



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

## “EL PAISAJE TÍPICO ALMERIENSE EN LA MIRADA NEOCASTIZA DE FEDERICO GARCÍA LORCA”

|   |
|---|
| AUTORÍA<br><b>INMACULADA RUIZ RAMÍREZ</b> |
| TEMÁTICA<br><b>HISTORIA Y LITERATURA</b>  |
| ETAPA<br><b>BACHILLERATO</b>              |

### Resumen

El artículo parte de la idea paisajística creada por la Generación del 98 y de la nueva visión, trágica y no alegre, que numerosos intelectuales comienzan a representar de Andalucía. De este modo, llegaremos a la influenciada mirada *neocastiza* de Federico García Lorca reflejada en sus obras dramáticas rurales, que nos han servido para la configuración del paisaje e imagen típica de Almería, y, por tanto, de la propia Andalucía.

Se pretende transmitir a los alumnos/as de Bachillerato una visión novedosa sobre una de las causas del origen de nuestra identidad andaluza y española, con la intención de reflexionar sobre el tema para llegar a la génesis del mismo.

### Palabras clave

- Casticismo-Neocasticismo
- Paisaje
- Azorín
- Lorca
- Estereotipos
- Identidad

### 1. INTRODUCCIÓN

Esta investigación se basa en la localización de ideas para la formación y configuración del paisaje o imagen típica de Almería, a través del «neocasticismo» literario de Federico García Lorca, teniendo en cuenta dos de sus obras más influyentes *Bodas de sangre* y *Yerma*. A la vez, asumiremos la posible



ISSN 1988-6047    DEP. LEGAL: GR 2922/2007    Nº 27 – FEBRERO DE 2010

influencia del paisaje típico almeriense para la creación de la Andalucía trágica lorquiana. Por tanto, nos centraremos en la mirada de Lorca a Almería que será afinada con la de Francisco Villaespesa, Gerald Brenan y Carmen de Burgos.

Abarca cronológicamente desde 1898 hasta 1933. La elección de este periodo no es arbitraria, pues parte de la pretensión de los intelectuales del 98 de darle un nuevo significado al término casticista hasta llegar el casticismo lorquiano, que es considerado un híbrido entre el casticismo intelectual, serio y trágico, y el casticismo popular.

Con todo lo expuesto hasta ahora, podemos manifestar que este artículo es apto para ser entendido a modo de estudio hermenéutico, cuya base será la interdisciplinariedad de la literatura, la historia y la antropología. Una combinación necesaria, puesto que la Historia estudiada e investigada como única vía puede proporcionar una visión limitada e incluso, en determinados momentos, falsificada o ideologizada; por ello, se ha utilizado en la creación del proyecto la Literatura como una fuente notable para el conocimientos del pasado y la Antropología como la compañera perfecta para llegar donde la Historia y los escritos literarios no alcanzan, pues nos conduce más allá de los simples datos.

## 2. LA IMAGEN DE ANDALUCÍA: EL PAISAJE

Antes de sumergirnos en el concepto paisajístico, es necesario recordar la importancia de Andalucía como materia literaria y sus distintas miradas, para la adquisición de una perspectiva general del paisaje andaluz que nos dirija hacia el paisaje almeriense, mediante un enfoque de carácter local.

Es claro que los diferentes paisajes de Andalucía obtenidos por medio de la literatura casticista, nos son de gran ayuda para poder configurar el paisaje típico de Almería. Pues no existe realidad física más inmediata que nuestra comunidad autónoma.

Las diversas miradas que se tienen de Andalucía, tantas interpretaciones como autores escriben sobre ella, plasman una visión de una tierra poseedora de las mejores características, físicas, sociales y morales, para ser imaginada.

A lo largo de todo el siglo XIX y principios del XX, la imagen que se ofrece de Andalucía es sobradamente la más característica y singular: la de charanga, pandereta, toreros, gitanos, flamenco... donde este andalucismo tan manoseado, rebasó sus fronteras territoriales e impregnó al resto del país con esta determinada mirada tan alegre y desenfadada, en definitiva, tan pintoresca.

De este modo surge el llamado «mito andaluz», cuya imagen superficial y distorsionada, e incluso marginal del andaluz, se convierte en la representación simbólica de lo nacional español (Steingress y Baltanás, 1998).

Sin embargo, no fue ésta la única visión que se tenía de Andalucía, puesto que hubo autores preocupados por la «verdadera realidad andaluza», realidad que no residía en la Andalucía más



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

pintoresca, sino en sus problemas sociales reales como la miseria, la pobreza, el hambre, la emigración...

Por consiguiente, desde finales del siglo XIX se producirá una simultaneidad de miradas muy dispares con respecto a la vida popular y el paisaje en el territorio andaluz.

No debemos olvidar la influencia de la Generación del 98 en el trato del paisaje como la verdadera imagen y regeneración del país, sintiendo a Castilla como el centro del eje español, desde una nueva perspectiva castiza más seria, con el objetivo de revalorizar todas nuestras costumbres, folklore y cultura que dista mucho del casticismo popular tan expandido y aceptado por el pueblo.

Se trata de un movimiento intelectual que reaccionó contra la España oficial, una España absorbida por el poder conservador que manipulaba el casticismo de pandereta para sus intereses.

De tal manera, podemos señalar que hubo cuatro formas de instrumentalización política para la apropiación del arte en general (Steingress y Baltanás, 1998):

1. Intencionada: el artista trabaja directamente para el estado.
2. Voluntaria: el artista permite al estado usar sus obras.
3. Forzada: el estado se apropia de los derechos de autor sin el consentimiento del artista.
4. Post mortem: el estado se releva de cualquier responsabilidad de atención a la voluntad del artista tras su muerte

Sin desviarnos del tema que nos incumbe, la imagen del paisaje creada por Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza en los años ochenta del siglo XIX, tuvo influencia en la Generación del 98 y en el panorama cultural español de los años posteriores. Ese paisaje consistía en la compenetración de la innovación y la tradición, es decir, se planteaba una visión moderna del paisaje, acorde con los modos europeos, y esa visión se mostraba muy interesada en descubrir las huellas de la tradición, del pasado, en el propio paisaje. Por tanto, el paisaje es sinónimo de identificación de la comunidad nacional, de signo liberal, así mismo, acercarse al paisaje sería una manera de aproximarse al pueblo español, a su carácter y a su historia (Ortega Cantero, 2002).

Debemos tener en cuenta también la figura de Rafael Altamira, discípulo de Giner, con su *Historia de España y de la civilización española* (4 tomos 1899-1911), será quien afirme que los dos factores de la civilización son el hombre y la naturaleza. Donde la naturaleza deja de ser mero decorado y se convierte en un elemento esencial para captar una realidad pasada. Por tanto, podemos expresar



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

que, aquí, se ubicarán las futuras ideas para la creación de una cultura nacional castellanófila, que los del 98 utilizaron<sup>1</sup>.

Por otro lado, sería importante señalar que el paisaje como tal existe únicamente en la construcción realizada por el observador. Por tanto, lo que existe en verdad es la naturaleza que, dependiendo de quien la mire, se convierte en paisaje. De tal modo que el paisaje se va a definir siempre en relación con su contemplador (Larrinaga Rodríguez, 2002).

Es claro que para conocer el paisaje es necesario recurrir a los viajes o excursiones —que Giner en la Institución puso en marcha y los literatos de la Generación del 98 heredaron—.

El paisaje —natural, rural y urbano—, por tanto, se convierte para muchos intelectuales en el escenario de nuestra tradición pasada encontrando ahí nuestras señas de identidad (Pena López, 1982). Por consiguiente, el paisaje debe ser entendido como un nuevo instrumento nacionalizador castizo en manos de los intelectuales.

### 3. ANTECEDENTES AL NEOCASTICISMO LORQUIANO

Echando la vista atrás debemos recordar que fueron los escritores del romanticismo, extranjeros y autóctonos, los que crearon la imagen exótica y castiza de Andalucía. Sin embargo, hacia finales del XIX ocurrirá que numerosos escritores españoles volverán a emprender un nuevo viaje andaluz, pero esta vez será con una mirada realista y un enfoque social, es decir, surgió otra manera de percibir la realidad andaluza que ponía toda la atención en su atraso secular. Por tanto, dicha visión menos idealista y más ajustada al tiempo histórico, desató una nueva peregrinación literaria, que distaba de ser el paraíso soñado por los románticos, se trataba de la Andalucía trágica, negra o roja (González Troyano, 2003).

A lo largo de este «juego de paisajes simbólicos y miradas literarias», la denuncia objetiva de la pobreza ha ocupado un lugar poco relevante, donde la descripción de una tierra maltratada, por la tragedia del hambre, la miseria de los jornaleros, los conflictos que vive la gente que lo trabaja, «un campo en manos de una oligarquía agraria incapaz de preocuparse por la prosperidad económica de su región, ha interesado menos que los retratos costumbristas y las elaboraciones poéticas» (García Montero, 2008), aunque escritores como Leopoldo Alas Clarín en su obra *El hambre en Andalucía* (1882) y Azorín en su *Andalucía trágica* (1902), han tratado este tema del campo andaluz.

Es cierto que para completar la creación de esta nueva mirada hacia Andalucía, realista y social, triste y trágica, ha sido necesario renovar el tópico, aunque para ello los escritores hayan tenido que incurrir en

---

<sup>1</sup> Larrinaga Rodríguez, Carlos: *El paisaje nacional y los literatos del 98. El caso de Azorín*; Fox, Inman: *La invención de España*.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

el propio tópico, destacamos a Manuel Chaves Nogales, quien mata el viejo tópico andaluz para resucitarlo renovado «nuestros patios son tristes...», a Ángel Ganivet que niega también el tópico y recurre a la tristeza, pues verá la Alhambra como un monumento lleno de amargura y no de alegría, o Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa quienes consideran que la verdadera Andalucía es triste bajo la capa de la superficial alegría, rechazando la Andalucía alegre, les parecía falsa y convencional. Podemos destacar unos versos de Villaespesa en su obra *Alma*: «No es la Andalucía de las castañuelas [...] Es la Andalucía toda sentimiento, indolente y triste, celosa y fanática, como tú la pintas como yo la siento» —dedicados a Julio Romero de Torres—.

#### 4. EL PAISAJE ALMERIENSE EN LA MIRADA DE LORCA

Llegados a este punto, tenemos que tener en cuenta la figura de Federico García Lorca y su teatro, que denuncia una Andalucía miserable y trágica. «Preocupado por las consecuencias sentimentales y por los retrasos históricos convertidos en hábitos negros de comportamiento... García Lorca escribe sobre una geografía imaginaria... abre la puerta de las casas, penetra en los cerebros de la Andalucía del hambre, vincula el harapiento malestar del paisaje con la hipocresía íntima, el dogmatismo sexual, la represión de las mujeres y los bastones de mando» (García Montero, 2008).

Pero la verdad es que la Andalucía trágica creada por Lorca ya se encontraba en el poeta almeriense Francisco Villaespesa, pues, estudiosos lorquianos coinciden en señalar la influencia de la poesía de Villaespesa en el granadino, algo que no nos debe extrañar si tenemos «en cuenta el revulsivo de sus versos y teatro de nuestro modernista en todo el mundo hispano y, claro está, en Almería y Granada».

Por ejemplo, la simbología de la luna como representación de la muerte en las obras de Lorca procede del influjo que ejerce sobre él el poeta almeriense. También los puñales y los cuchillos, elementos ya tópicos de la pasión andaluza, ya se reflejaban en Villaespesa. Por consiguiente, la tensión de la tragedia, el dramatismo y la muerte no dejan de ser una constante en las obras de ambos, donde sus protagonistas no pueden escapar al peso de la fatalidad de la tierra, del paisaje<sup>2</sup>.

Eso se puede observar en las obras de Lorca, por ejemplo en el *Romancero Gitano*, en el romance de «Thamar y Amnón», historia bíblica de violaciones: «La luna gira en el cielo/ sobre las tierras sin agua/ mientras el verano siembra/ rumores de tigre y llama», «La tierra se ofrece llena/ de heridas cicatrizadas/ o estremecida de agudos/ cautiverios de luces blancas»; en *Bodas de sangre*, lo podemos ver a través del siguiente fragmento: «Que yo no tengo la culpa/ que la culpa es de la tierra/ y de ese olor que te sale/ de los pechos y de las trenzas» (Ceba, 1990 y 1998).

---

<sup>2</sup> Véase de manera extendida el influjo de Villaespesa en Lorca en CEBA, Juan José: «Influencia de Villaespesa en la obra de Federico García Lorca», en *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, Almería, Nº 9-10, 1990-1991, págs. 81-110.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

Francisco García Lorca, hermano del poeta, ha revelado datos importantes para entender el significado de Almería en la obras de Federico, pues cuenta que tiene la certeza de que las obras de su hermano partían siempre de una realidad vivida (Ceba, 1998), por ello hemos considerado que el paisaje y la atmósfera lorquiana creada en sus dramas rurales —*Bodas de sangre* y *Yerma*— pueden hacer referencia, eso sí de modo implícito, a Almería.

Entonces el fondo almeriense estará marcado por los recuerdos de violencia, miseria, pobreza y enfermedad que Lorca tuvo durante su estancia de niñez en Almería, bajo la tutela del maestro Antonio Rodríguez Espinosa, y en su madurez por el impacto que le causó el suceso producido en el Campo de Níjar (1928).

Por consiguiente, la provincia de Almería aparecerá continuamente en Lorca vinculada a la tragedia, a sucesos de alto dramatismo. De modo que, hace del dolor un nuevo motivo de canto, como se alertará en numerosísimas ocasiones en *Bodas de sangre*: «NOVIO.- Déjelo. Comeré uvas. Deme la navaja/ MADRE.- ¿Para qué?! NOVIO.- (*Riendo.*) Para cortarlas/ MADRE.- (*Entre dientes y buscándola.*) La navaja, la navaja. .. Malditas sean todas y el bribón que las inventó/ NOVIO.- Vamos a otro asunto/ MADRE.- Y las escopetas y las pistolas y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era/ NOVIO.- Bueno. [...] Las patas heridas/ las crines heladas/ dentro de los ojos un puñal de plata/ Bajaban al río/ ¡Ay, cómo bajaban!/ La sangre corría/ mas fuerte que el agua. [...] MUCHACHA 1ª.- Madeja, madeja, ¿qué quieres hacer?! MUCHACHA 2ª.- Jazmín de vestido/ cristal de papel/ Nacer a las cuatro/ morir a las diez/ Ser hilo de lana/ cadena a tus pies/ y nudo que apriete/ amargo laurel. [...] LEÑADOR 3º.- Pero los matarán/ LEÑADOR 1º.- Se estaban engañando uno al otro y al final la sangre pudo más/ LEÑADOR 3º.- ¡La sangre!/ LEÑADOR 1º.- Hay que seguir el camino de la sangre/ LEÑADOR 2º.- Pero sangre que ve la luz se la bebe la tierra/ LEÑADOR 1º.- ¿Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida... ». En *Yerma* también se advierte la tragedia: «JUAN.- Bésame . . . , así/ YERMA.- Eso nunca, nunca. (*YERMA da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Éste cae hacia atrás. Le aprieta la garganta hasta matarle. Empieza el coro de la romería.*) Marchita. Marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. (*Se levanta. Empieza a llegar gente.*) Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, ¡yo misma he matado a mi hijo! (*Acude un grupo que queda al fondo. Se oye el coro de la romería.*)».

Lorca para dar explicación sobre la tierra almeriense utiliza una frase muy descriptiva «Almería tiene una aspereza y un polvo azafranado de Argel», extraído de una carta de éste a su amigo José Bergamín. Entiende el paisaje almeriense como una tierra desértica, austera, africana, pobre y trágica que va a incidir de manera extraordinaria en la creación de su teatro, en sus tragedias rurales, no sólo en *Bodas de sangre* (1933), basado en el crimen ocurrido en los Campos de Níjar (1928), sino también en *Yerma* (1934), entendida como una personificación del desierto, por ello, podemos considerar esta obra como la más representativa de la tierra almeriense (Ceba, 1998).



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

Sin duda, la personificación es un recurso muy empleado por Lorca, se puede contemplar también en el *Romance de la pena negra*, cuya protagonista es la gitana Soledad Montoya que es a su vez la personificación de Andalucía (Baltanás, 2003).

Cabe resaltar que la dimensión dramática de sus obras teatrales es la causante de que su prosa se aleje sutilmente del casticismo popular, que hasta ese momento se venía dando entre los autores casticistas, a pesar de ello Federico incurrió, para la creación de sus escritos, en el costumbrismo y en el tópico.

«Nuestro paisaje y el carácter de esta tierra, sirven al poeta y dramaturgo granadino para algo fundamental en su obra y en la historia literaria: dar una nueva visión de Andalucía, donde no existe el acento andaluz imitativo, ni el color local. Es pues que el desierto de Almería, la tierra yerma, y nuestra forma de hablar, sirven a Lorca para algo esencial: configurar el nuevo lenguaje de sus tragedias, pleno de austeridad, desnudez, con frases cortas, un lenguaje directo, sin barroquismos, lleno de realidad, aunque aún rico en imágenes y símbolos.

En definitiva, el espíritu más auténtico de Almería está en el mejor Lorca. Tiene para el poeta una profunda significación trágica y, para mí, es evidente, que nuestro desierto le ayuda a configurar, con su asombrosa maestría, ese nuevo lenguaje para una nueva visión de Andalucía» (Ceba, 1998).

Tras estas palabras del maestro almeriense Juan José Ceba, se abre nuestra línea de investigación. Pues queda esbozada la influencia de Almería en la configuración de la Andalucía trágica y triste de Lorca, así como el influjo de Federico en la conformación del paisaje típico almeriense.

Antes de adentrarnos en el tema deberíamos recalcar la mirada que Gerald Brenan posee de Almería en su viaje realizado en 1920, extraído de su obra *Al Sur de Granada*, pues podremos encontrar una visión del paisaje almeriense muy similar a la que hemos obtenido de Lorca —la obra de Brenan es anterior a las dos obras realizadas por Federico—.

La descripción que realiza Brenan sobre Almería queda resumida aquí con las siguientes palabras: era «la ciudad blanca, como si un cubo de cal hubiese sido arrojado al pie de una desnuda montaña gris... del paisaje desnudo... donde el castillo árabe y sus fortificaciones exteriores dominan la ciudad, como si fuera un guardián que la defendiera del desierto. [...] La ciudad de Almería estaba cargada de sugerencias peculiares, que un observador superficial no vería nada más que un simple aspecto decimonónico y provinciano... Dos cosas se combinaban para dar a Almería su carácter espacial, la animación y la monotonía».

Brenan describe el Oeste almeriense como un paisaje de «nubes de polvo, colinas yermas, llanuras pedregosas y riscos amarillentos», mientras que el Este lo considera uno de los más bellos paisajes de la Península, pues según la hora y el terreno las colinas cambian de color. Por tanto, la tierra de Almería sería una conjugación de oasis y desierto, donde «uno podría imaginarse en África».



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

A lo largo de los dos capítulos dedicados a sus visitas a Almería, Brenan cita en numerosas ocasiones el reflejo, durante las noches, de «la luna blanca» como mero detalle descriptivo, aunque puede intuirse un sentimiento de nostalgia. También hace mención de la pobreza y la miseria que se podía encontrar en la provincia.

Con todo lo dicho hasta ahora, pueden quedar claras las semejanzas en la visión paisajística almeriense entre la obra de Gerald Brenan y el teatro de Federico García Lorca. A pesar de tratarse de publicaciones espaciadas entre sí, han coincidido en la matización de casi los mismos aspectos del paisaje, empero Brenan lo hace de manera explícita —refiriéndose directamente a Almería— y Lorca de forma implícita. Dos retratos que han podido servir para la configuración plástica de lo más típico o peculiar de la tierra urcítana.

Volviendo a la figura de Federico y a su identificación de «Almería con el desierto, la austeridad, la desnudez y un aire de tragedia», debemos destacar que las obras más influyentes que han servido para forjar una imagen típica almeriense y, a la vez, su utilización para crear la nueva visión de Andalucía, son *Bodas de sangre* y *Yerma*.

Federico García Lorca descubrió en las páginas de sucesos de El Defensor de Granada la crónica de una tragedia ocurrida en los Campos de Níjar, el 22 de julio de 1928. La prensa relataba la historia de Francisca Cañada Morales<sup>3</sup>, que contaba con 20 años de edad y era la hija pequeña y cojuela del encargado del Cortijo del Fraile, su lugar de residencia, aunque en realidad era propiedad de la familia Acosta —dueños de buena parte de las tierras que rodean al núcleo urbano de San José—, decidió esa misma noche, unas horas antes de celebrar su boda en la Iglesia de Fernán Pérez —pertenece a una pedanía cercana al Cortijo— subirse a lomos de una burra y fugarse con su amor secreto, Francisco Montes, que era su primo hermano por parte paterna y diez años mayor que ella. En un cruce de caminos la muerte se abalanzó sobre ellos, la hermana de la novia y su cuñado acabaron con la vida de Francisco Montes recibiendo tres tiros mortales y Paca Cañada fue estrangulada a manos de su hermana y dada por muerta, aunque finalmente pudo sobrevivir a aquel fatídico suceso. «Francisca

---

<sup>3</sup> La única prensa local que divulgó la noticia de manera intensa y profunda fue *El Diario de Almería*, dos días después del suceso publicó en sus páginas interiores: «Crimen misterioso: Cuando va a casarse, desaparece la novia y es encontrada junto al cadáver de un hombre con quien se fué»; al día siguiente, 25 de julio de 1928, la noticia está ya en la portada: «El misterioso crimen de Níjar: Las veleidades de una mujer, provocan el desarrollo de una sangrienta tragedia en la que cuesta la vida a un hombre»; la divulgación del día 26 de julio cuenta: «El misterioso crimen de Níjar: ¿Quién ha sido el asesino del hombre que confiado, raptó a una mujer cuando se disponía a casarse con su novio?»; el desenlace nos llega con la publicación del día 27, que ocupa toda la página de la portada: «Del misterioso crimen de Níjar ha desaparecido la incognita: El autor del asesinato confiesa su delito ante el juez al ser acusado por la novia, protagonista de esta sensacional tragedia».

*La Crónica Meridional* recoge el suceso de forma muy superficial, sin publicarla ninguna vez en portada.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

Cañada Morales, Paca la Coja, —cuando despertó— se encerró en vida en el cortijo que su padre le dejó en herencia y se convirtió en leyenda» (Calvache, 1998).

Lorca seguramente quedaría fascinado con la noticia no sólo por los elementos costumbristas —la navaja, las escopetas, la figura gitana, el odio entre familias, el amor pasional...— y tradicionales —según las costumbres nupciales de los campos de Níjar, las bodas se celebraban de madrugada; como mandaba la tradición, ella vestiría un traje oscuro y corto...— que se pueden encontrar en el suceso sino también por su fondo social, de tal modo que desde 1928 hasta 1933 fue creando y perfeccionando la historia, «hasta darle forma de tragedia y poesía, envuelta en el misterio».

«El 8 de marzo de 1933 se estrenó en Madrid Bodas de Sangre, que es en realidad una recreación de la fuga de Paca Cañada con el hombre que amaba, en vísperas de su boda con otro. El amor y la traición, la tradición y el instinto, el honor y la muerte se conjugaron aquella noche sin luna» (Calvache, 1998). Pero «Lorca estaba pensando en una Almería ideal, recordada o evocada a través de posteriores informaciones de amigos vinculados a nuestra provincia» (Ceba, 1998).

El paisaje que aparece en *Bodas de sangre* puede tener su génesis en las vivencias y en los recuerdo de su niñez, obtenidos durante su estancia en Almería, donde representa austeras tierras de secano, como observamos en los siguientes fragmentos: «NOVIO.- Pero estas tierras son buenas/ MADRE.- Buenas; pero demasiado solas. Cuatro horas de camino y ni una casa ni un árbol/ NOVIO.- Éstos son los secanos/ MADRE.- Tu padre los hubiera cubierto de árboles/ NOVIO.- ¿Sin agua? [...] PADRE.- Buena cosecha de esparto/ NOVIO.- Buena de verdad/ PADRE.- En mi tiempo, ni esparto daba esta tierra. Ha sido necesario castigarla y hasta llorarla, para que nos de algo provechoso»; con todo lo expuesto hasta ahora nos viene a la mente la descripción que Gerald Brenan realizó en su viaje por la provincia almeriense, citaba que al Este de Almería —Levante— se extiende una enorme región semidesértica, que llega hasta Murcia y Cartagena, y que los romanos llamaron *Campus Spartarius* debido a que en ella sólo crecía esparto, a pesar de poseer un suelo realmente bueno, pero la lluvia era muy escasa.

En la obra lorquiana también queda representada la casa-cueva donde residía la familia gitana de la novia, ello se ve en: «Exterior de la cueva de la NOVIA. Entonación en blancos, grises y azules fríos. Grandes chumberas. Todos sombríos plateados. Panorama de mesetas color barquillo, todo endurecido como paisaje de cerámica popular». Muchos son quienes sitúan la casa-cueva de la obra en Guadix, pues en esa localidad abundan este tipo de casas, empero nosotros entendemos que podrían pertenecer a la Chanca, ya que en este barrio almeriense existen cuevas habitables de familias gitanas, asimismo la presencia de chumberas por los alrededores es habitual en esta zona. Señalaremos que la vivienda de Federico en Almería estaba ubicada muy próxima a este barrio. Con respecto a la cerámica a la que hace mención el fragmento, sería necesario volver a traer a nuestra mente a Gerald Brenan, pues nos explica que Níjar vivía de sus cerámicas, que junto con las de Sorbas, eran las únicas de España que no utilizaban los tintes de anilina. Así como el color de las mesetas por esa zona de Almería es cambiante dependiendo de la hora y del terreno, pero por lo general tiende al color amarillento.



Fotografía tomada por la Falange Española Tradicionalista de la JONS, Jefatura Provincial de Almería, extraída del Archivo de la Diputación Provincial. Se puede observar una vista parcial de las casas-cuevas del barrio marginal de la Chanca.

El último paisaje más representativo de nuestra provincia, que vamos a tratar en el drama rural de Lorca, será el referente a los viñedos: « MADRE.- Ya la hubiera buscado. Los tres años que estuvo casado conmigo, plantó diez cerezos. (*Haciendo memoria.*) Los tres nogales del molino, toda una viña y una planta que se llama Júpiter, que da flores encarnadas, y se secó (*Pausa.*) [...] 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!...». Los viñedos en Almería eran muy abundantes abundantes, pues la provincia vivió muchos años de la exportación uvera, se le conocía con el nombre de *uva de embarque*. Brenan da fe de ello en su libro *Al Sur de Granada*, donde nos explica que las uvas de Almería eran exportadas en barco cada otoño desde la capital hasta Londres, además nos indica que crecían en parras dando al paisaje «un extraño aspecto de aplastamiento, como si estuviera cubierto por una lona verde».



Fotografía que pertenece al Archivo de la Diputación Provincial. Nos muestra el embarque de los barriles para ser exportados al extranjero desde el puerto de Almería.

En la obra también se mencionarán paisajes de cerezos y nogales, así como un río que cruza el valle, paisajes más complicados de asemejar a esa zona almeriense, por lo que suponemos que saldría de la imaginación de Lorca, ya sea por pura estrategia para preservar el anonimato de la familia o simple fantasía.

«Pequeños cultivos de cereal, grandes extensiones de pitacos, rebaños de cabras, colinas amarillas y yermas, una palmera y un aljibe... éste era el paisaje que rodeaba el Cortijo del Fraile» (Calvache, 1998). Lorca hace mencionar, en la última parte del segundo acto de la obra, el aljibe, pues será uno de los elementos originales del lugar que «respete» y conserve: «MADRE.- ¡Anda! ¡Detrás! No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien..., ¡pero sí, corre, y yo detrás!/ PADRE.- No será ella. Quizá se haya tirado al aljibe». Al encontrarnos en un terreno tan árido y seco los aljibes resultaban muy necesarios, por ello abundaban por la zona —aún se conserva el aljibe del Cortijo del Fraile—.



Fotografía del aljibe situado en el Cortijo del Fraile.

Por otro lado, observamos que Lorca cita la costa en varias ocasiones a lo largo de su obra, como: «MADRE.- Ramas enteras familias han venido. [...] MADRE.- Toda la gente de la costa. [...] PADRE.- Mira el baile que tienen formado. Bailes de allá de la orilla del mar» lo cual podría ser entendido como un intento disimulado por referirse de nuevo a Almería.

Por tanto, podemos conjeturar que en conjunto la imagen plástica que ofrece la obra coincide casi por completo con el paisaje que podemos localizar en la provincia de Almería. Se trataría de una recopilación de recuerdos paisajísticos durante su residencia en la capital, que sin situar fielmente la obra en el lugar exacto utiliza todo el paisaje almeriense para elaborarlo.

Sin duda se le privó al Cortijo del Fraile, de modo intencionado o no, la fama universal que merecía, siendo el lugar que albergó un suceso tan singular y literario, así como que en él se encuentran las raíces etnográficas de los personajes originales que tanto motivaron e influyeron en la obra lorquiana. El lugar, por ello, encierra una serie de sensaciones e impresiones que es capaz de impregnar a quien lo visite.



Fotografía actual del Cortijo del Fraile, que como se puede observar presenta un aspecto de absoluto abandono.

En 1931, dos años antes de la publicación de *Bodas de sangre*, la periodista almeriense Carmen de Burgos «Colombine» había publicado *Puñal de Claveles* inspirada en el mismo suceso. Pero ambas obras representan dos modos muy distintos de entender la literatura, pues había una generación de diferencia y una concepción del mundo muy distinta. La obra de Carmen de Burgos, lucha por la regeneración del país, acercarla a la burguesa Europa, asimismo presenta un relato con una lectura casi feminista, de progreso y un final feliz, ya que lograr huir, justo antes de celebrarse la boda, con el hombre que ama. La de Lorca, despectiva de todo lo que huele a burguesía, llena de elementos casticistas y con un final trágico, donde la novia «se ve condenada a contemplar cómo su amante, con el que se fugaba justo después de su boda, y su marido mueren en un duelo por ella y por su propio orgullo». Con respecto a la representación del paisaje y la atmósfera almeriense en las dos obras «no se advierte, en efecto, un marco distinto entre ambas recreaciones del crimen del Campo de Níjar. Las condiciones de vida de la mujer, la supeditación social a una moral estríela v apabullante, la torvedad con la que se viven los intereses materiales, la densidad misma del ambiente físico son en el fondo idénticos. La realidad está igualmente en la base de un texto como del otro —lo que nada tiene que ver con que CARMEN DE BURGOS opte por un tipo más realista de descripción— y es precisamente en el campo del sentimiento donde se bifurcan definitivamente las dos versiones» (Naveros, 1991).

Por otra parte, en nuestra investigación hemos intentando localizar, a través del periódico almeriense *La Crónica Meridional*, la repercusión e impacto local del estreno teatral de la obra *Bodas de sangre*, con el infortunio de no haber conseguido resultado alguno —cierto es que sólo hemos rastreado en este periódico, sería conveniente ampliar los parámetros—.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

José Asenjo Sedano señaló que la mejor obra lorquiana que representa el espíritu y la esencia de Almería se encuentra impregnada en *Yerma*, debiendo ser entendida como la «personificación del desierto, de la tierra con ansia de fruto», lo que nos evoca, una y otra vez, a Almería, a sus tierras secas y desérticas<sup>4</sup> (Ceba, 1998).

Recordemos ligeramente la obra dramática de *Yerma*, o como decía Lorca «drama mal con tintes trágicos», se ambienta en el mundo «rural andaluz, donde los olivos, jaramagos, rebaños de cabras, el mundo de la superstición, las romerías y la religión... y cuya tragedia nace de la resistencia al destino [...] Este antropónimo —que nosotros hemos circunscrito a Almería— caracteriza al personaje, lo une a la tierra, ya que este calificativo se usa más para referirse a los campos baldíos, que a las mujeres con problemas de fertilidad» (Gómez Pérez, 2007).

En verdad, será el propio Federico quien explique que la comprensión de *Yerma* debe hacerse «en clave de tierra», ya que la obra, según él, no poseía argumento. Entonces será el mismo autor quien nos otorgue el *quid* para la comprensión de su obra.

Volvamos la vista atrás para recordar que los hombres del 98 asociaban el paisaje al estado de ánimo, por ello, asumieron que el símbolo de la decadencia española fuera la yerma meseta castellana (Larrinaga Rodríguez, 2002). En este sentido, Lorca se asemeja a los del 98, ya que proyecta en el paisaje andaluz los estados de ánimo de sus personajes cohibiéndolos o matizándolos.

Por tanto, *Yerma* es una historia ligada a la tierra, donde el contraste entre la protagonista infecunda y la naturaleza fértil que la rodea hace aún más patente el drama (Gómez Pérez, 2007).

Una historia comprendida «en clave de tierra», donde la protagonista será la provincia almeriense, tan seca, austera, desnuda, desértica, pobre, hambrienta y con el más alto índice de mortalidad infantil, ello puede quedar reflejado al interpretar el siguiente diálogo, extraído de la obra, como un símil de la tierra almeriense:

YERMA.-Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de            bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo. Lo mío            es dolor que ya no está en las carnes.

[...]

YERMA.-¿Y qué buscabas en mí?

---

<sup>4</sup> Se sabe que Federico no hace patente de manera explícita la «localización de la acción» en sus obras, esto nos conduce a la posibilidad de poder adaptarlas a cualquier parte de la geografía andaluza. Por ello, nos basaremos en la idea de José Asenjo Sedano: personificación del paisaje desértico de Almería.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

JUAN.- A ti misma.

YERMA.-(*Excitada.*) ¡Eso! Buscabas la casa, la tranquilidad y una mujer. Pero nada más.  
¿Es verdad lo que digo?

JUAN.-Es verdad. Como todos.

YERMA. ¿Y lo demás? ¿Y tu hijo?

JUAN.- (*Fuerte.*) ¿No oyes que no me importa? ¡No me preguntes más! ¡Que te lo tengo que gritar al oído para que to sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila!

YERMA. ¿Y nunca has pensado en él cuando me has visto deseárla?

JUAN.-Nunca.

(*Están los dos en el suelo.*)

YERMA.- ¿Y no podré esperarlo?

JUAN.- No.

YERMA.-¿Ni tú?

JUAN.-Ni yo tampoco. ¡Resígnate!

YERMA.- ¡Marchita!

De esta manera, para darle una mayor claridad a nuestra idea sobre *Yerma* nos hemos topado, intencionadamente, con un discurso muy significativo, realizado por Carmen de Burgos en uno de sus viajes de regreso a Almería, pues sus palabras nos pueden evocar a representar, de manera asombrosa, la esencia de la obra lorquiana: «En ninguna parte del mundo hay administración más mala que aquí: no son hijos, son verdugos los que desgarran sus entrañas. La hermosa ciudad está siempre abandonada» (Martínez Marín, 1981).

Como hemos ido contemplado a lo largo de esta exposición de ideas contrastadas, el paisaje almeriense puede ser considerado como el centro ambiental de las obras de Lorca, quedando afirmada y esbozada la influencia de la tierra almeriense en Federico, así como la importancia de las obras lorquianas para la conformación de nuestro paisaje más típico, y por ende el de Andalucía.

En conclusión, todo lo estudiado hasta el momento ha contribuido a la creación de la nueva mirada andaluza, una Andalucía vista con unos ojos llenos de dramatismo, tristeza, denuncia social y



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

elementos castizos populares. Por consiguiente, daremos un paso más y diremos que lo planteado hasta ahora entre Lorca y el paisaje almeriense nos demuestra que Almería será en la mirada lorquiana el alma de Andalucía, el reflejo de esa nueva visión castiza de la tierra andaluza inmersa en la tristeza, la tragedia, la miseria e implícitamente en la denuncia social.

## 5. PROPUESTA DE TRABAJO (APLICACIÓN DIDÁCTICA)

El contenido del presente artículo puede ser utilizado en las materias de Historia de España, dedicado a los temas sociales de finales del siglo XIX y principios del XX y de Literatura española, relacionado con la Generación del 98, modernismo y la Generación del 27, como bien recoge el Decreto 416/2008 sobre las enseñanzas de Bachillerato.

El estudio de este trabajo (adaptándolo al currículo de Bachillerato) pretende enseñar dónde se halla la génesis del estereotipo andaluz, para la toma de conciencia de la propia identidad andaluza y española. La idea de este artículo es deconstruir arquetipos y aprender cómo se ha construido la imagen de nuestra sociedad. De este modo, se pretende que el/la alumno/a pueda desarrollar una actitud de autocrítica sobre el mundo actual.

Para llegar al entendimiento teórico del tema el/la alumno/a debe:

1. Estudiar el contexto histórico, social y político del momento.
2. Identificar y diferenciar con claridad los conceptos de casticismo e identidad.
3. Conocer el patrimonio cultural de Almería.
4. Manejar fuentes escritas antiguas, así como recursos actuales como puede ser internet.
5. Realizar lecturas literarias (Lorca, Azorín, Unamuno...).

Empero todo conocimiento dependerá del grado de madurez y de asimilación que presente el/la alumno/a, pudiéndose observar a través de debates establecidos en clase como: lo andaluz nace o se hace. Por lo que entendemos que, mediante la reflexión, discusión y puesta en común se puede llegar a un buen aprendizaje del tema.

La realización de actividades de desarrollo asemejándolos a las pruebas de selectividad, a través de comentarios de texto, tanto para Historia de España como para Literatura, también nos debe ayudar a valorar objetivamente el aprendizaje del alumno/a.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

BALTANÁS, E. (2003). *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*. Sevilla: Fundación José de Larra.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

BRENAN, G (1991). *Al sur de Granada*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

CALVACHE, V. (1998). Bodas de sangre: la verdadera historia. *La Revista Digital El Mundo*. Extraído el 11 de Enero de 1998 desde <http://www.elmundo.es/magazine/num117/textos/lorca4.html>.

CEBA, J.J. (1998). ¿Cuál es la significación de Almería en la obra de Federico García Lorca?. *El Eco de Alhama*, Nº 5.

— (1990-1991). Influencia de Villaespesa en la obra de Federico García Lorca. *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, Nº 9-10 (81-110).

FOX, I. (1997). *La invención de España: Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra.

GANIVET, A. (2004). *Idearium español*. Madrid: Idea y creación Editorial.

GARCÍA LORCA, F. (1989). *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra.

— (1986). *Yerma*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA MONTERO, L. (2008). Imágenes literarias de Andalucía. *Ateneo de Algeciras Digital*. Extraído el 11 de Abril 2008 desde <http://ateneodealgeciras.blogspot.com/2008/04/imagenes-literarias-de-andalucia.html>.

GÓMEZ PÉREZ, F.J. (2007). Yerma: distintas visiones de una tragedia andaluza. *Frame: revista de cine de la biblioteca de la facultad de comunicación*, Nº 1 (198-209).

GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. (2006). *La fábrica de los estereotipos: Francia, nosotros y la europeidad*. Madrid: Abada Editores.

GONZÁLEZ TROYANO, A. (2003). *Andalucía: cinco miradas críticas y una divagación*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

LARRINAGA RODRÍGUEZ, C. (2002). El paisaje nacional y los literatos del 98. El caso de Azorín. *Lurralde: investigación y espacios*, Nº 25 (183-196).

MARTÍNEZ MARÍN, M.J. (1981). La Almería de Carmen Burgos Seguí (Colombine). *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, Nº 1 (157-176).

PENA LÓPEZ, C. (1982). *Pintura de paisaje e ideología: La generación del 98*. Madrid: Taurus.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 27 – FEBRERO DE 2010

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, A.S. y ROMERO FERRERO, A. (1992). *Casticismo y literatura en España*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

UNAMUNO, M. (2005). *En torno al casticismo*. Madrid; Cátedra.

#### Autoría

---

- Nombre y Apellidos: Inmaculada Ruiz Ramírez
- Centro, localidad, provincia: Granada
- E-mail: [inmaculada\\_ruiz\\_ramirez@hotmail.com](mailto:inmaculada_ruiz_ramirez@hotmail.com)