



**Grado de Filología Hispánica**

**Trabajo de Fin de Grado**

**Curso 2019-2020**

**La representación de la violencia hacia la mujer  
en el teatro de Federico García Lorca**

**Cristina Rugama Medrano**

Tutora: Dra. Raquel Velázquez Velázquez

Barcelona, 12 de junio de 2020



### Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 12 de juny de 2020

Signatura:

# **La representación de la violencia hacia la mujer en el teatro de Federico García Lorca**

**Cristina Rugama Medrano**

## **RESUMEN**

El objetivo de este trabajo es localizar y analizar las distintas formas de representación de la violencia hacia la mujer que se encuentran en las obras teatrales de Federico García Lorca. Aunque estos contextos de violencia hacia la mujer tienen una mayor presencia en las tragedias del autor, el presente estudio se encarga de analizar cómo se ejerce y cómo se manifiesta dicha violencia en toda la producción teatral lorquiana. Para ello, el estudio indaga en la poética teatral de Lorca y en la construcción del universo femenino de su teatro, cuyos personajes se convierten en las víctimas principales de las situaciones de violencia mencionadas.

Palabras clave: teatro, violencia, mujer, tragedia, representación

## **ABSTRACT**

The objective of this study is to spot and analyse the different forms of representation of violence against women found in Federico García Lorca's plays. Although these contexts of violence against women have a greater presence in the author's tragedies, this study is in charge of analysing how such violence is practiced and how it manifests itself throughout the author's theatrical production. To achieve this, the study investigates Lorca's theatrical poetics and the construction of feminine universe of his theatre, whose characters become the main victims of the violence situations previously mentioned.

Key words: theatre, violence, women, tragedy, representation

*Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo;  
como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama  
de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu.*

Federico García Lorca

## ÍNDICE

1. Introducción .....	1
2. Objetivos .....	3
3. Federico García Lorca en el contexto teatral español .....	4
3.1. García Lorca y el teatro .....	4
3.1.1. Itinerario dramático del autor .....	5
3.1.2. Poética teatral de Federico García Lorca.....	10
3.1.3. García Lorca y el género de la tragedia.....	13
3.2. El universo femenino en el teatro de Federico García Lorca: la mujer como protagonista de su teatro.....	15
3.2.1. La figura de la mujer en la “trilogía rural” lorquiana .....	16
3.2.2. La violencia hacia la mujer como tema y recurso en el teatro del autor .....	18
4. La representación de la violencia hacia la mujer en el teatro de Federico García Lorca ...	20
4.1. La violencia física y verbal. Violencia de género en el teatro lorquiano .....	20
4.2. La violencia simbólica y moral: la violencia ejercida por la colectividad .....	25
4.3. Personajes femeninos que encarnan el rol de víctima y verdugo.....	32
4.4. La mujer empoderada frente a la mujer que responde a la construcción de género tradicional.....	38
5. Conclusiones .....	41
6. Bibliografía .....	45

## 1. INTRODUCCIÓN

La trayectoria literaria de Federico García Lorca, aunque por desgracia comprende pocos años, ha permitido situar al poeta de Fuente Vaqueros en uno de los puestos más reconocidos e importantes de la literatura española de todos los tiempos. Su obra poética constituye uno de los pilares fundamentales de la poesía de la Generación del 27 y su labor como dramaturgo es esencial para la renovación del panorama escénico de principios del siglo XX.

Su faceta como escritor de obras teatrales es uno de los temas más trabajados y estudiados por parte de la crítica contemporánea, que nos permite contar con numerosos estudios acerca de determinados elementos, personajes y simbología que singularizan las obras teatrales lorquianas. No obstante, en muchas ocasiones se dejan planteadas algunas de las cuestiones por su complejidad o porque no puede establecerse una postura concluyente.

A pesar de esa proliferación de estudios acerca de la figura y el teatro del autor, las obras teatrales de Federico García Lorca presentan una característica común: la violencia, representada de una u otra forma, hacia la mujer. Es por eso que creo necesario detenerse y profundizar en dicha cuestión. Cuando se leen las obras teatrales del autor, da la sensación de que muchas de las situaciones que allí se representan no se encuentran tan lejos de nuestra realidad, aunque pueda parecer un poco difícil establecer una comparativa entre las situaciones allí recreadas y las que hoy día podemos encontrar, por unos claros motivos sociales, históricos e incluso políticos. Ese tema recurrente, es decir, el de representar la violencia hacia la mujer en sus obras teatrales, es una de las razones que ha impulsado la redacción de este estudio: ¿acaso todos esos contextos de violencia hacia la mujer, representados de una manera u otra, no pueden darse en la actualidad?

La elección del tema para este trabajo de fin de grado, por lo tanto, surge con motivo de la poca atención que, a mi parecer, la crítica ha demostrado poner en esta cuestión. No obstante, a raíz de las últimas décadas, en las que el movimiento feminista ha adoptado un gran protagonismo, se ha estudiado, profundamente, el papel de la mujer en toda la obra literaria de García Lorca.

Asimismo, hay un interés personal en la elección del tema, ya que considero de especial relevancia la sensible y delicada dedicación con la que Lorca retrata a la mujer en sus obras teatrales. Además, considero que determinados contextos y situaciones que conforman su producción teatral podrían leerse en clave feminista, ya que se denuncian los comportamientos machistas y patriarcales que adoptan la mayoría de sus personajes, independientemente de si son personajes masculinos o femeninos e independientemente de si

Lorca quiso retratar este tipo de situaciones con una intención feminista; cuestión que, por razones obvias, desconocemos pero que podemos sugerir, aunque sea un planteamiento, quizá, un tanto arriesgado.

## 2. OBJETIVOS

El propósito central del estudio es hallar y analizar las distintas formas de violencia hacia la mujer representadas en las obras teatrales de Federico García Lorca, tanto en las que conforman la “trilogía de la tierra” como en las demás obras del autor. Además, se abordará la cuestión del protagonismo femenino tan característico del teatro lorquiano.

Uno de los objetivos secundarios de este estudio es situar a Federico García Lorca en el contexto teatral español del siglo XX, además de conocer su labor como dramaturgo. Para ello, se realizará un breve recorrido por toda su producción teatral, en el que se mencionarán las características más importantes de cada una de sus obras.

Otro de los objetivos secundarios que se persigue alcanzar consiste en entender, gracias a la voz del autor, recogida en numerosas entrevistas y charlas, cómo se empieza a construir esa relación tan personal entre Lorca y la dramaturgia. Para entender dicha relación, se partirá de distintas declaraciones por parte del autor en las que justifica la influencia directa que el teatro ha ejercido sobre él. En relación a ello, el trabajo consiste, también, en identificar la poética teatral del autor, esto es, la idea que Lorca tenía sobre el teatro y todo lo que este género debía ofrecer, tanto a la sociedad como al género en sí mismo.

Los objetivos concretos que se desprenden de ese objetivo general y de esos temas secundarios que se acaban de glosar son, por un lado, estudiar cómo Lorca trabaja el género de la tragedia, puesto que es el género por excelencia en el que se encuentran concentrados la mayor parte de los comportamientos violentos hacia la mujer. Por otro lado, se pretende dar una explicación a por qué Lorca toma, como centro de sus obras, a personajes femeninos; dicho de otro modo, se pretende descifrar qué lleva al poeta a escribir toda esa producción dramática en torno a un universo femenino tan destacable.

Además, en ese contexto de violencia casi constante, se procura, también, analizar qué actitud toman esos personajes femeninos oprimidos ante ese tipo de situaciones: sumisión, empoderamiento, rebeldía, conformismo... De la misma manera, se intentará concluir si existía alguna razón determinada que empujase al poeta andaluz a retratar este tipo de actitudes.

### 3. FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL CONTEXTO TEATRAL ESPAÑOL

#### 3.1. *García Lorca y el teatro*

Una de las características más considerables de la obra literaria de Federico García Lorca es, sin duda, el fuerte compromiso del autor con el teatro. Es evidente que Lorca mantiene un fuerte vínculo con la dramaturgia, ya que desde bien pequeño se confiesa seguidor y aficionado al teatro, de la misma manera que se aficiona a la música, al fútbol y a los toros, como él mismo relata en numerosas ocasiones (García Lorca, 1931, pp. 61-62).

Este especial vínculo con el teatro nace durante los primeros años de vida del autor, cuando Lorca tiene cinco o seis años y asiste, por primera vez, a una función de títeres representada en Fuente Vaqueros por una compañía ambulante de teatro de marionetas. En consecuencia, y al ver la excitación que el pequeño siente ante dicho espectáculo, su madre, Vicenta Lorca, a la vuelta de un viaje a Granada le regala un teatrillo de guiñol, del que Federico nunca se va a separar (Gibson, 1985, p. 54). No obstante, es indudable que se produce una clara evolución en esta relación, no solo porque en un determinado momento el Lorca espectador pasa a ser, también, Lorca dramaturgo; sino porque poco a poco se va construyendo una relación cada vez más íntima y necesaria por parte de Federico hacia el teatro. El teatro necesita la visión y la sensibilidad de Federico y este, a su vez, necesita al teatro como algo intrínseco que forma parte de él<sup>1</sup>.

La importancia que el propio Lorca otorga al teatro la encontramos reflejada, por un lado, en las diferentes obras que el autor ofrece al panorama teatral y, sobre todo, en su participación en el proyecto educativo que él mismo fundó durante los años de la Segunda República Española: La Barraca. Esta compañía teatral, formada por colegas y alumnos universitarios, fue pensada para llevar el teatro de los clásicos (Lope de Rueda, Cervantes, Calderón de la Barca, Lope de Vega) a todos aquellos pueblos que no tenían un fácil acceso a la cultura. Lorca declararía, a propósito de este proyecto, lo siguiente:

A las representaciones precederán explicaciones muy a la llana, para que la gente se entere algo de lo que va a ver. Y utilizaremos tanto el teatro clásico, como instrumento de cultura, que a veces hasta le daremos una interpretación original para que la eficacia pedagógica no se pierda. Hay que darle al pueblo lo suyo. Lo suyo, que no son sólo capeas. (García Lorca, 1931, p. 66)

Lorca es un gran conocedor de la tradición teatral en España y contribuye, de manera talentosa, a la renovación escénica del país. Tal como han señalado algunos de los estudiosos de su teatro, la renovación escénica del panorama teatral español viene de la mano del autor,

---

<sup>1</sup> Nota de la autora de este trabajo.

inspirado, siempre, por un proyecto de un nuevo teatro que lograrse obtener un público amplio e inteligente (Fernández Hernández, 2009, pp. 53-54).

Si bien en los orígenes del teatro lorquiano se observa una clara indagación por las fórmulas teatrales menos usuales como es el teatro poético y que vemos reflejado en obras como *El maleficio de la mariposa* (1920); siguiendo por su temprana inclinación por el teatro de marionetas cuyas fórmulas son farsescas, como sucede en *Tragicomedia de Don Cristóbal* y *la Señá Rosita* (1922); pasando por un teatro de corte surrealista como se aprecia en *El paseo de Buster Keaton* (1925) o *Quimera* (1928) hasta llegar, finalmente, a obras de éxito comercial como *Mariana Pineda* (1927), es evidente que se empieza a dibujar, a partir de este gran éxito, un proceso de madurez en su escritura teatral (Fernández Hernández, 2009, p. 54). A partir de este momento, vemos cómo el autor va perfeccionando, por un lado, tanto la forma (el uso del verso, por ejemplo, en sus obras póstumas) como los temas, recursos y movimientos literarios que acompañan a sus obras teatrales (tintes surrealistas, existencialistas o realistas, personajes, elementos, simbología, etc.).

### 3.1.1. Itinerario dramático del autor

La manifestación dramática de García Lorca adoptó, como se ha podido entrever, formas muy diferentes: nos situamos ante unas primeras obras de fuerte carácter lírico y de experimentación, que nos llevan a unas representaciones más subjetivas hasta llegar, finalmente, a unas últimas obras más realistas y trágicas, protagonizadas, todas ellas, por personajes femeninos.

La primera obra teatral de Lorca fue *El maleficio de la mariposa*, estrenada en 1920 en el madrileño Teatro Eslava pero escrita cinco años antes y que se encontró con un bochornoso estreno que, en palabras del autor, “fue un hermoso pateo” (García Lorca, 1931, p. 57). Esta “comedia rota del que quiere arañar la luna”, cuyo título primitivo fue *La ínfima comedia*, marca el punto de partida de la trayectoria teatral del autor. Es importante destacar que el guion de la obra, en un primer momento, fue pensado para ser representado con marionetas; es decir, se trata de una obra pensada para guiñol que, a petición del empresario teatral Gregorio Martínez Sierra, finalmente fue transformada en un texto para “actores vestidos de animalitos”<sup>2</sup>. Tal y como sostiene Piero Menarini, uno de los principales motivos por los que la obra no tuvo el éxito que la mayoría (menos el propio Lorca) esperaba es debido, seguramente, a que el autor no tuvo tiempo ni interés suficiente en llevar a cabo, de

---

<sup>2</sup> Véase *Carta de Gregorio Martínez Sierra a García Lorca*. Publicada por primera vez por Ian Gibson en *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York. 1898-1929* (1985), p. 256. Barcelona: Grijalbo.

manera satisfactoria, ese apresurado cambio que Martínez Sierra le había sugerido (Menarini, 1999b, p. 36).

En esta peculiar fábula, que a primera vista parece tener un aire infantil pero que se basa en la experimentación, Lorca nos pone en la piel de una cucaracha poeta llamada Curianito, quien sufre uno de los peores males: el amor imposible. Se enamora perdidamente de una Mariposa con el ala rota que muere trágicamente, suceso que provoca la posterior muerte del protagonista. Además, a través de distintos personajes, el autor nos plantea cuestiones relacionadas con la frustración y los sentimientos amorosos no correspondidos. Un ejemplo del cambio anteriormente comentado que tiene que ver con esa primera versión pensada para guiñol y la segunda, pensada para actores, y que como se ha apuntado posiblemente fue uno de los factores que condicionaron ese bochornoso estreno, lo encontramos en un diálogo entre Curianito y la Mariposa blanca: si bien en la versión para marionetas estos personajes mantienen un diálogo, en la transformación de la obra para actores Lorca decide convertir el papel de la Mariposa de hablado en bailado (Menarini, 1999b, p. 33). El personaje, pues, se expresa con el cuerpo, bailando, en vez de utilizar el habla; hecho que, probablemente, el público no comprendió.

A pesar de esa primera decepción, Lorca sigue escribiendo obras teatrales, que conocerán realmente el éxito. En 1922 escribe *Los títeres de cachiporra* o *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita*, obra que nunca se subió a las tablas en vida del autor. En ella se relata una historia protagonizada por un matrimonio de conveniencia, formado por Don Cristobita y Doña Rosita. El encuentro de la esposa con varios amantes provoca una serie de actitudes violentas (amenazas y cachiporrazos) por parte del esposo que contribuyen, de manera notable, al aumento de la tensión tan característica de esta obra.

Debe comentarse también el estreno, en 1934, de *Retablillo de Don Cristóbal*, en el Teatro Avenida de Buenos Aires. La escritura de la obra, no obstante, se cree que se realizó una década antes de su estreno. Es una obra que, como la que se acaba de comentar, forma parte del teatro de títeres del autor. En ella encontramos a los mismos personajes, Don Cristóbal y Doña Rosita, que se unen en matrimonio por decisión de la madre de la protagonista. Ambas obras, como toda farsa que se precie, desprenden de manera continuada esa vertiente grotesca y poco realista que el género requiere.

En 1925 nos presenta *Mariana Pineda*, obra representada por primera vez en 1927 y de éxito rotundo que iniciará una trayectoria de triunfos en lo que a producción teatral se refiere, de la mano de la actriz catalana Margarita Xirgu, quien se encargará de protagonizar algunas de las posteriores obras del autor. La obra narra la historia de Mariana Pineda, una

joven granadina encarcelada en 1831 por haber bordado la bandera que servirá de insignia a una posterior insurrección liberal. Le prometen la libertad si delata a sus cómplices pero, al negarse, es condenada a muerte. Lorca coloca al personaje en la categoría de mito y lo transforma en un símbolo de la colectividad. Es necesario destacar que para la escritura de la obra Lorca parte de un drama histórico, a partir de la figura de la heroína Mariana Pineda. Así lo relata el autor:

Desde mi infancia veía a través de mi ventana la estatua que inmortalizó en el bronce la figura de la heroína de la revolución liberal de 1830. Así me familiaricé con esa gran figura de mujer, [...] alcancé a comprender toda su fuerza espiritual y con esos elementos construí ese canto al heroísmo de la genial mujer que esperó durante un siglo al poeta que completara la obra ya realizada por el escultor. (García Lorca, 1934, pp. 238-239)

Ese mismo año, en 1925, escribe *El paseo de Buster Keaton* o, como él lo llamaba, “diálogo tiernísimo”, obra que se publicará en Granada en el último número de la revista *Gallo*, en 1928. Es una pieza dramática muy breve y experimental que tiene por escenario los alrededores de Filadelfia y los personajes que aparecen, además de Buster Keaton, son un negro, una americana, una joven, un gallo y un búho. La obra es una espléndida muestra de surrealismo aplicado al género dramático.

En el verano de ese mismo año, en 1925, inicia la escritura de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, que finaliza a principios del año siguiente y que se estrenará en 1933. De nuevo, como en *Tragicomedia de Don Cristóbal* y *la Señá Rosita* y *Retablillo de Don Cristóbal*, en esta “aleluya erótica” nos encontramos ante un matrimonio forzado entre un hombre mayor y una jovencita cuya madre ha sido la artífice de dicha unión, por un interés puramente económico. En la noche de bodas, Don Perlimplín se da cuenta de que realmente está enamorado de su esposa; no obstante, al no tratarse de un sentimiento recíproco, el esposo se verá conducido hacia un trágico final.

En 1928 finaliza *La zapatera prodigiosa*, obra de la que escribió su primer acto en junio de 1924 y que conocerá realmente el éxito, como su *Mariana Pineda*. Fue representada por primera vez en 1930, en el Teatro Español de Madrid. La historia gira en torno a un matrimonio de conveniencia, de nuevo, formado por el Zapatero y la Zapaterita, quien no demuestra especial cariño hacia su esposo porque lucha constantemente entre la realidad y sus deseos amorosos más profundos. Los aldeanos del pueblo, con sus burlas e intromisiones, tampoco ayudan a suavizar esa tensión constante que vive el matrimonio. Lorca sitúa la obra en el mismo nivel que su *Mariana Pineda*, pues ambos personajes femeninos son la viva encarnación del idilio de la libertad. El poeta hace referencia a su zapaterita como “un puñetazo sobre la mesa” (García Lorca, 1933, p. 201), y añade lo siguiente:

Con esta obra, he tratado de hacer una farsa muy española y de lenguaje muy puro. Pero en absoluto pintoresca. [...] En el personaje está el significado de la farsa. Es como un apólogo del alma humana. La zapaterita representa a todas las mujeres del mundo y también el alma humana. Por eso, la farsa, en el fondo, es un gran drama. (García Lorca, 1933, p. 202)

En junio de 1930 finaliza la escritura de *El público*, cuya primera representación no será hasta 1978. Es una obra en la que, a través de una gran variedad de personajes, el autor va a poner sobre la mesa el tema del amor universal, que debe ser vivido desde la total libertad (recordemos que esta cuestión es uno de los ejes centrales de toda su literatura). Un año después, en 1931, concluye *Así que pasen cinco años* o *Leyenda del tiempo en tres actos y cinco cuadros*, obra que iba a ser representada en 1936 pero que, a causa del estallido de la Guerra Civil Española, no vivió su estreno hasta 1959. En ella los protagonistas simbolizan la angustia por el paso del tiempo, el amor, la muerte y la frustración. En palabras del propio Lorca, el tema de la obra es “un misterio, un misterio sobre el tiempo, escrita en prosa y verso” (García Lorca, 1933, p. 159). Tal y como propuso el crítico literario Guillermo de Torre, las raíces de *Así que pasen cinco años* y algunas escenas de *El público* se encuentran en el resto de esbozos dramáticos desenterrados de la producción lorquiana: *La doncella, el marinero y el estudiante, El paseo de Buster Keaton y Quimera*. Estas breves y surrealistas obras son anticipaciones de un teatro poético interior en el que los personajes dialogan con las voces que conforman la propia subconsciencia de los mismos (de Torre, 1999a, p. 13).

En 1932 finaliza *Bodas de sangre*, obra que se subirá por primera vez a los escenarios a principios de 1933. La obra iniciará la llamada, de manera posterior, “trilogía de la tierra” o “trilogía dramática de la tierra española”, tal y como el mismo Lorca la bautizó (García Lorca, 1933, p. 129), junto con *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). No obstante, a pesar de que estas tres obras mencionadas han pasado a la historia como las integrantes de esta famosa trilogía, cabe destacar que existe una postura mantenida por una parte de la crítica que sostiene que dicha trilogía está formada, exclusivamente, por *Bodas de sangre*, *Yerma* y *Las hijas de Lot* (también conocida como *La destrucción de Sodoma*), obra de la que no conocemos nada más que el título. Dicha teoría queda totalmente respaldada por el propio Lorca, quien declaró, a propósito del inminente estreno de *Yerma* en 1934 en el Teatro Español de Madrid, lo siguiente: “*Yerma* marca el punto central en la trilogía iniciada hace dos años con *Bodas de sangre* y que terminará en *Las hijas de Lot*” (García Lorca, 1934, p. 343). En *Bodas de sangre* asistimos a la huida de una novia con un antiguo amante, hecho que propicia un final trágico; en *Yerma*, a la tragedia de la mujer estéril y, en *La casa de Bernarda Alba*, a un continuo ambiente de asfixia por parte de Bernarda hacia sus cinco hijas.

Cabe mencionar que, de la misma manera que ocurre con *Mariana Pineda*, en *Bodas de sangre* no nos encontramos ante un tema que es fruto de la invención del poeta; en este caso, el tema de la obra fue visto por el propio autor entre los sucesos de un periódico: un suceso real ocurrido en Níjar, Almería. Lorca dio, a ese suceso, el alma y esencia íntima que merecía. *La casa de Bernarda Alba*, obra que vivirá su estreno en el teatro Avenida de Buenos Aires en 1945, puesto que en España no se estrenará hasta 1950, tampoco constituye una obra que resultase de la total inspiración e invención del poeta; tal y como el propio Lorca confesó en una entrevista de Carlos Morla, la obra estaría inspirada en hechos reales:

Hay, no muy distante de Granada, una aldehuela en la que mis padres eran dueños de una propiedad pequeña: Valderrubio. En la casa vecina y colindante a la nuestra vivía doña Bernarda, una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras. Prisioneras privadas de todo albedrío, jamás hablé con ellas; pero las veía pasar como sombras, siempre silenciosas y siempre de negro vestidas. [...] Era un infierno mudo y frío en ese sol africano, sepultura de gente viva bajo la férula inflexible de cancerbero oscuro. Y así nació *La casa de Bernarda Alba*. (García Lorca, 1983, pp. 321-322)

Finalmente, y para concluir este itinerario por las obras teatrales de Lorca, se debe comentar la escritura, en 1935, de *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores*, la última obra estrenada en vida del autor, en diciembre del mismo año en el Principal Palace de Barcelona. En cuanto a la escritura de la obra, Lorca confesó haberla concebido en 1924, gracias a una bonita historia sobre la vida de una flor que su amigo Moreno Villa compartió con él. Así lo recordaba el autor en una entrevista con Felipe Morales: “Cuando (Moreno Villa) acabó el cuento maravilloso de la rosa, yo tenía hecha mi comedia. Se me apareció terminada, única, imposible de reformar. Y, sin embargo, no la he escrito hasta 1936 [sic]. Han sido los años los que han bordado las escenas y han puesto versos a la historia de la flor” (García Lorca, 1936, p. 459).

La obra inicia un nuevo ciclo dramático, distinto al de las tragedias rurales comentadas, y con el que Lorca pretendía retratar una serie de “crónicas granadinas”. Dicha obra habría continuado, si no hubiesen asesinado al poeta, con *Los sueños de mi prima Aurelia* y *Las monjas de Granada* (Hernández, 2013a, p. 10). La obra narra la historia de amor entre Rosita y su primo, quien en un determinado momento debe viajar a Tucumán, Argentina. Él le promete que volverá, incluso le propone matrimonio por poderes. El prometido no solo no regresa, sino que acaba casándose, en tierras argentinas, con otra mujer. Pasados más de veinte años, cuando Rosita ronda ya el medio siglo de edad, se ancla en su condición de soltera, pues no quiere ilusionarse con ningún otro pretendiente. La obra, ambientada en la Granada de finales del siglo XIX y principios del XX, representa de manera

notable el drama de las españolas que se quedaban solteras. En palabras del propio autor, la obra es “un drama doliente para familias; una elegía, matizada y triste, de la mujer soltera” (García Lorca, 1935, p. 432).

Cabe destacar que, durante todos esos años de producción tanto lírica como teatral, Federico García Lorca ha impartido numerosas conferencias y charlas, tanto en ateneos y teatros españoles como latinoamericanos, acerca de su literatura, del panorama teatral del momento o de la literatura de los autores clásicos. Además, entre escrituras y conferencias, La Barraca ya ha emprendido sus giras por todos los pueblos del territorio nacional y Lorca ya ha conocido a grandes poetas del momento como son Miguel Hernández, Luis Cernuda o Rafael Alberti (Cervantes Virtual, s.f.).

### 3.1.2. Poética teatral de Federico García Lorca

Tal y como se ha mencionado al inicio del estudio, y como el poeta granadino expresa cuando dice que siente una “excesiva (preferencia por el teatro) por lo íntimamente que vivo vinculado a él” (García Lorca, 1934, p. 241), la especial simpatía que Lorca muestra hacia la dramaturgia es un hecho evidente. Las siguientes palabras del poeta, recogidas por Felipe Morales, así lo corroboran:

El teatro fue siempre mi vocación. He dado al teatro muchas horas de mi vida. Tengo un concepto del teatro, en cierta forma, personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vea los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. (García Lorca, 1936, p. 458)

Con estas concisas palabras podemos ver reflejada la mayor parte de las ideas del dramaturgo acerca de lo que debía ser y lo que debía ofrecer el teatro de su época. Se aprecia cómo hace especial hincapié en la necesidad de un teatro vivo y que refleje las tragedias que constituyen la vida cotidiana de las gentes. Un teatro humano pero, también, un teatro que no sea “otra cosa que emoción y poesía, en la palabra, en la acción y en el gesto” (García Lorca, 1933, p. 236). Por otro lado, un concepto que se relaciona con el teatro de García Lorca es el de “teatro para el pueblo”, idea muy ligada al proyecto anteriormente mencionado de La Barraca. Si recuperamos la idea de dicho proyecto, podemos afirmar que la idea del poeta era la de escribir un teatro para el pueblo, con una clara voluntad didáctica. En otras palabras, crear un teatro ambulante que llevase la cultura a todos los rincones del país, a las ‘grandes masas’, como él decía, sobre todo a aquellas zonas más rurales y abandonadas. El propio Lorca definía este proyecto de la siguiente manera:

Una idea de gran política nacional: educar al pueblo poniendo a su alcance el teatro clásico y el moderno y el viejo. [...] Hoy el teatro, que es en su esencia una parte de la vida del pueblo, está casi muerto, y el pueblo sufre, como lo harían si hubieran perdido los ojos, oídos o el sentido del gusto. [...] Detendremos nuestra caravana y la pondremos a actuar en el antiguo teatro romano de Mérida, en la Alhambra, en las plazas de toda España, que son el centro de la vida del pueblo, las plazas que ven mercados y corridas de toros, que están marcadas por una farola o una cruz. (García Lorca, 1932, pp. 73-74)

Florece en él, también, la idea de que el pueblo debe recuperar lo que le ha sido expropiado, por lo que el teatro “debe volver al pueblo” (García Lorca, 1933, p. 183), ya que ha pasado a ser un lujo del que solamente la élite y la burguesía pueden disfrutar. Para Lorca, el teatro debe tener un carácter universal, que sea accesible por todos y muestre ese componente didáctico a cualquiera que se interese por él, pues “debe abandonar la atmósfera abstracta de las salas reducidas, su clima estrecho de experimentación, de elite, e ir a las masas” (García Lorca, 1933, p. 215). Si bien era defensor de un teatro al alcance de todos, que elevara el nivel cultural de sus destinatarios, insistía del mismo modo en la idea de educar la sensibilidad del público para que, de esta manera y como apunta Manuel Cifo, “quienes tiempo atrás despreciaban a autores como Debussy o Ravel, al cabo de los años prorrumpen en atronadoras ovaciones hacia sus obras” (Cifo, 2012, pp. 32-33). El mismo Lorca, haciendo referencia a ese concepto de “teatro para el pueblo”, así lo sentenciaba en una entrevista para *La Nación*:

El teatro como educación popular, el teatro al alcance de las masas, el teatro como vehículo de cultura, me parece indispensable a todo país que busque elevarse por el espíritu. [...] (El teatro) como el vehículo más seguro, más directo, para ir elevando la cultura ambiente, con el carro trashumante que encienda por las noches, en el silencio nostálgico de los barrios, su farol, aunque sea modesto y destartalado, como una tímida llama de arte. (García Lorca, 1934, pp. 241-245)

Asimismo, en muchas de sus conferencias y charlas<sup>3</sup>, entre las que destaca la conocida como “Charla sobre teatro”, Lorca volvía a incidir en la idea que él mismo tenía sobre el teatro y su función social:

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre. Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu. (García Lorca, 1935, p. 1178)

Otro tema de debate que el autor puso encima de la mesa, en esa misma charla que se acaba de mencionar, es el tipo de obras que llenaban los teatros del momento. Según Lorca, la gente acudía al teatro con el mero fin de asistir a la representación de una obra comercial,

---

<sup>3</sup> Para una lectura de las conferencias ofrecidas por el autor, véase *Federico García Lorca: Conferencias y charlas* (1961), ofrecido y editado por el Consejo Nacional de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana.

superficial, vacía de significado, pues los teatros y clubes teatrales “sólo representan obras ya caducadas, fáciles, sin interés alguno” (García Lorca, 1933, p. 102). De ahí, también, ese incidir en la educación y sensibilidad del público puesto que, según el poeta, el público que acude al teatro “está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes” (García Lorca, 1935, p. 1177). Con estas directas palabras vemos cómo Lorca pretende desvincularse de ese teatro burgués y comercial que caracterizaba la escena española de principios de siglo.

El teatro del momento, recordemos, estaba dominado por escritores como Jacinto Benavente y los hermanos Álvarez Quintero, mayormente, quienes ofrecían un tipo de obras que el público no solo demandaba sino que, además, vitoreaba; es decir, esas obras comerciales poco profundas a las que Lorca hace referencia. Si bien el autor manifiesta abiertamente ese descontento hacia el panorama teatral del momento, también se dirige a los actores y actrices cuando hace referencia a esa necesidad de crear un teatro diferente y útil. Así se dirigía a ellos:

Arte por encima de todo. Arte nobilísimo; y vosotros, queridos actores, artistas por encima de todo. Artistas de pies a cabeza, puesto que por amor y vocación habéis subido al mundo fingido y doloroso de las tablas. Artistas por ocupación y preocupación. Desde el teatro más modesto al más encumbrado se debe escribir la palabra "Arte" en salas y camerinos, porque si no, vamos a tener que poner la palabra "Comercio" o alguna otra que no me atrevo a decir. (García Lorca, 1935, pp. 1179-1180)

Por otra parte, es importante mencionar la idea que Lorca tenía acerca del teatro como una forma de espectáculo total, esto es, un teatro en el que se uniesen la poesía, la música, el baile y la coreografía ya que, como pensaba, lo novedoso del teatro era fruto de “la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía...” (García Lorca, 1935, p. 368). Así pues, entran en juego elementos y formas como son la prosa y el verso, las imágenes, los símbolos, la música, los coros, los decorados, los colores, los movimientos, las danzas, etc.

A su vez, Lorca siempre ha querido remarcar que su teatro no podría haber sido lo que es sin ese carácter popular que lo hace tan característico. En una entrevista de Ricardo Fernández y Francisco Pérez, el poeta expresó la fórmula que le permitía estar entre varias generaciones de lectores: su esencia meramente popular. A la pregunta de cómo procuraba Lorca que fuese su teatro, él contestó lo siguiente: “Siempre popular; con la aristocracia de la sangre, del espíritu y del estilo, pero adobado, siempre adobado y siempre nutrido de savia popular” (García Lorca, 1933, p. 135). En otra entrevista, esta vez de Ángel Lázaro, el poeta volvía a expresar su predilección por lo popular y por todo aquello que el pueblo le ofrecía:

“A mí me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora. Pero enseguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular auténtica” (García Lorca, 1935, p. 360).

### 3.1.3. García Lorca y el género de la tragedia

En cuanto a la actitud de Lorca ante la temática y el conflicto de la tragedia, recordemos que el autor atribuía al teatro la misión de “explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre” (García Lorca, 1935, p. 1178). Es por eso que a la obra dramática le exige una cierta fidelidad al clima histórico y humano en que esta nace. El género de la tragedia le sirve, de manera clara, para abarcar una problemática de dimensiones generales, válidas para que cualquier tipo de hombre pueda empatizar con ellas.

La crítica, desde sus numerosos estudios acerca de la figura de García Lorca, ha intentado descifrar y comprender la reactualización lorquiana del género trágico. Si bien en sus obras encontramos elementos propios del teatro griego clásico, como es el coro (formado por lavanderas, leñadores o mozas de pueblo, en su caso), lo que nos lleva a dicha reactualización es su estrecha relación con los clásicos que le preceden, sobre todo los áureos (además del coro de las tragedias griegas, de Lope de Vega, por ejemplo, adopta la aparición en escena de personajes “bajos”, populares) (Doménech, 2008, p. 14).

Si partimos de esa premisa general, que caracteriza toda la obra teatral de Lorca y que se ha mencionado anteriormente, es decir, la de abarcar todas las problemáticas, temperamentos y vidas de las gentes, mostrando así, sus pasiones, miedos, amores y ascos, será más fácil entender cómo trabaja el autor este género tan antiguo como es la tragedia. Para ello, es conveniente identificar qué elementos mantiene Lorca de la tradición trágica, de la que bebe directamente. Es por eso que el estudio se centrará, sobre todo, en las obras que conforman la “trilogía de la tierra”, puesto que son las obras trágicas de Lorca por excelencia (a pesar de que él mismo calificaba la de 1936 como drama, no como tragedia). El propio Lorca apuntaba que el tema tanto de *Bodas de sangre* como de *Yerma* es un tema clásico. De esta última, además, declaraba lo siguiente: “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 la tragedia” (García Lorca, 1934, pp. 325-326).

El primer elemento que Lorca toma de las tragedias griegas es la presencia del *fatum* o destino. En la mencionada trilogía, y tal y como señala Lilia Boscán, “la tragedia es provocada por los odios humanos y por la elección caprichosa y misteriosa del destino”

(Boscán, 1995, p. 107). Los personajes se mueven gracias a un hado que los fuerza a actuar de una determinada manera. Los personajes lorquianos, igual que los héroes de las tragedias griegas, no son dueños de esas acciones predestinadas. Están regidos por la fatalidad, fuerza a la que no pueden oponerse ni escapar, puesto que hay en todo momento una fuerza sobrenatural que determina las acciones de los personajes (Boscán, 1995, p. 107).

Son esas fuerzas sobrenaturales las que acaban propiciando ese final trágico, sobre todo en el caso de los personajes femeninos. Tales fuerzas, que actúan como recurso de *deus ex machina*, suelen ser representadas por las figuras del Sol, la Luna o la Noche, mayormente. Así pues, esa fuerza sobrenatural, misteriosa si se prefiere, es lo que impulsa a la Novia, en *Bodas de sangre*, a huir; al personaje de Yerma a desatar esa cólera final y a la hija menor de Bernarda Alba, Adela, a revelar, poco a poco, sus instintos más sexuales y a revelarse contra la actitud tan autoritaria de la madre.

El segundo elemento en común es el ritmo paulatino que comparten ambos contextos: ya en las obras clásicas se aprecia una decantación por la brevedad y concisión en cuanto a los temas centrales de la obra; igual ocurre con las obras del poeta, ya que, de manera escalonada, la tensión va en aumento hasta que, por fin, el conflicto estalla. Nada ocurre, pues, por sorpresa. Los coros, otro gran elemento en común, son los encargados de anunciar la tragedia inminente. En *La casa de Bernarda Alba* es Poncia el personaje que encarna al coro; mientras que en *Bodas de sangre* son las lavanderas quienes se encargan de personificar dicha función. En relación a ello, la presencia de lo lírico es otra característica común a destacar: prosa y verso se unen, y el verso apoya la significación del drama.

Una tercera característica común, y que Lorca entendió a la perfección, es la de los elementos plásticos que ornamentaban las obras griegas. Como se ha referido anteriormente, la idea de teatro total, para Lorca, estaba ligada íntimamente a la plástica: el ritmo, la escenografía, el color, el lenguaje visual que se proyecta de manera indirecta, en definitiva. Todo ello con el objetivo de conformar una belleza única, belleza de la que los griegos ya presumían en sus obras. En las tragedias griegas, la poesía se encontraba en el lenguaje y en la intensidad, y Lorca mantiene la misma concepción poética del teatro, ya que, y recuperando de nuevo a Boscán, “si el teatro debía reflejar la vida y si en la vida palpita la poesía, el teatro entonces recoge esa poesía que ‘anda por las calles, que se mueve, que pasa a nuestro lado’” (Boscán, 1995, p. 109). No es de extrañar, por lo tanto, que Lorca se preocupase por esos elementos plásticos. Cada ropaje, decorado, elemento externo e incluso personaje (con su respectivo canto) ha sido pensado, de manera meticulosa, por el autor.

Lorca toma de los griegos, también, el gusto por lo divino (o, mejor dicho, por lo pagano, lo mágico, lo misterioso). En las tragedias griegas son los dioses quienes dibujan esa ley sobrenatural que actúa como elemento exterior pero decisivo: siempre hay una predilección por lo divino y por lo no accesible por el ser humano; en Lorca, lo que nos encontramos no es una mirada hacia lo divino sino una especial tendencia hacia determinadas prácticas religiosas, hacia el mito y el rito, en definitiva. En *Yerma*, en un determinado momento, las mujeres se descalzan para, de alguna manera, vincularse a la tierra; se recitan oraciones o se hace uso del agua santa, por ejemplo (Boscán, 1995, p. 112).

Por último, y quizá sea el elemento más importante, en las tragedias lorquianas encontramos el famoso dúo formado por Eros, el amor, y Thanatos, la muerte. La concurrente acción de estas dos fuerzas explica la rica humanidad que se respira en las obras teatrales de Lorca. Recordemos que pretende, en todo momento, crear una obra intensamente humana, nacida de la observación y de la vivencia, personal o ajena. Por eso no es de extrañar que en su teatro, y recuperando de nuevo a Boscán, Lorca exprese todas aquellas obsesiones, inquietudes y frustraciones que acosan al ser humano (Boscán, 1995, p. 113). La voz de Lorca es el eco del dolor colectivo y el grito contra las injusticias. Él mismo lo declaraba de la siguiente manera:

En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo una ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad. (García Lorca, 1936, p. 465)

### *3.2. El universo femenino en el teatro de Federico García Lorca: la mujer como protagonista de su teatro*

Una de las particularidades más destacables de la obra literaria de Federico García Lorca es que toda su producción teatral gira en torno a mujeres, que tienen en común la falta de libertad. Se observa que la idea central en todo su teatro es la de la frustración en la mujer y su conflicto con la sociedad, mayormente (Rey, 1994, p. 3). Aun así, Lorca logra reunir, en ellas, todas las características y contextos suficientes para convertirlas en símbolos. De esta manera, su Mariana Pineda es un emblema de la libertad; su zapaterita, de la fantasía en contraposición con su insatisfactoria realidad; Adela, de la liberación del yugo matriarcal. En cada una de las protagonistas encontramos un ápice de rebeldía y valentía.

Con el transcurso de los años, la crítica se ha encargado de llevar a cabo algunas reinterpretaciones que tienen que ver con ese protagonismo femenino en la producción teatral de García Lorca (Materna, 1988, p. 263). Estos replanteamientos acerca de la figura de la

mujer en el teatro lorquiano tienen orígenes diferenciados: por un lado, nos encontramos con una crítica feminista, encabezada por autoras como Francesca Colecchia y Brenda Frazier, que sostienen que hay una presentación feminista, bastante intencionada, en las mujeres que conforman el teatro del autor y, en consecuencia, una clara defensa hacia ellas por parte de Lorca; por otro lado, autores como Paul Binding sostienen que dicha comprensión por parte del autor hacia estos personajes femeninos viene dada por su condición de homosexual. Una reinterpretación más sociopolítica la encontraríamos en autores como Miguel García-Posada, quien sostiene que el poeta siempre se ha puesto de parte de los oprimidos. Si nos centramos, en cambio, en la variedad de textos dramáticos que Lorca nos ofrece y se analiza con detenimiento cómo se construyen esos personajes femeninos, podemos entender que autoras como Linda Materna sostengan que en Lorca no hay, en sí, una defensa definida de la mujer sino, más bien, un lamento de la identidad social de esta; esto es, de la situación de la identidad social de la mujer tradicional de su momento (Materna, 1988, p. 264).

Se siga una opinión u otra, es innegable que García Lorca construye, para cada una de sus heroínas, una personalidad de lo más sólida que lucha, de manera constante, contra esas normas que pretenden inmovilizarlas y silenciarlas, aunque el hecho de rebelarse les provoque la muerte; una muerte real, como es el caso de Adela en *La casa de Bernarda Alba* o su Mariana Pineda, o una muerte en vida, como sucede con el personaje de Rosita en *Doña Rosita la soltera*.

### 3.2.1. La figura de la mujer en la “trilogía rural” lorquiana

Las protagonistas femeninas de la trilogía son el vehículo propicio para aportar a la obra de simbolismos, matices y significaciones trágicas. Dicho de otra manera, sin los personajes femeninos de Lorca, no habría tragedia, pues como él mismo afirma en una entrevista de Ernesto Pinto, “las mujeres son más pasión, intelectualizan menos, son más humanas, más vegetales; por otra parte gran dificultad encontraría un autor para dar sus obras, si los héroes fueran hombres” (García Lorca, 1934, pp. 274-275). Con esta afirmación, el autor confirma la idea ya comentada de un teatro que recoja las problemáticas y preocupaciones de los seres humanos, esos humanos “tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida” de los que hablaba. Dicho de otra manera más sencilla, si el autor tiene ese objetivo en concreto, y afirma que las mujeres son la encarnación de la pasión (y de lo humano, en consecuencia), ¿qué aportaría a su obra que los protagonistas fuesen hombres?

Una de las especulaciones que más ha sonado a lo largo de los años, y como bien apunta John Walsh, es la idea de que una de las razones que llevó a Lorca a crear estas

tragedias protagonizadas por mujeres se debe “a su comparación entre la mujer norteamericana, que él consideraba frígida, y la española, cuya fuerza y ardor le proporcionaron las formas y ritmos de sus obras teatrales” (Walsh, 1988, p. 281). Tal y como señala Carolina Márquez, “Lorca creó un nuevo tipo de tragedia, una tragedia española muy apegada a la tierra” (Márquez, 2015, p. 449). Elena Martínez va un poco más allá cuando declara que “Lorca recupera el mundo rural español para rescatar los problemas femeninos que se encuentra en ellos y hacerlos visibles” (Martínez Carro, 2018, p. 245). Teniendo esto en consideración, y si recordamos que Lorca se propuso crear una “trilogía dramática de la tierra española”, no debe sorprendernos que nos encontremos, por un lado, con esa voluntad de querer retratar a la mujer española (a la mujer andaluza, si se es más concreto) y, por otro, que la tierra adopte esa especial relevancia en las obras que conforman la trilogía. De esta manera expresaba Lorca la influencia directa que la tierra ejerció sobre él:

Amo a 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. [...] Sin este mi amor a la tierra, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*. Y no hubiera tampoco empezado mi obra próxima: *Yerma*. (García Lorca, 1934, pp. 301-302)

Es por eso que las mujeres que protagonizan o acompañan estas tragedias lorquianas son mujeres que ahíncan sus pies en la tierra, que viven rodeadas de simbología (incluso ellas mismas pueden representar un símbolo, como ya se ha comentado) y son el epicentro de una trama que suele ser violenta, no solo porque en las obras haya representación de una determinada violencia, sino porque sus vidas están constantemente sometidas a una presión y juicio asfixiantes.

Haciendo más hincapié en cómo se materializan las protagonistas de estas tragedias rurales, y tal y como apunta José Alberich, “lo más impresionante en ellas es su totalidad de vida, al ser organismos de unidad indestructible, donde pensamiento, afectividad y fisiología resultan inseparables” (Alberich, 1984, p. 592). Es decir, la idea de que la mujer sea un todo, un muro inquebrantable. La mujer, pero, sigue manteniendo esa imagen de feminidad, erotismo y atractivo. Las heroínas de Lorca (porque al fin y al cabo, son heroínas) son mujeres que se enamoran y a quienes se les censura la expresión de su deseo y que, como consecuencia, acaban perdiendo la vida porque se han rebelado contra esas normas sociales y morales que pretenden atarlas y silenciarlas. En relación a ello, es relevante entender la importancia que tiene para estos personajes femeninos que sus vidas queden retratadas y mostradas en una pieza teatral: llevando sus vidas a las tablas, lo que se está haciendo es

verbalizar, articular y denunciar, en voz alta, todos estos atentados a su dignidad. Quizá por eso, a diferencia de obras anteriores como *Así que pasen cinco años* o *El público*, en el que se usa un lenguaje más surrealista (un lenguaje, por lo tanto, que esconde más que muestra), en esta “trilogía de la tierra” el lenguaje elegido por el autor es más directo, más agresivo, más realista (Urrea, 1997, p. 48).

Además, si hay algo que caracteriza a las mujeres en la obra de García Lorca es que, en su búsqueda de la libertad, que huyen, como consecuencia, de su destino, acuden a la poderosa llamada de esas fuerzas externas que las hunden en la tragedia y en la muerte. Hay, en ellas, una derrota de la libertad. Aun así, es evidente que en las tragedias lorquianas es donde encontramos a unas mujeres protagonistas más fuertes, más hechas, si se me permite la expresión, condicionadas por todo ese contexto trágico que las va a conducir a un final fatal.

### 3.2.2. La violencia hacia la mujer como tema y recurso en el teatro del autor

Si se hace una lectura de las obras teatrales de Lorca (no únicamente de las que conforman la “trilogía rural”), se aprecia un comportamiento violento hacia las mujeres, tanto verbal como físico, en numerosas ocasiones. A pesar de que en varios momentos, como es el caso de *Bernarda Alba*, es la mujer quien propicia ese tipo de conducta, los personajes femeninos suelen ser las víctimas de esas situaciones violentas.

Si bien se analizarán todas las formas de representación de la violencia hacia la mujer en las obras teatrales de Lorca, debemos preguntarnos lo siguiente: ¿por qué el autor decide, en numerosas ocasiones, retratar ese tipo de comportamientos? Recordemos que el mismo Lorca, cuando hablaba de la función que debía tener el teatro, remarcaba la necesidad de representar escenas del día a día de las gentes, pero, ¿puede ser que exista algún otro motivo que lo indujera a querer retratar tales comportamientos?

La violencia contra la mujer que se observa en su trayectoria teatral abarca diversas formas: la física, la sexual, la psíquica y la simbólica o invisible, propia de una sociedad que ejerce un constante juicio moral hacia la mujer. Es importante destacar que estas distintas formas de representación de la violencia pueden darse tanto en un ámbito privado como en uno público (Gámez, 2019, p. 335).

Sin duda, Lorca siempre se ha posicionado del lado de los más débiles, de las víctimas (aunque nunca se ha manifestado a favor de ninguna idea política en concreto, más allá de ser partidario de la República), y siempre lo ha hecho con una dedicación especialmente sensible. Así pues, cuando uno lee la obra teatral de Lorca se percató de las numerosas referencias al uso de la violencia, tanto contra el hombre como contra la mujer, pero sobre todo hacia estas

últimas. Tanto es así que se podría llegar a incluir la violencia como tema principal de su obra literaria, junto al amor, la libertad y la muerte.

#### 4. LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA HACIA LA MUJER EN EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Tal y como se ha expuesto en el capítulo que corresponde a la introducción y explicación de los objetivos del trabajo, la finalidad del estudio es hallar y analizar las distintas formas de violencia hacia la mujer que encontramos en las obras teatrales de Federico García Lorca. Dicho estudio no solo se va a centrar en aquellas formas de violencia características en las obras que conforman la llamada “trilogía de la tierra” o “trilogía rural” sino que se van a analizar, de la misma manera, aquellas escenas que representen violencia hacia la mujer y que se encuentren en el resto de obras teatrales del autor. Además, aunque en la mayoría de casos los personajes femeninos son las víctimas de dichas situaciones violentas, se analizarán, también, los casos en los que sea la mujer quien ejerza la coacción, en cualquiera de sus formas, hacia determinados personajes, ya se trate de personajes masculinos o femeninos.

##### 4.1. La violencia física y verbal. Violencia de género en el teatro lorquiano

Aunque el estudio se va a centrar en la violencia hacia la mujer, esto es, ejercida por parte de un ser humano (hombre o mujer) hacia un personaje femenino, no he querido pasar por alto que en la ópera prima de Lorca, *El maleficio de la mariposa* (1920), ya encontramos un caso (del pasado, puesto que es recordado y relatado por la víctima en el presente) de violencia física, a pesar de tratarse de personajes no humanos. Dicho momento se encuentra al inicio de la obra, cuando Doña Curiana y la Curiana Nigromántica conversan acerca del hijo de la primera, que es poeta, como su difunto padre. Así queda reproducida la conversación en la que se hace alusión al fallecido:

DOÑA CURIANA: — Un gran desengaño me llevé con él.

CURIANA NIGROMÁNTICA: — ¡Era un corazón!

DOÑA CURIANA: — ¡Ay!, apaleaba mi caparazón. (García Lorca, 1999b, p. 144)

Este recuerdo de una situación que, se deduce, solía repetirse a menudo por parte del marido de Doña Curiana, queda totalmente anulado, restándole importancia, por ella misma cuando a continuación comenta que “Mas eso no impide que fuera muy bueno” (García Lorca, 1999b, p. 145). Si se avanza un poco en la lectura, nos encontramos ante una Curiana Nigromántica que parece restar importancia a dicho comportamiento violento e, incluso, parece darle la razón al marido cuando este actuaba de dicha manera: “Con razón te daba palos tu marido: / cocina y poesía se pueden juntar” (García Lorca, 1999b, p. 147). De esta manera vemos cómo la figura del marido en ningún momento es criticada o reprochada: no solo porque su esposa parece poner por encima que se trataba de un ser muy bueno sino

porque, del mismo modo, la vecina nigromántica justifica ese acto violento cuando da a entender que Doña Curiana merecía recibir esos golpes.

En la breve farsa titulada *Retablillo de Don Cristóbal* (1934), Rosita es obligada a casarse con un hombre mucho mayor que ella. En una conversación entre la madre, artífice de dicha unión, y el futuro esposo, nos encontramos con el autoritario carácter del personaje, quien no duda en amenazarla con su cachiporra:

CRISTÓBAL: — Entonces, ¿estamos conformes?

MADRE: — Estamos.

CRISTÓBAL: — Porque si no estamos, yo tengo la cachiporra y ya sabes lo que pasa. (García Lorca, 1999a, p. 141)

El personaje de Cristóbal, que durante toda la obra ha amenazado de manera reiterada con usar su cachiporra, da un paso más allá cuando, al final de la misma, asesina a la madre a base de cachiporrazos, lo que nos llevaría a la representación del primer feminicidio en la trayectoria teatral lorquiana. Esta escena queda reflejada en el texto de la siguiente manera:

MADRE: — Tuyo, sólo tuyo. (*Golpe.*) Tuyo, tuyo, tuyo. (*Muere y queda echada sobre la barandilla.*)

CRISTÓBAL: — Te maté, puñetera, te maté. (García Lorca, 1999a, pp. 145-146)

En la primera obra de éxito comercial de Lorca, *Mariana Pineda* (1927), la protagonista vive una constante de situaciones violentas por parte del policía Pedrosa. Recordemos que Mariana se ha involucrado de manera directa en una trama política liberal en el momento en que decide bordar la bandera que más tarde servirá de insignia de dicho movimiento. Recordemos, también, que su amado Pedro y los demás artífices de la insurrección la han abandonado; aun así, Mariana decide no delatar a sus compañeros. Es a raíz de esta decisión que Pedrosa empieza a acosarla sexualmente en reiteradas ocasiones: se produce un claro chantaje con fines sexuales. Dicho acoso queda reproducido en la siguiente acotación: (*MARIANA se inclina para recogerlo antes que PEDROSA; este queda a su lado, y en el momento de levantarse MARIANA, la enlaza rápidamente y la besa.*) (García Lorca, 2011a, p. 120).

El comportamiento de Pedrosa, si seguimos con la lectura, vemos que da un paso adelante: si bien no tiene suficiente con haberla besado por la fuerza, y al ver que Mariana no delata a sus compañeros, el personaje usa su condición de policía para proyectar, de forma violenta, lo que hoy se conoce como abuso de autoridad, de poder. Esta situación de superioridad le permite dirigirse a Mariana en un tono violento y amenazante, como se puede apreciar en la siguiente intervención:

PEDROSA: — Espero que dirás sus nombres, ¿verdad?

(*Bajando la voz y apasionadamente.*)

Nadie sabrá lo que ha pasado. Yo te quiero  
mía, ¿lo estás oyendo? Mía o muerta.  
Me has despreciado siempre; pero ahora  
puedo apretar tu cuello con mis manos,  
este cuello de nardo transparente,  
y me querrás porque yo te doy la vida. (García Lorca, 2011a, p. 123)

Como se puede observar, no solo se ejerce una violencia invisible debido a ese acoso sexual sino que, además, Mariana es víctima de lo que se conoce como violencia psíquica. Este tipo de violencia se ve reflejada, por un lado, en esa amenaza de muerte y, por otro, en los continuos chantajes a los que es sometida: si sucumbe a los deseos sexuales de Pedrosa, este le perdonará la vida; de lo contrario, morirá.

La obra termina con la ejecución, como el drama histórico nos cuenta, de Mariana. Esta ejecución no puede enmarcarse, a mi modo de ver, en ninguno de los tipos de violencia que el estudio recoge puesto que se entiende se basa en un contexto político (de traición a la corona), por lo que si Mariana hubiese sido hombre, el desenlace habría sido el mismo (prueba de ello es que Pedrosa manda buscar, también, a todos los cómplices hombres de Mariana para que reciban el mismo castigo).

En *La zapatera prodigiosa* (1930), una de las obras más exitosas de Lorca, la personificación de la violencia se encuentra en el personaje del Alcalde, quien ya de primeras destaca por tener una personalidad de lo más machista. El Zapatero, esposo de la Zapaterita, es totalmente lo contrario a este: sabe que su esposa no le quiere, incluso es conocedor de sus deseos amorosos con otros amantes, pero en ningún momento hace uso de la fuerza ni del chantaje emocional. El lector siente real afecto y sensibilidad hacia este personaje, porque Lorca consigue que se empatice con él; realmente vemos que sufre. Como se comentaba, Lorca recoge todos los ideales machistas y los vuelca en el personaje del Alcalde. Así se comprueba, en el primer acto, cuando este mantiene una conversación con el Zapatero acerca de la actitud distante de su mujer:

ALCALDE: — Y tú siempre tú, ¡qué demonio! Vamos, lo estoy viendo y me parece mentira cómo un hombre, lo que se dice un hombre, no puede meter en cintura no una, sino ochenta hembras. Si tu mujer habla por la ventana con todos, si tu mujer se pone agria contigo, es porque tú quieres, porque tú no tienes arranque. A las mujeres, buenos apretones en la cintura, pisadas fuertes y la voz siempre en alto, y si con esto se atreven a hacer quiquiriquí, la vara, no hay otro remedio. (García Lorca, 2013b, p. 42)

Hay, por lo tanto, una clara apología a la violencia de género. Por si fuera poco, el Alcalde termina su intervención con una alusión a unos posibles feminicidios que pudo haber cometido en el pasado cuando expresa lo siguiente: “Rosa, Manuela, Visitación y Enriqueta Gómez, que ha sido la última, te lo pueden decir desde la otra vida, si es que por casualidad

están allí” (García Lorca, 2013b, p. 42). Además, reside la también machista idea de que el Zapatero no es un hombre de verdad porque no ha puesto a la Zapaterita en su sitio. En el pensamiento del Alcalde radica la idea, por lo tanto, de que un hombre de verdad es aquel que lleva las riendas de la relación y ejerce un control total sobre su esposa. El Alcalde, aparte de hacer esa apología a la violencia de género, también inicia un acoso hacia la protagonista, además de usar expresiones demasiado denigrantes y misóginas como “conozco bien el ganado”, al hacer referencia a las mujeres con las que ha tratado. Ese acoso es plasmado en las siguientes intervenciones:

ALCALDE: — ¿Cómo me voy a callar? Cuando te veo ese cuerpo, ese cuerpazo que ni flor ni manteca, ni manzana, ni la piedra mármol son comparables, y esa mata de pelo tan hermosísima, que había que verla cuando te la sueltas, no puedo con lo que me entra en la sangre [...].

ALCALDE: — (*Entre dientes.*) Si yo te cogiera por mi cuenta, ¡vaya si te domaba! (García Lorca, 2013b, pp. 64-65)

Sin intención de infravalorar estas obras comentadas, debe destacarse *La casa de Bernarda Alba* (1936) como la obra teatral en la que Lorca recoge los mayores momentos de violencia, ejercidos, todos ellos, por Bernarda. Ya desde el inicio de la obra encontramos la autoritaria figura del personaje de la madre cuando se dirige a sus hijas o a sus criadas en situaciones como las siguientes: “(A sus hijas. A MAGDALENA, que inicia el llanto.) Chisssss. (*Salen todas. Golpea con el bastón. A las que se han ido.*) ¡Andar a vuestras cuevas a criticar todo lo que habéis visto! Ojalá tardéis muchos años en volver a pasar el arco de mi puerta” (García Lora, 2010, p. 59); “Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre” (García Lorca, 2010, p. 60); “¡Silencio digo! [...] ¡Tendré que sentarles la mano!” (García Lorca, 2010, p. 87); “Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera”; “¡Aquí no se vuelve a dar un paso que yo no sienta!” (García Lorca, 2010, p. 91); “Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla” (García Lorca, 2010, p. 92).

La violencia física que Bernarda Alba ejerce hacia sus hijas aumenta el estado de represión en el que estas viven. No solamente ejerce la violencia física, sino que también ejerce una violencia psíquica, puesto que las priva de libertad al no dejarles abandonar su hogar durante ocho años, debido al reciente fallecimiento del padre. Un ejemplo de esa violencia física hacia sus hijas se encuentra al inicio del primer acto, cuando Angustias ha estado observando a algunos de los hombres que estaban en el portón:

BERNARDA: — ¿Qué mirabas y a quién?

ANGUSTIAS: — A nadie.

BERNARDA: — ¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? ¡Contesta! ¿A quién mirabas?

ANGUSTIAS: — ¡A nadie!

BERNARDA: — (*Avanzando con el bastón.*) ¡Suave! ¡Dulzarrona! (*Le da.*) (García Lorca, 2010, p. 62)

Este carácter autoritario, prepotente y represivo de Bernarda Alba no solo lo encontramos hacia sus hijas sino que, también, se manifiesta hacia su criada, La Poncia. Es por eso que no es de extrañar que esta odie a su ama y exprese opiniones como las siguientes:

PONCIA: — Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. [...] Buen descanso ganó su pobre marido.

CRIADA: — Contigo se portó bien.

PONCIA: — Treinta años lavando sus sábanas; treinta años comiendo sus sobras, noches en vela cuando tose, [...] ¡maldita sea! ¡mal dolor de clavo le pinche en los ojos!

CRIADA: — ¡Mujer!

PONCIA: — Pero yo soy buena perra; ladro cuando me lo dice [...], pero un día me hartaré [...] Ese día me encerraré con ella en un cuarto y le estaré escupiéndolo un año entero. (García Lorca, 2010, pp. 53-54)

A lo largo de la obra, vemos que el personaje de La Poncia es clave para, tal y como señala González del Valle, “facilitar nuestro entendimiento de la desmedida soberbia de Bernarda; La Poncia nada agrava, ella refleja fielmente aquellas fuerzas que facilitan el conflicto trágico en *La casa de Bernarda Alba*” (del Valle, 1980, p. 91). El personaje de La Poncia, no obstante, es uno de los ejemplos de personaje femenino que posee una mentalidad machista bien interiorizada. Tal afirmación puede ejemplificarse con la siguiente intervención:

PONCIA: — Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar. Yo lo vi de lejos.

ADELA: — ¡Pero es posible!

PONCIA: — Hace años vino otra de éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas. (García Lorca, 2010, p. 81)

Aunque puede ser sorprendente que una mujer justifique e incite a lo que hoy en día conocemos como explotación sexual, vale la pena destacar que Amelia, justo cuando La Poncia ha narrado tal recuerdo, sentencia: “Nacer mujer es el mayor castigo” (García Lorca, 2010, p. 81). Esta sentencia, aunque es expresada como un lamento respecto de esa situación concreta que acaba de explicar La Poncia, bien podría tener distintas lecturas: por un lado, podría hacer referencia, concretamente, a la difícil situación de la mujer en la sociedad, puesto que siempre se espera de ella un determinado comportamiento de sumisión (en el caso concreto de las hijas de Bernarda que se nos presenta en la obra, sería el de mantener una muerte en vida a causa del fallecimiento del padre); por otro, y desde una óptica más general, esa sentencia expresa una realidad que podemos extrapolar a cualquier lugar y a cualquier

época: siempre existirá un contexto de violencia y opresión hacia la mujer, por el simple hecho de serlo.

En conclusión, y como se ha podido observar, nos encontramos ante unas protagonistas que viven en un continuo clima de miedo y represión, condicionado, siempre, por la actitud de un personaje autoritario que usa su situación de poder para provocar ese terror en ellas. Esa situación de superioridad, como se ha visto en personajes como el policía Pedrosa, en *Mariana Pineda*, o el Alcalde, en *La zapatera prodigiosa*, es el factor que les permite iniciar una situación de acoso y de amenazas hacia las protagonistas, situaciones que acaban implicando una violencia física hacia ellas. Por otro lado, es necesario destacar que ese comportamiento violento y represivo no lo encontramos únicamente en personajes masculinos sino que, como se puede apreciar en la obra de 1936, es la madre quien encarna todo ese carácter dictatorial.

#### 4.2. *La violencia simbólica y moral: la violencia ejercida por la colectividad*

En *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* (1922), más conocida como *Los títeres de cachiporra*, asistimos a un constante clima de tensión ejercido por Don Cristóbal, personaje altamente autoritario que amenaza reiteradamente con agredir, a quien sea, con la cachiporra que usa de bastón. En esta grotesca farsa, a diferencia del *Retablillo*, donde se ha visto que es la madre quien pacta ese matrimonio de conveniencia, es el padre de Rosita quien pacta con Cristobita el enlace matrimonial. La violencia que se halla en la obra responde, por un lado, a ese incesante ambiente de tensión provocado por las amenazas de agresión que Don Cristóbal emite de manera continuada pero, también, a una violencia altamente sutil y que responde a unas normas sociales de la época (recordemos que la obra se ambienta en los primeros años del siglo XIX). Esto es, a la clásica sumisión de la hija a las decisiones del padre y/o marido. Ejemplo de ello lo encontramos cuando padre e hija conversan acerca de ese matrimonio forzoso inminente y del que la hija no quiere saber nada:

ROSITA: — Pues no quiero, no quiero, ¡ea! Y lo que es mi mano, de ninguna manera me la quitas. Yo tenía mi novio... ¡Y tiro el collar!

PADRE: — Pues no hay más remedio. Ese hombre tiene mucho oro y a mí me conviene, porque si no, mañana tendríamos que pedir limosna.

ROSITA: — Pues pedimos.

PADRE: — Aquí mando yo, que soy el padre. Lo dicho, dicho, y cartuchera en el cañón. No hay que hablar más.

ROSITA: — Es que yo...

PADRE: — ¡Silencio! (García Lorca, 1999a, p. 95)

A su vez, y como era de esperar, el personaje de Don Cristobita hace gala de su autoritarismo cuando, al sospechar que hay alguien en su alcoba (quien en realidad es Currito, uno de los amantes de su esposa), se dirige a Rosita y exclama:

CRISTOBITA — (*en la puerta*): A carne humana  
me huele aquí.  
Como no me la des,  
te como a ti.

ROSITA: — ¡Qué cosas tienes, Cristobita!

CRISTOBITA: — ¡No quiero que hables con nadie! ¡Con nadie! ¡Ya te lo he dicho!  
(García Lorca, 1999a, p. 122)

Acto seguido, y de manera muy reiterada a lo largo de la farsa, encontramos en Cristobita numerosos comentarios hacia Rosita que en determinados momentos rozan el acoso sexual. “La boca un poquitín grande, pero vaya canela en rama de cuerpo” (García Lorca, 1999a, p. 96); “Es una hembrita succulenta. ¡Y para mí solo! ¡Para mí solo!” (García Lorca, 1999a, p. 97) y “¡Oh, qué apetitosa está!” (García Lorca, 1999a, p. 123) son ejemplos de ello. Cabe destacar que el personaje del padre, una vez ha recibido las amenazas de Cristobita y se da cuenta de con quién ha juntado a su hija, se lamenta y exclama: “¡Dios mío!, ¡a quién le entrego yo mi hija!” (García Lorca, 1999a, p. 102). Lo mismo ocurre con el personaje de la madre en el *Retablillo*, cuando esta, llorando, dice: “Que no me la trates mal. ¡Ay!, qué lástima de mi hijita” (García Lorca, 1999a, p. 142). Por lo tanto, se entiende que tanto el padre como la madre se arrepienten de haber casado a su hija con un hombre como Cristóbal.

En la actualidad, el matrimonio de conveniencia se entiende como otra de las muchas formas de violencia de género en nuestra sociedad. De acuerdo con distintas organizaciones que velan por garantizar los derechos de los seres humanos, como es el caso de Fundación Salud y Comunidad, entidad sin ánimo de lucro que trabaja en la investigación, prevención e intervención de diversas problemáticas sanitarias y sociales que afectan a determinados colectivos, y que se encuentra en distintas ciudades del territorio nacional, “el matrimonio forzado se refiere a un tipo de violencia estructural invisibilizada y legitimada por las tradiciones y costumbres. Se trata de una forma de violencia que comporta violencia psicológica, violencia sexual, violencia económica y, en muchos casos, violencia física” (FSC, 2017). Del mismo modo, el sociólogo Jorge Gracia Ibáñez hace hincapié en esta situación e incluso va más allá cuando declara que la problemática del matrimonio forzado no solo responde a una manifestación de violencia de género sino que, además, comporta una problemática de los derechos humanos (Gracia, 2016, p. 2). Así pues, y volviendo a las farsas que se estaban comentando, la ausencia de libertad que caracteriza a la hija es una constante que se repite en obras posteriores del autor, como *La zapatera prodigiosa* o *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

En *Los títeres de cachiporra*, la misma Rosita se lamenta de su falta de libertad o, mejor dicho, de que sus deseos amorosos no sean escuchados y resume a la perfección la situación de la mujer en la sociedad de hace dos siglos cuando exclama: “Entre el cura y el padre estamos las muchachas completamente fastidiadas. Todas las tardes nos dice el párroco: ¡que vais a ir al infierno!, ¡que vais a morir achicharradas!, ¡peor que los perros!... pero yo digo que los perros se casan con quien quieren y lo pasan muy bien” (García Lorca, 1999a, p. 96).

No es de extrañar la similitud que existe entre ambas farsas, no solo porque comparten protagonistas sino por el continuo ambiente de tensión que se respira, causado por el fuerte temperamento y por las continuas amenazas de Don Cristóbal. La similitud recae, también, en el personaje de los padres, quienes de manera reiterada parecen entregar a su hija a cualquiera y a cualquier precio. En el *Retablillo*, ya al inicio de la obra nos encontramos con un comentario por parte de la madre totalmente fuera de lugar, cuando, haciendo referencia a su hija, dice lo siguiente: “Y quiero que se case / porque ya tiene dos pechitos / como dos naranjitas / y un culito / como un quesito / [...] Y es lo que yo digo: / le hace falta un marido, / y si fuera posible dos. / Ja, ja, ja, ja, ja” (García Lorca, 1999a, p. 138). El motivo de querer unir a Rosita con Don Cristóbal es un motivo económico, material, como se observa en las siguientes intervenciones de la madre: “Yo tengo una hija / ¿qué dinero me das?”; “Y además quiero una mula / para ir a Lisboa cuando sale la luna” (García Lorca, 1999a, pp. 138-139). Es un personaje que está dispuesto a todo con tal de conseguir riqueza.

A partir de entonces, la madre inicia una serie de intervenciones en las que parece vender el cuerpo de su hija a cualquiera, por unas onzas de oro. “En camisa en su cuarto. / Y está solita. / Ja, ja, ja”; “Le verás el pie / cuando esté contigo. / Si me das dinero / hará lo que digo” (García Lorca, 1999a, p. 139) son ejemplos de ello. Por lo tanto, el personaje de la madre es quien, por un lado, hace caso omiso de lo que su hija realmente desea (posiblemente, casarse con Currito, su amante, aunque en ningún momento lo expresa de manera clara) y, por otro, es quien alimenta las ansias sexuales de Don Cristóbal, lo que fomentará, de manera posterior, su acoso hacia la joven con comentarios como los siguientes: “¡Ay! ¡Qué jamoncitos tiene / por delante y por detrás”; “Sí, señor, me voy a casar porque doña Rosita es un *bocato di cardinali*” (García Lorca, 1999a, p. 142). Por lo tanto, lo que realmente puede sorprender de esta obra es que se ejerce una doble representación de la violencia: por un lado, Don Cristóbal, y como se ha comentado anteriormente, golpea y asesina a la madre a base de cachiporrazos y, por el otro, es la propia madre (víctima, pues, de una violencia física y psíquica, a causa de esas amenazas y cachiporrazos) la que propicia,

cuando expresa esos comentarios sobre su hija, un contexto de violencia sexual y de intervenciones machistas por parte del marido. El personaje de la madre, pues, debe entenderse como un personaje víctima y, a la vez, como un personaje que simbólicamente actúa como verdugo.

Si volvemos a la cuestión del matrimonio forzoso, impuesto por uno de los padres de la protagonista, en *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933) nos encontramos ante la misma situación: la madre, en este caso, pacta con Perlimplín la unión con su hija por un interés económico. Se trata, siempre, del mismo argumento: los padres casan a la hija con un señor mucho mayor que ella porque posee tierras y tiene un nivel económico elevado, lo que beneficiará a la familia de la protagonista en un futuro. Por lo tanto, el deseo y la libertad de la hija quedan totalmente ignorados y prevalece el interés económico de la familia (lo mismo ocurre en *Los títeres de cachiporra* y *Retablillo de Don Cristóbal*, como se ha visto). En este caso, el silenciamiento de la hija, Belisa, queda retratado de esta manera:

PERLIMPLÍN: — Hemos decidido que vamos...

MADRE: — A contraer matrimonio, ¿no es así?

PERLIMPLÍN: — Así es.

BELISA: — Pero mamá... ¿Y yo?

MADRE: — Tú estás conforme, naturalmente. Don Perlimplín es un encantador marido. (García Lorca, 1990, p. 257)

Si bien en esta obra es la madre la que pacta dicho enlace, hay que mencionar que es Marcolfa, criada de Perlimplín, quien articula el encuentro entre su amo, la madre y Belisa. Marcolfa, además, destaca por ser la que le propone a su amo que considere la opción de casarse, porque cuando ella falte, este se quedará solo; y es, también, la que le dice a Perlimplín todo lo que tiene que ir diciendo en ese encuentro. En el fragmento que se ha reproducido vemos, como ocurre con Rosita en las obras comentadas anteriormente, una sumisión por parte de la hija a lo que la madre, en este caso, dicta. Las leyes sociales, además, imperan sobre la vida de Belisa, en este caso. Dicho argumento queda respaldado por esa autoridad de la madre, quien no solo elige al futuro esposo de su hija sino que, además, ha concertado una boda sin siquiera preguntarle. Si seguimos con la lectura vemos que esas normas sociales se hacen más visibles cuando la madre le pide a Belisa que se retire porque “no está bien que una doncella oiga ciertas conversaciones” (García Lorca, 1990, p. 257). Por lo tanto, nos encontramos con una Belisa atada de pies y manos, incapaz de imponer su voluntad y oprimida, en este caso, por su propia madre y por la sociedad del momento. Esta opresión, que la ha obligado a contraer matrimonio con un hombre a quien no ama, puede ser una de las razones por las que, en la noche de bodas, Belisa tiene un

encuentro con cinco hombres, “representantes de las cinco razas de la tierra” (García Lorca, 1990, p. 274). Es decir, esos actos de infidelidad pueden interpretarse como una reacción de rebeldía contra lo que la oprime, a pesar de que el que sale peor parado es Don Perlimplín, quien siente verdadero amor por su esposa.

De igual manera que ocurre en el *Retablillo*, la madre, en una conversación privada con Perlimplín, en este caso, reproduce comentarios acerca del físico de su hija que alimentan la fantasía sexual del marido. “Es una azucena... Ve usted su cara. (*Bajando la voz.*) Pues si la viese por dentro... ¡Como de azúcar!... Pero... ¡perdón! No he de ponderar estas cosas a persona tan moderna y competentísima como usted...” (García Lorca, 1990, p. 257) es un ejemplo de ello. Por lo tanto, nos encontramos ante dos obras (*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *Retablillo de Don Cristóbal*) en las que un personaje mujer, en este caso, la madre de la protagonista, contribuye a ese contexto de violencia machista altamente sutil (en el sentido de que no se representa mediante violencia física sino mediante acoso y comentarios innecesarios). ¿Qué nos puede indicar que Lorca nos presente este tipo de situaciones? La primera excusa que el lector puede pensar es que el personaje de la madre pretende, con esos comentarios, asegurarse el dinero que el prometido ha pactado con ella (es decir, si logra que el futuro marido fantasee con su hija, este se aferrará a ella y no habrá posibilidad de suspender la unión y, por lo tanto, no habrá posibilidad de que la madre no reciba ese dinero); no obstante, también puede contemplarse la opción de que Lorca quisiese exponer la simple idea de que esas actitudes violentas hacia la mujer pueden venir de parte de otra mujer y, además, de un miembro de tu propia familia.

En *La zapatera prodigiosa* encontramos bastantes intervenciones, por parte de mujeres, que emiten un juicio despectivo hacia la protagonista, la Zapaterita. Lo curioso en esa situación es que la critican simplemente por no responder al modelo de mujer sumisa que dicta la sociedad. Recordemos que la Zapaterita se ha casado con un hombre mayor que ella (él tiene 53 años mientras que ella tiene 18), y en ningún momento da señales de haber aceptado ese matrimonio por voluntad propia. El primer comentario despectivo hacia la Zapatera lo encontramos en boca de la Vecina Roja cuando, al ver que el Zapatero se lamenta porque su mujer le desprecia, declara: “¡Qué lástima de hombre! Cuánto mejor le hubiera ido a usted casado con gente de su clase..., estas niñas, pongo por caso, u otras del pueblo...” (García Lorca, 2013b, p. 37).

Hacia el final del segundo acto, volvemos a encontrarnos con ese tipo de violencia por parte de la sociedad, que se construye a base de críticas, opiniones y vejaciones hacia la protagonista. Tras la pelea de los mozos, el personaje del Niño advierte a la Zapaterita y le

dice: “Toda la plaza está llena de corrillos, parece la feria, ¡y todos contra ti!” (García Lorca, 2013b, p. 81). Unas pocas intervenciones más adelante, volvemos a encontrarnos con personajes femeninos, en este caso, otras vecinas, que inician una serie de descalificativos hacia su persona:

VECINA ROJA: — Salga enseguida de esta casa. Usted es persona decente y no debe estar aquí.

VECINA AZUL: — Ésta es la casa de una leona, de una hiena...

VECINA ROJA: — De una malnacida, desengaño de los hombres...

VECINA AZUL: — Pero o se va del pueblo o la echamos. ¡Nos trae locas!

VECINA ROJA: — ¡Muerta la quisiera ver! (García Lorca, 2013b, p. 82)

La misma Zapatera, en una charla con el Mozo, hace una crítica a todas esas malas lenguas que la juzgan constantemente cuando declara: “¿Es que en este pueblo no puede una hablar con nadie? Por lo que veo, en este pueblo no hay más que dos extremos: o monja, o trapo de fregar” (García Lorca, 2013b, p. 49). A raíz de todas esas opiniones negativas hacia la Zapatera, hay que sacar en claro que en el teatro de Lorca se proyecta, de muy buena manera, la violencia de la mujer desde la propia mujer. Los comentarios de las vecinas son propios de alguien que tiene asimilada una personalidad patriarcal y machista muy definidas.

El final de esta farsa violenta describe a la perfección la sociedad patriarcal en la que la Zapaterita vive; una sociedad que para nada se queda lejos de la realidad. En dicho final, una vez el Zapatero se ha quitado el disfraz y ambos reconocen el amor por el otro, se explica que el pueblo entero está llegando hasta su casa, dispuesto a ridiculizar o incluso apalear a la Zapaterita por su anterior actitud hacia su marido. Es decir, para el pueblo la única culpable es la Zapatera, quien, recordemos, no está viviendo las fantasías amorosas que ella desea. La mujer es la culpable de todo, siempre. No obstante, ella muestra una actitud muy valiente y la obra finaliza con una sentencia que hay que destacar: “Callarse, largos de lengua, judíos colorados! Y venid, venid ahora si queréis. Ya somos dos a defender mi casa, ¡dos!, ¡dos! ¡Yo y mi marido!” (García Lorca, 2013b, p. 88).

En *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores* (1935) la representación de la violencia que se ejerce, y como hemos podido comprobar en obras como *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* o las obras de títeres del autor, tiene que ver con esa sumisión de la mujer (especialmente la mujer joven) que está en edad de casarse. Recordemos que Rosita está separada de su amado, motivo por el cual la Ama decide entrometerse y juzgar esa relación: “¿A usted le parece bien que un hombre se vaya y deje quince años plantada a una mujer que es la flor de la manteca? Ella debe casarse. [...] Tendrá

el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso liberti en los volantes de su camisa de novia” (García Lorca, 2013a, p. 105).

Es interesante destacar que en la obra, la connotación negativa de ser una solterona está tan arraigada en la sociedad que incluso las mujeres adoptan una postura crítica hacia aquellas jóvenes que no han logrado casarse. Las siguientes opiniones, expresadas por parte de las señoritas de Ayola, así lo demuestran:

AYOLA 1ª: — ¡Ay! ¡Y si soy amiga de Rosita es porque sé que tiene novio! Las mujeres sin novio están pochadas, recocidas y todas ellas... (*Al ver a las SOLTERONAS.*) Bueno, todas, no; algunas de ellas... En fin, ¡todas están rabiadas!

AYOLA 2ª: — La que no se quiere casar deja de echarse polvos y ponerse postizos debajo de la pechera, y no se está día y noche en las barandillas del balcón atisbando la gente. (García Lorca, 2013a, p. 131)

En el tercer acto de la obra, cuando los obreros empiezan a llevarse los objetos de la casa porque la familia ha decidido mudarse, vemos que es el personaje de la Tía quien alienta a su sobrina para que cambie su actitud y viva de manera plena, a pesar de esa decepción amorosa. Sus palabras así lo reflejan: “Que me veas vivir, para que aprendas. [...] Sal de tus cuatro paredes, hija mía. No te hagas a la desgracia” (García Lorca, 2013a, p. 165). Sin embargo, la respuesta de Rosita muestra el pesimismo que ha adoptado el personaje ante la falta de alicientes para seguir adelante y muestra, también, que incluso ella misma se ve vieja, sin posibilidad ninguna de emparejarse con algún otro pretendiente. El siguiente parlamento de la protagonista así lo evidencia:

ROSITA: — Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. [...] Me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera. [...] “A ésa ya no hay quien le clave el diente”. Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón. Ya soy vieja. Ayer le oí decir al ama que todavía podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses. Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise [...]. (García Lorca, 2013a, pp. 166-167)

Por otro lado, a lo largo de la obra encontramos una especie de cancioncilla que tanto Rosita como su tío entonan. Esta canción surge a raíz de la estrecha unión entre el Tío y la botánica, puesto que desde el inicio de la obra vemos lo importante que son para él las flores de su invernadero, sobre todo la *rosa mutabile*, es decir, la rosa que cambia. Dicha cancioncilla es aprendida por Rosita quien, hacia el final de la obra, la entona y parece retratar su estado anímico y su condición de joven no aprovechada (puesto que se ha convertido en solterona). Estos son los versos de la cancioncilla: “Cuando se abre en la mañana / roja como sangre está. / La tarde la pone blanca / con blanco de espuma y sal. / Y

cuando llega la noche / se comienza a deshojar” (García Lorca, 2013a, p. 174). De hecho, la obra concluye con una Rosita casi desmayada que pronuncia esos versos finales: “Y cuando llega la noche / se comienza a deshojar”. Por lo tanto, y teniendo en cuenta que el nombre de la protagonista coincide con el de esta famosa flor, es evidente que se establece un paralelismo entre dicha rosa y la protagonista. El estado cambiante de la flor como metáfora de la plenitud y la posterior decadencia de Rosita. Se muestra, por lo tanto, una violencia altamente sutil (la de la sociedad) pero bien interiorizada por la protagonista.

Se aprecia, por lo tanto, en la trayectoria teatral de García Lorca, una constante crítica (sobre todo por parte de personajes femeninos) hacia la mujer que es casada en contra de su voluntad y, también, hacia la mujer soltera que está en edad de casarse y no lo consigue. Estas mujeres no solo deben lidiar con un matrimonio forzado que, evidentemente, ni han elegido ni les hace felices o con una condición de soltera (condición que ellas mismas acaban interiorizando como humillante) sino que, además, deben vivir bajo ese yugo sofocante de una sociedad que las priva de toda libertad y que critica cualquiera de sus decisiones y situaciones. En conclusión, tras la lectura de las escenas comentadas, debe quedar claro que el autor pretende, por un lado, representar todo ese clima de asfixia al que es sometido la mujer joven pero, sobre todo, que la mayoría de veces todo ese contexto de violencia está protagonizado por mujeres que hieren a otras mujeres. Hay una clara intención de retratar la violencia de la mujer desde la propia mujer, ya sea a partir de comentarios machistas o mediante normas sociales totalmente patriarcales que las mismas mujeres acaban adoptando.

#### 4.3. Personajes femeninos que encarnan el rol de víctima y verdugo

Si hay un elemento común en los personajes femeninos de las obras que se han comentado, es decir, Rosita en *Los títeres de cachiporra* y el *Retablillo de Don Cristóbal*; Mariana en *Mariana Pineda*; Belisa en *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* y la Zapaterita en *La zapatera prodigiosa*, es el amor frustrado de las protagonistas frente al amor que se les impone en la realidad (recordemos que este amor impuesto es otra forma de violencia). Esta frustración perenne provoca el encuentro de la protagonista con varios amantes (como es el caso de Rosita), el anhelo de tener una relación amorosa con otro hombre (en el caso de Belisa) o el constante flirteo con varios pretendientes (en el caso de la Zapaterita).

En *Así que pasen cinco años* (1959), el personaje de la Novia (quien engaña al Joven con el Jugador de Rugby) encarna a un tipo de mujer que se contrapone totalmente al resto de mujeres que se han comentado. En ella vemos reflejado, por un lado, la sinceridad más absoluta acerca de su condición de infiel y, por el otro, comentarios de lo más despectivos

hacia su prometido, como vemos en las siguientes intervenciones: “No son tus brazos, son los míos. Soy yo la que se quiere quemar en otro fuego”; “Que busques otra mujer a quien puedas hacerle trenzas”; “¿Cómo voy a dejar que entres en mi alcoba cuando ya ha entrado otro?”; “Dos días tan sólo han pasado para sentirme cargada de cadenas”; “Un espejo, una mesa estarían más cerca de ti que yo” (García Lorca, 1999a, p. 50).

Si bien estos actos de infidelidad pueden verse como un acto moralmente cuestionable, el autor retrata esos actos como una escapatoria al yugo del matrimonio forzado con un hombre mayor por el que ninguna de las protagonistas siente verdadero amor. Es decir, son actos de rebeldía en un contexto de constante sumisión. Este argumento queda respaldado en las palabras del propio Lorca quien, en el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, se dirige al público y justifica la actitud de su criatura diciendo lo siguiente:

En todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido de Zapatera con aire de refrán o simple romancillo, y no se extrañe el público si aparece violenta o toma actitudes agrias, porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca, y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible. [...] la Zapatera va y viene, enjaulada, buscando su paisaje de nubes duras, de árboles de agua, y se quiebra las alas contra las paredes. (García Lorca, 2013b, pp. 27-28)

No obstante, hay un elemento clave que no se puede pasar por alto. En las primeras líneas de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* encontramos que el protagonista, mientras charla con su criada Marcolfa acerca de necesitar o no una esposa, expresa lo siguiente: “Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida” (García Lorca, 1990, p. 254). No se dan más referencias y tampoco se asegura que se trate de la Zapaterita; no obstante, sería un claro ejemplo de intertextualidad muy conseguido si tenemos en cuenta que *La zapatera prodigiosa* es posterior a *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*; esto es, que en una obra escrita en 1925 se plantee una situación que tendrá lugar en una obra posterior, de 1928. Si decidimos aceptar que el suceso que relata Perlimplín hace referencia al matrimonio de la Zapaterita y el Zapatero, entonces estaríamos ante el primer asesinato, en la trayectoria teatral lorquiana, llevado a cabo por una mujer.

El personaje de Yerma, que lleva el nombre del poema trágico por excelencia de Lorca, es quien mejor encarna esa doble realidad de personaje femenino que es víctima pero, a la vez, actúa como verdugo. Si recordamos el argumento, *Yerma* (1934) es el drama de la mujer estéril. Ella desea con todas sus fuerzas ser madre, pero pasan los años y el matrimonio no tiene ningún hijo. Lorca, en la obra, deja en el aire si dicho problema de infecundidad tiene sus orígenes en la protagonista, en Juan, su esposo, en una posible falta de pasión en el matrimonio... Al final del primer acto, en una conversación entre Yerma y Juan, este expresa

lo siguiente: “Estaré toda la noche regando. Viene poca agua, es mía hasta la salida del sol y tengo que defenderla de los ladrones” (García Lorca, 2011b, p. 76). Teniendo en cuenta que a lo largo de la obra encontramos diversas intervenciones que hacen referencia a elementos de la naturaleza y que tienen un claro sentido sexual, con esta declaración de Juan bien podría barajarse, en él, una posible escasez de esperma (si entendemos que regar, en este caso, tiene un significado simbólico).

La posible falta de pasión en el matrimonio, es decir, escasez de relaciones sexuales, también quedaría totalmente respaldada con declaraciones, por parte de Yerma, como la siguiente: “¿Es preciso buscar en el hombre al hombre nada más? Entonces, ¿qué vas a pensar cuando te deja en la cama con los ojos tristes mirando al techo y se da media vuelta y se duerme?” (García Lorca, 2011b, p. 68). Con esta declaración bien podemos sobreentender dos cosas: que Juan no parece tener muchos deseos sexuales hacia su mujer o que, por otro lado, el sufrimiento de su mujer no es algo que le preocupe en exceso porque él ya está conforme no teniendo hijos. Además, y en relación a esa idea de una posible falta de pasión en la pareja, debe comentarse el despertar sexual que Yerma siente hacia la figura de Víctor, uno de los pastores. Así queda reproducida la escena, que encontramos en una acotación: (YERMA, *que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado VÍCTOR y respira fuertemente, como si aspirara aire de montaña [...]*) (García Lorca, 2011b, p. 64). Sea como fuere, la realidad es que el deseo de Yerma de ser madre queda totalmente frustrado.

La desesperación de la protagonista por tener un hijo queda retratada ya en las primeras páginas de la obra, cuando conversa con María y expresa: “Claro que todavía es tiempo. Elena tardó tres años, y otras antiguas, del tiempo de mi madre, mucho más; pero dos años y veinte días, como yo, es demasiado esperar. Pienso que no es justo que yo me consuma aquí. Muchas noches salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué. Si sigo así, acabaré volviéndome mala” (García Lorca, 2011b, pp. 61-62). Véase, en esta declaración, el acto de tocar la tierra con los pies, como si esta tuviese un poder engendradora. Al inicio del cuadro segundo del tercer acto, Yerma vuelve a implorar, esta vez a Dios, que se produzca el milagro y se convierta en madre. Junto con un coro de mujeres, así se reproducen esas súplicas: “Sobre su carne marchita / florezca la rosa amarilla”; “Señor, abre tu rosal / sobre mi carne marchita” (García Lorca, 2011b, pp. 112-113). El lector es testigo de la clara depresión que el personaje empieza a padecer debido a unas reacciones un tanto conformistas del marido frente a una situación que ambos, como matrimonio que son, deberían compartir. Tal es la desesperación de Yerma que acaba entablando una especie de conversación con ese

hijo inexistente: “¿Qué pides, niño, desde tan lejos? / Los blancos montes que hay en tu pecho” (García Lorca, 2011b, p. 59).

Si bien en *Doña Rosita la soltera* encontramos esa violencia simbólica ejercida por la sociedad y que tiene que ver con esa presión de que, como mujer, una no debe quedarse soltera por el resto de su vida, en *Yerma* encontramos una constante presión en relación con la maternidad. Yerma se obsesiona con la idea de ser madre y, como se ha visto, su obsesión va en aumento cuando el matrimonio no logra concebir; no obstante, esa presión de la sociedad respecto a la cuestión de la maternidad se encuentra reflejada en personajes como María o las viejas, quienes de manera indirecta relacionan la esterilidad de Yerma con la crisis que sufre su matrimonio. Ya al principio de la obra, en una conversación entre Yerma y María, quien se ha quedado embarazada, encontramos esa contraposición entre la relación de María con su esposo y la de Yerma con Juan:

YERMA: — ¿Te quiere mucho?

MARÍA: — No me lo dice, pero se pone junto a mí y sus ojos tiemblan como dos hojas verdes. (García Lorca, 2011b, p. 61)

No nos debe extrañar, por lo tanto, que Yerma se hunda cada vez más: no solo porque no consigue tener hijos sino porque, además, a lo largo de la obra será cada vez más consciente de esa insatisfacción (sexual y sentimental) que encuentra en su matrimonio. La conversación que mantiene con la Vieja insiste en esa no satisfacción de Yerma respecto de Juan, ya que es la Vieja quien le hace creer que esa falta de sensualidad hacia su marido puede ser una de las causas de no concebir. Así queda reproducida la conversación:

VIEJA 1ª: — ¿Que si lo quieres? ¿Si deseas estar con él?...

YERMA: — No sé.

VIEJA 1ª: — ¿No tiemblas cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.

YERMA: — No. No lo he sentido nunca. [...]

VIEJA 1ª: — Y con tu marido...

YERMA: Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. [...]

VIEJA 1ª: [...] Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. (García Lorca, 2011b, pp. 67-68)

Por otro lado, es necesario remarcar cómo Lorca dibuja, tan notablemente, ese instinto y capacidad maternales que encontramos en Yerma. Esta declaración queda respaldada por una conversación entre la protagonista y la Muchacha 1ª, cuando esta comenta que ha dejado a su hijo pequeño en casa, solo. Al escuchar tal irresponsabilidad, Yerma exclama: “Los niños no se pueden quedar solos [...] Es que no os dais cuenta lo que es un niño pequeño. La causa que nos parece más inofensiva puede acabar con él. Una agujita, un sorbo de agua” (García Lorca, 2011b, p. 70).

Acto seguido, volvemos a ver retratada una tensión sexual bastante evidente entre Yerma y Víctor, y que encontramos en las siguientes acotaciones: (*Pausa. El silencio se acentúa y sin el menor gesto comienza una lucha entre los dos personajes.*); (*Lo mira fijamente, y VÍCTOR la mira también y desvía la mirada lentamente, como con miedo.*) (García Lorca, 2011b, pp. 74-75). Es interesante cómo se plantea y se dibuja esta relación entre los personajes. Hay que tener en cuenta que Yerma, en la anterior conversación con la Vieja, y haciendo referencia a Víctor, ha dicho lo siguiente: “Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez el mismo Víctor, teniendo yo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes” (García Lorca, 2011b, p. 67). Es un hecho que entre ambos se palpa una tensión sexual evidente, lo que posiblemente eleva la insatisfacción de Yerma ya que, por un lado, se contrapone a su situación actual con Juan y porque, por otro, seguramente ella ve, en Víctor, un posible padre para su hijo.

Esta última idea hay que relacionarla, de manera directa, con el tema de la honra (social, sobre todo): si Yerma abandonase a Juan para irse con otro hombre, para quizá, así, tener hijos, su honra quedaría totalmente enterrada, idea que refleja esa rectitud moral que la sociedad le exige. La misma Vieja parece aconsejarle que mire más por su felicidad que por su situación actual, aunque ello le comportara perder el honor. Así lo expresa la Vieja: “Déjame. No me hagas hablar más. No quiero hablarte más. Son asuntos de honra y yo no quemo la honra de nadie. Tú sabrás. De todos modos, debías ser menos inocente” (García Lorca, 2011b, pp. 68-69).

La transición de Yerma de personaje víctima a personaje verdugo la encontramos, claramente, en el último diálogo con su esposo, justo antes de asesinarle. En él, queda retratado que para Juan Yerma lo es todo, tengan un hijo o no, mientras que, ella, busca en él al hijo:

JUAN: — Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna.

YERMA: — ¿Y qué buscas en mí?

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? [...] ¿Y nunca has pensado en él cuando me has visto desearlo?

JUAN: — Nunca. (García Lorca, 2011b, pp. 121-122)

De esta manera se desencadena la cólera de la protagonista: estrangula a Juan hasta matarle. Esta escena es realmente relevante puesto que en ella se alcanza un gran clima de

tensión, que se ha ido acumulando a lo largo de la obra. Yerma, al escuchar de la boca de Juan que a él solo le basta ella para ser feliz, puesto que tener o no tener hijos le parece una cuestión bastante indiferente, estalla porque no puede soportar más ese sufrimiento que ha ido acumulando a lo largo de la obra. Un sufrimiento que, recordemos, se ha ido acentuando conforme la protagonista ha ido interactuando con el resto de personajes y conforme ha ido pasando el tiempo y no ha logrado concebir. Este homicidio, que constituiría el segundo en la trayectoria teatral del autor (perpetrado por una mujer), no puede dejar al lector indiferente, y debe relacionarse directamente con la sentencia de Yerma con la que finaliza la obra: “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!” (García Lorca, 2011b, p. 123).

Estas últimas palabras, que sin duda sobrecogen al lector porque muestran, a modo de estallido, toda esa carga trágica que se ha ido dosificando durante la obra, son tremendamente significativas. Yerma, con ese homicidio, ha cometido un triple asesinato. Por un lado, ha matado a la única persona con la que podría ser madre; por otro, y como ella misma declara, ha matado a su propio hijo (es decir, matando al padre ha matado al posible hijo) y, por otro, se ha suicidado, de manera simbólica, por la misma razón: sin Juan, no habrá hijo (y, por lo tanto, no se producirá ese deseo maternal tan anhelado). Recordemos que, durante toda la obra, la obsesión de Yerma por ser madre es tal que parece ser el único móvil que daría sentido a su vida. Sin esa posibilidad de tener hijos, pues, su vida carece de sentido. De nuevo, es importante destacar que toda la obra se ha construido sobre un honor y una honra muy impuestos en la sociedad. Es decir, Yerma podría haber optado por el adulterio (con Víctor, lo más seguro) o por el divorcio, opción que le habría permitido buscar ese hijo tan deseado en otro hombre (además de una posible vida matrimonial más satisfactoria). No obstante, la honra siempre prevalece, y Yerma opta por llevar una muerte en vida, como se ha comentado, antes que ser duramente criticada por la sociedad. Recordemos, además, que ella misma declara que se casó con Juan porque así lo dictó su padre. Teniendo en cuenta todos esos anhelos frustrados y esa vida no elegida por ella, debemos preguntarnos, ¿acaso no son, todos esos contextos, actos de violencia hacia Yerma? Lo verdaderamente trágico en el personaje es que se encuentra, constantemente, entre la espada y la pared: haga lo que haga, va a estar condenada a ser infeliz.

En conclusión, es cierto que Lorca, en algunos momentos, nos presenta determinados personajes femeninos que actúan como el verdugo perfecto de una situación que el lector puede considerar reprochables, como ocurre con la Novia en *Así que pasen cinco años*. Por

otro lado, el poeta se encarga de retratar a una mujer verdugo, como hemos visto con Yerma, que durante toda la obra ha sido la única víctima de una constante de situaciones violentas, todas ellas ejercidas por la sociedad. En el caso de Yerma, como se ha visto, no puede decirse que ese acto final de asesinar a su marido pueda justificarse de alguna manera; no obstante, y teniendo en cuenta todos esos antecedentes violentos comentados, es evidente que Lorca pretende que Yerma, con ese acto final, se rebele contra esa sociedad represiva. Dicho acto de rebeldía, no obstante, acaba comportando una muerte en vida, por lo que seguramente el poeta pretende retratar que, en la mayoría de las ocasiones, la mujer, haga lo que haga, va a ser la víctima de esos actos y contextos, tanto los ajenos como los propios.

#### *4.4. La mujer empoderada frente a la mujer que responde a la construcción de género tradicional*

Si bien en todas las obras teatrales de Federico García Lorca la mujer es sometida, como se ha visto, a un sinfín de situaciones violentas de todo tipo, muchas de estas protagonistas acaban inscribiéndose en lo que se conoce como construcción de género. Esto es, que la personalidad de dicha mujer acabe respondiendo a lo que de ella se espera como mujer que es (con todas las consecuencias machistas que eso comporta). Belisa y Rosita, por ejemplo, acceden por obligación a ese matrimonio forzoso al que han sido sometidas y, aunque tienen encuentros con amantes, hecho que se puede cuestionar moralmente, eso ya es un ejemplo de acto de rebeldía, a pesar de que no se empoderen en ningún momento.

Aunque todas las protagonistas de las obras teatrales de Lorca son mujeres heroicas debido a su temple, valentía y por la manera en la que sobrellevan su soltería, su frustración amorosa, su drama matrimonial e insatisfacciones, considero importante destacar a los personajes de Adela, la Novia y la Zapaterita como los personajes femeninos que han demostrado un proceso de empoderamiento en el transcurso de sus obras. Un proceso en el que, poco a poco, han ido adquiriendo una energía interior que las ha llevado a una expresión de la libertad total.

Empezando por Adela, la menor de las hijas de la autoritaria Bernarda Alba, recordemos que a lo largo de la obra se ha visto sometida, junto con sus hermanas, a un constante clima de asfixia y represión por parte de la madre. No obstante, sus deseos sexuales han ido floreciendo a lo largo de la obra hasta tal punto que pierde la virginidad con Pepe el Romano. Debe comentarse que la presencia de Pepe el Romano es motivo de disputa y enfrentamiento entre Adela y su hermana Martirio: ambas lo desean, a pesar de que él solo responde a los deseos de la hermana pequeña. Lorca nos presenta a una Martirio muy oscura y vengativa. Incluso La Poncia es consciente de lo que es capaz de hacer por estar con Pepe

el Romano cuando comenta lo siguiente: “Ésa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano” (García Lorca, 2010, p. 102). La actitud vengativa de Martirio es clave para el desenlace de la obra, ya que la envidia que siente hacia Adela la empuja a decirle a Bernarda que su hermana se ha acostado con Pepe el Romano, lo que provocará las posteriores y fatales consecuencias.

Adela sabe que haber perdido la virginidad con Pepe el Romano es motivo de vergüenza y enfado por parte de su madre, pero aun así Lorca nos presenta a una Adela contundente y valiente, como podemos apreciar en el siguiente diálogo:

MARTIRIO: — ¡No será!

ADELA: — Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. [...] Todo el pueblo contra mí [...] perseguida por las que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.

[...]

BERNARDA: — ¡Ésa es la cama de las mal nacidas! (*Se dirige furiosa hacia ADELA*).

ADELA: (*Haciéndole frente.*) — ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*ADELA arrebató el bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora [...]. (García Lorca, 2010, pp. 107-108-109)

El acto de romper el bastón de la madre como símbolo de desafío hacia esa tiranía ejercida por Bernarda. Su última decisión, la de ahorcarse, no es más que una muestra de todo ese empoderamiento que ha ido cultivando con el tiempo. Es un acto de valentía, aunque paradójicamente le produzca la muerte. Es un claro desafío hacia su madre y hacia toda esa represión del yugo matriarcal. Suicidándose logra liberarse de ese yugo. Ese acto de liberación debe relacionarse con la madre de la propia Bernarda, quien, del mismo modo que las cinco hijas, también vive en ese constante clima de represión. En todas las intervenciones de María Josefa, además, el lector deduce que no se trata de alguien muy cuerdo. Por lo tanto encontramos que ese deseo de libertad se representa mediante dos salidas: la locura de María Josefa y el suicidio de Adela.

Aunque la abuela actúa como alguien que no está muy cuerdo, en muchos momentos parece recuperar la lucidez y se muestra consciente de ese encierro simbólico y real al que, como el resto de mujeres de la casa, está sometida. Las siguientes intervenciones son un ejemplo de ello: “No, no callo. No quiero ver a estas mujeres solteras, rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. ¡Bernarda, yo quiero un varón para casarme y tener alegría!”; “¡Quiero irme de aquí, Bernarda! A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar” (García Lorca, 2010, p. 72).

En el caso de la Novia en *Bodas de sangre* (1932), la decisión final de dejar plantado al Novio para escaparse con Leonardo es lo que provoca el fatídico final de la obra. Aunque

para el lector puede resultar una decisión reprochable, puesto que podría haberse escapado con Leonardo mucho antes, sin haber herido a nadie por el camino, en el personaje de la Novia se observa un ápice de valentía en el momento en el que decide vivir su amor verdadero con quien realmente ama. Es, por lo tanto, una decisión que puede tener una connotación negativa pero positiva, a la vez. El siguiente diálogo entre los dos enamorados, en el que se aprecia ese *fatum* que dirige la tragedia, justifica esa decisión de la Novia:

LEONARDO: — [...] Que yo no tengo la culpa / que la culpa es de la tierra / y de ese olor que te sale / de los pechos y las trenzas.

NOVIA: — ¡Ay qué sinrazón! No quiero / contigo cama ni cena / y no hay minuto del día / que estar contigo no quiera [...]. (García Lorca, 2012, p. 129)

Por último, en el personaje de la Zapaterita reside también un foco de empoderamiento importante. Como se ha podido apreciar en el análisis de las escenas de violencia que encontramos en la obra, el personaje de la Zapaterita se sincera en todo momento con su marido, le hace conocedor de su infelicidad y, aunque flirtea con algunos pretendientes, acaba percatándose de lo mucho que le necesita. Además, acaba plantando cara a todo el pueblo, que está en su contra por haber actuado de determinada manera y juzga esa actitud machista hacia la mujer.

Viendo las actitudes de los personajes femeninos de las obras teatrales del autor, bien podemos entender que hay una voluntad, en él, de querer reflejar, por un lado, esa doble actitud que, ante esos contextos de violencia, podemos encontrar en ellas. Si bien en el caso de Doña Rosita, Belisa o Rosita el lector es testigo de una actitud sumisa, de manera que acaban respondiendo a ese ideal de mujer que la sociedad ha construido, de igual manera Lorca nos presenta a mujeres como Adela o la Zapaterita quienes, tras una lucha interior consigo mismas y con el exterior hostil que les rodea, acaban por demostrar un empoderamiento que las libera de cualquier opresión. No obstante, es cierto que en las obras de Lorca nunca encontramos a una heroína que, habiéndose liberado, acabe viviendo una vida plena y feliz; más bien, todo lo contrario. Es por eso que la voluntad de Lorca no es otra que la de querer retratar, fielmente, desde la más pequeña a la más grande hostilidad que inciden en la vida de sus protagonistas.

Es conveniente destacar, a modo de conclusión de este análisis, una idea que M<sup>a</sup> Teresa Babín sintetiza muy bien cuando asegura que la heroicidad de las mujeres del teatro de Lorca no reside en la defensa de ideales patrióticos o por enredarse en luchas redentoras de humanidad, sino en el hecho de “permanecer en su hogar con un fardo agobiante de conflictos interiores, en lucha perenne consigo mismas, hasta que llega el estallido trágico y tienen que sucumbir” (Babín, 2015, p. 132).

## 5. CONCLUSIONES

Con la realización del presente estudio se ha podido corroborar que Federico García Lorca es un autor fundamental a la hora de conocer y entender la situación del teatro español de principios del siglo XX. Es una realidad que el autor lleva a cabo la renovación del panorama escénico del momento, y dicha renovación se ve reflejada en el legado de obras teatrales que ha dejado, obras que muestran la variedad de movimientos artísticos, elementos y motivos que han influido en la escritura de cada una de ellas.

En relación a ese legado de obras teatrales hay que destacar que las raíces de cada una de ellas están bien diferenciadas, ya que como se ha podido comprobar, el autor nos presenta obras pensadas para guiñol y, pocos años más tarde, nos encontramos con obras tremendamente realistas y trágicas que nada tienen que ver con esas primeras producciones.

Se debe destacar, también, el proyecto educativo de La Barraca como una iniciativa fundamental para educar y entretener al pueblo, una iniciativa motivada por la preocupación del poeta por llevar la cultura a las zonas más abandonadas y desprotegidas de España, esas zonas tan aisladas de los clásicos y de los modernos; tan aisladas, en definitiva, de la cultura. El teatro no puede entenderse como un lujo, de ahí su carácter universal, tal y como el mismo Lorca defendía. Del mismo modo, debe destacarse, también, su compromiso con el propio género dramático, ya que al llevar a las tablas obras tan intensamente humanas, el lector y espectador logra empatizar con todo lo que allí se representa, gracias, sobre todo, a la especial sensibilidad con la que Lorca logra erigir a la gran mayoría de sus personajes.

Esa sensibilidad con la que Lorca trabaja es una de las características más importantes y bellas que se puede extraer, a modo de conclusión, tras la finalización del estudio. No importa si trabaja con un tema que ha resultado fruto de su propia invención, o si ha leído un suceso en un periódico o si, simplemente, un buen amigo suyo le ha contado una pequeña historia sobre una flor. Lorca siempre logra retratar aquella parte más íntima y delicada de la historia, de los personajes. Consigue, siempre, que a sus personajes, y citando de nuevo al propio Lorca, se le vean los huesos y la sangre; se vea su condición de humanos y en sus palabras encontremos todos los amores, miedos y ascos.

En cuanto a cómo trabaja el autor un género tan antiguo como es el de la tragedia, bien se ha podido observar que, aunque es evidente que toma elementos de los autores clásicos griegos, como bien puede ser la presencia del *fatum* o la aparición de personajes que adoptan el papel de coro, el poeta consigue dotar, a sus obras trágicas, de un elemento tan propio de su literatura como es el influjo popular. Sin ese ingrediente popular, que se basa en la observación y especial atención del autor sobre dicho tema, podríamos afirmar que sus

tragedias no llegarían al lector de la misma manera. Por lo tanto, es necesario destacar que Lorca retrata, de muy buena manera, ese drama cotidiano de las gentes, captando, así, la esencia más humana y más trágica, en consecuencia, de los personajes.

Sobre cómo trabaja el autor la cuestión del protagonismo femenino en sus obras teatrales, considero que si hay algo destacable es que en la gran mayoría de las protagonistas de Lorca hay una heroína. Una heroína que se va construyendo poco a poco, a raíz de numerosas adversidades a las que debe enfrentarse. Son mujeres que, como se ha visto, y a pesar de ese continuo contexto de vicisitudes, logran reunir una fuerza tal en sí mismas, que se acaban convirtiendo en verdaderos muros inquebrantables. No obstante, y como ya se observa en la tradición clásica, ese protagonista héroe está condenado, desde el inicio, a un final fatal, trágico.

Si bien es cierto que las mujeres de la “trilogía rural” son, posiblemente, las mujeres que han pasado a la historia como las principales en el teatro del autor, hay que destacar, de igual modo, a todos sus personajes femeninos por igual. Cada una se encuentra en un contexto negativo muy distinto; no obstante, sin personajes como la Zapaterita o Mariana Pineda, Lorca no podría haber concebido a personajes posteriores como Yerma, Adela o la mismísima Bernarda Alba. Con este planteamiento, lo que se quiere transmitir es que hay una clara evolución en todas esas mujeres que conforman la trayectoria teatral lorquiana, y que tienen en común un contexto trágico, más o menos acentuado. No obstante, es cierto que en el estudio no se ha realizado un análisis exhaustivo de las obras que conforman la “trilogía de la tierra”, puesto que dicho estudio tenía el objetivo de abarcar todas las obras teatrales de Lorca, por lo que en un futuro sería interesante estudiar dicha trilogía en profundidad y ampliar el estudio que aquí se ha iniciado.

Si volvemos al universo femenino del teatro lorquiano, se debe destacar la idea de que las mujeres del teatro del autor son mujeres que tienen en común la falta de libertad. Es precisamente esa ausencia de libertad la que las conduce a enfrentarse a una sociedad totalmente hostil, que las limita y silencia en sus acciones, pensamientos y parlamentos. En las obras teatrales de Lorca se establece, por lo tanto, un conflicto entre la mujer protagonista y la sociedad que la rodea. Ese conflicto deriva, siempre, en una determinada forma de violencia, que acaba siendo representada de una forma más directa o, por el contrario, más sutil. Las protagonistas, entonces, se encauzan en una lucha constante con su entorno e, incluso, con ellas mismas, porque en su interior también están luchando, continuamente, ya que quieren descubrirse a sí mismas, en definitiva. De ahí ese coraje y fuerza anteriormente comentados: en un proceso de autoconocimiento logran reunir el valor suficiente para encarar

esa cruda realidad que las cerca y oprime. Hay que destacar, no obstante, que el final de sus vidas siempre es trágico, pues están condenadas a pagar un precio muy alto por la libertad que tanto anhelan.

Gracias a ese universo femenino tan destacable, se ha demostrado que, y como bien Lorca declaró, no tendría mucho sentido que los protagonistas de sus obras fuesen hombres. Las mujeres que conforman su teatro, como se ha visto, recogen todo lo humano de la vida cotidiana y todas las pasiones del ser humano; eso las convierte en elementos idóneos para protagonizar esas tragedias. Otro elemento que las convierte en ideales para dicho propósito es el de la violencia anteriormente comentada: al tratarse de seres maltratados con frecuencia, se está retratando todo ese realismo del día a día. También es importante destacar que en Lorca encontramos, continuamente, una clara voluntad por plasmar esas actitudes y actos machistas y patriarcales con una intención de denuncia social. Además, la lectura y posterior análisis de las obras ha permitido evidenciar que todas esas actitudes violentas pueden encontrarse tanto en personajes masculinos como en personajes femeninos, sobre todo. Hay, por lo tanto, una clara intención de retratar la violencia hacia la mujer desde la propia mujer, quien posee unas características patriarcales muy bien interiorizadas.

Respecto al objetivo principal del trabajo, que tiene que ver con cómo se manifiesta la violencia hacia la mujer en el teatro del autor, y tras la realización del análisis de sus obras teatrales, es importante mencionar que dicha violencia debe entenderse como uno de los principales temas y recursos que acompañan a la gran mayoría de sus obras teatrales, y es ese recurso en concreto el que le permite desarrollar el drama de sus obras. Dicho de otro modo, esta violencia es el núcleo y el pretexto ideal que le permite dar a luz a la obra en cuestión, ya que sin esa violencia, que se manifiesta de una forma más o menos explícita, no habría tragedia y, en consecuencia, tampoco habría obra. Así pues, sin la represión que ejerce Bernarda Alba hacia sus hijas, no se produciría la posterior rebelión de Adela; sin esa presión más o menos silenciosa ejercida por la sociedad, Yerma no manifestaría esa obsesión por la maternidad; sin esa imposición de la sociedad que humilla a las jóvenes que no han conseguido casarse, Rosita no se habría mortificado con su condición de soltera, por ejemplo. Por lo tanto, en las obras teatrales de Lorca nos encontramos con una violencia que, por un lado, genera toda esa trama trágica posterior y que, por otro, conduce a esos personajes femeninos a su final fatal.

Por otro lado, y en relación con la cuestión planteada en el capítulo introductorio sobre establecer una lectura de las obras del autor en clave feminista, pueden establecerse varias conclusiones. Por un lado, resulta claramente imposible declarar que Lorca fuera

feminista y que dicha condición le llevara a retratar según qué cuestiones en sus obras. Dicha conclusión es planteada por unos motivos claramente históricos, puesto que el movimiento feminista actual discierne, en numerosos aspectos, de lo que a principios del siglo XX podía entenderse como feminismo. Por otro lado, la condición apolítica del autor (más allá de empatizar con la República), siempre expresada por él mismo, también hace que sea difícil declarar tal afirmación.

Como conclusión final, y que destaco como la más importante tras la realización del estudio, es que Lorca siempre ha tenido una clara voluntad de denunciar los abusos hacia los más débiles, en este caso en concreto, hacia las mujeres. Lorca era conocedor de todas esas escenas y contextos violentos hacia ellas y quiso denunciarlos, hacerlos visibles. En otras palabras, tuvo la voluntad de retratar una época y unas tradiciones y, si hay algo que realmente impresiona y emociona, es su capacidad para entender y representar la psicología femenina, dibujada, siempre, desde esa sensibilidad y ese tacto tan propios de Lorca.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

Adams, M. (1932). El teatro en la República Española. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 71-74). Barcelona: Malpaso.

Alberich, J., Sullivan, P.L., Edwards, G., Gil, I.-M. y García-Posada, M. (1984). *Yerma y Bodas de sangre*. En Rico, F. (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española* (Vol. 7, pp. 592-602). Barcelona: Crítica.

Alfarache, J. de (1931). Federico García Lorca, o la simpatía. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 57-62). Barcelona: Malpaso.

Anónimo, (1933). El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 100-103). Barcelona: Malpaso.

Anónimo, (1933). Llegó anoche Federico García Lorca. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 155-160). Barcelona: Malpaso.

Anónimo, (1933). F. García Lorca habla de *La zapatera prodigiosa*. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 201-203). Barcelona: Malpaso.

Anónimo, (1933). Mientras se abre la zapatería, un párrafo de charla con García Lorca. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 214-215). Barcelona: Malpaso.

Anónimo, (1933). La nueva obra de García Lorca. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 233-237). Barcelona: Malpaso.

Anónimo, (1934). García Lorca habla de su obra *Mariana Pineda*. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 238-239). Barcelona: Malpaso.

Armas, I. de (1986). García Lorca y el segundo sexo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, 129-138.

Bagaría, L. (1936). Diálogos de un caricaturista salvaje. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 464-471). Barcelona: Malpaso.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (s.f.). *Cronología de Federico García Lorca*. [http://www.cervantesvirtual.com/portales/federico\\_garcia\\_lorca/cronologia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/federico_garcia_lorca/cronologia/) [Consultado el 17 de marzo de 2020]

Boscán, L. (1995). El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega. En D. Flitter (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 107-114). Birmingham: University of Birmingham, Department of Hispanic Studies.

Chabás, J. (1934). Federico García Lorca y la tragedia. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 324-326). Barcelona: Malpaso.

Cifo, M. (Ed.). (2012). *Bodas de sangre*. Barcelona: Castalia.

Cifo, M. (2012). *Realidad y poesía en La casa de Bernarda Alba*. Murcia: Universidad de Murcia.

Doménech, R. (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.

Edwards, G. (1983). *El teatro de Federico García Lorca*. (C. Martín Baró, Trad.). Madrid: Gredos.

Fernández Cabal, R. y Pérez Herrero, F. (1933). Charla con Federico García Lorca. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 131-136). Barcelona: Malpaso.

Fernández Hernández, R. (2009). Teatro del siglo XX: Una mirada al panorama escénico español y su reflejo en el ámbito insular. *Cuadernos del Ateneo*, 27, 45-68.

Fundación Salud y Comunidad. (2017). *Una mirada crítica a los matrimonios forzados*. <https://www.fsyc.org/mujer/una-mirada-critica-a-los-matrimonios-forzados/> [Consultado el 8 de mayo de 2020]

Gámez, M. (2019). La violencia contra la mujer en el teatro de Federico García Lorca. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 14, 333-352.

García Lorca, F. (1975). *Obras Completas*. (Vol. 1). Madrid: Aguilar.

García Lorca, F. (1990). *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. (M. Ucelay, Ed.). Madrid: Cátedra.

García Lorca, F. (1999a). *Así que pasen cinco años. Cinco farsas breves*. Barcelona: Océano.

García Lorca, F. (1999b). *El maleficio de la mariposa*. Madrid: Cátedra.

- García Lorca, F. (2010). *La casa de Bernarda Alba*. (M. García-Posada, Ed.). Barcelona: Castalia.
- García Lorca, F. (2011a). *Mariana Pineda*. Madrid: Espasa Libros.
- García Lorca, F. (2011b). *Yerma*. (A. Gómez Yebra, Ed.). Barcelona: Castalia.
- García Lorca, F. (2012). *Bodas de sangre*. Barcelona: Castalia.
- García Lorca, F. (2013a). *Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores. Los sueños de mi prima Aurelia*. Madrid: Alianza.
- García Lorca, F. (2013b). *La zapatera prodigiosa*. (P. Pedrero, Ed.). Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (2017). *El público*. (J. Huerta, Ed.). Madrid: Planeta.
- García Lorca, F. (2017). *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas*. (R. Inglada, Ed.). Barcelona: Malpaso.
- García Luengo, R. (1935). Conversación de Federico García Lorca. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 431-436). Barcelona: Malpaso.
- Gibson, I. (1985). *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York. 1898 - 1929*. Barcelona: Grijalbo.
- Gigena, D. (2018). *Federico García Lorca, el escritor que odiaba las entrevistas*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/federico-garcia-lorca-escritor-odiaba-entrevistas-nid2186390> [Consultado el 28 de abril de 2020]
- González-Deleito, N. (1935). Federico García Lorca y el teatro de hoy. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 366-371). Barcelona: Malpaso.
- González del Valle, L. (1980). El conflicto entre La Poncia y Bernarda Alba: una reconsideración. En *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana* (pp. 81-94). Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Gracia, J. y Arlettaz, F. (2016). *Los matrimonios forzados como una manifestación de violencia de género. Extranjería cultural, religión y derechos humanos*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Hernández, M. (Ed.). (2013). *Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores. Los sueños de mi prima Aurelia*. Madrid: Alianza.

Lázaro, Á. (1935). Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 358-362). Barcelona: Malpaso.

Lázaro, F. (1984). Apuntes sobre el teatro de García Lorca. En Rico, F. (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española* (Vol. 7, pp. 584-588). Barcelona: Crítica.

Márquez, C. (2015). La tragedia y los símbolos tradicionales en el teatro de García Lorca. En M. Cabrera (Ed.) y J.A. López (Ed.), *Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén. VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres* (pp. 447-460). Fullerton: California State University.

Martínez Carro, E. (2018). Una interpretación digital de dos tragedias lorquianas: *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*. *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 7 (2), 240-267.

Materna, L. (1988). Los códigos genéricos sexuales y la presentación de la mujer en el teatro de García Lorca. (A. Horno-Delgado, Trad.). En *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil* (pp. 263-277). Barcelona: Anthropos Editorial.

Menarini, P. (Ed.). (1999). *El maleficio de la mariposa*. Madrid: Cátedra.

Morales, F. (1936). Conversaciones literarias: al habla con Federico García Lorca. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 455-461). Barcelona: Malpaso.

Muñiz, A. (1934). En los umbrales del estreno: el poeta del *Romancero gitano* habla de *Yerma*. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 341-344). Barcelona: Malpaso.

Pinto, E. (1934). Federico García Lorca: gitano auténtico y poeta de verdad. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 264-275). Barcelona: Malpaso.

Ramírez, O. (1934). Teatro para el pueblo. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 240-245). Barcelona: Malpaso.

R. Luna, J. (1934). La Vida de García Lorca, Poeta. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 298-305). Barcelona: Malpaso.

Rey, J. (1994). *El papel de la mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Perth, Australia: Edith Cowan University.

Salustiano, J. (1933). Charla amable con Federico García Lorca. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 126-130). Barcelona: Malpaso.

De la Serna, V. (1931). Estudiantes de la F.U.E. se echarán a los caminos con La Barraca. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 63-66). Barcelona: Malpaso.

Suero, P. (1933). La Barraca de García Lorca. En *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas* (pp. 178-185). Barcelona: Malpaso.

Universo Lorca. (s.f.). *Obra literaria. Teatro*. <https://www.universolorca.com/genero-obra-literaria/teatro/> [Consultado el 26 de marzo de 2020]

Urrea, B. (1997). Silencio, amor y muerte: el homosexual y la mujer en la obra de García Lorca. *Bulletin of Hispanic Studies*, 74(1), 37-59.

Walsh, J. (1988). Las mujeres en el teatro de Lorca. (R. Lázaro, Trad.). En *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil* (pp. 279-295). Barcelona: Anthropos Editorial.