, no pudo servir de modelo a la dramaturgia griega. La obra presenta la historia de una mujer de campo que nace con un alma libre y muere envenenada, cuando la estrecha mentalidad del mundo condena su conciencia independiente<sup>85</sup>. K. Palamás eligió un tema común entre los campesinos y lo enriqueció con elementos epicúreos sacándolos de las tradiciones populares y de las leyendas que se forman con las supersticiones. Su contenido es idealista: en ella dominan los temas de la mujer, el Superhombre, la vida dura y la libertad individual. La trama de la obra comienza cuando la joven Triséveni se enamora de un enemigo de su padre y se casa con él. Consigue así la condena y la censura de la sociedad. Pero para la joven su acción significará la prolongación de su independencia individual.

En el ámbito del teatro griego, como también hiciera Lorca, los elementos de la cultura popular son explotados a través de las *canciones populares*, las cuales se dramatizan y adaptan a la

---

<sup>84</sup> La obra fue escrita para la “Escena Nueva” de K. Jristomanos, pero es trece años después de su escritura, es decir, en 1915, cuando sube a escena en una representación algo improvisada de Th. Ikonomu. Por ello, cabe decir que la obra sube por primera vez a escena en 1935, de la mano de D. Rondiris. Para profundizar más sobre esta obra, *vid.* P. N. PANAYOTUNIS (1993): pp. 58-60; TH. GRAMMATÁS (1987): pp. 102 y ss.

<sup>85</sup> A. SOLOMÓS (1989): p. 370. M. Lygizos apunta que las obras *Triséveni* de K. Palamás y *La asesina* de A. Papadiamandis, constituyen un intento de mostrar el lugar trágico de la mujer griega en la vida de la pequeña burguesía y la isleña; y de alertar, a través del arte, de que algo debía hacerse con la mujer griega, esclava tanto en la casa como en la atrasada sociedad neogriega. *Vid.* P. N. PANAYOTUNIS (1993): p. 59. Lo mismo ocurre con la obra de P. Jorn “La jovencita”, *vid.* W. PUCHNER (1984): pp. 317 y ss.

escena<sup>86</sup>. Esto ocurre en tres géneros teatrales escritos en verso: la *tragedia*, el *drama histórico*<sup>87</sup> y en el ya citado *drama popular neo-poético*.

Las representaciones de *teatro poético* se harán frecuentes en la escena griega durante las primeras décadas del s. XX. El teatro en verso se cultiva sobre todo en el género del “drama histórico” y de la “tragedia”. Para ésta última, especial importancia para su resurgimiento representó la conocida como “Idea Déléfica” del matrimonio constituido por el escritor A. Sikelianós y la rica norteamericana E. Palmer. En virtud de estos dos personajes y de la suntuosa donación de ella que constituía casi todo su vasto patrimonio, en mayo de 1927 fueron inauguradas en el teatro antiguo de Delfos las que dieron en llamarse “Fiestas délficas”, con la representación de una obra del repertorio del teatro griego antiguo, la cual conseguiría una importante asistencia de público y una notable repercusión incluso a nivel mundial. No obstante, las obras del teatro griego antiguo serán también representadas en otros escenarios (entre ellos, el Teatro Nacional) y, junto a ellas, obras del repertorio clásico en verso como W. Shakespeare, Moliere, Y. Jortatsis, Calderón, Lope de Vega, H. Ibsen, Th. S. Eliot o Lorca.

La renovación escenográfica no conoció un desarrollo inmediato en España ni en Grecia<sup>88</sup>. De ahí que la obra lorquiana, nunca exenta de elementos innovadores, se topase desde un principio con una problemática de fondo: la representabilidad de sus

---

<sup>86</sup> *Vid.* W. PUCHNER (1993): pp. 199-202.

<sup>87</sup> Para más información, *vid.*, entre otros, M. LYGIZOS (1987): pp. 83-106.

<sup>88</sup> *Vid.*, entre otros, *eds.*: M<sup>a</sup> F. VILCHES DE FRUTOS & D. DOUGHERTY (1992): p. 242) y J. L. PLAZA CHILLÓN (2001); y, sobre la escena griega, M. MAYAR (2004).



obras. Las limitaciones para la puesta en escena de obras más de vanguardia, en España no deja de constituir una realidad hasta la fundación del “Teatro de Arte” del empresario Gr. Martínez Sierra, con quien la escenografía dejó de ser algo accesorio para convertirse en elemento indispensable de cada puesta en escena<sup>89</sup>. En 1917, en una reseña del diario *ABC*, se señalaba que “Martínez Sierra, como Antoine en París, se preocupaba del espectáculo, relacionándolo con todos sus valores, buscándole fondo y entonación apropiados”<sup>90</sup>. La práctica de este empresario teatral, la seguirían posteriormente otros destacados directores como C. Rivas Chérif, codirector junto al propio Lorca del exitoso montaje en la ciudad barcelonesa, en 1935, de *Bodas de sangre*.

En la escena griega las condiciones para la renovación escenográfica resultan, indudablemente, más favorables. Casi la totalidad de los directores escénicos que desde principios del s. XX ocupan un puesto en esta escena<sup>91</sup>, han recibido una sólida formación en Europa siendo además la mayoría de ellos discípulos del destacado director M. G. Reinhardt<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> J. E. CHECA PUERTA (1992): p.124

<sup>90</sup> *Cfr.* R. MARTÍNEZ LÓPEZ (2003): p. 53.

<sup>91</sup> *Vid.* TH. GRAMMATÁS (2002): pp. 227-249, y sobre los teatros experimentales y propuestas vanguardistas (como la “Escena Nueva” de K. Jristomanos, el “Teatro de Arte” de Sp. Melás, la “Escuela Profesional de Teatro”, y la “Escena Popular” y el “Teatro de Arte” de K. Kun), que surgieron desde principios del s. XX en las zonas más periféricas de la capital ateniense, *vid. misma ed.*, pp. 256-280.

<sup>92</sup> Sobre la influencia de M. G. Reinhardt en los directores de escena griegos, *vid.* P. N. PANAYOTUNIS (1993): pp. 80-87; M. LYGIZOS (1980): pp. 442 y ss.

Las primeras tentativas escénicas y de representación serias en Grecia tienen lugar entre los años 1901 y 1908, y corresponden a la “Nueva Escena” de K. Jristomanos (1867-1911) y al “Teatro Real” de Th. Ikonomu (1864-1927)<sup>93</sup>. Este último, influido por las ideas del teatro nórdico, se propuso imponer el naturalismo renovado, seguir, por tanto, una línea de “dirección naturalista”. Con todo, estos primeros intentos así como los que siguieron más adelante, impulsados por un copioso número de directores que a su vuelta de Europa traen como aspiración la renovación de la escena griega (entre ellos: F. Politis, D. Rondiris, T. Muzenidis, S. Karandinós, P. Katselis, I. Sarandidis, etc), fueron finalmente frustrados<sup>94</sup>.

Habría que esperar cuarenta años desde el primer intento en vano de K. Jristomanos (1901), para una verdadera conformación de un nuevo y más claro concepto de la manera escénica, que iba a suponer el traslado definitivo del papel de los protagonistas al director<sup>95</sup>. Este logro se debió a la influencia que el realismo ruso del

---

<sup>93</sup> *Vid.* W. PUCHNER (2006a): p. 61; PL. MAVROMÚSTAKOS (2006): pp. 285-292.

<sup>94</sup> El mismo año de la fundación del “Teatro Nacional” griego (1932), sale nuevamente a relucir el debate acerca del papel que ha de representar el director de escena. Según las destacadas actrices M. Kotopuli y Kyveli que se pronunciaron entonces al respecto: “En Grecia, al menos hasta aquel momento, no había directores de escena”. (*Cfr.* M. LYGIZOS (1980): p. 472). Para más información, *vid.* P. N. PANAYOTUNIS (1993): pp. 80-87.

<sup>95</sup> Sobre la presencia del director en la práctica escénica, *vid.* la tesis doctoral de A. Glytzuris (2001).

gran director escénico C. Stanislavski (1863-1938)<sup>96</sup>, ejerció en el recién fundado “Teatro de Arte” (1942) del director griego K. Kun.

## II. EL NACIMIENTO DE UN DRAMATURGO.

El teatro para Lorca significaría por encima de todo “arte puro”, “arte nobilísimo”<sup>97</sup>. Así lo concebía y así se refleja en sus creaciones dramáticas en verso, alejadas desde un principio del teatro comercial al uso que dominaba la escena española. En efecto, desde el inicio de su producción teatral, Lorca persiguió un “teatro total”: un teatro en el cual el movimiento de los cuerpos, la escenografía, el canto, la danza, el lenguaje, se unieran en un todo.<sup>98</sup> No en vano, este autor dramático entiende que “el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana”<sup>99</sup> Según J. L. Plaza Chillón, la fórmula teatral -de talante claramente romántico-, que instaura el drama en verso, se mezcla en el caso de España y, cómo no, en el de Lorca, con esa otra fórmula del teatro de arte.

Esto justifica sin duda el hecho de que, tanto en el país español como en el griego, el lugar precisamente en el que se inaugura el repertorio teatral lorquiano sea un teatro de vanguardia, el “Teatro de Arte”, capaz de proyectar los elementos clásicos pero también los innovadores insertos en la obra del dramaturgo granadino.

Efectivamente, como ya hemos aducido en el punto anterior, en España es en el “Teatro de Arte” del empresario y artista teatral

---

<sup>96</sup> Sobre el realismo ruso y el método psicológico-realista de C. Stanislavski, *vid.* C. OLIVA-F. TORRES MONREAL (2005): p.301-304.

<sup>97</sup> *O.C.*, t. VI, vol. 1: p. 429.

<sup>98</sup> F. RODRÍGUEZ ADRADOS (1989): p. 51.

<sup>99</sup> *O.C.*, t. VI, vol. 1: p. 730.

Gr. Martínez Sierra, donde se inaugura, en 1920, la modernísima obra teatral: *El maleficio de la mariposa*, explotando para ello las más renovadas técnicas dramáticas asimiladas; así como en Grecia, será K. Kun, también en su “Teatro de Arte” quien suba a escena por vez primera, en 1948, una obra del repertorio lorquiano: *Bodas de sangre*.

### **II.1. El Teatro de Arte de Gr. Martínez Sierra<sup>100</sup>.**

En 1919, Federico García Lorca, por recomendación del catedrático de Derecho Fernando de los Ríos, abandona su Granada natal y se dirige a Madrid para continuar sus estudios. No obstante, lo que realmente más le interesa es la literatura y las oportunidades que puede ofrecerle a un joven y ambicioso escritor la gran capital. Ya desde 1916 Lorca había abandonado sus estudios de música para dedicarse de lleno a las letras y había tenido un primer contacto con el mundo artístico-literario en las asiduas tertulias del “Rinconcillo” del Café Alameda en la granadina Plaza del Campillo. En este lugar se congregaba la cultura y el arte de la juventud granadina más de vanguardia. Algunos de estos “rinconcillistas” continuarían, al igual que Lorca, su carrera en la capital madrileña.

---

<sup>100</sup> Pese a que el tema que ocupa nuestro presente estudio es básicamente el de *Lorca en Grecia*, en este apartado dedicado al comienzo del Lorca dramaturgo, nos extenderemos con el fin de señalar las distintas influencias que recibe el joven autor dramático y que luego quedan reflejadas en su obra, así como las pretensiones que ya manifiesta en su primera creación dramática que anuncian cómo habría de surgir su futura obra y las claves de su puesta en escena. Esto sin duda nos ayudará a un mejor seguimiento de los capítulos próximos.

A Madrid llega la primavera de 1919 con su primer libro (: *Impresiones y paisajes*, 1918), y una carta de Fernando de los Ríos para el destacado poeta J. Ramón Jiménez. Éste quedó impresionado por los poemas del entonces veinteañero Lorca como por el carácter encantador del joven provinciano, de manera que inmediatamente lo puso bajo su protección<sup>101</sup>. Lo mismo ocurre con el conocido escritor teatral E. Marquina<sup>102</sup>, a quien conoce en mayo de 1919.<sup>103</sup> Con una entrada impresionante en los círculos literarios de la ciudad, en menos de un mes Lorca se pone en contacto con la mayoría de los escritores y hombres de teatro, de modo que el 12 de mayo ya planeaba dar una lectura en el *Ateneo* madrileño y, a los pocos días, otra en la prestigiosa *Residencia de Estudiantes*<sup>104</sup>, de la cual se hará uno de sus más conocidos inquilinos (1919-1928).

La estancia de Lorca en la entonces más prestigiosa institución pedagógica, “La Residencia de Estudiantes”, lo pone en contacto con

---

<sup>101</sup> I. GIBSON (1998): p. 138, y *E.C.*: p. 60.

<sup>102</sup> E. Marquina (1879-1946). Su carrera como dramaturgo comienza en 1902 pero su consagración no llega hasta 1908 con la publicación de su drama histórico *Las hijas del Cid*. Se distingue como máximo representante del género histórico-poético. Esta manera teatral: “de signo antirrealista, volvió a surgir en la escena española antes de terminar la primera década del s. XX, como reacción al teatro realista naturalista triunfante, y en conexión con la nueva estética modernista, con la cual sólo superficialmente y sólo en sus comienzos estará entroncado el teatro poético.”(F. RUIZ RAMÓN (2001): pp. 63-65).

<sup>103</sup> A. A. ANDERSON (1997): 58.

<sup>104</sup> Acerca de esta última lectura, M. Fernández Almagro diría más tarde: “Los residentes se mostraron realmente encantados, y muy a gusto hubieran retenido al poeta toda la noche...”. (A. A. ANDERSON (1997): p. 59).

algunos de los más importantes, con el tiempo, poetas y artistas de su generación que residían en ella. En efecto, este “colegio universitario” albergó, en un agradable ambiente familiar y de compañerismo, a jóvenes de excepción, jóvenes ansiosos por aprender, receptivos a cualquier influjo que pudiera llegarles, sobre todo durante la década que va de 1920 a 1930, como: E. Prados, J. Guillén, S. Dalí y L. Buñuel.<sup>105</sup> Pero por la Residencia, que aquellos años se constituye en un verdadero foco cultural, pasaron igualmente innumerables figuras notables de las ciencias, de las letras y del pensamiento españoles: como el investigador y premio Nobel de medicina, Ramón y Cajal; el filólogo e historiador Menéndez Pidal, el filósofo J. Ortega y Gasset, el dramaturgo Valle Inclán, el compositor M. de Falla y el poeta R. Alberti;<sup>106</sup> y también figuras de fuera: Einstein (1923), Broglie, I. Stravinski (1933), P. Valery (1924), G. Duhamel (1925), P. Claudel (1925), F. Tomás Marineti (1928), etc.

Importante sin duda la proyección de la Residencia a la cultura universal en el campo científico y artístico-literario. Máxime al inicio de la I Guerra Mundial, de la que España quedó neutralizada<sup>107</sup>. Fue así como entonces llegó a España el nuevo teatro europeo. Merece destacar las conferencias que sobre el teatro inglés dio en este centro cultural, en 1924, el profesor irlandés W. Starkie, el cual, cuatro años más tarde, volvería a ella para hablar de H.

---

<sup>105</sup> M. FERNÁNDEZ MONTESINOS s.d.

<sup>106</sup> Sobre este tema, *vid.*, entre otros: A. RODRIGO (2004): p. 16; y A. SORIA OLMEDO (2004): pp. 131-132.

<sup>107</sup> M. E. HARRETCHE (2000): p. 32 y ss..

Ibsen, G. B. Shaw y L. Pirandello<sup>108</sup>; también la conferencia del escritor futurista A. G. Bragaglia, director del “Teatro Sperimentale degli Independenti” de Roma, acerca del nuevo teatro técnico. En ésta, como también en la charla dada por la pintora española M. Mallo, se abordó el tema de los alcances de la renovación teatral<sup>109</sup>.

Pero los aires renovadores teatrales también se recogerían en las páginas de la conocida *Revista de Occidente*. En ella, sirva de ejemplo, se da a conocer, en abril de 1929, la traducción de *The emperor Jones* del norteamericano Eugene O’Neill, a quien además esta edición literaria dedicaría varios artículos para explicar su obra y la gran influencia de su estilo ejercida hasta 1930 en el teatro americano, gracias a obras como *The Great God Brown*, estrenada en 1925), o *Strange Interlude*, de 1927.<sup>110</sup>

Esta importante recepción teatral de las nuevas corrientes de la dramaturgia europea que confluían en el Madrid de aquellos años, en virtud de la cual, los jóvenes de “La Residencia” pudieron hacerse eco, vería pronto sus frutos. Así, por ejemplo, en 1922 tuvo lugar el festival de M. de Falla con la presentación de *El retablo de Maese Pedro*; en 1931, fue presentada, con textos llevados al guiñol, *La historia de un soldado* de I. Stravinski, traducida por L. Cernuda y dirigida por Rivas Cherif con el decorado de José Caballero; fueron igualmente creados textos para su representación, como *La romería*

---

<sup>108</sup> *Residencia*, 1, p. 42, abril de 1926; y *Residencia*, 18 y 19, p. 115, diciembre de 1923.

<sup>109</sup> Vid. M. E. HARRETCHE (2000): pp. 33-34. Sobre el paso de Bragaglia por Madrid, vid. también J. L. PLAZA CHILLÓN (2000): p. 58.

<sup>110</sup> *Revista de Occidente*, núm. LXX, pp. 74, 76-101 y núm. LXXI, pp. 189 y 235.

*de los cornudos*, compuesta por Lorca con la colaboración de Rivas Cherif; y, otras veces, fueron representadas obras cortas o textos adaptados del original<sup>111</sup>.

La época por tanto en la que llega Lorca a Madrid es verdaderamente ideal para los asuntos culturales. La neutralidad del país durante la I Guerra Mundial, más allá de las condiciones favorables de creación que proporciona, concentra a una multitud de escritores y artistas extranjeros en la capital española, lo cual conduciría al florecimiento literario (“Segunda Edad de Oro” o “Edad de Plata”),<sup>112</sup> que “internacionalizó el alma española”, según el poeta nicaragüense Rubén Darío<sup>113</sup>. Durante este período también visita la ciudad el compositor ruso I. Stravinsky, quien, en una entrevista al periódico *Voz*, comenta la posible relación de la música popular española con la estilización modernista.<sup>114</sup> Estas declaraciones entusiasman a M. de Falla<sup>115</sup>, quien, con la colaboración principal del también ardiente defensor de la música andaluza, Lorca, considerando como necesaria la restauración y conservación del relegado y desprestigiado cante primitivo andaluz o cante jondo, organizará para la primavera de 1922 el famoso “Primer Concurso de

---

<sup>111</sup> M. E. HARRETCHÉ (2000): p. 33 y ss. Para profundizar más en el paso de Lorca por la Residencia, *Vid.*, entre otros: A. RODRIGO (2004): p. 16; y A. SORIA OLMEDO (2004): pp. 128-133.

<sup>112</sup> Período que algunos llamaron primero “Segunda Edad de Oro” y, más tarde, acuñaron como “Edad de Plata” (1898-1936). Para profundizar más, *vid.* entre otros: J. C. MAINER (1980).

<sup>113</sup> J. MARICHAL (1986): p. 11.

<sup>114</sup> C. HESS (2000): p. 215.

<sup>115</sup> Para más información sobre las consideraciones de M. de Falla acerca del cante jondo, *vid.* E. MOLINA FAJARDO (1998): 171 y ss.



Cante Jondo”, evento que constituirá todo un hito en la vida musical española, ya que significaría el principio de la recuperación y revalorización de este tipo musical en el que se funden extraordinariamente música y poesía<sup>116</sup>.

De igual manera, I. Stravinsky colaboró en España también con los famosos *ballets russes* de Diaghilev<sup>117</sup>, los cuales, por invitación de Alfonso XIII, habían llegado al país a presentar su programa escénico. La presencia de los ballets en la España neutralizada, por una parte, los salvó de su segura disolución durante la guerra, mientras que por otra fue determinante para la historia artística del siglo XX en España<sup>118</sup>. Diaghilev había influido como pocos en la renovación escenográfica y decoración teatral de la escena europea durante la década que va de 1910 a 1920 y, durante su estancia en España, utilizó motivos españoles para sus espectáculos, tales como *Las Meninas*, *Cuadro Flamenco*, *El sombrero de tres picos*; la música de M. de Falla<sup>119</sup>, en la

---

<sup>116</sup> E. MOLINA FAJARDO (1998): pp. 169-175. También publicado en *El Defensor de Granada*, 21/3/1922.

<sup>117</sup> No nos podemos resistir a la tentación de señalar una unión paradójica más entre Grecia y la aventura lorquiana. E. Luizos, amigo chipriota del poeta Y. Seferis, en una carta al poeta griego le refiere que en una visita al cementerio de Venecia, donde la comunidad griega cuenta con un espacio propio, descubrió entre las tumbas de ilustres ciudadanos griegos de Venecia también la de Diaghilev. (F. DIMITRAKÓPULOS (1989): p. 102).

<sup>118</sup> Y. F. ACKER (2000): p. 229.

<sup>119</sup> *El Sombrero de tres picos*. Este último espectáculo fue especialmente decisivo para la difusión del arte español en el extranjero. Con música de M. de Falla, decorado y vestuario de P. Picasso y coreografía de L. Massine, el ballet triunfó plenamente en Londres (1919) y París (1920)

escenografía y el vestuario, el talento de P. Picasso, S. Dalí, J. Gris, J. Miró, etc; en coreografía a L. Massine, conduciendo así a los ballets a sonados triunfos tanto en España como en el resto de Europa<sup>120</sup>. Era la primera vez, con los ballets russes, que participaban todas las artes sobre escena y que se daba la colaboración de la pintura con el teatro<sup>121</sup>, de manera que su influencia fue fundamental en directores escénicos como C. Rivas Chérif, quien, como nadie, presentaría más

---

antes de disfrutar dos décadas de ininterrumpida popularidad internacional.” (C. HESS (2000): p. 215-216).

<sup>120</sup> Acerca del papel desempeñado por los ballets en España, escribe C. Hess: “En la relación entre los Ballets Russes y España, se trataba sin embargo, de un estímulo mutuo: mientras el público de Madrid, Barcelona y de otras ciudades contemplaba la estética innovadora de Diaghilev, el propio empresario sacó provecho de sus estancias españolas. En primer lugar, consiguió encontrar empleo para sus bailarines en un país neutral mientras la Gran Guerra dificultaba esto en el resto de Europa. En segundo lugar –y más importante- enriqueció su repertorio con una serie de ballets basados en temas españoles”. (C. HESS (2000): p. 229).

<sup>121</sup> Para profundizar más en el tema, *vid.*: F. BAENA (2000): pp. 253-275. Por otra parte, Martínez Roger (Cfr. A. SORIA OLMEDO- M. J. SÁNCHEZ MONTES-J. VARO ZAFRA (2000): p. 300), señala la influyente colaboración en la Barraca, del pintor B. Palencia sobre el dramaturgo granadino: “El espíritu de la Institución Libre de Enseñanza estaba presente, había un deseo de unidad de las artes. Búsqueda de un teatro total, unión de lo plástico, la música, el mimo, el texto, el espacio, la contemporaneidad de los conflictos... la *clasicidad* en suma. Todo lo imaginable antes que una representación *arqueológica* de nuestros clásicos [cuyos resultados] conectan con la vanguardia europea, resultando aún hoy tremendamente innovadores”.

tarde las obras de Lorca<sup>122</sup>. Tanto las ideas teóricas de I. Stravinsky sobre la relación de la tradición con el modernismo, como su adaptación por los ballets russes y el aire de renovación escenográfica y del vestuario que, gracias a Diaghilev, inspiró al teatro español, fueron factores especialmente importantes para la configuración del concepto dramático del propio Lorca.

Pero en la trayectoria teatral del joven granadino, también será una pieza clave el popular dramaturgo E. Marquina<sup>123</sup>, quien entonces era en la escena española el autor dramático más representativo del género histórico-poético. Con éste contactaría Lorca a las pocas semanas de llegar a la capital madrileña, concretamente en mayo de 1919.<sup>124</sup> Lorca ya ha visto en Granada representadas dos de sus obras dramáticas, quedando sorprendido por una de ellas: *Las hijas del Cid*, un drama histórico en verso que,

---

<sup>122</sup> En Lorca, indudablemente, el modelo del espectáculo total representado por los ballets, no es extraño que llegase a apasionarle, pues se adecuaba a sus objetivos estéticos y, por otra parte, suponía el éxito, tan anhelado entonces, para el dramaturgo. En efecto, la presencia en España de los ballets russes constituyó un verdadero fenómeno no sólo artístico sino también social. Las primeras actuaciones de este grupo de danza rusa, se dieron lugar en el prestigioso Teatro Real de Madrid: testigo de los aplausos prolongados que procedían tanto de los palcos ocupados por la alta sociedad española que cada noche acudía más entusiasmada al recinto teatral, como de las butacas de las clases menos pudientes que habrían de recibir de igual forma aquel novedoso espectáculo. Para más detalles, *vid.* Y. F. ACKER (2000): pp. 229-232.

<sup>123</sup> Sobre las características de su teatro, *vid.* J. RUBIO JIMÉNEZ (1998): pp. 140-147.

<sup>124</sup> *E.C.*: p. 58.

sin embargo, se había ganado el reconocimiento del público<sup>125</sup> encumbrando así en 1908 a su autor dentro de la escena española. El escritor granadino tal vez descubrió en E. Marquina el prototipo que le conduciría a la escritura de sus obras teatrales y, sobre todo, aprendió de él que la obra, independientemente de su temática y propósitos, debía mantenerse accesible y comprensible al amplio público.

E. Marquina, poniendo bajo su protección a Lorca, le abrió nuevas puertas y en junio de 1919 le presentó a la segunda persona

---

<sup>125</sup> E. Marquina, pese al éxito obtenido, recibió críticas contrarias por el lirismo de su obra. De ahí la crítica que recibe de J. Francos Rodríguez: “El público no ha demostrado el frenesí con que acoge otras obras. Es que ésta de Marquina no le llega al alma, porque es obra de poesía y la poesía está desterrada de nuestros escenarios”. (J. FRANCOS RODRÍGUEZ (1909)); también citado en R. MARTÍNEZ LÓPEZ (2003): p. 44.

No obstante, E. Marquina desempeñó un papel predominante en la regeneración y modernización del drama histórico en verso en la escena española. En 1914, A. J. Bastinos, refiriéndose a la obra que había consagrado al citado dramaturgo, escribía: “Este triunfo lo ganó Marquina con su drama, de fuerte aliento romántico, *Las hijas del Cid*, (...) logrando (...) desvanecer el error en que muchos estaban de que ya no era posible en nuestros días hablar en verso desde las tablas de un teatro”. (A. J. BASTINOS (1914); citado también en R. MARTÍNEZ LÓPEZ (2003): pp. 46-47. Esta consideración, se ve además respaldada por el crítico E. Díez Canedo, que en 1928 decía: “Desde *Las hijas del Cid* cambia todo. Acaba de entrar en las letras una generación en que los poetas no faltan (...). La comedia clásica viene a servir de modelo lejano. El modelo próximo está en Marquina”. (*El Sol*, 22/3/1928).

clave en su trayectoria teatral: el empresario Gr. Martínez Sierra<sup>126</sup>. Este último ayudó a Lorca a resolver un problema genérico y de fondo que presentaba su concepto experimental del teatro: la representabilidad de sus obras.<sup>127</sup>

Gr. Martínez Sierra, tras un prolongado período de experimentación y estudio<sup>128</sup>, y habiendo conocido en París las nuevas tendencias teatrales que representaban los ballets russes, el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe (1893), el Théâtre d'Art de P. Fort (1896) y el Théâtre des Arts de J. Rouché (1910)<sup>129</sup>, había fundado en 1916 el "Teatro de Arte", que renovó totalmente la escena

---

<sup>126</sup> E.C.: pp. 60-61.

<sup>127</sup> Al respecto, L. Fernández Cifuentes refiriéndose al teatro de Lorca, escribe: "Desde el principio de su labor y a pesar de lo premioso de sus resultados, busca la expresión dramática al margen de los cánones del teatro comercial de su época, connotados por la identificación de los "signos familiares" y los "signos de lo familiar" que estructuran el drama burgués". (L. FERNÁNDEZ CIFUENTES (1986): p. 14).

<sup>128</sup> La renovación de la escena española aunque, sobre todo, la renovación de la pintura de escena la acomete con extraordinario éxito Gr. Martínez Sierra. Su formación abarca el período que va de 1901 y 1916, año en que se funda el "Teatro de Arte". En aquellos años el dramaturgo iría adquiriendo una formación artística y literaria más acorde con lo que se estaba haciendo fuera de España. Colabora con las revistas *Vida moderna*, *Helios* y, muy especialmente, con *Renacimiento*, que habían sido creadas precisamente como intento de renovación literaria. En lo que atañe a su formación estética, según lo dicho por C. Reyero, en aquellos años Gr. Martínez Sierra viajaría periódicamente a París, lugar donde se generaban las nuevas experiencias teatrales. (A. M. ARIAS DE COSSÍO (1991): p. 255).

<sup>129</sup> Cfr. A. M. ARIAS DE COSSÍO (1991): p. 255.

teatral española<sup>130</sup>. Habiendo prestado atención a la amplísima demanda de renovación que profesaban M. de Unamuno, R. Del Valle-Inclán y Azorín, pero también, con la presencia muy valiosa de los ballets russes en Madrid, utilizando a los mejores escenógrafos de la época –el alemán S. Bürmann, el catalán M. Fontanals y el uruguayo R. Barradas-,<sup>131</sup> contribuyó como nadie al desarrollo del “teatro poético”<sup>132</sup>. Hacia esto exactamente, al teatro poético estuvo

---

<sup>130</sup> Una labor fundamental que acometió el Teatro de Arte de Gr. Martínez Sierra, lo constituye la ampliación del repertorio teatral en la escena española. En él se incluía una gran gama de obras de autores españoles ya consagrados como C. Arniches o E. Marquina; de autores clásicos y románticos como W. Shakespeare, Moliere, C. Goldoni, Zorrilla; de autores extranjeros contemporáneos como H. Ibsen, G. B. Shaw, Bernard y de autores noveles españoles como J. Grau, Luca de Tena, T. Borrás o Lorca. (F. RUIZ RAMÓN (2001): p. 55).

Como muestra significativa del carácter avanzado de la renovación artística llevada a cabo por este Teatro de Arte de Gr. Martínez Sierra, baste apuntar que, habiendo tenido ya una proyección internacional, en 1925 estuvo también representado en la “Exposición Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”, celebrada en París. Fue la única muestra española de representación escenográfica, tras la cual se hizo posible la directa adscripción de la empresa de Gr. Martínez Sierra a las “Arts-Déco”, en cuyo desarrollo fueron decisivos Los Ballets Russes. A propósito de la exposición, en la revista *Blanco y Negro*, el articulista M. Abril realzaba el papel de Gr. Martínez Sierra, que había ido “cambiando actitudes, tanteando rumbos y concitando voluntades”. (C. REYERO HERMOSILLA (1980): p. 16).

<sup>131</sup> J. L. PLAZA CHILLÓN (1998): p. 31.

<sup>132</sup> Y entre las distintas soluciones de renovación que fueron propuestas en España, Gr. Martínez Sierra se decantará por el *escenario artístico* que

desde un principio dirigido también el interés de Lorca, no sólo a la forma comercial que profesaba, hasta cierto punto, E. Marquina, sino hacia su idea más lírico-experimental.

La llegada de Lorca a Madrid coincide sin duda con su periodo más nutrido en cuanto a escritura teatral.<sup>133</sup> Durante el primer año

---

encuentra su mejor ejemplo en los ballets russes. Esta renovación del escenario en España trajo, por otra parte, consigo el auge de su “teatro poético”. De esta manera, el teatro poético en España, en sus distintas versiones, comenzará a coger un gran auge. No sólo se iban a representar obras del teatro clásico español, o dramas decimonónicos, sino que hubo una recuperación de la farsa poética, al estilo de Aristófanes, Plauto y Moliere, además de un progresivo avance en el vanguardismo poético de A. Gual o Martínez Sierra, poniendo este último de moda un género muy olvidado en España como era la danza y la pantomima. En esto, sin duda, fue decisiva la influencia de los ballets russes.” (J. L. PLAZA CHILLÓN (1998): 51-52).

<sup>133</sup> *Vid. T.I.J.:* pp. 21. Al tiempo que sus relaciones se extendían, Lorca iría adquiriendo en Madrid una formación cada vez más sólida. “Federico se pasaba [en Madrid] muchas horas leyendo y rebuscando en la Biblioteca del Ateneo –escribe al respecto J. Mora Guarnido-, compraba todo libro interesante que caía a su alcance y su mente siempre al acecho recibía y absorbía todas las novedades circulantes en el hervidero de ideas cortesano”. (J. MORA GUARNIDO (1958): p. 119).

La confluencia de estímulos que recibe Lorca en la capital madrileña (: las conferencias en el Ateneo y en la Residencia, la lectura continua de libros muy diversos y novedosos, las interesantes charlas con sus compañeros de residencia y con las otras personalidades con quienes rápidamente contacta, etc) abriría su horizonte cultural y, muy pronto, daría sus frutos. Por ello, no ha de sorprendernos el hecho de que el tramo que media desde aquella misma primavera de su llegada a Madrid en 1919

de su estancia en Madrid, el joven dramaturgo data tres piezas teatrales cortas<sup>134</sup> y, en opinión de A. Soria Olmedo, es de suponer que en el mismo periodo circunscrito emprende la redacción de otras dos obras: dos versiones de *Cristo*, en verso y en prosa respectivamente; y su obra más ambiciosa: *La viudita que se quería casar*,<sup>135</sup> que entrega en diciembre de 1919 a E. Marquina. Esta última obra, que tiene como punto de partida una canción del folclore infantil, entusiasmó al veterano dramaturgo E. Marquina aunque finalmente no llegó a representarse nunca ya que Lorca se retrasó en su entrega y, tal vez, también por recelar él mismo de su valor artístico<sup>136</sup>.

La primera obra del repertorio dramático lorquiano estrenada en un teatro comercial es *El maleficio de la mariposa* (marzo de 1920), que tiene como protagonista a un poeta, Curianito. Se trata de 

---

 hasta el estreno, un año más tarde, de su obra teatral *El Maleficio de la mariposa* (el 22 de marzo de 1920), es el más nutrido de todo el período juvenil en cuanto a escritura teatral.

<sup>134</sup> Para profundizar más en el tema, *vid.* A. SORIA OLMEDO (2004): p. 21 y ss.

<sup>135</sup> Para más información, *vid.* T.I.J.: pp. 131-221.

<sup>136</sup> En efecto, el joven dramaturgo muestra reticencias en cuanto a su obra, como se entrevé en la carta que el envía a su familia: “Marquina me dijo que si vengo 15 días antes se hubiera estrenado en Pascuas... pero pronto se pondrá en escena, aunque yo soy de la opinión contraria y ya os explicaré esto otro día. Yo no tengo ninguna bulla por eso que se llama “llegar”. En literatura da muestras de cordura extraordinaria el que va con pies de plomo y con una gran faca en la mano. Estoy convencido de que quien lleva una obra densa se le abren todas las puertas”. (*E.C.*: pp. 62-63).



una fábula escenificada procedente de un poema temprano perdido, cuya redacción se inicia en la primavera de 1919. Aquí se presentan claramente elementos de la gran influencia de los ballets russes en el escritor: el ritmo (el baile de La Argentinita, lo más aplaudido del estreno); las marionetas, el sonido (ilustraciones musicales de Grieg, instrumentadas por J. L. Lloret), el movimiento (similar al de las marionetas) y esa mezcla de lo popular con lo nuevo<sup>137</sup>. Lorca había elegido conscientemente dirigirse hacia los elementos más novedosos y marginados de la temática, ya que deseaba explotar los elementos más primitivos y carnales de la tradición que para él significaban fuente de lo verdaderamente moderno<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> Para J. L. Plaza Chillón, la fórmula teatral -de talante claramente romántico-, que instaaura el drama en verso, se mezcla en el caso de España y, cómo no, en el de Lorca, con esa otra fórmula del teatro de arte. Lorca revalorizaría el teatro poético, que había sido degradado por tantos y tantos versificadores que se habían puesto al servicio de la escena comercial, y lo convertirá a través de la mano del “poeta dramático” en teatro de arte. “El maleficio de la mariposa, en su concepción global, desde su idea primitiva hasta su puesta en escena, tuvo una serie de características como fueron: el color, el movimiento, el ritmo y el sonido”. Que la han conectado o la han acercado al concepto de esplendor modernista de los ballets russes de Diaghilev. (J. L. PLAZA CHILLÓN (1998): p. 38 y ss.).

<sup>138</sup> Como señala L. Fernández Cifuentes, lo más llamativo del primer teatro de Lorca es, sin duda, su “carácter marginal”. Desde un primer momento, Lorca lleva a cabo una búsqueda consciente e “indaga en las fórmulas menos trabajadas o menos vigentes” en el teatro. (Vid. L. FERNÁNDEZ CIFUENTES 1986: pp. 24 y 25).

Pero, pese a la presencia asombrosa de La Argentinita y la participación de la conocida actriz C. Bárcena, la puesta en escena de la obra fue un total fracaso. El público, según el testimonio de R. Alberti que, junto a otros amigos de Lorca, siguió la representación: “pataleó, haciendo chistes de cuanto sus personajes –cucarachas y otros bichillos- decían...”<sup>139</sup>. No obstante, este resultado no debió extrañar excesivamente al joven Lorca que había llegado a cuestionarse seriamente el sufragar los gastos de la representación a Gr. Martínez Sierra con tal de no estrenarla.

En las reseñas que con motivo de aquel estreno aparecieron en la prensa, lo que más se puso de relieve fue “la tensión poética como dominante y esencial en el teatro de Lorca”<sup>140</sup>. No obstante, el intenso lirismo de la obra -fuera totalmente del horizonte de expectativas del público madrileño acostumbrado al teatro benaventino-, encontró la crítica incluso por parte de los más doctos. Así, en el diario *La Libertad*, diría M. Machado:

He aquí un cosa hecha para ser escuchada con respeto...,  
que no supo hacerse respetar<sup>141</sup>. ¿De quién la culpa?¿De un

---

<sup>139</sup> R. ALBERTI (1975): p. 254.

<sup>140</sup> A. GALLEGU MORELL (1998): pp. 52-53.

<sup>141</sup> Por una carta que escribe Lorca a su familia la primera quincena de marzo de 1920, sabemos que la lectura del *Maleficio de la mariposa* resultó todo un éxito ante toda la compañía del Eslava y otros jóvenes apegados al mundo de la literatura. Por ello, escribiría Lorca también en aquella carta: “Excuso deciros que ya no me importa el éxito de la obra ante el público porque el triunfo que yo tuve ante la compañía es el éxito más fuerte que yo he tenido en mi corta vida literaria. La Argentinita, que efectivamente es una muchacha muy simpática y muy lista, se dio una

público inquieto y propenso a la eutrapelia (placer-alegría), más o menos distinguida? (...) Más bien del error en que muchos poetas tan inteligentes y finos como el señor Lorca, y más experimentados, incurren, impenitentes, de confundir la poesía lírica con la dramática.” (*La Libertad*, 23/3/1920)<sup>142</sup>.

Las críticas negativas a la representación, contrastaban sin duda con el embelesamiento que había producido la lectura de la obra hecha por el propio autor a la compañía del “Teatro de Arte” que ahora la había llevado a escena<sup>143</sup>. En aquellas críticas a la

---

*panzá* de llorar y en el último acto casi todas las muchachas y algunos jovencitos tenían las lágrimas en los ojos”. (*E.C.*: p. 67).

<sup>142</sup> Un rasgo esencial en este primer teatro de Lorca que se extenderá al resto de su producción dramática, será su carácter lírico. El dramaturgo cultivará desde un principio el “teatro poético”, esforzándose así en llevar al drama moderno el verso, a pesar de la limitación que ello suponía para la difusión y recepción de sus primeras obras. En este sentido, D. Dougherty apunta que, en aquellos años, “la norma prohibía que el drama moderno, a diferencia del romántico, fuera escrito en verso, ya que se esperaba de él un discurso verista cuando no convencional”. (*Cfr.* R. MARTÍNEZ LÓPEZ (2003): p. 46. Esta imposición la hallamos también explicada en 1919 por R. Pérez de Ayala: “Naturalmente, a ciertos géneros de teatro les cuadra, como forma de lenguaje, la prosa; a otros, el verso conciso y sentencioso; a otros, el verso poético. Si la obra teatral se propone imitar, en todos sus por menores y circunstancias, la realidad existente, el verso será inadecuado”. (R. PÉREZ DE AYALA (1919): pp. 90-91). En suma, según R. Pérez de Ayala, el teatro estrechamente realista se identifica con la prosa, y la tragedia y el drama romántico con el verso.

<sup>143</sup> Para J. L. Plaza-Chillón, Martínez Sierra no sólo mostró provechosamente a Lorca el teatro europeo del momento y sus distintas

---

tendencias, sino que, el concepto que tenía del teatro como expresión en el cual deben concurrir todas las artes, influyó poderosamente en Lorca. (J. L. PLAZA-CHILLÓN (1998): p. 48). No obstante, se ha señalado que mientras que lo pretendido por el Teatro de Arte era crear un laboratorio artístico, el de Gr. Martínez Sierra giraría más en torno a ideas. (F. GARCÍA LORCA (1982): pp. 14 y ss.). En este sentido, también R. Chérif, quien pasaría a ser poco después el director escénico por excelencia de las obras lorquianas, definiría en una ocasión la aptitud del empresario y director del Eslava con la expresión: “es un quiero pero no puedo”. Con todo, es de rigor señalar aquí que los montajes lorquianos llevados a cabo en la escena española entre los años 1933 y 1945 han adolecido de limitaciones técnicas. Así, a propósito del estreno en Madrid de “La casa de Bernarda Alba” (1945), escribe F. Ruiz Ramón: “Sin poner en duda ni minusvalorar las dotes de extraordinaria actriz de M. Xirgu o la belleza de los bocetos de los decorados de S. Bürmann, J. Caballero o S. Ontañón, no parecían poder realizar escénicamente en los escenarios hispanos todas las virtualidades de la poética lorquiana del teatro, la cual iba en sus textos mucho más allá de las posibilidades, no sólo técnicas, sino propiamente dramáticas del horizonte de expectativas de directores, actores, empresarios y públicos, horizonte de expectativas que difícilmente podía evitar todos los agentes parasitarios realistas en la retórica del montaje y la actuación, es decir, en la puesta física y corporal en escena, ni salvar la distancia entre lo espacializable y lo espacializado, según deja ver la documentación gráfica existente de los estrenos de las tres obras lorquianas”. (F. RUIZ RAMÓN (1992): pp. 23-29).

Para más información sobre la repercusión del “Teatro de Arte” de Gr. Martínez Sierra en la escena española, *vid.*, entre otros: T. BORRÁS s.d.: pp. 14 y ss.; J. RUBIO JIMÉNEZ (1987); P. HENRÍQUEZ UREÑA (1920).

representación se le pedía al escritor “acción” y “un argumento”<sup>144</sup>. El montaje escénico de *El maleficio de la mariposa*, donde música, baile, ritmo y movimiento convivían en el escenario, no era tan fácil ni tan inmediato.<sup>145</sup> La crítica señaló su “desarrollo monótono” y “poco teatral” (*ABC*, 23/3/1920). La obra “no tenía emoción, ni interés, ni acción, ni visualidad” (*El Liberal*, 23/3/1920)<sup>146</sup>.

Para Lorca esta desagradable experiencia se convirtió en una lección. Dándose cuenta de que había fracasado en su comunicación con el público, el novel dramaturgo reorganiza sus intentos recurriendo así a otro género teatral para su próxima creación dramática, *Mariana Pineda*, una obra histórico-poética más cercana a E. Marquina y, por ende, más exitosa.

---

<sup>144</sup> A. GALLEGO MORELL (1998): p. 53.

<sup>145</sup> Cabe apuntar que Gr. Martínez Sierra, si bien ha recibido un importante caudal de las novedades circundantes en Europa sobre la escenografía teatral, tampoco deja de ser cierto que lleva poco tiempo poniendo todas esas ideas en práctica. De ahí que de sus montajes se haya llegado a decir que resultan “una parodia mala de los espectáculos russes”. *Vid.* J. L. PLAZA CHILLÓN (1998): p. 52.

<sup>146</sup> Tengamos en cuenta que Lorca no es aún sino un dramaturgo apenas iniciado. Es a través sobre todo de su experiencia en “La Barraca” y de su contacto con las nuevas corrientes vanguardistas, sobre todo, durante su paso por N. York, como este dramaturgo consigue la transformación del “texto teatral” en “texto espectacular” (R. MARTÍNEZ LÓPEZ (2003): pp. 66-72). En 1934, Lorca declara: “A la vuelta de ensayos y experiencias, yo siento que me voy formando como director de escena, formación difícil y lenta”. También declararía ese mismo año que “La Barraca” le había aportado “una gran enseñanza”, que “había aprendido mucho”, que ya se sentía verdadero director. (*O.C.* t. VI, vol. 1: p. 647 y p. 650).

En todo caso, ya desde *La magia de la mariposa* Lorca parece moverse en torno al “teatro total”<sup>147</sup> y, en base a esta opinión, según B. Albardíaz Giménez<sup>148</sup>, estaba vuelto a la tragedia griega<sup>149</sup>, primera muestra del teatro como fenómeno total.

## **II.2. El Teatro de Arte de K. Kun.**

En 1948 el ya conocido director teatral griego K. Kun, inauguró en el país griego el repertorio de la obra dramática de Lorca con la puesta en escena de *Bodas de sangre* en el Teatro de Arte. El estreno en cuestión, que constituyó un éxito inmemorable en la historia del teatro griego del siglo XX, fue determinante en el rumbo de la obra lorquiana en Grecia. El ajuste escénico de *Bodas de sangre* configurado por K. Kun, constituye todavía hoy un referente

---

<sup>147</sup> A pesar del fracaso de su primera representación, Lorca estaba en deuda con Gr. Martínez Sierra, también por el estímulo que supuso para el joven dramaturgo granadino el entrar en estrecho contacto personal con el Teatro de Arte. El contacto que Gr. Martínez Sierra tenía del teatro como expresión en el cual deben concurrir todas las artes, influyó poderosamente en Lorca y el conocimiento que tenía el empresario y director madrileño del teatro europeo del momento y sus distintas tendencias, fue igualmente muy útil para el granadino. *Vid.* J. L. PLAZA CHILLÓN (1998): p. 83.

<sup>148</sup> B. ALBARDÍAZ GIMÉNEZ (2000): p. 9.

<sup>149</sup> El acercamiento de Lorca a la tragedia ya al comienzo de su creación dramática, no sólo se advierte en su aproximación al “teatro total” –para lo cual, por otra parte, ha tenido el impulso de los ballets russes-, sino también en lo que se refiere a la temática y a otros elementos propios de los trágicos griegos que va añadiendo a su obra. En cualquier caso, este asunto lo trataremos más en profundidad en otro capítulo.

insoslayable para la mayoría de los directores de escena, manteniéndose fieles al mismo modelo que casi siempre recompensa con un éxito.

Mas la extraordinaria acogida que tuvo el montaje de *Bodas de sangre* de K. Kun, no hemos de considerarla en ningún caso casual habida cuenta del concepto tan similar de dramaturgia existente entre Lorca y K. Kun. En efecto, de manera sorprendente podemos advertir entre estos dos hombres de teatro puntos importantes de convergencia que no sólo se refieren, como cabría esperar, a aspectos teatrales sino también a otros de carácter biográfico. Es por ello que nuestro principal objetivo aquí, tras apuntar de manera concisa sus llamativas coincidencias biográficas, es analizar la dramaturgia (entendida como la técnica o la poética del arte dramático)<sup>150</sup> que Lorca y K. Kun pusieron en práctica a lo largo de su trayectoria teatral, poniendo de relieve principalmente aquellos rasgos comunes que expliquen el modo exitoso de aproximación de K. Kun a la obra lorquiana.

---

<sup>150</sup> P. PAVIS (1998): p. 148.

### **II.2.1. Lorca y K. Kun: dos vidas paralelas.**

En 1898, en la pequeña localidad granadina de Fuente Vaqueros nacía Federico García Lorca y, diez años más tarde, en la ciudad del Asia Menor de Prusa<sup>151</sup> (hoy Bursa, Turquía), Károlos Kun: dos futuras personalidades del mundo del teatro que consiguieron renovar la escena teatral de sus respectivos países alcanzando el reconocimiento a su labor artística dentro y fuera de sus fronteras. La infancia de ambos artistas transcurrió en el seno de una familia acomodada generalmente seguidora de costumbres y tradiciones, rodeados de sus numerosos parientes, con una niñera que les narraba a diario historias y cuentos de la tradición oral (a Lorca de la tradición popular española y a K. Kun de los cuentos folclóricos de los hermanos Grimm)<sup>152</sup>, y con un particular e instruido profesor de piano. Ambos adquirieron cierta formación

---

<sup>151</sup> Hasta el 12 septiembre de 1922, fecha en la que comienza la presión del ejército turco, la población de Prusa era en su mayoría de origen griego.

<sup>152</sup> De la importancia ejercida por estas nodrizas, generalmente analfabetas pero provistas de un manantial inagotable de sabiduría popular, Lorca dejará constancia. Así, en su conferencia “Canciones de cuna españolas”, leída por primera vez en La Residencia de Estudiantes, en 1928, diría: «Estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirvientes más humildes, están realizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y los burgueses. Los niños ricos saben de Gerineldo, de don Bernardo, de Tamar, de los amantes de Teruel, gracias a estas admirables criadas y nodrizas que bajan de los montes o vienen a lo largo de nuestros ríos para darnos la primera lección de historia de España y poner en nuestra carne el sello áspero de la divisa ibérica: Sólo estás y sólo vivirás». (O.C, t. VI, vol. 1: p. 297).



religiosa en los colegios en los que cursaron estudios<sup>153</sup> y, posteriormente, estuvieron siete años internos en un prestigioso centro estudiantil: Lorca en *La Residencia de Estudiantes* de Madrid (1919-1926) y K. Kun en Ροβέρτειος Σχολή (Centro Robertio)<sup>154</sup> de Constantinopla (1920-27). El entonces intenso carácter cultural y cosmopolita de estas dos capitales (Madrid y Constantinopla), junto al ambiente de avidez y efervescencia cultural predominante en las citadas residencias, debió sin duda jugar un papel fundamental en la amplitud de miras de estos dos futuros creadores<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> A pesar de que el Colegio del Sagrado Corazón, en la capital granadina, en el que Federico y Francisco García Lorca cursaron estudios, estaba dirigido por seglares y no se distinguía precisamente por su carácter religioso, escribe Fr. García Lorca (1998: p. 87): “Federico, sin embargo, tenía más formación religiosa que yo, que recordaba vagamente el elemental catecismo del padre Ripalda, estudiado de muy niño en la escuela de Valderrubio. Federico conocía bien las ceremonias religiosas, sabía frases rituales en latín y asistía a oficios religiosos.”

<sup>154</sup> Sabemos por K. Kun que se trataba de un colegio-internado privado fundado por misioneros americanos. Las clases se impartían en inglés y el programa de estudios seguía las prácticas de aprendizaje americanas, con canciones y salmos americanos, con pistas de baloncesto y competiciones deportivas. En él se concentraban niños de todos los Balcanes, constituyendo así, como evocara años más tarde K. Kun, una “pequeña sociedad de naciones”. (M. MAYAR (2004): p. 15).

<sup>155</sup> K. Kun hace referencia a la multitud étnica que había en la Constantinopla de su infancia y adolescencia. En ella se percibía “la misma mezcla de oriental que de europeo en el ambiente directo”. (K. KUN (1981): p. 107.) Para M. Mayar, la “mezcla de elementos orientales, bizantinos y occidentales”, que coexisten en aquella Constantinopla de principios del s. XX, “constituye el elemento básico de la formación de la fantasía y de la

### **II.2.2. Una trayectoria común en la dirección escénica.**

En el ámbito teatral, si bien Lorca destacó sobre todo como dramaturgo y K. Kun como director escénico, ambos fueron literatos, actores, directores, figurinistas y diseñadores de carteles y programas teatrales<sup>156</sup>. Ahora bien, allí donde pueden establecerse de una manera más fehaciente los rasgos comunes que caracterizan

---

conciencia estética de K. Kun reflejado intensamente en su trabajo, sobre todo al principio de su carrera, cuando, durante la “búsqueda de su identidad”, se volvió a la tradición griega para una orientación e inspiración”. (M. MAYAR (2004): p. 14). Sobre la Constantinopla de principios del s. XX, *vid. ed. V. MUTSOGLOS (1998)*.

Y sobre el paso de Lorca por la capital española y su influencia, remitimos a nuestro punto anterior.

<sup>156</sup> Nos consta que Lorca en “La Barraca” también haría de escenógrafo, compositor y coreógrafo. (M<sup>a</sup> F. VILCHES DE FRUTOS & D. DOUGHERTY (1992): p. 242).

El amor por el teatro, en Lorca se despierta ya desde su más tierna infancia, cuando organiza y dirige funciones teatrales en el patio de su casa, mientras que en K. Kun lo hace siendo ya adolescente, concretamente al participar como actor en varias representaciones teatrales montadas en Robertio (a saber: *Más allá del horizonte* de O’Neill y *El sueño de una noche de verano* de W. Shakespeare), las cuales, según el estudioso M. Mayar, “reforzaron su amor por el teatro y le infundieron un intenso deseo por ser actor”. En cualquier caso, la vena artística innata de K. Kun ya se hace patente al declarar él mismo: “Cuando era joven quería expresar. Expresar artísticamente. Una vez quise ser pintor. Después ser escritor, poeta. Me atraían siempre las artes. [...] Pero aquello que tal vez me hizo en concreto llegar al teatro, es el contacto con la gente”. Para profundizar más, *vid. K. KUN (1987): pp. 157-160*.

la dramaturgia de ambos artistas, es en su papel de director de escena. Es por ello que a partir de este punto vamos a abordar nuestra investigación teniendo como eje principal la labor desempeñada por Lorca y K. Kun en la dirección escénica.

Para empezar, hemos de señalar que el papel desempeñado por Lorca como director escénico, a juzgar por las fuentes, no ha aflorado en su justa medida. No en vano, podemos distinguir en la dirección escénica de Lorca cuatro vías de expresión: la dirección de sus propias obras en el circuito comercial; la creación de grupos de teatro como “Teatro de Cachiporra Andaluz” y “Títeres de Cachiporra”, en las que actuó no sólo como fundador, sino también como director; la dirección de la compañía universitaria “La Barraca”, y la colaboración con el grupo de aficionados “Club Teatral Anfistora”<sup>157</sup>. Para Lorca, esta labor teatral –que en su caso, habiéndola realizado ya reiteradamente en su infancia, precede a la de dramaturgo-, adquiriría un justificado valor principal:

*La Barraca* para mí –diría- es toda mi obra, la obra que me interesa, que me ilusiona todavía más que mi obra literaria, como que por ella he dejado muchas veces de escribir un verso o de concluir una pieza.<sup>158</sup>

Así, en 1934, Lorca declara que “La Barraca” le había aportado “una gran enseñanza”, “había aprendido mucho”. “Ahora me siento –diría- verdadero director”<sup>159</sup>. Pero además, este cada vez más prolijo aprendizaje de Lorca en la dirección de escena, nunca exento

---

<sup>157</sup> M<sup>a</sup> F. VILCHES DE FRUTOS &-D. DOUGHERTY (1992): p. 241.

<sup>158</sup> O.C., t. VI, vol. 1: p. 614.

<sup>159</sup> O.C. t. VI, vol. 1: p. 650.

de su carácter experimental, según el estudioso R. Martínez López, tendría una influencia directa en su escritura teatral contribuyendo notablemente a la transformación del “texto teatral” en “texto espectacular”<sup>160</sup>.

La experiencia teatral de K. Kun, aunque comienza en calidad de actor en el Centro Robertio (1920), se vuelca hacia la dirección escénica justo al llegar a Atenas y ser contratado como profesor de inglés (1928-1939) en el prestigioso Κολλέγιο Αθηνών (Colegio de Atenas). No obstante, hemos de mencionar que el año anterior K. Kun se halla en París, ciudad a la que se dirige tras abandonar Constantinopla con el propósito, finalmente frustrado, de cursar estudios de Estética en La Sorbona. Así pues, una vez en el Colegio de Atenas, K. Kun, como parte del aprendizaje del inglés y siguiendo una costumbre seguida en Robertio, hizo empleo de un método teatral con los alumnos. De esta práctica de K. Kun nos habla A. Solomós:

Con la llegada de Károlos, el Colegio encontró a su Goethe y Kun su “Vaimari”. Cada semana escribía impasiblemente una obra teatral y nos la enseñaba. La mayoría eran adaptaciones de cuentos infantiles y canciones inglesas, con reyes, brujas y animales que hablaban... Aquellas representaciones las presentábamos cada viernes por la tarde al resto del colegio, con mucha inspiración y gran variedad de travesuras.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> R. MARTÍNEZ LÓPEZ (2003): pp. 66-72.

<sup>161</sup> A. SOLOMÓS (1959): p. 10. Para profundizar más, *vid.* M. MAYAR (2004): 17 y ss.

Al poco tiempo, el joven profesor comenzó a dirigir asimismo las representaciones teatrales de alumnos que se celebraban de manera periódica en el Colegio de Atenas. Y en ellas, no sólo ejercería de director escénico sino también de literato, haciendo reiteradamente adaptaciones de las obras que se disponía subir a escena (: *Las aves*, *Las ranas* y *Pluto* de Aristófanes; *El cíclope* de Eurípides, *El sueño de una noche de verano* de W. Shakespeare, etc). En estos montajes, que se enmarcan al inicio de lo que comúnmente se entiende como “periodo de formación” de K. Kun (1928-1939), M. Mayar apunta que ya “el director griego se aleja del agotado realismo teatral y recurre a nuevos métodos de representación”<sup>162</sup>.

La postura crítica que tanto Lorca como K. Kun adoptan hacia el teatro que domina la escena de sus respectivos países, sustancialmente coincide. Mostrándose totalmente contrarios al teatro comercial en uso, un teatro exento de fondo<sup>163</sup>, un teatro básicamente de entretenimiento sin afán alguno de enriquecer,

---

<sup>162</sup> M. MAYAR (2004): pp. 16-17.

<sup>163</sup> En apoyo de esta afirmación, citemos las palabras de estos hombres de teatro. “Las obras esas –deklararía K. Kun en 1943- no expresan ningún sentido, no hay sangre dentro de ellas, no hay alma, no hay ritmo ni línea que señalar. Se van, transcurren, sin crear en el espectador ninguna emoción, ninguna alegría, por nada”. (K. KUN (1987): p. 29).<sup>163</sup> Por su parte, Lorca en 1936 expresa: “Lo que no puede continuar es la supervivencia de los personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios de las manos de sus autores. Son personajes huecos, vacíos totalmente, a los que sólo es posible ver a través del chaleco un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato de esas que hay en los desvanes” (*O.C*, t. VI, vol.1: p. 730).<sup>163</sup>

conciben el teatro como un acto social<sup>164</sup> y pedagógico. Y como corroboración a lo dicho, baste leer las palabras de nuestros protagonistas:

El teatro –diría Lorca- es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado (...) puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera...<sup>165</sup>

Esta misma idea la hallamos en K. Kun cuando dice:

---

<sup>164</sup> En el caso de Lorca, se ha hablado incluso de su *carácter mesiánico* (E. MARTÍN (1997)); en el de K. Kun, el propio director, refiriéndose al objetivo de su teatro, utilizaría el término “apostolado”, calificativo éste que ya en 1959 corrobora M. Ploritís: “Después de veinticinco años que lo sigo, desde lejos como espectador y desde cerca como amigo –y en otra ocasión como colaborador- mi impresión es que Károlos Kun es básicamente religioso. Esto es lo que lo distingue tantísimo dentro de nuestro mundo artístico griego de hoy. Es hombre que cree, y eso es lo que extraña mucho hoy entre nosotros. No nos ha explicado nunca lo mucho que cree y creo que oculta bastante. Sentimos indudablemente que es un ideólogo, que sirve una misión y además con pasión. Diría pasión apostólica. En otra época sería apóstol o monje”. (M. PLORITIS (1959): pp. 52-53). No obstante, no olvidemos que otro objetivo perseguido por K. Kun, en su labor como director de escena, a nuestro juicio, lo constituye el florecimiento del teatro de la Grecia contemporánea. (M. MAYAR (2004): p. 56).

<sup>165</sup> O.C., t. VI, vol. 1: pp. 150-151.

El teatro, como se presenta, no es Arte, no tiene como objetivo elevar el nivel intelectual del pueblo, no intenta formar a la mayoría de las personas con amplitud de alma. El teatro, como está, interesa simplemente para entretener y para que se cree lo que se llama comúnmente “éxitos comerciales.”<sup>166</sup>

No hacemos teatro por el teatro. Hacemos teatro para enriquecernos a nosotros mismos, al público que nos observa y para que todos juntos ayudemos a que se cree una cultura amplia, espiritualmente rica e íntegra en nuestra tierra.<sup>167</sup>

A principios de los años 30, la dramaturgia de Lorca<sup>168</sup> y de K. Kun experimentan un desarrollo muy significativo con la labor de ambos al frente de un teatro popular: Lorca como director del grupo *La Barraca* (1932-1936) y K. Kun de *La Escena Popular* (1933-36). La dilatada actividad teatral realizada aquí, colapsada al comenzar la Guerra civil española en el caso de *La Barraca*, y al instaurarse la dictadura griega de I. Metaxás, en el caso de *La Escena Popular*, resultará para ambos artistas una experiencia extraordinariamente fructuosa, constituyendo, para su instrucción teatral, como señala J. L. Plaza Chillón, un “verdadero centro de investigaciones”<sup>169</sup>. Aquí, Lorca experimentará con las nuevas corrientes vanguardistas que ha

---

<sup>166</sup> K. KUN (1987): p. 136.

<sup>167</sup> K. KUN (1987): p. 136.

<sup>168</sup> Lorca en 1932 que comienza su actividad en *La Barraca*, ya es autor de un exitoso libro: *Romancero gitano*; gracias a su paso por Nueva York, se ha puesto en contacto con las corrientes artísticas más novedosas. Así pues, en el proyecto universitario de *La Barraca* pone en práctica sus conocimientos adquiridos como dramaturgo y las nuevas corrientes artísticas conocidas.

<sup>169</sup> *Vid.* J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): p. 59.

conocido durante su estancia en N. York, y K. Kun intentará, haciendo uso exclusivo del elemento tradicional, hallar una estética teatral propiamente griega.

Con el teatro universitario La Barraca, un proyecto subvencionado por el Gobierno de la Segunda República, Lorca entró de lleno en el oficio de la dirección de escena poniendo en práctica sus ideas sobre la renovación teatral<sup>170</sup>. Además, el contar con una compañía de actores principiantes obligó al artista granadino a desempeñar casi todos los quehaceres que requiere un montaje; de ahí que, al referirse a su trabajo aquí, declarase: En La Barraca “yo escojo, adapto, dirijo la escena y la interpretación, compongo las músicas y las danzas”<sup>171</sup>.

Los años transcurridos por K. Kun en la Escena Popular constituyen asimismo un período extraordinariamente productivo, un período básicamente de aprendizaje bajo la sombra de un pintor que tuvo una gran repercusión en el arte griego y en la formación de la cultura griega: F. Kóndoglu<sup>172</sup>. Se trata, sin duda, del mismo estímulo inicial que diez años antes ejerciera en Lorca<sup>173</sup> el gran

---

<sup>170</sup> Lorca fundó y alentó el Teatro Universitario *La Barraca* con el propósito de renovar, con un criterio artístico, la escena española. Y para ello, se valió de los clásicos como educadores del gusto popular. (A. SORIA OLMEDO (2004): p. 223).

<sup>171</sup> M<sup>a</sup> F. VILCHES DE FRUTOS & D. DOUGHERTY (1992): p. 245.

<sup>172</sup> Sobre F. Kóndoglu como literato y su importante contribución a la vuelta de la pintura cristiana-ortodoxa a los modelos bizantinos, *vid.*, entre otros, K. E. TSIRÓPULOS (1985), y P.V. PASJOS (1998).

<sup>173</sup> Con el primer estímulo de R. Menéndez Pidal en 1919, Lorca se lanza entusiasmado a la búsqueda de lo tradicional, de lo “auténtico”. Posteriormente, siguiendo a M. de Falla y a otros músicos españoles y



filólogo español, *R. Menéndez Pidal* -figura clave en la revaloración del arte tradicional y popular español-, impulsándolo a la búsqueda de lo tradicional “auténtico”, a un arte “colectivo”, con la esperanza de descubrir en ella (en palabras del propio filólogo español) “quintaesencias de características españolas”<sup>174</sup>. Así, al recordar aquellos años de profundización y reconocimiento del “alma griega”<sup>175</sup>, el director griego narra:

Toda aquella época está estrechamente relacionada con el maestro Kóndoglu y con mi primer contacto con el Arte Popular Griego, y tal vez con mi primer contacto consciente con la realidad y la tradición griega viva. Como griego siento aquellos años los más reveladores tanto para mi arte como para mi vida. Dentro de la realidad griega, cuyas raíces llegan profundamente de la riqueza de Asia, de Oriente, vi también a los Antiguos, totalmente conectados a nuestra tradición popular.<sup>176</sup>

---

extranjeros, intenta transformar el arte tradicional en un arte “supranacional”, mediante un proceso de estilización individual y depuración de elementos locales. Llegó así a soñar, o al convencimiento, como años más tarde K. Kun, de que un teatro, basado en una tradición regional, pierde tal carácter ante un público internacional. Así, recordemos el proyecto de él con M. de Falla y M. Ángeles Ortiz de hacer un teatro de muñecos cargado de tradición granadina (“Títeres de cachiporra”) para recorrer Europa y América. Para Ch. Maurer, esto sería símbolo de cómo lo folclórico podía trascender las fronteras nacionales, transformado por el arte moderno. (CH. MAURER (1997): pp. 43-61).

<sup>174</sup> CH. MAURER (1997): 43 y ss.

<sup>175</sup> M. MAYAR (2004): pp. 16-17.

<sup>176</sup> K. KUN (1981): p. 52.

Es un inmenso deseo por renovar la escena teatral lo que mueve a Lorca y a K. Kun a llevar la dirección de sus respectivos “teatros populares”. Y en el caso de K. Kun, más concretamente, la aspiración compartida con los otros dos fundadores de La Escena Popular (a saber: I. Tsarujis y Devaris), de crear una escena con tradición griega<sup>177</sup>. Y para tal fin, el medio más idóneo que encuentran Lorca y K. Kun: *la actualización de los clásicos*.<sup>178</sup>

Así, el teatro popular tanto de Lorca como de K. Kun, en la praxis y en la forma, encuentran numerosos puntos de convergencia. Igualmente, hay que apuntar que Lorca decide emprender esta empresa de dirigir La Barraca por otro motivo no menos importante para él: el compromiso social con el “público virgen”, con el “público ingenuo”. En lo que a K. Kun respecta, éste se volcó en el arte

---

Inspirado en la tradición griega, K. Kun empezó a descubrir elementos expresionistas, de ahí que a la línea estética que sigue y perfecciona estos primeros años de su carrera se la denomine “Expresionismo popular griego”. Opuesto al realismo imperante en la escena de aquella época, este “expresionismo griego –diría Kun-, tenía “elementos griegos sacados de la vida y de la realidad de nuestro alrededor, y otras cosas recurrentes de nuestra tradición”. (K. KUN (1981): p. 23).

<sup>177</sup> K. Kun pensaba que esa nueva estética teatral –griega- podía encontrarse en el Drama Antiguo y en la producción teatral del Renacimiento Cretense, a los que consideraba puente de unión entre el teatro clásico y el moderno. Sobre este tema, remitimos al prólogo de la edición: Y. JORTATSIS (2000): pp. 11-32.

<sup>178</sup> En el caso Lorca, *vid.* M<sup>a</sup> F. VILCHES DE FRUTOS & D. DOUGHERTY (1992): p. 245.

popular y en el pueblo sencillo<sup>179</sup>, por atisbar que únicamente en la tradición popular podría comprender profunda y sólidamente el arte teatral<sup>180</sup>. Ese espectador, por tanto, al que iría dirigida La Barraca y La Escena Popular será un receptor muy especial y, a su vez, muy del gusto de estos dos directores<sup>181</sup>: un público sencillo, “analfabeto” e “inculto” en su mayoría, y plenamente popular<sup>182</sup>. Y la vía común de acercamiento, así como hicieran también otros grandes directores escénicos de gran parte de la primera mitad del s. XX como M. G. Reinhardt o E. Piscator, será por un lado la de intentar apropiarse de los conceptos o los recursos de otras formas más espectaculares y populares con el fiel propósito de atraer a un público más amplio<sup>183</sup>; y, por otro, (aunque esta vía en K. Kun, causa de su corta experiencia como director teatral, no constituye aún más que una ligera aspiración), la de lograr una unidad emocional del público por medio

---

<sup>179</sup> Para K. Kun, el “objetivo artístico, cada vez más, se hacía la plasmación sobre la escena del hombre como reflejo del hombre sencillo”. (K. KUN (1981): p. 23).

<sup>180</sup> M. MAYAR (2004): p. 22.

<sup>181</sup> Tanto Lorca como K. Kun intentan, en principio, llegar con su teatro a todo tipo de espectador. Sin embargo, y en esto también coinciden, distinguen tres tipos de receptores teatrales: el culto, del que les agrada su sabiduría; la burguesía, por la cual muestran indiferencia y, en el caso de Lorca, incluso aversión; y, por último, el pueblo, el receptor que por su naturaleza ingenua y virgen se hace su predilecto. *Vid.* K. KUN (1981): p. 74, y *O.C.*, t. VI, vol. 1: pp. 615-616.

<sup>182</sup> J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): pp. 36-37.

<sup>183</sup> J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): p. 253.

del espectáculo escénico<sup>184</sup>. Aquí, el expresionista M. G. Reinhardt pero sobre todo E. Piscator tuvieron un papel destacado, luchando de manera vehemente por conseguir un teatro de compromiso con el público; así, mostraron la máxima atención al problema del teatro contemporáneo y su relación con los espectadores.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> No obstante, esta vía en K. Kun, a causa de su corta experiencia como director escénico, no constituye más que una ligera aspiración, que finalmente llega a lograr en el “Teatro de Arte”.

<sup>185</sup> J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): pp. 253-54. De manera contraria a K. Kun, quien sostuvo reiteradamente que la expresión del artista se hacía siempre política y existencial (K. KUN (1987): pp. 122-126), Lorca concebía la poesía como no compatible con la propaganda política. En una entrevista, declararía: “El artista, y particularmente el poeta, es siempre anarquista, sin que sepa escuchar otras voces que las afluyen dentro de sí mismo, tres fuertes voces: la voz de la muerte, con todos sus presagios; la voz del amor y la voz del arte”. (Cfr. A. CARMONA VÁZQUEZ (2003): p. 158). No obstante, si bien es cierto que en el teatro de Lorca casi siempre prevaleció el carácter instructivo sobre el político, uno de los montajes lorquianos de “La Barraca” -nos referimos a *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, obra que tiene por tema la venganza popular contra el poderoso-, se podría decir que entronca con aquello que en el teatro europeo de aquellos años venía teorizándose: “teatro de masas”, una concepción que transcendía lo estético para convertirse en teatro político y social. No obstante, para J. L. Plaza Chillón, la *Fuenteovejuna* de Lorca estaría entre la provocación política y el canto revolucionario. Además, este mismo investigador apunta que el concepto de teatro político y social que más se acerca a la idea de Lorca en “La Barraca” es el de L. Jessner, que, entendiendo el teatro como expresión de su tiempo, supo manejar con amplitud una conceptualización de un teatro comprometido con la realidad de su tiempo. (J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): p. 249-250).

La supresión de las barreras entre escena y sala –diría E. Piscator en 1928-, la implicación de cada uno de los espectadores en la acción es lo que funde al público en una masa, para la cual el colectivismo dejará de ser un concepto aprendido y se convertirá en verdad viva, al ser sus necesidades, sus anhelos, sus esperanzas, sus padecimientos y sus alegrías las mismas que la escena del teatro político difunde, expresa y crea.<sup>186</sup>

Así, junto a la recuperación del teatro clásico y la renovación teatral, el tercero de los rasgos con los que podemos definir los dos “teatros populares” que aquí nos ocupan, se hace, de rigor, la *simplificación escénica*. Efectivamente, como hiciera el director expresionista alemán M. G. Reinhardt con obras de W. Shakespeare o J. W. Goethe<sup>187</sup>, La Barraca de Lorca y La Escena Popular de K. Kun revivificaron el teatro clásico con el propósito de adaptarlo al gusto popular<sup>188</sup>, es decir, lo representaron de un modo moderno,

---

<sup>186</sup> Cfr. J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): p. 254.

<sup>187</sup> M. G. Reinhardt llevaría la realidad contemporánea a sus montajes clásicos de W. Shakespeare o J. W. Goethe. (J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): p. 249).

<sup>188</sup> Sabemos que Lorca siguió la técnica de simplificar el argumento de las obras. Así, sintetizó en muchas ocasiones los textos dramáticos logrando de ese modo una unidad más clara de desarrollo. En general, el dramaturgo granadino focalizó su interés en la comprensión de la obra teatral por parte del público intentando en cada caso encontrar una conexión entre la obra y la vida actual.

conjugando clasicismo y vanguardia<sup>189</sup>. Lorca insistía en la contemporaneidad de los clásicos: “Cervantes y Calderón – mantenía- no son arqueológicos, no están anticuados”<sup>190</sup>. Estaba convencido de que el teatro clásico, bien actualizado, podría conectar con un público moderno.

Obras de hoy –expresaría Lorca a M. Adams-, hechas a la manera moderna, explicadas de forma sencilla, y presentadas del modo simplificado que se necesita para el éxito de nuestro plan y que hace tan interesante el teatro experimental<sup>191</sup>.

Por su parte, K. Kun se dirige a los clásicos, al Drama Antiguo y a la relegada producción teatral del Renacimiento Cretense, convencido de que es allí únicamente donde va a encontrar una nueva estética teatral, una línea estética propiamente griega<sup>192</sup>. Así, mientras Lorca, con su teatro ambulante La Barraca, revive por los

---

<sup>189</sup> La combinación de lo clásico y lo popular, lo antiguo con lo contemporáneo, logró imantar tanto al público clásico como moderno, urbano como rural. (J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): p. 259). La recuperación del teatro clásico español, sobre todo el de Calderón y Lope de Vega, se produjo en España a finales de los años veinte y durante los treinta. Se llegó a pensar, y en esto coincide K. Kun con respecto a los clásicos del teatro griego, que el porvenir del teatro español estaba asentado en la restauración de una parte de la obra de Calderón de la Barca. (J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): p. 44). Sobre la relación de Lorca con Calderón de la Barca, *vid.*, entre otros, A. SORIA OLMEDO (2004): 221-245.

<sup>190</sup> Publicado por primera vez en *Heraldo de Madrid*, 25-07-1932, p. 5; también en *O.C.*, t. VI, vol. 1: p. 518.

<sup>191</sup> M<sup>a</sup> F. VILCHES DE FRUTOS & D. DOUGHERTY (1992): p. 245.

<sup>192</sup> M. MAYAR (2004): p. 29.

pueblos y campos de provincia la tradición clásica del teatro del Siglo de Oro (con obras sobre todo de Lope de Vega<sup>193</sup> y de Calderón de la Barca), K. Kun, en el período que va de 1930 a 1939 sube a escena 14 obras clásicas (entre ellas, 5 del teatro Clásico Antiguo y 2 del teatro del Renacimiento Cretense)<sup>194</sup>.

El procedimiento para lograr lo que bien podemos llamar “arte popular” o, como señala J. L. Plaza Chillón, arte vanguardista para un público inculto o analfabeto o bien arte avanzado con una estética popular, si bien no fue exactamente el mismo en Lorca y en K. Kun, sí pueden anotarse en ellos algunas coincidencias significativas<sup>195</sup>. En primer lugar, ambos directores contaron con actores aficionados<sup>196</sup>. En segundo lugar, frente al realismo que dominaba la escena española y griega, el “arte popular” de La Barraca y el de La Escena Popular seguirían una “estética popular pura”, un expresionismo popular que en K. Kun se ha dado en llamar Expresionismo popular griego. En general, en estos montajes de Lorca y de K. Kun, destacaría una inteligente y armónica fusión de

---

<sup>193</sup> Sobre Lope de Vega y Lorca, *vid.* J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): 243.

<sup>194</sup> De los cinco montajes llevados a cabo por K. Kun en “La Escena Popular”, en orden cronológico, remitimos: *Alcestes* de Eurípides, *Pluto* de Aristófanes, *El enfermo imaginario* de Moliere y otra obra del ruso C. Gogol. Además, en el “Colegio de Atenas” monta dos obras del teatro cretense: *Erofilo* de Jortatzis y *Stathis*, de autor incierto. (M. MAYAR (2004): p. 151).

<sup>195</sup> M<sup>a</sup> F. VILCHES DE FRUTOS & D. DOUGHERTY (1992): pp. 241-245.

<sup>196</sup> Y K. Kun manifestó además expresamente su preferencia por intérpretes “sin formación alguna”, gente del pueblo, pues ellos mejor que nadie, pensaba, podrían expresar de una manera más fácil el marcado elemento popular existente en su repertorio. (K. KUN (1987): p. 86).

los elementos tradicionales, clásico e incluso medievales, y los restauradores o modernos.

Resulta francamente curioso la manera tan similar que adoptaron Lorca y K. Kun en la configuración del montaje de obras del teatro clásico. A modo de ejemplo, y sin ánimo de detenernos en este punto, cabe señalar que se advierten aquí modos paralelos de escenificación, cotejando concretamente dos obras: *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (inscrita en el “Siglo de Oro” español, s. XV), que dirige Lorca; y la tragedia *Erofilí* de Y. Jortatsis<sup>197</sup> (inscrita en el “Teatro del Renacimiento Cretense”, s.XVI), dirigida por K. Kun. En principio, dichos montajes supusieron un gran reto profesional tanto para Lorca como para K. Kun. En ambos casos, sus directores hubieron de adaptar la escena así como el texto teatral con el objeto de hacerla contemporánea. Lo más vanguardista de estas dos puestas en escena posiblemente fueran los decorados y las distintas escenografías de las obras. Hay que señalar que con “La Barraca”<sup>198</sup>, por una iniciativa española de implicaciones en las artes plásticas, se iban a difundir por los recónditos lugares españoles las concreciones de unos lenguajes artísticos hasta entonces desconocidos por el

---

<sup>197</sup> El poeta K. Palamás reconoce en esta tragedia el comienzo de la dramaturgia neohelénica. (W. PUCHNER (1995): pp. 405-579).

Es K. Kun quien ya en el siglo pasado recupera *Erofilí* subiéndola a escena en 1934. Desde entonces, han sido numerosas las representaciones de la tragedia en diferentes ciudades de Grecia. (Para profundizar más en la obra, *vid.* Y. JORTATSI (2000): pp. 11-32.

<sup>198</sup> Al respecto, en 1934, declararía Lorca a O. Ramírez: “Como escenógrafos, tengo la colaboración de los mejores pintores de la escuela española de París, de los que aprendieron el más moderno lenguaje de la línea al lado de Picasso”. (O.C, t. VI, vol. 1: p. 614-615).



pueblo. La convergencia de diferentes procedimientos artísticos se constituirían en la unidad del espectáculo, que se pondría al servicio de un ideario didáctico y pedagógico<sup>199</sup>. Por su parte, en los decorados de La Escena Popular tuvo un influjo fundamental, sobre todo en la configuración y el ajuste simple y el colorido del escenario, el “teatro de sombras” del Karaguiosis<sup>200</sup>.

### **II.2.3. El *Teatro de Arte* de K. Kun: renovación plástica y reconocimiento internacional.**

Es a partir del comienzo de la encomiable actividad de K. Kun como director de escena en el “Teatro de Arte”, en 1942, cuando verdaderamente la dramaturgia de Lorca y de K. Kun concurren de una manera más notoria y plena<sup>201</sup>. Esto es causa de la renovación artística que experimenta este nuevo teatro del emprendedor y ya diestro director griego, en un intento suyo de buscar la verdad y el dinamismo en el teatro<sup>202</sup>. Así pues, en un primer momento, el “Teatro de Arte” de K. Kun adopta como modelo teatral la Escuela de Stanislavski<sup>203</sup>, interesándose así de manera especial por el teatro psicológico, por “el realismo poético”, es decir, por autores como H.

---

<sup>199</sup> J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): p. 59-60.

<sup>200</sup> M. MAYAR (2004): p. 29. Sobre el teatro de sombras griego, remitimos al amplio y pormenorizado estudio de M. MORFAKIDIS (1999); y a W. PUCHNER (1988).

<sup>201</sup> Para Y. Mortzos, K. Kun se adelantó al menos cincuenta años a su época. *Vid.* Y. MORTZOS (2005): p.505.

<sup>202</sup> M. MAYAR (2004): p. 79.

<sup>203</sup> C. Stanislavski se instaura como mentor de K. Kun en el primer período de su “Teatro de Arte”. (M. MAYAR (2004): p. 79).

Ibsen, A. P. Chéjov o L. Pirandelo<sup>204</sup>. Asimismo, este nuevo teatro kuniano adquiere pleno compromiso social: un carácter totalmente didáctico y, a su vez, cabe decir que político. Posteriormente, la aspiración que Lorca ya habría de alcanzar durante su aventura en La Barraca, K. Kun la hizo realidad aquí: un “teatro total”, un teatro donde –diría él- la proyección de la poesía y de la verdad de la vida, crea la magia teatral. Un teatro donde mente, sentidos, movimiento y voz dominan absolutamente en la forma y en los objetivos de la obra”<sup>205</sup>. Esto mismo nos lo refiere el dramaturgo griego I. Kambanelis, uno de los más predilectos de K. Kun, quien, a su vez, afirma que K. Kun “a través de su experiencia como director de escena llegó a lograr algo esencial: la transformación del texto en acción.”<sup>206</sup>

Pero para el logro de ese teatro “verdadero”, de un “teatro total” capaz de crear “emoción y poesía, en la palabra, en la acción y en el gesto”, diría Lorca; o “poesía y magia”<sup>207</sup>, según K. Kun, se imponía una tarea verdaderamente ardua: renovar algunos elementos y recursos escénicos<sup>208</sup>. Tanto Lorca como K. Kun

---

<sup>204</sup> K. KUN (1987): p. 92.

<sup>205</sup> I. KAMBANELIS (1987): p. 189.

<sup>206</sup> I. KAMBANELIS (1987): p. 189.

<sup>207</sup> K. KUN (1981): p. 54. K. Kun pensaba que los dos elementos principales del Drama Antiguo así como los de las obras de los grandes dramaturgos clásicos y neoclásicos extranjeros de teatro poético, entre las cuales incluía la obra de Lorca, eran la *pasión* y la *emoción*, elementos canalizados dentro de un acto estético dionisiaco, de manera que pudieran cautivar las verdades del poeta. (K. KUN (1981): p. 67).

<sup>208</sup> En 1943, K. Kun declara que el “Teatro de Arte” intentaba crearse como un *teatro total*. No obstante, tenía el convencimiento de que un verdadero

entendieron que la base y, a su vez, el problema del teatro lo constituía la *plástica escénica*. La mitad del espectáculo, diría Lorca, depende del ritmo, del color, de la escenografía”<sup>209</sup>. En esta misma línea, R. Martínez López afirma que en la concepción globalizadora del teatro como “espectáculo total” de Lorca, imperan tres componentes clave: la *plástica*, el *lenguaje corporal* y la *música*<sup>210</sup>, elementos éstos de un nuevo estilo teatral que Lorca y K. Kun<sup>211</sup> lograron revalorizar de una manera gradual y experimental”<sup>212</sup>.

---

teatro total tardaría mucho en existir en Grecia. Para dar una emoción estética, pensaba K. Kun, debemos apoyarnos en nuevas formas, en nuevos signos, en medios de expresión contemporáneos, sacados de las necesidades de nuestra realidad interior y exterior. *Vid.* K. KUN (1981): p. 27.

<sup>209</sup>*O.C.*, t. IV, vol.1: p. 675. Hemos de apuntar que Lorca tiene nociones del “escenoplasticismo”, concepto estético teatral moderno utilizado por el director del “Teatro Sperimentale degli Independenti” de Roma, A. Giulio Bagaglia. Este director teatral, escenógrafo y escritor futurista, expuso en la “Residencia de Estudiantes” sus nuevas ideas escénicas donde el ritmo, el color y, sobre todo, la utilización de la luz se convertían en elementos fundamentales de las puestas en escena. *Vid.* J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): p. 266; y M. E. HARRETCHÉ (2000): p. 34-35.

En 1943, declararí K. Kun que el expresionismo popular griego resultó un maestro valioso para él al ayudarlo a que se cultivara dentro de él el sentido y la necesidad de la plástica en el teatro. (K. KUN (1981): pp. 13-30).

<sup>210</sup> R. MARTÍNEZ LÓPEZ (2003): p. 68.

<sup>211</sup> En la revalorización escénica llevada a cabo por K. Kun a lo largo de su labor en el *Teatro de Arte*, supondría un referente crucial el teatro de B. Brecht y el Teatro del absurdo. *Vid.* K. KUN (1987): p. 93 y ss.

<sup>212</sup> K. KUN (1981): p. 59.

Veamos pues en qué consistió la revalorización de cada uno de los elementos citados:

1. De la *plástica*, lo más destacado en España surgió cuando los artistas españoles, asumiendo como referente ideal las instancias y determinaciones del *movimiento moderno* europeo que resumen la casi totalidad de los *ismos* -corriente más conocida en España como *arte nuevo*-, quisieron elevar sus prácticas artísticas con el arte de vanguardia<sup>213</sup>. Según J. L. Plaza Chillón, el criterio renovador de La Barraca se extendió al concepto moderno de la plástica escénica para lo cual reunió Lorca a los pintores y artistas más interesantes del momento<sup>214</sup>.

En lo que atañe a K. Kun, es de suponer que durante su estancia de un año en París como estudiante de Estética en la Sorbona, debió hacerse eco del movimiento moderno europeo arriba mencionado. En este sentido, nos inclinamos a pensar que no debe ser casual el hecho de que K. Kun se hubiese dirigido ya al principio de su carrera teatral al gran pintor F. Kóndoglu y de que hubiese incluido entre sus colaboradores escénicos al también destacado pintor, discípulo de aquel, I. Tsarujis. Con este último, K. Kun contaría para la escenografía de sus representaciones en La Escena Popular hasta 1934, año en el que este joven pintor se trasladaría a la capital francesa a la búsqueda de nuevas ideas que inspiraran y guiaran su evolución artística. Pasarían muchos años hasta que I. Tsarujis, seguramente ya instruido en las corrientes modernas,

---

<sup>213</sup> J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): p. 61.

<sup>214</sup> J. L. PLAZA CHILLÓN (2001): p. 61. En la Barraca, Lorca tuvo como colaboradores a los mejores pintores de la escuela española de París. *Vid.* CH. MAURER (1997): p. 83.

volviera a colaborar, como escenógrafo, en las representaciones de K. Kun<sup>215</sup>.

2. Acerca del segundo elemento revaluado, el *lenguaje corporal*, podemos señalar que tanto K. Kun como Lorca reivindicarían una “revalorización del cuerpo”, identificable o, al menos cercana, al “self control” de C. Stanislavski<sup>216</sup>.

3. El último elemento teatral señalado por Lorca, es la *música*. Ésta en la obra teatral lorquiana asume un papel esencial. “Sólo a través de la música –diría el poeta- se puede decir “lo que no se puede decir”; y hasta tal punto lo concibe así que algunas de sus obras tienen estructura musical, como es el caso de *Bodas de sangre*, que “nace como estructura operística, donde lo dicho de la voz se

---

<sup>215</sup> M. MAYAR (2004): p. 29.

<sup>216</sup> *Vid.* R. MARTÍNEZ LÓPEZ (2003): p. 69; y para profundizar en este aspecto del teatro de K. Kun, *vid.* K. KUN (1981): p. 19.

Pero igualmente, hemos de apuntar que Lorca en 1935 también hace mención a la importancia, en cuanto a técnica y contenido, del arte ruso:

El gran arte literario ruso pre-revolucionario ha influido y formado en gran parte del alma de mi generación. Esto no ocurrió en Francia, sino específicamente en España. Y, por lo tanto, el cinema de la Rusia soviética, con más razón que la literatura pre-revolucionaria de Dostoyevski, Gogol, Tolstoi y Puschkin, es mejor entendido por los españoles debido a su dureza de expresión, a su pasión rural y a su ritmo. Lo creo, por esta razón, un factor a tener presente en el desarrollo de la cultura de nuestro pueblo. (...) Desde el punto de vista de su técnica, se debe tomar como modelo. Desde el punto de vista de su contenido, también. Ambas cosas son admirables y nuevas; en el cinema soviético representan una lección que los intelectuales españoles debemos asimilarnos. (*O. C.*, t. VI, vol. 1: p. 692).

contrasta radicalmente con lo dicho del símbolo musical”<sup>217</sup>. La música que, como expresa el mismo dramaturgo refiriéndose a *La zapatera prodigiosa*, está en el ritmo de los movimientos, del diálogo que a veces termina, naturalmente, en canto”<sup>218</sup>. En una entrevista a E. Moreno Báez sobre su trabajo en la Barraca, en 1933, contestando a cuál era su sentido de la recitación, Lorca se refería al cálculo de la “extensión de cada pausa que produce en escena una armonía en los silencios realmente extraordinaria”<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> R. MARTÍNEZ LÓPEZ (2003): p. 70. Para A. Soria Olmedo, la obra dramática de Lorca ofrece una amplia serie de formas musicales cuya función va siendo cada vez más importante en la estructura de las obras. Así, opina este estudioso que “quizá el punto más alto en ese camino de integración esté en la escena de la despedida de la Novia en *Bodas de sangre*, cuyo epitalamio procede de las *arbóreas* de los gitanos andaluces, pero sólo en parte, ya que la técnica de contrapunto en que la escena está escrita viene directamente de la escucha de la cantata 140 de Bach, como demostró Ch. Maurer”. (A. SORIA OLMEDO (2004): 245-268). Para otras interpretaciones acerca del mismo tema, *vid.* CH. MAURER (1986): 237-250; y J. C. RODRÍGUEZ (2002): pp. 484-485.

<sup>218</sup> *O.C.*, t. VI, vol. 1: p. 598. En esa misma entrevista que Lorca concede en Buenos Aires con motivo del estreno de *La zapatera prodigiosa*, declara: “Espero que no le sorprenda lo nuevo que hay en el ritmo de *La zapatera prodigiosa*, quiero decir que no le sorprenda desorientándolo. Es que *mi obra es musical* [el subrayado es nuestro]. Por eso el que quiera ponerle música cometería un disparate. La música está en el ritmo de los movimientos, del diálogo que a veces termina, naturalmente, en canto. Esto no ha sido notado por la crítica hasta después del estreno de *Bodas de sangre*, y cuando [Gerardo] de [sic] Diego lo hizo notar, me agradó porque me parece justo”. (*O.C.*, t. VI, vol. 1: p. 598).

<sup>219</sup> *O.C.*, t. VI, vol. 1: p. 549.

En opinión de K. Kun, el discurso, configurado por las vocales y los sonidos, se hace el elemento principal para la dirección ya que conforma el mito. Así, “incluso un cubo de basura -expresaría K. Kun- puede tener poesía, dentro de una determinada óptica”<sup>220</sup>.

### **Reconocimiento internacional.**

La cada vez más exitosa actividad teatral de Lorca como dramaturgo y director escénico, había quedado colapsada en 1936, por el asesinato del artista al comienzo de la Guerra civil española. La de K. Kun, sin embargo, al frente de su “Teatro de Arte”, hasta 1987 que muere, sería objeto, de numerosos y continuos triunfos escénicos, homenajes y galardones en reconocimiento a su labor teatral que le fueron asimismo otorgados en el extranjero<sup>221</sup>. A través de la popular y reconocida “Escuela Dramática” que fundó él mismo en 1942, dejaría un gran acervo de hombres de teatro (: actores, directores, dramaturgos) que habrían de seguir su estilo y método vanguardistas de representación escénica<sup>222</sup>. Pero además su contribución resultó determinante en el florecimiento de la dramaturgia griega y en la renovación de la práctica escénica.

Desde el principio de su carrera teatral, K. Kun, bajo la convicción de que “cada pueblo puede crear y ofrecer sólo cuando se siente a sí mismo enraizado en la tradición”, y de que “todos los grandes de todos los lugares y todos los tiempos se encuentran muy cerca de la tradición popular”, indagó los elementos que unían las épocas lejanas griegas con lo más puro que mantiene el alma popular

---

<sup>220</sup> K. KUN (1987): p. 166.

<sup>221</sup> Para profundizar en el tema, *vid.* K. KUN (1981): p. 50.

<sup>222</sup> A. JRISTOFIDIS (1987): pp. 199 y ss.

de hoy<sup>223</sup>. Consiguió una línea estética íntegramente griega, una línea liberada del esteticismo al modo extranjero y de empalagos costumbristas. Así llevó a escena obras del teatro europeo de una manera más esencial y gloriosa que la mayoría de los directores que intentaban imitar el estilo europeo<sup>224</sup>. El espectáculo conseguido en su “Teatro de Arte”<sup>225</sup>, marcó la apertura de un nuevo camino en las representaciones griegas, el camino del teatro poético regional<sup>226</sup>. Y precisamente con ese mismo espíritu reflector de la manera griega y así como montara el Drama Antiguo<sup>227</sup>, considerando que “la lengua

---

<sup>223</sup> K. KUN (1987): pp. 180-81.

<sup>224</sup> K. KUN (1987): pp. 180-81.

<sup>225</sup> A partir de la década de los 60, K. Kun tuvo un extraordinario reconocimiento en el extranjero (: París, Londres, Polonia, Moscú, etc) representando obras del Teatro Antiguo griego. Así, despertando asombro y admiración, llegó a influir en destacados directores de teatro, como el británico Peter Hall. Éste, en agosto de 1993, tras su exitoso estreno londinense, representó en el teatro ateniense de “Irodio” la obra aristofanesca *Lisístrata*, declarando en aquella ocasión que su montaje estaba influenciado por el “Teatro de Arte” de K. Kun por el que sentía una gran admiración. (*Καθημερινή*, 7-08-1993). Para más información sobre la proyección internacional de Kun, *vid.* Y. MORTZOS (2005): pp. 347 y ss.

<sup>226</sup> K. ASIMAKÓPULOS (2006): p. 9. Lo mismo, cabe decir de Lorca, pues también revaloriza el teatro poético- a través de la mano del “poeta dramático”- convirtiéndolo así en “teatro de arte”. (R. MARTÍNEZ LÓPEZ (2003): 78). También remitimos a A. BERENGUER (1992), quien recoge los cinco supuestos básicos que, en su opinión, recoge Lorca de la tradición del teatro poético.

<sup>227</sup> Para K. Kun, entre el teatro clásico antiguo y el contemporáneo hay una relación muy estrecha. Expresa que estas dos formas de teatro, tan alejadas en el tiempo, están conectadas por algo más esencial: el problema



de la poesía y de la verdad es común en toda la tierra y en todos los tiempos”<sup>228</sup>, subió a escena de una manera ejemplar a los grandes dramaturgos clásicos y neoclásicos extranjeros de teatro poético. Y entre éstos, a Federico García Lorca.

El acercamiento de K. Kun a la obra de Lorca, sin duda resultó de lo más atinado. Pero, ¿podría acaso haber sido de otra manera? Tras las referencias anteriores acerca de la biografía, del concepto de teatro y de la dramaturgia, tan parecidos en Lorca y K. Kun, creemos que queda justificada absolutamente nuestra constatación primera de que se trata de dos vidas diferentes pero también paralelas. Y cabe finalmente preguntarse, si la suerte de Lorca habría sido distinta en el país griego de no haber sido por esta primera representación que subió ejemplarmente a escena un director tan hábil pero sobre todo tan identificado con la obra lorquiana: Károlos Kun.

---

del hombre dentro del mundo. Además, K. Kun se ha referido a la importante aportación del teatro clásico contemporáneo en su consecución por la plasticidad en la expresión. (K. KUN (1987): p. 79).

<sup>228</sup> K. KUN (1987): p. 61.

## **CAPÍTULO III:**

### **LA RECEPCIÓN DE *BODAS DE SANGRE* EN GRECIA.**

## **I. LA PRIMERA REPRESENTACIÓN DE *BODAS DE SANGRE* EN LA ESCENA GRIEGA.**

La primera representación de *Bodas de sangre* en Grecia, el 8 de abril de 1948, es especialmente significativa ya que supone, de una parte, la inauguración del repertorio de la obra dramática de Lorca en el país y, de otra, un extraordinario éxito que influirá decisivamente en el rumbo del teatro lorquiano en el país griego así como también en el despertar de la dramaturgia griega.

### **I.1. La primera etapa del *Teatro de Arte* de K. Kun (1942-1950).**

#### **I.1.1. Contexto histórico.**

La primera puesta en escena de *Bodas de sangre* en la historia del teatro griego del s. XX, queda enmarcada en la que se considera la etapa inicial de actividad del “Teatro de Arte” de K. Kun (1942-1950). Una etapa que coincide con un período especialmente convulsivo y trágico de la historia griega contemporánea en el cual se suceden dos acontecimientos de gran relevancia: la Ocupación alemana (1941-1944) y la Guerra Civil (1944-1949).

La década que va de 1940 a 1950 estará por tanto marcada en el país griego por un fluir continuo de sentimientos. En un primer momento, hubo de sufrir el pueblo griego el miedo y el hambre que supuso la invasión de las tropas del III Reich durante la Segunda Guerra Mundial, para pasar posteriormente, y de manera continuada, a afrontar un tormento aún peor con el siempre doloroso y lamentable enfrentamiento fratricida. Al respecto, el historiador R. Clogg escribe lo siguiente:

El período de la guerra civil añadió muchas desgracias a la ya enorme catástrofe material de la Ocupación, pero al no luchar ya alemanes, italianos y búlgaros frente a griegos sino griegos contra griegos, la guerra civil añadió una dimensión completamente nueva de odio y ruptura a la tragedia griega. Alrededor de 80.000 griegos murieron durante la Guerra Civil, 20.000 fueron juzgados por injusticias contra el estado, más de 5.000 en pena de muerte o cadena perpetua y 7000.000 refugiados, más o menos el 10% de la población, se vieron obligados a abandonar sus hogares. Si Grecia había salido de la I Guerra Mundial y de la Guerra civil, se dividió aún más. Esta última ruptura no podía sino dejar una situación de amargura, que ensombrecería seriamente el desarrollo político de posguerra del lugar.<sup>229</sup>

Pero pese a la situación verdaderamente siniestra en la que se hallaba el país griego y las condiciones inhumanas y duras por las que atravesaba su pueblo, el “Teatro de Arte” abriría sus puertas en 1942. Entre otras pretensiones, se imponía así el carácter mesiánico de K. Kun reflejado en su teatro didáctico, que le conduciría ahora de manera premeditada a la búsqueda de un teatro capaz de atender las necesidades de un público abocado al sufrimiento y deseoso por ello de un género teatral distinto, ya no tanto de entretenimiento como introspectivo. Por otra parte, la actitud de este director escénico no contrasta en absoluto con la tesis expuesta por el lingüista francés R. Barthes:

---

<sup>229</sup> R. CLOGG (1979): p. 162.

En las grandes épocas trágicas, el esfuerzo de los genios y del público se ocupaba no tanto del enriquecimiento de los conocimientos y experiencias como del despojo cada vez más riguroso de lo accesorio, la búsqueda de una unidad de estilo en las obras de espíritu. Era necesario obtener y dar al mundo una visión sobre todo armoniosa –aunque no necesariamente serena-, esto es, abandonar voluntariamente un cierto número de matices, de curiosidades, de posibilidades, para presentar el enigma humano en su delgadez esencial”<sup>230</sup>.

### **I.1.2. Estética teatral.**

La idea de K. Kun de fundar el “Teatro de Arte” subyacía únicamente de la necesidad de crear un *teatro total*. Es decir, un equipo que hubiese aprendido a pensar y a trabajar en unión psíquica y orgánica; un equipo sobre todo enseñado y sometido a un nuevo aprendizaje de expresión teatral que se configuraría con el tiempo para atender, cuanto mejor posible, *obras teatrales, reveladoras para los intérpretes y para el público*. Se trataba pues de la creación de un teatro fuera del círculo comercial, de un teatro no ligado a lo empresarial, libre de divismo, virgen en compromisos artísticos<sup>231</sup>.

La línea estética seguida por K. Kun a partir de la puesta en marcha de su teatro experimental “Teatro de Arte”, continúa por tanto aquella línea de signo íntegramente griego iniciada en “La Escena Popular” (1933-1936) que fue definida años antes por el propio director escénico en el programa teatral de la representación de *Alceste*:

---

<sup>230</sup> Cfr. A. CARMONA VÁZQUEZ (2003): p. 19.

<sup>231</sup> K. KUN (1987): pp. 11-30.

Nuestro propósito es crear una escena con tradición griega. Con esto no queremos decir que podamos evitar cada influjo extranjero. Sin embargo, veremos como trabajar con material de nuestro entorno, lisiado ante todo por el Teatro Cretense, que esté más cercano a nosotros, por el Karaguiosis -que por muy menospreciado que quedara, es una fuente muy rica-, por otras artes representativas –bailes, pintura popular, canciones, música- y por la poesía de nuestra tierra. Junto a esto, nos conducirán también las costumbres y los tipos que encuentra uno todavía en Grecia como símbolos de la vida y del alma de nuestros días. Y con estos símbolos, que muchos se han conservado desde la antigüedad hasta hoy, nos acercaremos también a la tragedia antigua.

Con el estudio únicamente y el aprendizaje muerto nos engañaríamos a nosotros mismos sin nada que ofrecer. Sobre el teatro antiguo, se han escrito y se han dicho muchas cosas. Infinitos libros y estudios. Nosotros para representar Alcestes en nada de eso nos hemos basado. Sentimos la obra, la llevamos a nuestra lengua nosotros mismos (Traductores de la obra: K. Kun, L. Kalergis, Th. Spanudis) e intentamos producir con nuestros medios, medios que están vivos en nuestras almas, el ritmo, la sobriedad y la belleza de la tragedia antigua<sup>232</sup>.

En efecto, desde el principio de su carrera teatral, este director griego, bajo la convicción de que “cada pueblo puede crear y ofrecer sólo cuando se siente a sí mismo enraizado en la tradición”, y de que “todos los grandes de todos los lugares y todos los tiempos se encuentran muy cerca de la tradición popular”, indagó los elementos

---

<sup>232</sup> Cfr. M. MAYAR (2004): pp. 29-30.

que unían las épocas lejanas griegas con lo más puro que mantenía el alma popular<sup>233</sup>, consiguiendo así una línea estética íntegramente griega, una línea liberada del esteticismo al modo extranjero y de empalagos costumbristas. De esta manera, llevó K. Kun a escena obras del teatro europeo de una manera más esencial y gloriosa que la mayoría de los directores que intentaban imitar el estilo europeo<sup>234</sup>. Y precisamente con ese mismo espíritu reflector de la manera griega y así como montara el Drama Antiguo<sup>235</sup>, considerando que “la lengua de la poesía y de la verdad es común en toda la tierra y en todos los tiempos”<sup>236</sup>, subió a escena de una manera ejemplar a los grandes dramaturgos clásicos y neoclásicos extranjeros de teatro poético. Y entre ellos, a Federico García Lorca.

La primera etapa de funcionamiento del “Teatro de Arte” de K. Kun en la cual se sitúa la primera representación de *Bodas de sangre*, está caracterizada básicamente por tres influjos: el “Teatro de Arte” de Moscú, el director de escena ruso C. Stanislavski y el “realismo poético”. Efectivamente, desde 1942, fecha de la fundación del “Teatro de Arte”, hasta la década de los 50, el interés teatral de K. Kun se centró sobre todo en la penetración del “realismo poético”, que desarrolló a partir de H. Ibsen y A. P. Chéjov hasta llegar a A.

---

<sup>233</sup> K. KUN (1987): pp. 180-81.

<sup>234</sup> K. KUN (1987): pp. 180-81.

<sup>235</sup> Para K. Kun, entre el teatro clásico antiguo y el contemporáneo hay una relación muy estrecha. Expresa que estas dos formas de teatro, tan alejadas en el tiempo, están conectadas por algo más esencial: el problema del hombre dentro del mundo. Además, K. Kun se ha referido a la importante aportación del teatro clásico contemporáneo en su consecución por la plasticidad en la expresión. (K. KUN (1987): p. 79).

<sup>236</sup> K. KUN (1987): p. 61.

Miller y T. Williams<sup>237</sup>. Y la verdad dramática del “realismo poético” de K. Kun, con su rico contenido psicológico, no podía lograr una mejor expresión si no a través de los elementos de las formas plásticas o de las líneas definidas por un acercamiento estilístico, como era el *expresionismo popular*.

En opinión de K. Kun, en el “realismo poético” la verdad dramática no se sustenta en artilugios teatrales sino que está profundamente enraizada en la misma obra, y su entendimiento depende del trabajo artístico colectivo; de ahí que sostenga que el punto crucial de esta acción colectiva lo constituyen los actores. Creía que sobre todo a través de éstos adquiere esencia una creación que finalmente se hace teatro; es decir, un grupo de actores cuya dedicación artística y esfuerzo consciente colectivo, así como su completa formación natural, intelectual y espiritual, tiene como objetivo la naturalidad y la autenticidad en la interpretación, más allá de los límites de la realidad aparente. El realismo poético exigía, no ya el acercamiento claramente mimético propio de la práctica teatral en uso, sino el acercamiento introspectivo de la representación, la observación interna del alma o de sus actos, que llevaría a la escena el estilo de lo “familiar”, de la tensión y de la solidez, a lo que K. Kun llamaba “teatro orgánico” que no es sino el teatro integral o total. Los otros mecanismos teatrales, como el diseño del escenario, la iluminación, el vestuario y la música, aunque importantes, son elementos secundarios para este director griego en relación con el discurso escrito y su expresión por parte del actor, que no es sino quien proyecta la forma.

Desde el primer momento de su carrera teatral, advierte K. Kun que la formación en la dirección escénica supone

---

<sup>237</sup> K. KUN (1987): p. 92.



necesariamente un proceso experimental arduo y dilatado. Y su mayor complejidad reside en la interpretación y el montaje de la tragedia<sup>238</sup>, pues para ésta se requiere una formación especial cuyo principal objetivo es el lograr proyectar los que, en opinión suya, constituyen sus tres elementos dominantes: *magia*, *pasión* y *emoción*<sup>239</sup>.

### **I.1.3. La temporada 1947-1948 del “Teatro de Arte”: el éxito de *Bodas de sangre*.**

Frente a la enorme pérdida económica que había supuesto para el “Teatro de Arte” la temporada anterior, su quinto período de actividad (1947-1948), para el cual K. Kun trabajaría

---

<sup>238</sup> K. KUN (1987): pp. 103-109.

<sup>239</sup> Y tanto la “pasión” como la “emoción” serían transmitidos a través de una liturgia estética dionisiaca, de manera que pudieran exaltarse las verdades en él. Verdades que tienen sus raíces en grandes hechos, grandes acciones que ocurren en un lugar y un tiempo sin barreras. Por eso también la técnica corriente de llevar la tragedia a escena debía cambiar para K. Kun. La técnica de expresión de la palabra y del sonido de lo trágico y de lo cómico, así como la expresión del movimiento del cuerpo, para este director, están conectadas entre sí. Intentó pues descubrir los sonidos más adecuados, de voz y de música, con frecuencia la orquestación musical de la palabra, distinta variedad de ritmos y de movimientos. En definitiva, consideraba que ha de experimentarse para dar de manera plástica con otras dimensiones la verdad. Para profundizar más en la manera particular y distinta, incluso en el mismo contexto griego, de interpretar K. Kun la tragedia, *vid.* K. KUN (1987): pp. 33-36, 110-118 y 179-182.

concienzudamente durante todo el verano, se convertiría en el portador de su mayor éxito taquillero. El repertorio configurado por K. Kun para este período teatral lo constituirían cinco obras: dos americanas, dos británicas y, la última, la de un español aún desconocido en la escena griega, Federico García Lorca.

Esta quinta temporada (1947-1948) del “Teatro de Arte” destacó sobre todo por sus triunfos escénicos. Inaugurada con una obra del repertorio norteamericano que, justo un año antes, había sido estrenada con éxito en la ciudad de Nueva York: la tragedia *Todos eran mis hijos* del dramaturgo A. Miller<sup>240</sup>. Las críticas que siguieron al estreno de esta obra por el Teatro de Arte de K. Kun, debieron sin duda resultar muy alentadoras. El articulista M. Karagatsis recomendaba a sus lectores asistir a la función para así “disfrutar de la bonita interpretación del “Teatro de Arte”, la cual les emocionaría profundamente y despertaría los sentimientos nobles de su alma”. Hemos de puntualizar sin embargo que, para M. Karagatsis, K. Kun representaba lo más destacado de la escena griega, refiriéndose a su teatro como “reposo espiritual y artístico dentro de las luces espirituales apagadas de nuestros tiempos mercantilistas...”. (M. Karagatsis, *Βραδυνή*, 11/10/1947). En cualquier caso, a través del conjunto de las reseñas teatrales escritas entonces, ya se pone de manifiesto que el “Teatro de Arte” constituye un referente importante dentro del ámbito espectacular de la escena

---

<sup>240</sup> *Todos eran mis hijos* fue estrenada en Nueva York el 29 de enero de 1947 recibiendo al año siguiente el Premio de la Crítica de Nueva York.

griega, ocupando en ésta un lugar de distinción. A modo de ejemplo, reproduzcamos las elocuentes líneas escritas por el crítico A. Thrylos al comienzo de este período teatral:

La inauguración del período ha sido este año por el Teatro de Arte, el cual me imagino que, como también el año pasado, será el único que presentará exclusivamente, sin desviarse, Arte. El “Nacional” se limitará a ser un museo de escaparates que está la mayoría anticuado, y así no dan a conocer del mejor modo posible los objetos expuestos; en los otros teatros, las obras de espiritualidad se reflejarán con lo industrial, y finalmente serán suplantadas por éstas. No me quejo de esta situación; reconozco que está prohibido por necesidad. El Teatro de Arte, entre ellos, se niega a someterse a la necesidad, y por su idealismo, por su fijación en su objetivo que exige una lucha dura, y, al mismo tiempo también, sobre todo, por sus logros, por los placeres estéticos que nos da, ocupa en nuestro interior un puesto totalmente destacado. Afortunadamente una parte al menos del público lo ha entendido y ha admirado su oferta y la circunda cálidamente con amor y entusiasmo<sup>241</sup>.

El segundo montaje de la temporada elegido por el Teatro de Arte de K. Kun fue *La vida con el padre* de Lindsey y Crausse, que mereció que el crítico M. Karagatsis lo destacara como “el mejor éxito de K. Kun en este género teatral fácil espiritualmente pero muy difícil” (M. Karagatsis, *Βραδυνή*, 10/12/1947). Pero este “director con talento profundo y grande”<sup>242</sup>, como hubiera de calificarlo el mismo M. Karagatsis, no mostró el mismo acierto precedente en la

---

<sup>241</sup> A. THRYLOS (1978): p. 366.

<sup>242</sup> M. Karagatsis, *Βραδυνή*, 10/12/1947.

elección de las dos obras siguientes<sup>243</sup>. Apostó en esta ocasión por dos producciones teatrales connotadas más por su carga ideológica y política que por sus cualidades artísticas. Por ello, en absoluto cálida resultó la acogida de un público que se mostraba entonces más receptivo, a juzgar por las críticas, a obras en las que dominaba el elemento humanista<sup>244</sup>.

No obstante, el cierre de la temporada habría de desarrollarse de una manera totalmente festiva para el “Teatro de Arte” pese a tratarse de la puesta en escena de una tragedia que, como su autor, era completamente desconocida por el auditorio teatral griego: *Bodas de sangre*<sup>245</sup>.

Hemos de señalar que desde 1942, es decir, seis años antes de su puesta en escena, K. Kun ya tiene en sus manos la traducción al griego de *Bodas de sangre*. Y la tiene además por duplicado. Pues fueron dos las traducciones hechas o solicitadas para su “Teatro de Arte”: una, la de Y. Sevastíkoglú, publicada en la Rev. *Τετραδίο* 1 (marzo 1945, pp. 28-65) bajo el título “Ματωμένα στέφανα”, y la otra, la de N. Gatsos, que sale a la luz el mismo año en la editorial Ίκαρος con el título “Ματωμένος γάμος”. Según Y. Sevastíkoglú (*Η λέξη* 62 (febrero-marzo 1987): p. 134), dicha traducción la hizo por

---

<sup>243</sup> Una de ellas fue *El chico de Winslow* de T. Rattigan (1946).

<sup>244</sup> M. KARAGATSI (1978): p. 106.

<sup>245</sup> No obstante, un día antes del estreno de *Bodas* en la escena griega, el diario *Τα Νέα* (7 de abril de 1948), presentó a Lorca como un personaje desconocido pero muy querido por la Compañía de K. Kun, de ahí el haberlo elegido para celebrar el 5º aniversario del “Teatro de Arte”. Acerca de la obra en sí (*Bodas de sangre*), se anticipó que se trataba de un poema profundo, una canción popular.

un encargo de K. Kun al enterarse éste de la existencia en la Embajada de Francia de una traducción al francés de una obra de Lorca. Así, tras solicitar y recibir esta traducción en préstamo, aprovecharon algunos colaboradores de K. Kun los dos días de los que dispondrían del ejemplar para hacer una copia del texto. Así, en una semana Y. Sevastíkgolu habría terminado además su trabajo como traductor de la versión francesa de la obra. Se trataba de la traducción de M. Auclair y J. Prevost, “La noce meurtrière”, editada primeramente en *La Nouvelle Revue Française* 295-296-297, de París, en 1938. En cuanto a la traducción de N. Gatsos, como dijera él mismo en el prólogo de su primera edición, en 1945, la hizo utilizando el primer tomo de las Obras Completas de Lorca de la Editorial Losada, publicado en Buenos Aires en 1938. De entre estas dos traducciones, K. Kun optó por la de N. Gatsos por parecerle más idónea para su representación.

El programa completo de aquella representación prevista para el 8 de abril de 1948 en el Teatro Alike ateniense, fue el siguiente:

***BODAS DE SANGRE***

de

Federico García Lorca

“Teatro de Arte”

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Károlos Kun

Escenografía y Vestuario: Iannis Tsarujis

Música: Manos Jatzidakis

**REPARTO**

Madre: Vaso Metaxá

Novia: Eli Labeti

Padre Novia: Lykurgos Kalergis  
Leonardo: Vasilis Diamandópulos  
Novio: Dimitris Jatzimarkos  
Mujer de Leonardo: Tania Korali  
Suegra: Anna Paitazí  
Criada: María Foká  
Vecina: Rita Musuri  
Luna: Alexis Damianós  
Muerte: Athiná Majailidu  
Muchacha 1ª: Georgía Valmá  
Muchacha 2ª: Marina Krassá  
Muchacha 3ª: Kula Agayotu  
Una muchachita: Jariklia Savvopulu  
Leñador 1º: Dionysis Pagulatos  
Leñador 2º: Tasos Politópulos  
Mozo: Tasos Ladis  
El baile a cargo de: Ángeles Grimanis

Para K. Kun, *Bodas de sangre* constituiría uno de los montajes escénicos más complejos realizados hasta aquel momento. La obra presentaba dificultades técnicas. A juzgar por lo expuesto por M. Mayar, hasta aquella ocasión, por las limitaciones espaciales presentadas por el Teatro Alikí, K. Kun había centrado su interés en obras que no exigían muchos efectos ópticos<sup>246</sup>. Pese a todo, los triunfos sucesivos obtenidos por el “Teatro de Arte”, ahora además intensificados durante este período teatral, se impusieron a los obstáculos manifiestos en la obra lorquiana. Y así, considerando *Bodas de sangre* una gran producción, K. Kun la eligió para celebrar dos motivos: uno, el cierre de la temporada teatral 1947-48 y, el otro,

---

<sup>246</sup> M. MAYAR (2004): p. 71.

el quinto aniversario del “Teatro de Arte”<sup>247</sup>. Si bien es cierto que este montaje supuso para K. Kun un gran reto, sin embargo se ajustaba perfectamente a su concepto teatral y al de su dramaturgia: una obra anclada en la tradición, con elementos folclóricos y en la que tenía cabida la fantasía. Para el ajuste escénico de la obra, siguiendo el concepto moderno de la plástica escénica, K. Kun reunió a unos artistas poco ejercitados aún, pero muy prometedores y aptos. Todos juntos constituyeron aquella noche en el Teatro Aliko ateniense un brillante espectáculo, que fue repetido, de manera excepcional, 67 veces seguidas<sup>248</sup>, que se hace punto insoslayable de referencia, todavía hoy, y que, no en vano, influiría de una manera inmediata y acusada en dramaturgos griegos<sup>249</sup>.

### **I.3. La crítica a la primera representación.**

La crítica documental que siguió a esta primera representación de *Bodas de sangre*, resulta sin duda exigua si se compara con el innumerable abanico de testimonios orales, directos e indirectos, que nos han llegado y que hemos recabado estimándolos al tiempo esenciales para el análisis empírico de los datos en nuestra presente investigación. La acogida de *Bodas de sangre* por parte de la prensa griega, desde un primer momento cabe afirmar que fue de lo más cálida. Los diarios y revistas griegos más destacados se hicieron eco,

---

<sup>247</sup> M. MAYAR (2004): p. 71.

<sup>248</sup> *Vid.* Rev. *Θέατρο* 29-30 (sept.-diciemb. 1966): p. 119.

<sup>249</sup> Significaría además esta representación de *Bodas de sangre* una excepción al carácter “no taquillero” del “Teatro de Arte” de K. Kun, hablándose por primera vez de “éxito comercial”. (M. KARAGATSI (1999): p. 350).

de forma inminente, de la aparición e irrupción del dramaturgo andaluz en la escena griega y no dudaron en indagar tanto en su biografía como en su obra, enriqueciendo sus reseñas con numerosos datos que contribuyeron notablemente al pronto conocimiento de la figura del nuevo y talentoso dramaturgo granadino.

No obstante, entre las críticas recogidas en la prensa, hemos de destacar, por constituir un precedente aunque sobre todo un caso aislado, la valoración primera del conocido crítico teatral A. Thrylos. Y decimos “valoración primera”, ya que unos años más tarde, precisamente tras presenciar el segundo montaje de la obra por K. Kun en 1955, este articulista, caracterizado básicamente por su conservadurismo y gesto despiadado, rectificaría casi completamente esa primera impresión negativa hacia la obra del dramaturgo Lorca. Pero veamos mejor en qué términos se refirió exactamente A. Thrylos tras la primera representación de *Bodas de sangre*:

Si soy Jaros<sup>250</sup> demoledor  
Soy también Jaros creador.

Estos dos versos de Valaoritis creo que se adaptan extraordinariamente al caso de Federico García Lorca. Su muerte le quitó la vida siendo aún joven, le arruinó la vida pero le dio la fama. Porque si Lorca no hubiese muerto en la Guerra

---

<sup>250</sup> Jaros, el antiguo Caronte conductor de las almas en la laguna Estigia que más tarde se convirtió en la genuina representación de la muerte en la tradición popular griega. Así lo encontramos en un gran acopio de canciones populares. *Vid.* Y. JORTATSI (2000): p. 49.



Civil española asesinado por el ejército de Franco, y si nuestra época no hubiese entregado el alma a las pasiones políticas y no hubiera llegado al punto de usar como criterios estéticos las creencias sociopolíticas, ¿se hubiera llegado a hablar de él? ¿hubiese sido aclamado por una parte de la opinión pública mundial como inteligente? ¿hubiera traspasado sus fronteras y hubiera sido presentado ante el público internacional? ¿hubiese elegido el “Teatro de Arte” subir a escena “Bodas de sangre” en las representaciones festivas con las que celebra el quinto año de su, como frecuentemente lo he referido y acentuado, verdaderamente lúcida trayectoria artística? Mucho lo dudo<sup>251</sup>.

Siguiendo más adelante las consideraciones hechas por A. Thrylos en la misma reseña, observamos que enmarca la obra no ya en el género de la tragedia (motivo éste de un intenso y dilatado enfrentamiento dialéctico con otro colega, M. Ploritis, que trataremos más en profundidad en otro capítulo), sino en el del costumbrismo, dando cuenta, al tiempo, de la irrupción que supuso esta representación en la escena griega desde el primer momento de su aparición:

¿Qué es Bodas de sangre? Una obra de color vivo, con un discurso lírico, pero otra cosa no, al menos a mi juicio, nada más que un costumbrismo que lo realza cierta poesía. Si se hubiera presentado de manera prudente y moderada, merecería que nos fijásemos en ella, porque tiene, lo repito, cualidades, pero cuando se rodea de vítores y tamborileos, cuando intentan convencernos de que se trata de una obra magnífica y única,

---

<sup>251</sup> A. THRYLOS (1978): p. 439.

¿cómo no fijarnos lo primero de todo en la distancia que lo separa de las cumbres?<sup>252</sup>

Haciendo una interpretación así de *Bodas de sangre*, es lógico que este crítico estime por otra parte que la obra adolece de detalle costumbrista:

(...) Creo que una única objeción tiene fundamento para la interpretación: que no demostró suficientemente lo pintoresco de la obra. La escena, por ejemplo, de la boda, del convite, del baile, también intensamente colorida, se presentó coja. El vestuario era muy pobre y los bailarines fueron situados entre los bastidores; sólo una pequeña representación suya llegó y bailó un momento sobre el escenario. No sería por supuesto correcto que la objeción esta tomase otras dimensiones; ni el pequeño escenario del Teatro Alikí ni tal vez los medios económicos del “Teatro de Arte” permiten las espectacularidades. (...) La obra no fue dañada por la interpretación. La obra está dañada por el creador y su escritor<sup>253</sup>.

Contrastando de lleno con lo arriba expuesto por A. Thrylos, M. Karagarsis sostiene que la interpretación de *Bodas de sangre* de K. Kun significó la puesta en escena de una obra trágica con elementos costumbristas o folklóricos, propios de un contexto rural. En este sentido, desde luego, la representación de K. Kun se ajustaría, según buena parte de la crítica aparecida en la prensa española, a la obra proyectada por su autor: no es costumbrista, sino

---

<sup>252</sup> A. THRYLOS (1978): pp. 439-450.

<sup>253</sup> A. THRYLOS (1978): p. 443.

trágica con motivos costumbristas propios del entorno rural. Pero reproduzcamos mejor las palabras elocuentes del propio crítico:

Esta verdad la observamos en *Bodas de sangre*. Argumento simple, pero que cerca un gran tema. Tratamiento escénico simplísimo, pero de manera inteligente simplísimo. Discurso elevado, puramente poético, pero esclarecido- de cada supuestamente pomposo- verbalismo. La tragedia de Lorca se dirige hacia lo más noble y valioso que contiene el hombre en su alma y sólo en su alma. Obra original, que remodela el drama de los hombres primitivos. Pero con aquella dignidad conmovedora que caracterizaba a otros hombres, que eran mucho más hombres de lo que somos nosotros. Hombres que sienten, dentro de su primitivismo, los grandes valores morales de la vida. Los que nos regaló la naturaleza. Y que se pierden diariamente, expulsadas por la influencia degenerativa del materialismo poco generoso. El drama de hoy de los hombres es cómo comer mejor, cómo trabajar menos, cómo complacer sin el menor esfuerzo su deseo sexual. En una palabra, cómo hacer una máquina de placeres materiales egoístas. ¡Y este drama inspira no la repugnancia sino el entusiasmo de algunos literatos contemporáneos! ¡Faltaría más...! <sup>254</sup>

Frente al juicio de M. Karagatsis, A. Thrylos concibe como tema central de la obra no ya el sexual, la pasión carnal, con “la lucha de fuerzas oscuras que invaden al personaje de la Novia arrastrándola inevitablemente a romper con la norma social establecida”, sino que, tal vez dominada por su conservadurismo puritano, opina que el contenido de fondo que reside en la obra no es

---

<sup>254</sup> M. KARAGATSI (1978): pp. 113-114.

sino el materialismo social dominante. Pero citemos mejor el texto de este crítico:

Lorca desconoce incluso que la tragedia antigua tiene como fondo el mito, en el cual no penetra más que el puesto muy definido del Hombre frente al Destino. Pensó escribir una tragedia en torno a un suceso cercano y claramente individual. Una muchacha no se casó con el hombre que ama y la ama, así, por capricho; soñaba, ya que tenía capital, con una boda más rica. ¿Qué necesidad implacable e incorruptible se puso en contra de su felicidad? A su amado lo dejó directamente. Después, cuando se casa con el novio rico, se da cuenta de que no puede vivir separada de su amado y se va con él. Los dos hombres morirán acuchillándose el uno al otro<sup>255</sup>.

Más adelante, el crítico A. Thrylos, mostrando evidente rechazo, alude a lo que considera la novedad escénica de la obra: la mezcla de lo real con lo fantástico:

En este argumento muy real y costumbrista - costumbristas son también las vendettas españolas que relacionadas con ésta- Lorca intenta dar generalidad, universalidad, elevación. Y para conseguirlo recurre a artificios: aparece la Luna, la Muerte; estas personificaciones, que no tienen unidad integral en toda la composición, no dan otra impresión que la de ser alegorías frías, convencionales. La Luna, la Muerte arengan incontinentemente<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> A. THRYLOS (1978): pp. 443-444.

<sup>256</sup> A. THRYLOS (1978): pp. 441-442.

El articulista M. Karagatsis, en su reseña sobre la representación, comienza advirtiendo por un lado el carácter profundamente lírico del discurso teatral, como la más clara particularidad de la obra; y por otro, constata lo que ya referimos en otro apartado: el hecho de que la traducción de N. Gatsos aunque sobrada de lirismo adolece tal vez de la plasmación del “ritmo matemático” que presenta el texto original. Así pues, justo un día después del estreno de la obra, el articulista M. Karagatsis publicaba en el diario *Βραδυνή* lo siguiente:

Lorca es poeta y sólo poeta. Cuando concibió con su fantasía y escribió *Bodas de sangre*, rechazó sobre todo su tema; es decir, la tragedia que nace en las almas de los hombres o choques de las pasiones grandes y eternas: Amor, Muerte, Honra, Maternidad, etc. *La técnica teatral, Lorca la dejó aparte* [el subrayado es nuestro]. Está claro que no estaba interesado en si su texto poético se sostendría sobre la escena. Escribió sobre todo un poema que conmoviera con la elevación del Discurso. Y sin embargo, la elevación del discurso poético es tan alta, que da en la obra, en lugar de la voluntad del escritor, cualidades escénicas superiores<sup>257</sup>.

En cuanto a la labor de K. Kun como director escénico, la crítica de elogio se hizo unánime, señalándose además la dificultad que presentaba esta puesta en escena. La crítico de teatro A. Mitropulu, tras destacar tanto el “Teatro de Arte” y el Ballet de Moscú, así como al dramaturgo sueco considerado pionero de la reforma expresionista, A. Strindberg (1849-1912) por su

---

<sup>257</sup> M. KARAGATSI (1978): pp. 113-114.

trascendencia en la nueva tendencia europea iniciada tras la I Guerra Mundial de alejamiento del Naturalismo del s. XIX y la vuelta hacia la farsa, la tragedia griega y las fiestas populares, escribía más adelante:

El trabajo de K. Kun con una obra así no era nada fácil. Corría el riesgo de ofrecer sólo un costumbrismo o, al contrario, de dejarse llevar por el simbolismo. K. Kun evitó estos dos escollos manteniendo el equilibrio entre el realismo y la poesía que se desprenden de toda la obra<sup>258</sup>.

Tampoco el escritor y crítico teatral E. Jarmuzios vaciló en destacar el trabajo escenográfico de K. Kun, subrayando además la que para él era la clave de su éxito:

Kun quiso explotar ante todo lo que había de humano en *Bodas de sangre*, para resaltar lo que tiene contacto directo con nuestro psiquismo. No dio tanta importancia a los elementos autóctonos (o tal vez le dio cuanto era necesario para no negar el carácter universal de la obra) y, al contrario, cuidó y subrayó lo que tenía una correspondencia directa con lo nuestro. (...) Lo que verdaderamente caracteriza la representación del “Teatro de Arte” es el grado de perfección que logró la labor escenográfica de Kun. (...) Intentó que los actores estuvieran tan libres de lo superfluo pero tan intensamente expresivo en la

---

<sup>258</sup> Vid. *Ελληνική Δημιουργία*, pp. 436-438. Citado también en Rev. *Θέατρο* 29-30 (sept.-diciemb. 1966): p. 114.

superficie dramática de la poesía, que creía uno que la poesía era ofrecida con movimientos sencillos y no con versos...<sup>259</sup>

El dramaturgo y director cinematográfico K. Asimakópulos, también testigo directo de esta primera puesta en escena de *Bodas de sangre*, se refiere a esta representación como a un “espectáculo” integral realmente logrado:

Y el comienzo palpable fue la representación, histórica para el teatro griego, de *Bodas de sangre* en mayo de 1948 por la compañía “Teatro de Arte” en el Teatro Musuri, una representación única caracterizada por la colaboración de unos artífices excepcionales –de gran consideración ya fallecidos. (...) Todos constituyeron un espectáculo que marcó la apertura de un nuevo camino en las representaciones teatrales griegas, el camino del teatro poético regional.”<sup>260</sup>

De la interpretación escénica de los actores, si bien se señaló su extraordinaria labor de conjunto, fueron destacados principalmente el papel de E. Lambeti como Novia, que “engendró con belleza trágica a la fatídica prometida” (M. Karagatsis, *Βραδυνή* 9/4/1948); y el papel de V. Metaxá que interpretó con “dramatismo sencillo el gran papel de Madre” (M. Karagatsis, *Βραδυνή* 9/4/1948) y “llegó a la concepción perfecta de su papel” pues “tenía toda la bravura implacable, podría decirse, de la desolada e invencible mujer y madre” (A. Mitropulu, *Ελληνική Δημιουργία*, pp. 436-438). Ahora

---

<sup>259</sup> Publicado el 10 de abril de 1948 en *Τα Νέα*. Cfr. también en Rev. *Θέατρο* 29-30 (sept.-dic. 1966): p. 114.

<sup>260</sup> K. ASIMAKÓPULOS (2006): pp. 8-9.

bien, motivo de rechazo por parte de la crítica fue el papel representado por D. Jatzimarjos como *Novio*, que fue “la única excepción, ya que no tenía lo muy grande que exigía su papel, del que el escritor quiere un hombre fuerte, injustificadamente tonto.” (A. Thrylos 1978: p. 444).

Los colaboradores merecieron igualmente la admiración y el entusiasmo de la crítica. Así pues, M. Karagatsis señaló que “el escenario de I. Tsarujis, con su intensa textura pintoresca, completó de manera maravillosa la atmósfera de la bonita tragedia”. (M. Karagatsis, *Βραδυνή* 9/4/1948). En aquellos decorados, según I. Sideris (*Θέατρο* 29-30: pp. 119-120), predominó el color blanco que “daba una sensación evocadora, halagadora, erótica; que cualquiera diría que pegaba no sólo con la pasión de la obra sino también que estaba destinada a capturar y encender ligeramente el alma, a transportarla a un momento más dulce del corazón humano.”<sup>261</sup> Pero, además, sabemos que I. Tsarujis, al ser preguntado por el color blanco dominante, expresaría: “icolor blanco y mantilla así llevada; eso es España, Míkonos, Mediterráneo!”<sup>262</sup>. De hecho, en sus trabajos en el “Teatro de Arte”, este artista solía crear un ambiente griego, ático, ateniense, motivo cabe decir de elogios, que ahora además creía propio de la obra del dramaturgo andaluz. Con todo, hubo una nota disonante al trabajo de I. Tsarujis que correspondió nuevamente a A. Thrylos, quien mostró reticencias tanto al vestuario “muy pobre” como al escenario, también “pobre” y “nada llamativo”. No obstante, esta sobriedad en el escenario señalada por A. Thrylos, justificada en cualquier caso por los precarios “medios económicos

---

<sup>261</sup> *Vid. Rev. Θέατρο* 29-30: p. 119-120.

<sup>262</sup> *Vid. Rev. Θέατρο* 29-30: p. 120.



del “Teatro de Arte”, enjuició más adelante el mismo articulista que, por otra parte, “no impidió el que pudiera uno distraerse de la obra, pues quedaba sólo “lo esencial”, “nada de detalle o insignificancia”<sup>263</sup>.

La labor del traductor, N. Gatsos (1911-1992), llamativamente, no destacó en las críticas escritas acerca de esta primera representación; motivo que contrasta, indudablemente, con las críticas que han seguido al resto de las representaciones de la obra. Hoy, junto con M. Jatzidakis, cabe afirmar que son los integrantes de este primer montaje configurado por K. Kun que más se repiten en el conjunto de los montajes griegos realizados de *Bodas de sangre*. De N. Gatsos me permito reproducir a continuación un fragmento del prólogo que escribe para la primera edición de su traducción, en 1945, ya que pone de relieve el grado de conocimiento que ya tiene el traductor del teatro español y lorquiano:

Frente a Calderón que sobre todo expresa en sus obras la vida interior, Lorca es anecdótico, describiendo el mundo exterior como discurre a nuestra vista. Sus paisajes son conocidos por todos, y no es necesaria ninguna preparación psíquica especial para entrar en el fondo de su poesía. Por eso a sus maestros más directos debemos buscarlos y encontrarlos entre Lope de Vega, Góngora y el gran romántico del siglo pasado, Zorrilla<sup>264</sup>.

---

<sup>263</sup> A. THRYLOS (1978): p. 443.

<sup>264</sup> *Nέα Εστία* 1752 (enero 2003): p. 123. *Vid.* también rev. *Η λέξη* 180 (abr.-junio 2004): pp. 243-245.

Por último, cabe señalar que fue precisamente a raíz de esta representación como es reconocida por vez primera la música escénica del hoy tan conocido compositor M. Jatzidakis. Este juicio correspondió a M. Karagatsis, quien escribió entonces: “este joven compositor tiene talento, profundo y puro, de manera que más tarde o más temprano ha de imponerse a la opinión pública”<sup>265</sup>, refiriéndose desde aquel día al “carácter griego de su música popular”<sup>266</sup>.

Concluyendo pues, a juzgar por las consideraciones anteriores, podemos afirmar que la primera representación de *Bodas de sangre* en la primavera de 1948, constituyó un éxito extraordinario y total. Fue llevada a escena de la misma manera extraordinaria como interpretaba el director escénico K. Kun la obra trágica. Causó así la emoción incontenible de un público además especialmente sensible por la proximidad a su propia tragedia (la guerra civil). Además, la “cultura rural” de la que surgía la obra y el “público agrícola” del que se componía buena parte de aquel auditorio escénico ateniense, fue factor determinante para que la labor magistral de K. Kun, quien creía además profundamente en la obra, realizase aún más aquel espectáculo teatral. Fue así como esta representación irrumpió con

---

<sup>265</sup> M. KARAGATSI (1978): pp. 115.

<sup>266</sup> M. KARAGATSI (1978): p. 33. La música compuesta para *Bodas de sangre*, cabría decir que representa un factor principal en el primer conocimiento de Lorca por parte del público griego que no asiste a las representaciones teatrales. Estas canciones, llenas de gran encanto, se hicieron populares por todo el pueblo griego que podía incluso tararearlas con sentimiento emotivo y de nostalgia. Rev. *Θέατρο* 29-30 (sept.-diciemb. 1966): p. 119.

fuerza en el panorama teatral griego, dando inmediatamente lugar al impulso de un nuevo género teatral: el *drama popular neo-poético*. Este montaje de *Bodas de sangre* configurado por K. Kun, que seguía la línea estética del “realismo poético” y un “expresionismo popular griego”, se convertiría desde un primer momento en el modelo fijo a seguir por la inmensa mayoría de los directores de escena griegos, hecho éste que, al tiempo, iría contribuyendo de manera decisiva, por su rememoración continua, al engrandecimiento de esta primera y triunfal representación de K. Kun, hoy ya convertida en mito.

## **II. ETAPAS DE RECEPCIÓN DE *BODAS DE SANGRE* EN LA ESCENA GRIEGA.**

En el curso de nuestra investigación se hizo necesario aunar el conjunto de las representaciones de *Bodas de sangre* en la escena griega<sup>267</sup> así como el de las críticas vertidas sobre cada una de ellas. Esta ardua y prolija labor que significó el rastreo en los archivos del Museo Teatral de Grecia, en los del Centro de Investigación griego de Teatro y, sobre todo, en la prensa griega de más de medio siglo (1948-2006), constituye una iniciativa nuestra que nos ha permitido hacer un seguimiento completo de esta obra por la escena griega reconstruyendo de una manera rigurosa y detallada su particular historia escénica, prolongada ya casi seis décadas, con sus correspondientes hitos.

---

<sup>267</sup> Parte de este material, pues ha sido significativamente ampliado aquí, apareció publicado en nuestra edición griega: *La luna el cuchillo las aguas. Lorca en Grecia* (2006a).

## II.1. Introducción: *Bodas de sangre* en la escena griega (1948-2006).

Antes de adentrarnos en nuestro punto siguiente, en el que vamos a abordar las distintas etapas distinguidas en su recepción desde 1948 hasta 2007, exponemos las particularidades del paso de *Bodas de sangre* por los escenarios griegos.

Para la recepción del dramaturgo Lorca en Grecia, sin duda jugó un papel determinante la primera y exitosa representación de *Bodas de sangre* dirigida por K. Kun en 1948. Y ya que precisamente fue *Bodas de sangre* la obra que influyó más ampliamente en el rumbo del teatro lorquiano en el país, nos proponemos analizar más específicamente de qué manera interpretaron esta obra los directores escénicos que la han representado así como los críticos de teatro.

En líneas generales, podemos distinguir dos líneas de escenificación principales en los estrenos de *Bodas de sangre*, las cuales presentaron dos personas de teatro vanguardistas que entendieron de una manera más amplia o profunda el sentido de la obra<sup>268</sup>: K. Kun y M. Rialdi.

---

<sup>268</sup> En opinión de A. Sánchez Trigueros (2005: 27-28): «hablar de realismo en lo que se refiere a *Bodas de sangre* y *Yerma* es hablar en puridad de realismo poético, un realismo voluntariamente alejado de la mimesis pura, con claras intenciones de trascender la representación plana de la vida y que en su desarrollo textual despliega unas dimensiones poéticas que cobran todo su relieve en escena con la adecuada utilización del verso, el ritmo, la música, el canto y la escenografía. [...] Sería, pues, el suyo un realismo en profundidad que se proyectaría hacia el simbolismo, al dar

En efecto, de las más de cuarenta representaciones registradas de *Bodas de sangre* en el país griego, basándonos en la crítica documental, cabe decir que, tras el éxito apoteósico de K. Kun, tan sólo una de las puestas escénicas realizadas podría afirmarse rotundamente que ha alcanzado un éxito comparable, es decir, un éxito total en el que se haya conseguido complacer y emocionar al público incluso en la escena del bosque. Cabe aquí apuntar que el primer montaje de la obra (Madrid, 1933), no resultó nada fácil tampoco a Lorca. El mismo M. Collado, entonces director de la compañía y también el actor que encarnó al *Novio*, recordaba con orgullo que nunca una obra había sido ensayada tanto en España como *Bodas de sangre*<sup>269</sup>. Esto se corresponde sin duda con lo dicho por el mismo Lorca en 1934: “Hace falta mucho y muy cuidadoso ensayo para conseguir el ritmo que debe presidir la representación de una obra dramática. (...) Que la obra empiece, se desarrolle y

---

cabida a lo onírico, a la tragedia íntima y cotidiana, a la aplicación del principio de que “todo tipo real encarna un símbolo». En este sentido, en la escena griega son K. Kun y M. Rialdi los directores escénicos que, a nuestro juicio, explotan más ampliamente esas dimensiones poéticas del texto de *Bodas de sangre*. El resto de los directores que suben en Grecia esta obra lorquiana lo hacen generalmente explotando más al Lorca realista de inspiración popular -con sus elementos costumbristas y folklóricos-, y menos al Lorca vanguardista que, según A. Sánchez Trigueros (2005: 24), coexiste en el texto del dramaturgo granadino. Más adelante, nos referiremos a la traducción de esta obra por N. Gatsos y a su falta de rigor a la hora de plasmar los símbolos de la obra.

<sup>269</sup> Fr. GARCÍA LORCA (1998): p. 336.

acabe con arreglo a un ritmo acordado es lo más difícil de conseguir en el teatro”. (O.C, t. VI, vol. I: p. 653).

En lo que atañe al resto de las representaciones griegas de *Bodas de sangre*, incluso aquellas que han recibido una buena acogida de crítica y público, a nuestro juicio, responden a un “triunfo parcial”, sustentado unas veces por la interpretación sobresaliente de alguno de los personajes y otras por la presencia de los motivos folclóricos o costumbristas de la obra.

El ajuste escénico de K. Kun lo siguieron fielmente la mayoría de las compañías profesionales, así como prestigiosos directores escénicos, entre los que nos permitimos destacar a: N. Jatziskos (Compañía N. Jatziskos, 1961), A. Minotís (Compañía Minotís-Paxinú, 1970), P. Papaioannu (Teatro Nacional del Norte de Grecia, 1978), A. Solomós (Teatro Nacional, 1980), N. Parikos (Teatro Municipal de Mitilini), A. Damianós (Nueva Empresa de Teatro, 1982), E. Vasilikioti (Teatro Municipal de Agrinio), K. Tsianos (Teatro Municipal de Rúmélis), M. Rialdi (Teatro Experimental de la Ciudad, 1991), Thanasis Papageorgíu (Compañía Teatral Stoá), Jr. Jristofís (Teatro Nacional del Norte de Grecia, 1993), K. Bakas (Teatro Municipal Periférico de Kalamata, 1994), Is. Sideris (Teatro de Movimiento Knosos), N. Jatzipapás (Teatro Municipal Periférico de Ioannina, 1996), N. Sakalidis (Teatro Nacional del Norte de Grecia, 1998), Jr. Papastergíu (Compañía Teatral “Calle Tesalónica”, 2000), Th. Gkonis (Teatro Municipal Periférico de Agrinio, 2002), Jr. Surá (Grupo Teatral “Anemi”, 2004) y a S. Jatzakis (Teatro Nacional, 2006).

Todos ellos se mantuvieron fieles, y con verdadero fervor, al “modelo Kun” de representación de *Bodas de sangre*. Básicamente,

tenemos aquí la repetición continuada de las principales opciones escénicas de la primera representación de *Bodas de sangre*: la traducción “popular” de N. Gatsos, la célebre y por ello reconocida música de M. Jatzidakis<sup>270</sup> y, de manera secundaria, la escenografía “griega” de I. Tsarujis, opciones que determinaron el modelo de acercamiento a una obra que casi siempre recompensa con un éxito a quienes participan en ella. Frente a otras obras europeas que fueron llevadas a escena en el país en aquella época, *Bodas de sangre* presentó al público griego costumbres familiares y situaciones conocidas de la común manera de vida mediterránea; y, puesto que la población de la capital ateniense provenía sobre todo de la provincia y sentía nostalgia del pasado agrícola<sup>271</sup>, la fórmula del costumbrismo con los muchos elementos folclóricos resultó infalible.

---

<sup>270</sup> El revestimiento musical de M. Jatzidakis está inspirado en el antiguo rebético inscrito en la cultura popular. (M. MAYAR (2004): p. 122). En cierta ocasión, el propio M. Jatzidakis hizo unas declaraciones que, dicho sea de paso, llegaron a escandalizar a algunos, en las que sostenía que su música estaba inspirada en la música rebética, la cual procedía a su vez de la música bizantina. Siendo así, y aceptando igualmente la consideración del maestro M. de Falla acerca del origen del flamenco, la música rebética y el flamenco tendrían un origen común en la música bizantina.

<sup>271</sup> La población urbana de la Atenas del s. XIX es voluble, carente de una tradición propia y dependiente espiritualmente de los grandes centros urbanos de Europa. Recibe el flujo continuo de la población agrícola, manteniendo así intensamente lo característico de la sociedad rural.

Por ello, el elemento de la nostalgia por el pasado rural unido al desplazamiento de la identidad nacional a la cultura popular, constituye la base ideológica del costumbrismo. La distancia que separa a la mitad de la población aburguesada de las clases medias y altas, hace que sobresalga el mundo del pueblo, conocido pero exótico al mismo tiempo, que, con el

No obstante, los motivos folclóricos que inserta Lorca en *Bodas de sangre* no se identifican con otros de los que se sirven distintos autores de la época. Como corroboración a lo dicho, baste traer a colación que, con motivo de la primera puesta en escena de *Bodas de sangre* (1933) por la compañía de J. Díez de Artigas y M. Collado, los críticos señalaron la oposición entre el “extraordinario carácter folclórico” de ésta y el andalucismo tradicional (convencional) representado por los Quintero: “La trágica Andalucía de Lorca no tiene nada que ver con el cromo fácil y vulgar de otras pinturas escénicas”, “la Andalucía de Lorca es precisamente el país antípoda de la Andalucía de los autores de comedias andaluzas”<sup>272</sup>. También hubo otras críticas en las que se marcó la novedad y, al mismo tiempo, la diferencia que traía la obra lorquiana; así, I. Agustí distinguía entre la Andalucía sevillana y la cordobesa: la primera, la de los hermanos Álvarez Quintero, que representaba la

---

encanto del folclore y la atracción del tiempo pasado, hace que parezca simple y paradisiaco en oposición a la caótica vida civil, a la desorientación espiritual del aburguesado.” (W. PUCHNER (1984): pp. 325-326). Para K. Kun, este repentino flujo de personas que tras la Ocupación alemana y la Guerra Civil griega llega de las zonas rurales a los grandes centros urbanos, y sobre todo a Atenas, en busca de una mejor vida, lleva materia para un nuevo estilo dramático que hace su aparición de una manera casi inmediata. Se trata de un público con necesidad de entretenimiento pero también de un género teatral de mayor calidad. Es por ello que K. Kun renueva entonces su repertorio teatral con el objeto de satisfacer las apetencias y gustos de un nuevo público básicamente procedente del campo. (M. MAYAR (2004): p. 83).

<sup>272</sup> L. FERNÁNDEZ CIFUENTES (1986): p. 143.



decadencia; mientras que la segunda, la de García Lorca, era imagen de la época gloriosa. Una distinción parecida se hizo en *Luz*<sup>273</sup>.

Precisamente por ese carácter folclórico que, muy a su pesar, le fue atribuido a nuestro poeta granadino, en la lectura de *Romancero gitano*, en octubre de 1935, en la capital barcelonesa, Lorca, intentando desmitificar su obra y desentrañar ese “fuerte carácter folclórico” con que se la estaba caracterizando, pronunciaría estas palabras: “Así, pues, el libro es un retablo de Andalucía con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista, y la nota celeste de los niños desnudos de Córdoba que burlan a San Rafael. Un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve. Y ahora lo voy a decir. Un libro antipintoresco, antifolclórico, antiflamenco. Donde no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de torero, ni un sombrero plano ni una pandereta, donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia, ni con ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender”<sup>274</sup>.

Pero también al director escénico griego K. Kun en más de una ocasión le fue achacado el marcado y reiterado carácter folclórico que imprimía en sus obras. No obstante, hemos de matizar que este

---

<sup>273</sup> L. FERNÁNDEZ CIFUENTES (1986): p. 143, n. 14.

<sup>274</sup> *O.C.*, t. VI, vol. 1: p. 359.

“folclore” en la obra kuniana no lo constituían elementos extraños o inusitados al hombre, sino elementos reconocibles y familiares a él. A este respecto, M. Mayar afirma que el reconocimiento por K. Kun del “alma griega”, constituía básicamente la admisión de fuertes vínculos entre el arte y la tradición, la percepción de que el teatro, si fuese considerado forma artística, podría conectar con un auditorio sólo si reflejase los símbolos de la tradición de ese auditorio. La tradición griega, la que K. Kun respetó, estaba viva en la clase media y alta urbanas y occidentalizadas, pero también en la vida de las personas sencillas cuyas costumbres y hábitos, se inclinaban más hacia Oriente que hacia Occidente. Punto de referencia eran claramente Bizancio y Oriente, y menos las influencias occidentales<sup>275</sup>.

Sin embargo, un gran acervo bibliográfico avala que *Bodas de sangre*, pese a sus elementos costumbristas, es una obra elevada a tragedia. En este sentido, F. Rodríguez Adrados (1989: 51), refiriéndose a la obra teatral lorquiana, escribe:

Este teatro poético maneja un lenguaje literario, está muy lejos del costumbrismo, del dilecto popular y del folklore: universaliza elementos que pueden ser locales en el origen, pero que son en realidad simplemente humanos.

Reproduzcamos también las palabras de J. Heredia Maya (1998: pp. 481-482) acerca del “costumbrismo” de esta obra:

Federico no se queda en el tipismo de algunos cuadros de costumbres; Lorca no es costumbrista aunque no viaja sino

---

<sup>275</sup> M. MAYAR (2004): p. 19.

alrededor de sus costumbres donde halla, no sólo lo llamativo para unos ojos y una mente extranjera o desconocedora, sino que, hijo de esa costumbre, percibe y extrae la esencia de ser, de ser él mismo, pastor-cazador con el zurrón lleno de vuelta. Desplaza así el problema de la creación fuera de las tendencias y la moda; idea bastante posmoderna en tiempos de virulento vanguardismo y militancia. Los filtros creadores usados por Lorca poseen la eficacia de limpiar y decantar la superficie visual (la fotografía y la postal) para radiografiar con nitidez, tras la encarnadura, los huesos estructurales de los personajes y las situaciones a base servir una “literatura” donde las metáforas, paralelismos, contrastes, imágenes tintadas de atrevimientos surrealistas y demás recursos se perciben manejados por un gran poeta, por un gran poeta integral de teatro.

Aquí, sin embargo, surge fácilmente la siguiente pregunta: ¿Han podido verdaderamente los imitadores de la línea de escenificación de K. Kun, presentar, así como su maestro, una idea estética completa de *Bodas de sangre*? La respuesta no es siempre afirmativa.

Cuando Lorca estrenó por primera vez en 1933, después de cinco años de meditación, la primera versión de *Bodas de sangre*, ya había encontrado la manera de convertir el “texto teatral” en “texto espectacular”. A eso contribuyó sobremanera su estancia en Nueva York (1929-1930)<sup>276</sup>, donde entró en contacto con nuevas corrientes

---

<sup>276</sup> M. E. Harretche, afirma que durante la estancia de Lorca en Nueva York, donde el dramaturgo hubo de estar expuesto a manifestaciones dramáticas nuevas y revolucionarias, da comienzo la revolución del teatro llevada a cabo por L. Strasberg. (M. E. HARRETCHE (2000). Sobre el paso de Lorca por N. York, *vid.*, entre otros, A. ANDERSON (1933).

estéticas (como el teatro chino y el teatro negro), así como su relativa experiencia adquirida como director teatral en el grupo *La Barraca*, la cual utilizó como verdadero “centro de investigaciones”. Siguiendo como modelo de escritura la obra del irlandés J. Millington Synge (1871-1909), *Jinetes hacia el mar* (*Riders to the sea*, 1904)<sup>277</sup>, Lorca, más allá de su personal talante lírico, explota elementos naturalistas, pero termina con un final metafísico (escena con la Luna).

A pesar de que J. Galsworthy estableció la necesidad de mantener separados dos estilos para él irreconciliables: el poético y el naturalista, esta fusión de estilos fue defendida y llevada a cabo por autores como J. Millington Synge (*The Playboy of the Western World*, 1907) y J. Masefield (*The Tragedy of Man*, 1908)<sup>278</sup>. R. Martínez López sostiene en su tesis que la dramática de Lorca

---

<sup>277</sup> Es posiblemente Fr. García Lorca quien por vez primera advierta sobre la presencia del autor irlandés J. Millington Synge (1871-1909) en el teatro lorquiano y en *Bodas de sangre* en particular. (Fr. GARCÍA LORCA (1998): p. 144). Según S. Chica Salas, Lorca probablemente asistió a la representación de *Jinetes hacia el mar* del dramaturgo J. Millington Synge, que en 1921 llevara a cabo el director de escena C. Rivas Chérif en la capital madrileña. En cualquier caso, nos consta que poco después, hacia 1922, Lorca se entusiasmó con la obra de J. Millington Synge, que le había leído, traducéndola del inglés, su amigo M. Cenón. (S. CHICA-SALAS (1961). La traducción de la obra al español -de la que, supone Fr. García Lorca, hizo manejo su hermano-, finalmente fue realizada y publicada en 1920 por Z. Camprubí y J. Ramón Jiménez. (I. GIBSON (1998): p. 507). Sobre las coincidencias entre *Bodas de sangre* y *Jinetes hacia el mar*, vid.: S. CHICA SALAS (1961), J. A. SMOOT (1978), y A F. E. FEITO (1981).

<sup>278</sup> R. MARTÍNEZ LÓPEZ (2003): p. 76, n. 102.

constituye una miscelánea en la cual conviven la tradición simbolista con la naturalista, y la fórmula teatral del drama en verso y la teatralidad del teatro del arte. Para el mismo estudioso, la tradición Naturalista entendida como “la óptica crítica del entorno que surge del drama”, se halla en la obra lorquiana y, por tanto, también en *Bodas de sangre*<sup>279</sup>. Lorca adquiere como dramaturgo un compromiso total: Así pues, en *Bodas de sangre*, como también en la obra teatral en la que está influenciada de alguna manera, *Jinetes hacia el mar* del irlandés J. Millington Synge, están presentes motivos que aluden a los “códigos morales” establecidos por la sociedad (en el caso del dramaturgo irlandés, imprimiendo un marcado sentido de crítica social a la burguesía). Según J. Ortega, *Bodas* refleja ese “severo código moral” que organiza las relaciones matrimoniales según intereses socio-económicos que hace, a la vez, de todo acto sexual no procreativo entre cónyuges, un pecado<sup>280</sup>. Para M. Auclair, es en el cuadro último de *Bodas de sangre*, concretamente en el diálogo que intercambian la Madre y la Novia cuando esta última se presenta con una mantilla negra en la casa de aquella, donde se encuentra la clave de la obra. El mismo cuadro, apunta A. Josephs y J. Caballero, sirve de desenlace pero también realza el sentido inevitable y sacrificial de la muerte de los hombres.

Ahora bien, este “carácter naturalista” señalado en la obra no significa “crítica radical” o “directa” sino que, de manera distinta, hay que entenderlo como el *sometimiento, provocado por el autor, de la norma moral a una revisión*. Así pues, Lorca en su procedimiento se desmarca tanto de la obra de J. Millington Synge

---

<sup>279</sup> R. MARTÍNEZ LÓPEZ (2003): p. 77.

<sup>280</sup> J. ORTEGA (1989): p. 142.

como de la tragedia griega, que sí hacen una crítica enérgica a la sociedad. El dramaturgo granadino, al contrario que J. Millington Synge y otros trágicos como Eurípides, se decanta por la “comunicación” a fin de evitar el rechazo de su receptor, que según sostiene M. Grazia Profeti (1992: pp. 19-24), es un público burgués a quien Lorca pretende atraer para así mostrarle a través de su obra la oposición naturaleza-convención. En suma, en Lorca no hay un planteamiento moral ni una crítica al *nomos*, ni siquiera un poner en tela de juicio la *hybris*, sino únicamente la exposición de la situación trágica de sus personajes. Pero reforcemos nuestra opinión con unas declaraciones del propio dramaturgo:

El teatro debe ser una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pudieran poner en evidencia morales viejas o equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre”, “Aspiro a enseñar al pueblo y a influir en él”.(O.C., t. VI, vol. 1: pp. 428 y 719-720).

Por otra parte, Lorca utiliza en su texto multitud de símbolos de la boda, de la vida, y de la muerte que anticipan el final trágico, elementos que, sin embargo, muchas veces se pierden en la traducción de N. Gatsos. En efecto, haciendo un análisis exhaustivo de la remodelación que hace el poeta N. Gatsos de *Bodas de sangre*, se puede comprobar claramente que el traductor no es siempre riguroso con el texto, alterando en muchos casos la traducción de una misma palabra, en pro de lograr la rima o el ritmo. Esta actitud suya, aunque sobre todo la de no conservar siempre los símbolos recogidos de la obra, no resulta sin embargo tan extraña, si se tiene

en cuenta que los dramas del simbolismo llegaron prematuramente a Grecia, quedando en un estado de poca madurez<sup>281</sup>. En cualquier caso, de aquí se puede argüir que en la traducción de *Bodas de sangre* de N. Gatsos se impone el carácter lírico-costumbrista al trágico.

Además, aunque el poeta de *Amorgós* -como también se le conoce a N. Gatsos-, preserva instintivamente la poética de Lorca y ofrece sin duda una remodelación especialmente notable de la obra, no adapta siempre, junto a los símbolos, la viveza del discurso lorquiano, de ahí que, en su traducción, domine el elemento costumbrista, que arrastra a la mayoría de los directores escénicos hacia la tendencia de un realismo absoluto. Ahora bien, con una interpretación de este tipo, el último acto de la obra, anti-realista, llega en total oposición al estilo del resto del texto, de ahí que cause normalmente desconcierto en los intérpretes, que la despachan sin vida, es decir, sin provocar emoción en el espectador. Sin embargo, objetivo de Lorca no era proyectar simplemente un tema rural –en tal caso hubiese puesto nombre tanto al lugar real del suceso (Almería, donde ocurrió el hecho), como también a los héroes de la obra, es decir, no les habría dado la forma arquetípica de personajes sociales-.

B. J. Dendle (1988: p. 210) apunta las diferencias entre los dramas rurales escritos en España la misma época y las tragedias lorquianas. En este sentido, afirma que Lorca, desmarcándose del drama rural en uso, “evita el lenguaje dialectal o vulgar; la localización de sus dramas –Andalucía- es menos específica que en el caso de Medina; cierta calidad costumbrista o pintoresca de los

---

<sup>281</sup> M. LYGIZOS (1980): p. 415.

dramas de Feliu y Codina y de Medina, falta en Lorca. Los elementos vanguardistas y poéticos de *Bodas de sangre* y de *Yerma* –y la borrosa focalización de estos dos dramas- serían inconcebibles en los dramas rurales de principios de siglo”. Ahora bien, para B. J. Dendle, las tres tragedias lorquianas conservan las líneas generales de los llamados dramas rurales: “inspiración en la realidad; ambiente rural de pobreza, de explotación y de violencia; el desencadenamiento de pasiones que conducen a un desenlace sangriento; protesta contra males sociales (la represión sexual de que son víctimas las mujeres); protagonismo de la mujer fuerte (la Madre en *Bodas de sangre*, Bernarda Alba).” Sobre esta misma cuestión, merece la pena reproducir las consideraciones expuestas por el profesor J. C. Rodríguez (2002: p. 486):

De cualquier modo, estos tres dramas rurales [*Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*] son en realidad tres tragedias operísticas. Se parte del modelo del drama rural de J. Benavente, de E. Marquina etc. que es el marco establecido. La diferencia radica en ese tratamiento operístico que Lorca da a los temas, esa presencia trágica de la ausencia: la ausencia del amor en *Bodas de sangre*, la ausencia del hijo en *Yerma*, la ausencia del hombre en *Bernarda*. Incluso podríamos hablar, a la inversa, de la presencia oculta de lo verdadero: lo verdadero de la “muerte joven” en *Bodas*, lo verdadero de la pasión candente en *Yerma*, lo verdadero del silencio candente en *Bernarda*.

A Lorca como escritor teatral le interesaba ante todo realzar los impactos psicológicos y la crítica social (Naturalismo) –aunque no llegara desde luego en este sentido a las últimas consecuencias,



como J. Millington Synge, que se vio obligado a abandonar su patria a causa del clamor popular, o como hiciera el mismo Lorca en *La casa de Bernarda Alba*, lo que tal vez provocase su asesinato-.

En este sentido, A. Berenguer (“Teatro y subteatro en Federico García Lorca”), expone una serie de supuestos básicos recogidos de la tradición naturalista<sup>282</sup>:

1. El carácter didáctico, implícito en el proyecto naturalista, emana del carácter predominante que el dramaturgo otorga a la “hirviente y múltiple vida” que le rodea.
2. La óptica crítica del entorno que surge del drama naturalista acoge la idea del conflicto existente entre el dramaturgo y el espacio social que le sirve de marco, entre el ideal de sus personajes y el universo degradado en el que evolucionan.
3. La actualidad ofrece un número infinito de temas (véase la Tabla periódica del drama, creada en 1894 por George Polti) que pueden servir de base a la escritura dramática. Aunque la afirmación se verá matizada por el mismo Zola (una obra dramática es un “fragmento de la naturaleza vista a través de un temperamento”) y Jean Jullien: “una obra es una rodaja de la vida colocada, con arte, en un escenario”.
4. El dramaturgo aceptará (también aquí) la suprema ley teatral de su acción, que deberá estar llena de

---

<sup>282</sup> Cfr. R. MARTÍNEZ LÓPEZ (2003): pp. 6-7.

sorpresas y, en ocasiones, sin solución, como es habitual en la vida real (August Strindberg).

5. Los personajes de la obra serán representados como seres humanos completos, en un trabajo de composición realizado por el actor que deberá romper la tradición de emplear exclusivamente los efectos de la voz para representar al personaje (Antoine). Estos personajes constituirán “entidades filosóficas e intelectuales” materializadas en super-hombres “colocados en un decorado emocional y sensual (Camille Mauclair).

Para W. Puchner (1984: pp. 324), la corriente del “Naturalismo” se ocupa de los estratos más bajos de la sociedad, de lo marginal de ella, y de los agricultores, pero sin disposición idílica o nostálgica, dando énfasis al incremento de la desgracia, de la miseria y lo inhumano; constituye un grito moral frente a la injusticia de la sociedad urbana y del sistema capitalista.<sup>283</sup>

Así, cuando Lorca presentó por segunda vez, y como director, *Bodas de sangre* en 1935, con M. Xirgu en el papel de *Madre*, la crítica señaló especialmente el ritmo y la exactitud matemática de la obra, determinados por la forma y los símbolos, así como por la unión armónica de los elementos de la poesía y de la prosa. Igualmente, se puso énfasis en la autonomía del espectáculo. Términos como “ritmo”, “colorido” y “plástica”, que ninguna de las

---

<sup>283</sup> Para profundizar más acerca del compromiso social de Lorca, *vid.*, entre otros, J. ORTEGA (1989); y M. E. HARRETCHE (2000).

reseñas lograba evitar, servían menos para describir la puesta en escena que para atestiguar aquel énfasis. No se trataba de una interpretación singular y permutable del director o de la compañía, sino de un postulado esencial de la obra. Además, dichas reseñas constataban que el interés, el entusiasmo y el deleite de unos espectadores atentos, estáticos, sobrecogidos, dependía mucho menos del conflicto trágico del relato que de su formalización escénica, su exteriorización espectacular.” Al mismo tiempo, los críticos advirtieron complacidos que en el asunto de la obra no había “novedad” alguna: “El conflicto de *Bodas de sangre* –escribirían- se halla repetidísimo en la escena castellana [...]. Lo hemos visto en Guimerá, en Benavente, en Eduardo Marquina, y lo hallamos en todas las literaturas dramáticas”, “no diría nada nuevo si no lo dijera la forma, el procedimiento, el símbolo”<sup>284</sup>.

En cuanto a la presencia de la poesía y de la prosa en la obra, Lorca, en una entrevista concedida a P. Massa en 1933, refiriéndose a *Bodas de sangre*, expresaría:

No más una obra dramática con el martilleo del verso desde la primera a la última escena. La prosa libre y dura puede alcanzar altas jerarquías expresivas, permitiéndonos un desembarazo imposible de lograr dentro de las rigideces de la métrica. Venga en buena hora la poesía en aquellos instantes que la disipación y el frenesí del tema lo exijan. Mas nunca en otro momento. Respondiendo a esta fórmula, vea usted, en *Bodas de sangre*, cómo hasta el cuadro epitalámico el verso no hace su aparición con la intensidad y la anchura debidas, y cómo

---

<sup>284</sup> Cfr. L. FERNÁNDEZ CIFUENTES (1986): p. 145.

ya no deja de señorear la escena en el cuadro del bosque y en el que se pone fin a la obra<sup>285</sup>.

Pero lo nuevo que traía *Bodas de sangre* era su forma lingüística, de “un carácter frágilmente local”<sup>286</sup>. Se trataba de una lengua sobria, austera, que se acercaba al carácter de la tragedia sin formas idiomáticas locales –formas que, acentuadas en la traducción de N. Gatsos, *imponen* básicamente una manera determinada de interpretación de la obra-. Es por ello que en el último montaje de la obra por el “Teatro Nacional” de Grecia (2006), bajo la dirección de S. Jatzakis, se hizo una transformación, sobre todo de la parte dialogada, de la traducción del tan admirado en el ámbito teatral N. Gatsos, en pro de dar viveza y renovar expresiones en ella ya muy en desuso en la gran urbe, propias de un lenguaje marcadamente rural. Esto tuvimos la ocasión de constatarlo durante las pruebas previas al estreno de la representación, concretamente a finales del mes de septiembre del año 2006, a las que asistimos por solicitud de la Compañía para ayudar precisamente al análisis y cotejo del texto original con sus distintas traducciones al griego. Finalmente, tras comprobar mediante la lectura del texto original que la traducción de N. Gatsos mantiene perfectamente su ritmo, el director escénico optó por utilizar esta traducción, para él única e irremplazable, alterando no por ello un gran acerbo de modismos y expresiones idiomáticas que podrían causar extrañamiento a un auditorio más

---

<sup>285</sup> O.C, t. VI, vol. 1: pp. 534-535

<sup>286</sup> L. FERNÁNDEZ CIFUENTES (1986): p. 139. Así pues, el lenguaje de Lorca, basándonos en la *Poética* de Aristóteles, coincide con el de la tragedia griega: un lenguaje “sazonado” (Arist. *Po.* 1449b), porque contiene, además de las palabras, ritmo, armonía y canto.

joven. Al respecto, apuntemos que T. Lignadis, refiriendo la necesidad de renovar las traducciones de las obras de la tragedia antigua, hace mención a la “lengua literaria de apariencia rural” que creó una tradición (la tradición idiomática rural del pasado) y también a una “nueva lengua urbana” que apareció paralelamente al desarrollo urbano, al analfabetismo, al incremento del público lector de periódicos y medios de comunicación de masas<sup>287</sup>.

Indagando, por tanto, en la crítica documental de las representaciones de *Bodas* en la escena griega, independientemente del éxito comercial, fácilmente se corrobora nuestro análisis anterior. Así A. Minotís, con motivo de la representación de *Bodas de sangre* (Compañía Minotís-Paxinú 1970), señala en una entrevista a Y. Kondoyannis el entrelazado del elemento tradicional español con el “totalmente moderno” (*Bήμα*, 3/10/1970), así como el del “sentimiento músico-lírico popular puro con la acción teatral” (*Ta Néa*, 5/10/1970). Habiendo profundizado en el texto y captado, como pocos, la esencia de la obra lírica, A. Minotís cree –como más tarde también K. Tsianos (*Yerma*, Teatro Nacional 2000) y, en la temporada teatral 2006-2007, S. Jatzakis (*Bodas de sangre*, Teatro Nacional 2006)- que su tema costumbrista se eleva a tragedia, y declara “que los griegos tenemos todos los datos para ver y representar de manera correcta a Lorca en nuestro país” (*Ελεύθερος Κόσμος*, 4/10/1970: entrevista a St. Artemakis).

---

<sup>287</sup> Para profundizar más en este tema y, en general, en el problema estético y lingüístico de la traducción de la tragedia, *vid.* T. LIGNADIS (1978): pp. 153-183.

Con todo, la crítica centró su interés en el arte incomparable de K. Paxinú (“incomparable, señorial, desgraciada, dura y vulnerable, la raíz de la vida que se corta, la raíz desde donde comenzará el grito”),<sup>288</sup> como también en el vestuario de E. Solomonidu-Balanu, pero consideró fuera de ambiente al resto de la compañía (I. Kalkani, *Απογευματινή* 13/10/1970). Advirtió que A. Minotís se enfrentó “con desconfianza y disposición crítica al mundo mitológico de la tragedia de Lorca”, poniendo de manifiesto su preferencia por las “obras realistas”, de ahí el no “considerar la poesía como la esencia misma de la obra, sino verla como una carga exterior” (Th. Kritikós, *Ακρόπολις* 23/10/1970). Suave es también la crítica de A. Doxas en *Ελεύθερος Κόσμος* (25/10/1970).

Las mismas consideraciones más o menos hace también la crítica sobre la representación de A. Solomós (Teatro Nacional, 1980), quien, -habría que apuntar-, fue el primer griego que dirigió, como estudiante, en Londres, *Bodas de sangre* (1946). Se señala que “sacrifica con frecuencia la poesía a favor de lo pintoresco y de la impresión”, mientras que una vez más se acentúa el valor de las canciones de M. Jatzidakis “que se nos han quedado pegadas al oído desde hace treinta y tantos años” (S. Makrís, *Νέα Εστία*).

Hemos de señalar que mientras que en Grecia abundan las composiciones musicales que por los más destacados músicos del país<sup>289</sup>, han sido realizadas para las representaciones lorquianas -y que, por su popularidad, han contribuido siempre al éxito de las

---

<sup>288</sup> Sobre la brillante interpretación de K. Paxinú en el papel de “Madre” en *Bodas de sangre* y en el de “Bernarda” en *La casa de Bernarda Alba*, remitimos a nuestro capítulo IV: pp. 298-301.

<sup>289</sup> *Vid.* E. SOMARÁ & J. KARJADAKIS (2006): pp. 68-69.

mismas-, en España sin embargo no ocurre lo mismo. Esto posiblemente tenga que ver con la mayor importancia que desde la primera representación de *Bodas de sangre* en el Teatro Beatriz de Madrid (8/3/1933), se encargó Lorca de otorgar al ritmo y musicalidad insertos en su texto dramático. Y es que Lorca se definiría como un “músico ante todo”<sup>290</sup>. En la entrevista que concede en Buenos Aires con motivo del estreno de *La zapatera prodigiosa*, declara el dramaturgo:

Espero que no le sorprenda lo nuevo que hay en el ritmo de *La zapatera prodigiosa*, quiero decir que no le sorprenda desorientándolo. Es que mi obra es musical. Por eso el que quiera ponerle música cometería un disparate. La música está en el ritmo de los movimientos, del diálogo que a veces termina, naturalmente, en canto. Esto no ha sido notado por la crítica hasta después del estreno de *Bodas de sangre*, y cuando [Gerardo] de [sic] Diego lo hizo notar, me agradó porque me parece justo.<sup>291</sup>

Sobre la actitud musical de Lorca, escribe A. Soria Olmedo:

Su obra dramática ofrece una amplia serie de formas musicales cuya función va siendo cada vez más importante en la estructura de las obras. Si el hecho de que en *Mariana Pineda* la heroína cante al piano “El contrabandista” de Manuel García puede quedarse en el ámbito complementario de la ilustración musical -aunque sea muy exacta- ya en *La zapatera prodigiosa* los *intermezzi* de Scarlatti sirven para configurar la pieza como

---

<sup>290</sup> O.C, t. VI, vol. 1: p. 599.

<sup>291</sup> O.C, t. VI, vol. 1: p. 598.

una especie de ballet, al que no es ajena la experiencia de los *Ballets russes* de Diaghilev, vistos en Granada. Quizás el punto más alto en ese camino de integración se encuentre en la escena de la despedida de la Novia en *Bodas de sangre*. Al respecto, Ch. Maurer ha demostrado que el epitalamio de dicha escena procede de las *arbóreas* de los gitanos andaluces, pero sólo en parte, ya que la técnica de contrapunto en que la escena está escrita viene directamente de la escucha de la cantata 140 de Bach, *Wachet auf! Ruft uns die Stimme...*<sup>292</sup>.

Pero dejemos finalmente que sea el propio Lorca quien se exprese al respecto:

Una vez, estando Strawinski y yo borrachos, con Manuel de Falla, que no lo estaba, caímos en que los tres trabajábamos creando a expensas de nuestros círculos mágicos. Música, música. Mar, libros. No es que tenga que ver una cosa con otra. No, no tiene que ver, pero va trayendo lo que uno quiere atrapar. Te lo trae. Voces que te dicen: sigue por aquí, escribe esto, di lo otro. *Bodas de sangre*, por ejemplo, está sacada de Bach. Vuelvo a decir, no tiene nada que ver, pero *ese tercer acto, eso de la luna, eso del bosque, eso de la muerte rondando, todo eso estaba en la cantata de Bach que yo tenía* [El subrayado es nuestro]. Donde trabajo, tiene que haber música. Yo soy gran lector de libros de historia natural, por ejemplo. Eso me da la verdad<sup>293</sup>.

---

<sup>292</sup> A. SORIA OLMEDO (2004): p. 246.

<sup>293</sup> O.C., t. VI, vol. 1: p. 625. Para profundizar más en el tema, *vid. ed.* A. SORIA OLMEDO (2004), concretamente su capítulo: “De la música a la



Volviendo a las representaciones de *Bodas* en la escena griega, anotemos que sobre la representación de Th. Papageorgíu (Stoá, 1992) se escribe que: “papel primordial en la representación podría haber tenido la presencia de la Luna (...) cosa que se redujo a una presencia-manifestación anodina de cierta entidad irreal” (M. Thomadaki, *Nέα Εστία*). Al respecto, ha de recordarse que, en la correspondiente representación española de 1935, el público español, ya familiarizado a través de la poesía (*Romancero gitano*, sobre todo) con el mundo lírico de Lorca<sup>294</sup>, mostró en general verdadero entusiasmo por este cuadro en concreto. Sin embargo, aunque Lorca incorporó aquí en particular la corriente contemporánea, con el uso marcado del símbolo y de la escena fantástica, no intentó repetirlo posteriormente al considerar que había impuesto una pequeña limitación al éxito de *Bodas de sangre*<sup>295</sup>.

El parentesco griego de la obra lo subraya K. Bakas (Teatro Municipal de Kalamata, 1994), que considera que “la obra podría haber sido escrita por N. Gatsos, Ritsos, Bretakos u otro poeta griego digno de estima, que hubiese mezclado el estilo y los ritmos de nuestra poesía popular” (*Νίκη*, 8/12/1994). Finalmente, Th. Gkonis (Teatro Municipal de Agrinio, 2002), más claramente que ningún otro, expresa de manera reiterada su admiración ilimitada por la traducción de N. Gatsos, por la música de M. Jatzidakis (“juzgando

---

letra”; CH. MAURER (1986), (1997) y (2000); J. M. ARTERO FERNÁNDEZ-MONTESINOS (1999); y J. C. RODRÍGUEZ (2002).

<sup>294</sup> L. FERNÁNDEZ CIFUENTES (1986): p. 138.

<sup>295</sup> L. FERNÁNDEZ CIFUENTES (1986): p. 142.

que su valor es totalmente idéntico al del original” (*Βραδυνή*, 10/7/2002) y por la primera representación de K. Kun en general, poniendo de manifiesto lo mucho que influyó en su generación el mito artístico de la primera representación del “Teatro de Arte” (“el tema es qué hacemos nosotros, cómo podemos estar a la altura de estas personas” (*Μακεδονία*, 25/8/2002).

La segunda representación importante, en cuanto a su particularidad en la escenificación, de *Bodas de sangre* es la de M. Rialdi (Teatro Experimental de la Ciudad, 1991-1992). Releyendo el texto teatral con una nueva perspectiva, es decir, con la misma visión no influenciada y fructuosa con la que lo vio también K. Kun en 1948, M. Rialdi, acentuando también la pasión y la emoción, da “otra dimensión” de la obra, haciéndola “plástica, espectacular y visualmente” contemporánea (E. Danu, *Ελεύθερος* 21/1/1992). Por eso, se dijo entonces que la representación era “para jóvenes” (*Έθνος*, 27/1/1992), en el sentido de que iba dirigida a un público no influenciado, sin la imposición sentimental de la primera representación. Con una intención clara de limitar, pero sin traicionar tampoco, el folclore innato del drama (A. Margaritis, *Νέα Εστία* 1992), M. Rialdi da a conocer de una manera ingeniosa el “surrealismo” de la obra (*Έθνος y Τά Νέα*, 29/11/1991), declarando en una rueda de prensa lo siguiente: “tengo la impresión de que la obra se llevaba a escena con el elemento costumbrista muy marcado. Ahogada en las canciones perdía la densidad y su identidad.” M. Rialdi por tanto añade al tema de la obra otros elementos simbólicos que se refieren al final trágico del poeta, hace equilibrios entre una lectura costumbrista y una dramática con elementos hiperrealistas y prueba “la fuerza del discurso sustrayendo el color local y limitando los elementos dramáticos” a riesgo de agotar la pasión mediterránea

(M. Theodosopulu, *Avrī*, 24/1/1991). Si exceptuamos las reservas de M. Theodosopulu, la crítica alaba de manera unánime la representación, señalando incluso el éxito de Y. Mustios en el papel “multiforme” de la Luna (P. Athineos, *Ελεύθερη ώρα* 28/11/1992).

A la representación herética de M. Rialdi, le siguieron poco después otras interpretaciones más libres de *Bodas de sangre*: adaptaciones especiales de música y baile, así como el último montaje hecho de la obra por el “Teatro Nacional” (2006) bajo la dirección de S. Jatzakis, que venía a distanciarse, de alguna manera, del “modelo Kun”, pues pese a contar con la música de M. Jatzidakis y la traducción de N. Gatsos, sin embargo su director escénico alejó por completo de la representación el lirismo de sollozo y el romanticismo y el exotismo y los elementos costumbristas. (*Tá Néa*, 3/11/2006).

Con estas representaciones la reinterpretación de Lorca mantiene los elementos clásicos, pero se abre también a los vanguardistas<sup>296</sup>, restableciendo así en *Bodas de sangre* más fielmente las verdaderas intenciones de su creador y excluyendo las huellas del tiempo que le habían añadido las interpretaciones costumbristas. Y es que, si lo que pretendemos es mostrar lealtad al autor de *Bodas de sangre*, para quien “el teatro poético” significa “teatro vivo”, o lo mismo, “teatro que recoge el drama total de la vida actual” y que apasiona<sup>297</sup>, entonces, según las consideraciones

---

<sup>296</sup> Sobre expresionismo y vanguardia en *Bodas de sangre*, *vid.*, entre otros, R. A. CARDWELL (2005).

<sup>297</sup> *O.C.*, t. VI, vol. I: p. 675. Recordemos que Lorca lleva estas consideraciones también a la práctica en su labor de director escénico. Al respecto, J. Heredia Maya (1998: p. 482) escribe: “Al fijar la vista en Lorca como director de escena nos damos cuenta de un proceder ajeno a las

hechas hasta aquí, sólo cabe cuestionarse si no será ya hora de renovar un tanto la parte dialogada de la traducción de N. Gatsos a fin de hacer más contemporánea la obra.

Habiendo explorado ya el conjunto de las representaciones de *Bodas de sangre* en la escena griega (1948-2006), podemos distinguir claramente tres etapas principales en su recepción :

1. *Etapas de descubrimiento y presentación triunfal por K. Kun* (1948-1959).
2. *Etapas de creación del mito* (1960-1980).
3. *Etapas de “Bodas de sangre” como obra clásica* (1981-2006). Y aquí cabe distinguir a su vez dos períodos: el primero, al que podríamos denominar “Etapas del costumbrismo heredado” (1981-1990); y el segundo: “Etapas de expansión y superación del costumbrismo” (1991-2006).

Examinemos a continuación cada una de las etapas anotadas destacando en principio sus principales características y particularidades para posteriormente tratar de reproducir y transmitir toda aquella información que nos ha llegado a través de

---

beaterías textuales. No sólo con los textos de los clásicos, sino con los suyos propios, se comporta desde el *respeto al hecho teatral dinámico* [el subrayado es nuestro], contrario a las veneraciones arqueológicas. Y eso nos permite concluir, delimitado, un comportamiento adecuado de fidelidad. Serle fiel a Federico debe ser el resultado de leer en la dinámica de tercer nivel, dinámica en la que el poeta se nos alumbra verdadero maestro al intuir certeramente donde radica el pulso del presente y al arrojar, en consecuencia, el lastre que deposita el tiempo en estas obras”.

fuentes documentales u orales sobre los espectáculos de *Bodas de sangre* en la escena griega. Huelga decir que en nuestra exposición siguiente quedará excluida la representación primera de 1948, analizada ya ampliamente en el punto anterior, como también aquellas representaciones que carezcan de crítica teatral alguna y de rasgos distintivos que no aporten datos significativos a nuestra investigación. No obstante, en el “Anexo 1” a nuestro trabajo incluimos el catálogo completo de las representaciones (profesionales y de aficionados) de *Bodas de sangre* en la escena griega.

**II.2. PRIMERA ETAPA DE RECEPCIÓN:**  
***Descubrimiento y presentación triunfal por K. Kun***  
***(1948-1959).***

Cuadro 1: Las representaciones de *Bodas de sangre* en Grecia entre 1948 y 1959.

**PRIMERA ETAPA DE RECEPCIÓN:**  
***Descubrimiento y presentación triunfal por K. Kun (1948-1960).***

- I. 1948: Teatro del Arte (Teatro Alikis). Dirección: K. Kun.
- II. 1955: Teatro del Arte (Teatro Orfeo). Dirección: K. Kun.
- II. 1959: Teatro del Arte (Teatro Municipal Parque de Tesalónica).  
Dirección: K. Kun.

Se inaugura esta primera etapa de la recepción de *Bodas de sangre* en la escena griega, con la triunfal puesta en escena de la obra dirigida por K. Kun en 1948, finalizando once años más tarde, en 1959, con la tercera y última representación que realiza el mismo director escénico.

**II.2.1. Contexto histórico-teatral.**

Siguiendo el hilo de lo ya expuesto en un capítulo anterior (pp. 46-58), durante las primeras décadas del s. XX la práctica escénica en el ámbito griego iba a estar sujeta a continuos intentos renovadores claramente opuestos al teatro comercial que impera en las salas comerciales privadas a cargo de empresarios como M. Kotopuli (1888-1954) y Kyveli (1887-1978), que triunfan llevando a

escena obras básicamente de evasión que, en la mayoría de los casos, soslayan las necesidades o verdaderas apetencias del público<sup>298</sup>.

Las primeras tentativas escénicas y de representación serias en Grecia tienen lugar a principios de siglo, en 1901, y corresponden a “La Nueva Escena” de K. Jristomanos y al “Teatro Real” de Th. Ikonomu. Unos años más tarde, con la fundación del “Teatro Nacional” en la década de 1930, con objetivo el contribuir al florecimiento del teatro griego y a la renovación del espectáculo teatral, se abre nuevamente el debate acerca del papel que ha de desempeñar realmente el director escénico, figura entonces prácticamente “inexistente” en la escena griega<sup>299</sup>.

Pese a los deseos del primer director escénico del “Teatro Nacional”, F. Politis, de creación de un “teatro total”, la línea estética seguida por el más prestigioso de los teatros estatales será una más tradicional, con un repertorio formado por autores griegos y extranjeros esencialmente clásico<sup>300</sup>. De este teatro, el logro tal vez más sobresalientes durante sus primeros años de funcionamiento lo constituirá la representación, por primera vez en la época actual, del drama antiguo griego en el histórico escenario de Epidauro, inaugurado el otoño de 1938 con la obra *Electra*<sup>301</sup>.

De 1940 a 1960, la escena griega, cargada ahora más que nunca de un realismo puro, va a estar dominada por el drama social-costumbrista. En opinión de Th. Grammatás (2002: pp. 175-207), en el período circunscrito se manifiesta lo que él llama “síndrome del heleno-centrismo” (1945-1956). La oferta teatral aún no es muy

---

<sup>298</sup> Vid. ed. PL. MAVROMÚSTAKOS (2006): pp. 281-292.

<sup>299</sup> Para más detalles del temas, vid. ed. M. LYGIZOS (1980): pp. 467-480.

<sup>300</sup> Para más información, Vid. TH. GRAMMATÁS (2002): pp. 237-243.

<sup>301</sup> TH. GRAMMATÁS (2002): pp. 239-241.

amplia y las salas teatrales estarán divididas en “salas comerciales” y “salas artísticas”<sup>302</sup>.

Las compañías teatrales más representativas de este momento, que se constituyen en dos polos opuestos son: el “Teatro Nacional”, que sigue una línea estética más tradicional y con un repertorio formado básicamente por obras clásicas extranjeras, y el “Teatro de Arte” de K. Kun, que, siguiendo una línea experimental y vanguardista y con un repertorio en el que se incorporan igualmente autores más noveles aún sin consagrar, será determinante en la conformación de un nuevo y más claro concepto de la manera escénica en el territorio griego. Cabe aducir aquí que muchos de los directores y actores que durante estos años colaboran en uno u otro

---

<sup>302</sup> Si atendemos al repertorio del “Teatro Nacional” en el período que va de 1950 a 1960 (PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 72), formado casi en su totalidad por obras de autores clásicos (a saber: W. Shakespeare, Moliere, Lope de Vega, Zorrilla, A. P. Chéjov, H. Ibsen, L. Pirandello, Eurípides, Aristófanes, etc), podemos observar que la salvedad a este repertorio la constituye precisamente Lorca, subiendo a escena en 1958 *La zapatera prodigiosa*, en 1959 *Dª Rosita la soltera* y en 1961 *Yerma*, con traducción y dirección en cada caso de A. Solomós. Cabe suponer que de no haber sido por el apego que este director escénico (al frente del “Teatro Nacional” de 1950 a 1964, y de 1968 a 1982”), ha confesado profesar a Lorca, traduciendo no en vano las obras arriba citadas, la presentación del dramaturgo granadino en el “Nacional” posiblemente se hubiese demorado, teniendo en cuenta que la obra lorquiana más conocida y de éxito ya acreditado, no era sino *Bodas de sangre* que ha de esperar a 1980 para ser montada por esta institución estatal bajo la dirección, una vez más, de A. Solomós.



de los dos teatros mencionados, crearán en la década siguiente sus propias compañías teatrales<sup>303</sup>.

En suma, cabe afirmar que en este primer período de recepción de *Bodas de sangre* en Grecia, el panorama teatral – exceptuando, claro está, el “Teatro Nacional” (con directores escénicos formados en el extranjero) y el “Teatro de Arte” del aventajado K. Kun-, estará constituido básicamente por compañías carentes o no de la figura del director escénico, pero, en cualquier caso, sin un concepto todavía muy claro de lo que ha de significar el montaje escénico y el seguimiento de una determinada línea estética.

### **II.2.2. Principales características de las representaciones.**

En este primer período de recepción de *Bodas de sangre* en Grecia, que hemos denominado “descubrimiento y presentación triunfal por K. Kun”, se incluyen las tres primeras puestas en escena de la obra (realizadas en 1948, 1955 y 1959), que dirige el director de escena vanguardista K. Kun. Se encargaría entonces este diestro y pionero hombre de teatro no sólo de hacer una presentación “inmejorable” de la obra del dramaturgo granadino sino también de configurar para ella un modelo de representación que, a partir de entonces, serviría a la mayoría de los directores de escena griegos para sus propios montajes de la obra.

Siguen estos tres montajes de *Bodas de sangre* el aquí denominado *modelo Kun* de representación por antonomasia, hoy identificado con el estereotipo de la obra, basado, como ya anotábamos en un punto anterior, en los principios del “realismo

---

<sup>303</sup> *Vid. ed.* PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): pp. 67 y ss.

poético” con una interpretación, podríamos llamar, social-costumbrista, coincidente por tanto con la realidad dramática de este período.

### II.2.3. La crítica teatral.<sup>304</sup>

#### I. TEATRO DE ARTE (1955)

Compañía: Teatro de Arte. Lugar: Teatro Orfeo. Traducción: N. Gatsos. Dirección: Károlos Kun. Escenografía-Vestuario: Iannis Tsarujis. Música: Manos Jatzidakis. REPARTO: Anastasía Pandazopulu (Madre), Tania Savvopulu (Novia), Kostas Bakas (Padre de la Novia), Nikos Birbilis (Leonardo), Dimitris Balas (Novio), Vera Zavitsanu (Mujer de Leonardo), Tasó Kavvadía (Suegra), L. Gúnari (Criada), Ana Panagiotopulu (Vecina), Petros Fyssún (Luna), Tasó Kavvadía (Mendiga), Ana Papakonstandinu (Muchacha 1ª), Yorgos Lazanis (Leñador 1º), Thódoros Katsadramis (Leñador 2º).

---

<sup>304</sup> Como hemos indicado anteriormente y cabe suponer, habiendo tratado ya extensamente en puntos anteriores lo referente a la primera representación de *Bodas de sangre* en 1948, pasaremos directamente a la representación de 1955.

Por otra parte, apuntar que en cada uno de nuestros apartados siguientes de crítica teatral, nos vamos a basar fundamentalmente en las fuentes textuales existentes, aunque también en fuentes orales directas e indirectas, para intentar reconstruir, en la medida de lo posible, la historia y particularidades de las representaciones de *Bodas de sangre* en la escena griega.

No obstante, como se podrá comprobar a la largo de las páginas que siguen a este capítulo, desgraciadamente carecemos de referencias acerca de muchas de estas puestas en escena registradas de la obra lorquiana que aquí nos ocupa, sobre todo cuando se trata de representaciones de aficionados o representaciones llevadas a escena en la provincia griega.

Justo siete años después de la primera puesta en escena de *Bodas de sangre* por K. Kun, este hábil director griego emprende la realización de un segundo montaje de la obra. Para esta ocasión, si bien vuelve a contar con la colaboración de N. Gatsos como traductor, de I. Tsarujis como escenógrafo y de M. Jatzidakis como músico, sus colaboradores intérpretes ahora serán otros. Y es que el carácter instructivo pero de pretensiones artísticas y nunca comerciales del “Teatro de Arte”, hacía que, tras un breve tiempo de excelente aprendizaje junto al admirado maestro K. Kun, sus jóvenes aprendices, ya iniciados en la interpretación, decidieran abandonar este teatro en busca de unas condiciones económicas u honorarios más alentadores y satisfactorios.

La crítica teatral que siguió al estreno de este segundo montaje kuniano de *Bodas de sangre*, en enero de 1955, pese a no mostrarse tan entusiasta como en el de 1948, alabó nuevamente de forma unánime el trabajo del director escénico. Así, A. Thrylos señaló que “la representación estuvo extraordinariamente organizada y ajustada por K. Kun”<sup>305</sup>. Es más, este mismo crítico, tras expresar una vez más sus resevas hacia la obra lorquiana, refirió que en esta ocasión el director de escena “limitó algunos de sus defectos”, no pudiendo sin embargo “sustraerlos todos o corregirlos completamente”<sup>306</sup>. Por su parte, el crítico S. Panagís (*Επιθεώρηση Τέχνης* 2: pp. 149-150) que aludió a *Bodas de sangre* como una de las obras más representativas de su autor, apuntando primero los puntos más débiles de este espectáculo, concluyó diciendo que “la representación como

---

<sup>305</sup> A. THRYLOS (1979): pp. 359-360.

<sup>306</sup> A. THRYLOS (1979): p. 359.

concepción escenográfica, con la colaboración de M. Jatzidakis y de I. Tsarujis, dio un resultado, en líneas generales, complaciente”.

No obstante, coincidieron todos los críticos en mostrar reticencias al trabajo interpretativo de algunos actores así como a las limitaciones impuestas por el *teatro circular*<sup>307</sup> del nuevo escenario de la Compañía, el “Teatro Orfeo”. Este tipo de escenario, que ya había sido utilizado durante la Edad Media para la representación de los misterios y en el que los espectadores se sitúan alrededor del espacio escénico, volvía a tener aceptación en el s. XX no sólo para unificar la visión del público sino también, y sobre todo, según indica P. Pavis (1998: p. 440), para que los espectadores comulgasen al participar en un rito donde todos se encuentran emocionalmente comprometidos<sup>308</sup>. Sin embargo, el escenario cíclico, según M. Karagatsis (*Βραδυνή*, 24/1/1955), “prohibió a I. Tsarujis crear la impresión del aire libre allí donde la atmósfera de la obra exigía el aire libre”. Además, señala este mismo crítico que “la alternancia continua de los diseños rudimentarios del decorado, que se hacían sin el telón”, estando la obra constituida por muchas escenas breves, “rompía la continuidad de la atmósfera creada”. Mostró igualmente rechazo a este tipo de escenario A. Thrylos, quien lo define como un “*pis aller*, una solución de necesidad última”, no resultándole así

---

<sup>307</sup> Según M. Lygizos (1980: p. 463), el escenario que crea el “Teatro de Arte” en mayo de 1954, al trasladarse a su nueva sede bajo el cine “Orféus”, es semicircular en forma de pétalo.

Sobre los distintos intentos experimentales realizados en la escena griega para la instauración del teatro circular, los cuales comenzaron en abril de 1954 con M. Lygizos en la sala “Parnasós” del teatro “Arena”, *vid.* M. LYGIZOS (1980): pp. 457-463.

<sup>308</sup> Sobre este tipo de teatro circular, *vid.* también A. VILLIERS (1958).

esta representación kuniana “complaciente en absoluto”. Una impresión ésta que, según escribe el crítico:

se reforzaba en esta ocasión ya que la obra se divide en actos, y los cambios de los objetos se hicieron en descansos breves delante de nuestros ojos. ¿Cómo sumirse la escena en densa oscuridad mientras los hombres traen y llevan los objetos que cambian de sitio, y que vean para moverse? Estas trivialidades sin embargo cortan la unidad, la magia. (...) Cualquier cosa es preferible a que el espectador vea a intervalos la imagen de un traslado.”<sup>309</sup>

El otro motivo que, como ya apuntábamos líneas antes, suscitó los comentarios negativos de la totalidad de los críticos teatrales acerca de esta segunda puesta en escena de *Bodas de sangre*, fue el trabajo de algunos de los actores nóveles de la compañía de K. Kun. Así, S. Panagís (*Επιθεώρηση Τέχνης* 2: pp. 149-150) reseñó “la incapacidad de los jóvenes colaboradores de K. Kun para dar la expresión representativa adecuada al texto poético de Lorca”, aunque quiso igualmente alabar la labor artística de su director, escribiendo:

Pese a las objeciones que tenemos sobre la interpretación de *Bodas de sangre*, tenemos el deber de destacar la representación del “Teatro de Arte” como una reclamación de protesta a la indiferencia que muestran nuestros teatros hacia lo que podría ensalzar el nivel de nuestra cultura teatral.

---

<sup>309</sup> A. THRYLOS (1979): p. 359.

No obstante, parte de la flaqueza que en esta representación mostraron en general los intérpretes, M. Karagatsis (*Βραδυνή*, 24/1/1955) la justifica expresando su convencimiento de que “los jóvenes actores del “Teatro de Arte” estaban en el estreno fuertemente bloqueados”, algo que, en cualquier caso, a nuestro parecer, no sólo pudo deberse a su falta de experiencia sino también, y sobre todo, a la presión que sobre ellos debió ejercer el referente de la representación exitosa de 1948. Así pues, el que el discurso del escritor no llegara siempre con claridad a los oídos del espectador, para M. Karagatsis –un crítico siempre ensalzador de este Teatro de Arte-, no podía significar en ningún caso error del director escénico K. Kun sino, más bien, consecuencia del nerviosismo de los actores el día del estreno. En lo que al papel individual de los actores se refiere, el mismo crítico escribe que A. Pandazopulu, en el papel de *Madre*, dio una “imagen trágica, disecada por la pasión” que “impuso totalmente al espectador el drama de la desolada madre”. T. Savvopulu, en el papel de *Novia*, “transmitió con interioridad la desesperanza erótica de la desgraciada novia” pero también tuvo “algunas flaquezas” que, en opinión del crítico, “se debieron al bloqueo”. Sobre el papel representado por el resto de los intérpretes, añadió M. Karagatsis:

La Sra. Zavitsianu tiene pura e indudable calaña de actriz, que le permite ser del todo convincente en cada papel. El Sr. Birbilis transmitió al profundamente golpeado por el amor Leonardo con una expresión de pasión contenida algo anglosajona.

Sin querer me llega al recuerdo la interpretación explosiva a la manera mediterránea de Diamandópulos... [comparando así

el crítico la interpretación que se hizo del mismo papel en la puesta en escena de la obra de 1948] El Sr. Balas ofreció una interpretación “lineal” del novio, sin fluctuaciones sorprendentes. Muy exitoso considero la figura del padre, como la recreó el Sr. Bakas. La Sra. Panayotopulu, ya desde su primera aparición, puso de manifiesto facultades notables. El Sr. Kavvadiás, especialmente en el papel de Mendiga, fue sugerente. El Sr. Fyssún debería intentar dejar algunos tonos desagradables de su dicción. Por último, la Sra. Gúnari tiene todavía necesidad de trabajo preparatorio.<sup>310</sup>

Al respecto, A. Thrylos destacó el papel desempeñado por T. Savvopulu como *Novia*, y los de D. Balas (Novio), N. Birbilis (Leonardo) y K. Bakas (Padre de la Novia), por estar excelentemente preparados y tener también impulso y calidez. Pero este crítico no justificó en absoluto, como hiciera M. Karagatsis, la mediocridad interpretativa de los actores sino que, en su lugar, se cuestionó por qué insistía K. Kun, queriendo lograr la sugestión, en que hablasen los actores en todo momento *sotto voce* cuando desaparecía así una parte del discurso<sup>311</sup>.

A los continuos desaciertos técnicos en el acoplamiento musical se refiere M. Karagatsis al escribir:

Dudo que un fallo técnico más sea posible de corregir: me refiero a la coordinación de la canción de los actores con la música orgánica grabada de Jatzidakis. El director musical –o el pianista- puede maravillosamente seguir al cantante, algo que el

---

<sup>310</sup> *Βραδυνή*, 24/1/1955.

<sup>311</sup> A. THRYLOS (1979): p. 360.



magnetófono no puede hacer, cuando, claro está, el cantante no tiene formación musical.<sup>312</sup>

Así pues, con las referencias hechas anteriormente se constata que el segundo montaje kuniano de *Bodas de sangre* resultó satisfactorio pero quedó alejado del éxito excepcional que consiguió la representación de 1948.

---

<sup>312</sup> *Βραδυνή*, 24/1/1955.

## II. TEATRO DE ARTE (1959)

Compañía: Teatro de Arte. Lugar: Teatro Municipal Parque de Tesalónica. Estreno: 23 de marzo de 1959. Traducción: Nikos Gatsos. Dirección: Károlos Kun. Escenografía-Vestuario: Iannis Tsarujis. Música: Manos Jatzidakis. REPARTO: Anastasía Pandazopulu (Madre), Tania Savvopulu (Novia), Kostas Bakas (Padre de la Novia), Yorgos Lazanis (Leonardo), Iannis Fertis (Novio), F. Papajrysanthu (Mujer de Leonardo), Angelikí Kapelari (Suegra), María Marmarinú (Criada), Sofía Mijopulu (Vecina), Thódoros Katsadramis (Luna), Angelikí Kapelari (Mendiga), Ekali Soku (Muchacha 1ª), Yorgos Konstandinu (Leñador 1º), Yorgos Ikonomu (Leñador 2º), Mimis Kugiumtzís (Mozo 1º), Dimitris Vagias (Mozo 2º).

*Bodas de sangre* hubo sin duda de cautivar al completo al director griego K. Kun, quien, cuatro años después de su última puesta en escena de la obra, no vaciló en hacer de ella finalmente un monopolio subiéndola a escena por tercera vez consecutiva. En esta ocasión se daba la particularidad de que la obra sería por vez primera representada en la segunda gran urbe griega: Tesalónica.

Desgraciadamente, de esta representación carecemos de testimonios escritos u orales que nos permitan tener una valoración más amplia de la misma. Cabe suponer no obstante que esta representación kuniana de 1959 debió de estar más cerca de la de 1955 que de la de 1948, no sólo por no llegarnos de ella mención alguna que la distinga sino también por contar ambas con la interpretación de A. Pandazopulu en el papel de *Madre* y la de T. Savvopulu en el de *Novia*.

#### **II.2.4. Valoración general.**

Habiendo indagado en las tres representaciones de *Bodas de sangre* dirigidas por K. Kun<sup>313</sup>, las cuales se ciñen a algo más de una década, cabe afirmar que si bien la calidad y el resultado escénico de cada una de ellas fue suficientemente reconocido y aplaudido, el éxito de la representación de 1948 –posiblemente también por el clima tenso que generaron los acontecimientos históricos–, fue notoriamente mayor, siendo no en vano la representación más evocada y la que finalmente se eleva al mito.

---

<sup>313</sup> Sabemos por I. Sideris (1966: p. 117) que K. Kun creyó siempre en el valor de *Bodas de sangre* y que estaba dispuesto a subirla a escena por cuarta vez. Hacia 1960 llegó a sostener que la obra había vencido al tiempo siendo su poesía de las más puras. *Cfr.* Rev. *Θέατρο* 29-30 (pp. 98, 113 y 117).

**II.3. SEGUNDA ETAPA DE RECEPCIÓN:  
*Creación del mito (1961-1980).***

**Cuadro 2: Las representaciones de *Bodas de sangre* en Grecia entre 1961 y 1980.**

**SEGUNDA ETAPA DE RECEPCIÓN:  
*Creación del mito (1961-1980)***

- I.** 1961: Compañía Tzeni Karezi. Dirección: Tz. Karezi.
- II.** 1962: Compañía Nikos Jatziskos (Teatro al aire libre de N. Jatziskos). Dirección: N. Jatziskos.
- III.** 1963: K.TH.B.E. (Teatro Nacional del Norte de Grecia). Dirección: Kyveli.
- IV.** 1970: Compañía Alexis Minotís-Katina Paxinú (Teatro Katina Paxinú). Dirección: A. Minotís.
- V.** 1978: K.TH.B.E. (Teatro Nacional del Norte de Grecia-Teatro de Tracia). Gira teatral. Dirección: P. Papaioannu.
- VI.** 1980: Teatro Nacional (Escena Central). Dirección: A. Solomós.

La segunda etapa de recepción de *Bodas de sangre* se inicia con la representación de la popular actriz Tz. Karezi en su recién creada compañía teatral, y culmina casi dos décadas más tarde con la presentación de la obra por el más importante de los teatros estatales, el “Teatro Nacional” dirigido entonces por A. Solomós.

### II.3.1. Contexto histórico-teatral.

La situación teatral griega a principios de la década de 1960 llega con aires de renovación. La representación en 1957 de “El patio de las maravillas” de I. Kambanelis<sup>314</sup> por el “Teatro de Arte” de K. Kun, había marcado el comienzo de una nueva época para la dramaturgia griega<sup>315</sup>. El tan deseado florecimiento de la escena griega se iba a poner ahora de manifiesto no sólo en la producción de sus dramaturgos sino también en la creación de nuevas compañías teatrales. No obstante, ya en la década de 1950 habían hecho su aparición nuevos grupos teatrales que seguirían un repertorio similar al de los dos principales organismos artísticos de aquel momento (: el Teatro Nacional y el Teatro de Arte) u otro constituido por obras comerciales del repertorio griego.

Es a partir de la década de 1960 cuando se refuerza la variedad escénica con la creación de compañías teatrales más ambiciosas que cuentan con la participación de actores protagonistas consolidados ya entre un amplio público por su presencia en producciones cinematográficas o en representaciones exitosas del “Teatro Nacional”. Así, a las destacadas formaciones teatrales de la década anterior (: la Compañía de M. Katrakis, la de K. Musuris y la de D. Myrat), se unían ahora otras no menos merecedoras como eran la de K. Paxinú con A. Minotís, y las de E. Labeti, D. Jorn, A. Alexandrakis, Tz. Karezi y A. Vuyuklaki<sup>316</sup>.

En 1961, con el objeto expandir la práctica teatral por otros puntos geográficos del país, se funda la segunda escena estatal

---

<sup>314</sup> Como veremos en el nuestro capítulo último, I. Kambanelis será uno de los dos autores más influenciados por *Bodas de sangre*.

<sup>315</sup> PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 109.

<sup>316</sup> PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 118.

griega, la conocida como K.TH.B.E. o, lo mismo, “Teatro Nacional del Norte de Grecia”,<sup>317</sup> teniendo como director general a S. Karandinós y como presidente de su consejo directivo a Y. Theotokás. Inaugurándose su repertorio en agosto de 1961 con la representación en el “Teatro Antiguo de Filipos” de la tragedia sofoclea *Edipo Rey*, este nuevo teatro estatal llevaría a escena obras tanto del Drama Antiguo como también otras contemporáneas griegas o del repertorio extranjero (W. Shakespeare, Moliere, H. Ibsen, B. Brecht, Lorca, etc), contando para ello con hábiles directores escénicos como A. Solomós, P. Katselis y M. Volanakis, y con actores de primera línea entre los que cabe destacar a Kyveli, E. Veakis, A. Synodinú y D. Papamijail.<sup>318</sup> No obstante, el presupuesto económico y la promoción con que va a contar el K.TH.B.E. será muy inferior al del Teatro Nacional<sup>319</sup>.

En torno a la década de 1970, como reacción a las pautas marcadas por el régimen dictatorial iniciado en 1967, surgen nuevas compañías teatrales que, formadas sobre todo por alumnos del “Teatro Nacional”, pretenden acercar otra vez al público al teatro serio del que les había apartado la censura dictatorial. Estos teatros fueron: “Teatro Stoá” de L. Protopsalti y Th. Papageorgíu, “Teatro Contemporáneo Griego” de S. Lineos, “Teatro de Investigación” de D. Potamitis, “Taller Teatral” de D. Konstandinidi”, “Teatro Abierto” de Y. Mijailidis y “Teatro Libre”<sup>320</sup>.

---

<sup>317</sup> Para más detalles acerca del funcionamiento y logros del K.TH.B.E., *vid.* PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): pp. 126-128, y TH. GRAMMATÁS (2002): pp. 243-245.

<sup>318</sup> TH. GRAMMATÁS (2002): pp. 244.

<sup>319</sup> PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): pp. 127.

<sup>320</sup> PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 140-144.

La vida teatral en Grecia durante el período que va de 1974 a 1980, estará marcada por la intensa politización que se genera principalmente al término de la dictadura. Así, paralelamente al desarrollo de la actividad teatral profesional y a la renovación del repertorio, el período de la transición política, que comienza en 1974, dará lugar al florecimiento de la actividad teatral de *grupos de aficionados*<sup>321</sup> cuya labor escénica, la mayoría de la veces, va a estar basada en la repetición del repertorio seguido por las compañías profesionales. Importancia para la mejora futura de estos grupos tendrán los numerosos festivales de teatro que se crean a partir de 1975 –año de la celebración del primero de ellos, en Ítaca- con la participación exclusiva de compañías de teatro no profesionales.

Es igualmente en torno a estas fechas cuando el arte escénico adquiere una estrecha relación con la música popular griega<sup>322</sup>. Al respecto, Pl. Mavromústakos (2005: pp. 122-125) escribe:

Durante el período anterior a la Dictadura (1964-1974) aparecen las muy interesantes tentativas de los músicos M. Jatzidakis y M. Theodorakis que, explotando la difusión y la aceptación de la música de creación popular, amplían el espacio

---

<sup>321</sup> PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 145-149.

<sup>322</sup> Se pone así otra vez de manifiesto el acierto y el carácter pionero del montaje que en 1948 hace K. Kun de la obra lorquiana, buscando como colaborador al joven M. Jatzidakis, entonces un músico desconocido, aunque prometedor, que compone música y canciones para el texto de *Bodas de sangre*. Y, desde luego, esta parte del montaje configurado por K. Kun, aparte de impresionar por su novedad, ya desde un primer momento agradó de una manera especial al público.

de su consolidación con espectáculos musicales (*Calle de los sueños, Ciudad bella, Canción del hermano muerto*). Explotando formas de expresión populares, enriquecen la imagen de la vida teatral ateniense o intentan proponer e imponer nuevas formas de acción teatral. Estos intentos tienen como objetivo atraer a un público más amplio, al que desean dirigir hacia una nueva música griega de calidad que estaría basada sobre todo en la canción. [...]

Elemento indicativo de la intensa relación de la música con el teatro, constituye el hecho de que *un número importante de canciones que se convierten en grandes éxitos, provienen de representaciones teatrales y se cantan de boca en boca, unas veces en voz alta otras casi en silencio*<sup>323</sup> [el subrayado es nuestro].

Por último, anotemos también que la época que abarca nuestro segundo periodo de recepción de *Bodas de sangre* (1961-1980), según el estudio de Th. Grammatás (2002: pp. 197-203), se correspondería con tres etapas distintas de la dramaturgia griega de postguerra: “Etapa de conquista del heleno-centrismo” (1956-1964), caracterizada por un cambio de costumbrismo, en tanto va a mostrar ya a la sociedad griega contemporánea; “Etapa de superación del costumbrismo”, también llamada “del teatro del absurdo”<sup>324</sup> (1964-

---

<sup>323</sup> Gracias a la gran popularidad que adquieren las canciones compuestas por M. Jatzidajis para la primera representación de *Bodas de sangre* en 1948 -revisadas posteriormente para la representación de A. Minotís en 1970-, esta obra lorquiana así como su autor se hacen de una manera inmediata tremendamente conocidos en toda la geografía griega.

<sup>324</sup> Sobre el teatro del absurdo en Grecia, *vid.*, entre otros, TH. GRAMMATÁS (1992): pp. 115-125, y E. VAFIADU-TAVRIDU (1980). La etapa de superación



1974) que coincide con el período del régimen dictatorial<sup>325</sup>; y “Etapa teatral posterior al modernismo” (1974-2000).

### **II.3.2. Principales características de las representaciones.**

Durante este segundo período de la recepción en Grecia de *Bodas de sangre* que se prolonga prácticamente dos décadas, esta obra lorquiana, con el intenso influjo que desde un primer momento ejerce en la escena griega la representación triunfal y modélica de K. Kun en 1948, es elegida para ser representada por las más aptas compañías teatrales profesionales, en su mayoría urbanas, consolidándose así en el repertorio teatral griego.

Las 6 representaciones de *Bodas de sangre* inscritas en este período al que hemos dado en llamar “creación del mito”, van a estar caracterizadas por su calidad y su éxito tanto comercial como artístico. Y es que la importante labor de la mayoría de sus directores escénicos (N. Jatziskos, A. Minotís, P. Papaioannu, A. Solomós, etc), respaldados además por potentes compañías teatrales como eran la “Compañía Karezi”, la “Compañía Nikos Jatziskos”, la “Compañía Alexis Minotís-Katina Paxinú”, el “Teatro Nacional del Norte de Grecia” y el “Teatro Nacional”; con intérpretes de primera categoría entre los que cabe destacar a T. Nikiforaki, K. Bakas, Tz. Karezi, Kyveli, K. Paxinú, K. Kastanás, E. Jatziaigyri, N. Valsami, L. Kalergis o N. Katseli; y colaboradores de excepción como los escenógrafos I.

---

del costumbrismo en la escena griega, no supondrá sin embargo ninguna transformación en el montaje de *Bodas de sangre* configurado por K. Kun.

<sup>325</sup> Sobre el carácter político que adquiere el teatro griego antes y después del régimen dictatorial (1967-1974), *vid.* PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): pp. 140-145.

Tsarujis o V. Vasiliadis, el músico M. Jatzidakis y el poeta N. Gatsos con su tan aplaudida traducción, propiciaron que esta obra lorquiana fuera acreditando en el país griego una y otra vez su fama para entrar finalmente a formar parte de su repertorio clásico.

En esta etapa de su recepción en Grecia, *Bodas de sangre* pasa a ser representada en todo tipo de sala teatral (: la sala comercial privada de la Compañía Tzeni Karezi, el teatro artístico ligeramente vanguardista y minoritario del “Teatro al aire libre de N. Jatziskos”, el teatro comercial con pretensiones artísticas de A. Minotís y las salas estatales del K.TH.B.E. y del “Teatro Nacional”). Además, a través de dos giras teatrales -la de la “Compañía Tzeni Karezi” en 1961, y la del K.TH.B.E. en 1978-, llega también a numerosos puntos de las provincias del territorio griego.

Y es que los tres estrenos sucesivos de *Bodas de sangre* por K. Kun celebrados en las dos grandes urbes del país griego, habían demostrado de manera evidente el carácter tanto artístico como comercial de esta obra lorquiana. *Bodas de sangre*, rompiendo con el canon, parecía ser un teatro poético para un público mayoritario. Esta significativa constatación no dejaría en absoluto pasivos a los empresarios teatrales que, como veremos en las páginas que siguen, de manera paulatina incorporarían esta obra lorquiana a sus distintas salas teatrales.

### II.3.3. La crítica teatral a las representaciones.

#### I. COMPAÑÍA TZENI KAREZI (1961)

Compañía: Tzeni Karezi. Lugar: Teatro Tzeni Karezi. REPARTO: Eleana Apergi (Madre), Tzeni Karezi (Novia), Zoras Tsápelis (Padre de la Novia), Mimis Vastardís (Leonardo), Andreas Duzos (Novio), Agní Vlaju (Mujer de Leonardo), Alikí Zografu (Suegra), Alikí Zografu (Criada), Eleni Mavrommati (Vecina), Tzeni Karezi (Luna), Alikí Zografu (Mendiga), Eleni Mavrommati (Muchacha 1ª), Dímitra Seremeti (Muchacha 2ª), Dionysis Pagulatos (Leñador 1º), Miltos Tsirkas (Leñador 2º), Jristos Dajtylidis (Mozo 1º), Miltos Tsirkas (Mozo 2º).

En 1961, la conocida artísticamente como Tz. Karezi (1936-1992), aunque de nombre real Eugenia Karpuzi, ya entonces muy popular por sus exitosas interpretaciones durante los años 1951 y 1959 en el “Teatro Nacional” así como por su participación cinematográfica con papeles principales en más de treinta películas, lleva a escena en su recién creada compañía teatral la obra *Bodas de sangre*.

Con este espectáculo, la joven y célebre actriz griega realizaría una gira por toda la geografía griega, llegando, entre otros muchos puntos, a Patras, Pirgos, Mesolongi, Egio (*Θίασος*, 18/4/61), Creta (*Έθνος*, 7/3/61) y Katerini (*Έθνος*, 8/5/61). No obstante, de estas múltiples representaciones carecemos de otras referencias, pues si bien es cierto que la prensa local anunció en cada ocasión el espectáculo, no publicó posteriormente crítica alguna acerca del mismo.

La gira de Tz. Karezi, que finalizó a principios del mes de mayo dejando así a la actriz libre para su labor cinematográfica durante el período estival<sup>326</sup>, supuso un importante paso adelante en la difusión de la obra lorquiana por el país griego, al ser presentada en numerosos puntos de la provincia griega. Además, cabe suponer que acaparó en cada uno de los municipios visitados la expectación total de un público mayoritario que asistiría igualmente a la representación<sup>327</sup>, habida cuenta del tremendo atractivo que suscitaba entonces la famosa y llamativa actriz de cine, ahora a cargo de la dirección escénica pero también intérprete en el papel de *Novia*.

---

<sup>326</sup> *Εθνος*, 8/5/1961.

<sup>327</sup> Según Pl. Mavromústakos (2005: p. 178), las representaciones teatrales que, hasta la creación de los DI.PE.THE., eran llevadas a las zonas de la periferia griega, generalmente carecían de calidad alguna siendo sus objetivos claramente comerciales. Su repertorio era popular e insustancial, y el montaje teatral muy rudimentario con una interpretación muy tipificada. Sin embargo, destinadas a un público inexperto y en nada exigente, tenían intenso carácter protagonista, sobre todo si los actores principales eran conocidos a través de sus producciones cinematográficas.

## II. COMPAÑÍA NIKOS JATZISKOS (1962)

Compañía: N. Jatziskos. Lugar: Teatro al aire libre de Nikos Jatziskos. Traducción: Nikos Gatsos. Dirección: Nikos Jatziskos. Escenografía-Vestuario: V. Vasiliadis. Música: M. Jatzidakis. REPARTO: Titika Nikiforaki (Madre), Dina Karavasili (Novia), Zoras Tsápelis (Padre de la Novia), Nikos Jatziskos (Leonardo), Dimitris Joptiris (Novio), Katerina Jelmi (Mujer de Leonardo), Kula Agagiotu (Suegra), Froso Kokola (Criada), Margarita Gerardu (Vecina), Nikos Dendrinós (Luna), Deniz Baltsaviá (Mendiga), Ana María Rali (Muchacha 1ª), Lina Liveríu (Muchacha 2ª), Krinió Konstandelu (Muchacha 3ª), Kostas Pappás (Leñador 1º), Yorgos Nezos (Leñador 2º), Kostas Gennatás (Leñador 3º), Jristos Dajtylidis (Mozo 1º), Dimitris Jrysojóu (Mozo 2º), Thanos Daskalu (Mozo 3º), Dimitris Fotiadis (Mozo 4º), Anastasios Dukeris (Mozo 5º), Ioannis Tutsis (Mozo 6º), Dimitris Stefanópulos (Mozo 7º).

El tercer director escénico en presentar *Bodas de sangre* en la escena griega, volviendo así la obra a una sala de pretensiones más artísticas, es el reconocido actor y emprendedor director escénico N. Jatziskos (1921-1983),<sup>328</sup> estrenando la obra al final del período estival de 1962 con un montaje escénico basado en el “modelo Kun” de representación, con traducción de N. Gatsos y música de M. Jatzidakis.

---

<sup>328</sup> Para profundizar más en la intensa labor teatral de N. Jatziskos, como actor y como fundador y director de numerosas compañías teatrales, *Vid. ed. TH. EXARJOS (1996): pp. 494-496.*

Formado en la Escuela Dramática del “Teatro Nacional” donde tiene como maestro al director de escena D. Rondiris<sup>329</sup>, N. Jatziskos perseguirá desde el principio de su carrera un teatro ante todo de calidad. Tras haber trabajado como actor en las mejores compañías teatrales profesionales (: Teatro Nacional, Teatro Nacional de Tesalónica, Compañía de Katerina, etc), fundaría en 1945 su primera compañía junto a M. Merkuri, la denominada “Nueva Escena”, con edra en el Teatro de verano de Katerina.

Pero su más destacada aportación al teatro será el haber creado por primera vez en Grecia, concretamente el verano de 1954, el “Teatro del Jardín Nacional”, un teatro estival al aire libre con el que pretendería familiarizar al gran público a obras de calidad – sobre todo del repertorio clásico-, prácticamente inexistentes entonces en este tipo de sala teatral. Es aquí donde N. Jatziskos comienza a cosechar sus primeros y más reconocidos éxitos en su papel de director escénico, subiendo a escena importantes obras teatrales como *Romeo y Julieta*, *El sueño de una noche de verano*, *Hamlet* así como una adaptación de *Erotócritos*, el famoso poema cretense de V. Kornaros. Durante este período pasaron por su escena figuras importantes del teatro griego como Y. Pappás, Jr. Kalogeriku, A. Synodinú, V. Diamantópulos, E. Jatziryri, A. Valaku, etc. Además, colaboró con reconocidos directores escénicos, como fueron su maestro D. Rondiris y M. Lygizos; con escenógrafos de la talla de I. Tsarujis, S. Vasilíu o M. Angelópulos; y con los coreógrafos R. Manu, Y. Flerý e I. Sismani.

---

<sup>329</sup> Sobre la influencia del expresionismo alemán en D. Rondiris y la aportación de éste en la interpretación escénica de los trágicos antiguos griegos, *vid.* M. LYGIZOS (1980): 443-447 y V. FOTÓPULOS (2000): pp. 45-53.

En 1958, junto a la gran actriz T. Nikiforaki, N. Jatziskos crea el “Teatro al aire libre” con sede en la calle ateniense Mavromateon, manteniendo aquí su firme deseo de llevar a escena obras ante todo de valor literario pese a las dificultades económicas que esta opción entrañaba. Es así como el verano de 1962 decide montar este director escénico *Bodas de sangre*, una obra que debía resultarle tremendamente atractiva dado su ya entonces muy avalado valor teatral y su carácter trágico y poético, modo teatral éste con el que ya al principio de su carrera este director griego había cosechado destacados éxitos escénicos<sup>330</sup>.

El estreno de *Bodas de sangre* significó para N. Jatziskos un gran acierto e incluso, cabría decir, un resurgir en su carrera, según narra A. Thrylos:

Mención especial debe hacerse sobre la representación de la Compañía Jatziskos. (...) El Sr. Jatziskos no demostró sólo recuperarse con la elección de la obra sino también con la representación. Sus representaciones durante un período largo de tiempo estaban molestandamente improvisadas y descuidadas; la representación de *Bodas de sangre* estuvo extraordinariamente cuidada y organizada<sup>331</sup>.

Con todo, este mismo crítico señaló asimismo que “en una compañía teatral tan poco estable” como era aquélla, “sin tradición” y que “se forma con los actores que encuentra a disposición”, “era imposible que no se observasen desigualdades, que algunos actores

---

<sup>330</sup> A. SOLOMÓS (1989): p. 392.

<sup>331</sup> A. THRYLOS (1980): pp. 457-459.

no fuesen manifiestamente inferiores a otros”.<sup>332</sup> Así, refiriéndose analíticamente al papel de cada uno de ellos, escribe:

El Sr. Joptiris, por ejemplo, que actuó como Novio, fue totalmente inepto, no consiguió dar forma ni proyectar en absoluto el carácter del personaje que personificaba, pero los movimientos de las mujeres, de las muchachas y de la multitud habían sido maravillosamente ajustados, las escenografías del Sr. V. Vasiliadis fueron también acertadas y también, muy hábil y artísticamente adaptadas a las exigencias del ambiente del jardín; y determinados actores mostraron importantes logros. En primer lugar, hay que referirse a la Sra. Fr. Kokkola, al Sr. Z. Tsápelis, a la nueva actriz, la Sra. D. Karavasili, la cual mostró que tiene cualidades que pueden desarrollarse, que si supera su actual dureza y adquiere flexibilidad, puede destacarse; a la Sra. Deniz Baltsaviá, la cual, con su actuación plástica y a la vez nerviosa, con la gran configuración de un personaje, nos convenció una vez más de que es un talento, de que es para el teatro una fuerza notable.<sup>333</sup>

Mención especial por su labor destacada aquí, otorgó A. Thrylos tanto al intérprete de *Leonardo*, que no era otro que el propio N. Jatziskos, “que había dejado claramente la grandilocuencia que frecuentemente le perjudicaba y se presentó en su mejor forma”, como también a la actriz T. Nikiforaki<sup>334</sup>, en el papel de *Madre*,

---

<sup>332</sup> A. THRYLOS (1980): p. 459.

<sup>333</sup> A. THRYLOS (1980): p. 459.

<sup>334</sup> De T. Nikiforaki cabe también añadir que fue una distinguida actriz de prolija y fructuosa labor artística en el amplio contexto teatral, que se convirtió en colaboradora fija en las representaciones de N. Jatziskos, con



quien “en determinadas escenas mostró capacidades de actriz dinámica de tragedia hasta ahora no sospechadas en ella.”<sup>335</sup> Y, desde luego, no se equivocaba en esta ocasión el crítico. Justo al año siguiente, T. Nikiforaki y N. Jatziskos colaborarían con el “Teatro del Pireo” de D. Rondiris, haciendo una gran gira por numerosos países del extranjero en la cual la actriz interpretaría a las grandes heroínas trágicas (: Clitemnestra, Medea y Electra).

Pero para A. Thrylos, una vez más, el elemento sumamente cautivador y placentero de esta configurada representación lorquiana lo constituiría la música de M. Jatzidakis, a pesar de los ruidos ininterrumpidos que durante esta función teatral llegaban del exterior a la sala, dificultando así la audición clara del discurso de los actores y de la música.<sup>336</sup>

En suma, este montaje de *Bodas de sangre* de N. Jatziskos había dado la oportunidad a su director escénico de demostrar nuevamente su valía en la dirección escénica, significando así su resurgimiento en la escena.

---

quien posteriormente formaría una pareja inseparable tanto en la vida como en la escena. Para profundizar más en la vida y carrera de T. Nikiforaki, *vid.* TH. EXARJOS (1996): pp. 327-329.

<sup>335</sup> A. THRYLOS (1980): p. 459.

<sup>336</sup> A. THRYLOS (1980): p. 459.

### III. TEATRO NACIONAL DEL NORTE DE GRECIA - K.TH.B.E. (1963)

Compañía: Teatro Nacional del Norte de Grecia. Estreno: 8 de octubre de 1963. Traducción: Nikos Gatsos. A cargo de la dirección: Kyveli. Escenografía-Vestuario: Yorgos Vakaló. Música: Manos Jatzidakis. REPARTO: Kyveli (Madre), Talía Kaligá (Novia), Dimitris Veakis (Padre de la Novia), Ilías Stamatíu (Leonardo), Alekos Petsos (Novio), Klió Nikolau (Mujer de Leonardo), Aleka Paízi (Suegra), Miranda Ikonomidu (Ikonomu) (Criada), Iró Bifernu (Vecina), Kostas Naós (Luna), Sula Dimitríu (Mendiga), Katerina Vasilaku (Muchacha 1ª), Keti Dasila (Muchacha 2ª), Peri Poravu (Muchacha 3ª), Mijalis Vasilíu (Leñador 1º), Nelson Moraitópulos (Leñador 2º), Jristos Kalavruziotis (Leñador 3º), Ilías Plakidis (Mozo 1º), Mijalis Romanós (Mozo 2º), Dimitris Varnas (Invitado), Olga Tolika-Déspina Sfántzika-Korina Jalvadopulu (Vestidas de negro), Spyros Voskidis-Kostas Jarilau (Invitados).

Se trata del primer montaje de *Bodas de sangre* producido en una sala estatal: “Teatro Nacional del Norte de Grecia”. Contó esta representación con colaboradores de excepción como fueron el pintor Y. Vakaló<sup>337</sup> a cargo de la escenografía y el vestuario, y el músico M. Jatzidakis que contribuyó una vez más con su seductora música compuesta quince años antes para la primera representación de la obra. Sobresaliente resultó también el reparto de este montaje, con actores como D. Veakis (Padre de la Novia), T. Kaligá (Novia), A.

---

<sup>337</sup> Sobre este conocido pintor y escenógrafo, *vid.* V. FOTÓPULOS (2000): p. 144.

Petsos (Novio) y, despuntando inequívocamente, la eximia y celeberrima Kyveli (Madre).

Dediquémosle ahora algunas líneas, a modo de paréntesis, a la que sin duda se revela como la gran protagonista de esta representación lorquiana de *Bodas de sangre* de 1963. Se trata de la destacada actriz griega nacida en Esmirna, Kyveli Andriadu (1887-1978), más conocida artísticamente por su nombre de pila. Su carrera artística en el teatro la comenzó a sus trece años en *La Escena Nueva* (1901-1906) de K. Jristomanos con la interpretación escénica de las heroínas trágicas de H. Ibsen (*El pato salvaje*, 1884), de L. Tolstoi (*La fuerza de las tinieblas*, 1886) y de Eurípides (*Alceste*). Tras unos años de aprendizaje al lado del citado e importante director escénico, Kyveli crea en 1908 su propia compañía teatral (: “Compañía Kyveli”), en la que contará durante veinte años con la dedicación de un público fiel que acude religiosamente y con fervor a sus salas teatrales de la ciudad ateniense, ubicadas en Omonia, Jrimatistirio y Síntagma. Si bien los triunfos artísticos y taquilleros obtenidos aquí fueron continuos, el período artístico más crucial y glorioso de su carrera interpretativa lo alcanza sin duda ya al final de su vida profesional, colaborando con el “Teatro Nacional”, teatro en el que, paradójicamente, había rechazado trabajar tres décadas antes. Aquí fueron especialmente sonados sus triunfos en las obras: *La gaviota* de A. P. Chéjov, *El misterio de la condesa Valéreana* de Gr. Xenópulos y *D<sup>a</sup> Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* de Lorca.

En 1963, Kyveli sube a escena *Bodas de sangre* en el recién creado “Teatro Nacional del Norte de Grecia”. Una tarea que obliga a la conocida actriz a trasladarse por un tiempo a la ciudad norteña de

Tesalónica donde el mencionado teatro tiene aún situada su sede principal. Su colaboración en esta ocasión fue doble: intérprete en el papel de *Madre* y a cargo de la dirección escénica<sup>338</sup>. Acerca de este segundo cargo, cabe apuntar que Kyveli no ha sido nunca reconocida como destacado director de escena. Eso sí, notable experiencia en esta labor teatral no puede negársele, pues esta actriz -al igual que su eterna rival, la otra mítica intérprete griega de su generación, M. Kotopuli (1888-1954)<sup>339</sup>-, comenzó su carrera de intérprete teatral a finales del s. XIX, momento en el que la figura del director escénico aún no existía como la concebimos hoy. De hecho, Kyveli ha sido considerada la “última de las actrices míticas griegas que hicieron al público olvidar la existencia del escritor haciendo igualmente desaparecer toda necesidad de dirección escénica”.<sup>340</sup> Al respecto, Pl. Mavromústakos escribe:

La actividad teatral o, más bien, la época de la práctica teatral hacia finales del s. XIX, está basada en un tipo de relación ambi-direccional, donde no domina el escritor, que constituye uno de los polos de poder del teatro, sino el protagonista-empresario. Las obras son escritas para un determinado actor, el cual las representa con éxito, para ser imitado por todos sus compañeros, los cuales conducirán a otros

---

<sup>338</sup> Hemos de anotar que A. Solomós, pasados los años, con motivo de su representación de *Bodas de sangre* en 1980, afirma en unas declaraciones suyas a la prensa haber sido el director escénico de este montaje de 1963, no mostrándose sin embargo especialmente orgulloso de este trabajo.

<sup>339</sup> Para profundizar más en la biografía de la mítica actriz M. Kotopuli, *vid.* A. SOLOMÓS (1989): p. 191-192.

<sup>340</sup> V. FOTÓPULOS (2000): p. 104.

escritores a escribir obras semejantes, con temática semejante y directrices semejantes, las cuales tendrán como destinatarios a aquellos actores, siguiéndose de esta manera la práctica teatral. La relación ambi-direccional de la dramaturgia y de su práctica en el s. XIX, está basada en el hecho de que el escritor sigue al público, el cual se deja llevar por el protagonista<sup>341</sup>.

Fue ésta ya lejana manera teatral la que conoció primeramente Kyveli, no despegándose ya totalmente de ella hasta su retirada profesional de los escenarios. Es sabido que los dramaturgos Gr. Xenópulos y P. Jorn crearon a las heroínas de muchas de sus obras con la intención de que fueran representadas por esta impetuosa actriz<sup>342</sup>. Ni siquiera habiendo trabajado en *La Nueva Escena* con K. Jristomanos, el cual intentó afanosamente incorporar la figura del director a la práctica teatral, procuró Kyvely adaptarse a esta renovación teatral en la compañía que crea en 1907. Aquí hará la actriz también de guía o coordinadora de los montajes escénicos, hecho que, por otra parte, no le impidió obtener sucesivos éxitos artísticos y comerciales. Posteriormente, durante su colaboración con el “Teatro Nacional” nos consta que si bien acató alguna vez las directrices de un director escénico (p. ej., las de A. Solomós en el montaje de *El misterio de la condesa Valéreana*, en 1953, o en *D<sup>a</sup>*

---

<sup>341</sup> PL. MAVROMÚSTAKOS (2006): pp. 284.

<sup>342</sup> Para más detalles sobre este tema, *vid.* M. LYGIZOS (1980): pp. 467-475, y PL. MAVROMÚSTAKOS (2006): pp. 281-292, y, en esta misma edición, un artículo del mismo investigador referido concretamente al escritor Gr. Xenópulos y la proyección de su obra dramática en determinados teatros y actores, pp. 159-170.

*Rosita la soltera*, en 1959), no lo hizo siempre, pues en *Bodas de sangre* volvería esta actriz a ser dirigida por ella misma.

Desgraciadamente, carecemos de datos que puedan ampliar nuestro conocimiento acerca de esta representación de *Bodas de sangre*. Un espectáculo que si bien fue anunciado por la prensa la víspera de su estreno, no recibió luego crítica teatral alguna, hecho que, por otra parte, no resulta tan extraño dada la escasa promoción que se hacía entonces de las obras representadas por este teatro estatal del Norte de Grecia. Tan sólo disponemos de una breve referencia hecha por A. Solomós (M. Thermu, *Καθημερινή* 11/12/1980) en la que manifiesta que esta representación “fue peor que la que él hizo en Inglaterra como estudiante”.

En suma, del montaje de *Bodas de sangre* de Kyveli, cabría suponer que no tuvo demasiadas pretensiones artísticas, pero que hubo de significar -como cada una de las representaciones en las que intervenía esta célebre actriz-, un inequívoco éxito comercial.

#### IV. COMPAÑÍA A. MINOTÍS-K. PAXINÚ (1970)

Compañía: Alexis Minotís-Katina Paxinú (Teatro Katina Paxinú). Traducción: Nikos Gatsos. Dirección: Alexis Minotís. Escenografía: Vasilis Vasiliadis. Coreografía: María Jors. Vestuario: Eli Solomonidu-Balanu. Instrucción musical: Eli Nikolaídu. Música: Manos Jatzidakis (revisada en 1970). REPARTO: Katina Paxinú (Madre), Niki Triandafylidi (Novia), Vasilis Andreópulos (Padre de la Novia), Kostas Mesaris (Leonardo), Kostas Kastanás (Novio), Alikí Georguli (Mujer de Leonardo), Zorz Sarí (Suegra), Dímitra Zeza (Criada), Froso Kokola (Vecina), Yorgos Tsitsópulos (Luna), Nita Pagoni (Mendiga), Lía Pandazí (Muchacha 1ª), Elpida Braudaki (Muchacha 2ª), Dora Lítina (Muchacha 3ª), Sylvia Papadopulu (Muchacha 4ª), Jristos Kalavruzos (Leñador 1º), Labros Tsangas (Leñador 2º), Kostas Frankiadakis (Leñador 3º), Yorgos Jristodulakis (Mozo 1º), Alexis Georgíu (Mozo 2º), Alexis Mingas (Mozo 3º), Ilías Statiris (Mozo 4º).

A juzgar por los innumerables testimonios orales y por los datos recabados a través de una nada menesterosa crítica documental, cabría afirmar, sin miedo alguno a equivocarnos, que la representación de *Bodas de sangre* de 1970 del director escénico A. Minotís, ha sido la de mayor trascendencia entre las de la segunda etapa de recepción de la obra (1961-1980), manteniéndose todavía hoy en el más vivo recuerdo de cuantos la presenciaron.

En efecto, significó este espectáculo de *Bodas de sangre* un divulgado triunfo escénico, un logro, por otra parte, en absoluto insólito teniendo en cuenta que las obras, generalmente de calidad literaria, montadas por A. Minotís, obtenían en cada ocasión los

aplausos fervorosas de un asiduo e importante público mayoritario que acudía en cada ocasión al “Teatro Katina Paxinú” con la certeza de encontrar allí una gratificante función teatral.

Fue A. Minotís un actor de reconocido talento y precisión, y un director que intentó siempre servir a los escritores y mostrar, ante todo, sus mensajes. Asimismo fue fundamental su aportación en la interpretación de la tragedia antigua, siguiendo básicamente las ideas de los directores F. Politis y D. Rondiris. Su carrera profesional la comenzó como actor, formando parte de la Compañía Teatral de Trípoli de M. Paleólogos y de Jr. Kalogeriku, para pasar, poco después, a la “Escena Libre” de Kotopuli. Ya en el año 1930, junto con E. Veakis y K. Paxinú, crea una compañía propia. En 1939, triunfó interpretando a “Hamlet” en una gira del “Teatro Nacional” en Londres y Frankfurt. Durante la Ocupación alemana, en 1941, huyó a América junto a la ya entonces su mujer, K. Paxinú, donde, para sobrevivir, ambos trabajan como intérpretes de algunas películas cinematográficas, entre las que se destaca “Notorius” del gran director británico A. Hitchcock.

A su regreso de EE.UU., en 1955, trabaja como director escénico en el “Teatro Nacional” (1951-1967), período durante el cual realiza una gira por los EE.UU. y dirige -y a veces protagoniza- importantes obras del repertorio internacional, entre las que cabe señalar “La casa de Bernarda Alba”. Esta producción tuvo una gran repercusión y supuso además el primer estreno de la obra en la escena griega (1954), con decorados de I. Tsarujis, traducción de N. Gatsos y la interpretación de figuras muy destacadas (Jr. Kalogeriku, V. Metaxá,



Tz. Karezi, V. Zubulaki), entre las que despuntó, una vez más, K. Paxinú en el papel de *Bernarda*<sup>343</sup>.

En 1968, A. Minotís crea junto a su mujer la “Compañía Alexis Minotís-Katina Paxinú”, disuelta cuatro años más tarde, en 1972, poco antes de la muerte inesperada de la actriz. Con K. Paxinú siempre como protagonista, esta compañía llevará con éxito a escena obras antiguas de la tragedia como *Medea*, *Hécuba* y *Electra*; así como obras más modernas entre las que nos permitimos señalar “Madre coraje” del alemán B. Brecht –obra que K. Paxinú había representado ya años antes en Alemania- y, claro está, la obra lorquiana que aquí nos ocupa.

El estreno de *Bodas de sangre*, en 1970, sería objeto de gran promoción por parte de la prensa diaria. Tanto A. Minotís como K. Paxinú habían puesto muchas esperanzas en este montaje. Por otra parte, anotemos que K. Paxinú ya había logrado con esta obra dos triunfos importantes interpretando el papel protagonista de la “Madre”: la primera vez en 1951, en la ciudad de Nueva York y la segunda, ocho años más tarde, en una filmación cinematográfica de la *B.B.C.* londinense.<sup>344</sup>

En las declaraciones hechas por A. Minotís para esta ocasión, este director escénico daría a conocer en profundidad su concepto acerca de la obra del dramaturgo Lorca. Así, en una conversación con el periodista Y. Kondoyannis, sostiene la completa contemporaneidad de Lorca y de *Bodas de sangre*, “una obra”, diría “de la que nadie debe preguntar por qué la subimos a escena. Está

---

<sup>343</sup> Para más detalles, *vid.* V. LÓPEZ RECIO (2006a): p. 73.

<sup>344</sup> Para más detalles acerca de la actuación sobresaliente de K. Paxinú interpretando a la *Madre* de “*Bodas de sangre*” y a *Bernarda* en “*La casa de Bernarda Alba*”, *vid.* pp. 294-96.

consolidada por el tiempo y su valor”. Y, más adelante, ya refiriéndose a su autor, expresaría:

Lorca es de esos escritores que han llegado al mundo para quedarse. Y es un milagro que Lorca en su juventud se iniciase en las corrientes modernas de nuestra época, desde el Expresionismo hasta el Cubismo, que de un instinto más profundo de sabiduría utilizase toda esta experiencia del arte moderno para realzar un material tradicional que tiene sus raíces en la vida y alma españolas. Lorca debe ser siempre considerado un escritor completamente moderno, en el sentido de que su arte no es algo efímero que refleja el momento sino la eternidad. [...] Las obras de arte positivas son aquellas que contienen la fuerza también de los tres lados del tiempo: pasado, presente y futuro. Las preocupaciones y escisiones de hoy ansían una renovación de las formas del arte. La juventud está sedienta de comunicación. No encontraremos, sin embargo, lo que pedimos si no en los escritores puros. [...] Lorca veía claramente el problema de la libertad en nuestro tiempo y de la nueva tiranía que se presenta hoy con el armamento de la sociedad consumista e industrial. La libertad paga todavía su cuenta y la pagará durante mucho tiempo. Incluso también en *Bodas de sangre*, hay semejantes caras dentro del marco costumbrista de la sencilla vida rural, caras de las tradiciones y costumbres de los españoles de antes que contribuyen, e incuban, conflictos humanos. (*Bήμα*, 3/10/1970).

También señala A. Minotís en otra entrevista “el entrelazado del elemento tradicional español con el totalmente moderno” así como el del “sentimiento músico-lírico popular puro con la acción teatral”. Considera el director cretense que *Bodas de sangre* es la obra más

representativa de Lorca para lo cual se detiene en el análisis de cada uno de sus elementos constituyentes –como los símbolos sobrenaturales o personificaciones-, refiriéndose finalmente a lo “complejo y fascinante de esta materia teatral” (*Τα Νέα*, 5/10/1970). Por otra parte, cree A. Minotís que el tema costumbrista de *Bodas de sangre* se eleva a tragedia, y declara “que los griegos tenemos todos los datos para ver y representar de manera correcta a Lorca en nuestro país”, ya que “griegos y españoles y (especialmente) España y Creta, tienen realmente parecidos sorprendentes en bastantes puntos de su vida individual y social” (*Ελεύθερος Κόσμος*, 4/10/1970: entrevista a St. Artemakis).

Indagando en la crítica documental de la representación, se advierte que el montaje llevado a cabo por A. Minotís, no resultó siempre en todo complaciente. En efecto, cabe decir que si bien, en líneas generales, satisfizo, no mereció siempre el encomio global. Así, la crítica reseñó el “éxito brillante” del “Teatro Paxinú” (*Σημερινά*, 29/10/1970) y A. Thrylos se refirió a “la perfección, al nivel altísimo de la representación que dirigió A. Minotís con colaboradores merecedores”. Positiva también fue la crítica de Y. N. Karter (1978: p. 77), al escribir:

Característico de la pasión del poeta el abrazar al pueblo y hablándole sobre su vida transportarlo al lugar elevado de la poesía, es también las *Bodas de sangre* que vimos de nuevo (después de 22 años desde la primera representación griega) en el Teatro “Katina Paxinú.

Ya con claras reticencias, I. Kalkani (*Απογευματινή*, 13/10/1970), calificó el espectáculo de “desigual” y A. Doxas

(*Ελεύθερος Κόσμος*, 25/10/1970) indicó que “Alexis Minotís subrayó con mucho entendimiento los elementos fundamentales de la obra”, aunque, por otra parte, puso objeción tanto a “la reacción, de alguna manera vaga e insulsa, de conjunto al final del acto primero, cuando se hace perceptible la masacre mutua, así como a la presencia de alguna manera cadenciosa del personaje simbólico en la segunda parte”. La crítica menos entusiasta correspondió sin duda a Th. Kritikós (*Ακρόπολις*, 23/10/1970), que se refirió al “desacierto en la dirección escénica de la representación”, advirtiendo que A. Minotís se enfrentó “con desconfianza y disposición crítica al mundo mitológico de la tragedia de Lorca”, poniendo de manifiesto su preferencia por las “obras realistas”, de ahí el no “considerar la poesía como la esencia misma de la obra, sino verla como una carga exterior”, añadiendo más adelante:

Cuando el director no pone enseguida cuidado, desde el principio, en encuadrar a los héroes de la obra en el lugar del mito, sino que se enfrenta a ellos como hombres corrientes que conversan un desayuno casual en una concreta casa de pueblo, no termina simplemente con la persuasión de los siguientes pasajes en verso y de las figuras “sobrenaturales”, sino que sustrae de la obra incluso su carga trágica.

También en opinión del crítico teatral V. Varikas, la representación mostró puntos débiles. Así por ejemplo, en la escena de la luna, “no se logró crear el clima poético y transmitir el respeto metafísico, que esperaba de ésta el poeta”. No obstante, según este crítico, “la interpretación de K. Paxinú justifica por sí sola la subida a escena de *Bodas de sangre*”, y hace que las partes menos

conseguidas “no molesten del todo”<sup>345</sup>. Y tan convencido está este articulista de lo dicho, que se pregunta si no sería conveniente grabar la actuación de K. Paxinú con idea de mantenerla siempre viva; idea que, desde luego, no tardaría mucho en realizarse permitiéndonos hoy, a cuantos no pudimos presenciar este espectáculo, poder disponer al menos de la voz potente y desgarradora de la célebre actriz y comprender así más fácilmente su, tantas veces mencionada, excepcional fuerza interpretativa sobre el escenario.

Lo que no mereció tanta admiración por parte de V. Varikas fue el trabajo interpretativo del resto de los actores. Ahora bien, hemos de tener en cuenta que la sobresaliente actuación de K. Paxinú seguramente marcará más intensamente las diferencias interpretativas y contribuirá, de alguna manera, a infravalorar la interpretación del resto de los actores. Al respecto, Y. N. Karter (1978: p. 77) señala que “la compañía [de Paxinú] no pudo acercarse al nivel de ésta. Y esta desigualdad redujo el nivel de calidad de la representación, en la que ni el vigor de la dirección escénica de Alexis Minotís logró un equilibrio interpretativo.”

El interés de la crítica estuvo centrado sin duda en el papel desempeñado por K. Paxinú<sup>346</sup> que daba vida a la *Madre*: “incomparable, señorial, desgraciada, dura y vulnerable, la raíz de la vida que se corta, la raíz desde donde comenzará el grito”, escribiría I. Kalkani, añadiendo además, más adelante, que “sólo por ella merecería la pena la representación” (*Απογευματινή* 13/10/1970), opinión ésta en la que coincidieron la totalidad de los críticos. A

---

<sup>345</sup> V. VARIKAS (1972): p. 358.

<sup>346</sup> Sobre la brillante interpretación de K. Paxinú en el papel de “Madre” en *Bodas de sangre*, remitimos a nuestro capítulo IV: pp. 298-301.

quien llegó a sorprender la protagonista de este espectáculo, la actriz K. Paxinú, fue a A. Thrylos (1981: p. 114) porque, “si bien conocemos sus capacidades y estamos preparados para seguir una interpretación fuerte”, escribiría este crítico, la actriz “superó cada expectativa con la expresión, la plenitud y la conmoción de sus sobrias formas expresivas.” Del trabajo de la protagonista, también fue reseñado que se trataba de “una de sus interpretaciones cumbres, irrepetibles” (*Σημερινά*, 29/10/1970), pero hubo además quien llegó a considerarla como “la mejor actriz griega que hasta entonces había interpretado el mismo papel” (*Εστία*, 18/10/1970).

En cuanto a la interpretación del resto del reparto, la opinión de los críticos se hace unánime al señalar un desequilibrio en cuanto a su nivel interpretativo. I. Kalkani (*Απογευματινή*, 13/10/1970) destaca el trabajo de K. Kastanás en el papel de *Novio* que actuó “con pasión contenida, correctamente” pero adujo que el resto de los actores quedó fuera de ambiente:

K. Messaris (Leonardo) exagerado con muchos gestos. Dímitra Zeza [Criada], muy sonriente, muy saltarina, muy graciosa de comedia, y la misma Niki Triandafylidi, bella, cariñosa, interpretaba a la *Novia* como actuaría cualquier personaje dramático en cualquier obra. Las escenas de los leñadores, la luna, la mendiga -daban la impresión-, de exageradas, sin emoción. Sólo Tsitsópulos, como luna tuvo tonos sencillos, correctos. Andreópulos [Padre de la Novia], muy pintoresco, muy “extrovertido” y, en cuanto a las escenas y los bailes de la boda, me recordaron a nacional. Así pues, escenas conmovedoras se alternan con escenas que no se unen de una manera unitaria ¡Qué pena! (*Απογευματινή*, 13/10/1970)

Del papel representado por K. Mesaris como *Leonardo*, V. Varikas (1972: p. 358) reseña su “evidente insuficiencia” y Y. N. Karter (1978: p. 77) escribe que “no era el mozo valiente que *en las ferias iba de acá para allá, a los bosques, a los brazos de las muchachas*. No era *el río oscuro*, que te atrapa *como a una goleta la ola furiosa*. Era un hombre inseguro golpeado por el amor, un pájaro golpeado con las alas rotas.” En la actuación de la *Novia*, papel al que dio vida N. Triandafylidi, según V. Varikas (1972: p. 358), hubo “ausencia –salvo en la última escena- de convulsión interior dramática y de pasión que conduce a la muerte”; y, en opinión de Y. N. Karter (1978: p. 77), su intérprete “no puso en claro las diferencias entre las alternancias realistas de la obra. Llenó, por ejemplo, de gritos la escena erótica del bosque, allí donde debía dominar la interioridad poética solamente.” Más lograda, en general, fue considerada la interpretación de K. Kastanás, en el papel de *Novio*, aunque Y. N. Karter (1978: p. 77) puntualizó que, si bien “tenía la verdad” de su personaje, mostró “muy poca comodidad. Su falta de movilidad en el primer acto fue característica”. De V. Andreópulos, como *Padre de la Novia*, subraya V. Varikas (1972: p. 358) lo “pintoresco” de su imagen y su “caracterización satisfactoria”. En cuanto al personaje de la Luna, Y. N. Karter (1978: p. 77), considerando a este personaje como “pena que no conmueve”, se mostró disconforme con su figura encarnada por Y. Tsitsópulos, vista como “fantasma taimado”.

Th. Kritikós (*Ακρόπολις*, 23/10/1970) lanzó una dura crítica al papel desempeñado por los leñadores y las muchachas explicando que “cada vez que éstos recitan fragmentos largos de poesía, el espectador pierde la comodidad y siente una intensa turbación”, achacando esta falta no ya al texto sino a la línea seguida por el

director escénico”. Pero con más reticencias al montaje de A. Minotís, este mismo crítico añade:

La representación afronta problemas básicos de organización artística. La fiesta de la boda, por ejemplo, es desde el punto de vista de la dirección totalmente vaga y amorfa, sin aquella orientación cuidadosa de los hechos que podría garantizar la expresión más dura. El ritmo de la acción es muchas veces casual –gran debilidad para cualquier representación, pero mortal para una representación de obra poética, cuyo desarrollo obedece a las normas de la música. Dentro de esta situación confusa, el rendimiento de los actores es desigual. La compañía ha concentrado a un gran número de artistas de nuestro teatro, que pueden considerarse cualquier otra cosa que casuales (A. Georgíu, Z. Sarí, F. Kokola, N. Triandafylidi, K. Kastanás, V. Andreópulos, etc), pero, si exceptuamos, naturalmente, a K. Paxinú, los únicos que presentaron un control satisfactorio de sus formas expresivas fueron K. Kastanás y F. Kokóla. El Sr. Mesaris infravaloró mucho el papel más clave, así como en otros papeles básicos, Dímitra Zeza y Nita Pagoni ofrecieron un trabajo que se distinguía únicamente por su superficialidad. Así, finalmente la representación junto a la obra de Lorca, terminan constituyendo un simple marco para un recital de interpretación. La protagonista de la compañía, contiene, desde luego, una figura ideal, temperamento y técnica como *Madre*, pero sea como sea, su papel es relativamente periférico y no puede dar solo sentido a toda la representación. (*Ακρόπολις*, 23/10/1970)

El resto de los colaboradores elegidos por A. Minotís, se hicieron todos merecedores de los elogios de la crítica. Así, recibió el



calificativo de “magnífico” el vestuario de E. Solomonidu-Balanu<sup>347</sup> (*Απογευματινή*, 13/10/1970), de quien nos permitimos reproducir algunas de sus palabras acerca de su labor aquí:

Cuando me llamó por primera vez Alexis Minotís para que hiciera los trajes en su representación de *Bodas de sangre* de Lorca, me aterroricé.

El teatro de Lorca lo conocía, había visto y pintado casi todas las representaciones que durante años se habían llevado a escena desde 1960 –entonces empezaron a acompañar siempre mis dibujos la columna de la crítica teatral de Kathimeriní –, pero nunca me había ocupado del vestuario de este escritor (aunque había trabajado ya en el “Teatro Libre”, y en el “Teatro Nacional” y en la “Escena Lírica” como director escénico y a cargo del vestuario y de la música), pero Lorca era otra cosa.

Katina Paxinú me convenció y comencé a trabajar. Dibujé muchos bocetos y se los llevé, después de haberme explicado ella que no quería que los trajes fueran folklóricos, que tuviera cuidado en algunos puntos, como que en los manuscritos de Lorca había una nota sobre el traje de la novia que entonces en la provincia española no era nunca blanco sino negro; y muchas más cosas.

---

<sup>347</sup> Sobre esta dibujante, conocida principalmente por acompañar sus dibujos de escenas de teatro las críticas del prestigioso diario *Καθημερινή*, *vid.* V. LÓPEZ RECIO (2006b), edición que recoge más datos acerca de su dilatada carrera profesional, el conjunto de sus dibujos de representaciones de Lorca en Grecia y un testimonio suyo en el que cuenta los detalles de su colaboración con la Compañía A. Minotís-K. Paxinú durante este montaje de *Bodas de sangre* en 1970.

En cuanto llegué a su casa y vieron los bocetos, Katina Paxinú se entusiasmó con mi pintura (eran acuarelas); sin embargo, Alexis Minotís, más reservado, me dice: “Dentro de un rato va a venir también Iannis Tsarujis, lo he llamado porque quiero también su opinión”. Y, al rato, I. Tsarujis llegó y se entusiasmó también. Entonces, Minotís exclamó: “¡Bravo! Eres muy buena. ¡Vamos, adelante!”. Era siempre de pocas palabras y claro.<sup>348</sup>

Asimismo, se destacó el trabajo de V. Vasiliadis por su “maravilloso escenario” con “algunos cipreses negros” (*Απογευματινή*, 13/10/1970); se apuntó también que era “sencillo pero coadyuvante en atmósfera de la obra que básicamente se saca de la música de Manos Jatzidakis” (*Ελεύθερος Κόσμος*, 25/10/1970). Pero hubo una nota negativa a su trabajo que provino de Y. N. Karter (1978: p. 77), quien anotó “que no creía que fuera bien el espacio escénico pese a su simplificación”, es decir, “que no se respetasen las indicaciones del escritor, mínimamente”. El estilo lorquiano por tanto, según este articulista, no se logró al final.

Merecedora de elogios también la instrucción musical de E. Nikolaídu a quien, en opinión de V. Varikas, “debe mucho el compositor y la representación”<sup>349</sup>. La traducción de N. Gatsos de nuevo recibió, junto a la música de M. Jatzidakis, las más gratificantes palabras. Concretamente Y. Kondoyannis (*Βήμα*, 3/10/1970), ponderando la labor de M. Jatzidakis, sostiene que su “música, las canciones, las inserciones y los acompañamientos expresan la obra como ansiaba el propio Lorca”. Por último, anotar

---

<sup>348</sup> E. SOLOMONIDU-BALANU (2006): p. 53.

<sup>349</sup> V. VARIKAS (1972): p. 358.

que curiosamente en esta ocasión la crítica omitió toda mención al trabajo de la distinguida coreógrafa, M. Jorn<sup>350</sup>, colaboradora del “Teatro Nacional” de 1958 a 1982.

---

<sup>350</sup> Para profundizar en la vida de esta conocida bailarina y coreógrafa, *vid.* V. FOTÓPULOS (2000): p.253.

## V. TEATRO NACIONAL DEL NORTE DE GRECIA (1978)

Compañía: Teatro Nacional del Norte de Grecia (Teatro de Tracia). Temporada teatral: 1978-79. Gira profesional. Traducción: Nikos Gatsos. Dirección: Panos Papaioannu. Música: Manos Jatzidakis. Escenario-Vestuario: Rena Georgiadu. Instrucción musical: Egli Javá-Vaya. REPARTO: Anthí Kariofyli (Madre), Rea Fortuna (Novia), Ilías Stamatíu (Padre de la Novia), Yorgos Domuzis (Leonardo), Kostas Dalianis (Novio), Yorgos Domuzis (Mujer de Leonardo), Theanó Krasó (Suegra), (Vecina), Panos Papaioannu (Luna), Margarita Gerardu (Mendiga), Evita Papaspyru (Muchacha 1ª), Ana Pajtiti (Muchacha 2ª), Tasos Yfandís (Leñador 1º), Iannis Panorios (Leñador 2º), Sakis Petkidis (Leñador 3º), Iannis Panorios (Mozo 1º), Sakis Petkidis (Mozo 2º), Iannis Kokkinidis (Mozo 3º), Ana Pajtiti (Vecina).

El 9 de diciembre de 1978 se estrenaba el segundo de los montajes escénicos de *Bodas de sangre* subvencionados por el “Teatro Nacional del Norte de Grecia” (el 1º, en 1963 con Kyveli), en manos ahora de uno de sus grupos anexionados: el “Teatro de Tracia”.

De este espectáculo dirigido por P. Papaioannu, lo único que sabemos es que sería llevado en una gira de veinte días de duración a las 14 ciudades, villas y pueblos, que remitimos a continuación: Xanthi (9 de diciembre), Erasmio (10 de diciembre), Stavrópoli (12 de diciembre), Komniná (14 de diciembre), Myrodata (16 de diciembre), Mandra (17 de diciembre), Orestiada (20 de diciembre), Didymótijo (21 de diciembre), Díkea (23 de diciembre), Suflí (25 de diciembre), Feres (27 de diciembre), Alexandrópoli (28 de

diciembre), Sappes (29 de diciembre), Komotiní (30 de diciembre)<sup>351</sup>.

---

<sup>351</sup> *Ελευθεροτυπία*, 6/12/1978.

## VI. TEATRO NACIONAL (1980)

Compañía: Teatro Nacional-Escena Central. Temporada teatral: 1980-81. Traducción: Nikos Gatsos. Dirección: Alexis Solomós. Música: Manos Jatzidakis. Escenario-Vestuario: Liza Zaími. Coreografía: Dora Tsatsu-Symeonidi. REPARTO: Eleni Jatziaargyri (Madre), Nora Valsami (Novia), Lykurgos Kalergis (Padre de la Novia), Jristos Parlas (Leonardo), Kostas Kastanás (Novio), Nora Katseli (Mujer de Leonardo), Pitsa Kapitsinea (Suegra), (Criada), (Vecina), Kostas Galanakis (Luna), Theanó Ioannidu (Mendiga), Nefeli Orfanú (Muchacha 1ª), Meka Florá (Muchacha 2ª), María Liapiku (Muchacha 3ª), María Pyrunaki (Muchacha 4ª) Theódoros Moridis (Leñador 1º), Stavros Romanós (Leñador 2º), Spyros Mavidis (Leñador 3º), Thanos Kalioras (Mozo 1º), Kostas Galanakis (Mozo 2º), Spyros Mavidis (Mozo 3º).

Algo más de tres décadas después del primer estreno de la obra por K. Kun, *Bodas de sangre* llega al más importante de los teatros estatales griegos: el prestigioso “Teatro Nacional”. Y lo hace de la mano de un conocido hombre de teatro que se distingue además por ser el director escénico que más obras del dramaturgo granadino ha representado hasta hoy en la escena griega: A. Solomós.

Este director escénico que nace en la capital griega en 1918, había sido precisamente alumno de K. Kun en el “Colegio de Atenas”. Posteriormente, tras abandonar sus estudios de Derecho, inició su formación en las artes dramáticas. Ingresó primero en la *Escuela Dramática del Teatro Nacional* de Atenas (1939-1942) teniendo como maestro a D. Rondiris, y luego siguió su formación en el extranjero: en la “Real Academia de Bellas Artes” de Londres (1945-1946), en la Universidad estadounidense de Yale y, por último, en el

taller dramático E. Piscator (1946-48). Igualmente cabe indicar que durante el primer período de funcionamiento del “Teatro de Arte” (1942-43), colaboró con K. Kun interpretando pero también como ayudante de dirección y encargado del vestuario<sup>352</sup>.

Fue A. Solomós el primer griego en montar *Bodas de sangre*, en 1946, como estudiante en Londres. Además, es posiblemente en el contexto griego uno de los hombres de teatro que más ampliamente y en profundidad se ha dedicado a la obra dramática lorquiana. Su apego e inmediata dedicación a Lorca tuvo su punto de arranque durante la Ocupación alemana, al encontrarse con una traducción francesa del “Romancero gitano” que ejerció en él una profunda fascinación. Poco después, halló en una librería la primera edición de las Obras completas de Lorca publicadas en Buenos Aires. Y con el propósito de poder leer su obra teatral, comenzó de inmediato a aprender español (*Avriaví*, 12/12/1980).

Tradujo así por vez primera al griego: *D<sup>a</sup> Rosita la soltera* y *Yerma*, ambas en 1964, y *La zapatera prodigiosa* en 1966, llevándolas por primera vez a la escena griega en el “Teatro Nacional”, institución en la que ocupó el puesto de director escénico durante dos períodos especialmente prolongados -de 1950 a 1964, y de 1968 a 1982-. Es así como sube a escena primeramente estas tres obras lorquianas traducidas por él: *La zapatera prodigiosa* en el período teatral 1957-58, teniendo a cargo de la escenografía y el vestuario al gran pintor griego Y. Móralis; *D<sup>a</sup> Rosita la soltera*, que constituyó un sonado éxito, la representó justo el período teatral siguiente (1958-59), contando con importantes colaboradores: Y.

---

<sup>352</sup> Para profundizar más en la la carrera teatral de A. Solomós, *vid.* TH. EXARJOS (1996): p. 525, y V. FOTÓPULOS (2000): p.143.

Vakaló como escenógrafo, A. Fokás a cargo del vestuario, y el músico M. Jatzidakis. El reparto asimismo se hizo sobresaliente, con Kyveli en el papel de Tía y A. Synodinú, que estuvo “ideal”, en el de *Rosita* (G. Stavru, en *Avγή*, 5/3/1959). Y dos años más tarde, el 6 de marzo de 1961, A. Solomós estrena *Yerma*, en donde su colaboración se hace, a nuestro juicio, excesiva. Pues se encarga aquí no sólo de la dirección escénica y de la traducción, como hiciera en sus otras dos representaciones lorquianas anteriormente mencionadas, sino también de la escenografía y del vestuario. Para la música contó con A. Papaioannis. Y el papel protagonista lo encarnaría, también en esta ocasión, A. Synodinú, pero, pese a todo, esta representación no se ganaría los aplausos fervorosos que obtuvo el espectáculo de *Dª Rosita*<sup>353</sup>.

Pero centrémosnos ahora en la última de las representaciones lorquianas realizadas por A. Solomós: *Bodas de sangre* (1980). En la rueda de prensa ofrecida la víspera de su estreno, el 12 de diciembre, de la cual se haría eco gran parte de la prensa diaria, A. Solomós (*Ακρόπολις*, 11/12/1980) refiriéndose a la obra, declaraba: “Ideas sobre “Bodas de sangre” y su importancia diacrónica no tengo. Es una obra de tema el amor y la muerte. Y como poeta dramático, Lorca es él mismo un misterio, como el Amor y la Muerte. Un misterio que te llena y que no te sientes a ti mismo para explicarlo”. Y refiriéndose a sus intenciones en el montaje escénico de la obra, manifestaría: “He respetado su amor por la sencillez. Quiero que mis obras teatrales sean simples y austeras. Eso quería yo para *Bodas de sangre*. Que fuera una prueba de fuego para nuestra liberación de las fáciles impresiones teatrales. Una humilde reverencia a la tumba de

---

<sup>353</sup> Cfr. *Τα Νέα*, 6-3-1959, y *Έθνος*, 17-3-1961.



Lorca”. En esta misma rueda de prensa, para nuestra sorpresa, también declararía haber dirigido en 1966 *Bodas de sangre* en el “Teatro Nacional del Norte de Grecia” con Kyveli como protagonista. Sin embargo, en el programa de la mencionada representación apareció escrito el nombre no de A. Solomós sino el de Kyveli, como encargada de la dirección. De ser verdadera la mención de este director, entonces esta representación de 1980 para A. Solomós constituiría su tercer montaje de *Bodas de sangre*, destacándose así, junto a K. Kun, como los dos directores griegos que más montajes han realizado de esta obra lorquiana.

El estreno de *Bodas de sangre*, que tuvo lugar el 12 de diciembre en la *Escena Central* del “Teatro Nacional”, fue seguido de una, un tanto, exigua crítica, teniendo en cuenta la gran promoción que había recibido esta nueva puesta en escena de A. Solomós. El crítico S. Makrís la calificó de “bonita”, “verdaderamente bonita en su conjunto”, aunque, en su opinión, “podría haber sido mejor”<sup>354</sup> En este sentido, reconociendo en A. Solomós a “un poeta no sólo en el uso de la palabra, sino también en la concepción de las cosas de la vida y en la materialización teatral de sus sueños,” mostró sorpresa y desconcierto por los errores que había advertido en la representación, considerando finalmente que en ella su director escénico “sacrifica con frecuencia la poesía a favor de lo pintoresco y de la impresión”. Con todo, añadió más adelante:

[A. Solomós] tomó con exactitud el pulso de la obra. Y muy correctamente, depositó el mayor esfuerzo en la configuración plástica de las imágenes, según el color, el tono, el movimiento. Así también en su articulación armónica, con sus frecuentes

---

<sup>354</sup> S. Makrís, *Néa Eστία* 109: pp. 61-63.

ritmos alternantes. Consiguió mucho desde este punto de vista. Pero la textura lineal del mito, la presentación igual de las partes y el estilo desnudo del discurso exigían una disciplina de respuesta austera, una sustracción hasta el convencionalismo, una actuación sobria e interior, es decir, exenta de dramatismo redundante. Porque exactamente esto suple, de modo muy eficaz, la poesía. Su sustracción deja el lugar necesario para que resalte pura la poesía<sup>355</sup>.

En lo que a la interpretación de los actores se refiere, expresa el crítico que:

En la línea correcta se movieron sólo el Sr. Jr. Parlas (Leonardo) y el Sr. L. Kalergis (Padre de la Novia) y menos la Sra. El. Jatziargyri (Madre) y la Sra. N. Valsami (Novia) –la segunda igualmente actuó con un estilo dramático característico- aunque debe reconocerse que, a su manera, encarnaron satisfactoriamente sus papeles. Una presencia, en cuanto a la tonicidad y a la quinesiología, medida a la exactitud, obsequió la Sra. N. Katseli (Mujer de Leonardo). Al contrario, el Sr. K. Kastanás (Novio), agotó sus otras reservas –no las valiosas-, aquí estrechamente interpretativas en una interpretación abierta. Tal vez fue mala la elección de su papel, que es dramáticamente equivalente y, desde luego, de un fondo más profundo, al de Leonardo<sup>356</sup>.

Los colaboradores con los que contó A. Solomós en la presente representación, merecieron todos el reconocimiento a su labor aquí.

---

<sup>355</sup> S. Makrís, *Néa Eστία* 109: pp. 61-63.

<sup>356</sup> S. Makrís, *Néa Eστία* 109: pp. 61-63.

De Liza Zaími, a cargo del escenario y del vestuario, se escribió que “sus extraordinarios dibujos y armonía de color, sus vestidos y sobre todo su escenario abstracto, enmarcaban perfectamente, en color y en arquitectura, el curso del drama”. Una vez más fue acentuado el valor de las canciones de M. Jatzidakis “que se nos han quedado pegadas al oído desde hace treinta y tantos años, desde la representación de la obra en el “Teatro de Arte”, y que “son regalo de una verdadera euforia poética”. Pero el crítico reconoció también la labor determinante de E. Nikolaídi en la instrucción musical. Por último, subrayó el trabajo coreográfico de la talentosa bailarina y coreógrafa D. Tsatsu-Symeonidi<sup>357</sup>, quien “dio a las partes festivas de la representación pulso y fervor y una expresión ceremonial a su final”<sup>358</sup>.

---

<sup>357</sup> La conocida bailarina y coreógrafa D. Tsatsu-Symeonidi, hija del conocido escritor griego K. Tsatsos, también presidente algunos años de la República griega, destaca principalmente por su colaboración en la fundación del “Teatro Nacional del Norte de Grecia” (1961) y por haber organizado el coro del drama antiguo. De 1975 a 1981 trabaja en el “Teatro Nacional” como coreógrafa fija, donde obtiene elogios continuos a su labor. Para más información, *vid.* V. FOTÓPULOS (2000): p. 252.

<sup>358</sup> S. Makrís, *Néa Eστία* 109: pp. 61-63.

#### **II.3.4. Valoración de la segunda etapa de recepción.**

Las seis representaciones que de 1961 a 1980 se realizan de *Bodas de sangre* en la escena griega, consolidan el llamado “modelo Kun” de representación como estereotipo de la obra. No obstante, estas puestas en escena de la obra lorquiana, carentes de novedad estética, pese a lograr éxitos comerciales, e incluso artísticos, no alcanzan en ningún caso el triunfo escénico logrado por K. Kun en su representación de 1948.

Es posiblemente la representación del director escénico A. Minotís en 1970 la que obtiene un mayor éxito en esta segunda etapa de recepción de la obra, habida cuenta de las numerosas fuentes documentales y testimonios orales que se refieren reiteradamente a la intensa fuerza del espectáculo que estuvo marcada principalmente por la actuación magistral de K. Paxinú en el papel de *Madre*, una interpretación que queda todavía hoy en el grato recuerdo de cuantos tuvieron la ocasión de presenciarla y que, no en vano, serviría más tarde como *modelo interpretativo* a otras actrices en su caracterización del papel.

Teniendo en cuenta que el “modelo Kun” de representación de *Bodas de sangre*, se tradujo, en la mayoría de los casos, en una interpretación social-costumbrista de la obra, cabe afirmar que, a partir de su segunda etapa de recepción, esta obra lorquiana es representada obviando la nueva realidad social dramática del momento. Pese a lo dicho, estos espectáculos de *Bodas de sangre*, aún no saliéndose del modelo configurado por K. Kun y no intentando por ende actualizarse al cambio social, no dejan por ello de recibir los aplausos del público. Y es que todavía no se ha asistido a un relevo generacional significativo entre el auditorio griego, formado aún básicamente por un público burgués medio, procedente

de la provincia. Así, las secuencias costumbristas de la vida del campo en la obra, tan familiares a este receptor, parecen causar todavía una cálida sensación placentera y de hermosa nostalgia.

En cualquier caso, las representaciones de *Bodas de sangre* registradas en esta segunda etapa de recepción, resultan fundamentales para la recepción futura de la obra, lo cual es debido a tres motivos básicos: 1. En primer lugar, la obra se expande por el territorio griego a través de dos importantes giras comerciales y llega a numerosos puntos de la provincia dándose así a conocer también fuera de los dos grandes centros urbanos del país. 2. En segundo lugar, pasa a ser representada en todo tipo de sala teatral obteniendo en cada ocasión éxito escénico y de público. 3. Por último, estas representaciones de la obra, llevadas a cabo por compañías destacadas, servirían otra vez de modelo a los innumerables montajes de la obra, sobre todo los realizados por grupos de aficionados, que irían a realizarse en la etapa tercera de recepción (1981-2006). Eso sí, consolidan el estereotipo de la obra en base al “modelo Kun” de representación y a una interpretación costumbrista y de realismo rural.

Durante esta segunda etapa de recepción, coincidiendo con un momento de estrecha relación entre el teatro y la canción popular musicada, la música y las canciones de M. Jatzidakis, que formaban parte del montaje escénico configurado por K. Kun para *Bodas de sangre*, adquirieron popularidad entre un público mayoritario. Así, a través de las canciones pegadizas del citado compositor, *Bodas de sangre* se hizo rápidamente conocida en todo el territorio griego, hecho que contribuyó de manera directa e importante a avivar el ánimo y los sentimientos de su representación en escena.

Concluyendo, cabe decir que en esta segunda etapa de recepción, *Bodas de sangre* logra afirmarse en la escena griega. Representada por las más destacadas compañías de teatro urbanas, consigue incorporarse con éxito a las distintas salas teatrales. Su teatro poético, demuestra también ahora ser para un público mayoritario. Resultará ésta por tanto una etapa inequívocamente decisiva para el curso futuro de esta obra lorquiana que, una vez popularizada y consolidado su éxito escénico, se incorpora finalmente al repertorio teatral de los clásicos.

**II.4. TERCERA ETAPA DE RECEPCIÓN: *Bodas de sangre* como obra clásica (1981-2006).**

Cuadro 3: Las representaciones de *Bodas de sangre* entre 1981 y 1990.

**TERCERA ETAPA DE RECEPCIÓN:  
“*Bodas de sangre*” como obra clásica.**

**I. Período de herencia del costumbrismo (1981-1990)**

- I. 1981: Teatro Municipal de Mitilene. Dirección: N. Parikos.
- II. 1982: Compañía Nueva de Teatro. Dirección: A. Damianós.
- III. 1982: Club Teatral de Volos (Ayuntamiento de Jalandri-Centro Cultural Aguilucho (Teatro Rematiás). Dirección: S. Vrajoritis.
- IV. 1983: Taller Teatral de Janiá. Dirección: E. Braudaki.
- V. 1985: DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Agrinio. Dirección: E. Vasilikioti.
- VI. 1986: DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Rúmeli. Dirección: K. Tsianos.
- VII. 1989: Grupo teatral de O.S.Y.V.A. (de aficionados).
- VIII. 1990: Compañía Diájrano. Dirección: Remundos.

Cuadro 4: Las representaciones de *Bodas de sangre* entre 1981 y 1990.

**II. Período de expansión y superación del costumbrismo (1991-2006)**

- I. 1991: Teatro Experimental de la ciudad-Marietta Rialdi. Dirección: M. Rialdi.

- II.** 1992: Compañía teatral Stoá (Teatro Stoá-Zografu). Dirección: Th. Papageorgíu.
- III.** 1992: Grupo teatral de jóvenes del Ayto. de Kesarianí (Teatro de Kesarianí). Aficionados.
- IV.** 1993: Grupo teatral de Trípoli (Teatro Maliaropulio-Escena Central). Dirección: Y. Biniaris.
- V.** 1993: K.TH.B.E. (Teatro Nacional del Norte de Grecia). Dirección: J. Jristofís.
- VI.** 1994: DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Kalamata (Escena Central). Dirección K. Bakas.
- VII.** 1996: DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Ioánnina (Teatro Kaberio). Dirección: N. Jatzipapás.
- VIII.** 1996: Grupo Teatral EPL de Veria. Aficionados. Dirección: los alumnos del grupo teatral.
- XI.** 1996: Taller teatral de aficionados del DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Volos. Dirección: D. Daktylás.
- X.** 1996: Grupo teatral de aficionados en Gkazi (Pireós 100). Dirección: Y. Iannarakos.
- XI.** 1996: Por la “Antigua Eléctrica”.
- XII.** 1996: Grupo teatral EML de Veria. Representación escolar.
- XIII.** 1997: E.P.L. de Kavala. Representación escolar.
- XIV.** 1997: Grupo teatral “Theatrodini”. Dirección: Martha Fritzila. Representación escolar.
- XV.** 1997: E.P.L. de Kavala. Aficionados.
- XVI.** 1998: K.TH.B.E. (Teatro Nacional del Norte de Grecia). Teatro de Danza de Tesalónica. Dirección: N. Sakalidis.
- XVII.** 1999: Instituto Leondio de Nea Smirni. Representación escolar.
- XVIII.** 2000: Compañía Teatral “Calle de Tesalónica” (Teatro “Calle” de Tesalónica). Dirección: J. Papastergíu.
- XIX.** 2002: DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Agrinio. Gira. Dirección: Th. Gkonis.
- XX.** 2002: Teatro Piraikó (Teatro-Jardín Municipal de Nikia).
- XXI.** 2004: Grupo Teatral “Círculo teatral” de la Univ. de Ioánnina. Aficionados.



**XXII.** 2004: Grupo Teatral "Anemi" (Club Filoproodo, Ymitó). Dirección: J. Surá.

**XXIII.** 2005: Grupo Teatral del Ayto. de Jolargós (Teatro Municipal al aire libre). Dirección: K. Blatsu.

**XXIV.** 2006: Teatro Nacional (Teatro Kappa). Dirección: S. Jatzakis.

**Representaciones especiales<sup>359</sup>.**

**I.** 1993: *Amor, vida y muerte*. Grupo de aficionados del DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Veria.

**II.** 1995: Teatro de Movimiento "Knosós"- Tesalónica. Danza teatral. Dirección: Is. Sideris.

**III.** 1997: *Ritual del amor*. DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Rodas. Dirección: K. Katsulakis.

**V.** 1998: *Canción del amor*. DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Kozani. Dirección: N. Nikolau.

**VI.** 2000: *La canción del amor*. DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Kozani (Estadio Nacional, Kozani). Dirección: N. Nikolau.

**VII.** 2004: *La hora de la sangre*. Grupo de Teatro Red de Artes (Puente de Arta).

**VIII.** 2005: *Perdido en el sueño*. Grupo Teatral "Con Atenas" de los Active Member y de Nikos Tuliatu (Teatro "Dibujos"). Dirección: A. Pappá.

Tras el triunfo escénico logrado por K. Kun en 1948 y la expansión experimentada en su etapa segunda de recepción, durante la cual la obra es representada por las más destacadas compañías teatrales del momento –comerciales, artísticas e incluso estatales– las cuales culminan con la representación del "Teatro Nacional" en 1980, *Bodas de sangre* se incorpora en la escena griega al repertorio de los clásicos, asistiendo así desde entonces hasta nuestros días a su

---

<sup>359</sup> Se trata, en todos los casos, de adaptaciones especiales de la obra.

propagación y habitual presentación por todos los escenarios del territorio griego.

### **III.4.2. Contexto histórico-teatral.**

El año de inicio de nuestra tercera etapa de recepción de *Bodas de sangre* en Grecia, coincide con una fecha realmente significativa en la historia más reciente del teatro griego. Representa el comienzo de un cambio substancial y gradual que va a experimentarse en toda la escena teatral griega y que repercutirá tanto en su práctica como en su funcionamiento.

Durante las dos últimas décadas del s. XX, el desarrollo de la actividad teatral se verá favorecido por las nuevas condiciones creadas a raíz de una nueva política cultural, apoyada por el poder gubernamental del país. El recién creado Ministerio de Cultura Griego, al frente del cual se hallaba M. Merkuri, la ya entonces célebre actriz que ahora habría de llevar importantes iniciativas al ámbito de la política cultural, se propondría como primer objetivo la formación de la producción artística que tendría finalmente una repercusión directa y decisiva en la actividad teatral<sup>360</sup>.

Los principales cambios y medidas gubernamentales tomadas entonces en pro del impulso teatral, fueron los siguientes:

---

<sup>360</sup> A esta conocida actriz griega se le ha achacado en numerosas ocasiones el que, a través de su política cultural al frente del Ministerio de Cultura griego, contribuyese de manera desproporcionada a la mejora del arte escénico dejando sin embargo casi totalmente desatendidos otros campos artísticos.

1. Creación de la “Institución de Subvenciones del Teatro Libre” en 1982, bajo regulación legislativa concreta<sup>361</sup>. Hasta el año 1978, ayuda económica procedente del Estado sólo recibían los teatros estatales, es decir, el “Teatro Nacional”, el K.TH.B.E., la “Escena Lírica Nacional” y el “Arma Théspidos”<sup>362</sup>. Es a partir de la fecha anotada cuando se amplía considerablemente el número de sus beneficiarios<sup>363</sup>. Y para que pueda valorarse el cambio experimentado entonces en el ámbito del teatro griego, anotemos el dato de que, del año 1982 al 2000, se elevan a 133 las compañías teatrales privadas que cuentan con una ayuda económica estatal fija<sup>364</sup>.

2. Creación de los DI.PE.THE. o “Teatros Municipales Periféricos”, con objetivo el desarrollo teatral autónomo de las ciudades más importantes de la periferia. Hasta la fundación de

---

<sup>361</sup> Las subvenciones estatales ya se concedían desde 1978, aunque a un menor número de Compañías, como también desde 1979 existía un consejo de valoración de las solicitudes de subvención, cuyas competencias fueron finalmente determinadas en 1982 con resolución de los Ministros de la Presidencia y de Cultura. (PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 181).

<sup>362</sup> El “Arma Théspidos”, bautizado así en honor a Thespis, padre del arte dramático, fue un teatro nacional fundado en 1939 con el objetivo de dar representaciones en los alrededores de Atenas y del Pireo así como también en otras ciudades de la provincia.

<sup>363</sup> Una de las primeras compañías teatrales en recibir una -aunque baja-, subvención estatal, pocos años antes de las transformaciones más drásticas que habría de realizar M. Merkuri en la política cultural, sería el “Teatro de Arte” de K. Kun. Para profundizar más en este tema, *vid.* PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 180-187.

<sup>364</sup> PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 188.

estos Teatros en 1983, la política cultural estatal de descentralización había sido más bien ocasional, pues excepto la fundación del “Arma Théspidos” –que se crea en 1930-, apenas apoyaba los intentos creadores de compañías profesionales dirigidas exclusivamente al público de la periferia.

Ya a finales del s. XX, los DI.PE.THE., también conocidos, por la baja subvención que en un principio recibían, como “teatros medio-estatales”, se hallan en los 16 municipios periféricos siguientes: Agrinio, Veria, Volos, Norte del Egeo (con sede en la isla de Quíos), Ioánnina, Kavala, Kalamata, Corfú, Kozani, Komotini, Creta (con sede en Janiá), Rúmeli (con sede en Lamía), Lárissa, Patrás, Rodas y Seres<sup>365</sup>.

Entre los problemas a los que han de enfrentarse estas compañías teatrales periféricas, sobre todo durante sus primeros años de funcionamiento, están por una parte los ocasionados por su precaria situación económica y, por otra, el de la elección de un repertorio destinado a un público totalmente desacostumbrado a la “buena” representación escénica al que ahora además intentarían educar. Y es que hasta la creación de los DI.PE.THE., las representaciones teatrales seguidas por el público popular de la periferia, han sido principalmente las realizaciones escénicas sumamente corrientes e “insustanciales”, de repertorio popular y de actuación tipificada, que desde principios de siglo algunas compañías de la capital, con claros objetivos comerciales, llevaban

---

<sup>365</sup> Para más información sobre la historia y el funcionamiento de los DI.PE.THE., *vid. ed.* D. KANGELARIS (2004), y P. POLYJRONÓPULOS (1993): pp. 141-153.

en prolongadas giras por toda la geografía griega haciéndose de un intenso carácter protagonista.<sup>366</sup>

Con esta importante política de apoyo al desarrollo teatral en el país griego, los cambios en la escena griega se harían notar muy pronto. Los más significativos de ellos serían:

1. *Incremento importante de las compañías teatrales*, sobre todo en la década de 1990.<sup>367</sup>

Las *compañías de aficionados* elevan no sólo su número sino también su calidad escénica, por lo que van a ir haciéndose gradualmente de un público seguidor fijo.

Las *compañías estatales* desde finales de la década de 1980 pero mucho más a finales de siglo, con unas posibilidades económicas y una infraestructura muy superiores a las de las compañías privadas subvencionadas, adquieren un puesto cada vez más importante en la vida teatral. No obstante, esta institución es criticada los últimos tiempos por no seguir una política sistemática en su repertorio. Además, entre los criterios que determinan la tendencia de los teatros nacionales, ocupa un puesto cada vez más importante el intento de atraer al gran público con la contratación y colaboración de protagonistas famosos, infravalorando así la obra, y

---

<sup>366</sup> PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 178.

<sup>367</sup> Y para hacernos una idea de lo dicho, apuntemos que en el período 1994-1995, en el que ya se cuentan 100 compañías de carácter fijo, se registran 162 compañías en todo el país griego con un total de 281 representaciones, y, sólo cinco años más tarde, las compañías registradas son 269 y las representaciones 434. (PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 222).

no poniendo al teatro al servicio de su función pedagógica sino a la de su resultado taquillero<sup>368</sup>.

2. *Mayor índice de participación en el escenario.* Aparecen nuevos directores y actores y, de manera paralela, se produce un aumento y un mayor control de las Escuelas Dramáticas. Durante la década que va de 1990 a 2000, funcionan ya 38 escuelas dramáticas en Atenas, y eso sin contar los numerosos talleres o las clases especiales que funcionan en Atenas y la periferia.<sup>369</sup>

3. *Mayor variedad en el repertorio teatral.* Las obras que conforman las carteleras teatrales griegas presentan ahora una gran variedad en su repertorio (: obras griegas, extranjeras, clásicas, contemporáneas, y de reciente estreno). Además, pese a que el coste de los montajes se reduce considerablemente, la calidad de las representaciones irá mejorando.<sup>370</sup>

4. *Transformación del espectador teatral griego.* Según constatan numerosos estudios científicos, lo que ha hecho cambiar principalmente los gustos del público receptor de hoy no ha sido sino la influencia ejercida por los poderosos medios audiovisuales y televisivos. Así, hacia finales del s. XX aparece un público que va a participar en las manifestaciones artísticas movido más por las ganas de consumo de un producto artístico que por el seguimiento de ideas culturales y artísticas.<sup>371</sup>

5. *Reducción del número de miembros en los grupos teatrales.* Al tiempo que las compañías teatrales se multiplican en la

---

<sup>368</sup> PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 186.

<sup>369</sup> Para más detalles, *vid.* PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 246-250, y M. JULIARA – E. VENERDU (2000): pp. 53-59.

<sup>370</sup> PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 284.

<sup>371</sup> PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 187.

escena griega, el número de sus miembros se reduce. Y el motivo es el siguiente: Los grupos teatrales, pese a las subvenciones que en muchos casos reciben, no pueden fácilmente mantener su funcionamiento. Así, si bien un porcentaje relativamente alto de las compañías ya dispone, gracias a las ayudas económicas recibidas, de sala teatral propia, se ve por otra parte en la necesidad de elegir su repertorio en función básicamente del coste del montaje de la obra. Es por ello que últimamente encontramos en las carteleras teatrales mayor número de monólogos u obras que tienen como característica común su escaso número de personajes<sup>372</sup>.

6. *Períodos más cortos de representación.* Las compañías teatrales se han multiplicado, ahora proliferan, de manera que una sala teatral ya no cuenta con un público tan amplio como antes. En consecuencia, se ve obligada a renovar más frecuentemente su cartelera.

7. Aumento del número de festivales y de manifestaciones artísticas organizadas por ayuntamientos y asociaciones de la periferia.

8. *Mayor participación de los escolares y los estudiantes en la vida teatral.* El teatro entre los más jóvenes no quedó fuera de los planes para el fomento teatral iniciados en la década de 1980. Así

---

<sup>372</sup> Precisamente en una conversación que en septiembre de 2006 tuvimos con el conocido director griego T. Vuteris, propietario junto a la talentosa actriz A. Decabala del subvencionado “Teatro de Exarjia”, nos contaba que, pese a sus tenaces intentos –entre los cuales refería el haber encargado una traducción nueva de la obra con el objeto de actualizarla-, aún no había conseguido montar *La casa de Bernarda Alba* por suponer un elevado coste para su compañía el tener que pagar a tantos actores.

pues, existen hoy numerosos concursos nacionales o regionales de teatro infantil o juvenil que, subvencionados por el Estado, han generado la participación teatral activa en los centros de Enseñanza Primaria, Secundaria así como en las Universidades del país.



#### **II.4.2. Período de herencia del modelo costumbrista (1981-1990).**

Comienza este primer período de la tercera etapa de recepción de *Bodas de sangre* en Grecia, tras la representación en 1980 de A. Solomós en el “Teatro Nacional” que consolida *Bodas de sangre* como un clásico del repertorio teatral griego, y finaliza diez años más tarde con la representación de la obra por la “Compañía Diájróno”.

##### **II.4.2.1. Principales características de las representaciones.**

En este primer período de la tercera etapa de recepción de *Bodas de sangre* en Grecia, al que hemos llamado “herencia del modelo costumbrista”, son 8 las representaciones registradas: 5 profesionales y 3 de aficionados, aumentando así considerablemente el porcentaje de las representaciones de la obra con respecto a su primera y segunda etapa de recepción. Efectivamente, mientras que en los once años que abarca la primera etapa son 3 las representaciones de la obra; y que, en casi las dos décadas de la segunda, la obra es representada en 6 ocasiones; en este tercer período, de tan sólo una década de duración, han sido 8 las representaciones recogidas, triplicándose así el porcentaje con respecto a la primera etapa y duplicándose respecto a la segunda.

Ahora bien, si atendemos a las 8 representaciones de la etapa que aquí nos ocupa, podemos advertir que, en contraste con las representaciones de la primera y segunda etapa de recepción (todas realizadas por importantes compañías profesionales), el montaje de nuestra obra se incorpora ahora al repertorio de compañías más inferiores, incluso de aficionados (: grupos teatrales recién creados de la periferia o provincia, grupos teatrales de algún Ayuntamiento,

etc). Además, se observa por otra parte que la obra se desplaza significativamente a la provincia, pues de las 8 representaciones registradas, 5 tienen lugar fuera de la gran urbe.

La música de M. Jatzidakis creada para la representación de 1948, es por primera vez reemplazada en 1985 en el montaje que realiza el DI.PE.THE. de Agrinio. No obstante, no sería Y. Tsankaris, para esta función teatral, el único en misicalizar en Grecia los poemas líricos recogidos en *Bodas de sangre*. De manera contraria, esta obra lorquiana tan manifiestamente simpatizada por los artistas del país, inspiraría también a partir de entonces a otros muchos compositores griegos. En la década de 1990, los trabajos musicales compuestos para la representación escénica de la obra, corresponden a: N. Dimitratos (Compañía Teatral Stoá, 1992), I. Pasjalidis (K.TH.B.E., 1993), Y. Metalinós (Teatro de Movimiento Knossós, 1995), Y. Bunduvís (DI.PE.THE. de Ioánnina, 1996), Gr. Sultanis (Taller Teatral de Aficionados del DI.PE.THE. de Volos, 1996), Y. Strangás (Grupo Teatral de Aficionados en Ggazi, 1996), V. Mantzukis (Grupo Teatral “Theatrodini”-Repres. estudiantil, 1997), P. Parasjópulos- N. Vuduris (Teatro Danza-K.TH.B.E., 1998), D. Kejayás (Compañía Teatral “Calle de Tesalónica”, 2000), A. Jariesis (Grupo Teatral del Ayto. de Jolargós). Y eso sin contar las composiciones destinadas a representaciones especiales.

#### II.4.2.2. La crítica teatral.

##### TEATRO MUNICIPAL DE MITILENE (1981)

Traducción: K. Kotziás. Dirección: N. Parikos. Vestuario: Perdró. Escenografía: Barbasis. Música: Dimitríu.  
REPARTO: Th. Káligá (Madre), Mánesi (Novia), A. Drakulinakos (Leonardo), Vardarós (Novio), Zarpa, Katrivanos, Menexés, Tulupaki, Gazettá y otros.

Se trata de la única de las representaciones griegas de *Bodas de sangre* que tiene como traducción otra distinta a la del poeta N. Gatsos. La única fuente que nos ha llegado de esta representación ha sido a través de una conversación mantenida con la conocida dibujante E. Solomonidu-Balanu<sup>373</sup>, testigo presencial del espectáculo, que nos refirió que la particularidad más llamativa de esta puesta en escena de N. Parikos la constituía su escenario, reflejo de una isla típica griega. Esta novedad escenográfica se ganó el elogio de la citada artista que manifestó asimismo que la obra, esta vez reflejada en la traducción de K. Kotziás, se adecuaba perfectamente al espacio escénico.

---

<sup>373</sup> Conversación telefónica en noviembre de 2006.

### COMPAÑÍA NUEVA DE TEATRO (1982)

Compañía: Compañía Nueva de Teatro. Lugar: En el marco de los actos artísticos de 1982. Teatro Lykavitós (20 y 21 de agosto de 1982). Traducción: Nikos Gatsos. Dirección: Alexis Damianós. Escenografía-Vestuario: Iannis Tsarujis. Música: Gerásimos Pylarínos. Ayudante de dirección: Themis Mumulidis. Canción: Alikí Kayaloglu, María Anastasíu. REPARTO: Tania Savvopulu (Madre), Katerina Vasilaku (Novia), Alexis Damianós (Padre de la Novia), Thanasis Mylonás (Leonardo), Fílippos Sofianós (Novio), Niki Tulupaki (Mujer de Leonardo), Rika Sifaki (Suegra), Iota Ikonomidu (Vecina), Markos Damianós (Luna), Elena Bodi (Mendiga), Jristina Vuduri (Muchacha), Alikí Kayaloglu (Muchacha), Peny Komninaki (Muchacha), Rena Kazaku (Muchacha), Jaris Enmanuíl (Leñador), Takis Theofanidis (Leñador), Dinos Dulgerakis (Leñador), Dimitris Vyzandios (Muchacho), Themis Mumulidis (Muchacho).<sup>374</sup>

El 20 y 21 de agosto de 1982 era representada en el Teatro Lykavitós de Atenas las *Bodas de sangre* del destacado director escénico e intérprete teatral A. Damianós (1921-2006). Fundador de de dos grandes compañías teatrales (el “Teatro Experimental” y el “Teatro Poría”), en las que dirigió un número muy considerable de obras. Pero su mayor reconocimiento le llegó en el ámbito cinematográfico, con la dirección de tres películas destacadas del

---

<sup>374</sup> Datos extraídos de la ed. K. KYRIAKOS (2007): p. 315.

cine griego: *Hasta el barco* (1966), *Buena voluntad* (1970) y *Auriga* (1995)<sup>375</sup>.

Pese a que no disponemos de crítica teatral que pueda proporcionarnos datos acerca de la representación de este aventajado director escénico de tendencias vanguardistas, cabe suponer que se trató de un montaje meritorio. Y nuestra opinión se refuerza al conocer una parte representativa de su reparto, constituido por actores de excepción ya experimentados, entre los cuales se encontraba la talentada T. Savvopulu, ahora protagonizando ya no en el papel de la *Novia*, como hiciera en la segunda y tercera representación de K. Kun, sino en el de la *Madre*.

---

<sup>375</sup> Para profundizar más en la carrera profesional de este director de escena, *vid. ed.* K. KYRIAKOS (2007).

### **CLUB TEATRAL DE VOLOS (1982)**

Compañía: Club Teatral de Volos. Lugar: Ayto. de Jalandri-Centro Cultural Aguilucho-Teatro Rematiás. Dirección: Spyros Vrajoritis.

Se trata de la primera representación en Grecia de *Bodas de sangre* a cargo de un teatro de aficionados. A partir de esta fecha de 1982 pero, sobre todo, de la década de 1990, los grupos de teatro no profesionales, eligiendo entre su repertorio obras generalmente clásicas, harán sucesivamente adaptaciones convencionales de nuestra obra lorquiana ceñidas generalmente al "modelo Kun" de representación y a su estereotipo creado.

**TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO DE AGRINIO  
(1985)**

Compañía: DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Agrinio. Traducción: Nikos Gatsos. Dirección: Ersi Vasilikioti. Escenario-Vestuario: Iannis Lekkos. Música: Yorgos Tsangaris. REPARTO: Jrysula Kariori (Madre), Ioanna Siafkali (Novia), Stavros Farmakis (Padre de la Novia), Iannis Tatsis (Leonardo), Panayotis Setrefidis (Novio), Marina Makrí (Mujer de Leonardo), Andigoni Kukudi (Suegra), Ana Polytimu (Criada), Zoí Vuduri (Vecina), Yorgos Gkikas (Luna), Nikos Mandás (Mendiga), Jristina Exetzoglu (Muchacha 1ª), Athanasía Arvaniti (Muchacha 2ª), Aleka Zabara (Muchacha 3ª), Iannis Papathanasis (Leñador 1º), Vangelis Petanitis (Leñador 2º), Kostas Spyrópulos (Leñador 3º), Jristos Diplas.

El 30 de marzo de 1985 tiene lugar la primera representación de *Bodas de sangre* a cargo de los entonces recién creados teatros municipales periféricos o DI.PE.THE<sup>376</sup>. Una segunda particularidad de este espectáculo montado por el “Periférico” de la ciudad de Agrinio, la constituye el haber utilizado por primera vez en la escena griega una música distinta a la tan popular de M. Jatzidakis.

---

<sup>376</sup> Para más información sobre estos teatros estatales periféricos, remitimos a las pp. 220-221.

**TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO DE RÚMELI  
(1986)**

Dirección: Kostas Tsianos. Compañía: DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Rúmeli.

Aunque no contamos con datos acerca de sus participantes ni tampoco de la crítica teatral posterior a su puesta en escena, cabe apuntar aquí el papel destacado que, es de suponer, tuvo en este trabajo su director escénico K. Tsianos. Alumno y colaborador del mismo K. Kun, este profesional del teatro ha seguido fielmente, a lo largo de su carrera profesional, los pasos de su maestro en cuanto a su posición o línea estética basada en el costumbrismo de una dilatada tradición popular.

Es así como en el año 2000 este director escénico lleva a cabo el montaje de otra obra lorquiana: *Yerma*, con unos resultados más que satisfactorios y llegando incluso a emocionar al auditorio que aquel día ocupaba la “Escena Central” del más prestigioso de los teatros estatales. En los titulares de las críticas que siguieron entonces a esta representación, se pudo leer: “Yerma, como Electra” (*Αυγή*, 27/2/2000) o “¡Yerma la de Macedonia!” (*Βραδυνή*, 29/2/2000). K. Tsianos (*Ακρόπολις*, 29/2/2000), por su parte, constató las correspondencias entre las obras populares españolas y las griegas, y señaló que había interpretado la obra con estilo griego. Igualmente, este discípulo de K. Kun (*Αυγή*, 27/2/2000) manifestó que el camino o la línea estética iniciada por su maestro, que ya había logrado hasta entonces éxitos variados, inspira igualmente a otros artistas con mejores o peores resultados.



### **II.4.3. Período de expansión y de superación del costumbrismo (1991-2006).**

Se inicia este último período de la tercera etapa de recepción de *Bodas de sangre*, con la que hemos considerado aquí la segunda representación más importante de la obra en la escena griega, la del “Teatro Experimental de la Ciudad” de M. Rialdi en 1991, la cual se hace especialmente significativa por distanciarse por primera vez su montaje del estereotipo lorquiano y del “modelo Kun”, constituyendo así la primera *actualización* o *modernización* de la obra en la escena griega. A esta primera superación del arraigado costumbrismo con que fue sellada desde un primer momento esta obra lorquiana en la escena griega, le han seguido otras tentativas escénicas que culminan con la que corresponde al mismo “Teatro Nacional” el año 2006 bajo la dirección de S. Jatzakis.

#### **II.4.3.1. Principales características de las representaciones.**

En absoluto arbitrario el título dado a este último período de recepción de *Bodas de sangre* en Grecia: *Expansión y superación del costumbrismo (1991-2006)*, pues estará marcado principalmente por la multiplicación de sus representaciones escénicas. Ahora bien, de las 32 representaciones registradas de la obra, la mayoría son trabajo de grupos teatrales de aficionados y tan sólo 10 de profesionales. Cabe señalar igualmente que siete de las representaciones son adaptaciones especiales de la obra, lo cual supone una novedad en la trayectoria escénica de *Bodas de sangre* en Grecia.

El incremento significativo que de las representaciones de *Bodas de sangre* puede observarse los años 1996 y 1997 (y,

curiosamente, no el siguiente, pese a ser el del centenario de Lorca<sup>377</sup>), a nuestro juicio puede deberse a dos motivos: 1. La participación de algunos de estos montajes en los actos culturales celebrados con motivo de la representación de la ciudad griega de Tesalónica como “Capital Cultural de Europa” el año 1997, teniendo en cuenta que 4 de las 9 puestas en escena realizadas durante el bienio anotado, corresponden a grupos de teatro escolares o estudiantiles, entre los cuales, nos consta que, al menos, dos de ellos arrancaron con dicho objetivo. 2. El otro motivo que puede justificar este aumento de la subida a escena de la obra lorquiana que aquí nos ocupa, es el conocimiento que tiene el estudiante griego de Lorca y de su obra. Es en la Enseñanza Secundaria cuando los estudiantes

---

<sup>377</sup> En 1998, con motivo del centenario de Lorca, tuvieron lugar en Grecia una serie de actos dedicados al dramaturgo granadino entre los que se destacan: una representación de *Bodas de sangre* por el “Teatro de Danza de Tesalónica” del K.TH.B.E. bajo la dirección de N. Sakalidis; una adaptación de *Bodas de sangre* por el DI.PE.THE. de Kozani con dirección de N. Nikolau bajo el título *Canción del amor*; así como las Jornadas: *Federico García Lorca y el Teatro griego*, organizadas por el Dpto. de Estudios Teatrales de la Univ. de Atenas en colaboración con el Ministerio de Cultura griego que fueron celebradas en el Antiguo Anfiteatro de Medicina de la Facultad de F<sup>a</sup> y Letras.

Sin salirnos del ámbito académico, anotemos que el año 2006, concretamente el 7 de diciembre, con motivo de la conmemoración del 70 aniversario de la muerte del artista granadino, el Dpto. de Lengua y Literatura Italianas y Españolas de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas, bajo la dirección de la profesora E. Pandí-Pavlaki, organizó las *Jornadas en Homenaje a Federico García Lorca*, en las que a las conferencias de algunos estudiosos griegos y españoles se sumaron actos culturales paralelos.

griegos en uno de sus manuales de Literatura estudian a Lorca a través del poema que dedica a éste el escritor griego N. Engonópulos: “Noticias sobre la muerte del poeta español Federico García Lorca el 19 de agosto de 1936 en el barranco del Camino de la Fuente.”<sup>378</sup> Además, añadamos otro dato: en numerosas Escuelas Dramáticas los alumnos se ejercitan en la interpretación del teatro poético utilizando el texto de *Bodas de sangre*<sup>379</sup>.

En el catálogo general de las representaciones de *Bodas de sangre* en la escena griega, observamos que, de las 25 representaciones convencionales de este tercer período de recepción de la obra, 9 son profesionales y 14 de aficionados. El hecho de que predominen las representaciones de la obra por grupos de aficionados, no ha de resultar en absoluto extraño si tenemos en cuenta que, aunque es a partir del comienzo de la transición política (1974) cuando la actividad de estos grupos teatrales florece en la escena griega, será en la década de 1990 cuando su calidad mejore considerablemente y su oferta cartelera disponga ya del seguimiento de un amplio sector de público.

Fijémonos ahora en las 9 representaciones de la obra montadas por compañías profesionales:

1. Teatro Experimental de la ciudad-Marietta Rialdi (1991).
2. Compañía teatral Stoá (1992).
3. Teatro Nacional del Norte de Grecia - K.TH.B.E. (1993).
4. Teatro Municipal Periférico (DI.PE.THE.) de Kalamata (1994).

---

<sup>378</sup> Poema recogido en nuestro Capítulo I: p. 27.

<sup>379</sup> Información ofrecida por la actriz D. Bebedeli en las *Jornadas sobre Lorca*, celebradas en la “Biblioteca K. Lascaridu” del Pireo (24-2-2007).

5. Teatro Municipal Periférico (DI.PE.THE.) de Ioánina (1996).
6. Teatro Nacional del Norte de Grecia- K.TH.B.E. Teatro de Danza de Tesalónica (1998).
7. Compañía Teatral "Calle de Tesalónica" (2000).
8. Teatro Municipal Periférico (DI.PE.THE.) de Agrinio. (2002).
9. Teatro Nacional (2006).

Podemos comprobar que, de las 9 representaciones, 3 han sido realizadas por salas comerciales privadas y 6 por salas estatales (: K.TH.B.E., DI.PE.THE. y Teatro Nacional). Cabe plantearse pues la siguiente pregunta: ¿Cuál es el motivo de que *Bodas de sangre* en esta su tercera etapa de recepción en Grecia pierda interés para el empresario de la sala teatral privada? ¿Acáso ha dejado ya de ser comercial esta obra?

En nuestra opinión, una razón importante del descenso de la puesta en escena de esta obra lorquiana por teatros privados, viene justificada por la nueva realidad de la escena griega que ha ido fraguándose a raíz del importante apoyo estatal comenzado a principios de la década de 1980, y que ha dado lugar a que los numerosísimos teatros que hoy existen, aún contando con una subvención estatal, se decanten por montar obras de menor coste (pocos personajes, escenario simple, etc). De manera contraria, el teatro estatal dispone de todos los medios para llevar a escena cualquier obra clásica.

No obstante, sorprende por otra parte otro dato: de las 7 representaciones especiales que se realizan de la obra, 6 corresponden a grupos de teatro profesionales, de las cuales, como se puede comprobar más abajo, la mitad fueron trabajo de grupos teatrales privados y la otra mitad de teatros estatales.

1. Teatro de Movimiento “Knosós”-Tesalónica. Danza teatral, (1995).
2. *Ritual del amor*. DI.PE.THE. de Rodas (1997).
3. *Canción del amor*. DI.PE.THE. de Kozani. (1998)
4. *La canción del amor*. DI.PE.THE. de Kozani (2000)
5. *La hora de la sangre*. Grupo de Teatro Red de Artes (2004)
6. *Perdido en el sueño*. Grupo Teatral “Con Atenas” de los Active Member y de Nikos Tuliatu (Teatro “Dibujos”) (2005)

Ateniéndonos pues a los datos arriba expuestos, parece quedar claro que, más allá de las nuevas condiciones presentadas por la escena teatral griega del momento, las representaciones convencionales de *Bodas de sangre*, mientras que aumentan en las zonas rurales o enclaves de menor extensión geográfica, en los grandes centros urbanos se reducen de manera significativa siendo reemplazadas por espectáculos especiales de música y baile.

Pero indagemos a continuación en las particularidades de estas representaciones de *Bodas de sangre* catalogadas en su tercera etapa de recepción, esperando así poder aclarar e interpretar con más detalle los datos arriba expuestos.

### II.4.3.2. La crítica teatral.

#### TEATRO EXPERIMENTAL DE LA CIUDAD-MARIETA RIALDI (1991)

Compañía: Teatro Experimental de la Ciudad-Marietta Rialdi. Fue representada también en el “Teatro Municipal de Volos” del 27 de noviembre al 12 de abril de 1992. Traducción: Nikos Gatsos. Dirección: Marieta Rialdi. Ambientación plástica: Kostas Paniaras. Escultura: Aspasia Papadoperaki. Intervenciones plásticas: Iulía Gazetopulu. Vestuario: Savvas Pasjalidis- Iulía Gazetopulu. REPARTO: Marieta Rialdi (Madre), Titika Vljopulu (Novia), Thódoros Moridis (Padre de la Novia), Theófilos Vadoros (Leonardo), Dimitris Papakonstandinu (Novio), Tzeni Skarlatu (Mujer de Leonardo), Rika Sifaki (Suegra), Tzoni Garbi (Criada), Natalia Stefanu (Vecina), Yorgos Mutsios (Luna), Déspina Nikolaídu (Mendiga), Natalia Stefanu (Muchacha 1ª), Viky Vanita (Muchacha 2ª), Sofía Drosu (Muchacha 3ª), Majmut Batnarní (Leñador 1º), Thanasis Zervas (Leñador 2º), Majmut Batnarní (Mozo 1º), Thanasis Zervas (Mozo 2º).

Significa esta representación de *Bodas de sangre* dirigida por M. Rialdi en 1991, la primera *actualización* de la obra en la escena griega, ya que rompe con el estereotipo lorquiano y con el modelo de montaje escénico configurado por K. Kun en 1948, superando así la

lectura o interpretación costumbrista que se venía haciendo hasta entonces de la obra.

Con firme propósito presentar una nueva cara del escritor granadino, M. Rialdi en su teatro íntimo de carácter experimental lleva a cabo una muy particular escenificación de *Bodas de sangre*, que obtiene sin embargo, según refleja la crítica documental, un éxito escénico casi equiparable al de la representación de K. Kun en 1948. Ahora bien, la gran diferencia con respecto al espectáculo kuniano radica en su repercusión: mientras que la representación de K. Kun fue presenciada por un número más elevado de público y dejaría así una impronta tanto en el espectador como en los dramaturgos griegos, la de M. Rialdi no tuvo un auditorio tan concurrido y, máxime, no logró influir determinantemente, como nuevo punto de referencia, en otros tratamientos posteriores de la obra, manteniéndose así en lo sucesivo el conocido estereotipo lorquiano como dominador de los escenarios griegos.

Releyendo el texto teatral con una nueva perspectiva, es decir, con la misma visión no influenciada y fructuosa con la que lo vio también K. Kun en 1948, M. Rialdi, acentuando también la pasión y la emoción, da “otra dimensión” de la obra, haciéndola “plástica, espectacular y visualmente” contemporánea (E. Danu, *Ελεύθερος* 21/1/1992). Por eso, se dijo entonces que la representación era “para jóvenes” (*Εθνος*, 27/1/1992), en el sentido de que iba dirigida a un público no influenciado, sin la imposición sentimental de la primera representación. Con una intención clara de limitar, pero sin traicionar tampoco, el folclore innato del drama (A. Margaritis, *Νέα Εστία* 1992), M. Rialdi da a conocer de una manera ingeniosa el “surrealismo” de la obra (*Εθνος y Τά Νέα*, 29/11/1991), declarando en una rueda de prensa lo siguiente: “tengo la impresión de que la

obra se llevaba a escena con el elemento costumbrista muy marcado. Ahogada en las canciones perdía la densidad y su identidad.” M. Rialdi por tanto añade al tema de la obra otros elementos simbólicos que se refieren al final trágico del poeta, hace equilibrios entre una lectura costumbrista y una dramática con elementos hiperrealistas y prueba “la fuerza del discurso sustrayendo el color local y limitando los elementos dramáticos” a riesgo de agotar la pasión mediterránea (M. Theodosopulu, *Αντί*, 24/1/1991).

Si exceptuamos las reservas de M. Theodosopulu, la crítica alaba de manera unánime esta representación, señalando incluso el éxito de Y. Mustios en el papel “multiforme” de la Luna (P. Athineos, *Ελεύθερη ώρα* 28/11/1992). Así, los días que siguieron al estreno, pudo leerse en la prensa expresiones de asombro y entusiasmo como éstas: “La representación que vimos en el Teatro Experimental de la Ciudad fue el no va más. ¡Para entenderlo todo, no basta ni con seguir diez representaciones!” (*Νέα*, 25/1/1992). “Confieso que no soy amiga de las transformaciones y cambios de las obras clásicas fuera de su forma autónoma -escribe el crítico E. Danu-. Sin embargo, aquí, de manera totalmente paradójica, esto no me molestó nada, porque Lorca estaba bien presente en todos los sitios. Dado de manera diacrónica y manteniendo toda su poesía y el romanticismo, hechos que pueden ocurrir también hoy y por supuesto también mañana, sentimientos eternos, símbolos eternos: el amor, la pasión, la envidia, la muerte, fueron ofrecidos por M. Rialdi como los vio su rica fantasía, sin extremismos pero muy bien y de manera sorprendente” (*Ελεύθερος*, 22/1/1992). P. Athineos (*Ελεύθερη ώρα*, 28/1/1992) escribió en su columna:



“Impresionante la representación del drama de F. G. Lorca por M. Rialdi, emergiendo dentro de esta obra clásica una nueva manera de interpretación y de dirección escénica” [...] “Fervorosa la representación y la interpretación del drama por la seria compañía de Marieta Rialdi, que dio una nueva dirección escénica a la obra, embelleciéndola con elementos especialmente poéticos, que realmente conmueven. Algo de nuevo se presenta en la amplia escena del Teatro de la Ciudad, donde la inspirada directora logró mover una trama que te deja pasmado de la sorpresa, donde la poesía trágica de Lorca se esparce por todas partes con el discurso y con los movimientos más expresivos. [...] Una representación que el encanto que ofrece exige que se siga de nuevo.”

De la atrevida y hábil directora escénica ya desgraciadamente fallecida, cabe señalar que fue una empresaria interesada por la consecución de un trabajo ante todo de calidad. De ahí que se rodease generalmente de buenos colaboradores y eligiese sus obras concienzudamente. Con la pasión como aliada en su actividad teatral, en sus puestas en escena no solía faltar el toque vanguardista.

La crítica documental que siguió al estreno de las *Bodas de sangre* de M. Rialdi, nos proporciona numerosos detalles acerca de este montaje. Sabemos así que fue un buen trabajo en equipo en el que no destacó de manera aparente ninguno de sus miembros o colaboradores. Todo estaba perfectamente conexionado y acorde al objetivo y nueva manera interpretativa de la obra por parte de la directora escénica.

Fue la misma M. Rialdi quien se encargó de dar vida a la *Madre* y lo hizo, según E. Danu (*Ελεύθερος*, 22/1/1992), “con

resultados”, representando a “una madre autoritaria con la angustia maternal que tiene cada madre por la dicha de su hijo pero también la inmensa tristeza por su pérdida. Especialmente conmovedora estuvo al final donde se lamenta de su hijo”. Por su parte, M. Theodosopulu (*Αντι*, 24/1/1992) apunta que “la *Madre* de M. Rialdiacentúa con su interpretación la atemporalidad y el exceso que, como directora escénica quiso dar a toda la representación. Más vengativa que dramática, no es el receptor pasivo de la desgracia sino el protector determinante de la honra familiar. En el monólogo del final, es la madre de cada masacre, incluso la madre-combativa que vibra por tensión de cada guerra civil”. Y, según P. Athineos (*Ελεύθερη ώρα*, 28/1/1992), “encarna M. Rialdi con un modo de expresión arcaizante, a la madre trágica, interpretando artística y magistralmente las características duras de su personaje.”

El papel de la *Novia* mereció también los elogios de la crítica. Fue interpretado por T. Vlajopulu, de quien fue reseñado lo siguiente: “Actriz con muchos sentimientos el papel de la *Novia*, interpretó excepcionalmente su pasión contenida al principio por miedo a no traicionar sus sentimientos y su erotismo irreprimible al final cuando deja que la domine el deseo y el odio.” (*Ελεύθερος*, 22/1/1992). “Su sensibilidad natural” –escribe P. Athineos (*Ελεύθερη ώρα*, 28/1/1992), “la condujo a la interpretación pura del papel de la novia.” De ésta, como también del *Padre de la Novia*, se anotó que “en movimiento y en expresión de palabra, mantienen la emoción y la efusión del alma española más cercanas a la estética del escritor.” (*Αντι*, 24/1/1992).

Del trabajo de D. Papakonstandinu como *Novio* se señaló que “actuó bien en el papel del joven que, educado como señor, respetuoso y bien enseñado se queda cerca de su madre, y además

ofrece de forma gradual sus dudas y da también el estallido por su mujer que, justo después de casarse con él, lo abandona.” (*Ελεύθερος*, 22/1/1992). Como “muy buena” fue calificada la actuación de *Leonardo* encarnada por Th. Vandoros, que “tuvo lo grande y las variaciones psicológicas del hombre que quiere llegar de cualquier manera a su propósito y lo consigue aunque sepa que traerá la catástrofe” (*Ελεύθερος*, 22/1/1992). D. Nikolaídu, representó “con medios sobrios” el papel de *Mendiga*. Su presencia fue un regalo” (*Ελεύθερος*, 22/1/1992).

Destacada mención recibió Y. Mustios que “ofreció la más bonita Luna que hemos visto hasta ahora en *Bodas de sangre*. Como figura y como forma y como vestimenta y como interpretación.” (*Ελεύθερος*, 22/1/1992). También A. Margaritis (*Νέα*, 25/1/1992) caracterizó su trabajo de “digno”, reconociendo lo complejo, desde el punto de vista de la dirección escénica, de este papel surrealista.

“Presencias muy pintorescas” las de la *Criada* y el *Padre de la Novia*, actores de gran experiencia los dos, que robaban en algunos momentos la representación.” (*Ελεύθερος*, 22/1/1992). “Irrepetible en los silencios expresivos”, apuntó concretamente de T. Garbi en el papel de *Criada* el crítico A. Margaritis (*Νέα*, 25/1/1992). De “notable interpretación” también fue señalado el trabajo de T. Skarlatu, R. Sifaki, V. Vanita, al mismo tiempo encantadora, como también el de S. Drosu, N. Stefanu, etc.” (*Ελεύθερος*, 22/1/1992)

Del vestuario a cargo de S. Pasjalidis y I. Gazetopulu se reseñó que “todo fue muy bonito” calificándose positivamente el color negro del traje de novia (*Ελεύθερος*, 22/1/1992); también se apuntó (*Νέα*, 29/11/1991) que esta representación de *Bodas de sangre* estaba “vestida de trajes que avanzan desde 1900 y llegan hasta un *Leonardo* de hoy con coleta y pendientes en la oreja.”

El espacio escénico recibió el calificativo de “sobrio” (*Ελεύθερος*, 22/1/1992) y M. Theodosopulu (*Αντί*, 24/1/1991) hace de él una descripción, en la que muestra además sus reticencias a este trabajo de K. Paniaras por salirse del estereotipo, definiéndolo como: “desnudo” y añadiendo estar “separado por las intervenciones plásticas de I. Gazetopulu”, unas “esculturas blancas” que “fríamente se proyectan sobre un fondo negro”.

Prescinde M. Rialdi de la música conocida de M. Jatzidakis para reemplazarla por auténtica música española que va del s. XIV al s. XVII y por sonidos electrónicos (*Έθνος*, 29/11/1991). En opinión de M. Theodosopulu (*Αντί*, 24/1/1992), en la representación “funciona el revestimiento musical, conjurando sonidos de posible carácter folklórico.”

En suma, el espectáculo de *Bodas de sangre* de M. Rialdi representa el primer ejemplo en la escena griega de *actualización* del texto lorquiano de *Bodas de sangre*, viniendo a demostrar su carácter pluridimensional y sus potencialidades. En su espectáculo que, así como el “modelo Kun”, sigue la estética del “realismo poético”, M. Rialdi no alejó la obra de su alcance costumbrista ni dismitificó los hechos ni a los héroes del drama de la manera en la que los perfila Lorca. Simplemente plástica, temática y ópticamente lo llevó a un ambiente contemporáneo. Fue una representación que buscaba la plasticidad y profundizar en la dimensión poético-simbólica y social. Esta novedad escénica de ajuste vanguardista logró *emocionar* al auditorio. Y cabe anotar aquí que incluso los conocedores del “modelo Kun” de representación y del estereotipo de la obra, para quienes esta representación sin duda supuso un cambio de expectativas (al no encontrarse, por ejemplo, marcados elementos folklóricos ni la embriagadora música de M. Jatzidakis),

salvo una excepción, mostraron entusiasmo a la nueva idea estética considerando el nuevo montaje escénico de lo más acertado y gratificante y en el que, pese a todo, no faltó en ningún momento el sello lorquiano.

### COMPAÑÍA TEATRAL STOÁ (1992)

Compañía: Compañía Teatral Stoá (Teatro Stoá-Zografu).  
Traducción: Nikos Gatsos. Dirección: Thanasis Papageorgíu. Música: Nikos Dimitratos. Escenario-Vestuario: Lea Kusi. REPARTO: Lida Protopsalti (Madre), Dina Avagianú (Novia), Nikos Dimitratos (Padre de la Novia), Pavlos Orkópulos (Leonardo), Kyriakos Jatzimijailidis (Novio), María Jatzopulu (Mujer de Leonardo), Naná Tsonga (Suegra), Alexandra Pandelaki (Criada), Niki Jantzidu (Vecina), Simon Pátroklos (Luna), María Alvanú (Mendiga), Eleni Kulurioti (Muchacha 1ª), Emília Funduki (Muchacha 2ª), María Tsimá (Muchacha 3ª), Thanasis Papageorgíu (Leñador 1º), Panos Vasiliadis (Leñador 2º), Dimitris Iannópulos (Leñador 3º), Iannis Anastasakis (Mozo 1º).

Justo al año siguiente de la exitosa actualización de *Bodas de sangre* por M. Rialdi en 1991, sube a escena otro montaje escénico ceñido al estereotipo lorquiano –en tanto no sale de su interpretación costumbrista-, aunque no del todo al “modelo Kun”, pues la música no es la de M. Jatzidakis sino la de N. Dimitratos.

De este trabajo a cargo del conocido empresario teatral, intérprete y director escénico Th. Papageorgíu, posiblemente se esperasen otros resultados más satisfactorios, habida cuenta del

historial escénico de la Compañía Stoá, creada hacia el año 1970<sup>380</sup>. Sin embargo, fuera del pronóstico general, el espectáculo no hubiese merecido el suave aplauso del público, de no haber sido por la interpretación de su protagonista, la veterana y destacada actriz L. Protopsalti en el papel de *Madre*<sup>381</sup>. En este sentido, de la dirección escénica de Th. Papageorgíu se apuntó que había sido “de las peores” vistas hasta entonces “del importante, en líneas generales, hombre de teatro de la escena ateniense” y que, si no llega a ser por el trabajo interpretativo de la actriz principal, hubiese demolido el alto concepto creado de *Bodas de sangre*<sup>382</sup>.

En la exigua crítica documental recogida de esta representación de 1992 de *Bodas de sangre*, del trabajo de los intérpretes fue apuntado lo siguiente:

La Compañía trabajó en el espíritu de la colectividad y de la armonía, sin significar esto que lograrse desde el principio hasta el final “pasar” el elemento de con-junto de manera acertada, ya que el peso principal de la representación lo llevó Lida Protopsalti, que encarnó a la *Madre*, en toda su grandeza humana y en todo su nervio contenido español. [...] D. Avagianú

---

<sup>380</sup> Sobre los teatros creados en torno a 1970 (a saber: “Teatro Stoá” de L. Protopsalti y Th. Papageorgíu, “Teatro Contemporáneo Griego” de S. Lineos, “Teatro de Investigación” de D. Potamitis, “Taller Teatral” de D. Konstandinidi, “Teatro Abierto” de Y. Mijailidis y “Teatro Libre”), por jóvenes -la mayoría alumnos del Teatro Nacional- que no conformes con la situación provocada por el régimen dictatorial, intentan volver a acercar al público a un teatro serio, *vid.* PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 140-144.

<sup>381</sup> *Néa Eστία* 133 (1993): pp. 272-273.

<sup>382</sup> *Néa Eστία* 133 (1993): pp. 272-273.

en el papel de *Novia* no logró interpretar la fuerza de un papel explosivo que hace pedazos a un actor no preparado, como demostró la Sra. Avagianú. Lo mismo podemos expresar del Sr. P. Orkópulos en el papel de *Leonardo*, añadiendo el elemento del zafio que introduce en su personaje, sacudiéndolo finalmente al aire. El Sr. K. Jatzimijailidis como *Novio*, se movió con desconcierto, no sabiendo qué códigos de interpretación elegir. Mucho más seguros se presentaron los actores Naná Tsonga, Nikos Dimitratos y María Jatzopulu en sus correspondientes papeles de *Suegra*, *Padre* y *Mujer de Leonardo*. [...] La Sra. Alexandra Pandelaki intentó interpretar con inmediatez a la *Criada* sin lograr en todo momento transmitir la angustia interior de la heroína, permaneciendo por desgracia en la superficie. Papel primordial en la representación podría haber tenido la presencia de la *Luna*, encarnada por Simón Pátroklos, cosa que se redujo a una presencia-manifestación anodina de cierta entidad irreal.<sup>383</sup>

Pero no todo resultó de esta representación poco digno de elogio. La labor de los colaboradores fue al completo alabada. “Con bastante éxito manifiesto”, se reseñó acerca del vestuario y el escenario realizados por L. Kusi. E igualmente conviene destacar que la música de N. Dimitratos, que reemplazaba a la de M. Jatzidakis, también obtuvo palabras halagadoras, subrayándose que

---

<sup>383</sup> M. Thomadaki, *Néa Eστία* 133 (1993): pp. 272-273. Nos recuerda esta crítica a una muy similar escrita sobre la representación de *La casa de Bernarda Alba* (Compañía Teatral Stoá, 2002) que realizó diez años después este mismo director escénico con L. Protopsalti otra vez protagonizando, esta vez en el papel de “Bernarda”. Para más datos, *vid. v. LÓPEZ RECIO* (2006a): p.157-158.



“contribuyó a la creación de una atmósfera de nerviosismo con la música y su canción”.<sup>384</sup>

---

<sup>384</sup> *Nέα Εστία* 133 (1993): pp. 272-273.

**TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO DE KALAMATA  
(1994)**

Compañía: DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Kalamata. Lugar: Escena Central. Traducción: Nikos Gatsos. Dirección: Kostas Bakas. Música: Yorgos Tsangaris. Escenario-Vestuario: Fedon Patrikalakis. Coreografía: Natasa Zuka. REPARTO: Alikí Alexandraki (Madre), María Drakopulu (Novia), Panayotis Raptakis (Padre de la Novia), Pasjalis Tsarujas (Leonardo), Stelios Gkatzás (Novio), Jariklia Jristodulopulu (Mujer de Leonardo), Stavroula Spyridonos (Suegra), María Kandifé (Criada), María Kandifé (Vecina), María Patriarjea (Luna), Stavroula Spyridonos (Mendiga), Kleopatra Rontiri (Muchacha 1ª), Jrysanthi Mavraki (Muchacha 2ª), María Patriarjea (Muchacha 3ª), Stathis Samartzís (Leñador 1º), Yorgos Vutos (Leñador 2º), Stathis Samartzís (Mozo 1º), Yorgos Vutos (Mozo 2º), Iannis Politakis (Mozo 3º), Iannis Nikolópulos (Mozo 4º), Kleopatra Rondiri (Pequeña 1ª), Jrysanthi Mavraki (Pequeña 2ª).

Habiendo interpretado el papel de *Padre de la Novia* en las dos últimas representaciones de *Bodas de sangre* del “Teatro de Arte” de K. Kun (1955 y 1959), K. Bakas, ya como director escénico, decide montar, prácticamente cuatro décadas después, esta misma obra lorquiana en el DI.PE.THE. de la bonita ciudad griega al sur del Peloponeso de Kalamata.

Aunque carecemos de crítica teatral alguna acerca de esta puesta en escena, contamos con una interesante entrevista que ofrece K. Bakas a la prensa la víspera del estreno de la obra, el día 8 de diciembre de 1994, donde subraya el parentesco griego de la obra al expresar que ésta “podría haber sido escrita por N. Gatsos, Ritsos, Bretakos u otro poeta griego digno de estima, que hubiese mezclado el estilo y los ritmos de nuestra poesía popular” (*Nίκη*, 8/12/1994). Es por ello que define *Bodas de sangre* como:

hijo de la poesía pura, de la poesía que no conoce fronteras, de la poesía que viaja con las olas del Mediterráneo y un día ancla en las orillas del Norte de África, otro día en los puertos de España y otro en los pequeños puertos de Creta y de Mani. Lágrima, música, baile, palabra trabajada con alta sensibilidad componen la obra que difícilmente encuentras otra semejante a ella en la literatura teatral... (*Nίκη*, 8/12/1994).

### **TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO DE IOÁNNINA (1996)**

Compañía: DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Ioánnina. Lugar: Teatro Kaberio. Estreno: 19 de enero de 1996. Traducción: Nikos Gatsos. Dirección: Nikos Jatzipapás. Música: Yorgos Bunduvís. Escenario-Vestuario: María Mórava –Silvia Osio. Coreografía: Dionysía Fidopulu. REPARTO: Eleni Karpeta (Madre), María Savva (Novia), Yorgos Tzerpos (Padre de la Novia), Stelios Nikolaídis (Leonardo), Panayotis Noifelt (Novio), Konstandína Papanastasíu (Mujer de Leonardo), Niki Tsingalu (Suegra), Eva Mustaká (Criada), Marina Gazettá (Vecina), Mijalis Bizios (Luna), Marina Gazettá (Mendiga), Vangelió Iannaki (Muchacha 1ª), Vaso Lipa (Muchacha 2ª), Thanasis Skarlingos (Leñador 1º), Yorgos Gkikas (Leñador 2º), Vasilis Gurgulis (Leñador 3º), Mijalis Vakalis (Mozo 1º), Eva Mustaka (Vecina 2º).

Paralelamente fueron conmemorados los 60 años de la muerte de Lorca. Desde el 22 de enero, cada lunes, el grupo musical de la Universidad de Ioánnina, “Vaárvitos”, presentaba la actuación musical “Canta un gorrión sobre el pequeño olivo”, con poesía de Lorca a la que habían puesto música compositores griegos.

### **E.P.L. de Kavala (1997)**

Compañía: “E.P.L.” de Kavala. En el marco del “Encuentro Europeo de Teatro Escolar” celebrado en Atenas, del 11 al 18 de abril de 1997. Organización: Sociedad Educativa-Teatro de Arte de Károlos Kun. Colaboración: Dpto. de Estudios Teatrales de la Universidad de Atenas, “Programa Melina”. Por el Teatro de Arsakio de Psijikó. La representación fue el 16 de abril de 1997. Profesores responsables: Yorgos Botsios-Fanis Jantzimijaíl.

Esta representación es un ejemplo más de los numerosos grupos de teatro escolares, estudiantiles y universitarios que han incluido entre su repertorio la obra clásica *Bodas de sangre*, y de los copiosos concursos y festivales que, a partir sobre todo de la década de 1980, con subvención bien estatal o de cualquier otra institución cultural, son celebrados en el país griego con objeto el desarrollo del arte dramático<sup>385</sup>.

---

<sup>385</sup> PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): pp. 222-224.

## TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO DE AGRINIO (2002)

Compañía: DI.PE.THE. (Teatro Municipal Periférico) de Agrinio. Traducción: N. Gatsos. Dirección: Thodorís Gkonis. Escenario: Marios Spiliópulos. Vestuario: Lambriní Kardará. Música: Manos Jatzidakis. Adaptación teatral de música: Nikos Kypurgós. Coreografía: Angelikí Mutsopulu.

REPARTO: Ana Vagená (Madre), Gogó Brebu (Novia), Yorgos Moróyannis (Padre de la Novia), Dimitris Alexandrís (Leonardo), Stelios Geranís (Novio), Iasemí Kilaidoni (Mujer de Leonardo), Angelikí Lemoní (Suegra-Mendiga), María Tsimá (Criada-Vecina), Galini Jatzipasjali (Luna- Muchacha 2ª), Rasmi Sukuli (Muchacha 1ª), Iannis Papathanasis (Leñador 1º), Tasos Korozis (Leñador 2º).

GIRA PROFESIONAL: Comienzo en Agrinio, en el Teatro-Jardín Municipal del 3 al 10 de julio. Otras representaciones: Zajaro (13 de julio), Klonatzídika de Trípolis (15 de julio), Anfiteatro Sainopulio de Esparta (16 de julio), Andirio (17 de julio), Mesolongi (18 de julio), Auditorio Romano de Patrás (19 de julio), Teatro de Rocas Melina Merkuri (21 de julio), Ermúpoli de Syros (23-24 de julio), Teatro Rematiás (26 de julio), Teatro Veakio del Pireo (27 de julio), Mesolongi (30 de julio), Meganisi de Lefkada (2 de agosto), Préveza (3 de agosto), Megalojori de Arta (4 de agosto), Corfú (5 de agosto), Teatro Antiguo de Iniadon (19 de agosto), Fytíes (11 de agosto), Astakós (12 de agosto), Míticas de Etoloakarnanías (13 de agosto), Lefkada (14 de agosto), Ano Jora de Nafpaktos (16 de agosto), Corfú (17 de agosto), Ioánnina (18 de agosto), Thermos

Etoloakarnanías (19 de agosto), Karditsa (21 de agosto), Iannitsá (22 de agosto), Anfípoli (23 de agosto), Veria (25 de agosto), Tesalónica (Teatro Jardín, 26-28 de agosto), Tesalónica- Teatro Abierto de Sykeos (31 de agosto), Kozani (3 de septiembre), Teatro Antiguo de Fílipos (4 de septiembre), Lárisa (5 de septiembre), Teatro de Lykavitós (8 de septiembre), Agía Paraskeví (10 de septiembre), Alsos de Iliúpolis (11 de septiembre), Agios Stefanos (13 de septiembre), Teatro-Jardín de Papagu (15 de septiembre).

Se trata del segundo montaje de *Bodas de sangre* por el DI.PE.THE. de Agrinio (el 1º, en 1985 con dirección de E. Vasilikoti) y el quinto de los montados por uno de los Teatros Municipales Periféricos que a partir de 1983 se irán creando por todo el territorio griego con objeto el desarrollo teatral autónomo de las grandes ciudades de la periferia.<sup>386</sup>

En esta ocasión, sería el poeta y director escénico Th. Gkonis el encargado de dirigir este montaje con el que la compañía realizaría una importante gira de más de dos meses de duración que daría comienzo el 3 de julio en la ciudad de Agrinio y finalizaría el 15 de septiembre en la capital griega, período durante el cual la obra fue representada en 37 teatros de toda la geografía griega.

De la presente representación de *Bodas de sangre*, conocemos bastante menos de su resultado final que de las pretensiones escénicas de su director, pues mientras que su crítica teatral es

---

<sup>386</sup> Para más información acerca de los DI.PE.THE., *vid.* PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 176-180.

escasa, las entrevistas que con motivo del estreno ofreció este director tanto en la prensa diaria como en revistas especializadas y programas televisivos, que debieron significar por otra parte una importante promoción del espectáculo, resultan muy numerosas. En ellas, Th. Gkonis, colmado de entusiasmo, expresa el sentido que para él y, en general, para el público griego, representa esta obra ofreciendo al tiempo detalles de la línea que sigue en su montaje escénico:

Es un tema mediterráneo que se encuentra también en nuestra propia tradición. Éste es tal vez uno de los motivos más básicos por los que roza al público griego. El rito del compromiso, la boda y la muerte están muy cerca de nosotros, es un tema muy nuestro, como también toda la obra de Lorca...  
(*Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 25/8/2002).

De una manera más clara que ningún otro, Th. Gkonis expresa de forma reiterada su admiración ilimitada por la traducción que de *Bodas de sangre* realiza N. Gatsos, por la música de Jatzidakis (“juzgando que su valor es totalmente idéntico al del original” (*Βραδυνή*, 10/7/2002) y, en general, por el primer montaje de la obra por K. Kun, poniendo de manifiesto lo mucho que influyó en su generación el mito artístico de la primera representación del “Teatro de Arte” (“el tema es qué hacemos nosotros, cómo podemos estar a la altura de estas personas” (*Μακεδονία*, 25/8/2002).

Es por ello que, al responder este director al motivo que lo arrastró a montar *Bodas de sangre*, exprese:



... la remodelación de N. Gatsos<sup>387</sup>, así como las canciones de *Bodas de sangre* musicadas por Manos Jatzidakis. En éstas, vemos toda la intensidad de la vida. El amor, la venganza, la muerte. Al mismo tiempo, sus manifestaciones mediterráneas contribuyen a que entendamos por qué nos es tan familiar Lorca (*Μακεδονία*, 25/8/2002).

En otra ocasión, Th. Gkonis, completando su declaración de arriba, manifestaría que había elegido

...presentar *Bodas de sangre* no únicamente debido al supuesto valor de la [obra] original, sino también por la carga especial que ofreció a ésta la traducción o, más exactamente, la remodelación del gran poeta N. Gatsos.

Fueron las palabras empleadas por N. Gatsos las que incorporaron al griego el discurso de Lorca, siendo medidas en su mismo ritmo los momentos del amor y de la muerte<sup>388</sup>.

---

<sup>387</sup> Cabe añadir que Th. Gkonis es un férreo admirador de N. Gatsos. De hecho, a él tiene dedicados muchos poemas así como una de sus publicaciones en verso.

<sup>388</sup> Supuso para nosotros una primera y enriquecedora experiencia la de seguir algunas de las últimas pruebas de este montaje que se dieron cita en el “Teatro Metaxurgío” de A. Vagená. Había sido invitada por el director de escena y por uno de sus colaboradores, la hoy también directora escénica O. Mámali, interesados ambos en formularme algunas preguntas acerca de la obra y, sobre todo, en cotejar el texto original con la traducción de N. Gatsos para inspeccionar si el ritmo de ambos textos coincidía. Al comprobar juntos que su ritmo era exactamente el mismo, recuerdo que el director escénico no dejó de alabar al traductor N. Gatsos durante todo el tiempo que duró aquel ensayo teatral.

Como exactamente ocurrió también con la música de Manos Jatzidakis. Música que se identificó de una manera tan absoluta con la obra, que se considera casi una injusticia el que *Bodas de sangre* sea subida a escena con otra partitura. (*To Ethnos*, 18/9/2002).

En otra entrevista, Th. Gkonis señala que “la gente va a esta representación [de *Bodas de sangre*], independientemente de si es buena o mala”, ya que:

la lengua, los lugares, la música, toda esta emoción que sentimos de pequeños durante aquella época en que éramos muy pequeños; y puede que desconociéramos *Bodas de sangre*, pero sabíamos las canciones de la obra. Todos nosotros vamos a este texto por otros caminos, entramos dentro de él y vivimos la emoción que habíamos recibido siendo muy pequeños. (*Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 25/8/2002).

Pero puntualicemos que al referirse este director más arriba a “la gente”, está indudablemente soslayando a las generaciones más jóvenes. Es decir, está pensando exclusivamente en la gente de su generación o en la próxima a ella, que representan hoy una parte del auditorio griego, pero no su totalidad.

El reparto de este montaje de *Bodas de sangre* lo constituyeron nombres conocidos de la escena teatral griega que se hacían especialmente atractivos por su participación en conocidas series televisivas. Entre ellos, destacaban A. Vagená, G. Brebu y D. Alexandrís. La popular actriz A. Vagená, que daría vida a la *Madre*, confesó en una entrevista publicada el mismo día del estreno que aún guardaba en su recuerdo la interpretación de K. Paxinú, sobre

todo en el monólogo del final. Así, declaró que le había sido extraordinariamente difícil sacar de su mente al mito y hacer su propia aproximación al papel. (*Εθνος*, 3/7/2002). Asimismo, acerca de su personaje manifestó:

la Madre que actúa podría ser una madre de Creta o de Mani o de donde sea, cuya familia ha sido trastornada por una vendeta. Ha perdido a su esposo y a dos hijos por ese motivo, pero ha soportado el hecho con tremenda dignidad. No se empobrece. Oculta todo el amor y el cariño de madre y lo grande que sale por encima del dolor en el tremendo monólogo del final, donde parece como si cantara una nana a los dos muertos, al hijo y a su enemigo. El acontecimiento la incluye en las grandes heroínas trágicas. Esto constituye para mí un acercamiento más a la tragedia antigua. (*Εθνος*, 3/7/2002).

Con todo, hemos de señalar aquí que A. Vagená hasta este momento no había representado nunca el papel de “madre trágica”, es decir, no había interpretado ninguna tragedia antigua, por mucho que, según confesara, lo desease. El papel de *Madre* de “Bodas de sangre” significaba, por tanto, un reto para la actriz, un primer escalón antes de pasar a interpretar tragedia antigua. En cualquier caso, la propia actriz reconoce “no ser dura”, y que “por idiosincrasia, le van los papeles más tiernos”. (*Ελευθεροτυπία*, 3/7/2002).

En una nota de prensa aparecida unos días antes del estreno de la obra, del escenario a cargo de M. Spiliópulos se apuntaba que era “austero, sacado de la tierra de la Arcadia, lugar natal del poeta N. Gatsos”, y que “estaba constituido por tres fotografías: la casa de Gatsos, un lugar de la montañosa Arcadia, una era y un mínimo de

objetos”. Por otra parte, el vestuario de L. Kardará era calificado de “obra de arte”. (*Εθνος*, 3/7/2002)

La línea estética seguida por Th. Gkonis en su montaje de *Bodas de sangre*, a juzgar por sus testimonios, sigue los principios del “realismo poético” así como el “modelo Kun” de representación. No obstante, este director subraya y se recrea sobremanera en los elementos costumbristas de la obra –que refleja con naturalismo puro con sus propias experiencias-, dejando en un segundo plano otras dimensiones del texto. Así, explicando algunas de las pretensiones de su montaje, dice:

Para que entiendan, siempre me encantaban las fotografías de principios del siglo pasado que reproducen bodas de nuestros abuelos o de nuestros hijos... viéndolas es como si estuviéramos dentro de ellas, como si estuviéramos presentes en las bodas de nuestros antepasados. Eso quería conseguir la representación, sin saber si finalmente lo logra. (*Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 25/8/2002).

Con todo, del resultado de la representación, de la cual carecemos de crítica documental, el director mostraría ciertas reticencias, declarando “que tenía la sensación de que el texto dejaba cuentas abiertas”, por lo que confesó su deseo de en un futuro volver a montar la obra. (*Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 25/8/2002).

## TEATRO NACIONAL (2006)

Compañía: Teatro Nacional. Lugar: Teatro Kappa. Período de invierno: 2006-2007. Traducción: Nikos Gatsos. Dirección: Sotiris Jatzakis. Escenario: Yorgos Patsas. Vestuario: Ersi Drini. Música-Canciones: Manos Jatzidakis. Instrucción musical: Savvina Iannatu. Coreografía: María Manioti. Ayudante de dirección: Lina Zarkadula. Músicos: Evgenía (piano), Angelikí Muriki (violoncelo). REPARTO: Déspina Bebedeli (Madre), Tania Trypi (Novia), Jristos Parlas (Padre de la Novia), Konstandinos Konstandópulos (Leonardo), Aléxandros Burdumis (Novio), Tzini Papadopulu (Mujer de Leonardo), María Konstandaru (Suegra), Cristina Tsafu (Criada), Agoritsa Ikonomu (Vecina-Invitada), (Luna), (Mendiga), Rena Vanvakopulu (Muchacha 1ª), María Manioti (Bailarina-Niña), Ifigenia Alysandratu (Muchacha 2ª), Melina Vanvaká (Muchacha 3ª), Natalia Stefanu (Muchacha 4ª), Manolis Siragakis (Mozo 1º-Leñador 1º-Invitado), Dimitris Drosos (Leñador 2º-Invitado), Yorgos Pispinís (Leñador 3º-Invitado), Vangelis Stratigakos (Mozo 2º-Leñador 4º-Invitado), Themistoklís Panu (Luna), Eleni Uzunidu (Mendiga), Rea Fortuna (Una mujer).

El mismo año de la conmemoración del 70 aniversario de la muerte de Lorca, el “Teatro Nacional” de Grecia, por segunda vez en su historia, sube a escena *Bodas de sangre* con traducción de N. Gatsos, música de M. Jatzidakis y la dirección de S. Jatzakis, uno de

los directores escénicos más destacados en el ámbito actual griego, a quien caracteriza su incesante inquietud por profundizar en el mensaje de la obra. Fue dedicada esta representación a uno de los colaboradores más “fijos” de los montajes de *Bodas de sangre* en la escena griega: M. Jatzidakis, cuya música aquí –expresaría el director S. Jatzakis- “es como un lamento fúnebre.” (*Ελευθεροτυπία*, 8/11/2006).

El 3 de noviembre de 2006, el periódico *Ελευθεροτυπία* anunciaba en sus páginas el próximo estreno del “Teatro Nacional” bajo el titular “*Bodas de sangre* en el Nacional. Lorca como tragedia antigua”. Entrevistaba a su vez a su director escénico S. Jatzakis, quien pondría de manifiesto su manera particular de entender la obra<sup>389</sup> así como la línea estética que seguía su montaje. Reproduzcamos a continuación parte de sus elocuentes palabras:

La representación, de forma muy evidente, será una mención a la manera de lo trágico. Tendrá relación directa con lo característico de la tragedia antigua. Lorca, como ocurre en la *Orestíada*, traza un círculo de sangre-no juzgado que pide que se pague. Dentro de este círculo de sangre se mueven los personajes de la obra. [...]

Hemos acogido las canciones de Jatzidakis como liturgias, como trenos. Es un tipo de música del drama religioso. Sólo que aquí se trata de una religión de la desesperanza. No vi la música desde su lado lírico, el romántico. Porque también el lirismo de sollozo y el romanticismo y el exotismo y los elementos folklóricos se han alejado por completo de la representación.

---

<sup>389</sup> Para profundizar más en el concepto de S. Jatzakis sobre la obra dramática lorquiana, *vid.* Rev. *Φουαγιέ* 10 (Oct. 2006): pp. 90-91.

La escena estará totalmente desnuda. [...] Sólo cinco sillas rigurosas.

Los personajes tienen la dimensión de la conciencia trágica. La presencia de los muertos, también es determinante dentro de la obra e insisto en esto. Desactiva esta presencia la voluntad de disuasión de la desgracia. Como ocurre también en la tragedia. En muchos puntos la representación se va conscientemente y va hacia el drama antiguo. Igualmente el duende, la relación amor y muerte, es “herencia” de la tragedia. Creo que Lorca sigue la tradición de la inspiración trágica de la aventura humana.

En unas declaraciones que pocos días después hace al mismo periódico (*Ελευθεροτυπία*, 8/11/2006), S. Jatzakis manifiesta de manera más directa que su montaje de *Bodas de sangre* ha perseguido *renovar la obra* o, como él mismo dice, “quitarle el polvo.” Deteniéndose más en explicar su propósito, S. Jatzakis añade más adelante que trabajó “fuera del folklore, del exotismo y del costumbrismo,” que entendió la obra como un “rito del toro” y que la compañía intentó “actuar de manera trágica y no dramática con el duende lorquiano”, siendo éste el motivo, explica, de que el escenario esté casi completamente vacío. De su elección por la traducción de N. Gatzos, sostiene que fue la que “trajo a Lorca a Grecia para siempre.”<sup>390</sup> Por último, este director apuntaba que la música de M. Jatzidakis sería tocada en vivo durante la representación a través de dos instrumentos: violonchelo y piano. (*Ελευθεροτυπία*, 8/11/2006).

---

<sup>390</sup> Sobre la elección de este director por la traducción de N. Gatzos, remitimos a nuestras pp. 147-148.

El reparto de este montaje fue muy destacado. Estuvo formado por actores jóvenes y veteranos de reconocido valor interpretativo y de gran popularidad por su habitual participación en la que comúnmente se ha dado en llamar “pequeña pantalla”. En el papel protagonista: D. Bebedeli, una actriz consolidada y querida por el público que interpretaba ahora, por segunda vez en su carrera, el papel de *Madre*, habiéndolo hecho veinte años antes en el “Organismo Teatral de Chipre” (1986-87) con dirección de E. Gavriilidi. Pero a lo largo de su dilatada carrera artística sobre los escenarios, esta actriz ha interpretado también casi prácticamente a todas las heroínas de las tragedia antigua griega (: Hécuba, Medea, Andrómaca, Ágave etc), consiguiendo generalmente un importante reconocimiento a su labor. Una profesional en la interpretación con ansias continuas de perfeccionamiento, que procura por ello recabar en el texto y en el mensaje del escritor. Permítanme comentar aquí que durante las pruebas de este montaje -en las que, como ya he mencionado en otro capítulo, estuvimos presentes-, D. Bebedeli, para nuestra sorpresa, se afanaba en cotejar la traducción de N. Gatsos con el texto original. Es más, advirtió en una de las traducciones que tenía de la obra –una edición en inglés-, que existía una modificación al final de la obra con respecto a la traducción de N. Gatsos, la cual puso de manifiesto y explicó ante toda la compañía. Pero dejemos ahora que sea la propia intérprete la que se exprese con unas palabras que aparecieron publicadas poco antes del estreno de esta última intervención suya en *Bodas de sangre* con dirección S. Jatzakis:

Trabajo con un extraordinario director escénico. Y esta vez, con su ayuda, descubro más la dimensión trágica del papel y



también de toda la obra. La *Madre* es un ser ingenuo, pacífico que se ha consagrado a tener hijos, a cultivar la tierra con su marido, a recoger sus frutos y a vivir de ellos. Este ser es elegido, se podría decir, por la suprema naturaleza para sufrir grandes desgracias. Sin tener la culpa de nada. Allí concentramos su dimensión trágica. (*Ελευθεροτυπία*, 3/11/2006).

En suma, esta última y reciente representación de *Bodas de sangre* por el “Teatro Nacional” significó un intento de distanciar la obra del marcado estereotipo lorquiano y de proyectar en ella dimensiones más amplias. De esta manera, el director escénico se enfrentó a la obra como si de una obra trágica se tratase. Desgraciadamente, del resultado escénico de este espectáculo no aparecieron críticas documentales. Ahora bien, teniendo en cuenta la falta de correspondencia existente entre el amplio material que sobre este espectáculo fue recogido en la prensa antes de su estreno y la inexistencia de críticas teatrales que versen de su puesta en escena, cabría pensar que este montaje, lejos de sus pretensiones primeras, no debió resultar muy satisfactorio.

## REPRESENTACIONES ESPECIALES<sup>391</sup>.

### I. AMOR, VIDA Y MUERTE, TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO (DI.PE.THE.) DE VERIA (1993)

Constituye ésta la primera adaptación especial de *Bodas de sangre* en la escena griega. Realizada por el grupo de aficionados del “Teatro Municipal Periférico de Veria”: “Expresión”, fue representada en la sala del Hogar Andoniadias de Artes Escritas.

Consistió en una representación de escenas de diferentes obras de Lorca: *Los títeres de Cachiporra*, *La magia de la mariposa*, *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, *Mariana Pineda*, *Doña Rosita la soltera*.

---

<sup>391</sup> Carecemos de la crítica teatral correspondiente a las siguientes representaciones especiales de *Bodas de sangre* en Grecia. La prensa si bien se hacía eco de ellas anunciándolas en sus páginas, no exponía posteriormente una impresión crítica de su puesta en escena. En cualquier caso, el simple hecho de que este tipo particular de espectáculo se haya sucedido en la escena griega y que algunas de sus puestas en escena hayan sido objeto de reposiciones, nos inclina a pensar que han sido del gusto del auditorio griego.

Los datos que ofrecemos a continuación están sacados de los respectivos programas teatrales de mano, que se hallan bien en el archivo del Centro de Estudios Teatrales de Atenas bien en la prensa diaria de entonces.

## **II. TEATRO DE MOVIMIENTO “KNOSÓS” (1995)**

Representación de danza teatral en el Teatro de Movimiento “Knosós” de Tesalónica. El estreno fue el 10 de abril de 1995. Hubo una reposición del 22 al 24 de mayo de 1995, el 29 de enero de 1996 y el 12 de febrero de 1996 en Ioánnina.

Los fragmentos utilizados en ellas fueron recogidos de la tradicional traducción de N. Gatsos. El director escénico, Is. Sideris, prefirió sin embargo la música de Y. Metalinós así como la de I. Stravinski incorporando algunos fragmentos de su obra *Petrouchka*. El resto de los colaboradores, también distinguidos, fueron: S. Andonópulos como encargado del escenario y vestuario, I. Sideris-K. Kosmidis, de la coreografía y, finalmente, a cargo de la música, D. Giakas.

El reparto, como podemos comprobar, también estuvo muy nutrido: Magda Gerosideri (Madre), Synthia Fridá (Novia), Tasis Jristoyannópulos (Padre de la Novia), Kyriakos Kosmidis (Leonardo), Efthimios Dukas (Novio), Cristina Vasilopulu (Mujer de Leonardo), (Suegra), Margarita Varlamu (Criada), (Vecina), Tasis Jristoyannópulos (Luna), Angelikí Vaená (Mendiga), Martha Tobulidu – Katerina Emmanuil – Elena Kakavá – María Yfestidu (Muchachas), Martha Tobulidu – Margarita Varlamu – Katerina Emmanuil – Mijalis Topkarás –Jristos Iánnaris (Leñadores), Jristos Iánnaris – Mijalis Topkarás (Mozos), Martha Tobulidu – Mijalis Topkarás - Katerina Emmanuil –Jristos Iánnaris (Voces en el bosque).

**III. RITUAL DEL AMOR, TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO  
(DI.PE.THE.) DE RODAS (1997)**

Representación a cargo del “Teatro Municipal Periférico de Rodas” bajo la dirección de K. Katsulakis, con textos de *Bodas de sangre*. Ocupó la escena del “Teatro Nacional”, del 23 al 26 de mayo de 1997.

Los principales colaboradores fueron: Fotiní Teranova, a cargo del movimiento; Kostas Katsulakis y Andromaji Batzuki como escenógrafos y encargados del vestuario, y Kostas Iannakis como músico. Actuaron: Margarita Angelopulu, Rula Vasilopulu, Eleni Dédoglu, Jrisula Koza, Missi Kosta, Ismini Libada, Irini Murelatu, Andromaji Batzuki, Alexandra Botsiu, Tharení Pardaka, María Polyjroni, Feri Reizidu, Yorgos Sávvenas, Kostas Savvadakis, Kostas Jartofylis, Yorgos Jrysostomu.

### **III. CANCIÓN DEL AMOR, TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO (DI.PE.THE.) DE KOZANI (1998)**

Con motivo del centenario del nacimiento de Lorca, el “Teatro Municipal Periférico de Kozani” realizó el montaje de esta representación musical, utilizando para ello fragmentos de algunas de las obras dramáticas del autor homenajeado: *Yerma*, *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *Los títeres de Cachiporra*.

En este espectáculo, su directora escénica, N. Nikolau, se encargó también de la composición de los textos. Los otros colaboradores fueron Y. Ioannu (orquestración), Labriní Kardará (Vestuario), Sofía Andoniadu (Coreografía), Panayotis Manusis (Iluminación). Actuaron: Pelagía Angelidu (Elevthería Vidaki), Marina Gaceta (Konstandinos Yannakópulos), Dimitris Karaviotis (Eva Mustaka), Eva Nedu (Panos Panópulos), Dimitris Politis (Yorgos Suxés – Ana Tsinari).

Como fuentes para la composición de los textos, había textos de Nikos Gatsos, Iulía Iatridi, Rod Usher, Ángeles García, José Luis Vita San Juan y traducciones de Agathí Dimitruka. Y las canciones sobre la poesía de Lorca eran de Manos Jatzidakis, Mikis Theodorakis, Stavros Xarjakos, Jristos Leondís, Nikos Mamangakis, Iannis Glezos.

#### **IV. LA CANCIÓN DEL AMOR, TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO (DI.PE.THE.) DE KOZANI (2000).**

Se trata de una reposición, renovación y extensión de la representación de la temporada de invierno anterior. Tuvo lugar en el Estadio Nacional de Kozani, del 5 al 10 de julio de 2000. El espectáculo incluye escenas de las obras: *Yerma*, *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *Los títeres de Cachiporra* y el poema *Llanto a Ignacio Sánchez Mejías*.

El espectáculo fue también representado en otros puntos de la geografía griega: Tesalónica (Teatro del Bosque, 19-20 de julio), Kilkís (21 de julio), Kasandria de Jalkidikís (22 de julio), Siátista (8 de agosto), Grevená (11 de agosto), Irodio (21 de agosto), Édesa (22 de agosto), Sykeés (23 de agosto), Ptolemaída (24 de agosto), Grevená (26 de agosto), Volos (29 de agosto), Lárisa (30 de agosto), N. Ionía (31 de agosto), Peristeri (1 de septiembre), Korydalós (2 de septiembre), Teatro Temariás (3 de noviembre), Lykavitós (5 de noviembre).

También en esta ocasión fue Naná Nikolau la encargada tanto de la dirección como de la composición de los textos. Sin embargo, sus colaboradores esta temporada serían más numerosos:

Escenario y Vestuario: Labriní Kardará

Música y canciones: Iannis Glezos, Jristos Leondís, Nikos Mamangakis, Iannis Xarjakos y Manos Jatzidakis.

Orquestación y piano: Iannis Ioannu

Instrucción musical-canción-violín-armónica: Vangelis Vettas

Piano: Vasilis Jatzinikolau

Canción: Kaliopi Vetta

Coreografía: Vasilis Myrianthópulos

El reparto estuvo formado por: Pelagía Angelidu (María en la 1ª, Vecina 1ª en la 2ª, Novia en la 3ª, Martirio en la 4ª), Anatolí Athanasiadu (Vecina 2ª en la 2ª, Mujer de Leonardo en la 3ª, Adela en la 4ª, Rosita en la 5ª), Alikí Alexandraki (Vieja pagana en la 1ª, Criada en la 3ª, Poncia en la 4ª), Vangelis Vettas (Mozo en la 2ª), Marina Gazeta (Vecina 3ª en la 2ª, Suegra y Mendiga en la 3ª, Magdalena en la 4ª), Konstandinos Iannakópulos (Mozo en la 2ª, Cocoliche en la 5ª), Jristos Kelandonis (Zapatero en la 2ª, Leñador 1º en la 3ª, Padre en la 5ª), Vera Kruska (Yerma en la 1ª, Zapatera en la 2ª, Luna en la 3ª, Bernarda en la 4ª), Nikos Sideris (Víctor en la 1ª, Mozo en la 2ª y en la 5ª, Novio en la 3ª), Yorgos Suxés (Leñador 2º en la 3ª, Cristobita en la 5ª), Kostas Terzakis (Juan en la 1ª, Leonardo en la 3ª, Currito en la 5ª, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías), Ana Tsinari (Muchacha en la 2ª y en la 3ª, Amelia en la 4ª, Niño en la 5ª).

**V. LA HORA DE LA SANGRE, “Red de Artes” (2004)**

Representación basada en textos de Lorca que fue representada en el “Puente de Arta” el 21 de junio.

**VI. PERDIDO EN EL SUEÑO, “Con Atenas” (2005)**

Se trata de un espectáculo basado en *Bodas de sangre* y dedicado a los 70 años de la muerte de Lorca que, durante la temporada 2005-2006, fue representado en el Teatro “Dibujos”. El encargado de hacerlo fue el grupo teatral “Con Atenas” de los Active Member y del percusionista Nikos Tuliatu, ahora bajo la dirección de Athiná Pappá. El escenario, el vestuario y las máscaras fueron labor de S. Zuberi. De la música se encargaron: B. D. Foxmour de los Active Member; y los instrumentos de percusión fueron tocados por N. Tuliatos. Los intérpretes fueron: Athiná Pappá, Katerina Savvrani, Konstandinos Karadimas.



#### **II.4.4. Valoración de la tercera etapa de recepción.**

En esta tercera etapa de recepción de *Bodas de Sangre* en Grecia (1981-2006), la obra lorquiana, ya montada por el “Teatro Nacional” en 1980, se incorpora al repertorio de las obras clásicas. Entre 1981 y 1990, con la expansión de la actividad teatral a las provincias de todo el territorio griego mediante la creación de los DI.PE.THE. y de un gran caudal de compañías de aficionados, *Bodas de sangre* se desplaza de manera significativa a las zonas rurales. Aquí vuelve a encontrarse con un auditorio genuinamente popular de arraigada cultura rural. Las representaciones de la obra realizadas aquí por compañías generalmente nóveles y menos importantes que en la etapa anterior, siguieron fielmente el “modelo Kun” y el estereotipo de la obra en base a una interpretación social-costumbrista de la obra, agradando así a este auditorio poco acostumbrado a los espectáculos escénicos y en nada exigente.

Es en la década de 1990, coincidiendo con el mayor desarrollo de la escena teatral griega en cuanto a cantidad y calidad, cuando asistimos al primer ejemplo de actualización de *Bodas de sangre* que venía a demostrar el carácter pluridimensional y las potencialidades del texto lorquiano. Fue el trabajo del “Teatro Experimental de la Ciudad” de M. Rialdi, el que, en 1991, rompe por primera vez con el modelo de montaje escénico configurado por K. Kun en 1948 así como con el ya muy arraigado estereotipo de la obra, y supera la interpretación costumbrista que de ésta se venía haciendo hasta entonces, haciéndola plástica, espectacular y visualmente contemporánea.

A la representación herética de M. Rialdi, le siguieron poco después otras interpretaciones más libres de *Bodas de sangre*: adaptaciones especiales de música y baile, así como el último

montaje hecho de la obra por el “Teatro Nacional” (2006) bajo la dirección de S. Jatzakis, que venía a distanciarse, de alguna manera, del “modelo Kun”, pues pese a contar con la música de M. Jatzidakis y la traducción de N. Gatsos, sin embargo su director alejó por completo de la representación el lirismo de sollozo y el romanticismo y el exotismo y los elementos costumbristas. Con estas representaciones, la reinterpretación de Lorca mantiene los elementos clásicos pero se abre también a los vanguardistas, restableciendo así en *Bodas de sangre* más fielmente las verdaderas intenciones de su creador y excluyendo las huellas del tiempo que le habían añadido las interpretaciones costumbristas.

La representación “clásica” de *Bodas de sangre*, será en esta tercera etapa de recepción más de la preferencia del público de la provincia así como de la de los grupos teatrales más nóveles o de aficionados con tendencia siempre a montar obras conocidas o del repertorio clásico. Sin embargo, este mismo “montaje Kun” de *Bodas de sangre* sufre por otra parte un receso importante en las salas comerciales privadas de la gran ciudad, ahora más interesadas en realizar adaptaciones especiales de la obra. Entre los motivos de este cambio, cabe apuntar el *coste de la obra* que se hace “elevado” para una sala privada de finales del s. XX, la cual cuenta con un presupuesto económico considerablemente más reducido que las de años anteriores y, en definitiva, con unos medios más precarios y menor número de actores. Por otra parte, el que el estereotipo de *Bodas de sangre* ya no suba tan frecuentemente a escena en la sala comercial urbana, también puede deberse a *cierta fosilización o desgaste de su interpretación costumbrista* justificado por un relevo generacional significativo que ha dado lugar a un receptor, ya más numeroso, menos arraigado a la cultura agraria.

Estas primeras tentativas de alejarse del estereotipo consolidado de *Bodas de sangre*, que van sumándose poco a poco en la escena griega, cabe afirmar que han dado ya algunos resultados escénicos. El que a ellas se haya incorporado también el “Teatro Nacional”, que constituye siempre un referente importante para el resto de las compañías teatrales, hace presagiar que a partir de ahora serán más los que acometan a realizar semejante empresa. Pero sin duda, de todos los intentos, el del teatro experimental de Marieta Rialdi, que explota también los elementos más vanguardistas de la obra, ha significado el mayor logro con un triunfo casi comparable al de la representación de K. Kun, provocando también la emoción irrefrenable del público.

El intenso debate que acerca del sentido de *Bodas de sangre* fue inaugurado en las críticas teatrales que siguieron a la representación de K. Kun en 1948 y que tuvo como protagonistas a los críticos A. Thrylos y M. Ploritis que se planteaban si la obra era tragedia u obra costumbrista, sigue siendo motivo de comentarios por parte de estudiosos, críticos teatrales y, los últimos años, también por algunos de los actores y directores escénicos que han trabajado en la obra. En cualquier caso, la traducción de N. Gatsos, como ya hemos señalado en otro capítulo, por sus idiomatismos o expresiones ya en desuso y por no reflejar todo el simbolismo de la obra, no contribuye siempre a fomentar las dimensiones poéticas de este texto lorquiano, que lo liberarían más fácilmente de su costumbrismo estereotipado o realismo rural.

## **CAPÍTULO IV:**

### **CAUSALIDAD DEL ÉXITO DE *BODAS DE SANGRE* EN GRECIA.**

## I. *BODAS DE SANGRE* COMO TRAGEDIA MODERNA.

El capítulo que sigue a continuación no intenta sustituir los prolijos y pormenorizados estudios sobre la relación de Lorca con la Tragedia Antigua<sup>392</sup>. Combinando nuestro análisis con los datos bibliográficos, intentamos demostrar dos aspectos diferentes: En primer lugar, que el carácter trágico de *Bodas de sangre* (a pesar del hecho de que, como hemos visto anteriormente, fue puesto en duda por parte de la crítica conservadora griega, que muchas veces considera la interpretación de la tragedia derecho exclusivo de ella), contribuyó sin duda a la buena acogida de la obra en el país. Y en segundo, que tanto la habilidad como la experiencia adquirida de K. Kun en el montaje de la tragedia griega, le ayudó a entender la esencia de la obra cuya representación, coincidiendo además con un

---

<sup>392</sup> Examinando la bibliografía disponible, cabe señalar que la gran mayoría de los autores afirma que el teatro de Lorca es tragedia al más estilo clásico. Estos estudios, salvo algún caso esporádico –como el de Álvarez de Miranda que afirma que la obra de Lorca “ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de antiguas religiones”-, están basados en las normas aristotélicas.

Sería prolijo citar aquí el gran número de estudios que han sido realizados acerca del entronque de *Bodas de sangre* y la Tragedia griega. A modo indicativo, citamos los trabajos de F. RODRÍGUEZ ADRADOS (1967), (1972), (1989); CH. LL. HALLIBURTON (1968), L. GONZÁLEZ DEL VALLE (1971), F. RUIZ RAMÓN (2000), los trabajos rigurosos y pormenorizados más recientes de A. CARMONA VÁZQUEZ (2003) y B. ALBARDÍAZ GIMÉNEZ (2000); aunque, en general, para una puesta al corriente del estado de la cuestión, remitimos a la recién publicada edición de J.M<sup>a</sup> CAMACHO ROJO (2006).

acontecimiento histórico trágico en Grecia (Guerra Civil)<sup>393</sup>, condujo al éxito.

### **I.1. *Bodas de sangre* como tragedia: las opiniones del escritor.**

A juzgar por las menciones de su propio autor, la obra *Bodas de sangre* aspiraba a alzarse en tragedia siendo finalmente concebida como tal por parte del mismo. Efectivamente, a propósito del primer estreno de *Bodas de sangre* en 1933, en unas declaraciones Lorca ya enlazaba su obra a la tragedia manifestando su propósito de crear una trilogía dramática de la tierra española en la cual *Bodas de sangre* constituía su parte primera<sup>394</sup>. Es más, en vísperas de la segunda representación en España de esta misma obra, el 22 de noviembre de 1935 en Barcelona, Lorca declaró a un periodista de L'Instant lo siguiente:

Se trata de un verdadero estreno. Ahora verán la obra por primera vez. Ahora se representará íntegra. Imaginaos que ya han colocado en los carteles el nombre real con que había bautizado la obra: “Tragedia”. Las compañías bautizan las obras con dramas. No se atreven a poner “tragedias”. Yo afortunadamente, he topado con una actriz inteligente como

---

<sup>393</sup> Vid. el libro de I. Venezis *Salida* con el subtítulo “el libro de la Ocupación”, que presenta los tormentos y las tribulaciones de la vida de los griegos durante la Ocupación alemana reflejados como una tragedia, situándose además la narración en la zona de Tebas.

<sup>394</sup> Para J. M<sup>a</sup>. Camacho Rojo (1990: p.71), *Bodas de sangre* es la tragedia que mejor encarna el significado de lo trágico en Lorca.

Margarita Xirgu, que bautiza las obras con el nombre que deben bautizarse.<sup>395</sup>

Es evidente pues el propósito de Lorca por acercarse con *Bodas de sangre* a la tragedia griega. De ahí que significase para él una inmensa satisfacción el que lo comparasen con el trágico Eurípides al término del estreno de *Yerma* en Barcelona<sup>396</sup> (1935), llegando más adelante a calificarse a sí mismo de “helénico”.<sup>397</sup>

Las críticas que siguieron al estreno de *Bodas de sangre* en 1933, destacaron por primera vez de manera rotunda su entronque con el teatro antiguo griego, señalando el “firme propósito de su autor de nutrirse de aquellos manantiales eternos”. (*Crónica*, 9/3/1933).

---

<sup>395</sup> Cfr. A. JOSEPHS Y J. CABALLERO (2005): p.13.

<sup>396</sup> Cfr. J. M. CAMACHO ROJO (1990): p. 71.

<sup>397</sup> No obstante, cabe apuntar que es a partir del estreno de *Yerma* cuando Lorca advierte el reconocimiento popular sobre el entronque de su obra con la tragedia griega. Hasta entonces sus menciones a la tragedia griega serán recelosas. En lo sucesivo, observamos al dramaturgo granadino decidido a engendrar, con *Yerma*, una “tragedia típica” revestida de “ropajes modernos”, procurando “guardar fidelidad a los cánones”. Y la parte fundamental de ésta, afirma, “reside en los coros, que subrayan la acción de los protagonistas. “No hay argumento en *Yerma*”, dice, “he querido hacer eso: una tragedia, pura y simplemente”. (O.C., t. VI, vol. 1: p. 695).

## **I.2. *Bodas de sangre* como tragedia según el pensamiento teórico griego.**

En lo que atañe al sentido de lo trágico en *Bodas de sangre*, si bien las interpretaciones que han sido realizadas son muy numerosas, carecemos de una idea unitaria del concepto. Corresponde a Aristóteles teorizar por vez primera sobre la tragedia, recogiendo en su *Poética* las normas que habrían de regirla. A modo indicativo, cabe apuntar que una de las definiciones más aceptada de lo trágico, que la conecta a su vez con el fenómeno existencial griego, nos la ofrece A. Díaz Tejera (1989: p. 20 y ss.): “situación límite, determinada y envuelta por un dilema trascendente, con fatal necesidad de elección, constituye, a mi parecer, la dimensión más relevante del contenido de lo trágico”. Asimismo, en *Bodas de sangre* advertimos lo que para el gran filósofo griego Jr. Malevitsis (1992: p. 123) se hace signo distintivo de la tragedia y le confiere su carácter eterno: el hecho de que “en ella se abre un mundo de terribles preguntas que no encuentran explicación alguna”. Para A. Josephs y J. Caballero, “la esencia de la tragedia es la manifestación de la lucha del hombre con fuerzas que rigen la vida, con fuerzas que lo dominan y lo trascienden”<sup>398</sup>. Con todo, ya que nuestro trabajo se ocupa de la recepción de la obra *Bodas de sangre* en Grecia, consideramos que nuestro objetivo aquí ha de ser el de abordar el carácter trágico de la obra desde una perspectiva exclusivamente griega.

---

<sup>398</sup> F. GARCÍA LORCA (2005): p. 49. Para otras definiciones de lo trágico, *vid.*, entre otras: A. CARMONA VÁZQUEZ (2003): p. 34-38.



La primera representación de *Bodas de sangre* en Grecia por el “Teatro de Arte” de K. Kun, en 1948, determinó con sus destacados colaboradores la forma de interpretación de la obra. Provocó sin embargo, por parte de la crítica, la siguiente duda razonable: ¿Era realmente *Bodas de sangre* una obra trágica? Y decimos “duda razonable” ya que en Grecia, la relación con la tragedia antigua –relación, diría, genética, que abarca la misma tierra con los monumentos, la lengua, la continuidad de la tragedia en la misa ortodoxa y en la canción popular-, hace que los griegos interpreten a los trágicos antiguos de manera distinta a los otros pueblos, que se enfrentan a ellos casi exclusivamente partiendo de un planteamiento filológico, es decir, concibiéndolos principalmente como textos. A propósito de aquella primera representación, el crítico teatral A. Thrylos, respondió negativamente a la pregunta en una violenta crítica que fue publicada en *Néa Eortía* (1/5/1948: pp. 585-7) en la cual, tras señalar las ideas políticas del poeta, declaró sobre sus intenciones lo siguiente:

Se afaná en el resurgimiento de la Tragedia Antigua (...) sin parecer y sin que sospechara él que emprendía una hazaña que doblegó a muchos que tenían muchos más medios que él para lograrlo. El resurgimiento de la Tragedia Antigua es utópico e inalcanzable... Hoy debemos expresarnos con nuestras propias maneras.

Lorca desconoce incluso que la Tragedia Antigua tiene como base un mito, en el que no entra más que el hombre frente al Destino. Pensó escribir una Tragedia en torno a un suceso cercano. El intento por alcanzar un drama personal las dimensiones de un hecho histórico importante y de una tragedia

es continua y moleestamente perceptible. *Bodas de sangre*: un odre hinchadísimo<sup>399</sup>.

A A. Thrylos respondió con una fuerte crítica M. Ploritis desde el diario *Ελευθερία*<sup>400</sup>:

Lorca no intentó imitar o trastocar la tragedia ateniense. Toda su obra (y es una pena que lo desconozca Alkis Thrylos) lo testimonia. En ningún sitio pretendió el poeta-gitano “abultar” un incidente a un hecho histórico importante. Escribe de manera sencilla, cálida y espontáneamente lo que siente. Si llega a un efecto trágico, eso es debido a su inteligencia, no a su intención. Lorca se dirigió a la forma teatral trágica no por un “plan trazado”, sino por su naturaleza y por su ambiente. (...) Pero Alkis Thrylos no acepta que “Bodas” tenga elementos de tragedia. El Mito y el Destino de los antiguos faltan, dice, aquí. Pero, ¿acaso es indispensable que el tema de la tragedia sea tomado de la mitología o de la historia? Incluso el propio Aristóteles excluyó de su famosa definición el elemento mitológico, no lo consideraba necesario<sup>401</sup>.

---

<sup>399</sup> Con esta opinión coincide también M. KUTSUDAKI (1988: p. 67), caracterizando como “exageración el que sea considerada una obra de Lorca como remodelación contemporánea de una tragedia antigua griega según las normas aristotélicas”. Según su opinión, las “tragedias de Lorca no son otra cosa que un reflejo de elemento mágico y ritual”, mimesis de un antiguo primitivismo ritual”.

<sup>400</sup> *Cfr.* I. SIDERIS (1966): pp. 114-115.

<sup>401</sup> *Vid.* también Ch. HALLIBURTON (1968): pp. 35-40.

Está claro que las dos partes tienen sus argumentos. De antemano, refiero que en la bibliografía española, *Bodas de sangre* ha sido comparada con las tragedias de Sófocles y Esquilo<sup>402</sup> pero, sobre todo, con las de Eurípides<sup>403</sup>.

Pero analicemos ahora por separado el carácter trágico de la obra<sup>404</sup>. Podemos decir que *Bodas de sangre* constituye claramente una tragedia erótica, una tragedia provocada por la pasión, aunque es cuestionable si finalmente constituye en realidad una tragedia de este tipo (si la misma pasión es trágica), ya que en el catálogo de las obras trágicas griegas solamente hay recogida una obra trágica de tema erótico: el “Hipólito” de Eurípides<sup>405</sup>. No olvidemos sin embargo que el innovador Eurípides, en relación con Esquilo y con

---

<sup>402</sup> *Vid.*, entre otros, F. RODRÍGUEZ ADRADOS (1989) y B. ALBARDÍAZ GIMÉNEZ (2000).

<sup>403</sup> *Vid.*, a modo indicativo, C. FEAL (1986), la edición de *Bodas de sangre* de JOSEPHS y CABALLERO (2005), L. GONZÁLEZ DEL VALLE (1971), F. RODRÍGUEZ ADRADOS (1990), los estudios más recientes de A. CARMONA VÁZQUEZ (2003) y B. ALBARDÍAZ GIMÉNEZ (2000), y la edición actualizada y completa de J. M<sup>a</sup> CAMACHO ROJO (2006).

<sup>404</sup> En el análisis que sigue nos hemos basado sobre todo en la bibliografía griega sobre la tragedia, acudiendo a los teóricos más importantes del teatro antiguo y, en especial, al estudio de A. Terzakis (1989), con el objeto de mostrar la manera con la cual un griego puede comprender *Bodas de sangre* como tragedia. En general, *vid.* también K. GEORGUSÓPULOS (1982); J. ROMILLY (1970), B. SNELL (1997): pp. 135-157 (: “Μύθος και πραγματικότητα στην ελληνική τραγωδία”); T. LIGNADIS (1978), W. PUCHNER (1988): pp. 15-24.

<sup>405</sup> *Vid.* A. TERZAKIS (1989): pp. 138-139 y 155. Sobre la relación entre los tres trágicos, *vid.* F. W. J. SCHELLING (1992): pp. 32-36.

Sófocles, fue en el tratamiento de sus temas más “humano”, introduciendo en el teatro el sentimentalismo y la pasión – es decir, adulterando lo trágico-. Pero el amor provoca normalmente escándalo y conduce al drama que tiene carácter social<sup>406</sup>, mientras que la tragedia tiene carácter claramente ontológico-existencial<sup>407</sup>. Pero veamos a continuación los elementos de la obra por separado.

Como los personajes de la tragedia, los protagonistas de *Bodas de sangre* son héroes con iniciativa y fuerte voluntad,<sup>408</sup> que presentan una inclinación innata hacia el desastre y el sufrimiento. Tanto la *Novia* como *Leonardo* tienen que luchar interior y exteriormente encadenados, tienen sentido de la trasgresión de sus sentimientos y de la culpa,<sup>409</sup> por lo que también ellos entienden y aceptan que deberán pagar el correspondiente tributo de sangre. Han sobrepasado “las medidas de la vida” o límites impuestos y deben ser castigados por esa sed suya por lo absoluto: el causalismo

---

<sup>406</sup> *Bodas de sangre* expresa la oposición entre una institución social (bodas) y la pasión que está simbolizada por la sangre. La pasión que provoca el escándalo procede de la naturaleza y se identifica con ésta como expresa la simbología floral. (Vid. ed. M. ARANGO (1998). Las canciones de boda también constituyen un mosaico de imágenes inspiradas en el dualismo de Dionisos en el reino animal y en el de las plantas. Vid. M. KUTSUDAKI (1988): p. 68.

<sup>407</sup> Vid. A. MINOTÍS (1987): p. 46, JR. MALEVITSIS (1992), sobre todo pp. 31-34, y A. TERZAKIS (1989): p. 138.

<sup>408</sup> Sobre la importancia del personaje en la tragedia, vid. A. MINOTÍS (1987): pp. 26-27. Sobre la soledad-singularidad del héroe trágico, vid. J. ROMILLY (1970): pp. 91-97.

<sup>409</sup> Sobre la importancia de la culpa trágica, vid. JR. MALEVITSIS (1992): pp. 45-50.

antiguo trágico es duro teniendo como modelo la propia vida que es dura<sup>410</sup>. Y *Bodas de sangre* presenta exactamente una necesidad mitificada: los dos héroes dionisiacos se unirán porque les impulsa al desastre un amor fatídico, una voluntad mayor que la suya que anula el sentido de la *mesura*, el propio dominio de sus actos. No, sin embargo, su responsabilidad personal por la cual deberán también pagar. Lorca en esta obra mitifica la *manía* sagrada, báquica del amor, de un amor sin embargo prohibido y, por ende, destructor. Por ello, se ha sostenido también –y la *Juvenilia* o escritos de juventud lorquianos lo demuestran– que la Novia constituye una máscara del propio Lorca, su pasión oculta autodestructora es simbólicamente representativa de su mismo hado<sup>411</sup>. En este sentido, el enfrentamiento mortal de la heroína de *Bodas de sangre* con las "medidas" inhumanas de la vida, parece constituir la representación oculta, alegórica de un pecado ideal del poeta. Él mismo sin embargo sabe cuál va a ser el desenlace de un grave error como ese: el amor absoluto, ese tipo de idolatría pasional que lleva intensos matices de masoquismo religioso, que emparentándose peligrosamente con la muerte, siembra a su alrededor el desastre. Los héroes insensatos huyen pese a saber que no hay salida, que no hay lugar donde esconderse. Su euforia sexual está escrito que termina antes de haber empezado, su pasión erótica insaciable quedará al final insatisfecha, toda la acción de los dos amantes se limitará a una absurda fuga. Pero la tragedia no se produce con la *sofrosyne*: el rey ya sabio, Edipo, *se hace el ciego* ante lo evidente y al final, cuando comprende

---

<sup>410</sup> Vid. A. TERZAKIS (1989): p. 150, pero sobre todo F. W. J. SCHELLING (1992): pp. 14-17, 21.

<sup>411</sup> Vid. C. JEREZ FARRÁN (2006): pp. 51-53, R. A. CARDWELL (2005), M. A. GRANDE ROSALES (2005).

lo que ha ocurrido, *se ciega*. La Novia al final de la obra acepta su destino, “se somete a las normas o al *nomos*”, pero se acerca a la locura. Y aquí es donde se descubre la intención del escritor de mostrar lo metafísicamente inaccesible del amor, lo inalcanzable de lo absoluto –y es éste básicamente el núcleo trágico de la obra-.

Otro rasgo característico común de la tragedia y de *Bodas de sangre* es que los personajes de la obra, más que personajes son papeles, representaciones arquetípicas y acciones.<sup>412</sup> Y aún más en el ambiente cerrado de una sociedad mediterránea rural centrada en la tradición -la misma en España que en Grecia- los héroes anónimos expresan relaciones, se conocen sólo por el grado de parentesco entre sí. *Bodas de sangre*, finalmente, es una tragedia doméstica, como todas las tragedias griegas eran tragedias familiares (de la estirpe de Atreo, de los Labdácidas, etc). Y el único que lleva nombre en la obra, Leonardo, es el extranjero<sup>413</sup>, el eje motriz del mal, ya que, en cierto sentido, la revelación de su nombre lo sitúa en un puesto más de culpabilidad en el asunto. Pero la atribución, incluso indirecta, de la responsabilidad moral y de la culpa exclusivamente en un solo personaje, y no en una situación sin escapatoria, no es un elemento trágico sino cristiano<sup>414</sup>. Porque en el cristianismo la

---

<sup>412</sup> Vid. A. TERZAKIS (1989): p. 30, JR. MALEVITSIS (1992): pp. 52-53; también M. KUTSUDAKI (1988): p. 69.

<sup>413</sup> Sobre el puesto difícil del “extranjero” en la antigüedad, vid. B. SNELL 1997: pp.234, 337 y ss.

<sup>414</sup> “En todos los casos, la moral pietista de la tradición española es la que provoca la tragedia, resultado del choque de las pasiones que surgen de la misma naturaleza con las circunstancias sociales inhumanas de Andalucía que determinan los conceptos “honra y obligación” independientemente de los sentimientos humanos”. Vid. M. KUTSUDAKI (1988): p. 68.

libertad de existencia del ser humano no está sujeta al hado, ya que el hombre tiene posibilidad de elección, de ahí que, al cometer *hybris*, no sea derribado como en la tragedia antigua sino juzgado.<sup>415</sup>

Esta “disonancia” anti-trágica no es la única en la obra y esto, en nuestra opinión, es natural. *Bodas de sangre* no es una tragedia clásica, y ni podría serlo después de tantos siglos de tradición cristiana.<sup>416</sup>

Existen también desde luego numerosas referencias que resultan de la profundización de Lorca en el mundo de la tragedia. Hay elementos que anticipan, ya desde el principio, el final de la obra –por ejemplo, el cuchillo, el instrumento homicida con el que se abre y se cierra la representación-. La escena del cuchillo, además, introduce inmediatamente al espectador en el tema, como ocurre también en la tragedia ática, de la que se ha sido dicho que se apresura en llegar al llanto, ya que su tema está estructurado en torno a él. Existe aquí también un coro –el cual, sin embargo, no representa la conciencia crítica de la sociedad, sino que se mantiene sin tomar parte, como comentarista lírico de las situaciones<sup>417</sup>-, y aquí también la muerte sucede fuera de escena.

---

<sup>415</sup> Vid. K. JASPERS (1990): pp. 15 y 20-23, A. TERZAKIS (1989): p. 34, E. JURMUZIOS (1978): p. 23.

<sup>416</sup> Si el peso inaguantable del destino abatía a los antiguos griegos y era expresado en el campo del arte con la culpa trágica – culpa extrema ya que iba acompañada por la idea de que nada tiene arreglo y de que nada es subsanable-, según el sentido cristiano, en la culpa se ofrece la posibilidad de la rectificación, del arrepentimiento y del perdón. Vid. ed. JR. MALEVITSIS (1992).

<sup>417</sup> El coro enriquece las obras de Lorca dando énfasis a su carácter ritual. Sobre todo, claro está, en *Bodas de sangre*, que toda la obra es un ritual,

¿Quién es pues el héroe trágico o los héroes trágicos de *Bodas de sangre*?<sup>418</sup> En la obra no hay un plano trágico salvo para los dos protagonistas secundarios: la *Madre* y el *Novio*. Todos los demás saben o sospechan lo que ocurre, con la excepción de estos dos. Pero el *Novio* es simplemente la víctima insospechada de la historia, un personaje, ante todo, anti-heroico. *Leonardo*, seguro de sus acciones y presa de su deseo, no se atormenta con dilemas y culpabilidades para ser trágico, lo mismo ocurre también con la *Novia*. Ésta se encuentra desde el principio sometida a un dilema y presenta una hipersensibilidad emocional, la cual la conducirá directamente al escándalo social. Además, al final la *Novia* no morirá<sup>419</sup> a fin de justificar su pasión, sino que quedará viva para sufrir las consecuencias de sus acciones en las duras manos de su suegra. A. Terzakis ha hablado del personaje anti-heroico que al final sobrevive: demostrando pocos ante la pasión absoluta, el asunto, o la alucinación que se les manifiesta y se apodera de sus vidas. Por supuesto, en la estructura de la obra lorquiana, la supuesta muerte de la heroína haría la obra melodramática, conduciría el asunto a punto muerto. Finalmente, protagonista trágico de la obra, conforme a los parámetros absolutamente antiguos griegos, podría considerársele sólo a la continuamente golpeada por el destino *Madre*, pero el escritor ni siquiera concede a ésta ese privilegio. Sus desgracias y su pena no se deben a acciones propias, a alguna trasgresión radical de los límites humanos (*hybris*). La *Madre* es

---

“el coro canta la belleza de la naturaleza, parte de la cual constituirá la unión de la pareja”. M. KUTSUDAKI (1988): p. 69.

<sup>418</sup> Sobre las características del héroe trágico, *vid.* A. MINOTÍS (1987): pp. 26-27.

<sup>419</sup> En *El Público* sin embargo el héroe muere.



desdichada, sufre injustamente y por eso no puede admirarla nadie, tan sólo compadecerse de ella.<sup>420</sup>

Desde este enfoque, podemos finalmente concluir con que Lorca, bastantes siglos después de las correspondientes innovaciones de Eurípides, explota elementos de la tragedia trágica para marcar una nueva definición de tragedia. En la España<sup>421</sup> de su tiempo, ya mezclada con los valores cristianos<sup>422</sup>, donde la dependencia del hombre con la fuerza arrolladora del oscuro destino ya no existe, el escritor andaluz interpreta estéticamente un suceso real de carácter dramático con el objeto de elevar a sus integrantes a personajes arquetípicos y de expresar su propia conciencia social y sus preocupaciones personales.

---

<sup>420</sup> Sobre el héroe que sufre desdichas, *vid.* A. TERZAKIS (1989): p. 71, sobre lo anti-trágico o anti-heroico de los héroes que sobreviven, la p. 99.

<sup>421</sup> Sobre el papel que juega la nacionalidad en el teatro, *vid.* T. LIGNADIS (1978): pp. 146-148.

<sup>422</sup> Al respecto, reproduzcamos las palabras del propio autor en una entrevista que en 1935 concede a R. G. Luengo: “Yo soy cristiano. Mi protagonista tiene limitado el arbitrio, encadenada por el concepto, que va disuelto en su sangre, de la honra españolísima”. (*O.C.*, t. VI, vol. 1: p. 719).

## II. EL ESPECTÁCULO.

### II.1. El teatro total en la obra dramática de Lorca.

El espectáculo, que paradójicamente no constituye en la tragedia griega más que un ideal estético<sup>423</sup>, se convierte en *Bodas de sangre*, (tras un influjo vigoroso y continuo de las tendencias artísticas más de vanguardia y un largo período de experimentación por parte de su autor), en un elemento esencial de la obra en su proyección escénica.

El impulso más significativo para la creación de un “teatro total”, lo recibió Lorca posiblemente del exitoso espectáculo creado por los ballets russes de Diaghilev<sup>424</sup>, que dejaron en él una gran impronta ya desde el primer momento<sup>425</sup>. Así, coincidiendo con F.

---

<sup>423</sup> Cabe suponer que Lorca, a través de la *Poética* aristotélica, era conocedor de que el “espectáculo” en la tragedia griega *era lo más extraño al arte y lo menos cercano a la poética* a pesar de su pretensión de seducir al público. Para P. Pavis, Aristóteles incluye el espectáculo en su obra tan sólo para reducir su importancia frente a la acción y al contenido. (P. PAVIS (1998): p. 179). Según este estudioso, es a partir de R. Wagner y su *Gesamtkunstwerk* cuando el “teatro total” dejaría de ser un ideal estético, un proyecto futurista para convertirse en una realización concreta de la historia del teatro”. (P. PAVIS (1998): p. 461).

<sup>424</sup> Sobre la influencia que recibe Lorca de los ballets russes, remitimos a nuestras pp. 64-77.

<sup>425</sup> No siendo lugar de extenderse aquí en el espinoso y no resuelto aún problema de los orígenes de la tragedia, nos limitaremos a referir que una de las teorías más aceptadas entre los estudiosos del género supone que la *catarsis* –esto es, la purificación de las emociones de los espectadores- de la tragedia clásica corresponde a una catarsis de tipo anterior, a un rito, en que se celebraba la purificación de la comunidad a través del sacrificio del dios-toro dionisiaco cuya muerte unía al espectador-participante de la

Rodríguez Adrados, Lorca buscará “desde sus primeras obras a las últimas, como ya hemos mencionado, un teatro total<sup>426</sup>. Persiguiendo Lorca un teatro didáctico, un teatro puesto al servicio de su prematuro y firme compromiso social, el teatro había de “recoger el drama total de la vida” pero, al mismo tiempo, era “preciso que apasionara, como el clásico –receptor del latido de toda una época”.<sup>427</sup>

La enorme importancia didáctica de una “impresión total” en el drama antiguo es señalada, entre otros, por el ensayista chipriota

---

representación mística con el principio de una vida continua. (Para más información, *vid. ed.* de Joseph y Caballero de *Bodas de sangre*, p. 49).

Lo mismo que Aristóteles dijo que la tragedia originó en el ditirambo, esto es, en la danza y canción en honor de Dionisos hechas en estado de embriaguez por el coro de sátiros vestidos con pieles de animales –fiesta a su vez vinculada a las tauromaquias de Creta-, Lorca dice que “la única cosa seria que queda en el mundo es el toreo, único espectáculo vivo del mundo antiguo en donde se encuentran todas las esencias clásicas de los pueblos más artistas del mundo”. (A. AMORÓS (2000): p. 19). Así, en un ensayo sobre el toro en España (*O.C.*, t. VI, vol. 1: pp. 437-438) que pronuncia el poeta granadino en Argentina (agosto de 1935), venía a afirmar que la corrida de toros, como la tragedia según Aristóteles, tienen su origen en la fiesta en honor de Dionisios. Ya J. Ortega y Gasset en su ensayo “Idea del teatro”, afirmó que “los españoles aún conservamos, si bien en estado de agonía, el único residuo de fiesta auténtica: la corrida de toros, también en cierto sentido... de origen dionisiaco, báquico, orgiástico”. (ORTEGA Y GASSET, t. VII: p. 487). Por su parte, el estudioso norteamericano John McCormick, yendo más lejos, compara directamente el efecto del toreo y de la tragedia. (J. McCORMICK (1967): p. 24).

<sup>426</sup> F. RODRÍGUEZ ADRADOS (1972): p. 51.

<sup>427</sup> *O.C.*, t. VI, vol. 1: p. 675.

E. Jurmuzios, quien además añade a su consideración que “es ésta precisamente la fuente primera de la literatura dramática clásica<sup>428</sup>. En esta misma línea, sostiene P. Pavis que “uno de los objetivos del teatro total es reencontrar una unidad que se creía perdida, la de la fiesta, del rito o del culto. La exigencia de totalidad abandona el plano estético; se aplica a la recepción y a la acción ejercida sobre el público”<sup>429</sup>.

## **II.2. La tradición escénica en Grecia.**

Puesto que la consecución escénica de un teatro total como es *Bodas de sangre*, de un teatro poético en el que además se alterna la prosa con el verso, en el se mezcla la realidad con la fantasía, no constituye, en absoluto, una fácil o viable empresa, nuestro objetivo aquí se hace poner de relieve la situación claramente destacada del espectáculo teatral griego, así como su proyección a nivel mundial, como factor también determinante del éxito aquí de la obra lorquiana.

En el ámbito griego, la primera representación de la tragedia *Bodas de sangre* (1948), afortunadamente para su trayectoria futura en el país, cayó en manos de un director escénico que ya tenía una notable experiencia en el montaje de tragedias y, en general, en obras de teatro poético, haciendo así de la obra lorquiana un espectáculo integral muy similar al proyectado por Lorca.<sup>430</sup> Esta

---

<sup>428</sup> E. JURMUZIOS (1978): p. 249.

<sup>429</sup> *Vid.* P. PAVIS (1998): p. 462.

<sup>430</sup> Según Y. Mortzos (2005: p. 505), K. Kun se adelantó al menos cincuenta años a su época.

representación del “Teatro de Arte” de K. Kun logró cautivar al público y emocionarlo elevando así la obra lorquiana a la cumbre más alta.

La aventura escenográfica del Antiguo Drama en Grecia tiene su comienzo a principios del siglo XX. Está conectada con los dos primeros intentos escénicos y de representación serios que corresponden a la “Nueva Escena” de K. Jristomanos (1867-1911) y al “Teatro Real”, que tenía como director de escena a Th. Ikonomu (1864-1927)<sup>431</sup>. Tras estas primeras tentativas escénicas, que tienen lugar entre 1901 y 1908, no exentas de una clara influencia europea<sup>432</sup>, el tema de la interpretación y presentación escénica de las obras de la Antigüedad dio lugar a dos posiciones opuestas. 1. De un lado, los *conservadores* que partían de la idea de que la Europa Occidental ofrece la única fuente de inspiración. Así, rechazan éstos la manera moderna y experimental de acercamiento a las obras antiguas, señalando el ideal neorromántico, es decir, que el restablecimiento de la grandeza en el drama antiguo exige un intento de imitación (mímesis) de los antepasados por parte de los griegos de hoy, en lugar de que estos últimos realicen interpretaciones personales. Pese a que esta aproximación, al menos teóricamente, se sostiene en sólidos criterios, se basa más en conjeturas que en conocimientos reales, mientras que en la práctica, para M. Mayar,

---

<sup>431</sup> W. PUCHNER (2006a): p. 61.

<sup>432</sup> Mientras que la “Nueva Escena” estuvo sellada por el teatro libre de Antoine y por el de Lugne Poe, el “Teatro Real” lo estuvo por el de los teatros municipales y estatales del centro de Europa, de carácter, por ende, más tradicional. (W. PUCHNER (2006a): p. 61).

casi siempre tiene como resultado producciones faltas de fantasía, de viveza y de conexión con la realidad actual<sup>433</sup>. 2. De otro lado, la postura de los *innovadores* o progresistas,<sup>434</sup> cuya aproximación al drama antiguo reflejaba la experimentación artística del siglo XX. El objetivo de éstos sería el resurgimiento del Arte a través de la adaptación de ideas y de percepciones nuevas y auténticas. Fue en la década de los años 50 y 60 cuando la interpretación escénica del Drama antiguo empezó a cambiar con la aceptación por parte del antiguo mundo conservador de una nueva generación de directores escénicos, que estaban en situación de combinar el conocimiento y la originalidad con la percepción de la sensibilidad teatral del país y de seguir un camino que parecía servir de puente a los dos frentes opuestos<sup>435</sup>.

Con todo, el debate acerca de la interpretación<sup>436</sup> del drama antiguo aún no ha llegado a zanjarse en el país griego<sup>437</sup>, haciéndose así objeto continuo de estudio. E. Jurmuzios en su estudio *El drama antiguo*, nos dice que

el gran problema de la interpretación de los trágicos, en el sentido general de la palabra, continúa siendo un tema de

---

<sup>433</sup> M. MAYAR (2004): p. 110.

<sup>434</sup> Entre los más destacados seguidores de esta postura, estaba Károlos Kun.

<sup>435</sup> M. MAYAR (2004): p. 112. Sobre el tema, *vid.* también M. LYGIZOS (1980): pp. 419-431.

<sup>436</sup> E. Jurmuzios, en su edición *El drama antiguo. Estudios* (1978: pp. 75-89) distingue cuatro maneras de interpretación de la tragedia ática.

<sup>437</sup> Para profundizar en la historia de la interpretación del drama antiguo, *vid. ed.* E. JURMUZIOS (1978).

formación filológica primero, y después un problema artístico, es decir, de realización plástica de las conclusiones de esa formación en el lugar escénico del teatro antiguo<sup>438</sup>.

No obstante, este mismo estudioso chipriota, unos párrafos más adelante, se refiere a la situación privilegiada del griego en el tratamiento escénico del drama antiguo, diciendo:

Nosotros, en este punto [el drama antiguo], somos mucho más competentes, porque estamos mucho más avanzados en cultivo e información para confiar sin riesgo en nuestros propios criterios. Los extranjeros están muy por detrás y sus conocimientos tienen sólo valor epicúreo. (...) Los extranjeros están influenciados de momento por el modelo medio clásico de la tragedia francesa, copia imperfecta de la ática. Verdaderamente, la interpretación griega del drama antiguo fue alabada en el extranjero como una magnitud estética totalmente nueva<sup>439</sup>. “Los extranjeros –añade en otra ocasión-, “posiblemente podrían aprender mucho de nosotros. Y esto tienen la sinceridad de confesarlo. Pero debemos estar en situación de enseñarles no nuestras inspiraciones improvisadas, que las guía frecuentemente un instinto seguro, sino cosas demostradas por el estudio cuidado de los textos poéticos antiguos y de una cuanto más firme remodelación suya en formas escénicas.”<sup>440</sup>

---

<sup>438</sup> E. JURMUZIOS (1978): p. 262.

<sup>439</sup> E. JURMUZIOS (1978): p. 166-167.

<sup>440</sup> E. JURMUZIOS (1978): p. 263.

El mismo K. Kun, uno de los más acérrimos defensores de la manera innovadora de representación del drama antiguo, se expresaría en los mismos términos al decir:

Nosotros los griegos somos los más aptos para producir el Teatro Antiguo... vivimos bajo el mismo cielo... nos ilumina el mismo sol que a los antiguos... nos nutre la misma tierra... las mismas playas.<sup>441</sup>

Al margen de las consideraciones de arriba, lo cierto es que la habilidad interpretativa del Drama Antiguo en la escena griega, y, en general, del teatro poético, ha sido puesta de manifiesto en numerosas ocasiones con sucesivos éxitos escénicos tanto dentro como fuera de las fronteras griegas. Recordemos las importantes giras por distintos países del extranjero del “Teatro Nacional”, con A. Minotís, A. Solomós, T. Muzenidis, K. Mijailidis y Th. Kotsópulos al frente de la compañía, y con actores de la talla de K. Paxinú, V. Manolidu, M. Aroni, Jr. Nezer, P. Zervós, V. Kanakis, Th. Moridis, L. Kalergis, que dejaron una gran impronta no sólo en los espectadores sino también, y principalmente, en directores escénicos<sup>442</sup>. Asimismo se hace muy significativa la proyección internacional del “Teatro de Arte” de K. Kun<sup>443</sup>, iniciada a partir de su participación triunfal en el “Festival de las Naciones” de París, en 1962, representando “Las aves” de Aristófanes. Esto significaría el punto de partida a su importante reconocimiento internacional (: Inglaterra, Alemania, Francia, Italia, Polonia, La Unión Soviética). Y

---

<sup>441</sup> K. KUN (1981): p. 33.

<sup>442</sup> TH. GRAMMATÁS (2002): P. 242.

<sup>443</sup> M. MAYAR (2004): pp. 129-139.



a fin de poner de relieve el embeleso y la admiración que despertó K. Kun entre el público extranjero durante estos recorridos profesionales fuera del territorio griego, mencionemos que en 1964 el “Teatro de Arte” se desplazó a Inglaterra para representar también en esta ocasión “Las aves”. Pues bien, tras esta función en la que estuvieron presentes figuras muy destacadas (a saber: el príncipe Felipe, el embajador de Londres, el compositor G. C. Menotti, los actores L. Olivier y P. O’Toole), el conocido director escénico P. Hall, en nombre de la “Royal Shakespeare Company”, mandó un telegrama al gobierno griego agradeciéndole la participación de Grecia en el acto y señalando al “Teatro de Arte” como la compañía teatral que “había dado vida al teatro griego”. (*Ελευθερία*, 22/5/1964). Pese a todo, K. Kun, poniendo de relieve la idea por la mayoría compartida de que la historia de la interpretación de la Tragedia Antigua constituye la historia del experimentalismo<sup>444</sup>, en un momento ya muy avanzado de su trayectoria profesional y habiendo recogido, por ende, la mayoría de sus triunfos escénicos, confesaría:

---

<sup>444</sup> En lo que todos los estudiosos coinciden es en que la interpretación de la tragedia antigua está siempre abierta a la experimentación. Así, S. Vasilíu, refiriéndose a la tragedia antigua opina: “La tragedia antigua es otra experiencia. Lo vemos también hoy, no hay una interpretación del drama antiguo aceptada por todos. Cada cual hace su experimento. Así me ha ocurrido también a mí, 2 ó 3 veces que me he dedicado, el encontrarme en esta atmósfera experimental. Experiencia conmovedora y, a la vez, responsabilidad.” (*Φουαγιέ* 7-8 (julio-agosto, 2006: p.60). Este tema queda más ampliamente tratado en E. JURMUZIOS (1978): p. 16-42 y pp. 75-89.

“Hoy, de todas formas, sé que no bastan ni una ni dos vidas para que uno se dedique seriamente al estudio y a la aproximación interpretativa del drama antiguo”<sup>445</sup>.

En 1954 surge por primera vez en Grecia la propuesta de creación de un Centro de Estudios dedicado íntegramente a la investigación del teatro griego clásico. Es así como actualmente la ciudad de Atenas cuenta con el llamado Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Δράματος (ΔΕΣΜΟΙ), un centro de investigación dedicado al estudio, representación y traducción del teatro griego clásico. Lo cierto es que la manera de interpretación del Drama antiguo en la escena griega, representa para no pocos directores de escena extranjeros un modelo a seguir. El mismo P. Hall, por traer un ejemplo, ha confesado<sup>446</sup> haber recibido influencia de K. Kun y Hors-Dieter Blume, en el prólogo a su edición sobre el drama antiguo (1993: p.13), dedica también varios párrafos a las representaciones del teatro griego contemporáneo:

Una multitud de visitantes extranjeros siguen cada año representaciones del drama clásico en Atenas y en Epidauro, en Dodonia y en Siracusa. Representaciones ejemplares se hacen accesibles al amplio público gracias a los medios televisivos.

De las facultades interpretativas “innatas” tanto del director escénico como del actor griegos en la interpretación del teatro poético, nos da cuenta el escritor griego E. N. Mosjos, quien subraya la extraordinaria acogida de público que tienen cada verano las

---

<sup>445</sup> M. MAYAR (2004): p. 138.

<sup>446</sup> Para más detalles, *vid.* p. 103.

representaciones de Drama Antiguo en Atenas y en Epidauro y además sostiene que “cada vez que un drama poético,” tanto si es griego como no, “es representado en la escena griega, la impresión y la respuesta del público es conmovedora”<sup>447</sup>. Y como corroboración a lo dicho, este mismo escritor nos refiere que en 1948, coincidiendo así con la fecha del primer estreno de *Bodas de sangre* en Grecia, una compañía de aficionados subió a escena, en el Instituto Británico de Atenas, el drama en verso *Asesinato en la catedral* (1935) del poeta y dramaturgo anglo-americano Th. S. Eliot (1888-1965). Pues bien, la crítica teatral que siguió a la representación, tras reiterar el éxito alcanzado, señaló “la enorme importancia de la tradición teatral que había hecho a los aficionados interpretar como actores maduros”, puntualizando que no se refería a “la tradición profesional sino más bien a la tradición teatral como una parte de la vida del pueblo”. El crítico, finalmente, escribió que los actores “proyectaron, con su recitación expresiva y viva, el discurso poético, dejando en un segundo plano los elementos dramáticos de la obra. Así su interpretación guardaba toda la pureza del teatro poético”. (*Ελευθερία*, 27/4/1948).

En efecto, el papel interpretativo de los actores griegos ha sido en no pocas ocasiones lo que ha determinado el éxito de una representación. Un caso muy significativo lo tenemos en el papel de *Madre*, en *Bodas de sangre*, y en el de Bernarda, en *La casa de Bernarda Alba*, de la gran actriz K. Paxinú<sup>448</sup>. Y de lo dicho fue

---

<sup>447</sup> E. N. MOSJOS (1989): pp. 116-117.

<sup>448</sup> El caso más característico es el de esta actriz de fama internacional. No obstante, podemos destacar a otras muchas actrices griegas que han destacado sobre todo en el papel de auténtica mujer dura mediterránea que representa el personaje de *Madre* en *Bodas de sangre* y el de

testigo el mismo R. Martínez Nadal durante la filmación de *Bodas de sangre* realizada por la B.B.C. londinense en 1959<sup>449</sup>. Según una información extraída de la prensa, R. Martínez Nadal, como colaborador y consejero técnico en el citado trabajo, no dejó de expresar su entero optimismo, expresándose con las siguientes palabras:

Escuchad, antes de llegar aquí en 1936, era amigo y colaborador de Lorca. No conozco simplemente sus obras y España, sé cómo las entendía él. Os digo por eso que esta obra será un éxito. Tal vez el principal motivo es Paxinú. *Interpreta Bodas de sangre con una espontaneidad pura, con una sencillez trágica que una actriz española no la ha alcanzado nunca, ni Margarita Xirgu* [el subrayado es nuestro].<sup>450</sup>

Por la actuación ejemplar de la actriz griega, advertiría R. Martínez Nadal la cercanía que debía existir entre el pueblo griego y el español. Y entonces, como ratificación a su impresión, recordaría este profesor de filología española los comentarios que le había hecho Francisco García Lorca sobre las encomiables representaciones de obras españolas que había presenciado en

---

*Bernarda* en *La casa de Bernarda Alba*, como por ejemplo V. Metaxá, M. Rialdi, L. Protopsalti y D. Bebedeli.

<sup>449</sup> El 15 de mayo de 1987, paralelamente a la “Exposición Grecia y García Lorca” celebrada en la Casa-Museo Federico García Lorca, fue proyectada en el Palacio de los Condes de Gabia esta versión inglesa de *Bodas de sangre* protagonizada por K. Paxinú.

<sup>450</sup> *Eθvoς*, 6/6/1959.

Grecia<sup>451</sup>. Mas el éxito de K. Paxinú con la obra lorquiana no queda aquí. Había comenzado ya unos años antes con la representación de *Bodas de sangre* (1951) en Nueva York, exactamente en la misma ciudad donde veinte años antes viera Lorca fracasar la misma obra. Sería pues esta actriz griega merecedora en la ciudad de los rascacielos de las mejores críticas, entre las cuales pudo leerse: “La Sra. Paxinú estuvo maravillosa. (...) Denle a la Sra. Paxinú el papel adecuado y puede meter fuego a la obra, y aún tostar al auditorio”. (B. Atkinson, *Times N. Y.*, 8/1/1951)<sup>452</sup>.

También en 1970 recibió K. Paxinú, ahora en el papel de *Bernarda*, los elogios del fundador de la conocida escuela flamenca española, el marqués Cuevas, el cual se encontraba entonces en la capital griega como invitado de la Embajada española. Éste, al final de la representación, en el Teatro Rex, quedó entusiasmado por la interpretación de los actores, por la escenografía y, en general, por toda la representación que le impresionó por su fidelidad al carácter costumbrista y al ritmo privativo de la obra, el cual, decía, “sólo un español podría por experiencia directa y naturalidad fisiológica conseguirlo”<sup>453</sup>. Al respecto, Isabel García Lorca manifestaría que “la Bernarda más cercana al personaje de Frasquita Alba”, de las que

---

<sup>451</sup> *Έθνος*, 6/6/1959. La visita de Francisco e Isabel García Lorca a la capital griega que años más tarde se repetiría aunque esta vez con la presencia única de Isabel, nos la ha corroborado el escritor K. E. Tsirópulos, quien además nos hizo mención a lo grata que le resultó la compañía de los hermanos García Lorca durante las dos noches que disfrutó de su compañía en típicas tabernas griegas y asistiendo a un espectáculo griego.

<sup>452</sup> *Cfr.* A. MINOTÍS (1988): pp. 258-259.

<sup>453</sup> *Cfr.* A. MINOTÍS (1988): pp. 258-259.

había visto, había sido “la de Katina P[r]axinú”<sup>454</sup>, quien le gustó muchísimo en una de las representaciones de *La casa de Bernarda Alba* en Nueva York<sup>455</sup>.

En suma, por las referencias hechas anteriormente, cabe afirmar que la tradición escénica griega, así como su intensa vida teatral, que llega hasta nuestros días<sup>456</sup>, constituye otro factor del éxito de *Bodas de sangre* en la escena griega.

### III. EL CORO.

No podemos saber hasta qué punto profundizó Lorca en el estudio de la tragedia antigua, por lo cual, desde un punto de vista filológico, cabe señalar aquí que los cantos corales, sobre todo en su primera aparición -el treno-, constituían un tipo de canto fúnebre dialógico<sup>457</sup>, el cual provenía del canto de los dos grupos que participaban en acción de duelo en los funerales, esto es, el de los parientes y el de las plañideras. Según esto, podemos decir que la

---

<sup>454</sup> I. GARCÍA LORCA (2002): p. 71.

<sup>455</sup> I. GARCÍA LORCA (2002): p. 71.

<sup>456</sup> El teatro como manifestación cultural, ocupa actualmente en Grecia un puesto muy destacado, siendo Atenas, no en vano, una de las capitales europeas con mayor número de salas teatrales, de teatros, de compañías de aficionados, de festivales, etc. Por otra parte, los estudios de Teatrología están ya institucionalizados en tres Universidades griegas y las numerosas escuelas dramáticas ya ostenta el rango de escuelas universitarias y están sujetas a la jurisdicción del Ministerio de Cultura. Para más detalles, *vid.* PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): p. 246-250.

<sup>457</sup> Arist. *Po.* 1452b.12.

misma existencia del coro en la obra adelanta básicamente el funeral que va a seguir<sup>458</sup>.

### **III.1. El coro en la tragedia de Lorca.**

A causa de la especial importancia que presentan los fragmentos corales de *Bodas de sangre* en su acogida en Grecia que hemos comprobado a través de las críticas a las representaciones de la obra lorquiana en las que se destaca la exitosa traducción del poeta N. Gatsos y el acompañamiento musical de los poemas del coro de M. Jatzidakis<sup>459</sup>, hemos creído más conveniente examinarlos por separado de la tragedia griega.

---

<sup>458</sup> Vid. M. ALEXIU (2002): pp. 46-47. A modo de paréntesis, señalamos el siguiente origen -interesante desde un punto de vista etimológico-, de la palabra κηδεία que es utilizada en griego antiguo para declarar el rito funerario, pero también el parentesco o la relación paterna: proviene de la palabra κήδος que significa cuidado. El verbo κηδεύω tiene el significado de cuidar novia o cuidar cadáver (en la obra ocurren ambas cosas) o el de adquirir parentesco político (también), mientras que la palabra κηδεστής significa parentesco político y se utiliza para declarar las relaciones familiares, concretamente del novio, del suegro y del cuñado. (Sobre este asunto, vid. el excepcional libro de M. ALEXIU (2002: pp.42-43). Cuanto hemos referido anteriormente nos ayudará en un capítulo siguiente a comprender como, dentro de las tradiciones populares que mantienen claramente las relaciones etimológicas boda-muerte, el público griego pudo fácilmente entender el ambiente y, en general, la atmósfera cultural de la obra.

<sup>459</sup> Sobre las canciones musicadas de *Bodas de sangre*, vid. entre otros Φουαγιέ 10 (octub. 2006), pp.68-69. Según las aportaciones del filósofo Jr. Malevitsis (1979: p. 95-96), es precisamente en los años de la posguerra cuando acontece el florecimiento en Grecia de la canción popular. Y llega

Como ya hemos mencionado en un punto anterior, el elemento coral constituye el nexo más importante, y al tiempo palpable, entre la tragedia lorquiana y la griega<sup>460</sup>. Lo utilizará Lorca como recurso dramático con el fin de lograr más eficazmente el ambiente o carácter trágicos. Se convierte así el Coro en otro elemento más de unión entre el concepto teatral de Lorca, reflejado en su obra, y el de K. Kun. En efecto, como sostiene M. Mayar, la mayor revelación en la escenografía de K. Kun fue el tratamiento del Coro. Este director escénico se enfrentaba al Coro como núcleo de la obra clásica, ya fuese comedia o tragedia. Lo consideraba pues como el verdadero protagonista, con una misión básica: conectar la acción con los espectadores, no como simple intermediario sino como catalizador del sentido de la obra<sup>461</sup>. Así, en un Congreso Internacional de teatro celebrado en Atenas en 1976, K. Kun refiriéndose al Coro como principal emisor de los pensamientos del poeta, diría:

Factor primordial en el drama antiguo será siempre el coro. El coro configura el clima de la obra, ilumina a los héroes y

---

incluso a las clases sociales más altas, hecho que encuentra tal vez justificación en la necesidad de este hombre de posguerra, enfrentado directamente a la muerte, de pureza. Además, aquí jugó un papel sin duda esencial e inestimable la aparición de los dos grandes compositores: M. Jatzidakis y M. Theodorakis que, por un lado, sentaron las bases para una cultura musical griega urbana y, por otra, dieron impulso psicológico al hombre urbano que había caído en la depresión, dándole ahora la oportunidad de buscar la pureza griega.

<sup>460</sup> Vid. A. CARMONA VÁZQUEZ (2003): p. 62 y C. OLIVA & F. TORRES MONREAL (2005): p. 38.

<sup>461</sup> M. MAYAR (2004): p. 132.



proyecta con su pasión los mensajes del poeta. El coro es lo que debe atraparnos, seducirnos y evocar con su sensualidad a nuestro subconsciente esos mensajes que quiere transmitirnos el poeta. El coro es el que agita al espectador y crea dentro de él la debida exaltación para hacerse receptor iniciado de la poesía y de la verdad de la visión del poeta”. (K. KUN (1981): p. 68).

En 1934, declara Lorca:

Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema [...] es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a las tragedias.<sup>462</sup>

El mismo año, en una entrevista a A. Muñiz, a propósito del montaje de *Yerma* con M. Xirgu, explica Lorca:

En éstos [se refiere a tres cuadros de *Yerma*] no intervienen para nada los protagonistas, y solamente actúan auténticos coros a la manera griega. Estos coros, ya iniciados por mí en *Bodas de sangre* –aunque con la timidez de una primera experiencia–, en el cuadro del despertar de la novia, adquieren en *Yerma* un desarrollo más intenso, una importancia más relevante.”<sup>463</sup>

Y ya en 1935, el dramaturgo granadino declararía: “el coro lo utilizo para dar el argumento,” para así “anticipar los hechos” y

---

<sup>462</sup> O.C., t. VI, vol. 1: p. 647.

<sup>463</sup> O.C., t. VI, vol. 1: p. 659.

“agilizar la acción”<sup>464</sup>. Es el profesor J. M<sup>a</sup> Camacho Rojo quien afirma que el empleo del coro (: el de leñadores en *Bodas de sangre*)<sup>465</sup> constituye la analogía más interesante entre Lorca y los trágicos griegos apuntando además que realiza las mismas funciones que el coro de la tragedia griega: actor y presentador del tema dominante en forma lírica<sup>466</sup>. Por su parte, A. Carmona Vázquez señala la similitud entre Lorca y Eurípides también en los coros que alternan con el diálogo de la acción<sup>467</sup> y que muchas veces lo constituyen canciones líricas.

---

<sup>464</sup> O.C., t. VI, vol. 1: p. 718.

<sup>465</sup>

LEÑADOR 1º:

¡AY LUNA QUE SALES!

LUNA DE LAS HOJAS GRANDES.

LEÑADOR 2º:

¡LENA DE JAZMINES LA SANGRE!

LEÑADOR 1º:

¡AY LUNA SOLA!

¡LUNA DE LAS VERDES HOJAS!

LEÑADOR 2º:

PLATA EN LA CARA DE LA NOVIA.

LEÑADOR 3º:

¡AY LUNA MALA!

DEJA PARA EL AMOR LA OSCURA RAMA.

LEÑADOR 1º:

¡AY TRISTE LUNA!

¡DEJA PARA EL AMOR LA RAMA OSCURA!

(O.C. t. III, vol. 1, pp: 389-390).

<sup>466</sup> J. M<sup>a</sup> CAMACHO ROJO (1990): p.72.

<sup>467</sup> A. CARMONA VÁZQUEZ (2003): p. 59.

### III.2. Canciones líricas populares<sup>468</sup>.

Del canto lírico del pueblo griego, como también ocurre en el romancero<sup>469</sup>, un rasgo esencial lo constituye su sugerente tono de tristeza y melancolía. Según Jr. Malevitsis, la canción popular no puede tener un significado distinto, ya que etimológicamente hablando, es justamente de la palabra τραγούδι (canto) de donde deriva la τραγωδία (tragedia)<sup>470</sup>. Acerca del parecido entre la poesía lorquiana y la poesía popular griega se ha referido el escritor K. E. Tsirópulos:

La poesía popular neogriega, poesía postbizantina, es absolutamente semejante a la poesía lorquiana –poesía también de imágenes, de colores, surgida del cuerpo humano arcaico. Es una poesía de “ethos”, espíritu precristiano en su mayor parte y, de manera singular, pagana. Existe, me parece, en Lorca un paganismo cristiano, como también en la poesía popular neohelénica, de la misma manera que surge un paganismo cristianizante en Platón, y mucho antes, en la dolorosa bajada de Ulises al Hades –bajada, no subida: *la bajada es pagana; la*

---

<sup>468</sup> Entre las colecciones de canciones populares, *vid.* C. FAURIEL (1956), A. MANUSOS (1850), N. POLITIS (1914), K. PASAYANIS (1928). De los muy numerosos estudios teóricos sobre la canción popular, a modo indicativo, *vid. ed.* E. KAPSOMENOS (1999), G. SAUNIER (2001).

<sup>469</sup> También destaca Lorca la misma característica en las canciones populares andaluzas: “La mayor parte de los poemas de nuestra región (exceptuando muchos nacidos en Sevilla) tienen las características antes citadas. Somos un pueblo triste, un pueblo estático.” (*O.C.*, t. VI, vol. 1: p. 217).

<sup>470</sup> JR. MALEVITSIS (1985): pp.115-116

*subida, cristiana*-. En esta bajada del cuerpo humano dentro de la tierra funciona la eterna frase del oscuro Heráclito: «Las ánimas van husmeando tras el rey de los muertos».

¿Qué descubre con su creación literaria García Lorca? Lo mismo, creo, que Homero o Sófocles, Kavafis o Seferis: que la literatura auténtica como verdad descubridora, bajo la fuerza misteriosa de la belleza que los mediterráneos consideramos como virtud, verdad que funciona dentro de la conciencia humana, se cristaliza como hermosura melancólica alrededor del cuerpo humano que está destinado a morir. «Seremos como las olas [...] seremos espuma», dice con locura iluminante María Josefa en *Bernarda Alba*.<sup>471</sup>

Es precisamente en los años de la posguerra, a partir de 1949, cuando acontece el florecimiento en Grecia de la canción popular, un auge además cuyo influjo llega incluso a las clases sociales más altas. Pues coincide este fenómeno con una sed imperiosa del hombre de posguerra: la necesidad de pureza. Y aquí sin duda jugó un papel esencial e inestimable la aparición de dos talentosos compositores: M. Jatzidakis (primero en poner música a las canciones de *Bodas de sangre*) y M. Theodorakis, ya que sentaron las bases para una cultura musical griega urbana que dio impulso psicológico al hombre de la ciudad, un hombre apocado y caído en la depresión, a quien ahora se le brindaba la oportunidad de encontrar lo auténtico griego, lo más puro del alma griega<sup>472</sup>.

---

<sup>471</sup> K. E. TSIRÓPULOS (1988): p. 522.

<sup>472</sup> *Vid.* JR. MALEVITSIS (1979): p. 96.

Pasemos pues a continuación al análisis por separado de las tres tipologías de canción popular recogidas en *Bodas de sangre*<sup>473</sup>: *canción de boda* o epitalamio, *canción funeraria* o treno y *canción de cuna* o nana.

### **III.2.1. Canciones de boda o epitalamios.**

Las canciones de boda que acompañan a la pareja mientras se está vistiendo, que despiden hasta la puerta a la novia o reciben al novio y son cantadas también en la celebración de boda, son normalmente canciones de amor. Proporcionan un importante acervo de datos sobre la vida amorosa de los hombres que la cantan, sobre sus expectativas de boda, sus cohibiciones y los convenios sociales que marcan su comportamiento durante la ceremonia nupcial<sup>474</sup>. En el primer cuadro del segundo acto, a modo de ejemplo, la entrada teatral<sup>475</sup> de los invitados es acompañada por versos que alaban la belleza femenina, que es descrita con elementos de la naturaleza, como también al novio que se presenta de improvisito:

---

<sup>473</sup> En 1933, Lorca afirma que ha estudiado a fondo el cancionero y que “ha ido a él con la misma curiosidad con que han ido otros, a estudiarlo científicamente, enamorándose al final de las canciones. Y añade: “Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso. Por eso me jacto de conocer mucho y de ser capaz de lo que no han sido capaces todavía en España: de poner en escena y hacer gustar este cancionero de la misma manera que han conseguido los rusos”. *Vid. O.C. t. VI, vol. 1: p. 602.*

<sup>474</sup> *Vid. D. S. LUKATOS (1988): pp. 57-70.*

<sup>475</sup> Sobre la teatralidad de las costumbres de boda, *vid. M. MERAKLÍS: pp. 52-53, y, sobre todo, W. PUCHNER (1979-1981): p. 312, nota 180 y 182.*

Que despierte  
Con el ramo verde  
Del amor florido  
¡Que despierte  
por el tronco y la rama  
de los laureles!<sup>476</sup>

El novio  
Parece la flor del oro;  
Cuando camina,  
A sus plantas se agrupan las clavelinas.<sup>477</sup>

Los mismos elogios, en grado superlativo (en: “Ven, Cristo, a nuestra calle y tú, Virgen mía, ven con nosotros, / que va a salir la novia, la más hermosa del mundo,/que es la única elegida y no hay otra como ella”)<sup>478</sup>, vemos también en la siguiente canción popular griega:<sup>479</sup>

LA FLOR QUE TE ENTREGAMOS  
Yerno, te suplico que nos hagas un favor,  
Que no nos marchites la flor que te entregamos.

---

<sup>476</sup> *O.C.* t.III: p. 356.

<sup>477</sup> *O.C.* t.III: p. 358.

<sup>478</sup> *A.P.G.*: p. 283. Todas las canciones populares griegas que presentamos aquí y en el capítulo siguiente están traducidas por J. A. Moreno Jurado, y se encuentran recogidas en la antología de la poesía griega elaborada por él mismo (2000: pp. 275-284). Esta publicación vamos a citarla en nuestro estudio bajo las siglas *A.P.G.*

<sup>479</sup> *A.P.G.*: p. 283-284.

Salud, alegría, nuevo yerno. ¿Dónde cazaste  
Esta roja perdiz, esta blanquísima rosa?  
“Novia, ¿por cuánto compraste a este valiente,  
a este valiente que es estrella y luna?”  
“Por mil florines compré a este valiente,  
a este valiente que es estrella y luna.  
Más le hubiese dado por su buen talento.  
Otro tanto le hubiese dado por su buena lengua”.  
Brilla el sol en las montañas, brilla en los prados,  
Brilla también nuestro compadre junto a los nuevos yernos.  
Compadre que le pusiste la corona y la coronaste,  
Que Dios te haga digno de poner también el aceite.  
En cuantas bodas estuve, no vi pareja semejante.  
Que la novia es una tortolilla, el yerno, una paloma  
Y el compadre, un águila, una albahaca de tres ramas.<sup>480</sup>

La juventud y la pureza de los dos protagonistas se asimila en los dos casos a las estrellas<sup>481</sup>, a causa de su fuerza mágica, o a pájaros, normalmente el novio al águila y la novia a la paloma:

---

<sup>480</sup> A.P.G: p. 283-284.

<sup>481</sup> Las estrellas juegan un papel destacado también en la noche de San Juan (24 de junio), en la costumbre de carácter adivinatorio -procedente de la antigüedad griega y recogida también por Homero o Esquilo-, que se practica con la intención de que a la joven le sea revelado el nombre de su futuro novio, *vid.* M. VARVUNIS (2000): pp. 65-66. También en Andalucía existe una creencia muy parecida según la cual las doncellas deseosas de novio podrán saber quién va a ser el afortunado contemplando atentamente, en la noche de San Juan, la quieta superficie del agua contenida en un barreño. (J. M. GÓMEZ TABANERA (1968): p. 98). Una costumbre ésta a la que Lorca no es ajeno. Aparece en la *Juvenilia*

HOY BRILLA EL CIELO

(En el baile, tras la función de la boda)

Hoy brilla el cielo. Hoy brilla el día.

Hoy corona el águila a la paloma.

“Novia mía, afortunada y alimentada tiernamente,  
que te lavaste, que te peinaste y eres el adorno nupcial,  
dichoso el joven que goce de tu hermosura,  
de tu cuerpo angelical y de tu delgada cintura”.

“Bendíceme ahora, madre, en la hora de mi partida”.

“Vive, niña mía, y envejece con mi bendición”.

“Bendíceme ahora, padre mío, en el momento de irme”.

“Ten mi bendición, hija mía, y que Dios te dé prosperidad”.<sup>482</sup>

Y en los dos casos domina el color blanco de la piel para la novia (blanca doncella, blanca niña, etc) que también expresa en la canción popular la imagen de la belleza ideal femenina y, junto a esto, la pureza, interior y exterior, del cuerpo (“limpio de cuerpo y

---

*lorquiana*, concretamente en “Historia Vulgar”, narración que tiene como escenario el campo lorquiano, la Vega de Granada en la que creció Lorca. Así, en el texto citado, escribe: “La noche perfumada de tomillo se iba muriendo. Los pastores cantaban en los oteros. La noche de San Juan se iba. Al amanecer saldría el rosario de la aurora a contemplar la salida y los tres saltos de sol. La gente joven se lavarían las caras en el agua de la fuente... Juan se lavaría la cara para que el año que viene se casara con quien él se sabía... Patrocinio haría lo mismo... La noche de San Juan, noche de amor y de ilusión, se estaba muriendo porque en el horizonte había ya luz dorada...” (*Pr.I.J.*: p. 355).

<sup>482</sup> *A.P.G.*: p. 284.



ropa/ al salir de tu casa para la boda”, dice la Muchacha 1ª en *Bodas de sangre*):

TÚ ERES, NIÑA MÍA, DEL FORASTERO  
El blanco, blanquísimo algodón que tenía en mi patio,  
Lo escardé, lo regué, lo consideraba mío,  
Pero vino un forastero, un extraño, vino y me lo quitó.  
“Ocúltame, madre, ocúltame, para que no me lleve el forastero”.  
“¿Cómo voy a ocultarte si tú eres, niña mía, del forastero?.  
Llevas las ropas del forastero y los anillos del forastero.  
Tú eres, niña mía, del forastero y el forastero te llevará”.<sup>483</sup>

Las canciones de *Bodas de sangre*, expresan también ideas generales acerca del amor y la institución de la boda como objeto de vida. No olvidemos que en las sociedades tradicionales los niños crecen con cuentos<sup>484</sup>, en los que frecuentemente se describe una historia, de más o menos aventura, hacia la boda:

CÓMO SUCEDE EL AMOR<sup>485</sup>  
Salid, muchachos, al baile, muchachas, a las canciones.  
Decid y cantad cómo aparece el amor.  
Empieza por los ojos, desciende hasta los labios  
Y, de los labios, se enraíza en el corazón y ya no sale.

En las canciones de *Bodas de sangre*, no obstante, falta el carácter melancólico e incluso afligido de numerosas canciones

---

<sup>483</sup> A.P.G: p. 283.

<sup>484</sup> Sobre la relación del novio con el cuento, *vid.* M. MERAKLÍS: pp. 55-57.

<sup>485</sup> A.P.G: p. 275.

populares griegas<sup>486</sup> que es debido principalmente a la despedida –el alejamiento de la hija de la casa, frecuentemente con el objeto de emigrar allí donde se halla la casa del novio. Esto, desde luego, no significa que en la sociedad española no encontremos sentimientos parecidos sobre la novia y su familia. Pero su incorporación en la obra debilitaría su dramatismo, cuando todos (personajes y espectadores) están preparados para recibir el final fatídico de la ceremonia (fuga de la Novia con Leonardo).

### **III.2.2. Canciones funerarias o trenos<sup>487</sup>.**

En el último cuadro de la obra y, concretamente, en los diálogos dramáticos entre la Madre, las Mujeres y la Novia, nos encontramos básicamente con cantos de duelo, es decir, con canciones funerarias para el muerto. La palabra tiene origen antiguo, pero hoy es utilizada exclusivamente por el pueblo. El uso también de la palabra *μιορολόγι* difiere. Mientras que en la Antigüedad el duelo significaba un reproche al hado, al haber provocado la muerte de la persona querida, y era un lamento por su propio destino, en la tradición popular reciente como treno es considerado sólo el treno ritual por la muerte de alguien<sup>488</sup>. En cualquier caso, se trata también en los dos casos de un treno improvisado de carácter

---

<sup>486</sup> Sobre el carácter triste de las canciones populares, *vid.* el amplio estudio de G. SAUNIER (2001): pp. 403-549.

<sup>487</sup> Sobre el rito funerario, *vid. ed.* N. POLITIS (1872).

<sup>488</sup> Sobre la etimología de la palabra y su derivación, *vid.* M. ALEXIU (2002): pp. 190-203. *Vid.* también los trabajos de D. IKONOMIDIS (1961-1966): pp. 11-40, I. ANAGNOSTÓPULOS (1984), D. S. LUKATOS (1988): pp. 57-70, G. MOTSIOS (1966): pp. 83-122, L. DANFORTH (1982), A. CARAVELI-CHAVES (1986): pp. 169-194, G. SAUNIER (1999).

dialogado que explota motivos fijos y se refiere con detalles, en segunda y más frecuentemente en tercera persona, a hechos del pasado. Al contrario, con las correspondientes prohibiciones que impone el sector eclesiástico<sup>489</sup>, los trenos son acompañados por intensos movimientos dramáticos de manos y cuerpo, y constituyen una obligación social natural que tiene como objetivo aliviar la tristeza y la alabanza al muerto. En los trenos participan familiares y extraños; con frecuencia, además, estos últimos son pagados, por lo que se origina entre ellos una intensa rivalidad. Normalmente los cantos de los extraños, desde un punto de vista literario, estaban más acabados por ser menor su participación emocional en el duelo.

En la última escena de *Bodas de sangre* tenemos tres cantos cuyas características, claramente, se asemejan a las de la canción popular griega. Se trata de la canción de la Mujer, la canción de la Madre y su epílogo. La tercera canción constituye, básicamente, un encomio<sup>490</sup> al muerto, mientras que en el treno se distinguen características propias de la canción erótica<sup>491</sup>:

Era hermoso jinete,  
Y ahora montón de nieve.  
Corrió ferias y montes

---

<sup>489</sup> Vid. M. ALEXIU (2002): pp. 73-77.

<sup>490</sup> Recordamos los conocidos encomios que se entonan en las iglesias cada Viernes Santo (treno de Theotokos) que ha influido especialmente en la expresión formal de las canciones populares.

<sup>491</sup> Esto ocurre especialmente en los trenos de los héroes antiguos (por ejemplo, el Epitafio Adonidos), de aquí pasó al encomio anteriormente citado a Cristo y más tarde a la canción popular. Al respecto, vid. M. ALEXIU (2002): pp. 113 y ss.

Y brazos de mujeres.  
Ahora, musgo de noche  
Le corona la frente.<sup>492</sup>

Su semejanza con las canciones populares griegas resulta realmente sorprendente. Reproducimos ahora un ejemplo similar:

AL HIJO QUE TUVIMOS<sup>493</sup>  
¿Qué podremos decir al hijo que tuvimos?  
Era alto como un ángel, delgado como un ciprés.  
Tenía en sus hombros el mes de mayo, la primavera en su pecho,  
Las estrellas y el lucero de la mañana en sus ojos y en sus cejas.  
Era un violín en los campos, un candil en la iglesia  
Y, en su propia casa, era un barco con todos sus aparejos.  
Pero el violín se partió, el candil se apagó  
Y el hermoso barco partió también hacia alta mar.

Y en estos dos poemas, la mujer evoca como era el muerto durante su vida y como ha acabado (oposición pasado-presente, antes-ahora). De forma paralela, se encubre también la oposición de la situación del llanto con el muerto (yo-tú). Pero quien produce el treno está vivo, mientras que el muerto se ha hecho “ahora, musgo de noche”. La oposición vida-luz vs muerte-oscuridad también la advertimos en la siguiente canción popular:

EN EL PATIO DEL AMARGADO<sup>494</sup>

---

<sup>492</sup> *O.C.*, t.III: p. 411.

<sup>493</sup> *A.P.G.*: p. 280.

<sup>494</sup> *A.P.G.*: p. 280.

En el patio del amargado no brilla el sol.  
Sólo hay nubes constantemente y reina la bruma.  
Crece la ruda amarga para que coman los muertos,  
Para que las madres coman la parte superior, las hermanas sus ramas  
Y para que las mujeres de los hombres buenos la arranquen a raíz.

En la primera canción de la *Madre*<sup>495</sup>: (Girasol de tu madre/  
espejo de la tierra./ que te pongan al pecho/ cruz de amargas<sup>496</sup>  
adelfas;/sábana que te cubra/ de reluciente seda,/ y el agua forme un  
llanto/ entre tus manos quietas.) nos encontramos con un segundo  
tipo de canto de duelo que describe una serie de costumbres  
funerarias, pero de esto hablaremos en su capítulo correspondiente.  
Al respecto, no obstante, hay canciones populares griegas que nos  
muestran las tradiciones y las costumbres antes del funeral, como la  
siguiente:

SALIÓ MI HIJO A DAR UNA BATIDA<sup>497</sup>

Tranquilizaos y escuchad el canto fúnebre que voy a deciros.  
No lo escuché a una soltera ni a una casada.  
Lo refería sobre su hijo, a escondidas, la madre de Caronte:  
“Ocultad, mujeres, a vuestros maridos, hermanas, a vuestros  
hermanos,  
madres, a vuestros hijos. Mantenedlos escondidos de mi hijo.  
Porque mi hijo salió a dar una batida y se lleva a quien quiere.  
Si encuentra tres, se lleva dos. Si encuentra dos, se lleva uno

---

<sup>495</sup> O.C., t.III: p. 411.

<sup>496</sup> Sobre la relación del amargor y de la muerte en las canciones populares,  
*vid.* el estudio correspondiente de G. SAUNIER (2001: pp. 361-385).

<sup>497</sup> A.P.G: p. 279.

Y, si encuentra a uno solo, lo saca desde su raíz.  
Ofreced votos a Caronte, pañuelos a su mujer  
Y, a su hijo pequeño, un reloj de oro,  
Para que permitan que vengan dos o tres veces al año,  
Por las pascuas, por el día de la Pascua y por los días de fiesta.

La presencia de la tierra (que simboliza en la doctrina cristiana el origen terrenal del hombre) y de las flores (símbolo del ciclo de la vida) en la canción de la *Madre*, son elementos que también hallamos en los cantos fúnebres griegos:

QUE CAYESEN LAS FLORES SOBRE TI<sup>498</sup>  
No se aviene contigo, no te va bien ese lecho en la tierra.  
Sólo se aviene a ti, sólo te va bien un lecho en el jardín de mayo,  
Entre dos manzanos, entre tres naranjos.  
Que cayesen las flores sobre ti, las manzanas en tu delantal  
Y los claveles rojos alrededor de tu cuello.

La segunda canción, de la *Madre*<sup>499</sup> (Que la cruz ampare a muertos y vivos./...), en una versión del texto, puede caracterizarse como treno apotegma.<sup>500</sup> Pese a la tensión del momento, estos versos no muestran arrebatos o sentimentalismo extremo, sino que parecen más un discurso sentencioso (compárese con el ejemplo “donde tiembla enmarañada/ la oscura raíz del grito”),<sup>501</sup> se expresan con serenidad y disciplina. Es decir, expresan más un saber

---

<sup>498</sup> *A.P.G.*: p. 281.

<sup>499</sup> *O.C.*, t.III: p. 412.

<sup>500</sup> *Vid.* M. ALEXIU (2002): pp.215-217.

<sup>501</sup> *O.C.*, t.III: p. 413.

consolador<sup>502</sup> relacionado con la vida y la muerte, como si intentasen controlar o imponer un tipo de doctrina en el hecho incomprensible de la muerte. De estilo semejante es también la siguiente canción popular:

¿EN DÓNDE VAS, PALOMA MÍA?<sup>503</sup>

¿En dónde vas, paloma mía, a construir tu nido?

Si lo construyes en la montaña, lo abatirá la nieve.

Si lo construyes en la playa, lo abatirán las olas.

Si lo construyes en la tierra, lo abatirán las serpientes.

¿A dónde irás, paloma mía, a construir tu nido,

para marchitar mis labios y abrasar mi corazón?

### **III.1.3. Canciones de cuna o nanas.**

En 1928 el poeta granadino, habiendo escudriñado un buen caudal de canciones de cuna recogidas de todas las regiones españolas, pronuncia su conferencia: “Canciones de cuna españolas.”<sup>504</sup> En ella pone principalmente de relieve el carácter particularmente triste de la canción de cuna española que también encierra la que está recogida en *Bodas de sangre*, de la que reproducimos una parte a continuación<sup>505</sup>:

---

<sup>502</sup> Sobre el carácter consolador de la canción popular, *vid. ed.* TH. JATZÓPULOS (2003).

<sup>503</sup> *A.P.G.*: p. 281.

<sup>504</sup> *O.C.*, t. VI, vol. 1: p. 293-309.

<sup>505</sup> *O.C.*, t. VI, vol. 1: p. 322-323.

SUEGRA

Nana, niño, nana  
Del caballo grande  
Que no quiso el agua.  
El agua era negra  
Dentro de las ramas.  
Cuando llega al puente  
Se detiene y canta.  
¿Quién dirá, mi niño,  
lo que tiene el agua,  
con su larga cola  
por su verde sala?

MUJER (Bajo)

Duérmete, clavel,  
Que el caballo no quiere beber.  
Duérmete, rosal,  
Que el caballo se pone a llorar.  
Las patas heridas,  
Las crines heladas,  
Dentro de los ojos  
Un puñal de plata.  
Bajaban al río.  
¡Ay, cómo bajaban!  
La sangre corría  
Más fuerte que el agua.

MUJER

Duérmete, clavel,  
Que el caballo no quiere beber.



SUEGRA

Duérmete, rosal,  
Que el caballo se pone a llorar.

MUJER

No quiso tocar  
La orilla mojada  
Su belfo caliente  
Con moscas de plata.  
A los montes duros  
Sólo relinchaba  
Con el río muerto  
Sobre la garganta.  
¡Ay caballo grande  
que no quiso el agua!  
¡Ay dolor de nieve,  
caballo del alba!

SUEGRA

¡No vengas! Detente,  
cierra la ventana  
con ramas de sueños  
y sueño de ramas.

En la citada conferencia, Lorca eleva a un lugar de distinción la canción de cuna española apuntando que mientras que la europea “no tiene más objeto que dormir al niño”, la española quiere al mismo tiempo “herir su sensibilidad.”<sup>506</sup> Pues bien, cabe afirmar que en esto también coincide la canción de cuna española con la griega.

---

<sup>506</sup> O.C., t. VI, vol. 1: p. 295.

En efecto, como afirma Jr. Malevitsis<sup>507</sup> “el contenido de la mayoría de las canciones populares griegas no es en absoluto alegre”, sino más bien “deprimente y adusto”. En esta misma línea, el estudioso griego A. Politis sostiene que el tono triste, sombrío y “quejumbroso” dominante en las canciones populares, habría que conectarlo a las condiciones duras de la vida del campo<sup>508</sup>, apuntando que incluso las canciones de boda tienen como motivo principal la separación de los padres, nunca las perspectivas propicias de un nuevo comienzo.

Pero traigamos un ejemplo de este tipo de canto griego en el que se pone además de manifiesto, algo que también sucede en la canción de cuna española, su significación social. En ella la madre advierte a su hijo de la realidad trágica de la vida que le espera:

QUE CONSIGAS GRACIAS Y ALEGRÍAS<sup>509</sup>

Duerme, buen hijo mío, hijo mío gallardo.

Duerme dulcemente y despiértate tarde.

Para que crezcas, para que te conviertas en un bravo muchacho,

Para que te peines, te laves, te arregles, te cambies,

Te armes con tu espada y con tu lanza de plata,

Para que vayas a la guerra, para que combatas como un león

Y salgas rico de la guerra en que te encuentres.

Que consigas gracias y alegrías, tierras, aldeas y fortalezas.

Que te cases con una hermosa muchacha, hija de un rey.

Concluyendo, cabe afirmar que explotando Lorca creativamente los romances populares se aproxima también a las

---

<sup>507</sup> JR. MALEVITSIS (1985): pp.115-116.

<sup>508</sup> A. POLITIS (2003): p. 795.

<sup>509</sup> A.P.G: p. 282.

formas poéticas de expresión de otro pueblo mediterráneo (: el griego), con el que comparte costumbres y tradiciones comunes.<sup>510</sup> Este hecho contribuyó a la asimilación de *Bodas de sangre* en Grecia, cuyo éxito no hubiese sobrevenido de no haber sido por la traducción de la obra realizada por N. Gatsos, familiarizado con la tradición popular. Éste, en su poema surrealista *Amorgós*, también utiliza el mayor número de motivos de las canciones populares. Tomándose atrevidas libertades frente a la línea del texto, pero permaneciendo fiel al espíritu de Lorca, N. Gatsos reforzó estos

---

<sup>510</sup> Señalemos, como hecho curioso, que la comunidad de sefarditas que llega a la ciudad griega de Tesalónica, lleva consigo un gran caudal de canciones populares españolas que aún hoy forman parte de la tradición oral. De este dato, sabemos que el mismo Lorca se hizo eco. En 1933, relataba: “El año pasado, mi hermana Isabelita realizó un viaje, en el transcurso del cual llegó a Salónica. Paseaba por las calles de la vieja ciudad, en la que hay tantos judíos de origen español, cuando oyó de pronto algo que la clavó sorprendida en el suelo:

Gerineldo, Gerineldo,  
El mi paje más querido,  
Quisiera hablarte esta noche  
En este jardín sombrío...

Era nada menos que el famoso romance ¡«Gerineldo» cantado en Salónica, en el año de gracia de 1932!... ¿Algo, no? A mi hermana el episodio le conmovió hasta las lágrimas, y quiso conocer a la mujer que entonaba los versos: era una anciana nacida en Salónica.” (*O.C.*, t. VI, vol. 1: p.607). Sobre el Romancero judío-español, *vid.* R. MENÉNDEZ PIDAL, *El Romancero*: pp. 101-183.

elementos convirtiendo *Bodas de sangre* prácticamente en una obra griega<sup>511</sup>, y por tanto absolutamente accesible al público griego.

#### **IV. COSTUMBRES Y TRADICIONES COMUNES DEL MEDITERRÁNEO.**

El tercer factor que influyó en la buena acogida de Lorca en Grecia fue el hecho de tratarse de dos países rurales del mundo mediterráneo con costumbres y tradiciones comunes. De esta manera, el espectador griego de *Bodas de sangre* podía fácilmente reconocer en la obra personajes y situaciones que le eran conocidos y familiares. Es por ello que nos proponemos examinar sucintamente a continuación las costumbres y las tradiciones que aparecen en la obra y que son comunes en los dos países mediterráneos.

##### **IV.1. *Bodas de sangre*: reflejo de la cultura rural mediterránea.**

En 1934, en una entrevista a J. R. Luna, declara Lorca que su obra *Bodas de sangre* mana de su mundo agrícola, de su cultura rural:

---

<sup>511</sup> *Vid.*, por ejemplo, como traduce N. Gatsos, en el segundo acto-cuadro primero, las palabras del Mozo 1º. Dice el *Mozo*: “¡Despierta, paloma!/ El alba despeja/ campanas de sombra”.(O.C., t. III: p. 357). Y N. Gatsos traduce: Σήκω πέρδικα κι αηδόνη/ να χορέψουμε στ’ αλώνι. [Levanta perdiz y golondrina/ que bailemos en la era]. (*Tr.Gat.*: p.61). Sin embargo, ni “perdiz”, ni “golondrina”, ni “era” están en el texto original. En su lugar, sin embargo, existe el ritmo de las canciones populares y la palabra “era”, que, según su uso acostumbrado ya desde época akritica (Poema épico del Diyenís Akritas), constituye el campo de combate del héroe con la muerte, hecho que prepara al espectador a lo que va a seguir.

Amo la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir “*Bodas de sangre*”. Este amor a la tierra me hizo conocer la primera manifestación artística.

(O.C., VI, 637)

El entronque de esta cultura de la que surge *Bodas de sangre*, como ya referimos en un capítulo anterior, con la cultura griega ha sido puesto de relieve en numerosas ocasiones. Recordemos que, no en vano, el director de escena griego, K. Bakas, en una entrevista declaraba que: “*Bodas de sangre* podría haber sido escrita por N. Gatsos, Ritsos, Bretakos u otro poeta griego digno de estima, que hubiese mezclado el estilo y los ritmos de nuestra poesía popular” (*Níκη*, 8/12/1994). Y es precisamente esta afinidad, que en reiteradas ocasiones, ha advertido el receptor griego en *Bodas de sangre*, lo que justifica el hecho llamativo de que algunos directores de escena, entre los que destacamos a Th. Gkonis, guiados por la nostalgia de su vida provinciana, pusiesen todo el peso del montaje de la obra en recrear el contexto rural de su infancia –en concreto, el de la Arcadia, patria de N. Gatsos-, y en proyectar las costumbres y tradiciones de la obra, que se adecuaban perfectamente a su escenario griego.

Fue en 1959, con motivo del Congreso de Antropología organizado por el investigador Pitt-Rivers en la ciudad austriaca de

Burg Wartenstein, cuando el grupo de antropólogos ingleses y norteamericanos que en él se dio cita, consideró en común acuerdo configurar al Mediterráneo como un “área cultural”.

No olvidemos que ya en el s. XIX los viajeros románticos en su búsqueda particular de la naturaleza perdida, de lo que estaba a punto de desaparecer ante la llegada del progreso, llegan al área mediterránea dejando en sus escritos una imagen exótica y primitiva de la misma. De estos escritos, se hicieron eco los profesionales de la antropología que, a partir sobre todo de la Segunda Guerra Mundial, convierten al marco geográfico mediterráneo en su centro de investigaciones etnográficas. A España, concretamente a Andalucía, fue el romántico británico R. Ford quien primero llegó en 1830. Su estancia aquí, nada sedentaria pues fue cambiando sucesivamente su residencia pasando como W. Irving el período estival en la Alhambra, le proporcionó el material necesario para la publicación – concretamente, de una guía turística- que a partir de aquella fecha de 1845 proyectaría la imagen en toda la geografía europea de una Andalucía verdaderamente atractiva por su exotismo y primitivismo<sup>512</sup>. En lo que atañe a Grecia, D. S. Lukatos (1979: p. 77-87), señala que, tras la Guerra de la Independencia griega (1821), comenzaron los estudios sobre las tradiciones y las colecciones folklóricas en Grecia. En ellos, tomaron parte tanto estudiosos griegos como extranjeros que primeramente se entusiasmaron con las canciones. Fueron así entonces publicadas en Europa las colecciones de Fauriel, Kind, Marcellus, Tommaseo, Passow, Legrand, Abbot, etc. De manera paralela, los estudiosos se

---

<sup>512</sup> C. MOZO GONZÁLEZ-F. TENA DÍAZ (2003): pp. 39-41.

interesaron por las expresiones, por los cuentos y por el gran acervo de tradiciones populares.

La decisión tomada en el citado Congreso de Antropología, que fue el resultado de la discusión allí de los planteamientos y conclusiones extraídos del estudio de Pitt-Rivers<sup>513</sup> en el municipio gaditano de Grazalema, significaba de un lado la defensa de la existencia de una unidad básica compartida por todos los pueblos que habitan los países circunmediterráneos y, de otro, la justificación a la labor investigadora de un grupo de antropólogos sociales dedicados al campo de lo que ya venía denominándose “antropología mediterránea”<sup>514</sup>.

Entre los principales impulsores de este campo de estudio, se hallaba J. Peristiany<sup>515</sup>, quien en 1987 explica que los contactos entre culturas y etnias en el Mediterráneo han sido tan intensos a lo largo de milenios que existe entre sus habitantes una familiaridad por la

---

<sup>513</sup> A través del cual se puso de relieve de una manera diáfana, irrefutable y comunitaria, el hecho de que los comportamientos y también la idiosincrasia entre los habitantes del Mediterráneo se asemejaban tanto que resultaba imposible establecer entre ellos una comparación.

<sup>514</sup> Las etnografías mediterráneas llevadas a cabo por los antropólogos de Europa central y del Norte y, en un segundo momento, por los de Estados Unidos, que llegan a Andalucía en la segunda mitad del s. XX, se hicieron en contextos rurales de pequeño tamaño, donde la tradición –frente a la urbanizada Europa- estaba aún muy presente. Así, por poner un ejemplo, Pitt-Rivers reside con el objeto de realizar su investigación en Grazalema (Cádiz); Brandes en Cazorla (Jaen); los matrimonios formados por J. y G. Collier y S. y R. Price, en Linares de la Sierra (Huelva), etc. (C. MOZO GONZÁLEZ & F. TENA DÍAZ (2003): pp. 158-159).

<sup>515</sup> J. PERISTIANY (1987).

cual creen comprenderse y reconocerse mejor que a otros que no son mediterráneos<sup>516</sup>. Pitt Rivers por su parte, con el objeto de justificar el subtítulo de su libro con fecha de publicación 1963: *Mediterranean Country men. Essays in the Social Anthropolgy of the Mediterranean*, explica que si había llegado a hablar de antropología mediterránea, no había sido por el obvio e insulso truismo de que el Antiguo Imperio Romano comparte una herencia común, sino porque habían descubierto que los problemas planteados en el área Mediterránea eran suficientemente parecidos como para merecer una comparación detallada<sup>517</sup>.

De esta manera, el Mediterráneo, avalado por un gran acervo de estudios antropológicos significativamente intensificados tras la II Guerra Mundial, se erige en un área única en cuanto a la conservación de costumbres y tradiciones más propias de pueblos primigenios, a las cuales sustenta una rígida estructura social agrícola<sup>518</sup>.

No obstante, más allá de su común estructura social agrícola, aquello que constituye el principal nudo de unión entre el pueblo mediterráneo español –sobre todo el andaluz- y el griego, está básicamente determinado por el influjo de su común dominación

---

<sup>516</sup> J. PERISTIANY (1987).

<sup>517</sup> Vid. C. MOZO GONZÁLEZ & F. TENA DÍAZ (2003): p. 97.

<sup>518</sup> Al igual que en la cultura andaluza, según D. S. Lukatos (1979: p. 87), en la tradición griega, conservados desde la Antigüedad, se presentan en la conciencia popular elementos paganos conocidos y necesarios como la magia, la adivinación y la superstición.



musulmana, patente en un código moral y sexual especialmente cerrados<sup>519</sup>. Al respecto, C. Mozo González y F. Tena Díaz escriben:

De la misma manera que Europa había mantenido una ambivalencia respecto a Grecia, debido a que su pasado mítico en la historia del viejo continente se articulaba con su “contaminación” por el contacto con la “otredad otomana” (Herzfeld 1987), Andalucía, integrada en el Mediterráneo y, en tal caso, conformada como límite cultural de la “verdadera Europa”, estaba “contaminada”, en el imaginario europeo, por representar durante casi ocho siglos la “otredad musulmana”.<sup>520</sup>

No en vano, rasgos como el “primitivismo” o el “exotismo oriental” fueron señalados en las investigaciones antropológicas llevadas a cabo en Andalucía, llegando a afirmar el británico Richard Ford que Andalucía era deudora de “los pecados más obsesivos del oriental”. Las huellas perceptibles del influjo oriental, se refieren principalmente a una marcada diferenciación de los sexos, al machismo del hombre frente al puritanismo sexual de la mujer, y al honor y la vergüenza como modelos normativos.<sup>521</sup>

En las sociedades rurales cerradas, las costumbres<sup>522</sup> por regla general se unen a los dos hechos considerados, desde los años antiguos, como los más importantes de la vida del hombre: el amor y

---

<sup>519</sup> C. MOZO GONZÁLEZ & F. TENA DÍAZ (2003): pp. 157 y ss.

<sup>520</sup> C. MOZO GONZÁLEZ & F. TENA DÍAZ (2003): p. 158.

<sup>521</sup> R. FORD (1845).

<sup>522</sup> Sobre las costumbres y tradiciones griegas, *vid.* entre otros: K. ROMEOS (1974): pp. 46-55; y D. PETRÓPULOS (1959): pp. 107-117, 141-156.

la muerte. Así, incluso las expresiones de la tradición popular cristiana, directa o indirectamente, se conectan con éstas y frecuentemente constituyen un desarrollo de los ritos antiguos paganos de iniciación del amor y de la muerte, cuya participación sigue siendo especialmente importante para la cohesión de la comunidad.

Veamos pues a continuación qué rasgos y motivos propios de esa cultura rural mediterránea de influjo oriental, de la que mana *Bodas de sangre*, entroncan con la cultura rural griega:

1. La *estrecha relación madre-hijo*. Ya desde el comienzo de la obra nos encontramos con la relación de dependencia existente entre la *Madre* y el *Novio* (“Yo siempre haré lo que usted mande”, dice el Novio a la Madre), tan característica también en la cultura griega. Para el estudioso S. Brandes<sup>523</sup>, el intenso e indisoluble lazo que une a la madre con el hijo, es característico de todo el Mediterráneo septentrional, como mínimo, desde la Antigua Grecia. Y de ahí la importancia de la Virgen María en la cultura andaluza. Este motivo abunda además en la, no en vano, siempre “matriarcal” canción popular griega<sup>524</sup>. Un ejemplo de ello lo tenemos a continuación:

CANCIÓN DE EXPATRIACIÓN

¿En verdad, madre, me echas y en verdad me maldices?

Hoy, todavía estoy aquí y mañana hasta el mediodía.

Partiré con las aves para ir al desierto,

---

<sup>523</sup> S. BRANDES (1991): p. 106.

<sup>524</sup> Sobre el carácter matriarcal de la canción popular griega, *vid.* G. SAUNIER (2001): pp. 63-101 y, sobre todo, pp. 98-99.

Pero las aves volverán y yo no regresaré.  
Cuando llegue el primero de abril, irás a la iglesia,  
Verás a las jóvenes, verás a los jóvenes, verás a los valientes,  
Verás también mi silla en el coro llena de negras telarañas.  
Sentirás sed en el corazón y ardor en los labios.  
Bajarás a la playa, te sentarás a llorar  
Y a preguntar a las aves y a hablar con ellas:  
“Avecillas, ¿de dónde venís? ¿A dónde vais?”.  
“Venimos de la parte del sur y vamos hacia el norte”.  
“¿No visteis, no escuchasteis a mi hijo Yanakis  
que tenía la cintura como una vara, la estatura de una lámpara,  
que tenía los ojos como un caparazón, las cejas como una cinta,  
que tenía las pestañas del color de la aceituna?”.  
“Ayer, señora mía, lo vimos por los parajes del desierto.  
Las aves negras se lo comían y las blancas lo rodeaban.  
Y un pájaro bueno, pájaro bueno, bajó hasta su cabeza  
Y él le dijo con sus labios marchitos:  
”Come tú también, buen pájaro, de las espaldas de este valiente  
y déjame solo la lengua y mi mano derecha  
para escribir tres cartas, tres amargos mensajes:  
una se la enviaré a mi madre, otra a mi hermana  
y la tercera, la más amarga, a mi prometida,  
para que la lea mi madre y llore mi hermana,  
para que la lea mi hermana y llore mi amor,  
para que la lea mi amor y llore el mundo entero”<sup>525</sup>.

2. La existencia de un *código moral cerrado*. Opina el director de escena A. Minotís, que generalmente en el Mediterráneo, como en Castilla y en Andalucía, por estar el hombre tan unido a la

---

<sup>525</sup> A.P.G: p. 273-274.

naturaleza, “la libertad es estable y austeramente disciplinada a las normas naturales y está sometida a una norma moral inmóvil que la custodian pesadas costumbres y tradiciones.”<sup>526</sup> Según C. Mozo González y F. Tena Díaz<sup>527</sup>, el sentido del honor, motivo principal del arranque reparador-vengador inminente del *Novio* -incitado también por la *Madre* como protectora de la moral familiar- y finalmente del trágico desenlace, lo utilizan las sociedades agrarias del Mediterráneo como un medio para mantener las estratificaciones sociales. De ahí que la *Madre* (acto primero, cuadro tercero), como manera más idónea de presentar a su hijo (Novio) al *Padre* de la Novia, le dirija estas palabras: “Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol”.<sup>528</sup>

Aunque durante Bizancio el rapto de la novia era considerado como uno de los crímenes más graves<sup>529</sup>, en los tiempos recientes es considerado en ciertas regiones, sobre todo en Creta, una acción de valentía y proeza. Al contrario, su secuestro después de un compromiso matrimonial y, sobre todo, el día de la boda, constituía una afrenta mortal a la honra del novio que sólo podía “limpiarse” o restituirse con sangre<sup>530</sup>. Narra A. Minotís<sup>531</sup> que en las regiones de Mani y de Creta, lugares con un código de vida extraordinariamente

---

<sup>526</sup> A. MINOTÍS (1988): p. 255-256.

<sup>527</sup> C. MOZO GONZÁLEZ & F. TENA DÍAZ (2003): p. 129. Para profundizar más acerca del honor en la sociedad griega, *vid. ed.* J. CAMPBELL (1964) y V. NITSIKOS (1991): pp. 95-120.

<sup>528</sup> *O.C.*, t. III: p. 336.

<sup>529</sup> *Vid.* M. TURTOGLU (1963): pp. 63-68.

<sup>530</sup> M. MERAKLÍS: pp. 50-51, y 61. Para profundizar más en el tema, *vid.* P. I. ZEPOS (1962): pp. 322-347, .

<sup>531</sup> A. MINOTÍS (1988): p. 257.

riguroso y duro, la humillación del cuerpo significa deshonor del alma. En la isla de Creta, por traer un ejemplo, hay lugares en los que si una joven al llegar a la pubertad hermosea, se la considera entonces infortunada y condenada, dado que cuanto más evidentes se hacen aquí los peligros del “pecado”, la dureza y la presión familiar aumentan.

La distinción de los sexos está ampliamente reflejada en *Bodas de sangre*. Aquí, en efecto, se sitúa en clara oposición el código sexual de la mujer con respecto al del hombre. Así, mientras que se pondera el puritanismo y la castidad de la mujer (Madre: “Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y, cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está.”)<sup>532</sup>, y se condena su deslealtad (la fuga de la *Novia* con *Leonardo* significa la inminente deshonor social de la que la misma protagonista no escapa (Novia: “¡Soy una perra!”), sin embargo el adulterio por parte del marido (el de Leonardo o, antes, el del padre de su mujer), no se hace motivo de la disolución de su matrimonio<sup>533</sup>. De forma contraria, acerca de la infidelidad de *Leonardo*, dice resignada su *Mujer*: “el mismo sino tuvo mi madre”. Pues bien, este mismo código desigual entre los sexos, lo vemos reflejado elocuentemente en la siguiente canción popular:

UN AMOR EN CADA TIERRA<sup>534</sup>

¡Qué gallardo es Constantino cuando monta a caballo!

---

<sup>532</sup> *O.C.*, t. III: p. 315.

<sup>533</sup> Sobre el papel de la mujer en la sociedad griega, *vid.*: M. COUFFIN (1982), E. FRIEDL (1967): pp. 97-108; R. HIRSCHON (1984): pp. 1-22.

<sup>534</sup> *A.P.G.*: p. 277-278.

Su silla brilla como el sol, sus ropas como estrellas  
Y cuantas muchachas lo miran le dan un beso.  
Pero la muchacha Eleñó no le da un beso.  
“Me da miedo, embustero, de que tengas otro amor”.  
“Te juro por la espada que sostengo y por mi amuleto,  
que no tengo más amor que tú misma”.  
Y su caballo, que no hablaba, habló entonces y dijo:  
“Procura, cachorrillo Eleñó, no darle un beso.  
En cada tierra tiene un amor, diez en cada fortaleza  
Y, en Constantinopla, tiene mujer e hijos”.

3. La *imagen de la mujer*. Como en el conjunto de la obra lorquiana, en *Bodas de sangre* la figura femenina ocupa un papel destacado. En efecto, a través de abundantes menciones, se perfila aquí la imagen ideal de la mujer mediterránea: virtuosa, competente, dócil, que subordina su vida a la de su marido y sus hijos<sup>535</sup>. Así, en el acto primero-cuadro tercero, el *Padre* presenta a la *Novia* ponderando que: “hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes;”<sup>536</sup> y, en los mismos términos se refiere la *Madre* a la joven: “la muchacha es buena, “modosa, amasa su pan y cose sus faldas”<sup>537</sup> y, además, es “buena, acostumbrada a la soledad.”<sup>538</sup>

---

<sup>535</sup> Para profundizar más en este tema, *vid.* C. MOZO GONZÁLEZ & F. TENA DÍAZ (2003): pp. 160-163.

<sup>536</sup> *O.C.*, t. III: p. 337.

<sup>537</sup> *O.C.*, t. III: p. 314.

<sup>538</sup> *O.C.*, t. III: p. 318.

Por otra parte, la figura de la *Madre en Bodas de sangre* se corresponde absolutamente a la de la Madre Mediterránea: “mujer, esposa y madre, responsable de la posición moral de la familia”<sup>539</sup>. Para Pitt-Rivers (1989: 141), la familia mediterránea es una unidad moral basada en la complementariedad de los sexos, en la que destaca la hombría del marido y la vergüenza de la mujer<sup>540</sup>. El comportamiento de la viuda representado por la Madre, también se corresponde a la manera griega. En la siguiente canción popular, que merece sin duda su reproducción aquí, se exhorta a una mujer ya viuda a actuar como tal:

LA ROPA NEGRA DE LA PENA<sup>541</sup>

Señora, que te sientas arriba, baja

Y siéntate con las desgraciadas, siéntate con las viudas.

Mueve con fuerza la cabeza para que se caiga la corona.

Tira el anillo para que se deshaga el compromiso.

Quítate las ropas rojas y ponte las negras,

Porque el rojo es el color de la alegría y el negro, el de la pena.

La viuda se sienta dentro y le hablan afuera.

Si camina con modestia, le dicen que lo hace con arrogancia.

Si va de prisa, le dicen que se ha vuelto loca.

Si habla con alguien, le dicen que está buscando marido.

Si hila en su rueca, le dicen que está haciendo un ajuar

Y, si enferma alguna vez, le dicen que tendrá un niño.

---

<sup>539</sup> C. MOZO GONZÁLEZ & F. TENA DÍAZ (2003): p. 91.

<sup>540</sup> Para profundizar en este asunto y, sobre todo, en el androcentrismo de la cultura rural mediterránea, *vid.* C. MOZO GONZÁLEZ & F. TENA DÍAZ (2003): p. 89-96.

<sup>541</sup> *A.P.G.*: p. 278.

4. La *virginidad de la novia*<sup>542</sup>. Según C. Mozo González y F. Tena Díaz, es el síndrome del honor y de la vergüenza lo que conduce a enfatizar la virginidad como uno de los rasgos de la cultura andaluza y como uno de los pilares del orden cultural mediterráneo en el que ésta participa<sup>543</sup>. No obstante, según las aportaciones de Schneider, en estas regiones que bordean el mar Mediterráneo, el mayor énfasis se pone de manifiesto en la castidad y en la virginidad de las mujeres<sup>544</sup>.

En *Bodas de sangre*, en el cuadro primero del segundo acto, se repiten las menciones a la pureza o carácter virginal de la novia con un campo léxico tal como “doncella”, “paloma”, “blanca novia”, etc, del que no quedan en absoluto exentas las canciones populares griegas. De igual forma, en el contexto griego la virginidad y la pureza de la novia (y no del novio), adquiriría importancia capital en las sociedades rurales, como queda manifiesto en los ritos esponsalicios. En un principio, el control de la virginidad significaba todo un ritual que tenía lugar inmediatamente después de la unión conyugal y en el que participaba no sólo la familia sino también toda la comunidad. La prueba de la virginidad de la novia la constituía una “camisa” que habría de dejar ensangrentada la novia tras la celebración de aquel ritual. En caso de confirmarse la pureza de la joven, la camisa quedaba en la casa de los recién casados extendida sobre una mesa llena de dulces y bebidas, a fin de que las esperadas visitas, una vez hubiesen atendido a ella, como celebración, se

---

<sup>542</sup> Sobre la virginidad de la novia en Grecia, *vid.* P. I. ZEPU (1962).

<sup>543</sup> C. MOZO GONZÁLEZ & F. TENA DÍAZ (2003): p. 140.

<sup>544</sup> C. MOZO GONZÁLEZ & F. TENA DÍAZ (2003): p. 136.



pusiesen a comer y a beber bailando al mismo tiempo y dando lugar a los pistoletazos. Pasado un tiempo, la camisa se paseaba por todo el pueblo exponiéndose principalmente entre la multitud de mozos. Finalmente, la prenda pasaba a manos de la madre de la novia<sup>545</sup>.

Posteriormente, la virginidad de la novia fue protegida también de manera extremadamente cautelosa, pues significaba un signo irrefutable de la honradez y el valor de la joven casadera. Tanto así, que de comprobarse finalmente que la joven había sido ya desflorada, se llegaba a anular la boda, a no ser que el novio se viera de alguna manera recompensado con el incremento de la dote.

5. El *código del matrimonio* en *Bodas de sangre* significa para la mujer: “un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás”<sup>546</sup>, lo mismo que en la tradición griega. Comprobémoslo en la siguiente canción popular:

#### CANCIÓN DE EXPATRIACIÓN

A los tres días de recién casada, su marido se fue al extranjero.

Pasó doce años en los lugares de la expatriación

Y la pobre se quejaba, se queja amargamente:

“¿Qué enviarte, forastero mío? ¿Con qué acompañarte?

Si te envió una manzana, se pudre. Si un membrillo, se estropea.

Si te envió uva moscatel, madura demasiado.

Me levanto al alba, me levanto del sueño.

Salgo a la puerta de la casa, miro a mi alrededor

Y veo a mis vecinas con sus hijos en los brazos.

Me lamento y comienzo a llorar.

---

<sup>545</sup> *Vid.* M. MERAKLÍS: pp. 5-6.

<sup>546</sup> *O.C.*, t. III: p. 339.

Me vuelvo entristecida, enjugando mis lágrimas.  
Se atormenta mi corazón, se me desespera el alma,  
Sin marido entre mis brazos, sin hijo entre mis manos”<sup>547</sup>.

6. *Manifestaciones paganas*. Evidentes muestras de superstición y magia hallamos también en *Bodas de sangre* (: alfiler, el ramo de azahar, las bendiciones, etc), las cuales están directamente relacionadas con la suerte de las jóvenes casamenteras, la prosperidad del matrimonio o la fecundidad futura de los contrayentes. Es cierto que en la cultura rural andaluza<sup>548</sup> así como también en la griega<sup>549</sup> las creencias y los ritos mágicos y supersticiosos son fenómenos que siguen formando parte activa de la vida cotidiana. En efecto, las creencias "sobrevivientes" del paganismo pre-cristiano siguen muy vivas en la sociedad andaluza y griega tanto rural como urbana. Nos referimos al temor a los echadores de mal de ojo, al uso de todo tipo de amuletos y de talismanes, a las consultas a astrólogos, videntes, exorcistas y curanderos (hoy incluso facilitadas por los medios de comunicación de masas), a la proliferación de sectas y de grupúsculos místicos que han integrado la magia dentro de su sistema credencial, etc.

#### **IV.2. Ritos nupciales o de boda.**

La boda constituye uno de los temas centrales del folklore español y del griego. Los ritos nupciales que aparecen en *Bodas de*

---

<sup>547</sup> *A.P.G.*: p. 272-273.

<sup>548</sup> Las creencias y los ritos mágicos en la Andalucía rural de la infancia de Lorca están bien reflejadas en su obra de juventud. *Vid.*, por ejemplo, su escrito en prosa “Retablo de dolor gigante: Quico”, en *Pr.I.J.*: pp. 390-393.

<sup>549</sup> Sobre la magia como rito de la boda, *vid. ed.* M. MERAKLÍS.

*sangre*, cabe afirmar que entroncan, casi en su mayoría, con los de la tradición griega. Pero veámoslos más detenidamente a continuación:

a. Ritos esponsalicios o de compromiso. En ellos se distinguen dos tipos de rito: uno, los regalos cruzados de los novios (como rito de agregación) y, el otro, la estipulación del convenio (acuerdo entre los padres de los novios)<sup>550</sup>. El matrimonio en la sociedad rural, máxime en las clases que se han dado en llamar “pudientes”, por estar allí la economía enraizada en la tierra, se convierte en un medio de aumentar el patrimonio, la extensión de tierras. Por ello, presupone el arreglo de “un matrimonio de conveniencia”, como reconocimiento público del papel de los padres en la formación de la familia de sus hijos. En la obra, es la *Madre* quien, una vez informada del deseo de su hijo por casarse, se interesa por la identidad de la *Novia*, y, luego, acepta la decisión de su hijo preguntándole: “¿Cuándo quieres que la pida?”<sup>551</sup> Así el novio cuenta con la necesaria e inestimable bendición de la madre (: “las bendiciones pesan mucho”, dice la *Madre* en *Bodas de sangre*). También este motivo podemos encontrarlo en la canción popular griega:

EL QUE PREPARA EL ESTANDARTE<sup>552</sup>

(Cuando preparan el estandarte para ir a casa de la novia)

---

<sup>550</sup> En la sociedad rural griega, como se demuestra en las canciones populares, la boda es un asunto de las familias y no de los novios. Es decir, cada iniciativa y, en consecuencia, cada responsabilidad pertenece a los padres y no al novio o a la novia, que no asumen los preparativos correspondientes al evento nupcial. *Vid.* G. SAUNIER (2001): p. 434-435.

<sup>551</sup> *O.C.*, t. III: p. 315.

<sup>552</sup> *A.P.G.*: p. 283.

El que prepara el estandarte lo hace con la bendición,  
Con la bendición de su madre y de Dios, y de Dios.  
Su padre lo prepara con la bendición, con la bendición.  
Sus hermanos lo preparan y de Dios, y de Dios.  
Sus primos lo preparan con la bendición, con la bendición...

Sobre la conversación que mantienen el *Padre* de la novia y la *Madre* del novio en el tercer cuadro del primer acto<sup>553</sup>, una conversación que termina inmediatamente en el acuerdo de la dote<sup>554</sup> y de la boda, hay muchas costumbres griegas<sup>555</sup>. Tras esta

---

<sup>553</sup> PADRE (Sonriendo)

Tú eres más rica que yo. Las viñas valen un capital. Cada pámpano una moneda de plata. Lo que siento es que las tierras... ¿entiendes?... estén separadas. A mí me gusta todo junto. Una espina tengo en el corazón, y es la huertecilla ésa metida entre mis tierras, que no me quieren vender por todo el oro del mundo.”

NOVIO

Eso pasa siempre.

PADRE

Si pudiéramos con veinte pares de bueyes traer tus viñas aquí y ponerlas en la ladera. ¡Qué alegría!...

MADRE

¿Para qué?

PADRE

Lo mío es de ella y lo tuyo de él. Por eso. Para verlo todo junto, ¡que junto es una hermosura!”. (O.C., t. III: p. 335).

<sup>554</sup> La dote proviene de la costumbre antigua de la compra de la novia, pero se mantuvo en época posbizantina sólo con carácter básicamente simbólico. Vid. G. SAUNIER (2001): p. 432 y P. ALEXAKIS (1984).

conversación en la que los dos jóvenes se dan públicamente su palabra o promesa (palabra-dada /com-promiso), se determinan las dimensiones de la dote que normalmente da la novia al novio<sup>556</sup> e inmediatamente después se decide la fecha de la ceremonia nupcial. Como en la obra, los noviazgos prolongados no se consideran una buena señal y hay multitud de refranes que recomiendan el casamiento rápido y llaman a la cautela a los dos novios<sup>557</sup>.

Cabe referir, a modo de curiosidad, que durante el período de compromiso de los novios, mientras que en la tradición española se entiende como más natural que sea el novio el que agasaje con regalos a la novia, en la tradición griega es la novia quien sobre todo se hace portadora de obsequios frecuentes al novio, con el objeto de que sea apreciada su capacidad y madurez para llevar casa propia<sup>558</sup>. Con todo, como vemos en *Bodas*, que el *Novio* regala a la *Novia* unas medias caladas y la *Madre* le lleva unos antiguos pendientes de azófar, en la tradición griega no faltaban los regalos del novio en las fechas próximas a la boda. Regalos u ofrecimientos que se conectan con la costumbre antigua de la “compra de la novia”.<sup>559</sup>

b. Ritos de la ceremonia nupcial. En *Bodas de sangre* se presentan los siguientes ritos del día de la boda:

---

<sup>555</sup> Sobre las costumbres de boda, *vid.*, entre otros muchos, D. S. LUKATOS (1977): pp. 215-220; P. VLASTOS (1987), P. KONDOMIJIS (1999), F. M. ZURU (1974).

<sup>556</sup> *Vid. ed.* E. ALEXAKIS (1984).

<sup>557</sup> *Vid.* P. VLASTOS (1987): p. 25.

<sup>558</sup> Sobre las costumbres y ritos durante el noviazgo, *vid.* M. MERAKLÍS: p. 44.

<sup>559</sup> Sobre este tema, *vid.* P. ALEXAKIS (1984).

1. El *arreglo de la novia*. Tanto en la tradición española como en la griega, el vestido de novia constituye también expresión última en suntuosidad y belleza. Repleto de adornos caros y llamativos. Lo expresa también el verso popular: “Cuando se puso a adornarlo desde por la mañana hasta por la noche...”.<sup>560</sup> Y es que como también se pone de relieve en la obra lorquiana, el papel protagonista, el día de la boda, no lo tiene sino la novia (: “Que salga la novia”/“¡Que salga, que salga!”, vocean los invitados en *Bodas*).<sup>561</sup> Ya en la iglesia, a la novia como también al novio se les colocará sobre la cabeza las coronas, símbolo de origen arcaico. Pero, en general, los ritos nupciales griegos, especialmente los que se refieren a la novia, están impregnados de costumbres antiguas y primitivas muy curiosas que convierten por ello a este acto en un acontecimiento lleno de recuerdos, emociones y anécdotas que sus protagonistas acostumbran a contar con alegría y nostalgia durante toda una vida<sup>562</sup>. Así se entiende que el motivo de la boda resulte especialmente atractivo al griego. Por aportar algún otro ejemplo de esa amplia gama ritual que caracteriza a la boda griega, digamos que en algunas regiones griegas, una vez ha terminado la novia de vestirse, como despedida de su hasta entonces vida célibe, antes de iniciar la marcha hacia el altar, hace un baile en la puerta de su casa con canciones populares de fondo que son entonadas por otras jóvenes amigas; otra costumbre curiosa que también tiene lugar en algunas regiones griegas antes de dirigirse la novia al altar, le corresponde al padrino de bodas que, según un rito antiguo de

---

<sup>560</sup> *Cfr.* M. MERAKLÍS: p. 49.

<sup>561</sup> *O.C.*, t. III: p. 358.

<sup>562</sup> Sobre el arreglo de la novia, *vid.* M. MERAKLÍS: p. 49.

origen posiblemente mágico, ha de ser él quien le ponga los zapatos a la novia u, otras veces, ha de rellenar con dinero uno de los zapatos de la novia hasta que ésta lo estime oportuno<sup>563</sup>.

2. El *cortejo nupcial*. Según la tradición griega, el novio acompañado del padrino y otros familiares y allegados suyos, se dirigía primero a casa de la novia. A partir de ahí, cada paso constituía un verdadero ritual que requería una parada: llegada a la casa de la novia, entrada del novio y sus acompañantes, encuentro con la novia, marcha hacia la iglesia. Tras la ceremonia, la mayoría de las veces religiosa, se dirigían los novios junto a los invitados a casa del novio (en esto sin embargo no coincide con *Bodas de sangre*), donde viviría la nueva familia. La entrada de la novia en la casa resultaba la parte ritual más recargada. En la puerta se producía el encuentro oficial de la desposada con su suegra, pero, en cierta manera, con su nueva vida rural (como casi siempre significaba), que daba lugar a escenas de carácter representativo<sup>564</sup>.

3. El *banquete de bodas*. Otro motivo del día de la boda reflejado en *Bodas de sangre*: la opulencia con la que se pretende celebrar el banquete de boda y el realce a posteriori que se le intenta dar. Pues esta celebración del hecho nupcial es considerada como símbolo de la categoría social de los contrayentes. De ahí que exista la tendencia, tanto en el territorio español como en el griego, de parangonar estas celebraciones (“En ninguna boda se vio tanta

---

<sup>563</sup> Cfr. M. MERAKLÍS: p. 50. Para más detalles, *vid.* también G. A. MEGAS (1940): p. 147.

<sup>564</sup> Cfr. M. MERAKLÍS: pp. 49-51.

gente”, dice el Novio)<sup>565</sup>, como medidor del nivel social y de influencia de la familia entre la comunidad.

### **IV.3. Ritos funerarios.**

Ya desde la época homérica el enterrar a alguien “no llorado” era considerado un mal mayor tanto para los vivos como para los muertos<sup>566</sup>. Por eso inmediatamente después de expirar, los familiares preparaban el cuerpo muerto para exponerlo públicamente (la *πρόθεσιν*), acompañándolo también durante la noche<sup>567</sup>. Vestían el cuerpo con una sábana blanca, como exactamente refiere la *Madre* en el último cuadro de la obra (sábana

---

<sup>565</sup> *O.C.*, t. III: p. 369.

<sup>566</sup> *Vid.* M. ALEXIU (2002): pp. 87-88; y, en general, I. MORRIS (1997), IKONOMIDIS (1961-1966): pp. 11-40, así como el anexo de P. BUKALAS al tomo *Επιτάφιος θρήνος* (1999: pp. 175-208). Las costumbres antiguas griegas, de una manera o de otra, fueron adoptadas en gran medida y enriquecidas con nuevas interpretaciones por la Iglesia, *vid.* al respecto M. VARVUNIS (1995): pp. 54-57 y G. K. SPYRIDAKIS (1950). Como ejemplo, siguiente la descripción de un funeral de época bizantina tardía en Creta, en 1420, que reproduce M. Alexiu (2002: p. 85): “Cuando él dejó esta vida, plañideras fueron a su casa y, tomando un asiento entre las mujeres de la familia delante del cadáver, irrumpieron en cantos fúnebres. Luego, cada una alabó al muerto con su canción, hasta que pararon todas y permanecieron calladas. Participaron todas las mujeres, cada una en su turno, profiriendo algunas veces maldiciones contra el Destino. Al final, se despidieron por última vez y agotadas se dejaron llevar detrás de la casa”.

<sup>567</sup> *Vid.* M. ALEXIU (2002): p. 33. Sobre la *πρόθεσιν*, *vid.* D. KURTZ-J. BOARDMAN (1994): pp. 134-136. Sobre las costumbres funerarias en general, *vid. ed.* L. DANFORTH (1982).



que te cubra), y con ropa no usada<sup>568</sup>. Al contrario, si el muerto era joven, lo vestían con una indumentaria de boda<sup>569</sup>, ya que para la creencia popular la muerte y la boda se consideran, básicamente, hechos paralelos, que señalan la transición desde una etapa del ciclo de la vida a la otra. Así, la limpieza de la casa, el baño ritual de la novia y del novio, su embadurnamiento con aceite y perfumes, la ropa formal, las coronas y el uso de cirios encuentran su paralelo en la preparación del muerto mientras se prepara para el último viaje<sup>570</sup>. En las palabras de la *Madre* (“que te pongan al pecho /cruz de amargas adelfas, y el agua forme un llanto /entre tus manos quietas”) se ponen de relieve dos ritos funerarios más: el lavado del cuerpo con agua (antes con vino), la cual antes en la tradición griega la traían de fuera de la casa<sup>571</sup>, así como la cruz (costumbre cristiana) de amargas adelfas<sup>572</sup> (costumbre pagana). El adorno del muerto con

---

<sup>568</sup> M. ALEXIU (2002): p. 72.

<sup>569</sup> El prematuro rapto al Hades impone la idea de la muerte como un rito de boda tras un secuestro, imagen que conecta claramente con el antiguo mito de Perséfone (M. ALEXIU (2002): p. 313) y, en general, G. ZOGRAFIDIS (1994): pp. 135-158.

<sup>570</sup> *Vid.* M. ALEXIU (2002): p. 206, y, para profundizar más, G. SAUNIER (2001): pp. 403-549.

<sup>571</sup> *Vid.* M. ALEXIU (2002): p. 91. El agua en la tradición griega se conecta de muchas maneras con el muerto, el cual es comparado, mientras vivía, con una fuente fresca, mientras que ahora está ya “sediento” (sinónimo de “muerto”), *vid.* M. ALEXIU (2002): pp. 323-327. Sobre el carácter ambiguo del agua en relación a la muerte, *vid.* G. SAUNIER (2001): pp. 382-385.

<sup>572</sup> Concretamente sobre las amargas adelfas, que además se utilizan como veneno al suicidio en determinadas canciones populares de tema el amor desventurado, *vid.* G. SAUNIER (2001): pp. 379-380.

flores, normalmente de hoja perenne, que no son especialmente olorosas ni ornamentales<sup>573</sup>, testimonia la permanencia de la idea primitiva de la función de las plantas como símbolos de regeneración –tema común tanto en España como en Grecia-. Sin duda, está claro que lo más importante de todo este ritual es el llanto, es decir, el canto fúnebre, del cual hemos hablado extensamente en un capítulo anterior.

---

<sup>573</sup> Frente a las alegres y bellas imágenes florales que hallamos en los epitalamios recogidos en la obra. Sobre la simbología de las flores, *vid.* M. A. ARANGO (1998).

## **CAPÍTULO V:**

### **INFLUENCIAS DE *BODAS DE SANGRE* EN EL ÁMBITO TEATRAL GRIEGO**

## I. Influencias de *Bodas de sangre* en la dramaturgia griega.

El hecho de haber insistido a lo largo de nuestro trabajo en la primera representación de *Bodas de sangre* (1948), por supuesto, no ha sido casual. De hecho, las dos principales influencias recogidas del teatro de Lorca se registran inmediatamente después de su primera presentación por el “Teatro de Arte”, lo cual nos inclina a hablar en primer lugar de la influencia de *Bodas de sangre* y, por supuesto, de la representación en concreto de K. Kun y no de la obra lorquiana en conjunto.

En efecto, las obras de la dramaturgia griega que aquí van a presentarse como influenciadas por *Bodas de sangre*, en realidad son reflejo del montaje escénico que de ella hace K. Kun en 1948. Es por ello que su texto no se identifique completamente con el “texto original” de Lorca, pero sí con el de la remodelación que de éste realiza el poeta N. Gatsos<sup>574</sup>. En este sentido, se trata de obras escritas de una manera más similar a la de los dramas costumbristas

---

<sup>574</sup> Como veremos más adelante, la salvedad a lo dicho, tal vez porque dispuso de la traducción de la obra antes, o la par, de presenciar el montaje de *Bodas de sangre* de K. Kun, la representa I. Kambanelis con *Baile sobre las espigas*, una obra que creemos se concibe más próxima a las pretensiones de Lorca al concebir su obra. En este sentido, el lenguaje utilizado por el dramaturgo griego en *Baile sobre las espigas* es ligeramente dialectal y con limitadas expresiones fonéticas pero, en cualquier caso, se desvía del lenguaje propio de las obras costumbristas griegas. En este sentido, la obra lorquiana de I. Kambanelis podríamos afirmar que difiere del resto de las obras griegas influenciadas por *Bodas de sangre*.

griegos de la época<sup>575</sup>, es decir, con un lenguaje popular marcadamente rural y abundantes modismos y expresiones idiomáticas<sup>576</sup> ya en desuso-, a los que se le unen elementos propios del teatro poético.

El que N. Gatsos tradujese el texto original de *Bodas de sangre* como si de una obra costumbrista se tratase, pudo deberse a dos motivos: uno, su nivel insuficiente de español que le impidió discernir el tipo de lengua utilizada por Lorca en su obra, identificando así la obra como costumbrista sencillamente por el enclave rural de su espacio escénico; el segundo motivo, el querer adaptar la obra a la realidad social dramática de aquel momento, caracterizada por el realismo y el drama social-costumbrista<sup>577</sup>. De esta manera, tradujo la obra siguiendo el modelo de la dramaturgia griega, desviándose en consecuencia del texto original. Es por ello que la parte dialogada de la traducción de N. Gatsos ha quedado anclada en una época anterior y condiciona totalmente, todavía hoy, su puesta en escena.

No obstante, el texto traducido de *Bodas de sangre* de N. Gatsos, llegó a cautivar a todos, tanto a los hombres de teatro como

---

<sup>575</sup> El drama costumbrista escrito en la misma época en España, del cual Lorca se desmarca, parece coincidir con el griego. Sobre las características del costumbrismo español, *vid.*, entre otros, B.J. DENDLE (1988: p. 210); y sobre el costumbrismo griego, *vid.* M. LYGIZOS (1987): pp. 25-32, y, concretamente, acerca de su adhesión a la corriente naturalista, P. N. PANAYOTUNIS (1993): pp. 67-69.

<sup>576</sup> Cabe apuntar que muchas de las obras del costumbrismo griego fueron escritas en diferentes dialectos lingüísticos, siendo esto precisamente lo que le otorgó en su época un gran atractivo. (M. LYGIZOS (1987): p. 31).

<sup>577</sup> TH. GRAMMATÁS (2002): pp. 175-207.

al público del auditorio teatral. Remodeló “extraordinariamente”, para la mayoría, la poesía de *Bodas de sangre*, conservando de ella la esencia pero también su ritmo, algo que, por otra parte, para un buen poeta como ha sido considerado él, no resultaría tan complejo a juzgar por el parecido entre la poesía popular neogriega y la lorquiana<sup>578</sup>, señalado por K. E. Tsirópulos (1988: p. 122-123):

La poesía popular neogriega, poesía postbizantina, es absolutamente semejante a la poesía lorquiana –poesía también de imágenes, de colores, surgida del cuerpo humano arcaico. Es una poesía de *ethos*, espíritu precristiano en su mayor parte y, de manera singular, pagana. Existe, me parece, en Lorca un paganismo cristiano, como también en la poesía popular neohelénica, de la misma manera que surge un paganismo cristianizante en Platón, y mucho antes, en la dolorosa bajada de Ulises al Hades –bajada, no subida: La bajada es pagana; la subida, cristiana-. En esta bajada del cuerpo humano dentro de la tierra funciona la eterna frase del oscuro Heráclito: «Las ánimas van husmeando tras el rey de los muertos».

Resulta por otra parte llamativo el hecho de que obras de la dramaturgia griega que cabría definir de teatro poético y que gozan de reconocido valor literario, pese a su aparición en la escena griega antes de la representación de *Bodas de sangre*, no dejan huella alguna entre los dramaturgos griegos. Al respecto, escribe I. Sideris (1966: p. 120):

---

<sup>578</sup> El texto completo de K. E. Tsirópulos, puede encontrarse en nuestras páginas 306-307.

Si quisiéramos encontrar elementos “poéticos” de nuestro teatro, veremos que el s. XIX con sus numerosos dramas históricos es en cierto modo “poético”, no “de fantasía”, aunque en un tono general visto desde fuera, claro está. Con *Vampiro* (1894) de Eftaliotis comienza algo nuevo así como también con *Trisévgeni*<sup>579</sup> (1903) y con *El misterio de la condesa Valéreana* (1904), si lo tomamos como obra que tiene la bendición de expresar la fe en un ideal. Las primeras obras de Melás y de Jorn son similares. Después, los tres últimos escritores básicamente se igualan, bajo la influencia de la prosa del bulevar. Después, en vano buscaremos el aliento de la Poesía y si insistiéramos, sería posible llegar a las tragedias de N. Kazantzakis y de Sikelianós. No obstante, éstas, como lo creemos nosotros y otros muchos, constituyen un teatro que no es Teatro.

Igualmente tenemos constancia del importante éxito escénico que obtuvo la tragedia en verso *Sibila* de A. Sikelianós<sup>580</sup>, que, sin embargo, tampoco encontró imitadores entre los dramaturgos griegos. Finalmente, será a través de la obra de Lorca como el joven

---

<sup>579</sup> Sobre las características y el escaso reconocimiento que recibió en la escena griega esta tragedia de A. Sikelianós, escrita en 1940, *vid.* P. N. PANAYOTUNIS (1993): pp. 58-60, y M. LYGIZOS (1987): pp. 23-24, y, en general, sobre el teatro de este dramaturgo griego, *vid.*, entre otros, P. STAVRIANOPULU (2005): pp. 247-255.

<sup>580</sup> Para más detalles acerca de esta exitosa representación de la obra de A. Sikelianós, *vid.* I. SIDERIS (1966): p. 120. Sobre el teatro poético y la nueva tragedia que en las primeras décadas del s. XX es creada en la escena griega, *vid.* P. N. PANAYOTUNIS (1993): pp. 110-112, y sobre la importante aportación de A. Sikelianós al arte dramático con su producción trágica, *vid.* misma edición, pp. 116-119.

dramaturgo griego, en busca de su identidad, se reconozca a sí mismo<sup>581</sup>. Al respecto, leamos lo escrito por K. E. Tsirópulos (1988: p. 122):

Fue, creo, Federico, con su idiosincrasia altamente mediterránea, quien sobre todo consiguió que los dramaturgos neogriegos, los dotados de talento poético-lírico y capacitados para transcribir su concepto de vida más visual y menos intelectual, se hayan autodescubierto y hayan sido conscientes de su ingenio y de sus posibilidades. Federico García Lorca fue así para nuestro teatro un factor decisivo: no hemos tenido ningún imitador del teatro poético de Claudel, pero muchos del lorquiano.

Todo este universo de casas blancas, tierras secas, olivares, caballos, tradiciones, paisajes humanos en claroscuro, penetrados por pasiones violentas como verdades capitales de su vida, era y es aún el universo también griego. Así entró Federico García Lorca en nuestra vida, como uno de los nuestros.

Pero no podemos soslayar tampoco la extraordinaria importancia que representó en esta influencia de *Bodas de sangre* el director escénico K. Kun, de quien cabría afirmar significó aquí el verdadero motor de arranque, pues supo por una parte reconocer los elementos constituyentes de la obra lorquiana y luego proyectarlos con su talento artístico en la escena. Recordemos que el importante dramaturgo I. Kambanelis, pese a haber concluido la que daremos en llamar su “obra lorquiana” antes del estreno de *Bodas de sangre*, como sostienen entre otros G. Ladoyanni (2005: 10), “surge

---

<sup>581</sup> Sobre los rasgos que caracterizan la cultura neogriega y su significado como modelo cultural mediterráneo, *vid.* E. KAPSOMENOS (2002).



aprendiendo, literalmente, en la escena de teatro, especialmente del teatro de K. Kun”<sup>582</sup>.

Realmente, justo al año del estreno de *Bodas de sangre* en la escena griega, se estrenarían las obras *Canción de bodas* de N. Pergialis y *Baile sobre las espigas* de I. Kambanelis que transforman de repente el escenario del campo en escenario del drama. En este punto, surge de manera insoslayable la siguiente cuestión: ¿Cuál era la novedad que traía *Bodas de sangre* en su teatro poético que acaparó la atención y la admiración de los dramaturgos griegos cuando obras en verso de calidad encomiada y con elementos comunes a los de la obra lorquiana ya se habían producido en el contexto griego sin lograr sin embargo servir de modelo a otros dramaturgos?

La aparición de *Bodas de sangre* en la escena griega significó el descubrimiento de una manera nueva de producción dramática. Se trataba de una fórmula teatral moderna en la que Lorca había fundido el lirismo, el realismo y el folklore (combinación que ya hallamos en obras de producción griega y que además se adaptaba perfectamente a la realidad dramática de aquel momento)<sup>583</sup> con el simbolismo –poco arraigado entre los dramaturgos griegos- y la fantasía o surrealismo –algo en la escena griega novedoso tratándose de una obra del costumbrismo, del todo realista-. Pero además, esta obra lorquiana, en su poderosa y muchas veces inabordable miscelánea, traía asimismo características comunes a la tragedia

---

<sup>582</sup> Sobre la influencia de K. Kun en la dramaturgia griega, *vid.* también PL. MAVROMÚSTAKOS (2005): pp. 109-111.

<sup>583</sup> Sobre el “drama popular neo-poético” ya producido en Grecia y el impulso que experimenta a raíz de la aparición de *Bodas de sangre*, *vid.* pp. 49-50.

clásica, género dramático que en la escena griega de entonces se distinguía básicamente por su tema histórico, su carácter patriótico y su escritura en verso<sup>584</sup>.

Examinemos a continuación las dos obras de la dramaturgia griega que de una manera más evidente llevan el sello de la creación teatral *Bodas de sangre: Canción de bodas* de N. Pergialis y *Baile sobre las espigas* de I. Kambanelis, con el objeto de poner en claro en qué consistió exactamente la influencia lorquiana.

## **II. *Canción de bodas de Notis Pergialis.***

### **II.1. Introducción.**

La obra del dramaturgo de Mani N. Pergialis<sup>585</sup>, que tenía entonces veintiocho años, con un título que remitía directamente a

---

<sup>584</sup> Para más detalles, *vid.*, entre otros, M. LYGIZOS (1987): pp. 83-99, y el capítulo “El teatro poético dramático. La nueva tragedia”, en P. N. PANAYOTUNIS (1993): pp. 110-112.

<sup>585</sup> N. Pergialis, que nace en Anogia de Laconia en 1920, tuvo una formación teatral en el “Taller Teatral” de V. Rotas. Su primera aparición en los escenarios la hizo en 1948, en la compañía de A. Lemós. A continuación colaboró con diferentes grupos de teatro: “Teatro Experimental” de A. Damianós, “Teatro Realista” con director artístico E. Veakis, “Teatro Popular Griego” de M. Katrakis, “Compañía M. Fotópulos, etc. Tuvo pocas apariciones teatrales pero como actor desarrolló una actividad importante en el cine. Desde el comienzo de su carrera se dedicó también a la escritura dramática. Su primera obra: “El dolor crea dioses”, fue premiada en el Concurso de Verano de 1948. Le siguió *Canto de bodas*, *La muchacha del lacito*, *La pastilla de oro*, etc. Algunos de sus versos han sido musicados por M. Theodorakis, como “El mozo”, “Qué le hago a la alegría”, etc). Para más detalles, *vid.* TH. EXARJOS (1996): p. 391.

*Bodas de sangre*, causó sensación en la crítica cuando fue representada por primera vez por la compañía “Teatro Realista” de E. Veakis (Teatro Peroké, 21 de junio de 1949), pues era una obra lírica bastante completa. A pesar de sus manifiestos elementos filológicos y de su relativamente simple argumento, que empleaba algunos de los símbolos más característicos del poeta granadino, *Canción de bodas* fue representada en no pocas ocasiones.

El argumento es el siguiente: dos hermanos persiguen durante tres días y tres noches a Triandafyliá, su hermana de veinte años, que está enamorada de un joven paisano suyo. Éste último, tras conocer que la familia de ella quiere matarlo por haber deshonrado a Triandafyliá se marcha a América, mientras que la muchacha a causa de su desesperación enloquece y vaga por la llanura. En el momento de la persecución, su padre ciego se encuentra con Trelokámburos, una persona deforme que ha asumido la protección de su hija. Aquel y un sueño que ve a continuación le ablandan el corazón y abandona el deseo de venganza. No obstante, los dos hermanos –que se han enamorado de la misma mujer- continúan la búsqueda. Yorgis, el hermano pequeño y de mejor corazón, encuentra a Triandafyliá el primero, pero en el último momento se compadece de ella y no la mata. Sin embargo, inmediatamente después la descubre en su escondite Giangos, el hermano mayor, y la apuñala. La obra se cierra con el duelo de ambos hermanos en la era: el pequeño reclama vengar la muerte de su hermana mientras que el mayor quiere matar a Yorgis por haberle arrebatado a su prometida. Al final de este trágico combate, resulta vencedor el piadoso hermano pequeño, el cual a continuación tomará el camino de la emigración: la familia queda destrozada al completo. La obra permanece inédita por deseo

de N. Pergialis, pero puede encontrarse en la biblioteca del Museo del teatro<sup>586</sup>.

## **II.2. Características del texto dramático.**

Expongamos a continuación las características del texto dramático de *Canción de bodas* de manera que podamos cotejarlas al mismo tiempo con las de *Bodas de sangre*<sup>587</sup>:

1. La *estructura* de *Canción de bodas* la constituyen tres actos y seis cuadros, coincidiendo así prácticamente con el texto de *Bodas de sangre*, de tres actos y siete cuadros.

2. El subtítulo de la obra griega es “drama”, y no “tragedia” como en la obra del dramaturgo español.

---

<sup>586</sup> Primera representación: 21/6/1949, dirección G. Iannis, escenografía T. Sungelakis, música G. Jronópulos, coreografía E. Mílis. Reparto: E. Veakis (anciano-Balís), B. Lismanis (Giagkos), D. Milas (Yorgis), A. Valaku (Triandafyliá), L. Skelas (Trelokámburos), Tz. Drosu (Anciana-tortuga), M. Lalopulu (1ª Muchacha), D. Stathatu (2ª Muchacha), Tz. Drosu (3ª Muchacha), K. Strantzalis (1er Muchacho), Kl. Karayorgis (2º Muchacho). Posteriormente, la obra fue montada por la Compañía Lemós para la realización de una gira la temporada 1951-52, y luego en el Pireo y en América. En 1962-1963 dio otra gira con la Compañía Aleka Stratigú. Igualmente, en la década de 1950 y 1960 fue llevada a escena por numerosas compañías de aficionados y Escuelas Dramáticas. (I. SIDERIS 1966: p. 128).

<sup>587</sup> Para el siguiente análisis de la obra, nos vamos a basar en la terminología aparecida en la ed.: *Semiología de la obra dramática* de M<sup>a</sup> C. Bobes Naves (1987).

3. La lengua de *Cantos de bodas*, desviándose así de la del texto original de Lorca, es una lengua popular de carácter rural, con formas fonéticas y expresiones idiomáticas. El *diálogo* del texto literario no es muy denso y en él se inserta una canción popular de boda y otra fúnebre. Aquí también hay un coro formado por personajes secundarios -uno de muchachas y otro de muchachos-; así como un *diálogo de situación*, por el que podemos conocer a los personajes por sus actos y reacciones.

4. La *temática* de la obra del dramaturgo griego está sacada de la canción popular, concretamente de un tema harto común: la hija deshonrada. Es por ende también aquí la mujer el centro de la discordia en la trama dramática. En cualquier caso, la honra de la mujer es un motivo muy recurrido por los dramaturgos griegos por su profundo valor social<sup>588</sup>. Como paradigma, reproduzcamos de *Cantos de bodas* las elocuentes palabras del *Viejo-Balí*:

“¡Porque aquella no es ya hija mía...! ¡Una desgracia ha caído sobre mi casa! Pero la encontraremos. ¿Dónde va a ir? La encontrarán mis muchachos. Encontrarán a la perra. ¡La guarra...! ¡Ha metido fuego en mi casa! ¡Fuego!”<sup>589</sup>.

5. En la obra griega hallamos *códigos semánticos* coincidentes con los de la obra lorquiana: un código semántico de boda (: canción popular de boda, anillos, vestido de novia, invitados, dote, “campanas” como formante acústico, etc); un código de muerte (:

---

<sup>588</sup> Especialmente en las tierras de Creta y de Mani, patria de N. Pergialis, como ya hemos referido en nuestro capítulo anterior, la honra de la mujer ha sido motivo, en incontables ocasiones, de derrame de sangre.

<sup>589</sup> *C. B.*: p. 30

cuchillo, escopeta, era, luto, pena, o frases como “que la matéis”); un código de campo (: trigo, era, río, juncos, tierras, hierbas, olivos, etc), un código de honra-deshonra (“vergüenza”, “hazmerreír”, “escándalo”, “puta”); así como un código semántico referido a la mujer (“honra”) y otro al hombre (fuerte, no llora, digno de respeto, o frases como “pero yo soy un hombre”).

6. Parte de la *simbología* lorquiana también es incorporada al texto de Notis Pergialis: el “cuchillo” como símbolo del sacrificio o agente de la muerte; la “luna”, el “sol”, así como parte de su simbología floral: “jazmín”, “espiga”, “clavel”.

7. El *tiempo dramático* sigue también un orden lineal, contribuyendo así a crear tensión dramática. La duración dramática del discurso es de un día y una noche y la *historia dramática* comienza desde el momento en que se produce la deshonra de la hija. Sin embargo, mientras que en *Bodas de sangre* no hay referencias al tiempo histórico de la acción, hecho que le confiere un carácter más atemporal, en la obra de N. Pergialis hallamos al principio de la obra una nota con la siguiente indicación: “El Drama sucede treinta años atrás en un pueblo de la provincia de Laconia”<sup>590</sup>, haciendo así constar igualmente el lugar concreto de la acción.

8. El *espacio escénico* en todos los actos es exterior (ambiente de campo).

9. El número de *personajes* es 14, hallando entre ellos, eso sí, un coro de tres muchachas, otro de dos muchachos, un personaje fantástico (la vieja tortuga) y dos figuras invisibles. Los personajes sin embargo están aquí mucho menos perfilados que en la obra

---

<sup>590</sup> C. B.: p. 1.

lorquiana –de los que fue señalada la profundidad de su perfil psicológico-<sup>591</sup>, pudiendo hablar incluso de una *estructura mimética* entre los hermanos: Yorgis (prototipo del bien), frente a Giangos (prototipo del mal).

10. La crítica social se hace aquí de manera directa, no como en *Bodas de sangre*. Se establece una clara oposición entre *naturaleza* y *nomos*. Así, el *contrato inicial* establecido al comienzo de la obra, por el que los dos hermanos, mandados por su padre, han de limpiar la honra familiar matando a la hermana deshonrada, sólo lo rompe al final el padre cuando, a través de un “sueño”, entiende su error. Y el personaje menos arraigado socialmente, el deforme Trelokámburos, es el único en no comprender las acciones contradictorias de los hombres, planteándose así al final de la obra las siguientes preguntas:

-“Quiero preguntar al cielo y a la tierra... por qué lloran hoy los hombres. Ayer gritaban “Matadla, matadla”, hoy lloran y se lastiman. ¿Por qué?

-Quiero preguntarle al cielo, yo, Trelokámburos del campo: ¡Cielo! ¿Por qué son los hombres duros y fríos?”<sup>592</sup>

11. En *Canción de bodas* también quedan reflejadas algunas costumbres, aunque de una manera mucho más superflua que en el texto lorquiano.

---

<sup>591</sup> Cfr. L. FERNÁNDEZ CIFUENTES (1986): p. 139.

<sup>592</sup> C.B.: p. 54.

### II.3. La crítica teatral.

Pero veamos a continuación si la crítica teatral<sup>593</sup> que siguió al estreno de la obra del dramaturgo de Mani, el 12 de junio de 1949, advirtió en ella influencias de la obra lorquiana, obra que, tan sólo un año antes, había causado un fuerte impacto en su primera puesta en escena por K. Kun.

En líneas generales, cabe decir que el conjunto de las críticas teatrales referidas a la primera puesta en escena de *Canción de bodas* fueron harto oscilantes. A los comentarios de total elogio de M. Karagatsis le sucedieron los terroríficamente devastadores del crítico A. Thrylos. En efecto, el primero de ellos se mostró verdaderamente entusiasmado con la aparición en escena del joven dramaturgo griego, un nuevo autor que, no en vano, ya el año anterior se había hecho merecedor del “Premio de Verano 1948”, concedido por su obra *El dolor crea dioses*. Pero traigamos aquí las palabras con las que al respecto se refirió M. Karagatsis:

---

<sup>593</sup> Sobre la obra véase también M. LYGIZOS (1980: pp. 376-378), así como el estudio de W. PUCHNER (2000a: pp. 271-312: *Bodas de sangre* de Federico García Lorca y *Canción de bodas* de Notis Perigialis), donde se hace una lectura paralela de las obras. En la nota 29 (pp. 291-292), W. Puchner presenta el argumento de la obra según M. Lygizos y habla sobre *inexactitudes que surgen de la interpretación superficial del contenido*. Sin embargo, según el texto que tenemos en nuestras manos, las inexactitudes (el discurso de la cacería humana, principalmente) las encontramos en la versión de W. Puchner y no en la de M. Lygizos. A no ser que en el texto del profesor, el cual, según señala, lo tomó del propio N. Perigialis y no del Museo del Teatro, el autor hubiera realizado modificaciones.



*Canción de bodas* del nuevo escritor Notis Pergialis se recibiría como una de las más importantes obras de nuestra producción griega. Pero sobre todo se recibiría con todo honor y entusiasmo la aparición de un nuevo y potente escritor teatral capaz de mantenerse dignamente al lado de Mátesis, Xenópulos, Melás, Jorn, Bogris. [...]

La obra de Pergialis no es naturalmente una obra de arte. Para primera obra del escritor, tiene elementos muy dramáticos, de poesía que es expresada con un Discurso puro, de arquitectura teatral, de penetración psicológica, de supresión de caracteres, de creación de atmósfera y de economía escénica, realmente notables. Y en general, dentro de la mediocridad en cuanto a cantidad y calidad de nuestra producción teatral, ineludiblemente *Canción de bodas* toma un puesto digno y sólido. (*Βραδυνή*, 25/6/1949).

Siendo buen conocedor de la obra *Bodas de sangre*, curiosamente M. Karagatsis omitió toda referencia a ella. Pero quien no vaciló en absoluto en apuntar la huella lorquiana en *Canción de bodas* fue A. Thrylos, quien manifestó de ésta que era “cualquier otra cosa que [una obra] acabada y completa”. El mismo crítico (1979a: pp. 92-93) censuró además duramente los muchos influjos que pudo advertir en la obra:

Las influencias que recibió el joven escritor son muy evidentes. En un joven escritor es casi inevitable que no aparezcan relaciones con modelos, tal vez sea un defecto que no los muestre. [...] En *Canción de Bodas* sin embargo los elementos de fuera son desmedidamente llamativos y tal cuales. [...] La escena de la muchacha loca que recuerda vivamente a Ophelia, y al final la muerte de todos los personajes –surgían

directamente de Shakespeare, otras de *Edipo Rey*, y numerosas de Lorca. *En algunos puntos el Sr. Pergialis no imita ya “Bodas de sangre”, la copia fielmente.* [El subrayado es nuestro]

Más adelante, A. Thrylos señala otros puntos de debilidad en la obra, como la falta de caracterización de los personajes ridiculizando además las personificaciones que, por influencia de Lorca, se hace de algunos de ellos. Finalmente, eso sí, se refiere a la “vena poética” de N. Pergialis y lo sitúa como “el más poeta de entre los nuevos dramaturgos griegos”<sup>594</sup>.

Por otra parte, el crítico G. Fteris (*Θεατρικός*, 24/6/1949), que subrayó sobre todo la labor del joven N. Pergialis (: “Nunca nos hemos ido de una representación de teatro con tanta certidumbre del talento de su escritor”), manifiesta de *Cantos de bodas* que tiene ante todo raíces populares, “es un poema dramático –escribiría- que sale del corazón del pueblo”, y opina que en ella podría estar el sello de Lorca “pero no el de *Bodas de sangre* sino el de *Yerma*”.

Jr. Angelomatis (*Εστία*, 22/6/1949), se refirió a influencias en la obra, pero procentes ya no de Lorca sino directamente de O’Neill. E. Jurmuzios en su columna de *Καθημερινή* (23/6/1949) mostró un casi rotundo rechazo a la obra, sin llegar a apuntar influencias en ella. Más reveladora aquí se hace la crítica de A. Mitropulu (*Ελληνική Δημιουργία Β’*: p. 69) que elogiando la obra y apuntando en ella otros influjos, escribe:

Después del éxito del año pasado de *Bodas de sangre*, la llegada de *Cantos de bodas* era inevitable. Y no sólo de *Cantos de bodas* sino también de otras semejantes que estarán

---

<sup>594</sup> A. THRYLOS (1979a): pp. 92-93.

preparadas o que tal vez se escriban esperando ser representadas.

Concluyendo, cabe afirmar que, aunque existen, como hemos comprobado analíticamente, entre el texto lorquiano y el de N. Pergialis diferencias substanciales, numerosos rasgos de *Bodas de sangre* se concentran en *Canción de bodas*. Una obra ésta que entronca con el costumbrismo griego: realista, escrita con elementos poéticos de elevado lirismo, pero en la que cabe también la fantasía y un reflejo del simbolismo lorquianos. El poeta N. Pergialis, desde luego, encontraría en la obra lorquiana un modelo ejemplar para explotar su capacidad tanto en el verso como en la escritura dramática. Así pues, el lirismo que supo proyectar en la obra recibió un reconocimiento unánime. Ahora bien, el carácter temporal de *Canción de bodas*, escrita en una lengua local y con unas coordenadas cronológicas y tópicos concretas, contrasta notablemente con el carácter atemporal, eterno y universal que como la tragedia griega posee la obra lorquiana, exenta de menciones que puedan anclarla en un momento histórico determinado y con rasgos del drama antiguo que, de una manera más fidedigna, consigue incorporarle su autor con la intención de proyectar en él dimensiones más amplias.

### **III. *Baile sobre las espigas*<sup>595</sup> de I. Kambanelis.**

#### **III.1. Introducción.**

De momento texto inédito, aunque ha sido anunciada su publicación en el octavo tomo de sus obras- fue representado el 10 de septiembre de 1950 por la Compañía Lemós, en Kalithea, tras haber sido publicado antes su primer acto en la revista *Ελληνική Δημιουργία* (1949, 1º: pp. 961-968). No obstante, I. Kambanelis ya había presentado su obra en el “Teatro Nacional” en febrero de 1948<sup>596</sup>, por lo que la influencia de Lorca provino del texto traducido que ya circulaba desde 1945. Con todo, recordemos lo ya apuntado en otro punto: el joven dramaturgo I. Kambanelis, que asiste a los ensayos del “Teatro de Arte”, también recibe una influencia decisiva de K. Kun presenciando su manera de representar en el escenario. En cualquier caso, la representación escénica de I. Kambanelis probablemente no se habría realizado si con anterioridad no hubiera alcanzado tal éxito *Bodas de sangre*.

Del fragmento publicado de *Baile sobre las espigas*, se deduce con facilidad su argumento claramente lorquiano: el día de la boda de Konstandís con una hermosa muchacha, que sin embargo nadie

---

<sup>595</sup> Primera representación: 10/9/1950 por la compañía de Lemós en el teatro “Dionysia” (Kalithea), con A. Lemós, M. Lemú, E. Stragalá, N. Eftimíu y otros. Música de A. Kunadis, escenografía de M. Ramfos. En una más reciente edición suya, el profesor W. Puchner (2006b: pp. 207-311) lleva a cabo un estudio minucioso sobre la obra de I. Kambanelis con los datos completos de la representación, todas las críticas y un análisis filológico (“Τό φιλολογικό puzzle της αναστήλωσης: Χορός πάνω στα στάχια του Ιακώβου Καμπανέλλη. Ανολοκλήρωτες δημοσιεύσεις-αποσπασματικά χειρόγραφα-ραδιοφωνικές διασκευές”).

<sup>596</sup> *Vid.* W. PUCHNER (2000a): p. 277.

sabe de dónde proviene, un anciano con aspecto de mendigo pide ver urgentemente al novio. Tras dar muchos rodeos, confiesa ser el padre de la novia y le ruega que no se lleve a cabo la boda, pero Konstandís le regaña y le echa. Paralelamente conocemos el dolor de la Madre del novio a cuyo marido mataron hace veinte años y vive con el deseo de venganza, suplicando a sus hijos que encuentren al asesino. El tercer personaje del drama es el hermano marinero del novio (Thanasis), que durante los preparativos de la boda se ha enamorado de una muchacha desconocida. Ya al final del primer acto hallamos la estructura básica de la obra que se basa en la canción popular *Los dos hermanos y la Mujer malvada*: Konstandís se dispone a casarse con la hija del asesino de su padre- a quien reconocen y apresan antes del final del primer acto-, mientras que su hermano se enamora de la novia.

### **III.2. Características del texto dramático.**

Refiramos en principio que a ninguno de los dos dramaturgos griegos más señalados por la influencia lorquiana de sus obras, ha agradado especialmente esta mención distintiva. De hecho, en el texto publicado de *Baile sobre las espigas*, aparece una nota a pie de página en la que su autor, omitiendo a Lorca, escribe:

Ya que nada me emociona como las canciones populares, me afané en escribir esta obra, con intención siempre recrear como puedo su atmósfera, con hombres y hechos que se ajusten a ellas, y mantener la sencillez y el lirismo que las caracteriza también incluso en sus partes más dramáticas.

Lo cierto es que ambos dramaturgos se han mostrado especialmente reacios a la publicación de su “obra lorquiana”, incluso a que su texto –el caso de N. Pergialis- sea fotocopiado del Centro de Estudios Teatrales de Atenas, donde se halla. Valga comentar que, para conseguir la copia que poseo de *Canción de bodas*, el responsable del Centro de estudios citado, a quien sin duda debo el contar hoy con la obra del escritor de Laconia, telefoneó en más de una ocasión a N. Pergialis para convencerle de que diese su aprobación de poderle hacer una copia para entregármela posteriormente. El bibliotecario finalmente terminó persuadiéndolo al decirle que su texto caería en manos responsables, que la investigadora no tenía otro afán que el de realizar un análisis riguroso y pormenorizado de su texto dramático, sin significar ello que fuera a infravalorar su capacidad como autor dramático.

Analicemos ahora los rasgos distintivos hallados en el primer Acto de *Baile sobre la espigas*<sup>597</sup> de I. Kambanelis<sup>598</sup> para así confrontarlos con los de *Bodas de sangre*:

---

<sup>597</sup> Para nuestro análisis del texto, contamos con la publicación que hace de él la Rev. *Ελληνική Δημιουργία* 33 (15 de junio de 1949), que incluye únicamente el primer acto de la obra.

<sup>598</sup> I. Kabaneis nació en la isla de Naxos el año 1922. Considerado el padre del teatro de posguerra, ha subido a escena innumerables obras teatrales. Los lazos de su teatro con el drama antiguo, escribe G. Ladoyanni (2005: 8), son “lazos de una ontología común que, por eso, pueden considerarse como la versión actual de aquel drama”. Su primera presentación en escena comienza de forma poética con *Baile sobre las espigas* en 1950, que enseñaba al novel dramaturgo cómo buscar sus vínculos mediterráneos. Al hombre de su época lo estudia partiendo de la

1. La *estructura* de la obra está dividida en actos.
2. El dramaturgo griego no subtitula la obra, pero en su lugar añade una nota al título que escribe: “De la canción popular *Los dos Hermanos y la mala Mujer*.”
3. La *lengua* de *Baile sobre las espigas*, algo más parecida a la de *Bodas de sangre* si se compara con la utilizada en *Canción de bodas*, refleja levemente una lengua o argot popular con léxico propio de una zona rural, pero con presencia no abundante de formas fonéticas y contados modismos idiomáticos. Justo al comienzo de la obra encontramos un *diálogo de situación* entre las dos *Criada* con cuya conversación se nos introduce directamente en el tema del drama.
4. Como en *Bodas de sangre*, desde el principio del texto hallamos términos que remiten bien a un *código semántico* de boda (: canción popular de boda, anillos, novio, novia, vestido de novia, invitados, vino, baile, y “campanas” como formante acústico); bien a un código de muerte (: cuchillo, venganza, castigar, asesino, muerte, sangre y frases como “matarás al asesino”, dice la *Madre* a

---

experiencia neogriega y mirando de raíz a la tradición. La obra que lo llevó al éxito fue *El patio de las maravillas* (Teatro de Arte, 1957-1958) que fue concebido en su momento como teatro del neorrealismo que daba paso al teatro neocostumbrista en donde se estudiaba la vida cotidiana del pequeño burgués en la ciudad y su brusca transformación dentro del proceso de aburguesamiento. Para profundizar más en la vida y obra de I. Kambanelis, *vid. ed.* K. GEORGUSÓPULOS (1978), W. PUCHNER (1995, 2000b), G. LADOYANNI (2005), así como algunos números de revistas dedicados a él: *Θεατρικά Τετράδια* 25 (1993), *Αφιέρωμα στον Ιάκωβο Καμπανέλλη. Δρώμενα* 14 (1995).

*Kostandís*; o “la sangre injustamente derramada no se calma de otra manera”, expresa también la *Madre*).

5. De la *simbología* lorquiana, la obra de I. Kambanelis incorpora: el “cuchillo” como agente de la muerte. Por otra parte, utiliza el color “rojo” como símbolo de venganza y muerte; y las campanas como símbolo de la boda.

6. El *tiempo dramático* en el primer acto sigue un orden lineal, contribuyendo así a crear una mayor tensión dramática. Además, cabría decir que el dramaturgo griego crea conscientemente efectos de intensificación del terror. Se trata de la misma técnica de la intensificación gradual de la angustia y los presentimientos que maneja Lorca en su obra. Así, ya desde el principio de la obra de I. Kambanelis, se crea una situación de misterio en torno a la identidad de la *Novia*, mientras la *Madre* se presenta obsesionada tanto por el asesinato de su marido como por el asesino de éste, aún sin castigar; el símbolo del cuchillo, al tiempo, va aumentando la tensión, etc.

La duración dramática del discurso es de un día, el día de la boda; y la *historia dramática* comienza veinte años atrás, cuando se produce el asesinato del marido de la *Madre*. Como en *Bodas de sangre*, no hay en el *texto espectacular* indicación alguna que sitúe la historia dramática en una época concreta.

7. El *escenario* se hace único para todos los actos. Está representado por una gran habitación de una “casa de señores” de pueblo, con aberturas hacia el lugar derecho e izquierdo de la casa. De esta manera, desde la habitación central puede verse una escalera, un patio, una habitación de invitados y, fuera de la casa, el campo.



8. Como ocurre en *Bodas de sangre*, se trata de una obra dramática, más bien tragedia<sup>599</sup>, *doméstica* –no de estirpes como eran las tragedias griegas-, es decir, los héroes anónimos expresan relaciones, se conocen sólo por el grado de parentesco entre sí. Asimismo, la obra de I. Kambanelis se centra en el *tema de la mujer sin hombre*, pues la novia de *Baile sobre las espigas* va a casarse sin amor. La boda es vista como una estricta unión de intereses.

El número de *personajes* es 16, entre los cuales 9 son anónimos, es decir, como en *Bodas*, representan papeles arquetípicos (: Criada, Madre, Viejo, Novia, Niño, Vieja, Lugareños, Lugareñas, Muchachas), no faltando tampoco el personaje fantástico: “Sombras de la noche”. Algunos personajes parecen estar perfilados o tener puntos en común con sus correspondientes en la obra lorquiana. El mejor ejemplo lo constituye sin duda la *Madre* que, aunque en la obra del dramaturgo griego no protagoniza la obra, parece representar a la típica y dura madre mediterránea, muy semejante a la de la obra lorquiana. De igual forma, este personaje vive con el recuerdo imborrable del asesinato de su marido, muerto veinte años atrás, que quiere además vengar pidiéndoselo hacer a sus propios hijos. Pero veamos mejor su primera intervención en la obra:

Madre: ¿Has venido por mí, Jrisikós?

---

<sup>599</sup> Aunque la obra carece de un subtítulo que la catalogue en su género teatral y no disponemos más que del primer acto de la obra para poder estimar nosotros mismos, contamos sin embargo con la crítica de A. Thrylos (1979: 294-301) a la primera representación de la obra en 1950, donde manifiesta que *Baile sobre las espigas* es “una obra con elevados propósitos”, que “aspiró a ser tragedia”.

Jrisikós: He traído los anillos. Los he hecho lo más bonitos que se podía.

Madre: ¡Supongo que el cuchillo también lo has hecho bonito!<sup>600</sup>

Pero de la semejanza existente entre los personajes arquetípicos de *Bodas de sangre* y los de *Baile sobre las espigas* que se hacen comunes en las dos obras (como la *Madre*, la *Novia* y la *Criada*), más que de “imitación servil” por parte del autor griego, cabría hablar de la “semejanza idiosincrática” reflectante en cualquier *personaje humano* español y griego, basada en las formas de vida de una sociedad arcaica mediterránea, con sus ideales y leyes comunes. En este sentido, I. Kambanelis, para la creación de sus personajes, no tiene más que basarse en su experiencia neogriega. Precisamente G. Ladoyanni (2005: p. 8) sostiene que este dramaturgo griego “estudia al hombre de nuestra época pero partiendo de la experiencia neogriega y echando raíces profundas en la tradición”. Pero veamos qué dice de manera reveladora el escritor K. E. Tsirópulos (1988: p. 120-121) refiriéndose a los “personajes mediterráneos” de Lorca:

Este encantamiento que nos produjo la obra de Federico nos permitió distinguir otras capas más profundas, en su poesía y sobre todo en su teatro.

Primero, los personajes también mediterráneos, de profunda existencia, vibración poética y sustancialidad lacónica en su lenguaje. Los personajes lorquianos poseen una verdad abrumadora que es la nuestra y a los fantasmas

---

<sup>600</sup> B.S.E.: p. 962.

nuestros ancestrales de Antígona, de Ifigenia o de Edipo – fantasmas vividos por cada griego consciente de su historicidad- se han incorporado normalmente, como algo altamente concebido y vivido en poesía, los personajes creados por él, con veracidad pasional y palabras llenas de esencia humana. Yerma, Antoñito el Camborio, Doña Rosita o el coro femenino de la tragedia *Bernarda Alba*, fueron herencia vivida de nuestra vida en Grecia. Reviviéndolos ahora tomamos consciencia de sus dimensiones artísticas, humanas, poéticas, sociales. Eran estos y otros personajes lorquianos formas de vida auténtica, compulsiva que, en palabras de Roland Barthes, “provocan una ética de la escritura”: en mi opinión, esta ética es una sinceridad noble en la formación, con palabras, del ser humano dentro de la obra literaria. Porque los personajes con sus relaciones multiformes creaban y descubrían en duelos apasionados una *sociedad* íntegra, que es una sociedad arcaica mediterránea, capaz de engendrar, transformar y absorber religiones, sistemas filosóficos, movimientos históricos, y quedarse profundamente intacta.

9. Para terminar, apuntar que, como en *Bodas de sangre*, la obra de I. Kambanelis refleja costumbres propias del rito nupcial en un contexto rural, insertando también en su primer acto dos canciones populares de boda.

### III.3. La crítica teatral.

A. Thrylos en la crítica del 1 de octubre de 1950<sup>601</sup> considera la primera obra de I. Kambanelis “una obra con elevados propósitos”, “que aspiró a ser tragedia” con “una disposición lírica en ebullición” aunque incompleta. Encuentra “servil” la imitación de Lorca, con bastantes elementos filológicos, pero no deja de acentuar que “a pesar de todas sus imperfecciones, funciona en escena” y que “no podemos dejar de reconocer que el señor Kambanelis tiene habilidad, tiene un talento indiscutible”.

En el prólogo a la primera publicación del acto que da comienzo a la obra, aparecería el siguiente texto de claro tono entusiasta:

Se trata de una verdadera obra escrita con asombrosa intuición de las normas del diálogo, con sorprendente suficiencia técnica para un joven, con disposición poética y tratamiento alegre del discurso popular. Se trata de una obra claramente griega y pura. (*Ελληνική Δημιουργία* 1949, 1: p. 997)

T. Lignadis (1966: p. 129) apuntó que “Kambanelis no cuidó únicamente la atmósfera de la canción popular, sino que buscó, como los más antiguos, el argumento. Lo demás, lo lorquiano, como si llegara después de su concepción primera”. Según este estudioso, el dramaturgo griego enriquece el tema de la canción popular con el

---

<sup>601</sup> A. THRYLOS (1979): pp. 294-301.

papel de la *Madre*<sup>602</sup> que presenta un alma similar a la española de Lorca, sin cuyo modelo no hubiese logrado la fuerza de su personaje.

Concluyendo, cabe afirmar que *Baile sobre las espigas*, tal vez porque su autor dispuso de la traducción de la obra antes, o a la par, de presenciar el montaje de *Bodas de sangre* de K. Kun o porque, como demostrará en sus obras futuras, sigue como Lorca los pasos de la tragedia-, se desmarca del resto de las obras griegas selladas por *Bodas de sangre*, las cuales son reflejo de las obras costumbristas al uso, adaptadas -por influencia lorquiana- a un escenario rural, con elementos poéticos y fantásticos. En este sentido, la obra de I. Kambanelis a nuestro juicio se halla más próxima a las pretensiones de Lorca, proyectando por ende dimensiones más amplias a su texto que intenta lograr con su acercamiento a la tragedia griega. Con todo, el novel dramaturgo griego, si bien demuestra ya en *Baile sobre las espigas* tener un gran talento como dramaturgo, no se distinguirá sin embargo como autor de teatro poético<sup>603</sup>. Es tal vez por ello que en sus producciones dramáticas posteriores no maneje ya el modelo lorquiano.

---

<sup>602</sup> Precisamente “La Madre” es el título del drama del escritor y poeta lírico de Mani, N. Tutudzakis, que tiene como tema el amor de una madre por su primer hijo al que mararon sus enemigos por diferencias de fincas. El interés de la obra se concentra en los sentimientos totalmente destrozados de la *Madre*. Para más detalles, *vid.* M. LYGIZOS (1987): p. 112.

<sup>603</sup> No obstante, apuntemos que algunos de los versos de I. Kambanelis han sido también musicados.

#### IV. Influencias menores de *Bodas de sangre* en otras obras del ámbito teatral griego<sup>604</sup>.

Las obras *Canción de bodas* de N. Pergialis y *Baile sobre las espigas* de I. Kambanelis transforman de repente el escenario del campo en escenario del drama. Más tarde, se presentarán también otras obras con temas o características “lorquianas”-I. Sideris recoge *La canción de la nacida del sol* y *La luna loca* de N. Pergialis, *Jinetes sin caballos* de V. Andreópulos, *Borrasca* de Y. Negrepondis, *Liutsa* de I. Liberópulos- aunque en estas obras parece que la influencia del dramaturgo granadino no es ya directa. A la misma línea de drama popular con numerosos elementos tradicionales, podríamos añadir también –puesto que siguen una “línea lorquiana” aunque sin tratarse tampoco aquí de una influencia directa- las representaciones coreográficas de *Ballet griego* de R. Manu (*Seis pinturas populares*, *Carnaval griego*, *Erofili*, etc.) con interesantes espacios escénicos (I. Tsarujis, Y. Móralis, Guikas y otros) y música de M. Jatzidakis, M. Theorodakis, Skalkotas y otros. No obstante, aquí ya se trata de búsquedas paralelas de los creadores griegos, principalmente de la Generación del 30, para volver a encontrar el “centro perdido” de la helenidad. De todos modos, a partir de 1950 y posteriormente el teatro griego cambia de inclinación de manera gradual<sup>605</sup>, teniendo como resultado que el camino del teatro poético

---

<sup>604</sup> Algunos estudiosos han inscrito estas obras en el género teatral del “drama popular neo-poético”, el cual toma impulso tras la aparición de *Bodas de sangre* por K. Kun. Para más detalles, *vid.* M. LYGIZOS (1980): 369-387, y, del mismo autor, (1987): pp. 107-112.

<sup>605</sup> El teórico de teatro Th. Grammatás (1992: pp. 156 y ss.) sostiene que el teatro de posguerra griego de la década de los años 50, se apoya, en un

que había abierto la representación de *Bodas de sangre* fuera superado y quedase completamente desaprovechado.

### **V. Valoración de las influencias.**

En general, tanto en la obra de N. Pergialis como en la de I. Kambanelis e incluso en el resto de las obras que hemos mencionado y presentan algunos elementos lorquianos, los escritores se presentan en gran medida comprometidos e incluso quizá cercados por el marco dispuesto que les ofrecen las tradiciones populares, por lo cual no profundizan en mayor medida en una adaptación más personal ni en una composición más libre de los temas que utilizan a fin de que las obras alcancen una autonomía estética. Como resultado, sus obras parecen “envejecer” dentro del tiempo y no son ya representadas en la escena. Así pues, cualquiera puede estar de acuerdo con la opinión que formula W. Puchner: “en Grecia nadie ha representado con autenticidad el mundo interior de Lorca<sup>606</sup>”. Y la diferencia de las obras griegas frente a las del dramaturgo español radica, seguramente, en sus condiciones de composición.

Mientras que la motivación de la composición de las obras de N. Pergialis y de I. Kambanelis fue la acertada representación de *Bodas de sangre* de 1948 y su repercusión en el público griego, el Lorca dramaturgo se formó y maduró tras muchos años de investigación y estudio, que se extendieron en un primer momento desde 1918 hasta 1924, período éste que relacionado con su estancia

---

primer momento, sobre todo en Lorca y en el teatro americano (T. Williams, A. Miller, etc).

<sup>606</sup> Vid. W. PUCHNER (2000a): p. 287.

en la Residencia de Estudiantes y con su círculo artístico de amigos. A finales de noviembre de 1919, Lorca sigue atentamente al ilustre filólogo R. Menéndez Pidal<sup>607</sup> que expone su nueva teoría sobre las fuentes de la tradición lírica. El joven poeta impresionado comienza a leer con apasionamiento, teniendo como guía los estudios filológicos de R. Menéndez Pidal, J. M<sup>a</sup> Chacón y Calvo, A. García Solalinde y otros, cualquier cosa relacionada con la canción popular (romanceros) y con la cultura popular, mientras que paralelamente reúne canciones populares de Granada con el objetivo de aprovecharlas añadiéndolas a su propia obra. El mismo año Lorca asiste a la representación de *Le tricorne*, *El sombrero de tres picos* de M. de Falla realizada por los vanguardistas ballets de Diaghilev<sup>608</sup>. Las representaciones en los jardines de la Alhambra (Generalife), con decorados de P. Picasso, impresionan a Lorca como sensible receptor de todo tipo de influencia artística, con su exuberancia (baile, canción, atuendos, leyendas populares, creencias religiosas, títeres) y con la combinación de elementos de la tradición, y bajo su influjo escribe *El maleficio de la mariposa* y *La zapatera*

---

<sup>607</sup> Sobre el influjo de R. Menéndez Pidal en la obra de Lorca, entre otros, *vid.* A. SORIA OLMEDO (1997): pp. 45-55.

<sup>608</sup> Sobre la importante influencia de los ballets russes, *vid.* A. SORIA OLMEDO (1997): pp. 55-61, J. L. PLAZA CHILLÓN (1998): pp. 29-48 y, en general, I. NOMMICK & A. ÁLVAREZ CAÑIBANO (2000). En base a lo expuesto por estos estudiosos anteriormente mencionados, cualquiera puede estar en desacuerdo con la opinión de W. Puchner (2000: p. 288): “Para Lorca el giro hacia el teatro nacional español y hacia la cultura popular constituye una elección tardía tras su trayectoria en la poesía”. Lo mismo ocurre con la opinión de que Lorca siente fascinación pero no comprende en profundidad la cultura popular de Andalucía (2000: p. 285).



*prodigiosa*. El propio Lorca señala en relación con la importancia de los ballets russes:

Pero cuando advertimos la extraordinaria importancia del cante jondo es cuando vemos la influencia casi decisiva que tuvo en la formación de la moderna escuela rusa y la alta estima en que lo tuvo el genial compositor francés Claudio Debussy...<sup>609</sup>.

Pero esta frase deberíamos leerla a la inversa: porque la fuerza creadora del Cante jondo que observa aquí Lorca, no era, en realidad, más que el “despertar” del Cante jondo debido a su nueva interpretación por los ballets de Diaghilev.

Así pues, Lorca abandona gradualmente la idea del “pastiche”, interesándose en añadir a sus obras canciones propias, compuestas de acuerdo con la manera tradicional. De manera que poco a poco es conducido a la configuración de su punto de vista sobre el teatro poético que, por supuesto, es el resultado de largos años de fatigoso estudio y constituye el producto de varios influjos, diametralmente opuestos muchas veces. Es por ello que sus grandes obras no se ven afectadas por el paso del tiempo.

---

<sup>609</sup> *O.C.*, t. VI, vol. 1: p. 213.

## **CAPÍTULO VI:**

### **CONCLUSIONES SOBRE LA RECEPCIÓN DE *BODAS DE SANGRE* EN GRECIA**

En 1936 el destacado escritor de la isla de Creta, N. Kazantzakis, presenta por primera vez en el país griego al poeta granadino Federico García Lorca con la traducción y publicación de algunos de sus poemas en la revista literaria *Ο Κύκλος*, informando un año más tarde del asesinato del escritor andaluz a través de un artículo que le dedica en el diario *Καθημερινή* en el que además hace referencia a su satisfactorio encuentro con él en Madrid ponderando al tiempo las cualidades del joven. Por otra parte, coincide esta primera acogida de Lorca en Grecia con el auge del conocimiento de la literatura española en este país en la cual fueron determinantes cuatro personalidades literarias (: los escritores N. Kazantzakis, P. Prevelakis, I. Iatridi y K. E. Tsirópulos), cuyo amor a España y a su cultura encuentra sin duda un punto de referencia común en la figura de Federico García Lorca.

La irrupción de Lorca en el ámbito griego llega en 1948 con el estreno de su repertorio dramático con la obra *Bodas de sangre*, representación que constituyó todo un éxito por el cual Lorca ganó la simpatía y el cariño de un público mayoritario, influyendo decisivamente en el rumbo del teatro lorquiano en Grecia así como en el despertar de la dramaturgia griega. Ahora bien, más allá de la escena dramática, la figura de Federico García Lorca se hace conocida al público griego más amplio gracias a las canciones popularizadas del compositor M. Jatzidakis que acompañaban la poesía de la traducción predilecta de la obra por el poeta N. Gatsos. Pues, es precisamente en los años de la posguerra, a partir de 1949, cuando acontece el florecimiento en Grecia de la canción popular, un auge además cuyo influjo llega también a las clases sociales más altas: el hombre de posguerra que se había enfrentado directamente a la muerte siente ahora la necesidad de pureza. Y aquí sin duda jugó

un papel esencial e inestimable la aparición de dos talentosos compositores: M. Jatzidakis y M. Theodorakis, que sentaron las bases para una cultura musical griega urbana que dio impulso psicológico al hombre de la ciudad, un hombre apocado y caído en la depresión, a quien ahora se le brindaba la oportunidad de encontrar lo auténtico griego.

En la recepción de *Bodas de sangre* en la escena griega, se pueden distinguir tres etapas: 1. *Etapa de descubrimiento y presentación triunfal por K. Kun* (1948-1959), en la que este nombrado director vanguardista consigue un sonado triunfo con la representación escénica de la obra en 1948, configurando para ella un acertado ajuste escénico que, siguiendo los principios de la línea estética del “realismo poético”, se convertiría a partir de entonces en modelo a seguir por la mayoría de los directores escénicos para sus montajes de la obra. 2. *Etapa de creación del mito* (1960-1980), caracterizada por la calidad de sus representaciones que, basadas en el “modelo Kun”, fijarán el estereotipo de la obra en base a una interpretación costumbrista, y, al tiempo, contribuirán decisivamente a la incorporación de la obra en el repertorio clásico de la escena griega. 3. *Etapa de Bodas de sangre como obra clásica* (1981-2006). Durante esta última etapa de recepción, se produce un importante aumento en las representaciones de la obra, reflejo no obstante de la expansión experimentada en la escena teatral griega. Con todo, si bien el enraizado estereotipo de *Bodas de sangre*, por una parte, se desplaza significativamente a las zonas rurales donde encuentra un auditorio prácticamente ajeno al espectáculo teatral y, sobre todo, popular que se hace así del todo receptivo a los elementos costumbristas y folklóricos reflejados en la obra; por otra parte, esta representación sufre un notable retroceso en la gran urbe.

Aquí *Bodas de sangre* experimenta una primera *actualización* por parte de la directora escénica M. Rialdi (1991), quien vuelve a llevar la obra a su cumbre más alta intensificando los elementos poéticos del texto y aproximando éste a su nuevo “receptor real”, a quien llega finalmente a emocionar este espectáculo. Al destacado trabajo de esta directora vanguardista, seguirán otras tentativas de interpretación de este texto lorquiano. Se suceden con éxito las adaptaciones especiales de la obra, normalmente espectáculos de música y baile dirigidos a un receptor que se muestra ahora más interesado en el seguimiento de una manifestación artística con imágenes y movimiento escénicos que en la de una obra convencional clásica de ritmo más pausado. La última de las representaciones que continúan esta línea de renovación del texto de *Bodas de sangre*, se hace muy significativa al corresponder al “Teatro Nacional” (S. Jatzakis, 2006) que, como modelo generalmente al resto de las compañías teatrales, hace auspiciar que, en un futuro inmediato, asistiremos a otros reemplazamientos del estereotipo de esta obra de Lorca en la escena griega.

La primera adaptación griega de *Bodas de sangre*, cuyo ajuste escénico sigue la casi totalidad de los directores griegos, se adecuaba perfectamente al “receptor real” o espectador griego de aquel momento, quien, por ende, capta toda la vitalidad y la profundidad de la obra. Pues se trataba de un público, en su mayoría, medio burgués de origen provinciano, sujeto a una cultura rural inusitadamente parecida a la reflejada en *Bodas de sangre*. Pero esta perfecta adecuación del montaje de K. Kun a la realidad social, sólo tendrá vigencia durante la primera etapa de recepción de la obra. A partir de entonces, el “modelo Kun” de representación de la obra, y sobre todo, el “receptor implícito” en el texto griego de N. Gatsos, se

irá alejando paulatinamente del “receptor real” resultando así este montaje de la obra: de agradable sabor costumbrista pero, de alguna manera, anticuado, siendo poco capaz de causar emoción en el espectador más joven.

El triunfo de la primera representación de *Bodas de sangre* (1948), se debió en gran medida a la labor excepcional del destacado director escénico griego K. Kun en su “Teatro de Arte”. Este destacado hombre de teatro, experimentado en la puesta en escena de la obra trágica, comprendió y valoró como nadie *Bodas de sangre* teniendo un concepto teatral harto semejante al de Lorca, esto es, una conciencia artística muy moderna, una idea creativa de la escenografía teatral, un vasto conocimiento de las nuevas propuestas escénicas teatrales y preocupación especial del ritmo, de la revalorización del cuerpo humano en escena así como de la incorporación de la música y las canciones en sus espectáculos.

La tradición escénica griega respondía a los mismos parámetros de la obra *Bodas de sangre*. En efecto, mientras que en España los primeros estrenos de esta obra (en 1933 y 1935), causaron extrañamiento en el espectador por el uso del verso en el drama moderno -entonces no admitido por la norma-, el público griego captó en la obra elementos que no diferían casi nada del horizonte escénico habitual: los espectadores podían reconocer el argumento, los temas que de él subyacen así como el verso ya usado en la dramaturgia griega en obras costumbristas. En definitiva, las bases para la recepción positiva de la obra estaban ya sólidamente puestas en la escena griega, de ahí que el éxito de la obra no fuese de una “minoría selecta”, como ocurrió en el estreno de la obra en el ámbito de la escena española, sino “mayoritario”.

La estética teatral aplicada por el director escénico K. Kun en la primera representación de *Bodas de sangre* en Grecia, responde a los principios del *realismo poético*, estética ésta basada en la interpretación verista de los actores y que cuenta con una serie de elementos que aportan la orientación poética a los espectáculos, como la utilización selectiva tanto del verso como de la música, las canciones, los bailes, el vestuario y la escenografía. Es precisamente esta solución estética elegida por K. Kun, la que sigue también el director de escena español C. Rivas Chérif para su montaje exitoso de *Bodas de sangre* en 1935, resultando la estética que, en general, ha dado lugar a los mejores resultados en la escenificación de la obra.

El ajuste escénico configurado por K. Kun lo seguirán la mayoría de las compañías profesionales así como prestigiosos directores escénicos (entre ellos, A. Minotís y A. Solomós), manteniéndose fieles, y con verdadero fervor, al mismo modelo. Básicamente, tenemos aquí la repetición continuada de las principales opciones escénicas de la primera representación de *Bodas de sangre*: la traducción “popular” de N. Gatsos, la célebre y por ello reconocida música de M. Jatzidakis y, de manera secundaria, la escenografía “griega” de I. Tsarujis, opciones que determinaron el modelo de acercamiento a una obra que casi siempre recompensa con un éxito a quienes participan en ella.

La tan elogiada traducción o, más exactamente, remodelación al griego de *Bodas de sangre* realizada por el distinguido poeta N. Gatsos ha sido utilizada en todas las representaciones griegas salvo en una (Mitilene, 1981). No obstante, aunque N. Gatsos preserva instintivamente la poética de Lorca y ofrece sin duda una remodelación especialmente notable de la obra, su texto no se

identifica totalmente al texto original. Frente al carácter frágilmente local del texto original y su lengua sobria y austera, que se acerca al carácter de la tragedia, la traducción de N. Gatsos está recargada de formas idiomáticas y modismos, no refleja siempre los símbolos del texto original, en pro de lograr la rima, y no adapta la viveza del discurso lorquiano, de ahí que en su texto domine el elemento costumbrista, que arrastra a la mayoría de los directores escénicos hacia la tendencia de un realismo absoluto. En consecuencia, el último acto de la obra, anti-realista, llega en total oposición al estilo del resto del texto, provocando normalmente desconcierto en los intérpretes, que la despachan sin vida, es decir, sin provocar emoción en el espectador.

Pero a la imposición de esta manera determinada de interpretación de *Bodas de sangre* como obra costumbrista, contribuye igualmente el fuerte arraigo en la escena griega, desde finales del s. XIX, de un costumbrismo caracterizado por su estrecha vinculación al Naturalismo, limitando así la obra al realismo rural de origen sin posibilidad de despegarse de él hacia una dimensión nueva e insólita a la que sin duda da posibilidad el plurilateral discurso lorquiano. Así, *Bodas de sangre* ha sufrido un anquilosamiento a lo largo del tiempo, explotando básicamente al Lorca realista de inspiración popular con espectáculos que han seguido con fervor ciego el modelo de K. Kun, la traducción sin renovar de N. Gatsos, incurriendo en referencias temporales, localistas, folklóricas, con dificultad para salirse del tono declaradamente realista. Es más, podríamos afirmar que en muchas de las puestas en escena de la obra ha dominado un Naturalismo “puro”, dado el parentesco griego de la obra cuyas costumbres y tradiciones se adecuaban perfectamente a su escenario griego.



No ha de resultar por tanto extraño que el éxito escénico de *Bodas de sangre* en la escena griega haya estado basado, casi la totalidad de las veces, en la intensa proyección de su plano realista de inspiración popular; es decir, en la explotación de los elementos folklóricos (canciones populares, bailes, elementos carnavalescos) y de los elementos costumbristas y tradicionales (ritos nupciales y funerarios), comunes en el marco mediterráneo pero sobre todo en la cultura rural dominante en la sociedad griega así como en el espectador burgués medio que acapara las salas teatrales griegas. Y es que la cultura de la obra lorquiana conecta, como seguramente en ningún otro punto geográfico, con la ética social griega, constituyendo principal nudo de unión entre estos dos pueblos mediterráneos –aunque sobre todo entre el andaluz y el griego- el influjo de sus respectivas dominaciones musulmanas, manifiesto en un código moral y sexual especialmente cerrados.

Habrá que esperar al año 1991 para asistir a la segunda representación importante, en cuanto a su particularidad en la escenificación, de *Bodas de sangre*. Nos referimos a la puesta en escena de M. Rialdi en su “Teatro Experimental de la Ciudad” para la temporada teatral 1991-1992. Esta directora escénica, relejendo el texto teatral con una nueva perspectiva, limitó el folclore innato de la tragedia, dando a conocer de una manera ingeniosa el “surrealismo” de la obra. M. Rialdi añade al tema de la obra otros elementos simbólicos que se refieren al final trágico del poeta, hace equilibrios entre una lectura costumbrista y una dramática con elementos hiperrealistas y prueba la fuerza del discurso sustrayendo el color local y limitando los elementos dramáticos a riesgo de agotar la pasión mediterránea.

A la representación herética de M. Rialdi que, junto a la de K. Kun, constituyen sin duda los éxitos más completos de la obra en la escena griega, explotando ambos los elementos también más de vanguardia del texto, le siguieron otras interpretaciones más libres, incluso adaptaciones de música y baile, de *Bodas de sangre*, una obra que se había incorporado al catálogo de los clásicos intactos del repertorio griego. Con estas representaciones, la reinterpretación de Lorca mantiene los elementos clásicos pero se abre también a los vanguardistas, restableciendo así en *Bodas de sangre* más fielmente las verdaderas intenciones de su creador y excluyendo las huellas del tiempo que le habían añadido las interpretaciones costumbristas.

Otro factor sin duda determinante del éxito escénico de *Bodas de sangre* en Grecia, lo constituye el carácter trágico que, como hemos constatado, posee esta obra para el receptor griego. En efecto, en general, la tradición escénica griega así como su experiencia en el montaje de la tragedia antigua y clásica favorecieron el montaje de la obra; y, concretamente, en el caso de su primera representación en 1948, además ayudó el hecho de que coincidiese ésta con un acontecimiento siniestro en la historia de Grecia como significó la Guerra Civil (1944-1949), que acercaba especialmente al espectador griego a lo trágico.

Hemos de referirnos propiamente no ya a la influencia de la obra lorquiana en la dramaturgia griega sino más bien a la de la representación de *Bodas de sangre* de K. Kun en 1948. En efecto, esta primera representación de la obra irrumpió con fuerza en la escena griega, influyendo de forma inmediata en algunos dramaturgos griegos, entre los que destacan N. Pergialis (*Canción de bodas*) y I. Kambanelis (*Baile sobre las espigas*). Estos autores de teatro griegos, así como otros, que afanosamente intentaban

encontrar su identidad, volverían la mirada hacia el repertorio extranjero fijándose así en F. García Lorca, un autor que expresaba en sus textos situaciones y demandas parecidas a las de la realidad griega. Pero los autores influenciados por la representación kuniana de *Bodas de sangre*, si bien reflejan en sus obras algunos elementos lorquianos y logran en un primer momento triunfos escénicos que se hacen objeto de reposiciones, se presentan en gran medida comprometidos e incluso quizá cercados por el marco dispuesto que les ofrecen las tradiciones populares, por lo cual no profundizan en mayor medida en una adaptación más personal ni en una composición más libre de los temas que utilizan, a fin de alcanzar una autonomía estética. Como resultado, sus obras parecen haber “envejecido” dentro del tiempo, no siendo ya representadas en la escena.

La trayectoria de la obra lorquiana en Grecia posiblemente no hubiese alcanzado una suerte igual de no haber sido por la primera representación que subió ejemplarmente a escena un director tan hábil pero sobre todo tan identificado con la obra lorquiana como K. Kun. La obra *Bodas de sangre* ha experimentado una inmejorable recepción en el país griego. Su teatro poético ha demostrado ser para un público mayoritario, presentándose con éxito en todo tipo de sala teatral. Sigue siendo una obra muy especial y querida por las personas del teatro y un clásico hoy para el público griego. No obstante, da la impresión de haber quedado anticuada, aprisionada en el ajuste escénico inaugurado por K. Kun. Las posibilidades del texto de *Bodas de sangre* aún están por descubrir y explotar en la escena griega. Para que la obra teatral lorquiana más conocida en Grecia -limitada a su interpretación costumbrista- no “muera” poco a poco conforme va desapareciendo aquel primer receptor de la obra

que siente nostalgia del campo, juzgamos necesaria la renovación de la traducción, al menos de su parte dialogada, del buen poeta N. Gatsos de manera que la obra pueda tomar dimensiones nuevas, otros sentidos del texto en un discurso más universal.

No creemos casual el hecho de que las dos puestas en escena de la obra que han logrado un mayor éxito en la escena griega (la de K. Kun y la de M. Rialdi), procedan ambas de teatros vanguardistas y experimentales. Esto nos inclina insoslayablemente a pensar que el lado vanguardista de la obra está por explotar y por ofrecer, en consecuencia, otros logros inusitados. Si se pretende que la obra emocione en nuestros días, ha de captar el drama de la vida actual, ha de *contemporaneizarse* en definitiva, para lo cual se requiere esencialmente que la habilidad interpretativa del director de escena ofrezca nuevas propuestas escénicas capaces de provocar sugerencias nuevas en el espectador.

## **ANEXO 1. Catálogo de las representaciones de *Bodas de sangre* en Grecia (1948-2007)**

El catálogo de representaciones de *Bodas de sangre* que presentamos a continuación, constituye una iniciativa nuestra de aunar el conjunto de las representaciones de las obras lorquianas en la escena griega. Es la primera vez, por tanto, que se recoge este material que, sin duda, resulta especialmente valioso y básico para nuestro trabajo de investigación. Parte de este material, ya que ha sido significativamente ampliado, apareció publicado en nuestra edición griega *La luna el cuchillo las aguas. Lorca en Grecia* (2006a).

Cabe señalar, por otra parte, que esta labor ha sido verdaderamente ardua y prolija ya que para recoger el conjunto de los datos -que, aunque aquí no lo vamos a adjuntar todo, abarca igualmente el resto de las representaciones de Lorca en Grecia-, hemos tenido que dirigirnos no sólo al archivo del Centro de Estudios Teatrales de Atenas, que, a decir verdad, ya nos supuso un esfuerzo y un tiempo muy considerado, sino que nuestro rastreo se extendió igualmente a la prensa griega a fin de recabar otras muchas representaciones, sobre todo de compañías de aficionados, no registradas en el citado archivo.

## **1. REPRESENTACIONES CONVENCIONALES.**

**1948**

### **TEATRO DE ARTE (TEATRO ALIKIS)**

Estreno: 8 de abril de 1948

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Károlos Kun

Escenografía-Vestuario: Iannis Tsarujis

Música: Manos Jatzidakis

#### **REPARTO:**

Vaso Metaxá (Madre), Eli Labeti (Novia), Lykuros Kalergis (Padre de la Novia), Vasilis Diamandópulos (Leonardo), Dimitris Jatzimarkos (Novio), Tonia Karali (Mujer de Leonardo), Ana Paitazí (Suegra), María Foca (Criada), Rita Musuri (Vecina), Alexis Damianós (Luna), Athiná Mijailidu (Mendiga), Georgía Valmá (Muchacha 1ª), Marina Krasá (Muchacha 2ª), Kula Agagiotu (Muchacha 3ª), Jariklia Savvopulu (Muchacha 4ª), Dionysis Pagulatos (Leñador 1º), Tasos Politópulos (Leñador 2º), Tasos Ladis (Mozo 1º).

En febrero de 1954 fue representada en el II Programa de radiofonía una adaptación de la representación con los mismos intérpretes.

**1955**

**TEATRO DE ARTE (TEATRO ORFEO)**

Estreno: Enero de 1955

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Károlos Kun

Escenografía-Vestuario: Iannis Tsarujis

Música: Manos Jatzidakis

**REPARTO:**

Anastasía Pandazopulu (Madre), Tania Savvopulu (Novia), Kostas Bakas (Padre de la Novia), Nikos Birbilis (Leonardo), Dimitris Balas (Novio), Vera Zavitsanu (Mujer de Leonardo), Tasó Kavvadía (Suegra), L. Gúnari (Criada), Ana Panagiotopulu (Vecina), Petros Fyssún (Luna), Tasó Kavvadía (Mendiga), Ana Papakonstandinu (Muchacha 1ª), Yorgos Lazanis (Leñador 1º), Thódoros Katsadramis (Leñador 2º).

**1959**

**TEATRO DE ARTE (TEATRO MUNICIPAL PARQUE DE  
TESALÓNICA)**

Estreno: 23 de marzo de 1959.

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Károlos Kun

Escenografía-Vestuario: Iannis Tsarujis

Música: Manos Jatzidakis

**REPARTO:**

Anastasía Pandazopulu (Madre), Tania Savvopulu (Novia), Kostas Bakas (Padre de la Novia), Yorgos Lazanis (Leonardo), Iannis Fertis (Novio), F. Papajrysanthu (Mujer de Leonardo), Angelikí Kapelari (Suegra), María Marmarinú (Criada), Sofía Mijopulu (Vecina), Thóodoros Katsadramis (Luna), Angelikí Kapelari (Mendiga), Ekali Sóku (Muchacha 1ª), Yorgos Konstandinu (Leñador 1º), Yorgos Ikonomu (Leñador 2º), Mimis Kugiumtzís (Mozo 1º), Dimitris Vagias (Mozo 2º).



**1961**

**TEATRO TZENI KAREZI**

**REPARTO:**

Eleana Apergi (Madre), Tzeni Karezi (Novia), Zoras Tsápelis (Padre de la Novia), Mimis Vastardís (Leonardo), Andreas Duzos (Novio), Agní Vlaju (Mujer de Leonardo), Alikí Zografu (Suegra), Alikí Zografu (Criada), Eleni Mavrommati (Vecina), Tzeni Karezi (Luna), Alikí Zografu (Mendiga), Eleni Mavrommati (Muchacha 1ª), Dímitra Seremeti (Muchacha 2ª), Dionysis Pagulatos (Leñador 1º), Miltos Tsirkas (Leñador 2º), Jristos Dajtylidis (Mozo 1º), Miltos Tsirkas (Mozo 2º).

**1962**

**COMPAÑÍA NIKOS JATZISKOS (TEATRO AL AIRE LIBRE  
DE NIKOS JATZISKOS)**

Estreno: 19 de agosto de 1962.

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Nikos Jatziskos

Escenografía-Vestuario: Vasilis Vasiliadis

Música: Manos Jatzidakis

**REPARTO:**

Titika Nikiforaki (Madre), Dina Karavasili (Novia), Zoras Tsápelis (Padre de la Novia), Nikos Jatziskos (Leonardo), Dimitris Joptiris (Novio), Katerina Jelmi (Mujer de Leonardo), Kula Agagiotu (Suegra), Froso Kokola (Criada), Margarita Gerardu (Vecina), Nikos Dendrinós (Luna), Deniz Baltsaviá (Mendiga), Ana María Rali (Muchacha 1<sup>a</sup>), Lina Liveríu (Muchacha 2<sup>a</sup>), Krinió Konstandelu (Muchacha 3<sup>a</sup>), Kostas Pappás (Leñador 1<sup>o</sup>), Yorgos Nezos (Leñador 2<sup>o</sup>), Kostas Gennatás (Leñador 3<sup>o</sup>), Jristos Dajtylidis (Mozo 1<sup>o</sup>), Dimitris Jrysojóu (Mozo 2<sup>o</sup>), Thanos Daskalu (Mozo 3<sup>o</sup>), Dimitris Fotiadis (Mozo 4<sup>o</sup>), Anastasios Dukeris (Mozo 5<sup>o</sup>), Ioannis Tutsis (Mozo 6<sup>o</sup>), Dimitris Stefanópulos (Mozo 7<sup>o</sup>).

**1963**

**TEATRO NACIONAL DEL NORTE DE GRECIA**

Temporada teatral: 1963-1964.

Estreno: 8 de octubre de 1963.

Traducción: Nikos Gatsos

A cargo de la dirección: Kyveli

Escenografía-Vestuario: Yorgos Vakaló

Música: Manos Jatzidakis

**REPARTO:**

Kyveli (Madre), Talía Kaligá (Novia), Dimitris Veakis (Padre de la Novia), Ilías Stamatíu (Leonardo), Alekos Petsos (Novio), Klió Nikolau (Mujer de Leonardo), Aleka Paízi (Suegra), Miranda Ikonomidu (Ikonomu) (Criada), Iró Bifernu (Vecina), Kostas Naós (Luna), Sula Dimitríu (Mendiga), Katerina Vasilaku (Muchacha 1ª), Keti Dasila (Muchacha 2ª), Peri Poravu (Muchacha 3ª), Mijalis Vasilíu (Leñador 1º), Nelson Moraitópulos (Leñador 2º), Jristos Kalavruziotis (Leñador 3º), Ilías Plakidis (Mozo 1º), Mijalis Romanós (Mozo 2º), Dimitris Varnas (Invitado), Olga Tolika-Déspina Sfántzika-Korina Jalvadopulu (Vestidas de negro), Spyros Voskidis-Kostas Jarilau (Invitados).

**1970**

**COMPAÑÍA ALEXIS MINOTÍS-KATINA PAXINÚ (TEATRO  
KATINA PAXINÚ)**

Temporada teatral: 1970-71.

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Alexis Minotís

Escenografía: Vasilis Vasiliadis

Coreografía: María Jors

Vestuario: Eli Solomonidu-Balanu

Instrucción musical: Eli Nikolaídu

Música: Manos Jatzidakis (revisada en 1970)

**REPARTO:**

Katina Paxinú (Madre), Niki Triandafylidi (Novia), Vasilis Andreópulos (Padre de la Novia), Kostas Mesaris (Leonardo), Kostas Kastanás (Novio), Alikí Georgulí (Mujer de Leonardo), Zorz Sarí (Suegra), Dímitra Zeza (Criada), Froso Kokola (Vecina), Yorgos Tsitsópulos (Luna), Nita Pagoni (Mendiga), Lía Pandazí (Muchacha 1ª), Elpida Braudaki (Muchacha 2ª), Dora Lítina (Muchacha 3ª), Sylvia Papadopulu (Muchacha 4ª), Jristos Kalavruzos (Leñador 1º), Labros Tsangas (Leñador 2º), Kostas Frankiadakis (Leñador 3º), Yorgos Jristodulakis (Mozo 1º), Alexis Georgíu (Mozo 2º), Alexis Mingas (Mozo 3º), Ilías Statiris (Mozo 4º).

**1978**

**TEATRO NACIONAL DEL NORTE DE GRECIA (TEATRO  
DE TRACIA)**

Temporada teatral: 1978-79.

Estreno: 9 de diciembre de 1978.

Gira profesional.

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Panos Papaioannu

Música: Manos Jatzidakis

Escenario- Vestuario: Rena Georgiadu

Instrucción musical: Egli Javá-Vaya

**REPARTO:**

Anthí Kariofyli (Madre), Rea Fortuna (Novia), Ilías Stamatíu (Padre de la Novia), Yorgos Domuzis (Leonardo), Kostas Dalianis (Novio), Yorgos Domuzis (Mujer de Leonardo), Theanó Krasó (Suegra), (Vecina), Panos Papaioannu (Luna), Margarita Gerardu (Mendiga), Evita Papaspyru (Muchacha 1ª), Ana Pajtiti (Muchacha 2ª), Tasos Yfandís (Leñador 1º), Iannis Panorios (Leñador 2º), Sakis Petkidis (Leñador 3º), Iannis Panorios (Mozo 1º), Sakis Petkidis (Mozo 2º), Iannis Kokkinidis (Mozo 3º), Ana Pajtiti (Vecina).

**1980**

**TEATRO NACIONAL-ESCENA CENTRAL**

Temporada teatral: 1980-81.

Estreno: 12 de diciembre de 1980.

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Alexis Solomós

Música: Manos Jatzidakis

Escenario- Vestuario: Liza Zaími

Coreografía: Dora Tsatsu-Symeonidi

REPARTO:

Eleni Jatziargyri (Madre), Nora Valsami (Novia), Lykurgos Kalergis (Padre de la Novia), Jristos Parlas (Leonardo), Kostas Kastanás (Novio), Nora Katseli (Mujer de Leonardo), Pitsa Kapitsinea (Suegra), (Criada), (Vecina), Kostas Galanakis (Luna), Theanó Ioannidu (Mendiga), Nefeli Orfanú (Muchacha 1ª), Meka Florá (Muchacha 2ª), María Liapiku (Muchacha 3ª), María Pyrunaki (Muchacha 4ª) Theódoros Moridis (Leñador 1º), Stavros Romanós (Leñador 2º), Spyros Mavidis (Leñador 3º), Thanos Kalioras (Mozo 1º), Kostas Galanakis (Mozo 2º), Spyros Mavidis (Mozo 3º).

**1981**

**TEATRO MUNICIPAL DE MITILENE**

Traducción: K. Kotziás

Dirección: N. Parikos

Vestuario: Perdró

Escenografía: Barbasis

Música: Dimitríu.

REPARTO:

Th. Káligá (Madre), Mánesi (Novia), A. Drakulinakos (Leonardo),  
Vardarós (Novio), Zarpa, Katrivanos, Menexés, Tulupaki, Gazettá y  
otros.

**1982**

**COMPAÑÍA NUEVA DE TEATRO**

Del 20 al 21 de agosto de 1982.

En el marco de los actos artísticos de 1982.

Teatro Lykavitós

Traducción: Nikos Gatsos.

Dirección: Alexis Damianós.

Escenografía-Vestuario: Iannis Tsarujis.

Música: Gerásimos Pylarínos.

Ayudante de dirección: Themis Mumulidis.

Canción: Alikí Kayaloglu, María Anastasíu.

**REPARTO:**

Tania Savvopulu (Madre), Katerina Vasilaku (Novia), Alexis Damianós (Padre de la Novia), Thanasis Mylonás (Leonardo), Fílippos Sofianós (Novio), Niki Tulupaki (Mujer de Leonardo), Rika Sifaki (Suegra), Iota Ikonomidu (Vecina), Markos Damianós (Luna), Elena Bodi (Mendiga), Jristina Vuduri (Muchacha), Alikí Kayaloglu (Muchacha), Peny Komninaki (Muchacha), Rena Kazaku (Muchacha), Jaris Enmanuíl (Leñador), Takis Theofanidis (Leñador), Dinos Dulgerakis (Leñador), Dimitris Vyzandios (Muchacho), Themis Mumulidis (Muchacho).



**1982**  
**CLUB TEATRAL DE VOLOS**  
**(AYTO. DE JALANDRI-CENTRO CULTURAL AGUILUCHO-**  
**TEATRO REMATIÁS)**

Dirección: Spyros Vrajoritis

-----

**1983**  
**TALLER TEATRAL DE JANIÁ**

Dirección: El. Braudaki

**1985**

**TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO DE AGRINIO**

Estreno: 30 de marzo de 1985.

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Ersi Vasilikioti

Escenario-Vestuario: Iannis Lekkos

Música: Yorgos Tsangaris

**REPARTO:**

Jrysula Kariori (Madre), Ioanna Siafkali (Novia), Stavros Farmakis (Padre de la Novia), Iannis Tatsis (Leonardo), Panayotis Setrefidis (Novio), Marina Makrí (Mujer de Leonardo), Andigoni Kukudi (Suegra), Ana Polytimu (Criada), Zoí Vuduri (Vecina), Yorgos Gkikas (Luna), Nikos Mandás (Mendiga), Jristina Exetzoglu (Muchacha 1<sup>a</sup>), Athanasía Arvaniti (Muchacha 2<sup>a</sup>), Aleka Zambara (Muchacha 3<sup>a</sup>), Iannis Papathanasis (Leñador 1<sup>o</sup>), Vangelis Petanitis (Leñador 2<sup>o</sup>), Kostas Spyropulos (Leñador 3<sup>o</sup>), Jristos Diplas.

**1986**

**TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO DE RÚMELI**

Dirección: Kostas Tsianos

-----

**1989**

**POR EL GRUPO TEATRAL DE O.S.Y.V.A.**

Representación de aficionados

**1990**

**COMPAÑÍA DIÁJRONO.**

Dirección: Remundos.

**1991**

**TEATRO EXPERIMENTAL DE LA CIUDAD**

**MARIETTA RIALDI**

Del 27 de noviembre al 12 de abril de 1992.

Fue representada también en el “Teatro Municipal de Volos” (17 y 18 de abril de 1992)

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Marieta Rialdi

Ambiente plástico: Kostas Paniaras

Escultura: Aspasía Papadoperaki

Intervenciones plásticas: Iulía Gazetopulu

Vestuario: Savvas Pasjalidis- Iulía Gazetopulu

**REPARTO:**

Marieta Rialdi (Madre), Titika Vljapulu (Novia), Thódoros Moridis (Padre de la Novia), Theófilos Vandoros (Leonardo), Dimitris Papakonstandinu (Novio), Tzeni Skarlatu (Mujer de Leonardo), Rika Sifaki (Suegra), Tzoni Garbi (Criada), Natalia Stefanu (Vecina), Yorgos Mutsios (Luna), Déspina Nikolaídu (Mendiga), Natalia Stefanu (Muchacha 1<sup>a</sup>), Viky Vanita (Muchacha 2<sup>a</sup>), Sofía Drosu (Muchacha 3<sup>a</sup>), Majmut Batnarní (Leñador 1<sup>o</sup>), Thanasis Zervas (Leñador 2<sup>o</sup>), Majmut Batnarní (Mozo 1<sup>o</sup>), Thanasis Zervas (Mozo 2<sup>o</sup>).

**1992**  
**COMPAÑÍA TEATRAL STOÁ**  
**COMPAÑÍA STOÁ (TEATRO STOÁ-ZOGRAFU)**

Traducción: Nikos Gatsos  
Dirección: Thanasis Papageorgíu  
Música: Nikos Dimitratos  
Escenario-Vestuario: Lea Kusi

**REPARTO:**

Lida Protopsalti (Madre), Dina Avagianú (Novia), Nikos Dimitratos (Padre de la Novia), Pavlos Orkópulos (Leonardo), Kyriakos Jatzimijailidis (Novio), María Jatzopulu (Mujer de Leonardo), Naná Tsonga (Suegra), Alexandra Pandelaki (Criada), Niki Jantzidu (Vecina), Simon Pátroklos (Luna), María Alvanú (Mendiga), Eleni Kulurioti (Muchacha 1ª), Emilía Funduki (Muchacha 2ª), María Tsimá (Muchacha 3ª), Thanasis Papageorgíu (Leñador 1º), Panos Vasiliadis (Leñador 2º), Dimitris Iannópulos (Leñador 3º), Iannis Anastasakis (Mozo 1º).

**1992**

**POR EL AYTO. DE KESARIANÍ-GRUPO TEATRAL DE  
JÓVENES DEL AYTO. DE KESARIANÍ (TEATRO DE  
KESARIANÍ)**

**1993**  
**POR EL GRUPO TEATRAL DE TRÍPOLI**  
**EN EL TEATRO MALIAROPULIO-ESCENA CENTRAL**  
Agosto de 1993

Traducción: Nikos Gatsos  
Dirección: Yorgos Biniaris  
Música: Nikos Gkovas-Vasilis Pierakeas  
Escenario: Nikos Asimópulos  
Vestuario: Manolis Kaladamis

**REPARTO:**

Katerina Tatuli-Mutafi, Thodorís Artópulos, Vasilikí G. Bókola,  
Athiná Jomatá, Vaso Petropulu, Thodorís Lokridas, Antiopi Margiá,  
Vula Tzortzopulu, Yorgos Zajarópulos, Margarita Davru, Evangelía  
Kapóyanni, Jariklia Kaltezioti, Yorgos Jr. Kotsiópulos, Yorgos  
Iliópulos, Andreas Monokrusos, Vangelis Kassavetis, Spyros Perdú,  
Jristos Terzís, Kyriakí Atzidu, Niki Papageorgíu, Lemoniá  
Papageorgíu, Nasia Papageorgaki y Yorgos Asimópulos.

**1993**

**TEATRO NACIONAL DEL NORTE DE GRECIA**

Estreno: 14 de mayo de 1993.

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Jristóforos Jristofís

Música: Iraklís Pasjalidis

Escenario- Vestuario: Lalula Jrysikopulu

REPARTO:

Anastasía Pandazopulu (Madre), Lilian Palantzá (Novia), Dimos Kutrulis (Padre de la Novia), Jaris Tsitsakis (Leonardo), Tasos Pandazís (Novio), Thalía Skarlatu (Mujer de Leonardo), Déspina Sfantzika (Suegra), Eleni Kaligá (Criada), Ana Manusaridu (Vecina), Aléxandros Múkanos (Luna), Keti Jronopulu (Mendiga), Athanasía Georgíu (Muchacha 1<sup>a</sup>), Angelikí Funduki (Muchacha 2<sup>a</sup>), Lili Vafiadu (Muchacha 3<sup>a</sup>), Yorgos Mustakas (Leñador 1<sup>o</sup>), Nikos Kolovós (Leñador 2<sup>o</sup>), Leonidas Vardarós (Leñador 3<sup>o</sup>), Jristódulos Stylianú (Mozo 1<sup>o</sup>), Zoí Yoakím, Nikos Manolópulos, Nikos Papázoglu, Vana Pasjali, Panayotis Stavrulakis, Jarula Tufexí (Invitados-Bailarines-Vecinas jóvenes).



**1994**  
**TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO DE KALAMATA**  
**EN ESCENA CENTRAL**

Estreno: 9 de diciembre de 1994.

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Kostas Bakas

Música: Yorgos Tsangaris

Escenario- Vestuario: Fedon Patrikalakis

Coreografía: Natasa Zuka

**REPARTO:**

Aliki Alexandraki (Madre), María Drakopulu (Novia), Panayotis Raptakis (Padre de la Novia), Pasjalis Tsarujas (Leonardo), Stelios Gkatzás (Novio), Jariklia Jristodulopulu (Mujer de Leonardo), Stavroula Spyridonos (Suegra), María Kandifé (Criada), María Kandifé (Vecina), María Patriarjea (Luna), Stavroula Spyridonos (Mendiga), Kleopatra Rontiri (Muchacha 1<sup>a</sup>), Jrysanthi Mavraki (Muchacha 2<sup>a</sup>), María Patriarjea (Muchacha 3<sup>a</sup>), Stathis Samartzís (Leñador 1<sup>o</sup>), Yorgos Vutos (Leñador 2<sup>o</sup>), Stathis Samartzís (Mozo 1<sup>o</sup>), Yorgos Vutos (Mozo 2<sup>o</sup>), Iannis Politakis (Mozo 3<sup>o</sup>), Iannis Nikolópulos (Mozo 4<sup>o</sup>), Kleopatra Rondiri (Pequeña 1<sup>a</sup>), Jrysanthi Mavraki (Pequeña 2<sup>a</sup>).

**1996**

**TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO DE IOÁNNINA  
EN TEATRO KABERIO**

Estreno: 19 de enero de 1996.

La representación del 26 de enero estuvo dedicada a la Fundación Cultural Kaberio de Ioánnina por su aportación durante años al teatro.

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Nikos Jatzipapás

Música: Yorgos Bunduvís

Escenario- Vestuario: María Mórava –Silvia Osio

Coreografía: Dionysía Fidopulu

**REPARTO:**

Eleni Karpeta (Madre), María Savva (Novia), Yorgos Tzerpos (Padre de la Novia), Stelios Nikolaídis (Leonardo), Panayotis Noifelt (Novio), Konstandina Papanastasíu (Mujer de Leonardo), Niki Tsingalu (Suegra), Eva Mustaká (Criada), Marina Gazettá (Vecina), Mijalis Bizios (Luna), Marina Gazettá (Mendiga), Vangelió Iannaki (Muchacha 1ª), Vaso Lipa (Muchacha 2ª), Thanasis Skarlingos (Leñador 1º), Yorgos Gkikas (Leñador 2º), Vasilis Gurgulis (Leñador 3º), Mijalis Vakalis (Mozo 1º), Eva Mustaka (Vecina 2º).

Paralelamente fueron celebrados los 60 años de la muerte de Lorca. Desde el 22 de enero, cada lunes, el grupo musical de la Universidad de Ioánnina “Vaárvitos”, presentaba la actuación musical “Canta un gorrión sobre el pequeño olivo”, con poesía de Lorca musicada por compositores griegos.

**1996**

**POR EL GRUPO TEATRAL EPL DE VERIA**

**En el marco del Concurso Nacional de Drama Antiguo y  
Teatro Contemporáneo de alumnos.**

Dirección-Escenario-Vestuario-Música-Coreografía: los alumnos del  
Grupo Teatral

Profesores responsables: Vasilis Tsaprazis – Sonia Karayannidu

**REPARTO:**

Talía Zajariadu (Madre), Argiró Papadina (Novia), Yorgos Anthitsis  
(Padre de la Novia), Yorgos Papadimitríu (Leonardo), Yorgos  
Stergiópulos (Novio), Jrysula Nikolaídu (Mujer de Leonardo),  
Dímitra Sakalí (Suegra), Efi Karafola (Criada), Emi Dimitriadu  
(Vecina), Dímitra Muratidu (Luna), Jará Vasiliadu (Mendiga), Vaso  
Tzatzaki (Muchacha 1ª), Eleni Buliubasi (Muchacha 2ª), Sofía Dala  
(Muchacha 3ª), Agapi Gialamá (Leñador 1º), Rania Patsiavura  
(Leñador 2º), Efi Karafola (Leñador 3º), Rania Patsiavura (Niña),  
Themis Enmanuilidis (Mozo 1º), Andonis Zisópulos (Mozo 2º),  
Lefteris Eleftheriadis (Mozo 3º).

**1996**

**POR EL TALLER TEATRAL DE AFICIONADOS  
DEL TEATRO MUNICIPAL PERIFÉRICO DE VOLOS**

Del 29 de mayo al 30 de junio de 1996.

En el baile interviene M. Mamaluku

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Dimitris Daktylás

Música: Grigoris Sultanis

Escenografía: Dimitris Rusópulos

**REPARTO:**

Kyriakí Mosju (Madre), Angelikí Tsabazi-María Karatzá (Novia),  
Stéfanos Lappas (Padre de la Novia), Apostolis Rizópulos  
(Leonardo), Dimitris Kutsodimitris (Novio), Gkely Tsiamaní (Mujer  
de Leonardo), Zoí Taktikú (Suegra), Vaya Bekioti (Criada), Dina  
Atsalaki (Vecina), Aléxandros Kosmás (Luna), Naky Andritsu  
(Mendiga), Athiná Vita (Muchacha 1<sup>a</sup>), Ifigenia Xanthopulu  
(Muchacha 2<sup>a</sup>), María Fotaki (Muchacha 3<sup>a</sup>), Dimitris Papandoníu  
(Mozo 1<sup>o</sup>), Aléxandros Kosmás-Athiná Vita-Stéfanos Lappas  
(Pájaros).

**1996**

**De aficionados en Gkazi (Pireós 100)**

Las representaciones fueron coordinadas por el Centro Cultural del

Ayto. de Atenas.

Del 6 al 7 de julio de 1996

Dirección: Yorgos Iannarakos

Escenario- Vestuario: Evgenía Miniakuli

Coreografía: Dora Tsatsu

Música: Yorgos Strangas

**1996**  
**Por la “Antigua Eléctrica”**

-----

**1996**  
Representación escolar  
Por el “Grupo Teatral EML de Veria.

**1997**

**Por el “E.P.L.” de Kavala**

En el marco del “Encuentro Europeo de Teatro Escolar”

Atenas, del 11 al 18 de abril de 1997

Organización: Sociedad Educativa-Teatro de Arte de Károlos Kun

Colaboración: Dpto. de Estudios Teatrales de la Universidad de  
Atenas, “Programa Melina”

Por el Teatro de Arsakio de Psijikó

La representación fue el 16 de abril de 1997

Profesores Responsables: Yorgos Botsios-Fanis Jantzimijaíl

**1997**

**Por el Grupo Teatral “Theatrodini”**

Representación Estudiantil con la colaboración del Museo de Historia de la Universidad de Atenas en el marco del programa de actos de mayo a septiembre de 1997, del “Primer Encuentro de Teatro de Investigación”

El 29 y el 30 de mayo de 1997.

Dirección: Martha Fritzila

Escenografía-Vestuario-Música: V. Mantzukis

Músicos: V. Mantzukis, G. Divolis, D. Savvas

Actúan:

Th. Andreu, T. Arkudi, A. Damianaku, R. Diamandí, F. Dorikú, A. Efratogu, J. Kalantzí, Th. Karamanos, Th. Karlesi, G. Kurkumeli, N. Kurti, A. Kyriaku, D. Mavreas, E. Naum, K. Nikolau, V. Nikolopulu, G. Papangelís, K. Peleki, M. Petrulis, D. Perfyriadu, P. Puri, G. Tsiamosfyris, K. Filí, S. Psarudakis.



**1997**

**Por el E.P.L. de Kavala**

De aficionados

En el marco del “Periódico de Teatro del Grupo Periodístico de los  
Colegios de Arsakio”

“Mes de Primavera-Mes de Teatro”

La representación fue el 16 de abril de 1997

**1998**

**Danza teatral**

**Por el Teatro Nacional del Norte de Grecia**

Del 21 de diciembre de 1998 al 31 de enero de 1999

En el Teatro del Monasterio de los Lazaristas/Escena: Sokratis

Karandinós

Por el Teatro de Danza de Tesalónica

Dirección-Tratamiento dramático: Nikos Sakalidis

Coreografía: Anastasía Theofanidu

Escenario-Vestuario: Afroditi Kutsudaki

Música: Paris Parasjópulos-Nikos Vuduris

**REPARTO:**

Evangelía Jristoforatu (Madre), Katerina Kervanidu (Novia),  
Odiseas Kesidis (Padre de la Novia), Kostas Gerardos (Leonardo),  
Iannis Martos (Novio), Marlén Versiuren (Mujer de Leonardo), Peny  
Jristopulu (Criada), Dimitris Iordanidis (Fantasma del padre),  
Siuitsi Otani (Fantasma del hijo mayor), Ilías Tsákonas (Luna), Jará  
Theotokatu (Mendiga), Stela Lionaki (Muchacha 1ª), Dimitris  
Iordanidis- Siuitsi Otani-Odyseas Kesidis (Leñadores), Dimitris  
Iordanidis- Siuitsi Otani (Mozos).

**1999**

**Representación Escolar por el Instituto Leondio de Nea  
Smirni**

-----

**2000**

**Por la Compañía Teatral “Calle de Tesalónica”**

En el Teatro “Calle” (Tesalónica) desde el 5 de noviembre (cada  
viernes, sábado y domingo)

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Jristos Papastergíu

Escenario- Vestuario: María Kondopulu – Kaliopi Jarela

Coreografía: Efi Tsolakidu

Música: Dimitris Kejagiás

Ayudante de dirección: Sofía Georgiadu

**REPARTO:**

Zoí Avramidu, Kostas Apostolu, Mariana Arvanitidu, Iannis  
Gkundaras, Ana Theodoridu, Kikí Karalívanu, Kely Karandai,  
Cristina Kizaki, Eva Topuzi, Iannis Tosunidis, Ioanna Jaliabala,  
Pavlina Jarela, Spyros Jarelas.

Cantante: Dimitris Kejagiás.

**2002**

**Por el Teatro Municipal Periférico de Agrinio.**

**Gira profesional**

En Agrinio en el Teatro-Jardín Municipal del 3 al 10 de julio. Otras representaciones: Zajaro (13 de julio), Klonatzídika de Trípolis (15 de julio), Anfiteatro Sainopolio de Esparta (16 de julio), Andirio (17 de julio), Mesolongi (18 de julio), Auditorio Romano de Patrás (19 de julio), Teatro de Rocas Melina Merkuri (21 de julio), Ermúpoli de Syros (23-24 de julio), Teatro Rematiás (26 de julio), Teatro Veakio del Pireo (27 de julio), Mesolongi (30 de julio), Meganisi de Lefkada (2 de agosto), Préveza (3 de agosto), Megalojori de Arta (4 de agosto), Corfú (5 de agosto), Teatro Antiguo de Iniadon (19 de agosto), Fytíes (11 de agosto), Astakós (12 de agosto), Míticas de Etoloakarnanías (13 de agosto), Lefkada (14 de agosto), Ano Jora de Nafpaktos (16 de agosto), Corfú (17 de agosto), Ioánnina (18 de agosto), Thermos Etoloakarnanías (19 de agosto), Karditsa (21 de agosto), Iannitsá (22 de agosto), Anfípoli (23 de agosto), Veria (25 de agosto), Tesalónica (Teatro Jardín, 26-28 de agosto), Tesalónica-Teatro Abierto de Sykeos (31 de agosto), Kozani (3 de septiembre), Teatro Antiguo de Fílipos (4 de septiembre), Larisa (5 de septiembre), Teatro de Lykavitós (8 de septiembre), Agía Paraskeví (10 de septiembre), Alsos de Iliúpolis (11 de septiembre), Agios Stefanos (13 de septiembre), Teatro-Jardín de Papagu (15 de septiembre).

Traducción: Nikos Gatsos  
Dirección: Thodorís Gkonis  
Escenario: Marios Spiliópulos  
Vestuario: Lambriní Kardará  
Música: Manos Jatzidakis  
Adaptación teatral de música: Nikos Kypurgós  
Coreografía: Angelikí Mutsopulu

**REPARTO:**

Anna Vagená (Madre), Gogó Brebu (Novia), Yorgos Moróyannis (Padre de la Novia), Dimitris Alexandrís (Leonardo), Stelios Geranís (Novio), Iasemí Kilaidoni (Mujer de Leonardo), Angelikí Lemoní (Suegra-Mendiga), María Tsimá (Criada-Vecina), Galini Jatzipasjali (Luna- Muchacha 2<sup>a</sup>), Rasmi Sukuli (Muchacha 1<sup>a</sup>), Iannis Papathanasis (Leñador 1<sup>o</sup>), Tasos Korozis (Leñador 2<sup>o</sup>).

**2002**

**Por el Teatro Piraikó**

En el Teatro-Jardín Municipal de Nikia, el 26 de agosto

-----

**2004**

**Por la Universidad de Ioánnina (Grupo Teatral “Círculo  
teatral”)**

Representación en el marco del Festival de Grupos Teatrales  
Universitarios. En el “Teatro Municipal de Kalithea”, el 26 de mayo  
de 2004.

**2004**

**Por el Grupo Teatral "Rueca-Anemi"**

En Imitós, en el "Club Filoproodo"

El 19 y 20 de marzo de 2004

Dirección: Jrysula Surá.

-----

**2005**

**Por el Grupo Teatral de Mitilene "Ástegi"**

En el marco del 17º Encuentro de Compañías de aficionados del Egeo. En Quíos, en el Centro Cultural Omirio, el 23 de noviembre

**2005**

**Por el Grupo Teatral del Ayto. de Jolargós**

En el Teatro Municipal al Aire Libre, el 13 de septiembre, en el marco del 19º Concurso Nacional de Teatro de Aficionados del Ayto. de Zografu.

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Katerina Blatsu

Escenario-Vestuario: Xanthí Tavularea

Tratamiento musical: Katerina Blatsu

Composición musical y música sobre escena: Andonis Jarisis

(guitarra)

Canción: Iliada Kalamará

Coreografía: por el Grupo

**REPARTO:**

Mariana Gioldasi (Madre), Stavroula Moka (Novia), Simos Nikolakópulos (Padre de la Novia), Spyros Papakostas (Leonardo), Katerina Konstandopulu (Mujer de Leonardo), Zoí Geroyorgi (Suegra), Athiná Theodoratu (Criada), Sofi Karantzá (Vecina-Muchacha 1ª), Gogó Dialektú (Vecina-Muchacha 1ª), Eleni Zankuti (Muchacha), Iliada Kalamará (Muchacha), Kely Kastrinaki (Pescador, Muchacha, Vecina), Alexandra Balomenu (Mendiga), Alexis Papalexíu (Pescador-Mozo), Yorgos Prentzas (Mozo), Yorgos Tzuvelekis (Luna), Andonis Jarisis (Médico), Ioanna Jatzopulu (Vecina-Muchacha).



**2006**

**TEATRO NACIONAL-**

**TEATRO KAPPA**

Período de invierno: 2006-2007

Traducción: Nikos Gatsos

Dirección: Sotiris Jatzakis

Escenario: Yorgos Patsas

Vestuario: Ersi Drini

Música-Canciones: Manos Jatzidakis

Tratamiento-Instrucción musical: Savvina Iannatu

Coreografía: María Manioti

Ayudante de dirección: Lina Zarkadula

Músicos: Evgenía (piano), Angelikí Muriki (violoncelo)

**REPARTO:**

Déspina Bebedeli (Madre), Tania Trypi (Novia), Jristos Parlas (Padre de la Novia), Konstandinos Konstandópulos (Leonardo), Aléxandros Burdumis (Novio), Tzini Papadopulu (Mujer de Leonardo), María Konstandaru (Suegra), Cristina Tsafu (Criada), Agoritsa Ikonomu (Vecina-Invitada), (Luna), (Mendiga), Rena Vanvakopulu (Muchacha 1<sup>a</sup>), María Manioti (Bailarina-Niña), Ifigenia Alysandratu (Muchacha 2<sup>a</sup>), Melina Vanvaká (Muchacha 3<sup>a</sup>), Natalia Stefanu (Muchacha 4<sup>a</sup>), Manolis Siragakis (Mozo 1<sup>o</sup>-Leñador 1<sup>o</sup>-Invitado), Dimitris Drosos (Leñador 2<sup>o</sup>-Invitado), Yorgos Pispinís (Leñador 3<sup>o</sup>-Invitado), Vangelis Stratigakos (Mozo 2<sup>o</sup>-Leñador 4<sup>o</sup>-Invitado), Themistoklís Panu (Luna), Eleni Uzunidu (Mendiga), Rea Fortuna (Una mujer).

## **2. REPRESENTACIONES Y ACTOS ESPECIALES**

**1993**

### ***AMOR, VIDA Y MUERTE***

Por el Grupo de aficionados del Teatro Municipal Periférico de Veria  
“Expresión” en la sala del Hogar Andoniadías.

La representación de escenas de diferentes obras de F. García Lorca  
(: *Los títeres de Cachiporra, La magia de la mariposa, Bodas de sangre, La zapatera prodigiosa, Yerma, La casa de Bernarda Alba, Mariana Pineda, Doña Rosita la soltera*)

**1995**

**DANZA TEATRAL**

**TEATRO DE MOVIMIENTO “KNOSÓS”-TESALÓNICA**

Estreno: 10 de abril de 1995. Reposición: 22-24 de mayo de 1995, 29 de enero de 1996 y 12 de febrero de 1996 en Ioánnina.

Traducción (fragmentos): Nikos Gatsos

Dirección: Isídoros Sideris

Música: Iannis Metalinós – Igor Stravinski (fragmentos de Petrouchka)

Escenario- Vestuario: Stavros Andonópulos

Coreografía: Isídoros Sideris- Kyriakos Kosmidis

A cargo de la música: Dimitris Giakas

**REPARTO:**

Magda Gerosideri (Madre), Synthia Fridá (Novia), Tasis Jristoyannópulos (Padre de la Novia), Kyriakos Kosmidis (Leonardo), Efthimios Dukas (Novio), Cristina Vasilopulu (Mujer de Leonardo), (Suegra), Margarita Varlamu (Criada), (Vecina), Tasis Jristoyannópulos (Luna), Angelikí Vaená (Mendiga), Martha Tobulidu – Katerina Emmanuil – Elena Kakavá – María Yfestidu (Muchachas), Martha Tobulidu – Margarita Varlamu – Katerina Emmanuil – Mijalis Topkarás –Jristos Iánnaris (Leñadores), Jristos Iánnaris – Mijalis Topkarás (Mozos), Martha Tobulidu – Mijalis Topkarás - Katerina Emmanuil –Jristos Iánnaris (Voces en el bosque)

**1997**

***RITUAL DEL AMOR***

Por el Teatro Municipal Periférico de Rodas

Con fragmentos de *Bodas de sangre*

En la escena del “Teatro Nacional”, del 23 al 26 de mayo de 1997

Dirección: Kostas Katsulakis

Movimiento: Fotiní Teranova

Escenario-Vestuario: Kostas Katsulakis y Andromaji Batzuki

Música: Kostas Iannakis

Actúan:

Margarita Angelopulu, Rula Vasilopulu, Eleni Dédoglu, Jrisula Koza,  
Missi Kosta, Ismini Libada, Irini Murelatu, Andromaji Batzuki,  
Alexandra Botsiu, Tharení Pardaka, María Polyjroni, Feri Reizidu,  
Yorgos Sávvenas, Kostas Savvadakis, Kostas Jartofylis, Yorgos  
Jrysostomu.

**1998**

**CANCIÓN DEL AMOR**

Representación musical con fragmentos de las obras: *Yerma*, *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *Los títeres de Cachiporra*.

Dedicada a los 100 años del nacimiento de F. García Lorca, por el Teatro Municipal Periférico de Kozani.

Composición de textos-Dirección: Naná Nikolau

Orquestación: Iannis Ioannu

Vestuario: Labriní Kardará

Coreografía: Sofía Andoniadu

Iluminación: Panayotis Manusis

**REPARTO:**

Pelagía Angelidu (Elevthería Vidaki), Marina Gaceta (Konstandinos Iannakópulos), Dimitris Karaviotis (Eva Mustaka), Eva Nedu (Panos Panópulos), Dimitris Politis (Yorgos Suxés – Ana Tsinari)

Como fuentes para la composición de los textos, había textos de N. Gatsos, Iulía Iatridi, Rod Usher, Ángeles García, José Luis Vita San Juan y traducciones de Agathí Dimitruka.

Canciones sobre la poesía de Lorca: Manos Jatzidakis, Mikis Theodorakis, Stavros Xarjakos, Jristos Leondís, Nikos Mamangakis, Iannis Glezos.

**2000**

**LA CANCIÓN DEL AMOR**

Reposición, renovación y extensión de la representación de la temporada de invierno anterior.

En Kozani, en el Estadio Nacional, del 5 al 10 de julio. Incluye escenas de las obras: *Yerma*, *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *Los títeres de Cachiporra* y el poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

Otras representaciones: Tesalónica (Teatro del Bosque, 19-20 de julio), Kilkís (21 de julio), Kasandria de Jalkidikís (22 de julio), Siátista (8 de agosto), Grevená (11 de agosto), Irodio (21 de agosto), Édesa (22 de agosto), Sykeés (23 de agosto), Ptolemaída (24 de agosto), Grevená (26 de agosto), Volos (29 de agosto), Lárisa (30 de agosto), N. Ionía (31 de agosto), Peristeri (1 de septiembre), Korydalós (2 de septiembre), Teatro Temariás (3 de noviembre), Lykavitós (5 de noviembre).

Composición de textos y Dirección: Naná Nikolau

Escenario y Vestuario: Labriní Kardará

Música y canciones: Iannis Glezos, Jristos Leondís, Nikos

Mamangakis, Iannis Xarjakos y Manos Jatzidakis.

Orquestación y piano: Iannis Ioannu

Instrucción musical-canción-violín-armónica: Vangelis Vettas

Piano: Vasilis Jatzinikolau

Canción: Kaliopi Vetta

Coreografía: Vasilis Myrianthópulos

#### REPARTO:

Pelagía Angelidu (María en la 1ª, Vecina 1ª en la 2ª, Novia en la 3ª, Martirio en la 4ª), Anatolí Athanasiadu (Vecina 2ª en la 2ª, Mujer de Leonardo en la 3ª, Adela en la 4ª, Rosita en la 5ª), Alikí Alexandraki (Vieja pagana en la 1ª, Criada en la 3ª, Poncia en la 4ª), Vangelis Vettas (Mozo en la 2ª), Marina Gazeta (Vecina 3ª en la 2ª, Suegra y Mendiga en la 3ª, Magdalena en la 4ª), Konstandinos Iannakópulos (Mozo en la 2ª, Cocoliche en la 5ª), Jristos Kelandonis (Zapatero en la 2ª, Leñador 1º en la 3ª, Padre en la 5ª), Vera Kruska (Yerma en la 1ª, Zapatera en la 2ª, Luna en la 3ª, Bernarda en la 4ª), Nikos Sideris (Víctor en la 1ª, Mozo en la 2ª y en la 5ª, Novio en la 3ª), Yorgos Suxés (Leñador 2º en la 3ª, Cristobita en la 5ª), Kostas Terzakis (Juan en la 1ª, Leonardo en la 3ª, Currito en la 5ª, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías), Ana Tsinari (Muchacha en la 2ª y en la 3ª, Amelia en la 4ª, Niño en la 5ª).

**2004**

**LA HORA DE LA SANGRE**

**Por el “Grupo de Teatro Red de Artes”**

Representación basada en textos de Lorca.

En el “Puente de Arta”, el 21 de junio.

-----

**2005**

**PERDIDO EN EL SUEÑO**

Dedicada a los 70 años de la muerte de F. García Lorca, la  
representación está basada en *Bodas de sangre*.

Por el grupo teatral “Con Atenas” de los Active Member y de Nikos  
Tuliatu.

En el Teatro “Dibujos”.

Temporada teatral: 2005-2006

Dirección: Athiná Pappá

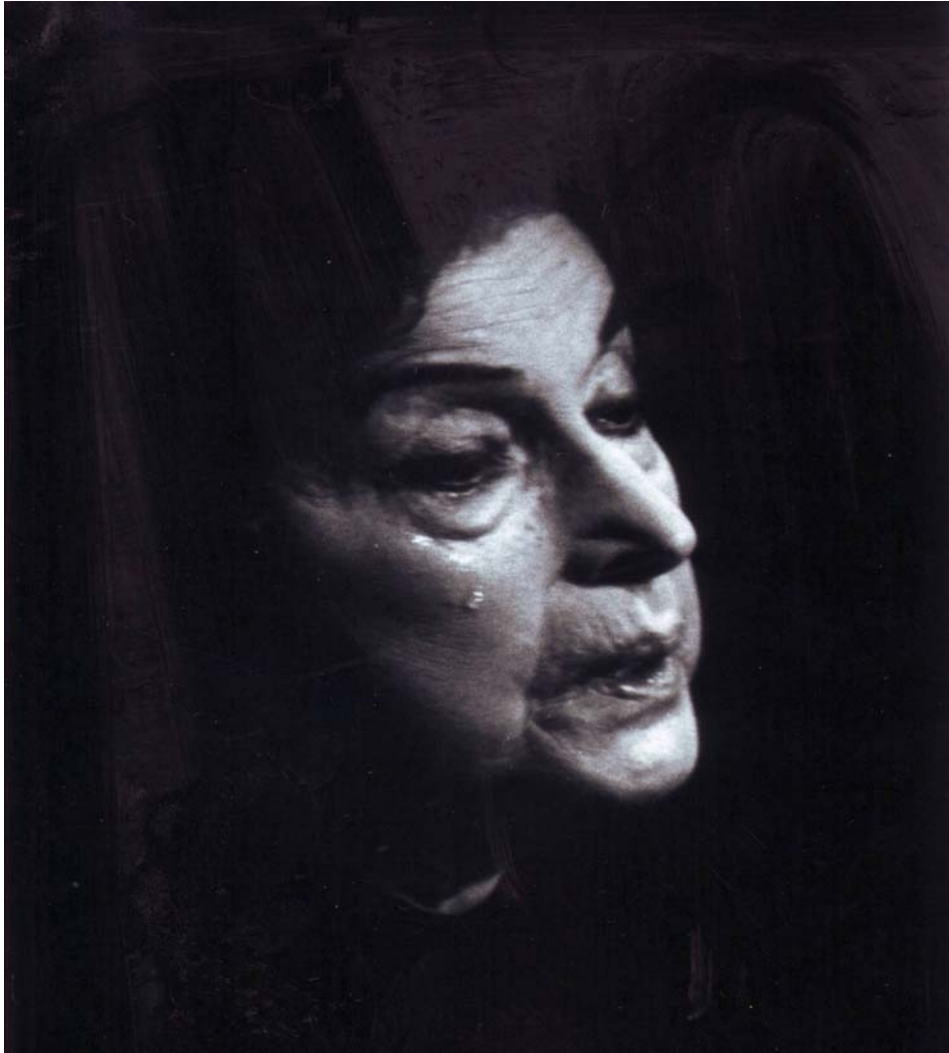
Escenario-Vestuario-Máscaras: Sofía Zuberi

Música: B. D. Foxmour de los Active Member, toca instrumentos de  
percusión: Nikos Tuliatos.

Interpretan: Athiná Pappá, Katerina Savvrani, Konstandinos  
Karadimas.



**ANEXO 2. Material gráfico: Representaciones y personajes principales en la recepción de *Bodas de sangre* en Grecia (1948-2007)**



**Ilustr. 1.** La actriz griega Katina Paxinú interpretando a la *Madre* de “Bodas de sangre”- Compañía Minotís-Paxinú (1970 – 71)



**Ilustr. 2.** En el Teatro Paxinú, escena de las *Bodas de sangre* de la Compañía Minotís-Paxinú en la temporada 1970-1971, con dirección de Alexis Minotís, traducción de Nikos Gatsos, música de Manos Jatzidakis, escenografía de Vasilis Vasiliadis, coreografía de María Jors, vestuario de Eli Solomonidu-Balanu e instrucción musical de Eli Nikolaídu. Los actores, de izquierda a derecha: Niki Triandafylidi (Novia), Kostas Kastanás (Novio), Katina Paxinú (Madre), Vasilis Andreópulos (Padre) y Kostas Mesaris (Leonardo).



**Ilustr 3.** En la imagen podemos ver a las conocidas actrices Andigoni Valaku, Eleni Jatziryri, Rita Myrat, Eleni Zafiriu, Pitsa Kapitsinea, Jristina Kalogerikú, Popi Papadaki y, justo en el centro, presidiendo la fotografía, Katina Paxinú. Están esperando realizar la primera lectura de *La casa de Bernarda Alba* que montaría el “Teatro Nacional” en 1962. La mayoría de estas intérpretes, también formarán parte de las representaciones de *Bodas de sangre*.



**Ilustr. 4.** En la “Central” del Teatro Nacional, escena de las *Bodas de sangre* que dirige Alexis Solomós en la temporada teatral 1980-1981. En la imagen, Eleni Jatzargyri en el papel de *Madre* y Nora Valsami en el de *Novia*.



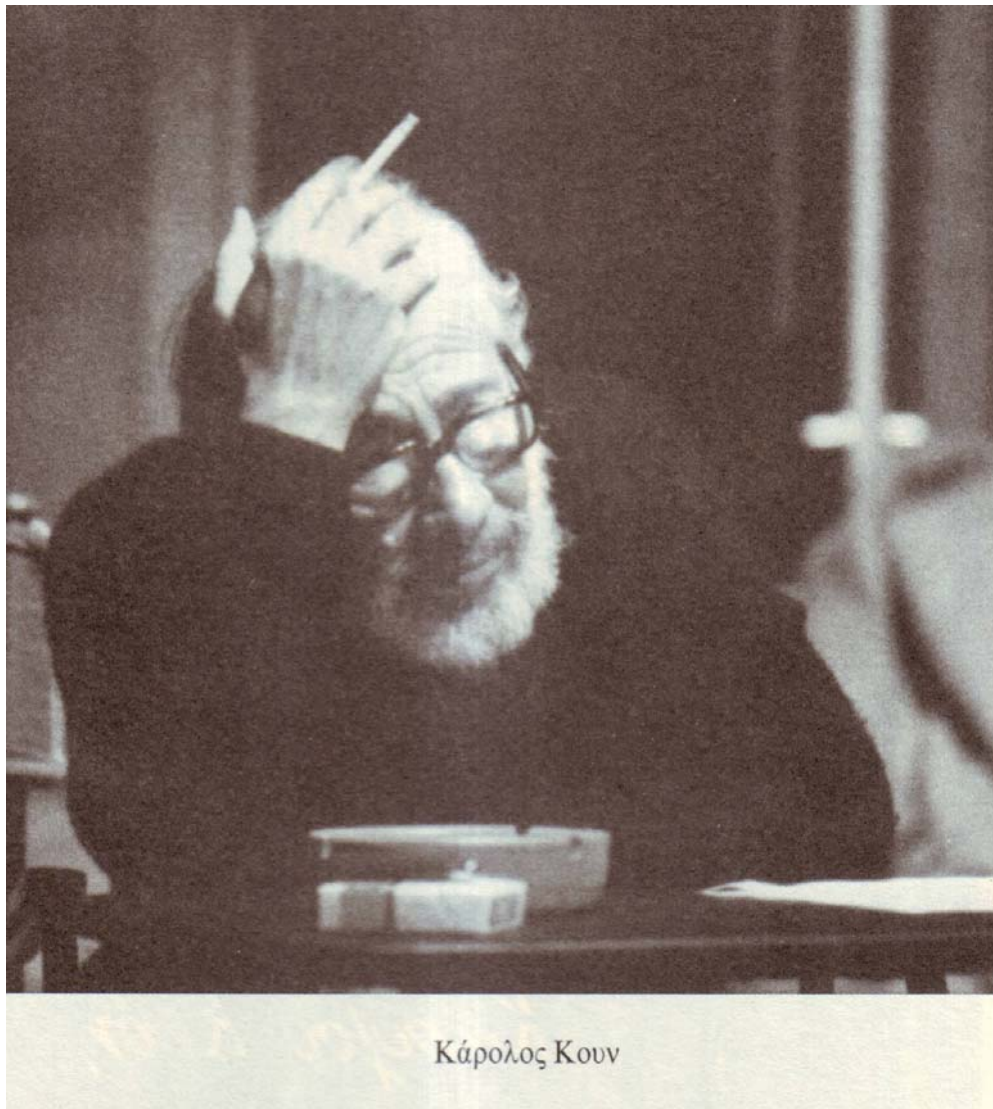
**Ilustr. 5.** En el Vasilikón Theatron, Katina Paxinú y Vera Zavitsianu en una escena de *La casa de Bernarda Alba* que monta en 1962 el Teatro Nacional con dirección de Alexis Minotís, traducción de Nikos Gatsos, música de Vittorio Rietti y escenografía de Iannis Tsarujis. El reparto estuvo también formado por otros destacados actores: Eleni Jatzargyri (Martirio), Popi Papadaki (Amelia), Jristina Kalogerikú (M<sup>a</sup> Josefa), Rita Myrat (Angustias), Pitsa Kapítsinea (Magdalena), Myrsini Santorineu (Prudencia), Eleni Zafiriú (Poncia) y Andigoni Valaku (Adela).



**Ilustr. 6.** Escena de una representación de las *Bodas de sangre* que monta el “Teatro Nacional del Norte de Grecia” en 1993, con dirección Jristóforos Jristofis, traducción de Nikos Gatsos y música de Iraklís Pasjalidis. Entre los intérpretes: Anastasía Pandazopulu (Madre), Lilian Palantzá (Novia), Dimos Kutrulis (Padre de la Novia), Jaris Tsitsakis (Leonardo), Tasos Pandazís (Novio), Thalía Skarlatu (Mujer de Leonardo), Déspina Sfantzika (Suegra), Eleni Kaligá (Criada).



**Ilustr. 7.** En el Teatro Kappa, al final de una de las representaciones de *Bodas de sangre* que monta el Teatro Nacional en 2006 bajo la dirección de Sotiris Jatzakis, con traducción de Nikos Gatsos y música de Manos Jatzidakis. Entre los conocidos intérpretes que formaron parte de este reparto, de izquierda a derecha y en primera línea, podemos distinguir en la imagen a Cristina Tsafu (Criada), Aléxandros Burdumis (Novio), Tania Trypi (Novia), Konstandinos Konstandópulos (Leonardo), Déspina Bebedeli (Madre), María Konstandaru (Suegra) y a Jristos Parlas (Padre de la Novia).



**Ilustr. 8.** El director escénico Károlos Kun, quien lleva por primera vez a la escena griega, en 1948, *Bodas de sangre* logrando al tiempo un excepcional triunfo que determina finalmente la trayectoria futura de la obra lorquiana en el país griego.





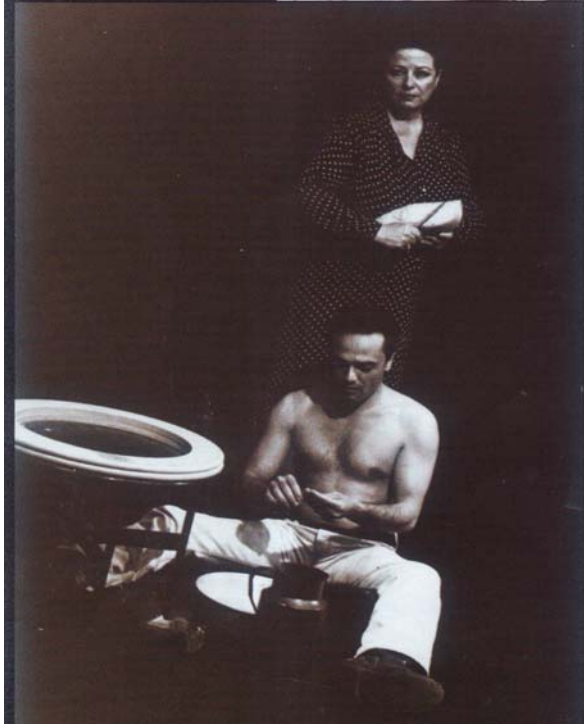
**Imagen 9.** Dos de los colaboradores del director de escena K. Kun en su exitoso montaje de *Bodas de sangre* de 1948: el traductor Nikos Gatsos (a la izquierda) y el músico Manos Jatzidakis, cuyos trabajos posteriormente serían utilizados por la gran mayoría de los directores escénicos para la representación de la obra.



**Ilustr. 10.** El músico Manos Jatzidakis, quien compone para el primer estreno de *Bodas de sangre* en 1948 las canciones que más han acompañado a esta obra en la escena griega.



**Ilustr. 11.** En un ensayo de las *Bodas de sangre* del DI.PE.THE. de Agrinio (2002) bajo la dirección de Thodorís Gkonis. Al fondo: Dimitris Alexandrís (Leonardo) y Stelios Geranís (Novio), y en el centro de la fotografía Gogó Brebu (Novia).



**Ilustr. 12.** Durante el ensayo del primer acto, con Anna Vagená (Madre) y Stelios Geranís (Novio).



**Ilustr. 13.** La mítica actriz Kyveli.

Intérprete en 1963 del papel de la *Madre* en las *Bodas de sangre* que sube a escena el “Teatro Nacional del Norte de Grecia” con dirección a cargo de la misma actriz. Este montaje contó además con la traducción de N. Gatsos, la escenografía y el vestuario de Yorgos Vakaló y la música de Manos Jatzidakis. En el reparto: Kyveli (Madre), Talía Kaligá (Novia), Dimitris Veakis (Padre de la Novia), Ilías Stamatíu (Leonardo), Alekos Petsos (Novio), Klió Nikolau (Mujer de Leonardo), Aleka Paízi (Suegra) y otros.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

Rev. *L'Avant Scene Theatre* 452-453 (julio 1970): "Spécial Lorca. Theatre". Contiene: Le petit retable de Don Cristóbal.; La maison de Bernarda Alba; Richesses theatrales Federico Garcia Lorca.

Rev. Magazine littéraire 243 (enero 1988).

AAVV, *Antología Poética en honor de García Lorca*, Granada: Univ. de Granada, 1986.

AAVV, *El crimen fue en Granada. Elegías a la muerte de García Lorca*, Barcelona: Lumen, 2000.

AAVV, *Actas del coloquio celebrado en la casa de Velásquez: Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid: Universidad Complutense, 1988.

AAVV, *Estética de la recepción*, compilación de textos y bibliografía: José A. Mayoral, Madrid: Arco/Libros, 1987.

Casa-Museo Federico García Lorca Fuentevaqueros, *Grecia y Federico García Lorca*, Granada: Diputación Provincial de Granada-Patronato Cultural Federico García Lorca, 1987.

ACKER Y.,

2000: “Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918)”, en *Ivan Nommick & Antonio Álvarez Cañibano, Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla – Centro de Documentación de música y danza- INAEM, pp. 229-232.

AGUILAR R. M<sup>a</sup>,

2006: «El mito griego en la poesía de García Lorca», en J. M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 209-236.

AGUILAR CRIADO E.,

1990: *Cultura popular y folklore en Andalucía. Los orígenes de la Antropología*, Sevilla.

AGUILERA SASTRE J.,

1989: «El teatro experimental como alternativa. 1920-1929», en *Cuadernos El Público* 42, Madrid.

ÁLAMO FELICES F.,

2000: «La música como símbolo y expresión de lo inefable: la relación Lorca/Falla», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 387-393.

ALARCÓN SIERRA R.,

2000: «La herencia modernista en la poesía de Federico García Lorca», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 451-483.

ALBARDÍAZ GIMÉNEZ B.,

2000: *El teatro clásico en la tragedia de Lorca*, Tesis Univ. de Granada.

ALBERICH J. M.,

1965: «El erotismo femenino en el teatro de García Lorca», *Papeles de Son Armadans*, XXXIX, pp. 9-36.

ALBERTI R.,

1975: *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona: Seix Barral.  
1984: Alberti, Rafael 1902-1999, *Federico García Lorca, poeta y amigo*, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.

ALDUNATE P. A.,

1937: *Federico García Lorca a través de Margarita Xirgú: ensayo leído en la Universidad de Chile*, Santiago de Chile: Nascimento.

ALONSO FERNÁNDEZ R. M<sup>a</sup>,

2000: «Poemas de Federico García Lorca en Grecia», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno*

(1898-1998), Granada: Diputación de Granada, pp. 676-681.

ALONSO VALERO E.,

2006: «Lo trágico: Nietzsche y Lorca», en J. M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 131-146.

ÁLVEREZ DE MIRANDA A.,

1963: *La metáfora y el mito*, Madrid: Taurus.

AMORÓS A.,

2000: *El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca*, Madrid: Biblioteca Nueva/La piel de toro.

ANDERSON A.,

1933: “On Broadway, Off Broadway: García Lorca and the New York Theatre, 1929-1930”, en *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 8.16: 135-148.

1985: *Representaciones provinciales de dramas de García Lorca en la vida del autor*, separata, Madrid: Segismundo, vol. 41-42.

ANDURA VARELA F.,

1984: «Pintores-escenógrafos para el teatro de Federico García Lorca», en *Villa de Madrid* 81, Madrid.



ARANGO M. A.,

1998<sup>2</sup>: *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid: Ed. Fundamentos.

ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA C.,

2000: «Texto y pretexto: las mujeres en el teatro de Lorca», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 238-246.

ARIAS DE COSSÍO A. M.,

1991: *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid: Mondadori.

ARSÉNTIEVA N.,

2006: «Orígenes, estructura y principales aspectos de la cosmología mitopoética de García Lorca», en J. M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 249-308.

ARTERO FERNÁNDEZ-MONTESINOS J. M.,

1999: “El mundo sonoro de Federico García Lorca (Un retrato con Debussy, la ópera, el silencio y otras sombras)”, en Laura Dolfi (ed.), *Federico García Lorca e il suo tempo*, Roma: Bulzoni, pp. 233-249.

AUCLAIR M.,

1972: *Vida y muerte de García Lorca*, México: D. F. Biblioteca Era.

BAENA F.,

2000: “Breve itinerario de los pintores españoles en los Ballets Russes”, en Ivan Nommick & Antonio Álvarez Cañibano, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla – Centro de Documentación de música y danza- INAEM).

BALBOA ECHEVARRÍA M.,

1986: *Lorca, el espacio de la representación: reflexiones sobre surrealismo y teatro*, Barcelona: Edicions del Mall.

BARNES R.,

1960: “The Fusion of Poetry and Drama in Blood Wedding”, *Modern Drama*, II, pp. 395-402.

BARRIO A.,

2003: «Culturas obreras. 1880-1920», en J. Uría, *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 109-130.

BERENGUER A.,

1992: “Teatro y subteatro en Federico García Lorca”, en A. Rodríguez Vázquez, *Federico García Lorca: perfiles críticos*, Kassel: Ed. Reichenberger, pp. 1-17.

BERENGUER CARISOMO A.,

1969: *Las máscaras de F.G.L.*, Buenos Aires: Editorial Univ. de Buenos Aires.

BOBES NAVES M<sup>a</sup> C.,

1987: *Semiología de la obra literaria*, Madrid: Taurus.

BORRÁS T.,

s.d.: “Un teatro de Arte en España”, en *Gregorio Martínez Sierra, Un teatro de arte*, pp. 14 y ss.

BRANDES S.,

1981: “Like wounded stags: male sexual ideology in an Andalusian town”, en Ortner, Sherry B. and Whitehead, Harriet (Eds), *Sexual meanings. The cultural construction of gender and sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 216-239.

1991: *Metáforas de la masculinidad. Sexo y estatus en el folclore andaluz*, Madrid: Ed. Taurus.

BURKE P.,

1991: *La cultura popular en la Europa moderna*, versión española de Antonio Feros, Madrid: Alianza Editorial.

CALVO MARTÍNEZ J. L.,

2006: «Mariana Pineda, ¿una Antígona nihilista del siglo XX?», en J. M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 439-460.

CARDWELL R. A.,

2000: «Máscaras poéticas y suplementos psicológicos en el Romancero gitano», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 582-589.

2005: «“Mi sed inquieta”: expresionismo y vanguardia en el drama lorquiano», en A. Chicharro & A. Sánchez Trigueros (Eds.), *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada: Mirto Academia, pp. 47-80.

CARO BAROJA J.,

1976: *Los pueblos de España*, Madrid: Istmo, vol I.

CAMACHO ROJO J. M<sup>a</sup>,

1990: «Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca», en *Florentia Iliberritana* 1, pp. 55-73.

2006: (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada.

CAMPBELL J.,

1964: *Honour, Family and Patronage. A study of institutions and moral values in a greek mountain community*, Oxford.

CAO A. F.,

1984: *Federico García Lorca y las vanguardias: Hacia el teatro*, Londres: Tamesis Books Limited.

CARAVELI-CHAVES A.,

1986: "The Bitter Wounding: The Lament as Social Protest in Rural Greece", en J. DUBISCH (Ed.), *Gender and Power in Rural Greece*, Princeton: Princeton University Press, pp. 169-194.

CARDONA P.,

1987: «Bodas de sangre en versión oxoloteca; una creación del alma», en *El Público* 49: pp. 7-8.

CARMONA VÁZQUEZ A.,

2003: *Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*, Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos.

2006: «Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca: la mujer, eje central del teatro de ambos autores», en J. M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 323-346.

CORREA RAMÓN A.,

2000: «Hacia una visión unitaria de la femineidad en la obra de Lorca: un primer ejemplo en Libro de poemas», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno*

(1898-1998), Granada: Diputación de Granada, pp. 493-502.

COUFFIN M.,

1982: *Monde féminin et mariage en Epire grecque*, Montpellier.

CRISTÓBAL V.,

2006: «Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas», en J. M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 185-198.

CHICA-SALAS S.,

1961: «Synge y García Lorca: aproximación de dos mundos poéticos», en *Revista Hispánica Moderna*, vol. XXVII, n. 2 (abril de 1961), pp. 128-137.

DANFORTH L. M.,

1982: *The death rituals of rural Greece*, Princeton: Princeton University Press.

DEGOYS S.,

1996: *En lo más oscuro del pozo: figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

DENDLE BRIAN J.,

1988: «Federico García Lorca y el drama rural», en P. Guerre-

ro Ruiz (ed.), *Federico García Lorca y Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Madrid: Edit. Aguaclara, pp. 203-212.

DÍAZ TEJERA A.,

1989: *Ayer y hoy de la tragedia* (Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico), Sevilla: Ed. Alfar. Universidad 38.

DÍEZ DE REVENGA F. J.,

2000: «García Lorca en 1927: neotradicionalismo, neobarroquismo», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 135-157.

DÍEZ-PLAJA G.,

1929: “1928. Mapa dramático español”, en *La Gaceta Literaria* (1-2-1929).

1948: *Federico García Lorca: estudio crítico*, Buenos Aires: Kraft.

1968: *Federico García Lorca: su obra e influencia en la poesía española*, Madrid: Espasa-Calpé.

DOMÉNECH R.,

1985: *La Casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid: Cátedra.

DOUGHERTY D. & VILCHES DE FRUTOS M<sup>a</sup> F.,

1992: «Federico García Lorca como director de escena», en D. Dougherty y M<sup>a</sup> F. Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fundación F. García Lorca, pp. 241-251.

1990: *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*, Madrid: Fundamentos.

1992: (Coords.) *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid: C.S.I.C./Fundación F.G.L. / Tabapress.

ESTEBAN A. & ETIENVRE J. P. (Coords.),

1988: *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid: Casa de Velásquez/Universidad Complutense.

EDWARDS G.,

1983: *El teatro de Federico García Lorca*, trad. Carlos Martín Baró, Madrid: Gredos.

FEAL C.,

1989: *Lorca, tragedia y mito*, Ottawa: Dovehouse.

FERNÁNDEZ CIFUENTES L.,

1986: *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

1986: “García Lorca y el éxito: el caso de *Bodas de sangre*”, en



A. Soria Olmedo (Ed.), *Federico García Lorca, Granada, mayo de 1986*, Granada: Edición del Cincuentenario, pp. 79-99.

2000: «¿Qué es aquello que relumbra? (Una última cuestión)», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 220-237.

FERNÁNDEZ LERA A.,

1985: «Tragedia *Bodas de sangre*, campos de Níjar», en *El Público* 25: pp. 8-11.

FERNÁNDEZ MONTESINOS M.,

s.d.: *Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes, 1919-1928*.

FEITO F. E.,

1981: "Synge y Lorca: de Rivers to the Sea a Bodas de sangre", en *García Lorca Review*, vol. IX, núm. 1 y 2, pp. 144-152.

FORD R.,

1980<sup>a</sup> (1945): *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa (Reino de Granada)*, Madrid: Ed. Turner.

1980<sup>b</sup> (1945): *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa (Reino de Sevilla)*, Madrid: Ed. Turner.

FRAZIER B.,

1973: *La mujer en el teatro de F.G.L.* Madrid: Playor.

FRANCOS RODRÍGUEZ J.,

1909: *El teatro en España. 1908*, Madrid: Imprenta de “Nuevo Mundo”.

FRIEDL E.,

1967: “The position of women: Appearance and reality”, en *AQ* 40, pp. 97-108.

FUENTES VÁZQUEZ T.,

2004<sup>2</sup> (1990): *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Univ. de Granada.

GALA A.,

1996: *Andalucía*, edición bilingüe con traducción al griego de K. E. Tsiropoulos, Atenas: Ευθύνη/Συγκείμενα.

GALLEGO MORELL A.,

1987: *El teatro lorquiano: del fracaso inicial a la apoteosis*. Madrid: Gredos, pp. 153-164. Separata de *Plilologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, vol. IV.  
1998<sup>2</sup>: *Sobre García Lorca*, Granada: Univ. de Granada.

GARCÍA J. J. & ORTEGA J.,

2000: «Si algo ocurre a mi sombrero: Federico García Lorca en Buenos Aires (1933-34)», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 670-675.

GARCÍA ANTÓN C.,

1992: “Perfil del teatro rural de Benavente”, en D. Dougherty  
- M. F. Vilches de Frutos, Madrid: Consejo Superior de  
Investigaciones Científicas-Fundación Federico García  
Lorca: pp. 321-330.

GARCÍA CHICON A.,

1991: *La muerte en la cultura andaluza*, Cádiz: Universidad  
de Cádiz.

GARCÍA LORCA F.,

1987: *Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados*,  
Estudio y notas de Marie Laffranque, Transcripciones de  
Leslie Staiton y Manuel Fernández Montesinos,  
Granada: Univ. de Granada.

2005<sup>18</sup> (1985): *Bodas de sangre*, Ed. de Allen Josephs y Juan  
Caballero, Madrid: Cátedra.

GARCÍA LORCA FR.,

1998<sup>4</sup> (1980): *Federico y su mundo*, Madrid: Alianza Tres.

GARCÍA LORCA I.,

2002: *Recuerdos míos*. Barcelona: Tus Quets Editores /  
Tiempo de Memoria.

GARCÍA POSADA M.,

1982: «García Lorca en Uruguay», en *Triunfo* 21-22, Madrid.

1986: «Un estímulo lopesco en la creación de *Yerma*», en

*Ínsula* 476-477, Madrid.

1988: «La sangre derramada. (Entrevista a José Caballero)»,  
en *Blanco y negro*, Madrid, 5-5-1988.

GARCÍA TEMPLADO J.,

1980: *El teatro anterior a 1939*, Madrid: Cincel.

GARCÍA LUENGO E.,

1951: *Revisión del teatro de F.G.L.* Madrid: Política y Literatura.

GARRIGUES DÍAZ-CAÑABATE E.,

1978: «Al teatro con García Lorca», en *Cuadernos hispanoamericanos* 340, Madrid.

GIBSON I.,

1997: *En Granada, su Granada*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

1998<sup>3</sup> (1989): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona: Plaza y Janés.

1997: *En Granada, su Granada*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

GÓMEZ J. L.,

1986: «Bodas de sangre», en *Primer Acto* 213: pp. 14-15.

GÓMEZ TABANERA J. M.M (Ed.),

1968: *El folklore español*, Madrid: Instituto Español de Antropología Aplicada.

GÓMEZ TORRES A.,

1992: *El público de F.G.L. y su teoría teatral*, Málaga: Universidad de Málaga. Tesis doctoral Univ. De Málaga. 11 microfichas.

GONZÁLEZ DEL VALLE L.,

1971: “Bodas de sangre y sus elementos trágicos”, en *Archivum* XXI, pp. 95-120.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ J.,

2006: «¿Ecos virgilianos en la poesía de Lorca?», en J. M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 309-320.

GRAZIA PROFETI M.,

1992: “Federico García Lorca: Espectáculo de Élite – Espectáculo de Masas”, en A. Rodríguez Vázquez, *Federico García Lorca. perfiles Críticos*, Reichenberger: Kassel.

GRANDE ROSALES M. A.,

2005: “*El público: la verdad de las máscaras*”, en A. Chicharro y A. Sánchez Trigueros (Eds.), *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada: Mirto Academia, pp. 47-80.

Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y sus aplicaciones (Universidad de Granada): «El teatro de Federico García Lorca y su

puesta en escena», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 254-296.

GUERRERO RUIZ P.,

1998: *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*. Alicante: CAM Fundación Cultural.

GWYNNE E.,

1983: *El teatro de F.G.L.*, Madrid: Gredos.

HALLIBURTON CH. LL.,

1968: "García Lorca, the tragedian: an Aristotelian analysis of *Bodas de Sangre*", en *Revista de Estudios Hispánicos* 2: pp. 35-40.

HARRETCHÉ M. E.,

2000: *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*, Madrid: Gredos.

HENRÍQUEZ UREÑA P.,

1920: "La renovación del teatro", en *España*, 265.

HEREDIA MAYA J.,

1998: *Comentarios filológicos, críticos y anotaciones escénicas a un texto dramático de Federico García Lorca: Yerma*, Tesis doctoral de la Universidad de Granada.

HESS C. A.,

2000: “Un alarde de modernismo y dislocación”: Los Ballets Russes en España, 1916-1921”, en Ivan Nommick & Antonio Álvarez Cañibano, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla – Centro de Documentación de música y danza- INAEM, pp. 215-227.

HIGUERA ROJAS E. D.,

1998: *Mujeres en la vida de García Lorca*. Madrid: Editora Nacional.

HIRSCHON R.,

1984: “Property, power and gender relations”, en *Women and property, Women as property*, Londres, pp. 1-22.

HUÉLAMO KOSMA J.,

1996: *El teatro imposible de García Lorca. estudio sobre “El Público”*, Granada: Universidad de Granada/Cátedra Federico García Lorca.

2000: «Los poemas en prosa: Lorca ante la encricijada», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 110-134.

I.E.S. PADRE MANJÓN,

1998: *Recordando a Federico*, Granada: Proyecto Sur de Ediciones.

JASPER K.,

1990: *Περί του τραγικού*, trad. de Theódoros Lupasakis,  
Atenas: Εκδ. Έρασμος.

JORTATSIS G.,

2000: *Erofilí*. introd., trad. y notas de Olga Omatos, Sevilla:  
Labrys.

JAUSS H. R.,

1976: *La literatura como provocación*, trad.: Juan Godo  
Costa, Barcelona: Ediciones Península.

1992<sup>2</sup> (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*.  
*Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad.:  
Ela M<sup>a</sup> Fernández Palacios, Madrid: Taurus  
Humanidades.

JEREZ FARRÁN C.,

2006: *La pasión de San Lorca y el placer de morir*,  
Madrid: Visor Libros.

KAPSOMENOS E.,

2002: «Criterios tipológicos para una semiótica de la cultura  
griega», en Rev. *Estudios Neogriegos* 4-5, pp. 59-74.

KURTZ D. & BOARDMAN J.,

1994: *Έθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο*, Trad.:  
Uranía Vizyínú –Theódoros Ksenos, Atenas: Εκδ.  
Ινστιτούτο του Βιβλίου – Μ. Καρδαμίτσα.



LADOYANNI G.,

2005: «El teatro de Iákovos Kambanelis. Una lectura trágica e irónica de la vida actual», en Iákovos Kambanelis: *La cena*, Trad. de Antonio Aguilera Vita. Tenerife: Universidad de La Laguna, pp. 7-22.

LAUGE HANSEN H.,

2000: «La máscara pura de otro signo. La metáfora como máscara en Romancero gitano y Poeta en Nueva York», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 531-544.

LÁZARO CARRETER F.,

1960: «Apuntes sobre el teatro de García Lorca», en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca.

LÓPEZ EIRE A.,

2002: *Poética. Aristóteles*. Prólogo, traducción y notas de A. López Eire, Madrid: Ed. Istmo.

LÓPEZ RECIO V.,

2006b: (ed.), *Ο Λόρκα στην Ελλάδα. Σχέδια της Έλλης Σολομονίδου. Lorca en Grecia. Dibujos de Eli Solomonidu*, ed. bilingüe, Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Postbizantinos, Neogriegos y Chipriotas.

LÓPEZ RODRÍGUEZ C.,

2006: «Los caballos del alma: el sustrato platónico de *El Público*, de Federico García Lorca», en J. M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 460-494.

MAINER J. C.,

1980<sup>2</sup> (1975): *La edad de plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural (1902-1931)*, Madrid: Cátedra.

MANDIS A.,

2000: «Lorca el griego: una aproximación a las traducciones griegas de Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 682-688.

MARICHAL J.,

1986: “La universalización de España (1898-1936)”, en A. Soria Olmedo (ed.), *Federico García Lorca. Granada, mayo de 1986*, Granada: Comisión Nacional del Cincuentenario.

MARTÍNEZ F. A. & LAGUNA A. & RIUS I. & Y OTROS,

2003: «La cultura popular durante la Segunda República: Una

política de la cultura», en J. Uría, *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 153-186.

MARTÍNEZ LÓPEZ R.,

2003: *García Lorca y el teatro: génesis y evolución de un dramaturgo*, tesis doctoral Univ. de Granada.

MARTÍNEZ NADAL R.,

2006: «Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda», en J. M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 65-86.

MARTÍNEZ SIERRA M.,

1953: *Gregorio y yo*, México: Biografías Ganesa.

MARTÍN E.,

1997: «La dimensión mesiánica de la obra juvenil y madura de F. García Lorca: “El primitivo auto sacramental”», en A. Soria Olmedo (ed.), *La mirada joven. Estudio sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*, Granada: Univ. de Granada, pp. 91-101.

MARTÍN MARTÍN J.,

1984: *Los años de aprendizaje de Federico y Francisco García Lorca*. Granada: Ayto. de Granada.

MAURER CH.,

1986: «Lorca y las formas de la música», en A. Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada: Comisión Nacional del Cincuentenario, pp. 237-250.

1997: «García Lorca y el arte tradicional: del romancero oral a los ballets russes», en Andrés Soria Olmedo (ed.), *La mirada joven. Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*, Granada: Univ. de Granada.

2000: *Federico García Lorca y su «Arquitectura del cante jondo»*, Granada: Ed. Comares/Huerta de San Vicente.

MENA BENITO F.,

1974: *El tradicionalismo de Federico García Lorca*, Barcelona: Rondas.

MENÉNDEZ PIDAL R.,

2005<sup>51</sup> (1938): *Flor nueva de romances viejos*, Madrid: Colección Austral.

s.d.: *Como vivió y como vive el Romancero*, Valencia.

s.d.: *El Romancero*, Madrid: Biblioteca de Ensayos.

MILLÁN M. C.,

2000: «Lorca y Calderón de la Barca: la universalidad del espacio escénico», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 193-204.

MIÑAMBRES N.,

1991: *Valle Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX*.

Madrid: Anaya.

MOLINA FAJARDO E.,

1998: *Manuel de Falla y el “cante jondo”*, Granada: Univ. de

Granada.

MORA GUARNIDO J.,

1923<sup>a</sup>: «Crónicas granadinas. El teatro de Cachiporra andaluz», en *La Voz Madrid*, 12-1-1923.

1923<sup>b</sup>: «Crónicas granadinas. El teatro de Cachiporra andaluz», en *La Voz Madrid*, 19-1-1923.

1958: *Federico García Lorca y su mundo (Testimonio para una biografía)*, Buenos Aires: Losada.

MORALES ORTIZ G. M<sup>a</sup>,

2000: «La significación mítica de la muerte en el Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: un esquema contradictorio», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 614-627.

MORCILLO M.,

1999: «La presencia de Kazantzakis en España por los diplomáticos españoles», en O. Omatos (ed.), *Tras las huellas de Kazantzakis*, Granada: Athos-Pérgamos, pp. 147-157.

MORFAKIDIS M.,

- 1995: *La religión en el mundo griego* (Ed.), Granada. (En colaboración con Minerva Alganza Roldán).
- 1997: *Estudios Neogriegos en España e Iberoamérica. I. Los estudios Neogriegos, didáctica, lengua y traducción. II. Historia, literatura y traducción* (Ed.), Granada. (En colaboración con Isabel García Gálvez).
- 1998: *Bibliografía de Estudios Neogriegos en Español y en otras lenguas ibéricas*, Granada.
- 1999: *Karaguiosis. El teatro de sombras griego*, Granada: Athos-Pérgamos.

MORRIS C. B.,

- 1980: *García Lorca: Bodas de sangre*. London: Grant and Cutler.

MOZO GONZÁLEZ C. & TENA DÍAZ F.,

- 2003: *Antropología de los géneros en Andalucía. De viajeros, antropólogos y sexualidad*, Sevilla: Mergablum /Andalucía XXI.

MUÑOZ RAYA E.,

- 1989: *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.
- 1991: *Fortuna de García Lorca en Italia: Lorca y el Secondo Novecento*. Granada: Univ. De Granada, D.1. Tesis, 4 microfichas, Hospital Real/ Microf. 2486, 2487.
- 2000: «Crónica de un viaje anunciado: García Lorca en Italia»

, en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 689-705.

NÚÑEZ ESTEBAN G.,

1983: “Nikos Kazantzakis y su viaje a España”, en *Erytheia* 4, Madrid.

OCAÑA BARRANCO A. J.,

2000: «Máscaras, radiografías y espejos (instrumentos de una nueva dramaturgia)», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 341-351.

OLIVA C. & TORRES MONREAL F.,

2005<sup>8</sup> (1990): *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.

OMATOS O.,

1999 (ed.): *Tras las huellas de Kazantzakis*, Granada: Athos-Pérgamos, 1999.

1999: “La atracción de Nikos Kazantzakis por España”, en O. Omatos, *Tras las huellas de Kazantzakis*, Granada: Athos-Pérgamos, pp. 179-191.

1999: “Nikos Kazantzakis, traductor de poesía española”, en O. Omatos, *Tras las huellas de Kazantzakis*, Granada: Athos-Pérgamos, pp. 193-207.

OROZCO DÍAZ M.,

1968: *Falla*, Barcelona: Destino.

2000: *Ángel Barrios. Su ciudad, su tiempo*, Granada: Ed. Comares.

ORRINGER N. R.,

2000: "Mariana Pineda, o Ifigenia en Granada", en Th. Berchem-H. Leitenberger (coords.), *Federico García Lorca: Actas del Coloquio Internacional (Würzburg 1998)*, Sevilla: pp. 81-96. Reeditado en J. M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 405-418.

ORTEGA J.,

1989: *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.

ORTIZ OSÉS A.,

1993: *Las claves simbólicas de nuestra cultura. Matriarcalismo, patriarcalismo, fratriarcalismo*, Barcelona: Anthropos.

PALLEY J.,

1967: "Archetypal Symbols in Bodas de sangre", en *Hispania*, vol. L : pp. 74-79.



PAVIS P.,

(1996) 1998<sup>3</sup>: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Trad. de Jaume Melendres, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

PEDRELL F.,

1958<sup>3</sup>: *Cancionero musical popular español*, 4 tomos, Barcelona: Casa Editorial Boileau.

PÉREZ DE AYALA R.,

1919: “Teatro en verso y teatro poético”, en *Las máscaras*, II, Madrid: Editorial “Saturnino Calleja”, pp. 90-91.

PÉREZ MARCHAND M. L.,

1948: “Apuntes sobre el concepto de la tragedia en la obra dramática de Federico García Lorca”, en *Asomante* 4, pp. 86-96.

PERISTIANY J. G. (Comp.),

1987: *Dote y matrimonio en los países mediterráneos*, Madrid : Editorial Siglo XXI.

1968 (1965) (Ed.): *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, Barcelona: Ed. Labor.

PITT-RIVERS J.,

1968 (1965): “Honor y categoría social”, en J. G. Peristiany (Ed.), *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, Barcelona: Ed. Labor, pp. 21-75.

1987: “Matrimonio por raptó”, en J. G. Peristiany (Comp.),

*Dote y matrimonio en los países mediterráneos*,  
Madrid: Editorial Siglo XXI, pp. 345-367.

PLAZA CHILLÓN J. L.,

1998: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada: Caja General de Ahorros de Granada.

2000: «Elementos plásticos y puesta en escena de La vida es sueño en La Barraca de Federico García Lorca», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 317-331.

2001: *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca 1932-1937 (de pintura y teatro)*, Granada: Ed. Comares.

PRIETO G.,

1997: *Lorca y la Generación del 27*, Madrid: Biblioteca Nueva.

PUJALS E.,

1955: “Bodas de sangre y Campo de asfódelos”, *Revista de Literatura*, VIII: pp. 57-66.

RAMOS ESPEJO A.,

1986: *El cinco a las cinco con Federico*, Sevilla: Editoriales Andaluzas.

1998: *García Lorca en los dramas del pueblo*, Sevilla: Centro Andaluz del Libro-Andalucía Documentos.

RAYMOND W.,

1971<sup>2</sup> (1968): «Federico García Lorca», en *Drama from Ibsen to Brecht*. Chatto and Windus, London, pp. 167-173. (1<sup>a</sup> ed. con el título: *Drama from Ibsen to Eliot*, 1952).

REYERO HERMOSILLA C.,

1980: *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid: Fundación Juan March.

RILEY E. C.,

1951: “Sobre Bodas de sangre”, en *Clavileño*, vol. II, núm. 7: pp. 8-12.

RÍOS CARRATALÁ J. A.,

1995: *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante: Universidad de Alicante.

RODRIGO A.,

1975: *García Lorca en Cataluña*, Barcelona: Planeta.

1984: *García Lorca, el amigo de Cataluña*.

1993: *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*. Barcelona: Planeta.

1993<sup>2</sup> (1984): *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz, Federico García Lorca*, Granada: Casa-Museo Federico García Lorca Fuentevaqueros.

2004<sup>3</sup> (1975): *García Lorca en el país de Dalí*, Barcelona: Editorial Base.

RODRÍGUEZ J. C.,

1994: *Lorca y el sentido*, Madrid: Akal.

2002: *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*,  
Granada: Comares.

ROMILLY J. DE,

1970: *La tragédie grecque*, París: Presses Universitaires de  
France.

RODRÍGUEZ ADRADOS F.,

1962: *El héroe trágico*, Madrid: Cuadernos de la Fundación  
Pastor.

1989: “Las tragedias de García Lorca y los griegos”, en *Estu-  
dios Clásicos* 96: pp. 51-61. Reeditado en J. M. Camacho  
Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García  
Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada,  
2006, pp. 357-368.

1972: *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Barcelona.

1990: “Las tragedias eróticas de Eurípides”, en *Revista de  
Occidente* 107: pp. 5-32.

1994: “Teatro y religión”, en *Revista de Dialectología y  
Tradiciones Populares* 49: pp. 5-23.

RODRÍGUEZ ALFAGEME I.,

2006: «Baco, Ciso y la hiedra: apuntes para la historia de un  
tópico literario», en J. M. Camacho Rojo, *La tradición  
clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada:  
Editorial Universidad de Granada, pp. 149-184.

RODRÍGUEZ LÓPEZ VÁZQUEZ A. (Ed.),

1992: *Federico García Lorca: perfiles críticos*. Kassel: Reichenberg.

RUBIO JIMÉNEZ J.,

1987-1988: «El Teatro de Arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias», en *Siglo XX/20th century*, 1-2.

1998: *La renovación teatral española de 1900*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España/Serie “Debate” 8.

RUIZ RAMÓN F.,

1992: “Espacio dramático / Espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales”, en D. Dougherty & M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Fundación Federico García Lorca, pp. 23-29.

2000: “Lorca y la trilogía trágica: introducción a un proceso”, en Th. Berchem & H. Leitenberger (coords.): *Fundación El Monte, Serie “Coloquios Hispánicos de la Universidad de Würzburg”* 7, pp. 117-132.

2001<sup>12</sup>: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra.

SÁNCHEZ R. G.,

1950: *García Lorca: estudio sobre su teatro*, Madrid: Ed. Jura.

SÁNCHEZ TRIGUEROS A.,

- 1992: «La poética del silencio», en *Teatro. Revista de Estudios teatrales*, Universidad de Alcalá de Henares, 1, pp. 75-86.
- 1996: «Federico García Lorca en escena: una invitación al teatro», en C. Cuevas García (ed.), *El teatro de Lorca. tragedia, drama y farsa*, Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 179-198.
- 1998: «Los caminos abiertos del teatro lorquiano», en *Extramuros* 11-12 (oct.), p. 88.
- 1999a: «Federico García Lorca o el teatro más allá de los textos», en *Primer Acto* 277, pp. 11-13.
- 1999b: «La casa de Bernarda Alba: de Margarita Xirgu a Calixto Bieito (Crónica incompleta de un itinerario escénico)», en *Cuadernos de Estudios Teatrales*, Universidad de Málaga, nº 13, pp. 15-25.
- 2005: «Texto de tradición y espectáculo de vanguardia (A propósito del teatro de Federico García Lorca)», en A. Chicharro y A. Sánchez Trigueros (eds.), *La verdad de las máscaras: teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada: Mirto Academia, pp. 17-46.

SÁNCHEZ TRIGUEROS A., & CHICHARRO CHAMORRO A.,

- 2005: *La verdad de las máscaras: teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada: Mirto Academia.

SILVÁN A.,

- 1999: "España en Kazantzakis", en O. Omatos, *Tras las huellas de Kazantzakis*, Granada: Athos-Pérgamos, pp. 225-236.

SMOOT J.,

- 1978: *A Comparison of Plays by John Millington Synge and Federico García Lorca: The Poets and Time*, Madrid, José Porrúa Turanzas, S.A.

SORIA OLMEDO A.,

- 1978: *García Lorca y Granada*. Granada: Obra cultural de la Caja de Ahorros de Granada / Temas de nuestra Andalucía nº 47.
- 1988: «Notas sobre el andalucismo de Lorca», en *García Lorca*, Madrid: Casa de Velázquez/Editorial Universidad Complutense, pp. 181-208.
- 1997: (ed.) *La mirada joven. Estudio sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*, Granada: Univ. de Granada.
- 2004: *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- 2006: «"Me lastima el corazón": Federico García Lorca y Federico Nietzsche», en J. M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp en J. M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García*

*Lorca*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 113-130.

SORIA OLMEDO A. & SÁNCHEZ MONTES M<sup>a</sup> & VARO ZAFRA J. (Coords.),  
2000: *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*,  
Granada: Diputación de Granada.

STAVRIANOPULU P.,  
2005: «El teatro de Sikelianós», en *Rev. Estudios Neogriegos*  
4-5, pp. 247-255.

STEINER G.,  
1968: *The Death of tragedy*, Nueva York: Knopf.

SUÁREZ LÓPEZ J.,  
2003: «La construcción de lo popular. Héroes viejos y nuevos  
de los romances», en J. Uría, *La cultura popular en la  
España contemporánea. Doce estudios*, Madrid:  
Biblioteca Nueva, pp. 45-54.

THOMAS M. D.,  
1978: “Lenguaje poético y caracterización en tres dramas de  
Federico García Lorca”, en *Revista de Estudios  
Hispánicos*, vol. 12: pp. 373-397.

SUBIRATS M<sup>a</sup> A.,  
1988: «La canción de cuna en Andalucía, breve estudio etnológico,  
musical y literario», en *Actas I Congreso de  
Folclore Andaluz*, Granada: Ed. Ave María.



1990: *La nana andaluza. Estudio etnomusicológico*, Granada:  
Centro de documentación musical de Andalucía.

TOUSTER E. K.,

1964: «Thematic Patterns in Lorca's Blood Wedding», *Modern Drama*, VII: pp. 16-27.

TSIRÓPULOS K. E.,

1988: «Grecia y Federico García Lorca», en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* II (4), pp. 120-126.  
Reeditado en J. M. Camacho Rojo (2006), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada:  
Editorial Universidad de Granada, pp. 519-522.

URÍA J. (Ed.),

2003a: *La cultura popular en la España contemporánea.*

*Doce estudios*, Madrid: Biblioteca Nueva.

2003b: «Cultura popular y actividades recreativas. La Restauración», en J. Uría, *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 77-108.

VAQUERO CID B.,

(1998): "Federico en Valderrubio". En *El Semanario*, Granada,  
4-06-1988, p. 10; 11-06-1988, p. 14; 17-24-junio-1988,  
p.12; 24-30-junio-1988, p. 13.

VELASCO SÁNCHEZ A.,

2000: «Konstantin Stanislavski y García Lorca: templos

sagrados del teatro», en A. Soria Olmedo & M<sup>a</sup> Sánchez Montes & J. Varo Zafra (Coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada: Diputación de Granada, pp. 297-311.

VILCHES DE FRUTOS M<sup>a</sup> F.,

1992: *Los estrenos teatrales de F.G.L. (1920-1945)*, Madrid, Tabapress.

VILLEGAS J.,

1967: «El leitmotiv del caballo en *Bodas de sangre*», en *Hispanófila* 29, pp. 21-36.

VILLIERS A.,

1951: *La Psychologie de l'art dramatique*, París: Armand Colin.

WAHNÓN BENSUSAN S.,

1986: «García Lorca y la estética de posguerra», en *Ínsula* 476-477, p. 12.

1987: *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada: Servicio de Publicaciones–Universidad de Granada.

1995: «La recepción de García Lorca en la España de la posguerra», en *Nueva Revista de filología hispánica*, tomo 43, n<sup>o</sup> 2, pp. 409-430.

ZDENEK J.,

1955: «La mujer y la frustración en las comedias de García

Lorca», *Hispania*, XXXVIII: pp. 67-69.

## **BIBLIOGRAFÍA EN GRIEGO UTILIZADA**

### **1. Números especiales de revistas dedicados a Lorca.**

Rev. *Θέατρο* 29-30 (sept.-dic. de 1966). 138 págs.

Rev. *Γράμματα* 4 (mayo - dic. de 1976).

Rev. *Διαβάζω* 2 (1976).

Rev. *Θεατρικά Τετράδια* 6 (nov. de 1981). Con título: “El teatro de Federico García Lorca”. Tesalónica, 1981. 35 pp.

Rev. *Η Λέξη* 36 (junio-agost. de 1984), pp. 518-531.

Rev. *Διαβάζω* 192 (mayo de 1988), pp. 9-81.

Rev. *Οδός Πανός* 99-100 (sept.-dic. de 1998), pp. 12-104.

Rev. *Διαβάζω* 466 (sept. 2006), pp. 114-136.

Rev. *Φουαγιέ* 10 (oct. de 2006), pp. 50-91.

ΑΓΓΕΛΗΣ Δ. (D. ANGELIS),

1998: *Φιλομήλα*, Atenas: Αστρολάβος/Ευθύνη 96.

2002: *Τελευταίο καλοκαίρι*, Atenas: Ο Μικρός Αστρολάβος 8/  
*Ευθύνη*.

ΑΛΕΞΑΚΗΣ Ε. Π. (Ε. Ρ. ALEXAKIS),

1984: *Η εξαγορά της νύφης. Συμβολή στη μελέτη των γαμή-  
λιων θεσμών στη νεώτερη Ελλάδα*, Atenas.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Ι. Σ. (Ι. Σ. ANAGNOSTOPULOS),

1984: *Ο θάνατος και ο Κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση.  
Εσχατολογία της δημοτικής ποίησης*, Atenas.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ (ARISTÓTELES),

1995: *Απαντα. Τόμος 34. Περί Ποιητικής*, Introd. y trad.: Ι. Ρ.  
Νικολυδής, Atenas: Κάκτος.

ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Κ. (Κ. ASIMAKÓPULOS),

1986: «Φεντερικό Γκαρθία Λόρκα. Πενήντα χρόνια από τον  
θάνατό του», en *Νέα Εστία* 119: pp. 337-338.

2006: «Federico García Lorca en Grecia. Encuentro de dos  
poetas», en V. López Recio (ed.), *Federico García Lorca  
en Grecia. Dibujos de Eli Solomonidu Balanu & Ο  
Φεδερικό Γκαρθία Λόρκα στην Ελλάδα. Σχέδια της  
Έλλης Σολομωνίδου Μπαλάνου*, edic. bilingüe, Granada:  
Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas,  
pp. 7-36.

ΒΑΓΕΝΑΣ Ν. (Ν. VAGENÁS),

1999: «Προϋποθέσεις της «Δεύτερης γραφής»», en M. Vitti

(ed.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ιρακλίο: Πανεπιστημιακές Εκδ. Κρήτης.

ΒΑΛΣΑ Μ. (M. VALSA),

1994: *Το Νεοελληνικό Θέατρο. Από το 1453 έως το 1900*, Ατenas: Εκδ. Ειρμος.

ΒΑΡΒΙΤΣΙΩΤΗΣ Τ. (T. VARVITSIOTIS),

2003: *Ποιήματα 1941-2002*, Ατenas: Εκδ. Καστανιώτη.

ΒΑΡΒΟΥΝΗΣ Μ. Γ. (M. G. VARVUNIS),

1995: *Παραδοσιακή λαογραφία*, Ατenas: Εκδ. Οδυσσέας.

ΒΑΡΙΚΑΣ Β. (V. VARIKAS),

1972: *Κριτική θεάτρου. Επιλογή 1961-1971*, Ατenas.

ΒΑΦΕΙΑΔΟΥ – ΤΑΥΡΙΔΟΥ Ε. (E. VAFIADU-TAVRIDU),

1980: «Το θέατρο του παραλόγου στην Ελλάδα», επ *Διαβάζω*  
37: pp. 54-60.

ΒΛΑΣΤΟΣ Π. Γ. (P. G. VLASTOS),

1987<sup>2</sup> (1893): *Ο γάμος εν Κρήτη*, Ατenas: Βιβλιοπωλείο  
Διονυσίου Νότη Καραβία.

BRAUDEL F.,

2006: *Η Μεσόγειος, Τόμοι Α' -Β' -Γ'*, Ατenas: Μορφωτικό  
Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.

ΓΚΑΡΘΙΑ ΛΟΡΚΑ Φ. (F. GARCIA LORCA),

- 2006<sup>2</sup> (1974): *Τσιγγάνικο τραγουδιστάρι*, trad. de K. E. Tsirópolos, Atenas: Οι Εκδόσεις των Φίλων: Ισπανική Βιβλιοθήκη 7.
- 1996<sup>4</sup> (1980): *Ποιήματα*, trad. desde el español, prólogo y comentario: Aris Dikteos, Atenas: Εκδ. Ζαχαρόπουλος.
- 2005: *Ποιητής στη Νέα Υόρκη*, edición bilingüe, trad.-introd. de Jristos Gudis, Atenas: Εκδ. Τραυλός.
- s.d.: *Mariana Pineda*, introd.-trad. de Kostas Zarukas, Atenas: Εκδ. Γρηγόρη.

ΓΚΑΤΣΟΣ Ν. (N. GATSOS),

- 1995<sup>8</sup>: *Αμοργός*, Atenas: Ίκαρος.
- 2000: *Θέατρο και ποίηση*, Atenas: Ed. Ίκαρος, 1990. La siguiente edic. en la ed. Πατάκη.
- 2004: “Πηγές του Ματωμένου Γάμου του Λόρκα”, en rev. *Η λέξη* 180 (abr.-junio 2004), pp. 243-245.
- 2003: *Νέα Εστία* 1752, pp. 118-119.

ΓΕΟΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ Κ. (K. GEORGUSOPOULOS),

- 1978: «Το στημόνι και το υφάδι στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», en I. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, tomo 1, Atenas: Κέδρος.
- 1979: «Η νεοελληνική κριτική για τόν Παντελή Πρεβελάκη. Αφιέρωμα στα εβδομηντάχρονά του», Atenas: *Τετράδια Ευθύνης* 9: pp. 78-79.
- 1984: *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. II. Ελληνικό θέατρο*, Atenas: Βιβλιοπωλίον της Εστίας.



1961), Atenas: Ακαδημία Αθηνών, pp. 457-460.

ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ Ν. (N. ENGONÓPULOS),

2004<sup>5</sup> (1977): *Ποιήματα*, Atenas: Ίκαρος.

ΕΛΥΤΗΣ Ο. (O. ELYTIS),

1996<sup>4</sup> (1987): *Ανοιχτά χαρτιά*, Atenas: Ίκαρος.

1986<sup>3</sup>: *Τα ρω του έρωτα*, Atenas: Ύψιλον/βιβλία.

ΕΞΑΡΧΟΣ Θ. (TH. EXARJOS),

1996: *Έλληνες ηθοποιοί «Αναζητώντας τις ρίζες». Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925. Τόμος δε 'θτερος (N-Ω)*, Atenas-Ιοάννινα: Εκδόσεις «Δωδώνη».

ΖΕΠΟΣ Π. Ι. (P. I. ZEPOS),

1962: “Παλληκαριάτικον” ή “αγριλίκιον”, en *Πελοποννησιακά* 5: pp. 322-347.

ΖΟΥΡΟΥ Φ. Μ. (F. M. ZURU),

1974: *Ο γάμος στη Β. Λέσβο*, Atenas.

ΖΩΓΡΑΦΙΔΗΣ Γ. (G. ZOGRAFIDIS),

1994: “Επιβιώσεις της λατρείας της Δήμητρας στα σύγχρονη Ελλάδα”, en *Περ. Λαογραφική Κύπρος* 44: pp. 135-158.

ΘΡΥΛΟΣ Α. (A. THRYLOS),

1978: *Το Ελληνικό Θέατρο. Δ' Τόμος 1945-1948*, Atenas:

Ακαδημία Αθηνών/Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

1979a: *Το Ελληνικό Θέατρο. Ε' Τόμος 1949-1951*, Atenas:



- Ακαδημία Αθηνών/Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.  
1979b: *Το Ελληνικό Θέατρο. Ζ' Τόμος 1952-1955*, Atenas:  
Ακαδημία Αθηνών/Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.  
1980: *Το Ελληνικό Θέατρο. Η' Τόμος 1959-1961*, Atenas:  
Ακαδημία Αθηνών/Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.  
1981: *Το Ελληνικό Θέατρο. ΙΒ' Τόμος 1970-1971*, Atenas:  
Ακαδημία Αθηνών/Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

ΘΩΜΑΔΑΚΗ Μ. (Μ. THOMADAΚI),

- 1992: «Ματωμένος γάμος», en *Νέα Εστία* 131, pp. 573-574.  
1993: «Ματωμένος γάμος», en *Νέα Εστία* 133, pp. 272-273.

ΙΑΤΡΙΔΗ Ι. (Ι. ΙΑΤΡΙΔΙ),

- 1961: «Το κουκλοθέατρο του Λόρκα», en *Θέατρο* 1, p. 38.  
1982: «Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα», en *Ευθύνη* 125 (mayo de 1982), pp. 251-263.  
1986: «1936-1986: Τρεις επέτειοι», en *Ευθύνη* 174 (junio de 1986), pp. 288-293.  
1987: «Επίδραση της ισπανικής λογοτεχνίας στους Έλληνες συγγραφείς», en *Νέα Εστία* 122, p. 168

ΙΒΑΝΟΒΙΤΣ Β. (V. IVANOVICI),

- 1988: «Ο Λόρκα θεωρητικός και κριτικός», en *Διαβάζω* 192, pp. 71-75.

ΚΑΓΓΕΛΑΡΗΣ Δ. (D. KANGELARIS), (Ed.),

- 2004: *20 χρόνια Δημοτικά Περιφεριακά Θέατρα*, Atenas:  
Υπουργείο Πολιτισμού –Διεύθυνση Θεάτρου και Χορού-  
Εκδ. Άρτις .

ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ Ν. (Ν. ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΙΣ),

1966<sup>5</sup>: *Ταξιδεύοντας. Ισπανία*, Ατenas: Εκδ. Ελ. Καζαντζάκη.

1984<sup>2</sup> (1965): *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, Ατenas: ed. Ελένης Ν. Καζαντζάκη.

ΚΑΚΟΥΡΗ Κ. (Κ. ΚΑΚΟΥΡΙ),

1998: *Προαισθητικές μορφές θεάτρου*, Ατenas: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ Ι. (Ι. ΚΑΜΒΑΝΕΛΙΣ),

1987: «Η μέρα στο ελληνικό θέατρο», εν *Κ. Κυπ, Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Ατenas, Καστανιώτης, pp. 183-192.

ΚΑΡΑΓΑΤΣΗΣ Μ. (Μ. ΚΑΡΑΓΑΤΣΙΣ),

1999: *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, πρόλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, επιμ. Ι. Βιβιλάκης, Ατenas: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

ΚΑΡΤΕΡ Γ. Ν. (Υ. Ν. ΚΑΡΤΕΡ),

1978: «Ματωμένος γάμος», εν *Θεατρική Θεώρηση (1968-1972)*, Ατenas, pp. 76-78.

ΚΑΤΣΕΛΗΣ Π. (Ρ. ΚΑΤΣΕΛΙΣ),

1966: «Η αντρόβουλη Μπερνάρντα, κορύφωση της Τέχνης του Λόρκα», εν *Θέατρο 29-30 (sept.-dic., 1966)*, pp. 110-112.

ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ Ε. (Ε. KAPSOMENOS),

1993<sup>3</sup> (1990): *Δημοτικό τραγούδι. Μία διαφορετική προσέγγιση*, Atenas: Εκδ. Πατάκη.

ΚΕΦΑΛΑΣ Η. (Ι. KEFALAS),

1997: *Λόγος για την αβεβαιότητα*, Atenas: Αρμός.

ΚΛΟΓΓ Ρ. (R. CLOGG),

*Μία Συνοπτική Ιστορία της Σύγχρονης Ελλάδας*, Cambridge: University Press.

ΚΟΚΟΛΗΣ Ε. Α. (Χ. Α. KOKOLIS),

1872: «Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. “Notas para siete traducciones”», en *Διαγώνιος* 1 (enero-abril, 1972), pp. 60-76.

1997: *Μελέτες για μεταφράσεις (Λόρκα, Απολινέρ, Μορεάς)*, Tesalónica: Τραμ.

1985<sup>2</sup>: *Μικροσκόπηση μεταφράσεων. Lorca, Apollinaire, Moreás*, Tesalónica: University Studio Press.

ΚΟΝΤΟΜΙΧΗΣ Π. (Ρ. KONDOMIJIS),

1999: *Ο Λευκαδίτικος γάμος*, Atenas.

ΚΟΥΝ Κ. (Κ. KUN),

1981: *Για το θέατρο. Κείμενα και συνεντεύξεις*, πρόλογ. Μ.

Πλωρίτη, επιμ. Γ. Κοτανίδη, Atenas: Ιθάκη.

1987<sup>6</sup>: *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Atenas, Καστανιώτης.

ΚΟΥΤΣΟΥΔΑΚΗ Μ. (Μ. KUTSUDAKI),

1988: “Ο «Διονυσιασμός» στις τραγωδίες του Λόρκα”, en  
*Διαβάζω* 192 (25 de mayo, 1988), pp. 67-69.

ΚΥΡΟΥ Κ. (Κ. KYRU),

1997: *En όλω. Συγκομιδή 1943-1997*, Atenas: Άγρα.

ΛΑΛΙΩΤΗΣ Β. (V. LALIOTIS),

1997: *Το ένδοξο πένθος*, Atenas: Πλανόδιον.

ΛΟΡΕΝΤΖΑΤΟΣ Ζ. (Z. LORENTZATOS),

1990: *Γράμματα Σεφέρη-Λορεντζάτου (1948-1968)*, Ed. de N.  
D. Triandafylópulos, Atenas: Δόμος.

ΛΟΥΚΑΤΟΣ Δ. Σ. (D. S. LUKATOS),

1977: *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία*, Atenas.

1979: “Η λαϊκή παράδοση και ο ενιαίος χαρακτήρας της”, en *Η  
ελληνική παράδοση*, Atenas: Εκδ. Ευθύνη, pp.77-88.

1988: “Τα τελετουργικά τραγούδια του ελληνικού γάμου. Η  
μαγικοθρησκευτική, ψυχολογική και κοινωνική σημασία  
τους”, en *Σύνδειπνος. Τιμητικό αφιέρωμα στον  
καθηγητή Δημήτριο Ε. Λουκάτο*, Ιοάννινα, pp. 57-70.

ΛΙΓΝΑΔΗΣ Τ. (T. LIGNADIS),

1978: *Θεατρολογικά*, Atenas.

1992: *Ο Λόρκα και οι ρίζες*, Atenas: Έκτυπο.

ΛΟΠΕΘ ΡΕΘΙΟ Β. (V. LÓPEZ RECIO),

2006a: *Το φεγγάρι το μαχαίρι τα νερά. Ο Λόρκα στην Ελλάδα*,  
Atenas: Εκδόσεις των Φίλων.

ΛΟΥΡΜΠΑ Β. (V. LURBA),

1998: «Σάββατο των Ψυχών στο Νεκροταφείο της Γρανάδας»,  
en Οδός Πανός 99-100: pp. 102-104.

ΛΥΓΙΖΟΣ Μ. (M. LYGIZOS),

1980<sup>2</sup>: *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο.*

*Δραματολογική ανάλυση – Αισθητική και ιστορική  
τοποθέτηση. Τόμος Β΄*, Atenas: Εκδόσεις Δωδώνη.

1987: *Νεοελληνική δραματουργία*, Atenas: Σμυρνιώτης.

ΜΑΓΙΑΡ Μ. (M. MAYAR),

2004: *Ο Κάρολος Κουν και το θέατρο Τέχνης*, trad. del inglés:

Έρεικα Καϊρή, Atenas: Ελληνικό Λογοτεχνικό και  
Ιστορικό Αρχείο.

ΜΑΚΡΗΣ Σ. (S. MAKRIS),

1981: «Ματωμένος γάμος», en *Νέα Εστία* 109: pp. 61-63.

ΜΑΛΕΒΙΤΣΗΣ ΧΡ. (JR. MALEVITSIS),

1979: *Το νόημα της παραδόσεως*, en Atenas: Εκδ. Ευθύνη, pp.  
89-100

1998<sup>2</sup> (1986): *Περί του τραγικού*, Atenas: Αστρολάβος / Εκδ.  
*Ευθύνη*.

ΜΑΝΟΥΣΟΣ Α. (A. MANUSOS),

1850: *Τραγούδια εθνικά*, Corfú: Εκδ. Ερμής.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ Α. (Α. ΜΑΡΓΑΡΙΤΙΣ),

1992: «Ματωμένος γάμος», en *Νέα Εστία* 131: pp. 269-270.

ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μ. (Μ. ΜΕΡΑΚΛΙΣ),

s.d.: *Ελληνική λαογραφία. Ήθη και έθιμα*, Εκδ. Οδυσσέας.

ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ ΠΛ. (ΠΛ. ΜΑΥΡΟΜΥΣΤΑΚΟΣ),

2005: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*,  
Ατenas: Καστανιώτης.

2006: “Η θεατρική δραστηριότητα στην Αθήνα κατά τις αρχές  
του 20ού αιώνα. Η συμβολή του Κωνσταντίνου  
Χρηστομάνου σε μια νέα τροπή της ελληνικής  
δραματουργίας”, en el tomo: *Σχεδιάσματα Ανάγνωσης*,  
Ατenas: Καστανιώτης, pp. 281-327.

ΜΕΓΑΣ Γ. Α. (Γ. Α. ΜΕΓΑΣ),

1940: «Ζητήματα Ελληνικής Λαογραφίας», en *ΕΛΛΑ* 2.

ΜΗΤΣΟΣ Μ. (Μ. ΜΙΤΣΟΣ),

1998: «Ο Λόρκα εξακολουθεί να ενοχλεί», en *Τα Νέα* (29 de  
junio de 1998) y *Οδός Πανός* 99-100 (sept.-dic., 1998),  
pp. 99-100.

ΜΙΝΩΤΗΣ Α. (Α. ΜΙΝΟΤΪΣ),

1988<sup>2</sup>: *Εμπειρική θεατρική παιδεία. Δοκίμια*, Ατenas: Εκδόσεις  
των Φίλων.

ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Γ. (Υ. ΜΙΧΑΙΛΙΔΙΣ),

1975: *Νέοι έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Εκδ. «Κάκτος».

MORRIS I.,

1997: *Ταφικά τελετουργικά έθιμα και κοινωνική δομή στην κλασική αρχαιότητα*, Trad.: Katia Mandeli, Iraklio: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

ΜΟΡΤΖΟΣ Γ. (Υ. ΜΟΡΤΖΟΣ),

2005: *21 χρόνια με τον Κάρολο Κούν*, Atenas: Εκδ. Οπτιμα '92.

ΜΟΣΧΟΣ Ε. Ν. (Ε. Ν. ΜΟΣΙΟΣ),

1989: *Θέματα και μορφές. Ανιχνεύσεις Ιστορίας, Λογοτεχνίας και Κριτικής*, Atenas: Εκδόσεις των Φίλων.

ΜΟΥΤΣΟΓΛΟΣ Β. (Μ. ΜΟΥΤΣΟΓΛΟΣ),

1998: *Οι Έλληνες της Κωνσταντινούπολης 1821-1922*, Atenas, Παπαζήσης.

ΜΟΤΣΙΟΣ Γ. (Γ. ΜΟΤΣΙΟΣ),

1996: "Ταφικά έθιμα και μοιρολόγια", en *Περ. Δωδώνη* 25: pp. 83-122.

ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ Χ. (J. ΒΑΚΟΝΙΚΟΛΑ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ),

1998<sup>a</sup>: «Βακχικές στιγμές του σύγχρονου δράματος (Goethe/Lorca)», en *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*, Atenas: Εκδόσεις Πατάκη, pp. 88-95.

1998<sup>b</sup>: «Οι αποχρώσεις του κωμικού στο θέατρο του Federico García Lorca», en *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*, Atenas: Εκδόσεις Πατάκη, pp. 156-171.

ΝΙΤΣΙΑΚΟΣ Β. (V. NITSIAKOS),

1991: *Παραδοσιακές κοινωνικές δομές*, Atenas.

ΝΤΑΒΕΑΣ Δ. (D. DAVEAS),

1998: «Federico Garcia Lorca: Με αφορμή τα 100 χρόνια από τη γέννηση του», en *Επίλογος*: pp. 167-175.

ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ Δ. Β. (D. V. IKONOMIDIS),

1961-1966: “Ο θρήνος του νεκρού εν Ελλάδι (Το μοιρολόι και η εθιμοτυπία του)”, en *Επετηρίς Κέντρο Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας* 18-19, pp. 11-40.

ΟΥΡΑΝΗΣ Κ. (K. URANIS),

1997<sup>2</sup> (1978): *Ισπανία*, Atenas: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ Μ. Μ. (M. M. PAPAIOANNU),

1983: *Το Κωμειδύλλιο*, Atenas.

ΠΑΣΑΓΙΑΝΗΣ Κ. (K. PASAYANIS),

1928: *Μανιάτικα μοιρολόγια και τραγούδια*, Atenas.

ΠΑΣΧΟΣ Π. Β. (P. V. PASJOS) (ed.),

1998: *Φώτης Κόντογλου, σημείον αντιλεγόμενον. Για τα εκατό χρόνια από τη γέννηση και τα τριάντα χρόνια από την κοίμηση*, Atenas: εκδ. Αρμός.

ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ Δ. (D. PETROPULOS),

1959: *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια 2*, Atenas.



ΠΟΛΙΤΗΣ Α. (Α. POLITIS),

2003: “Από τη λειτουργική στην αισθητική χρήση του δημοτικού τραγουδιού”, en *Νέα Εστία* 1762 (dic. 2003), pp. 779-796.

ΠΟΛΙΤΗΣ Ν. (Ν. POLITIS),

1872: “Τα κατά την τελευταίην”, en *Περ. Παρθενών* 2: pp. 1137-1144.

1914: *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Atenas.

ΠΟΛΥΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ Π. (Ρ. POLYCHRONÓPULOS),

1993: “Δημοτικά Περιφεριακά Θέατρα 1983-1993”, en *Rev. Επίλογος* '93: pp. 141-153.

ΠΟΥΧΝΕΡ Β. (W. PUCHNER),

1979-1981: “Παραστατικά δρώμενα, λαϊκά θέματα και λαϊκό θέατρο στη ΝΑ Ευρώπη”, en *Περ. Λαογραφία* 32.

1984: «Το “Φιντανάκι” και η κληρονομιά της ηθογραφίας», en el tomo *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Atenas: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, pp. 317 y ss.

1988: «Το δράμα στη μεταπολεμική Ελλάδα», en *Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Τ. II, Atenas, pp. 409-418.

1989: *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (συγκριτική μελέτη)*, Atenas: Πατάκη.

1990: «Το θεατρικό έργο στη μεταπολεμική Ελλάδα, μια προσέγγιση», en *Εκκύκλημα* 24, pp. 40-46.

1993: *Η ιδέα του Εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19<sup>ου</sup>*

*Αιώνια. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Atenas: Πλέθρον/Θεωρία και κοινωνία.

- 1995: «Φιλολογικές παρατηρήσεις στα θεατρικά του Ιάκωβου «Ο Ματωμένος Καμπανέλλη», *en Δρώμενα* 14 (1995): pp. 11-20.
- 1999: «Ο Ματωμένος γάμος του Federico García Lorca και το Νυφιάτικο τραγούδι του Νότη Περγιάλη, μια παράλληλη ανάγνωση», *en Περίτεχνο* 1, pp. 68-76.
- 2000a: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas: Εκδ. Χατζηνικολή.
- 2000b: «Μικρά Καμπανελικά», *en Είδωλα και Ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas: Νεφέλη, pp. 113-142.
- 2006a: «Για τη σκηνογραφική προϊστορία του Αρχαίου Δράματος στην Ελλάδα», *en Φουαγιέ. Ένα περιοδικό για το θέατρο* 7-8 (julio-agosto, 2006), p. 61.
- 2006b: *Σταθμίσεις και Ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Atenas: Εκδ. Παπαζήση.

ΠΡΙΦΤΗ Κ. (Κ. PRIFTI),

- «Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Στα 40 χρόνια απ' τη δολοφονία του», *en Τρεις δραματουργοί. Σίλλερ, Τσέχωφ, Λόρκα*, Atenas: Εκδ. Θουκυδίδης, pp. 63-84.

ΡΟΖΑΚΕΑ Β. (V. ROZAKEA),

- 1969: «Η παρουσία του duende στο Μοιρολόι για τον Ιγνάθιο

Σάντσεθ Μεχίας”, en *Federico García Lorca, Μοιρολόι για τον Ιγνάθιο Σάντσεθ Μεχίας*, Trad. Argyris Enstratiadis, Atenas: Ηριδανός, pp. 15-20.

ROCQUES D. (Ed.),

1999: *Επιτάφιος λόγος. Αρχαία Ελληνικά επιτύμβια επιγράμματα*, Traducción, anexo y notas: Pandelís Bukalas, Atenas: Εκδ. Άγρα/Σειρά Μέλαινα Χολή.

ΡΩΜΑΙΟΣ Κ. (K. ROMEOS),

1974: *Εμείς οι Έλληνες. Μορφές παραδοσιακής ευαισθησίας του λαϊκού πολιτισμού*, Atenas.

SAUNIER G.,

2001: *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Συναγωγή μελετών (1968-2000)*, Atenas: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

SCHELLING F. W. J.,

1992: *Η δραματική ποίηση. Τραγωδία και κωμωδία*, trad. de Theódoros Lupasakis, Atenas: Εκδ. Έρασμος.

ΣΙΔΕΡΗΣ Γ. (I. SIDERIS),

1966: «Λορκικά. Η επίδραση του ποιητή στο ελληνικό θέατρο», en *Rev. Θέατρο* 29-30 (sept.-dic. de 1966): pp. 113-132.

ΣΟΛΟΜΩΝΙΔΟΥ-ΜΠΑΛΑΝΟΥ Ε. (E. SOLOMONIDU-BALANU),

2006: «Προσωπικές εμπειρίες για τον Federico García Lorca»,

en V. López Recio (ed.), *Ο Λόρκα στην Ελλάδα. Σχέδια της Έλλης Σολομονίδου. Lorca en Grecia. Dibujos de Eli Solomonidu*, ed. bilingüe, Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Postbizantinos, Neogriegos y Chipriotas, pp. 53-57.

ΣΟΛΩΜΟΣ Α. (Α. SOLOMÓS),

1955: «Ματωμένος γάμος», en *Επιθεώρηση Τέχνης* 2 (febrero 1955), pp. 149-150.

1959: «Κολέγιο Αθηνών, 1930-39. Σχολικές αναμνήσεις», en Μ. Πλωρίτης (επιμ.), *Κάρολος Κούν, 25 χρόνια θεάτρου*, Atenas, p. 10.

1980: *Βίος και παίγνιον. Σκηνή-Προσκήνιο-Παρασκήνια*, Atenas: Δωδώνη.

ΣΠΗΛΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Σ. (S. SPILIOTOPULOS),

1967: «Τα σαράντα χρόνια του Λόρκα», en *Νέα Εστία* 82, pp. 1553-1555. Contiene además la traducción al griego de los poemas: “El llanto”, “La guitarra”, “La balada del agua del mar”, “La casada infiel”, “Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías”, “La sangre derramada”.

ΣΠΥΡΙΔΑΚΗΣ Γ. Κ. (G. Κ. SPYRIDAKIS),

1950: “Τα κατά την τελευταίην ἔθιμα των Βυζαντινών”, en *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 20, pp. 75-171.

ΣΦΗΚΑΣ Θ. Δ. (TH. D. SFIKAS),

2000: *Η Ελλάδα και ο ισπανικός εμφύλιος πόλεμος*, Atenas: Εκδόσεις Στάχυ.

ΣΤΕΪΝΤΟΝ Λ. (L. STAINTON),

2006: *Η μπαλάντα μίας ζωής*, Trad.: Iannis Kastanaras,  
Atenas: Μεταίχμιο.

ΣΩΜΑΡΑ Ε. & ΚΑΡΧΑΔΑΚΗΣ Χ. (Ε. SOMARÁ J. & KARJADAKIS),

2006: «Ο μελοποιημένος Λόρκα. Όταν η λυρική του  
Λόρκα αναγεννιέται μέσα από την ελληνική μουσική»,  
en *Φουαγιέ* 10: pp. 68-69.

ΤΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Π. (Ρ. ΤΑΚΟΡΥΛΟΣ),

2005<sup>1</sup>: *Τα Αντικριτικά. Τόμος Α' (Θέατρο 1990-1998). Με  
σχέδια της Έλλης Σολομονίδου Μπαλάνου*, Atenas:  
Ποταμός.

2005<sup>2</sup>: *Τα Αντικριτικά. Τόμος Β' (Θέατρο 1998-2004). Με  
σχέδια της Έλλης Σολομονίδου Μπαλάνου*, Atenas:  
Ποταμός.

ΤΕΡΖΑΚΗΣ Α. (Α. ΤΕΡΖΑΚΙΣ),

1989: *Αφιέρωμα στην τραγική μούσα. Δοκίμιο*, Atenas: Οι  
Εκδόσεις των Φίλων.

ΤΣΙΡΟΠΟΥΛΟΣ Κ. Ε. (Κ. Ε. ΤΣΙΡΟΠΥΛΟΣ),

1985: (ed.) *Μνημονάριον Φώτη Κόντογλου*, Τετράδια Ευθύνης  
23, Atenas: εκδ. Ευθύνη.

1992: *Τελικά κείμενα. Α' Τα Ποιητικά*, Atenas: Μέγας  
Αστρολάβος/Ευθύνη.

FAURIEL C.,

1956: *Νέα ελληνική έκδοση: Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια*,  
Introd. de N. A. Veis, Atenas.

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θ. (TH. JATZIPANDAZIS),

1981: *Το Κωμειδύλλιο*, Atenas.

ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ Θ. (TH. JATZÓPULOS),

2003: «Ο παρηγορητικός λόγος (από το δημοτικό τραγούδι)»,  
en *Νέα Εστία* 1762 (dic. 2003): pp. 797-814.

ΧΡΙΣΤΟΦΙΔΟΥ-ΑΝΤΩΝΙΑΔΟΥ Α. (A. JRISTOFIDU-ANDONIADU),

1986: «Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα. Πενήντα χρόνια από το  
θάνατό του», Parte I, en *Φιλελεύθερος* (10 de junio de  
1986), Nicosia.

1986: «Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα. Πενήντα χρόνια από το  
θάνατό του», Parte II, en *Φιλελεύθερος* (11 de junio de  
1986), Nicosia.

1986: «Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα. Πενήντα χρόνια από το  
θάνατό του», Parte III, en *Φιλελεύθερος* (12 de junio de  
1986), Nicosia.

1987: «Στα βήματα του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα», en  
*Φιλελεύθερος* (24 dic. 1987), Nicosia.

1988: «Η ζωή και το έργο του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα», en  
Archivo del Museo de F. García Lorca, Fuentevaqueros,  
1988.

1998: «Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα», en *Φιλελεύθερος* (21 nov.  
1998), Nicosia.

2000: *Ο Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα σε τρεις διαστάσεις*.

*Έρευνα*, Lemesós.

ΧΡΙΣΤΟΦΙΔΗΣ Α. (A. KRISTOFIDIS),

1987<sup>6</sup>: «Η αφοσίωση του, μεταδοτική υγεία», εν Κ. Κουν,

*Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Atenas,

Καστανιώτης, pp. 193-198.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

En el siguiente índice onomástico quedan excluidos muchos de los nombres que aparecen en el catálogo general de las representaciones de *Bodas de sangre* en Grecia (1948-2006), recogidos tanto en nuestro capítulo III como en el Anexo 1.

Abbot.....	325	Angelópulos, M.....	181
Adams, Mildred.....	93	Antoine, André.....	56, 145
Agayotu, Kula.....	117	Arango, M. A.....	283, 345
Albardíaz Giménez, B.....	77, 276, 282	Arias de Cossío, A. M.....	68
Alberti, Rafael.....	20, 61, 73	Aristófanes.....	70, 84, 94, 159, 295
Aleixandre, Vicente.....	20, 21	Aristóteles.....	147, 279, 281, 289, 290
Alexakis, E.....	339, 340	Arniches, Carlos.....	48, 69
Alexandrakis, Alekos.....	172	Aroni, Meri.....	34, 295
Alexandris, Dimitris.....	253, 257, 420	Artemakis, St.....	149, 194
Alexiu, D.....	302, 313, 314, 317, 343, 344	Artero Fernández-Montesinos, J. M.....	10, 61, 152
Alfonso XIII.....	64	Asimakópulos, Kostas.....	15, 103, 126
Alonso, Dámaso.....	21	Athineos, Perseís.....	154, 239, 241
Altolaguirre, Manuel.....	21	Atkinson, Brooks.....	300
Álvarez Cañibano, A.....	375	Auclair, M.....	10, 116, 140
Álvarez de Miranda.....	276	Azorín.....	69
Álvarez Quintero, hermanos.....	48, 135	Bakas, Kostas.....	133, 152, 162, 167, 169, 176, 215, 249, 250, 324, 390, 408
Anagnostakis, M.....	24	Balas, Dimitris.....	162, 167, 390
Anagnostópulos, I.....	313	Bárcena, Catalina.....	73
Anderson, A. A.....	6, 60, 139	Baroja, Pío.....	21, 48
Andreópulos, V.....	190, 197-199, 373, 395, 433	Barradas, Rafael.....	69
Ángeles Ortiz, Manuel.....	88	Bastinos, Antonio J.....	67
Angelís, Dimitris.....	28		
Angelomatis, Jr.....	361		



Bebedeli, D <span>é</span> s <span>pi</span> na.....	234, 260, 263, 299, 424, 438
Beevor, Anthony.....	33
Benavente, Jacinto....	21, 47, 143, 146, 458
Berenguer, A.....	144
Bergam <span>í</span> n, Jos <span>é</span> .....	22
Bernard.....	69
Birbilis, Nikos.....	162, 166, 167, 390
Blume, Hors-Dieter.....	297
Bobes Naves, M <span>a</span> C.....	355
Bogris, D.....	52, 360
Borr <span>á</span> s, Tom <span>á</span> s.....	69, 75
Bragaglia, Ant <span>ó</span> n Giulio.....	61
Brandes, Stanley.....	329
Bravos, J <span>ri</span> stos.....	26
Brebu, Gog <span>ó</span> .....	253, 257, 420, 442
Brecht, Bertolt.....	98, 173, 192
Brenan, Gerald.....	39
Brogie.....	61
Bunduvis, Yorgos.....	225, 251, 409
Bu <span>ñ</span> uel, Luis.....	31, 61, 474
Bukalas, P.....	343
B <span>ü</span> rmann, Sigfrido.....	69
Burnazakis, Kostas.....	42
Caballero, Jos <span>é</span> .....	62, 75, 140, 278, 279, 282, 290
Calder <span>ó</span> n de la Barca, Pedro..	21, 93-95
Camacho Rojo, J. M <span>a</span> .....	32, 42, 276-278, 282, 305
Campbell, J.....	331
Caraveli-Chaves, A.....	313
Cardwell, R. A.....	154, 284
Carmona V <span>á</span> zquez, A.....	91, 108, 276, 279, 282, 303, 305
Cela, Camilo Jos <span>é</span> .....	22
Cernuda, Luis.....	21, 62
Cervantes, Miguel de.....	93
Claud <span>el</span> , Paul.....	36, 64
Clogg, R.....	106, 107
Collado, Manuel.....	132, 135
Collier, George.....	326
Conde, Carmen.....	21
Costa, Joaqu <span>í</span> n.....	20
Couffon, Claude.....	39
Couffin, M.....	332
Crow, M. J. A.....	34
Chac <span>ó</span> n y Calvo, J. M <span>a</span> .....	375
Checa Puerta, J. E.....	56
Ch <span>é</span> jov, Ant <span>ó</span> n P.....	97, 110, 159, 186
Dalas, Iannis.....	26
Dal <span>í</span> , Salvador.....	31, 61, 65, 474
Damian <span>ó</span> s, Alexis.....	47, 117, 133, 214, 227, 353, 389, 399
Danforth, L.....	313, 343
Danu, Elefther <span>í</span> a...153, 238, 239, 240	
Dar <span>í</span> o, Rub <span>é</span> n.....	63
De los R <span>í</span> os, Fernando.....	59
Debussy, Claude.....	373, 448
Dendle, B. J.....	142, 143, 348
Diaghilev.....	64, 66, 151, 289, 375, 376, 445, 449, 462
Diamand <span>ó</span> pulos, Vasilis.....	117, 166, 389
D <span>í</span> az Tejera, A.....	279
D <span>í</span> ez Canedo, Enrique.....	67

Díez de Artigas, Josefina.....	135	Fort, Paul.....	68
Dikteos, Aris.....	24, 42, 43	Fotópulos, V.....	181, 185, 187, 202, 206, 210
Dimitratos, Nikos.....	225, 245, 247, 404	Fteris, G.....	361
Dostoyevski .....	100	Francos Rodríguez, J.....	67
Dougherty, Dru.....	46, 74, 81, 82, 87, 89, 94	Friedl.....	332
Dromazos, S.....	35, 51	Gala, Antonio.....	32
Drosu, S.....	237, 342, 403	Gallego Morell, A.....	73, 76
Doxas, Ángelos.....	149, 194	Ganás, Mijalis.....	28
Duhamel, George.....	61	Ganivet, Ángel.....	20
Eftaliotis.....	350	García Antón, C.....	47
Einstein.....	61	García Lorca, Francisco.....	10, 80, 132, 139, 300
Eliot, Thomas Stearns.....	36, 55, 298, 474	García Lorca, Isabel.....	10, 300, 301, 322
Elytis, Odiseas.....	24, 29, 40, 41	García Solalinde, A.....	375
Engonópulos, Nikos.....	24, 25, 234	Gatsos, Nikos.....	23, 24, 26, 28, 30, 35, 41, 42, 44, 115, 116, 124, 128, 132, 134, 141, 142, 147, 152-155, 162, 256, 323, etc
Espríu, Salvador.....	22	Gavríilidi, E.....	263
Esquilo.....	282, 310	Gazetopulu, I.....	237, 242, 243, 403
Eurípides.....	84, 94, 141, 159, 186, 278, 282, 288, 305, 452, 475	Georgusis, Y.....	24
Efthimíu, N.....	363	Georgusópulos, K.....	36, 53, 282, 366
Exarjos, Th.....	180, 184, 206, 353	Gibson, I.....	10, 60, 139
Falla, Manuel de.....	61-64, 151, 375, 445, 471	Gkonis, Thodorís.....	133, 153, 215, 253-257, 259, 324, 420, 442
Fauriel, C.....	306, 325	Glytzuris, Andonis.....	57
Feito, F. E.....	139	Goethe, J. W.....	83, 92, 494
Feliu y Codina, José.....	143	Gogol, N. V. ....	94, 100
Fernández Almagro, Melchor.....	60	Goldoni, Carlo.....	69
Fernández Cifuentes, L.....	68, 72, 135, 136, 146, 147, 152	Gómez de la Sena, Ramón.....	48
Fokás, A.....	207		
Fontanals, Manuel.....	69		
Ford, Richard.....	325, 328		

Gómez Tabanera, J. M.....310  
González del Valle, L.....276, 282  
Grammatás, Th....46, 49, 52, 54, 56,  
158, 173, 175, 295, 348, 373,  
Grande Rosales, M. A.....284  
Grau, Jacinto.....48, 69  
Greco, el (*vid.* Theotokópulos, D.)  
Grimanis, Ángelos.....117  
Gris, Juan.....65  
Gual, Adriá.....70  
Gudis, Jr.....24, 43, 485  
Guikas.....373  
Guillén, Jorge.....21, 61  
Hall, Peter Ch. Ll.....296, 297  
Halliburton, Ch.....276, 281  
Harretche, M. E.....61-63, 98,  
138, 139, 145  
Henríquez Ureña, P.....75  
Heredia Maya, J.....155  
Hess, C.....63, 65  
Hitchcock, Alfred.....191  
Hugo, Víctor.....36  
Iatridi, Iulía.....21, 22, 24, 39,  
268, 378, 428  
Ibsen, Henrik.....55, 61, 69, 97,  
110, 159, 173, 186, 474  
Ikonomu, Thomás...54, 57, 158, 292  
Irving, Washington.....325  
Ivanovici, Víctor.....37, 40  
Jalkidu, K.....35  
Jarís, Petros.....18  
Jarís, A.....225, 423  
Jatzakis, Sotiris.....134, 147, 148,  
154, 216, 232, 260-263, 273, 380,  
424, 438  
Jatziargyri, Eleni.....176, 181, 205,  
209, 397, 434-436  
Jatzidakis, Manos.....31, 116, 128,  
129, 134, 149, 149, 153, 154, 162-164,  
167, 169, 174, 177, 180, 184, 185, 190,  
201, 203, 205, 207, 210, 212, 225, etc  
Jatzipandazís, Th.....51  
Jatziskos, Nikos....180-184, 133, 171,  
176, 177, 180, 181, 393  
Jatzópulos, Th.....318  
Jerez Farrán, C.....284  
Jiménez, Juan Ramón.....19-22, 59,  
139  
Joreanthi, Kostas.....40  
Jorn, Dimitris.....172  
Jorn, Pantelís.....50, 52-54,  
188, 350, 360  
Jortatsis, Yorgos.....53, 55, 89, 95,  
119  
Josephs, A.....140, 278,  
279, 282, 458  
Jristofidis-Andoniadis, A.....38, 102  
Jristomanos, Konstandinos.....54,  
56, 57, 158, 186, 188, 292  
Jronópulos, G.....355  
Juliara, M.....221  
Jurmuzios, E.....34, 286, 291,  
293, 294, 296, 361  
Kambanelis, Iákobos.....5, 6, 16, 97,  
172, 347, 351-353, 365-374, 385

- Kalergis, Lykurgos.....109, 117, 176  
205, 209, 295, 389, 397
- Kaligá, Talía.....185, 394, 443
- Kalkani, I.....149, 194, 196, 197
- Kalogeriku, Jristina.....181, 191
- Kalokyris.....24
- Kalyvas, Stathis.....33
- Kangelaris, D.....219
- Kapetanakis, Ilías.....51
- Kappatos, Rigas.....24, 43
- Kapsomenos, E.....306, 351
- Karagatsis, M.....40, 113-115, 118,  
122, 124, 126, 127, 129, 164, 166, 167,  
359, 360
- Karandinós, Sokratis.....57, 173, 417
- Karáyorga, O.....24, 37
- Karezi, Tzeni...171, 172, 176-179, 192,  
392
- Karjadakis, J.....150
- Karpuzi, E. (*vid.* Tz. Karezi)
- Karter, Y. N.....194, 196, 198, 201
- Kartheos, K.....21, 28
- Kastanás, K.....176, 190, 197-199,  
205, 209, 395, 397, 433
- Katrakis, Manos.....172, 353
- Katseli, Nora.....176, 205, 209, 397
- Katselis, Pelos.....35, 57, 173
- Kavadías, Nikos.....26
- Kazantzakis, Nikos.....18-20, 24,  
350, 378, 468, 470, 478
- Kefalas, Ilías.....28, 29
- Kejayás, Dimitris.....225
- Kind.....325
- Kokkos, Dimitris.....51
- Kóndoglu, Fotis.....87, 88, 99
- Kondoyannis, Y.....148, 192, 201
- Kondomijis, P.....339
- Konstandinidi, D.....173, 246
- Koromilás, Dimitris.....51, 52
- Kotopuli, Marika.....57, 157, 187, 191
- Kotziás, K.....35, 226, 398
- Kótsiras, G.....35
- Kritikós, Th.....149, 195, 198
- Krystalis, Kostas.....43
- Kulufakos, K.....40, 41
- Kun, Károlos, sobre todo en Cap. II y  
III.
- Kunadis, Argyris.....363
- Kurtz, D.....343
- Kusi, Lea.....245, 247, 404
- Kutsudaki, M.....281, 283, 285, 287
- Kyveli.....57, 157, 171,, 173, 176,  
185-189, 203, 207, 208, 394, 443
- Kyparisis, Panos.....28, 35
- Kyru, Klitos.....24, 28
- Labeti, Eli.....116, 172, 389
- Ladoyanni, Georgia.....351, 365, 366,  
369
- Laertis, M.....24, 35
- Laliotis, V.....24, 28, 44
- Legrand.....325
- Lemós, Ad.....353, 355, 363
- Lemú, M.....363
- Levesque, Robert.....26
- Liberópulos, Ilías.....373
- Lignadis, Tasos.....15, 38-40, 148,  
282, 288, 371
- Linares Rivas, Manuel.....47

Lineos, S.....173, 246  
Lope de Vega.....55, 91, 93,  
94, 128, 159  
Lorentzatos, Z.....30  
Luca de Tena.....69  
Ludemis, Menelaos.....26  
Lugné-Poe.....68  
Luizos, Evángelos.....64  
Lukatos, D. S.....308, 313, 325, 327,  
339  
Lygizos, M.....31, 34, 46, 50, 51,  
54-57, 142, 158, 164, 181, 188, 293,  
348, 350, 353, 359, 372, 373  
Lloret, José Luis.....72  
Machado, Antonio.....20, 22  
Machado, Manuel.....73  
McCormick, J.....290  
Mainer, J. C.....63  
Makrís, Solon.....149, 208-210  
Malevitsis, Jristos.....32, 279,  
285, 286, 302, 306, 307, 321  
Mallo, Maruja.....62  
Mámali, Olga.....256  
Mantzukis, V.....225, 415  
Manu, Ralú.....181, 375  
Manusos, A.....306  
Marcellus.....325  
Margaritis, A.....153, 238, 242  
Marichal, J.....63  
Marinetti, Felipe Tomás.....61  
Marquina, Eduardo.....47, 60, 66,  
67, 69-71, 76, 143, 146  
Martínez López, R.....56, 67, 74, 76,  
83, 98, 100, 101, 103, 140, 144  
Martínez Nadal, Rafael.....299  
Martínez Roger.....65  
Martínez Sierra, Gregorio.....12, 47,  
56, 58, 59, 68-70, 73-77  
Masefield, J.....140  
Massine, L.....68  
Mátesis, P.....53, 360  
Mastoraki, Tz.....35  
Mattheos, Ilías.....39  
Maurer, Ch.....88, 99, 101, 151,  
152  
Mavromústakos, Pl.....30, 57, 158-  
160, 172-174, 176, 179, 187, 188, 218,  
220, 221, 246, 252, 254, 301, 352  
Mayar, M.....80, 81, 83-85, 88, 90,  
93, 94, 96, 100, 109, 117, 118, 133-  
135, 137, 292, 293, 295, 297, 303  
Melás, Spyros.....18, 50, 56, 350, 360  
Menéndez Pidal, R.....61, 88,  
87, 322, 375  
Menotti, Gian Carlo.....296  
Meraklís, M.....308, 312, 331,  
336, 337, 340-342  
Merkuri, Melina.....181, 217, 218,  
253, 419  
Mesaris, Kostas....190, 198, 199, 395,  
433  
Metalinós, Iannis.....225, 266, 426  
Metaxá, Vaso.....116, 126, 191, 389  
Mijailidis, Y.....173, 246  
Milas, D.....355  
Mílis, E.....355  
Miller, Arthur.....111, 113, 374

Minotís, Alexis...39, 133, 148, 149,  
 171, 172, 175-177, 190-196, 199-211,  
 283, 287, 295, 300, 330, 331, 382,  
 395, 432, 433, 436  
 Miró, J.....65  
 Mitropulu, Aglea.....34, 124, 126, 361  
 Molina Fajardo, E.....63  
 Mora Guarnido, José.....10, 70  
 Moliere.....55, 69, 70, 94, 159, 173  
 Montero, Germaine.....39  
 Móralis, Y.....206, 373  
 Moreno Jurado, J. A.....6, 25, 309  
 Moreno Villa.....20  
 Morfakidis, M.....7, 23, 101  
 Morris, I.....343  
 Mortzos, Y.....96, 103, 291  
 Mosjos, E. N.....36, 297, 298  
 Motsios, G.....313  
 Mozo González, C.....325-328,  
 331, 333-335  
 Muñiz, Alfredo.....304  
 Mustios, Yorgos.....154, 242, 239  
 Musuri, Rita.....117, 389  
 Musuris Kostas.....126, 172  
 Muzenidis, Takis.....57, 295  
 Myrat, D.....172  
 Myrivilis, Stratís.....40  
 Negrepointis, Iannis.....373  
 Nikiforaki, Titika.....176, 180,  
 182-184, 393  
 Nikolau, N.....216, 233, 268, 269,  
 428, 429  
 Nitsiakos, V.....331  
 Nommick, I.....375  
 Núñez Esteban, G.....19  
 O' Casey.....36  
 O'Neill, Eugene.....36, 62, 81  
 Oliva, C.....46, 57, 303  
 Olivier, Laurence.....296  
 Omatos, Olga.....18, 53  
 Ontañón, Santiago.....75  
 Ortega, J.....140, 145  
 Ortega y Gasset, J.....20, 22, 61,  
 290  
 O'Toole, Peter.....296  
 Pángalos, Theódoros.....19  
 Pagulatos, Dionysis.....117, 178,  
 389, 392  
 Palamás, Kostís.....53, 54, 95  
 Paleólogos, M.....191  
 Palmer, Eva.....55  
 Panagís, S.....163, 165  
 Pandazopulu, Anastasía.....162, 166,  
 169, 390, 391, 407, 437  
 Papdiamandis, Aléxandros.....54  
 Papageorgíu, Thanasis.....133, 152,  
 173, 215, 245, 246, 404  
 Papaioannu, P.....133, 171, 176, 203,  
 396  
 Papamijaíl, D.....173  
 Pappás, Yorgos.....181  
 Parasjópulos, Paris.....225  
 Parikos, Nikos.....133, 226, 398  
 Parlas, Jristos.....205, 209, 260,  
 397, 424, 438  
 Pasayanis, K.....306  
 Pasjalidis, Iraklís.....225, 407, 437  
 Pasjalidis, Savvas.....237, 242, 403

Pasjos, P. V.....	87	Puchner, W.....	16, 31, 32, 49,
Passow.....	325	51, 53-55, 57, 95, 96, 135, 145, 282,	
Pavis, P.....	78, 164, 291, 289	292, 308, 359, 363, 366, 374, 375,	
Paxinú, Katina.....	34, 39, 133,	Puschkin.....	100
148, 149, 171, 172, 176, 190-192, 194-		Quintero, hermanos ( <i>vid.</i> Álvarez	
197, 199-201, 211, 257, 295, 298-300,		Quintero)	
395, 432-434, 436		Reinhardt, Max G.....	56, 90-92
Pérez Galdós, Benito.....	21	Ramfos, M.....	363
Pergialis, Notis.....	6, 16, 352, 353,	Ramírez, Octavio.....	95
355-357, 360-362, 365, 373, 374,		Ramón y Cajal, Santiago.....	61
385		Reyero Hermosilla, C.....	69
Pérez de Ayala, R.....	74	Rialdi, Marieta.....	131-133, 153, 154,
Peristiany, J.....	326, 327	214, 232, 234, 237-241, 243, 245,	
Petrópulos, D.....	328	272, 274, 299, 380, 384, 385, 387,	
Petsos, Aleks.....	185, 186, 394, 443	403	
Picasso, Pablo.....	64, 65, 95, 375	Rivas Chérif, Cipriano....	65, 139, 382
Pirandello, Luigi.....	61, 159	Rivers, Pitt.....	324, 326, 327, 334
Piscator, E.....	90-92, 206	Rodrigo, Antonina.....	10, 61, 63
Platón.....	306, 349	Rodríguez, J. C.....	101, 143, 152
Plauto.....	70	Rodríguez Adrados, F.....	58, 137,
Plaza Chillón, J. L.....	58, 62, 69,	276, 282, 290	
70, 72, 76, 77, 86, 90-94, 96, 98, 99,		Romeos, K.....	328
375		Romilly, J.....	282, 283
Ploritís, M....	34, 39, 85, 120, 274,	Rondiris, Dimitris.....	57, 181, 184,
281		191, 205	
Politis, Alexis.....	268, 321, 428	Rouché, J.....	68
Politis, Fotos.....	50, 57, 158, 191	Rozakea, V.....	37
Politis, N.....	306, 313	Rubio Jiménez, J.....	66, 75
Potamitis, D.....	173	Ruiz Luque, J.....	27
Prevelakis, Pandelís.....	19-22, 378	Ruiz Ramón, F.....	46, 60, 69,
Prevost, J.....	116	75, 276	
Profeti, María G.....	141	Russu, Maya-María.....	40
Protopsalti, Lida.....	173,	Salinas, Pedro.....	20
245- 247, 299, 404			

Sánchez Mejías, I.....40, 269,  
270, 429, 430  
Sarandidis, Iannulis.....57  
Saunier, G.....306, 313, 316, 329,  
338, 339, 344  
Savvopulu, Jariklia.....117, 389  
Savvopulu, Tania.....166, 167, 169,  
227, 228, 390, 391, 399  
Seferis, Yorgos.....30, 40, 64, 307  
Sevastikoglu, Y.....30, 35, 115, 116  
Shakespeare, William.....55, 69, 81,  
84, 92, 159, 173, 361  
Shaw, George B.....61, 69  
Schelling, F. W. J.....282, 284  
Schneider.....335  
Sideris, Iannis.....127, 170, 349,  
350, 355, 373  
Sideris, Isídoros....133, 216, 266, 426  
Sifaki, Rika.....227, 237, 242,  
399, 403  
Sikelianós, Ángelos.....55, 350, 479  
Sismani, Iró.....181  
Skalkotas.....373  
Skarlatu, Tzeni.....237, 403  
Skarlatu, Talía.....242, 407, 437  
Skilitsis, Isídoros.....18  
Smoot, J. A.....139  
Snell, B.....282, 285  
Sofianós, Fílippos.....227, 399  
Sófocles.....282, 307  
Solomonidu-Balanu, Eli.....149,  
190, 200, 201, 226, 395, 433, 464,  
483  
Solomós, Alexis.....35, 53, 54, 83,  
133, 149, 159, 171, 173, 176, 182, 187-  
189, 205-209, 224, 295, 382, 397,  
435  
Somará, E.....150  
Soria Olmedo, A....61, 63, 65, 71, 87,  
93, 101, 150-152, 375  
Spanudis, Th.....109  
Spiliópulos, Marios.....253, 258, 420  
Spyridakis, G. K.....343  
Stanislavski, Constantin.....58, 96,  
100, 110, 480  
Starkie, Walter.....61  
Stefanu, Natalia.....237, 242, 260,  
403, 424  
Strangás, Y.....225  
Stratigopulu, D.....35  
Stravinski, Igor.....61, 62, 266, 426  
Sultanis, Grigoris.....225  
Sungelakis, T.....355  
Synge, John Millington.....139, 140,  
141, 144, 453, 456, 478  
Synodinú, A.....34, 173, 181, 207  
Tena Díaz, F.....325-328, 331,  
333-335  
Terzakis, Ángelos.....40, 282-288  
Theodorakis, Mikis....29, 174, 268,  
303, 307, 353, 379, 428  
Theodosopulu, M.....154, 239, 241,  
243  
Theotokás, Y.....34, 50, 173  
Theotokópulos, D.....21  
Thermu, María.....189  
Theotokos.....314



Thomadaki, Marika.....152, 247  
 Thrylos, Alkis (seud. Eleni Urani)....34, 114, 119-123, 128, 163, 165, 167, 182-184, 194, 197, 274, 280, 281, 359-361, 368, 371  
 Tirso de Molina.....21  
 Tolstoi, León.....100, 186  
 Tommaseo.....325  
 Torres Monreal, F.....46, 57, 303  
 Triandafylu, St.....35  
 Tsangaris, Yorgos.....230, 249, 401, 408  
 Tsarujis, I.....31, 40, 89, 99, 116, 127, 134, 162-164, 169, 177, 181, 191, 201, 227, 282, 373, 382, 389, 390, 399, 436  
 Tsatsos, Konstandinos.....210  
 Tsatsu-Symeonidi, Dora.....205, 210, 397, 412  
 Tsianos, Kostas.....133, 148, 214, 231, 402  
 Tsiropulos, Kostas E.....8, 15, 22, 24, 26, 28, 32, 40, 42, 44, 87, 300, 306, 307, 349, 351, 369, 378, 457  
 Tuliatu, Nikos.....216, 236, 271, 431  
 Turtoglu, M.....331  
 Tutudzakis.....372  
 Ulises.....306, 349  
 Unamuno, Miguel de....20, 21, 48, 69  
 Urani, Eleni (*vid.* A. Thrylos)  
 Uranis, Kostas.....18  
 Vagená, Anna.....253, 256-258, 420, 442  
 Vagenás, Nasos.....29  
 Vakaló(pulos), Yorgos.....39, 185, 207, 394, 443,  
 Valaku, Andigoni.....181, 355, 434, 436  
 Valaoritis, Nanos.....119  
 Valery, Paul.....61  
 Valle Inclán, Ramón del.....21, 61  
 Valmá, Georgia.....117  
 Valsami, Nora.....176, 205, 209, 397, 435  
 Vanita, Viky.....237, 242, 403  
 Varo Zafra, J.....65  
 Varvitsiotis, Takis.....24, 28, 35, 38  
 Varvunis, M.....310, 343  
 Vasiliadis, Vasilis.....177, 180, 183, 190, 201, 393, 395, 433  
 Vasilikoti, E.....254  
 Vasilú, Spyros.....181, 296  
 Veakis, Emilios.....173, 191, 353-355  
 Venezis, Ilías.....33, 277  
 Vidalis, M.....35  
 Viernados, P. (*vid.* Prevelakis)  
 Vilches de Frutos, M. F.....46, 81, 82, 87, 89, 93, 94  
 Vljajopulu, Titika.....237, 241, 403, 512  
 Vlastos, P.....339  
 Volanakis, M.....173  
 Vuduris, Nikos.....225  
 Vuyuklaki, Alikí.....172  
 Wagner, Richard.....289  
 Williams, Tenesse.....111  
 Wilson.....34

Xenópulos, Gregorios.....	33, 49, 50, 186, 188, 360	Zografidis, G.....	344
Xirgu, Margarita.....	75, 145, 278, 299, 304	Zorrilla y del Moral, José.....	69, 128, 159
Yeats, W. B.....	36	Zubulaki, V.....	192
Zaími, Liza.....	205, 210	Zuru, F. M.....	335
Zarukas, Kostas.....	26, 35, 43		
Zepu, P. I.....	334		



