

**DEL CRIMEN DE NÍJAR A
PUÑAL DE CLAVELES DE BURGOS.
PROXIMIDADES Y DISTANCIAS CON *BODAS
DE SANGRE* DE FEDERICO GARCÍA LORCA**
(From the crime of Níjar to *Puñal de claveles* de Carmen de Burgos.
Proximities and distances with *Bodas de sangre* de Federico García Lorca)

Mariángeles Rodríguez Alonso*
Universidad de Murcia

Abstract: The present article starts from the exam of events known as the crime of Níjar to establish a comparative analysis of the construction of the tale in the novel of Carmen de Burgos and the tragedy of Federico García Lorca. The analysis explores the proximities and distances between narrative configuration of the text of Carmen de Burgos and the dramatic formula of García Lorca. This approach let us confirm how the same event stimulate in a different way two creative imaginations producing two texts of enormous literary fertility.

Keywords: Theatre; Novel; Carmen de Burgos; Federico García Lorca; Comparative analysis.

Resumen: El presente artículo parte del examen de los sucesos conocidos como el crimen de Níjar para establecer un análisis comparativo de la construcción de la fábula en la novela de Carmen de Burgos y la tragedia lorquiana. El análisis explora las proximidades y distancias que van de la configuración narrativa del texto de Carmen de Burgos a la fórmula dramática que adquiere en García Lorca. Este acercamiento nos permite constatar cómo unos mismos acontecimientos estimulan de modo diferente dos imaginaciones creadoras produciendo dos textos de enorme fertilidad literaria.

Palabras clave: Teatro; Novela; Carmen de Burgos; Federico García Lorca; Análisis comparado.

* **Dirección para correspondencia:** Mariángeles Rodríguez Alonso Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus La Merced. C/ Santo Cristo, 1 CP: 30100 (ma.rodriguezalonso@um.es).

1. Introducción

Si en las primeras reflexiones sobre lo literario ya se fraguó el concepto de mimesis para definir la relación entre mundo y literatura, entre realidad y arte -tanto desde la concepción platónica como desde la aristotélica que ya considera el principio de imitación causa fundamental de la poesía-; pocos han sido los casos en que un acontecimiento real inspirara de forma tan directa la figuración de lo literario.

La madrugada del 23 de julio de 1928 se produjeron en tierras almerienses los trágicos acontecimientos que se conocerían como el crimen de Níjar. Solo tres años después, en 1931, Carmen de Burgos publicará *Puñal de claveles*. Dos años más tarde, concretamente el 8 de marzo de 1933, se estrena la tragedia *Bodas de sangre* en el Teatro Beatriz de Madrid. Los sucesos acaecidos en Níjar laten tras ambos textos.

2. Génesis y cronología de los textos

Carmen de Burgos publicará *Puñal de claveles*, novela breve que cierra el ciclo de las conocidas como “Novelas de Rodalquilar”, en la afamada colección “La novela de hoy¹”, el 13 de noviembre de 1931, apenas un año antes de la muerte de su autora. En esta colección semanal habían sido publicados relatos breves que a menudo reflejaban una situación típica de la sociedad del momento de autores como Joaquín Belda, Concha Espina, Pilar Millán o Eduardo Zamacois, entre otros.

Dos años más tarde se estrenará la tragedia de Lorca en el Teatro Beatriz de Madrid. *Bodas de sangre* será publicada por José Bergamín en Cruz y Raya en 1935. Cinco años van, en este caso, desde la noticia del crimen al estreno del granadino. En una entrevista de ese mismo año -1935- afirmará el poeta: “Me paso tres y cuatro años pensando una obra de teatro y luego la escribo en quince días... Cinco años tardé en hacer *Bodas de sangre*” (García Lorca 2017). Los cinco que median del 28 al 33. No obstante, no aparece mención a *Bodas de sangre* hasta el verano del 32, lo que lleva a los estudiosos a pensar que, aunque la idea fuera madurando en los años previos, la escritura comenzaría en este año. Según queda recogido en diversos lugares, el 25 de julio de 1928, Federico García Lorca se encontraba en la residencia de estudiantes charlando con el escenógrafo Santiago Ontañón, cuando vio sobre la mesa un ejemplar del *Abc*, leyó la noticia el crimen de Níjar y momentos después exclamó: “¡La prensa, qué maravilla! ¡Leed esta noticia! Es un drama difícil de inventar”. No obstante, su hermano Francisco señala como fuente *El defensor del pueblo*: “Trágico final de una boda. Es raptada la novia, siendo más tarde asesinado el raptor. El misterio envuelve el suceso. Es detenido el novio burlado”.

Es claro que Carmen de Burgos no pudo conocer el texto del granadino, muere el nueve de octubre de 1932, fecha en que Lorca solo había dado alguna lectura del texto. No

1 Colección de novela corta publicada en Madrid fundada y mantenida económicamente por el escritor y editor Artemio Precioso. El tipo de literatura era erótico-galante, la cual no era bien visto por la censura, en 1929 la colección pasará a ser propiedad de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones y su nuevo director Pedro Sáinz Rodríguez. El primer número se editó en 1922 y se publicaron un total de 526 títulos. Su periodicidad fue semanal y las medidas de su formato fue de bolsillo, su precio de 30 cts.

existe constancia ni testimonio de que García Lorca leyera o conociera *Puñal de claveles*, aunque es altamente probable que así fuera dada la amplia difusión de la colección así como el interés del granadino sobre el tema. No obstante, más que las filiaciones directas, nos interesa cómo una misma realidad pudo estimular dos imaginaciones creadoras.

3. Precisiones para una comparación: distancias temporales y genéricas

Antes de proceder al cotejo de ambos textos, es importante que nos planteemos los límites de dicha comparación. Más que negar o afirmar la posibilidad de la comparación que resulta al menos a priori muy interesante -¿cómo dos creadores andaluces construyen dos universos posibles desde un acontecimiento común?-, consideramos preciso apuntar los elementos que deben ser tenidos en cuenta en la comparación.

Pese a la práctica contemporaneidad de la escritura de ambos textos -Burgos escribiría su novela en 1931 mientras que García Lorca en torno a 1932 ya lee su tragedia en pequeños círculos-, parten desde horizontes temporales y generacionales distintos. Carmen de Burgos -nacida en 1867- escribe este texto en la fase final de su vida. Su trayectoria intelectual y creadora se inscribe en el Regeneracionismo finisecular, compartiendo con la Generación del 98 no solo intereses y formas sino espacios de debate como el frecuentado salón de la autora a la que estos asistirían puntualmente. García Lorca nace treinta y dos años después, escribe su tragedia en 1932 con treinta y tres años. Participa el granadino de las inquietudes y los horizontes estéticos de la generación del 27 de la que es notable centro. Su obra se inscribe en la fuerza renovadora que aúna vanguardia con tradición. Mientras Carmen de Burgos es heredera del relato decimonónico, ella misma define su estilo como “naturalista romántico” en su “Autobiografía”; García Lorca constituye uno de los perfiles de la vanguardia escénica y poética del siglo XX. Escriben además desde distintos horizontes genéricos diferentes, cuyas implicaciones y necesidades son también distintas como apuntaremos más adelante.

4. Del crimen de Níjar a la construcción de la fábula

Si bien ambas parten de la misma noticia, son notables las diferencias en la composición de los hechos de uno y otro texto.

4. 1. El crimen de Níjar: del diario al romance

Conozcamos primero la realidad de los hechos y cómo estos fueron progresivamente desvelados por las distintas noticias de prensa. Cómo la historia real distribuyó el material narrativo, puesto que la historia se conoció desde diferentes noticias que fueron revelando progresivamente información al respecto. Diversos medios locales y nacionales se hicieron eco de la noticia. El 24 de julio aparece ya en diarios locales la noticia: “Crimen misterioso. Cuando va a casarse desaparece la novia y es encontrada junto al cadáver del hombre con quien se fue”, o la ya citada de *El defensor del pueblo*. Seguiremos aquí las proporcionadas por el diario *Abc* puesto que parece que sería la fuente más probable por la que se hicieran eco de la noticia tanto Carmen de Burgos como Federico García Lorca al hallarse ambos en Madrid en tal fecha.

El 25 de julio bajo la sección de “Tribunales, crímenes y sucesos de España y el extranjero” aparece una noticia que nos da cuenta de que “en las inmediaciones de un cortijo de Níjar se ha perpetrado un crimen desarrollado en circunstancias misteriosas”, estando todos los invitados reunidos para la celebración de la boda, no aparece la novia, cuando ya abandonan los invitados el cortijo hallan en las inmediaciones el cadáver de un primo de esta, acude la Guardia Civil que da con la novia, escondida en unos matorrales:

Detenida la novia, manifestó que había huido en unión de su primo para burlar al novio. La fuga la emprendieron en una caballería, y al llegar al lugar del crimen le salió al encuentro un enmascarado, que hizo cuatro disparos produciendo la muerte de Montes Cañada. También fue detenido el novio, quien niega toda participación en el crimen, que hasta ahora parece envuelto en el mayor misterio (*Abc*, 25/07/1928: 22)

Al día siguiente, el *Abc* recoge detalles de la historia del crimen que aún se haya sin resolver: La identidad de la novia corresponde a Francisca Cañada de 20 años, “coja”; el novio agraviado, Casimiro Pérez, de 29. “El padre de la novia, en atención a los defectos, la había dotado con una crecida cantidad”. El primo de la novia, Francisco Montes, estaba invitado a la boda, “rápidamente concertaron la huida” (*Abc*, 26/07/1928: 19). Se nos desvela también el modo de la muerte: el enmascarado, cuya identidad aún se desconoce, mata al raptor de tres disparos.

Es en la tercera noticia, correspondiente al 28 julio, en la que se resuelve el crimen, el título de la misma reza “Se aclara el misterio del crimen de la cortijada de Níjar” (*Abc*, 28/07/1928: 21), el asesino resultó ser el hermano del novio, José Pérez quien, habiendo bebido en exceso, “sintió tal ofuscación y vergüenza por la ofensa que se infería a su hermano, que se abalanzó sobre Francisco, al que arrebató el revolver disparándole tres tiros que le produjeron la muerte”. Conocemos también por esta noticia un detalle interesante: habían sido arrestados el padre y el novio de Francisca Cañadas. Este pormenor revela quiénes considera la sociedad del momento que deben ser los valedores de la honra de la joven doncella. El dibujo que se desprende, por tanto, de las tres noticias sería el siguiente. En la víspera de la boda que iba tener lugar en el cortijo del Fraile, Níjar, la novia, Francisca Cañada Morales huye con su primo Francisco Montes Cañada. El hermano del novio, José Pérez Pino, los persigue y lava la ofensa con la muerte del raptor.

Antes de proceder a valorar las distancias y proximidades en la construcción de la fábula de la novela y la pieza teatral, debemos visitar otra fuente que se halla a medio camino entre la real y lo fictivo. El crimen dio lugar a un romance popular que se repetía por los pueblos en las fechas próximas al suceso. Hemos accedido a él –o a dos versiones del mismo– desde el artículo de Fernanado Valls que publicara en *Ínsula* en 1977, así como desde el artículo de *Triunfo* de 1979 a propósito de los protagonistas reales de *Bodas de sangre*. El crimen de Níjar pasó a ser carne de folletín en coplas, habladurías, leyendas y romances. Reproducimos, a continuación, un fragmento:

Manda el juez que entre la novia
y esta se presentó
dando algunas cojetadas
a dar su declaración.
El señor juez le pregunta:
“¿Quién ha matado a tu primo?
¿Por qué se fue usted con él
siendo novio Casimiro”.
A mi primo Paco Montes,
Señor juez, siempre he querido,
de él estaba enamorada
y no quería a Casimiro... (en Ramos Espejos, 1979: 54)

4.2. La construcción de la fábula en *Puñal de claveles* de Carmen de Burgos

La novela de Carmen de Burgos relata los preparativos de la boda de Pura con Antonio, el peneque. Antonia y Frasco Cruz, padres de Pura, velan por el buen desenvolvimiento de los acontecimientos. La novela recoge distintas escenas costumbristas acaecidas en las semanas previas a la boda: la compra de bisutería, la marcha de las vecinas al baile, las visitas del prometido, etc. Al novio a menudo lo acompaña en estas visitas su amigo Joseíyo que pronto cobrará un papel decisivo en la trama. Este, una tarde en la que el novio no puede acudir a casa de la novia, le lleva, en su nombre, unos claveles. Estas flores turban a la joven novia y despiertan una pasión que desembocará en la huida de ambos la madrugada previa a la boda. Como vemos, algunos elementos de la construcción del relato de Carmen de Burgos siguen al de los sucesos reales y otros se distancian de los mismos. Procedemos a su comparación. Entre los elementos comunes se hallan los siguientes:

- Se mantiene el lugar de los hechos, nominado incluso con su nombre geográfico real, el cortijo de El Fraile.
- No llega a celebrarse la boda puesto que la huida es previa a la boda.
- Coincide la hora de la huida de los amantes (el romance señala “entre las once y las doce”, la novela “poco antes de las doce”).
- El amante era un invitado de la boda.
- La inminencia de la decisión y de la huida.
- Se mantiene el nombre del padre de la novia, Frasco Cañadas.

Entre los distantes, los siguientes:

- El amante con el que escapa la novia es amigo del novio, y no tiene relación alguna de parentesco con la novia.
- De la persecución por parte del hermano del novio y su esposa (hermana de la novia) pasamos a una ausencia de persecución expresa, o persecución hipotética (“Disipadas las borracheras de Frasco Cruz y de Antonio, correrían en su busca

[...] Si los encontraban en aquel país vengativo, la muerte del muchacho era cosa segura”, Burgos 2010: 53)

- Ausencia de muerte, no hay crimen, queda el final abierto.
- Diferente estación: se sustituye la época estival de la realidad por la primavera de tintes simbólicos que aparece en la novela de Burgos.
- Pese a mantener el espacio real, el paisaje difiere dado el cambio de estación.
- Gran protagonismo en la historia de la madre de la novia, ausente en el caso real.

Las dos transformaciones más importantes desde la construcción de los hechos vienen de la identidad del amante, así como de la ausencia de crimen. La aproximación del amante, Joseíyo, al ámbito del novio –es su amigo- puede estar motivada por una voluntad de hacer más efectiva dramáticamente la huida puesto que la traición sería así doble –Pura traiciona al prometido y lo hace con un amigo suyo, y Joseíyo traiciona la amistad de Antonio-. Otro elemento que a nuestro juicio interviene en esta transformación viene de la voluntad de liberar de culpa alguna a Pura, la novia, que no habría tenido ninguna relación previa de tipo alguno con el hombre que escapa. La ausencia de castigo – que supone la salida indemne de los protagonistas- ha sido leída como un triunfo de la libertad de la mujer, como el fracaso de la sociedad y de sus convenciones que cercena la pulsión de libertad de los individuos y particularmente de las mujeres. Sería interesante reflexionar con profundidad sobre cuánto hay de transgresión y cuánto de idealismo en esta cuestión. La ausencia de muertes implica un final feliz o al menos abierto que posibilita dibujar un orden de cosas en el que a este comportamiento no siga el castigo y la muerte. Señala Núñez Rey cómo “la pareja triunfa y corre veloz hacia un destino elegido libremente [...] existe en el relato una gozosa transgresión del orden social, que es vencido por la fuerza positiva de la pasión humana” (Núñez Rey 2010: 78). Señala cómo en “en Carmen dominó el sueño racionalista y esperanzado [...], deseaba mantenerse fiel a su sueño de un mundo mejor” (Núñez Rey 2010: 79, 80).

Resulta, a nuestro juicio, muy interesante contraponer esta decisión final a la presencia de comportamientos machistas instalados en la sociedad patriarcal del ámbito rural del comienzo de siglo, recordemos que Carmen de Burgos marcha de Almería en el 1900, conoce bien el ámbito rural que refleja puesto que es el de su infancia. Conoce –y padece- el machismo imperante en la sociedad rural de aquellos días y lo representa como es constatable desde los propios títulos de los capítulos. El primero de ellos lleva por nombre “primera amonestación” haciendo así alusión a la práctica extendida en los ámbitos rurales de que la novia no podía salir de casa desde la primera amonestación hasta el día de la boda. Una vez que una pareja decidía casarse tenían lugar las amonestaciones, es decir, la publicitación de la boda en la iglesia. Solían ser tres las ocasiones en que el cura o el sacristán anunciaban la oficialización del enlace. Tras la tercera amonestación tenía lugar la despedida de soltero de él, y la de ella, iban sus amigas a verla; los días de las amonestaciones solían comer juntos la familia del novio y de la novia, a partir de ahí se daban los regalos, las invitaciones. (Muñoz López 2001:113-114). Afirma de Burgos en su novela: “su cautividad le impedía ya salir a la calle. Una mujer amonestada no salía a ninguna parte ni salía de su casa” (Burgos 2010: 20). En otro punto de la misma señala la

narradora cómo Antonio la miraba ya con una expresión distinta “con algo de amo, con algo de vencedor, como si la valuase y tomase posesión de su cuerpo” (Burgos 2010: 20). El tío Frasco irá “de guardián de las muchachas” al baile (Burgos 2010: 22). Esta caracterización machista afecta a los mismos protagonistas. Cuando Joseíyo descubre su amor por Pura, se dirá a sí mismo: “Si seguía allí, ocurriría una barbaridad. No podría ver que un hombre, fuese como fuese, ponía la mano sobre Pura. Sólo de pensarlo tenía impulso de matar” (Burgos 2010: 50). Este rasgo persiste en Joseíyo, pese a ser el personaje caracterizado más positivamente, cuando Pura le pregunta dónde va, él le contestará: “Muy lejos. Para no verte en poder de otro o para no matarlo” (Burgos 2010: 50). Incluso en el triunfo idílico de la libertad final en el que los protagonistas experimentan -“aquél deleite de los enamorados que en las tribus salvajes robaban a la esposa y escapaban con ella” (Burgos 2010: 53)- existen rasgos de un machismo invisibilizado o no consciente.

4.3. Distancias y proximidades con la construcción de la fábula en *Bodas de sangre* de Federico García Lorca

Señalaremos a continuación brevemente las distancias y proximidades de la tragedia lorquiana con los sucesos reales así como con la novela de Carmen de Burgos:

- El marco espacial queda innominado aunque encaja en un cortijo andaluz.
- Las coordenadas temporales se distancian de las de la novela ubicándose los hechos en el verano tal y como sucedieron en el crimen de Níjar.
- El paisaje primaveral arrolladoramente fecundo de *Puñal de claveles* queda sustituido por un espacio estival, árido y pseudodesértico.
- El amante es pariente de la novia (primo político y exnovio) y enemigo de la familia del novio. Se aproxima en este elemento a la noticia en tanto mantener el vínculo familiar entre la novia y el amante.
- Leonardo está casado y tiene un hijo lo que lo distancia de los acontecimientos reales y de la novela.
- El padre de la novia aparece sin nombre propio.
- Existe, como en la novela, un importante protagonismo de la madre del novio si bien cobran valores distintos.
- A diferencia de los acontecimientos y de la novela, llega a producirse el casamiento.
- Existe persecución como en los acontecimientos acaecidos si bien la comitiva está formada en la tragedia por el novio y unos mozos, y no por el matrimonio constituido por la novia de la hermana y el hermano del novio².
- La muerte del amante por tres tiros de escopeta es sustituida por la muerte de ambos en un duelo de cuchillos.

Las diferencias argumentales que presenta el drama lorquiano –Leonardo es infiel a su mujer, deja a un niño huérfano a su muerte, es enemigo de la familia del novio- vienen a

2 Esta información queda confirmada por un artículo posterior aparecido en *Triunfo* en 1979 en el que entrevistan a los supervivientes del crimen de Níjar que dio lugar a la tragedia lorquiana (Ramos Espejos, 1979).

acentuar el potencial trágico de los acontecimientos. Mientras que en el caso de Carmen de Burgos la arquitectura de la trama y de los mismos personajes -construcción positiva de Joseíyo frente a la peyorativa que envuelve a Antonio- viene a atemperar la gravedad de los acontecimientos para empujarlos hacia un desenlace menos dramático tal y como queda apuntado por Establier Pérez (2003)³. El conflicto fundamental viene en ambas, pese a la diferente modulación que adquiere en las distintas obras, del enfrentamiento pasión / convención social. Este tema nuclear se modula de diferente manera en un caso y otro nutriéndose de una red de motivos significativamente diferente en cada caso. En *Puñal de claves* la red de motivos está tejida en torno a la ausencia de libertad de la mujer. Se dibujan así distintas costumbres que ponen en evidencia la situación de cautiverio a la que la novia es sometida en virtud de haber sido ya prometida. En este contexto de falta de libertad se trazará como único camino la desobediencia y la huida respecto a ese matrimonio que se impone. La ausencia de castigo de la conducta de los amantes constituye un canto a la libertad. Otro eje temático que comparte ambas piezas vendría de lo relativo a la muerte, en *Puñal de claveles* esta línea se nutre con la historia del cortijo y del anterior dueño, con la macabra leyenda del aljibe o con la presencia del cementerio y de las cruces del camino.

5. Sentido y valor de la estructura de *Puñal de claveles* frente a la de *Bodas de sangre*

Resulta muy interesante cómo estructura Carmen de Burgos el material narrativo. Lo que inicialmente pudiera parecer una estructura descompensada puesto que la novela aparece organizada en cinco capítulos de muy desigual extensión (I. Primera amonestación, nueve páginas; II. El ramo de flores, cuatro páginas; III. El embrujamiento del perfume, tres páginas; IV. La revelación, dos; y V. Doble pasión, cinco páginas), pronto se comprende como gradación de enorme valor expresivo. Los capítulos van progresivamente disminuyendo su extensión, se quintaesencia gradualmente el material narrativo desembocando el relato a una parte final en el que se alcanzan elevadas cotas de lirismo y dramaticidad. Ya ha sido apuntado por el profesor Martínez Arnaldos (2012) el carácter intergenérico de la novela breve de principios de siglo. El dibujo del ritmo narrativo marca así mismo el paso del apacible y férreo orden establecido que se dibuja al comienzo a la súbita ruptura de la pasión que se despierta y que de forma inmediata desemboca en la repentina huida. Podríamos así distinguir con claridad cómo los capítulos primero y segundo constituirían el reposado planteamiento del relato (I-II); al final del segundo capítulo –en el que se produce la visita de Joseíyo y la entrega del ramo- y a lo largo de los dos siguientes se precipita el nudo del conflicto (III y IV); mientras que el último capítulo, algo más extenso que los anteriores, relata el desenlace (V). La lectura de los dos primeros capítulos transmite una situación de orden, calma y reposo que es violentada por el frenético desarrollo de los tres siguientes.

3 Establier Pérez realiza en este artículo una interesante comparación de ambos textos centrándose en la diferente evolución del realismo que tiene lugar en cada pieza así como en la voluntad didáctica y feminista que alienta el texto de Burgos. El presente artículo complementa a aquel en tanto se detiene en las principales notas de prensa de las que pudieron tener noticia los autores, introduce el romance popular en la comparativa y reflexiona sobre el cauce genérico o la distinta estructuración de los textos aportando algunas claves interpretativas.

Si analizamos la construcción de la temporalidad narrativa, comprobamos cómo en ese primer capítulo, en el que asistimos al normal funcionamiento del cortijo de El Fraile en los días que tienen lugar los preparativos de la boda, se inserta una retrospectiva de largo alcance para explicar la historia de la posición de la familia y de su filiación al cortijo en que viven. Contrasta la viveza del momento presente, con la descripción de ambas mujeres y la narración del pasado de fuertes tintes macabros: los familiares del antiguo dueño “se murieron como flores marchitas, faltas de ambiente, en aquel encierro a que don José las había condenado” (Burgos 2010: 13), a esta retrospectiva de largo alcance –anterior a la posesión de Antonia y Frasco del cortijo- sigue otra de un alcance menor en el que se nos da cuenta de las circunstancias y el modo en que se prometió Pura con Antonio el Peneque (“ella lo aceptó sin alegría y sin repugnancia”, Burgos 2010: 15) y dentro de esta la del apellido ahogado del padre del prometido. La maestría de Burgos en el narrar dibuja la escena de la compra de bisutería: “Las cinco jóvenes aproximaban sus cabezas, morenas y graciosas, para contemplar el fondo de la arquilla”, y suspende esa escena durante las cinco páginas que constituyen la retrospectiva. Al concluir ese viaje, nos hace regresar a la escena suspendida en el momento de la contemplación: “Las cabezas de las cinco muchachas se unían para mirar todas aquellas cosas del fondo de la arquilla”.

Todos los capítulos –a excepción del cuarto que está imbricado con el tercero por una relación de continuidad temporal- arrancan además con una indicación temporal (I, “La tarde, de primavera...”; II, “La semana transcurría...”; III, “Al domingo siguiente...”; y V, “Había llegado al fin el día de la boda”). Esto deviene decisivo en tanto la tensión del relato viene marcada por la proximidad a la fecha de las nupcias que sellará un hito decisivo en las vidas de los protagonistas.

En *Bodas de sangre* la progresión de la estructura va de lo particular a lo universal, de lo costumbrista a lo poético. Lo que en el primer y segundo acto está teñido de costumbrismo en el tercer acto se reviste de simbolismo. El tiempo tensa asimismo la estructura dramática, la fecha de la boda que se anuncia desde el cuadro primero marca la progresión dramática. En el primer acto se anunciará “La boda será dentro de un mes” (García Lorca 1977: 68); el segundo arranca la madrugada de la boda, el tercero con la noche que le sigue a esta. El primer acto comporta la noticia de la boda, los preparativos y la pedida; el segundo acto, la boda misma; y el tercero, la huida, persecución y muerte de los amantes. Los elementos poéticos y simbólicos del primer acto quedan contenidos en la nana del caballo grande que cantan la mujer y la suegra al niño, en el segundo acto aparecen fundamentalmente en las canciones de boda, mientras que en el tercer acto tejen todo el marco con personajes como los leñadores, la mendiga o la luna. Pese a los rasgos costumbristas y folclóricos que contiene se halla en un estadio de mayor depuración formal que el texto de Burgos –cuestión evidente desde los diferentes horizontes generacionales apuntados-; la misma ausencia de nombres propios, con excepción del de Leonardo, sustituidos por roles universalizadores revelan esa tendencia perceptible en otros terminales del texto.

6. Del eco simbólico a la abstracción poética

Si descendemos al análisis de la construcción elocutiva de ambos textos, comprobamos cómo existen elementos simbólicos compartidos en ambos textos, si bien obedecien-

do a configuraciones distintas y originales en cada discurso. Helena Establier apunta en su artículo las proximidades de los símbolos que tejen los motivos literarios de ambas obras subrayando cómo ambas recurren a la realidad andaluza para su conformación (2003: 125). La imagen del caballo es portadora en ambos textos “de la pasión primitiva”. La primera aparición de los hombres viene antecedida en *Puñal de claveles* por el ruido de sus cabalgaduras, “no oyeron el ruido de los pasos de las cabalgaduras [...] así es que las sorprendió ver detenerse en la puerta los tres potros enjaezados y oír la voz de Antonio” (Burgos 2010: 18). No es casual que la noche de la huida Joseíyo se levante a “dar pienso a las bestias” (Burgos 2010: 49). Aunque aparece ya el valor simbólico del caballo, a nuestro juicio, aún se trata de una presencia realista con eco simbólico. En Lorca esta presencia, subrayada y poetizada, cristaliza en símbolo, pensemos en las constantes carreras al caballo que le da Leonardo o en la nana del caballo grande que no quiso el agua. En ambos contextos, tiene un valor semejante de pulsión sexual primaria.

Las flores, sin embargo, teniendo una enorme presencia en ambos textos, gozan de valor distinto. Mientras en *Puñal de claveles* los semas que introducen son relativos a la vida y a la fecundidad; en el texto del granadino contienen ya un rastro de muerte. En *Puñal de claveles*, aparecen alusiones a “las lujuriantes adelfas” (Burgos 2010: 41), a cómo “la poseían los claveles, con el aroma que la penetraba como un puñal” (Burgos 2010: 36) así como desde el comienzo a las “promesas de fecundidad” de que estaba llena la tarde de primavera (Burgos 2010: 9). En Lorca, hay ya un tinte de muerte en la presencia de la flor: “El azahar de cera del pelo de la novia” supone una transposición floral de la esterilidad de la próxima unión. La oposición entre flor artificial vs. flor natural aparece en la obra de Carmen de Burgos definida por las flores artificiales que quiere regalarle Antonio el Peneque –el par de rosas de bisutería que le compra la noche del baile (Burgos 2010: 20)- y las naturales que le regala Joseíyo tras recogerlas de los campos. Las rosas artificiales falsas y carentes de vida frente los claveles primitivos y salvajes. En *Bodas de Sangre*, la novia desechará también arrojándolo al suelo el azahar artificial del cabello.

La presencia constante de la cruz contiene la “premonición de la tragedia” que solo se efectúa en uno de los dos casos. De Burgos señala en su narración cómo “entre las sombras parecía que se agrandaban la cruz del aljibe y las otras dos cruces, conmemorativas, una de un carabinero asesinado allí por los contrabandistas y la otra de una enferma que falleció sobre la mula en que la llevaban al pueblo para ver al médico” (Burgos 2010: 37). En *Bodas* la cruz adquiere una presencia de dimensión más simbólica abandonando su empleo referencial o realista. Se alude así “la cruz de amargas adelfas” dentro de la salmodia poética del cuadro último o a “la cruz de ceniza” que viene a sustituir la almohada de Leonardo en la cama de su mujer tras su muerte.

La luna y su presagio letal que adquiere su máximo protagonismo en el monólogo del tercer acto de la tragedia lorquiana aparece veladamente en Carmen de Burgos que nos advierte que el amante debía volver a casa “antes de que se pusiera la luna e hiciera peligrosos los caminos” (Burgos 2010: 36). Si el metal y sus connotaciones simbólicas de muerte parece solo hallarse presente en Lorca cerrando la tragedia con los célebres versos -“un cuchillito que apenas cabe en la mano pero que penetra fino y allí se clava en el sitio donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito”-; no debemos obviar la

presencia del “puñal⁴” en el título de la novela de la almeriense. No obstante, la incisión que provoca ese puñal abre en de Burgos el camino de la libertad y de la vida.

7. Del relato a la escena

Se enmarcan en dos cauces genéricos diferentes, el narrativo y el dramático, contamos en un caso con un narrador-intermediario que canaliza las voces de los personajes, mientras que en el otro no existe tal intermediación, asistimos al discurso de los personajes de forma directa. Es esa la distancia que media de la diégesis a la mimesis. Este elemento, de carácter externo en tanto viene marcado por la elección del género, deviene importante en la comparación de los textos que nos ocupa. En el caso de la novela, la visión de los acontecimientos se halla focalizada desde la perspectiva de Pura, es, por tanto, la carencia de libertad y la colisión de sus deseos con la convención imperante la que ostenta el lugar central en la mirada de Carmen de Burgos. Este elemento aproxima el texto a las novelas de tesis, el carácter didáctico y feminista de la denuncia que esgrime Carmen de Burgos desde el texto es perceptible pese a estar este liberado del material propagandístico de textos anteriores.

La ausencia del narrador intermediador en la obra de Lorca así como su carácter trágico proponen la defensa acérrima de ambas voces, de ambos flancos de la colisión. Mientras que el texto de Burgos se inscribe en la novela corta de la primera mitad de siglo XX, heredera en buena medida del relato breve decimonónico, dentro de un romanticismo naturalista ruralista; el texto de Lorca constituye una pieza dramática inscrita ya en la tragedia moderna, en un teatro poético de herencia modernista. Si la presencia de lo folklórico es una constante en ambos, su configuración es distinta en uno y otro caso. Lo folklórico aparece en *Bodas de sangre* quintaesenciado, cristalizado en símbolo puro. Del realismo sencillo, rural con ciertas connotaciones simbólicas pasamos a la progresiva abstracción e intensificación del plano simbólico del texto de Lorca. El realismo queda ya trascendido en la tragedia poética. Dos creadores construyen dos mundos posibles, ricos y fecundos, desde la inspiración que suscita un suceso real. La grandeza del texto de Lorca lo ha colocado en su justo lugar, es nuestro deseo y nuestra responsabilidad que no quede olvidada ni desatendida la belleza del de Carmen de Burgos.

BIBLIOGRAFÍA

- BURGOS, Carmen de (2010): *Puñal de Claveles*. Andalucía: Junta de Andalucía.
ESTABLIER PÉREZ, Helena (2003): “Cuando la vida se hace literatura: *Bodas de sangre* de Federico García Lorca y *Puñal de claveles* de Carmen de Burgos. Dos recreaciones de una misma historia”. *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*. Lugar: ed, vol. 26, núm.1, 119-130.

4 Señalará en el cuerpo de la novela cómo “el aroma la penetraba como un puñal” (De Burgos, 2010: 36) o cómo la protagonista constata que “[e]l olor de los claveles ha sido para mí como una puñalada!” (Burgos 2010: 48)

- GARCÍA LORCA, Federico (1977): *Bodas de sangre* (ed. Lázaro Carreter). Madrid: Austral.
(2017): *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas*. Madrid: Malpaso Ediciones.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (2012): “Los espectáculos y la novela corta española en las primeras décadas del siglo XX, ámbito discursivo”. *Literatura i spectacle = Literatura y espectáculo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 373-382.
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar (2001): *Sangre, amor e interés: la familia en la España de la Restauración*. Madrid: Marcial Pons Historia, UAM ediciones.
- NUÑEZ REY, Concepción (2010): “Puñal de claveles, de Carmen de Burgos, en el Ciclo de novelas de Rodalquilar”. *Puñal de Claveles*. Andalucía: Junta de Andalucía, 68-80.
- RAMOS ESPEJOS, Antonio (1979): “Los protagonistas de *Bodas de sangre* viven en el campo de Níjar”. *Triunfo*, 52-55.
- VALLS GUZMÁN, Fernando (1977): “Ficción y realidad en la génesis de *Bodas de sangre*”. *Ínsula*. Núm. 368-69, 24, 38.
- ABC* (1928a): “Crimen desarrollado en circunstancias misteriosas”. *ABC*, 25/07/1928, 22.
- ABC* (1928b): “Detalles del crimen desarrollado en circunstancias misteriosas”. *ABC*, 26/07/1928, 19.
- ABC* (1928c): “Se aclara el misterio del crimen de la cortijada de Níjar”. *ABC*, 28/07/1928, 21.
- “Trágico final de una boda. Es raptada la novia, siendo más tarde asesinado el raptor. El misterio envuelve el suceso. Es detenido el novio burlado”. *El Defensor de Granada*, 24/07/1928, s. p.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Mariángeles Rodríguez Alonso es doctora en Literatura Española y profesora del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia. Su tesis doctoral, “El discurso crítico sobre el teatro: del franquismo a la transición (1966-1982)”, es galardonada con el VI Premio Internacional «Academia del Hispanismo». En 2015 publica el monográfico, *Las ideas teatrales en España. Del texto a los lenguajes de la escena (1966-1982)* (2015) y recientemente ha salido la luz editorial su segundo libro, *La crítica teatral en España. Del franquismo a la Transición* en la editorial Iberoamericana Veuvert (2017). Actualmente es miembro del proyecto de investigación FFI2017-82955-P, “La Historiografía Literaria en la España de los siglos XIX y XX (castellano, catalán, euskera y gallego)”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (periodo 2018-2020).

Fecha de recepción: 27/02/2018

Fecha de aceptación: 08/05/2018