

1994

El Papel de la Mujer en el Teatro de Federico Garcia Lorca

John Rey
Edith Cowan University

Follow this and additional works at: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons



Part of the [Spanish Literature Commons](#)

Thesis in Spanish, Abstract in English

Recommended Citation

Rey, J. (1994). *El Papel de la Mujer en el Teatro de Federico Garcia Lorca*. Edith Cowan University.
https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/611

This Thesis is posted at Research Online.
https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/611

Edith Cowan University

Copyright Warning

You may print or download ONE copy of this document for the purpose of your own research or study.

The University does not authorize you to copy, communicate or otherwise make available electronically to any other person any copyright material contained on this site.

You are reminded of the following:

- Copyright owners are entitled to take legal action against persons who infringe their copyright.
- A reproduction of material that is protected by copyright may be a copyright infringement. Where the reproduction of such material is done without attribution of authorship, with false attribution of authorship or the authorship is treated in a derogatory manner, this may be a breach of the author's moral rights contained in Part IX of the Copyright Act 1968 (Cth).
- Courts have the power to impose a wide range of civil and criminal sanctions for infringement of copyright, infringement of moral rights and other offences under the Copyright Act 1968 (Cth). Higher penalties may apply, and higher damages may be awarded, for offences and infringements involving the conversion of material into digital or electronic form.

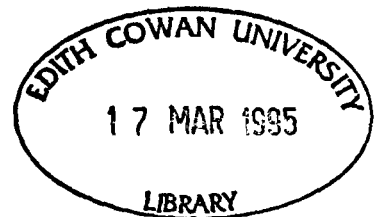
**EL papel de la mujer en el
teatro de Federico García
Lorca**

by

John Rey

at

Edith Cowan University



This thesis is presented for an Honours Degree of
Bachelor of Arts at the School of Language, Literature
and Media Studies, Faculty of Arts.

November, 1994

USE OF THESIS

The Use of Thesis statement is not included in this version of the thesis.

Declaration

I certify that this thesis does not incorporate without acknowledgement any material previously submitted for a degree or diploma in any institution of higher education; and that, to the best of my ability and belief, it does not contain any material previously published or written by any other person except where due reference is made in the text.

Signature

Date....1-12-1994.....Y

A mis padres e hija, Rebecca.

INDICE

Acknowledgements	1
Abstract	2
Introducción	3
Capítulo Primero: <i>Mariana Pineda</i>	11
Capítulo Segundo: <i>Bodas de sangre</i>	26
Capítulo Tercero: <i>Yerma</i>	46
Capítulo Cuarto: <i>Doña Rosita la soltera</i>	63
Capítulo Quinto: <i>La casa de Bernarda Alba</i>	79
Conclusión	101
Cronología	112
Bibliografía	114

Acknowledgements

I would like to thank, first and foremost, my supervisor, Francisco Martínez, for guiding me through the maze of academic research techniques and for helping me to develop my writing style.

I am also grateful to Javier Albillos, for the unconditional access he gave me to his extensive private library, an invaluable aid for this study.

ABSTRACT

Federico García Lorca is considered by many as the Spanish playwright with the strongest and acutest social conscience of the twentieth century in his country, especially regarding the plight of Spanish women. In this thesis, his fight for women's rights, his understanding of their frustrations, feelings, sufferings, their social predicament in an unchanging and anachronistic society will be explored by focusing on Lorca's commitment to changing the social *status quo*.

A link will be established between Lorca's work and the influence that earlier playwrights had on him. Many Spanish playwrights were among the first in Europe to spouse Erasmus' ideas advocating the liberation of women. One thing these dramatists believed in unanimously was a woman's *libertad de amar* (freedom to love). Using his theatre as a platform to fight social injustice against women, Lorca became a thorn in the social conscience of the leaders of his country, to the extent that his enemies, mainly the Guardia Civil and the Falange, marked him for death. Federico García Lorca was assassinated on August 1936, at the age of thirty-eight.

*El teatro es esa poesía que se eleva
del libro y se convierte en humana*

F. G. L.

INTRODUCCION

En línea con las "novelas de la gente" de Emile Erckmann y Alexandre Chatrian que condenan la injusticia social, el teatro de Federico García Lorca ataca la sociedad española, poniendo el sufrimiento físico y psicológico de la mujer bajo el microscopio para examinarlos minuciosamente. La idea central en el teatro lorquiano es el tema de la frustración en la mujer y su conflicto con la sociedad. Este tema ya había sido introducido en el teatro español por otros dramaturgos españoles desde tiempo inmemorial.

El humanista Erasmo de Rotterdam (1466-1536) ejerció gran influencia para cambiar la actitud de la sociedad hacia la mujer. Américo Castro¹ califica este ideal más humano de la mujer de Erasmo como: "Un movimiento en favor de la dignificación de la mujer." Las ideas de Erasmo se extendieron por todos los círculos *iluminados* de Europa. En el centro de este movimiento estaba Catalina de Aragón, la primera mujer de Enrique VIII de Inglaterra. Su madre, Isabel la Católica, se había preocupado para que Catalina y sus hermanas fueran bien educadas, por lo que obtuvo los servicios de dos humanistas italianos, Antonio y Alessandro Geraldini. Catalina adquirió una gran cultura que sorprendió a Tomás Moro e incluso al mismo Erasmo. Catalina pidió a

Luis Vives (1492-1540), humanista y filósofo español de origen judío, que escribiera un libro defendiendo los derechos de la mujer. Vives escribió el libro *De institutione feminae christianae*, traducido por Ricardo Hyrde, tutor de los hijos de Tomás Moro; en la dedicación a su Reina Vives escribe una fuerte defensa de la educación de la mujer. Erasmo apoya las ideas de Hyrde en su libro *Abbatiss et eruditae*, afirmando categóricamente que la educación de la mujer es tan importante como la del hombre. En otro de sus libros, *Coniugium impar*, Erasmo denuncia los matrimonios forzados, defendiendo el derecho de la mujer de casarse con quien le plazca. Durante siglos, la Iglesia Católica mantuvo que la mujer era perniciosa pero, por primera vez en la historia, un sacerdote, Fray Luis de León, reconoce en su libro, *La Perfecta Casada* (1583), que la mujer no es inferior intelectualmente al hombre, aunque sea más débil físicamente.

Cristobal de Virués ya se estaba acercando al movimiento feminista cuando expresa por sus personajes, especialmente Casandra, cómo la sociedad empuja a la mujer hacia la rebeldía, donde el mismo Tancredo es un mártir del conservatismo. Virués muestra gran interés en el carácter femenino, mostrando fascinación por las acciones extremas a las que se ve obligada Casandra. La perspectiva de Fray Luis de León es muy distinta al punto de vista de la Iglesia, pero ésta no iba a durar mucho ya que en el siglo XVII España se hace más moralista y los escritores se muestran

más cínicos con la mujer. McKendrick menciona que los escritores pensaban que: "La belleza de la mujer era una mentira, su virtud era fingida y la verdad y el deber eran incomprensibles para ella."² Esta misoginia alcanzó su apogeo con la entrada en escena de Quevedo, quien expresó su pensamiento de la siguiente manera: "De la mujer como de las otras cosas usa, pero no te fíes."³ El damaturgo Juan de la Cueva, en su obra *Comedia de la constancia de Arcelina* expone que el feminismo llevado a la extremidad convierte a la mujer en "un monstruo repelente."⁴

En *El laberinto del amor*, Cervantes muestra cómo sus protagonistas, Julia y Poncia, desafían las leyes sociales y el decoro sexual; sin embargo, Cervantes expresa su desaprobación de las reglas sociales que impiden la satisfacción sexual natural entre dos seres. Esas mismas leyes son contraproducentes, ya que para que exista virtud se necesita libertad de expresión, la única premisa necesaria para el crecimiento de la virtud y así indica Cervantes en tres de sus Novelas Ejemplares: *La gitanilla*, *La ilustre fregona* y *El celoso extremeño*. Las muchachas en estas obras se rebelan contra la sociedad establecida, triunfando en su deseo natural de casarse con su verdadero amor; sólo después de que han conseguido su propósito y la satisfacción de sus deseos personales, aceptan las exigencias de la sociedad. Cervantes también expresa sus ideas en *El gallardo español*, donde la Naturaleza triunfa sobre la sociedad que asfixia a Margarita, su personaje central.

Lope de Vega (1562-1635) es el dramaturgo que más admira la excelencia de la mujer, pero siempre con reservas. María de Céspedes es para Lope, primero, un extraordinario ser humano y, segundo, una mujer. Aunque la mujer *varonil* aparece primeramente en obras que preceden a las de Lope, a éste le fascinaba esta clase de personaje debido a las posibilidades de estudio social y psicológico que ofrecía para el teatro. Sin embargo, en la mujer *esquiva*, Lope encontraba que su revuelta contra la Naturaleza no se basaba en impulsos lésbicos; más bien, su rebelión contra el hombre y la sociedad se debía al hecho de que a la mujer siempre se la relegaba a segundo término por causa de su feminidad. Con la llegada de la mujer *varonil*, el teatro apacigua este estado de guerra entre los sexos. McKendrick opina que la mujer *varonil* contiene los prerequisites del Barroco al exponer: "La tensión entre la realidad de la posición de la mujer y sus ilusiones, las necesidades emocionales y sus deseos."⁵ Ningún dramaturgo de su tiempo estaba más interesado por los derechos de la mujer que Lope, el cual tenía una opinión alta de la capacidad de la mujer para exhibir coraje moral y devoción. Lope también tenía un gran conocimiento del corazón y la mente femenina, pero despreciaba cualquier intento de la mujer de negar su feminidad esencial. No obstante, aunque Lope llevaba consigo la semilla feminista, nunca la dejó florecer en su trabajo. En cambio, Tirso de Molina (1571-1648), en sus obras *El amor médico* y *Lo que quería ver el marqués de Villena*, muestra que sus miras eran

más anchas, ya que sus heroínas podían elegir una carrera sin tener que justificar su actitud. McKendrick menciona que Tirso: "Tenía una comprensión de la psicología femenina más sutil que Lope y su tolerancia de la independencia femenina y la excentricidad femenina era más grande."⁶ Lo más difícil para Tirso era definir la línea que divide la masculinidad de la feminidad, teniendo como ejemplo el personaje de Antona García. Por su parte, Calderón de la Barca (1600-1681) muestra gran admiración por Cenobia como ser humano; esta mujer tiene grandes dotes de caudillo, siendo prudente, moderada y brava; además es honorable, inteligente, tolerante y humilde.

Se ha sugerido brevemente aquí que Erasmo creó con sus ideas un ambiente intelectual de tolerancia en cuanto al papel social de la mujer. En el siglo XVI esta actitud de tolerancia se desarrolla en el teatro y en la novela, siendo los escritores los pioneros en este movimiento femenino. Sin embargo, es más tarde, durante el Renacimiento, cuando verdaderamente tiene su auge, pues fue entonces cuando las necesidades emocionales y psicológicas de la mujer fueron examinadas concienzudamente. Calvino (1509-1564), con su énfasis en la igualdad de todas las almas ante Dios, dio un impulso al movimiento liberador de la mujer. En el siglo diecinueve, Rojas Zorrilla (1817-1893), fue casi un revolucionario en cuanto se refiere a los derechos de la mujer. En sus dos obras, *Cada cual lo que le toca* y *Progne y Filomena*, ataca las dos clases de modelos morales. Si Rojas

es, quizás, el dramaturgo que más lejos fue en la defensa de la mujer, un discípulo de Calderón, Agustín Moreto (1618-1669), exhibió su visión del prototipo de la mujer verdaderamente emancipada en su obra *No puede ser*. Los dramaturgos que siguen a Lope descubrieron que la mujer era un área de conflicto complejo entre la sociedad y la Naturaleza ya que la sociedad había predestinado a la mujer para el amor y el matrimonio. No existe nada de malo en esto pero, al mismo tiempo, la Naturaleza había dotado a la mujer con inteligencia, dignidad, orgullo y otro gran número de cualidades que no podía ejercer plenamente debido a la restricción que la sociedad imponía sobre ella, controlándola tanto en sus relaciones amorosas como en la elección de esposo. Estos problemas eran irreconciliables para la mujer. El hombre, por otro lado, poseía libre albedrío para lo que deseara hacer. Consecuentemente, las mujeres fuertes de carácter se rebelaban contra esta injusticia social. La rebelión de la mujer tenía varios aspectos, como menciona McKendrick:

La mujer *bandida* se rebelaba completamente contra la sociedad, o por lo menos, se comportaba de una manera no aceptable para la sociedad (la *vengadora*); mientras que la intención de la mujer era satisfacer sus cualidades intelectuales y físicas, ella corría el peligro del reproche de la sociedad (la

bella cazadora), la guerrera, la caudillo, la intelectual y la mujer de carrera. Aún más, viendo que la sociedad intentaba forzarla en su destino natural, amor y matrimonio, ella se veía forzada a rebelarse contra la Naturaleza misma (*la esquivia*).⁷

Los dramaturgos posteriores a Lope podían elegir cualquiera de estas hipótesis dramáticas para exponerlas y explorarlas en sus obras. Es oportuno mencionar que todos los dramaturgos apoyaban la lucha de la mujer contra las injusticias sociales y su derecho a tener *libertad de amar*, pero ninguno de ellos apoyaba la rebelión de la mujer contra la Naturaleza. Para estos dramaturgos, el amor era todopoderoso, una fuerza que no se debía menospreciar ya que empuja al hombre y a la mujer a desafiar cualquier tabú social, salvando todos los obstáculos, yendo más allá de la fuerza de la razón.

En todos los ejemplos citados arriba vemos la fuerza del amor; no hay nada, ni nadie, que pueda detenerlo. Cuando el amor se apodera de la mente y del cuerpo es una gran fuerza arrolladora que aplasta todo aquello que se opone a su paso y eso, precisamente, es lo que Lorca explora con las heroínas de su teatro, en el fondo social español del primer cuarto del Siglo XX, época en la cual el *vox populi*, siempre presente, influye tanto en la vida de la gente.

Notas

1. McKendrick, M. *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age*. Introduction, pág. 6.
2. *Ibid.*, pág. 11.
3. *Ibid.*, pág. 12.
4. *Ibid.*, pág. 58.
5. *Ibid.*, pág. 323.
6. *Ibid.*, pág. 327.
7. *Ibid.*, pág. 330.

CAPITULO 1

MARIANA PINEDA (estreno 1927)

Lorca tuvo gran valor moral para representar *Mariana Pineda* en el año 1927, ya que Mariana es una heroína que simboliza la libertad en una época que España estaba gobernada por el dictador Primo de Rivera (1923-1930). Lorca corría el riesgo de que se prohibiera la representación de su obra debido a que en ella predominaba el canto a la libertad política y justicia social.

Mariana Pineda debe analizarse dentro del contexto de la actividad política y social del siglo XIX en España. El joven Lorca sentía gran admiración por Mariana Pineda: "Mariana Pineda le había parecido a Lorca como una mujer maravillosa, cuya única razón de ser, cuya entera motivación, era su amor por la libertad."² La obra de Lorca es una exploración del desarrollo espiritual de su heroína. En el último acto, el dramaturgo intenta transformar este personaje "a través de una especie de apoteosis entre el puro simbolismo del amor."³ El hermano de Federico García Lorca, Francisco, menciona que "*Mariana Pineda* verdaderamente tiene dos leyendas."⁴ En la primera de ellas, Mariana es una heroína pura, un símbolo de la libertad política, pudiendo ser usado como modelo por todos los grupos políticos que se oponen a un régimen de opresión establecido. La segunda leyenda dice que la actuación de Mariana se debe solamente al amor. Tenemos, pues, la leyenda

escrita, histórica y política, más la leyenda oral, popular, sentimental. Como las dos leyendas no son mutuamente exclusivas, ambas pueden fundirse y ser igualmente válidas. Mariana es una heroína de la libertad y mujer enamorada, a la vez.

En el argumento de *Mariana Pineda*, Lorca elabora la acción trágica alrededor de dos pasiones: el amor de la mujer y el amor del hombre por la libertad. Al final, el amor heroico de Mariana la llevará al patíbulo. Sin embargo, es posible que la mujer enamorada ejemplifique la fuerza motriz de sus cargadas emociones.

La historia de *Mariana Pineda* es el relato de la vida de una joven viuda, madre de dos hijos, que conspira con el movimiento liberal de Granada. Es encarcelada por las autoridades locales, quienes usan como evidencia contra ella una bandera a medio acabar que Mariana ha bordado para los rebeldes. La bandera hubiera servido como símbolo de la insurrección contra la tiranía del rey, Fernando VII. Mariana rehusa delatar a los co-conspiradores, es juzgada y ejecutada en 1831. La obra de Lorca gira alrededor del amor que Mariana siente por Pedro de Sotomayor, uno de los líderes liberales clandestinos, a quien ella ayuda a escapar de la cárcel. Mariana sacrifica su vida para que Pedro consiga su libertad. Pedro y sus co-conspiradores usan la casa de Mariana para sus reuniones, pero luego se escapan a Inglaterra, abandonando a Mariana a su propia suerte. Esta aguarda su ejecución habiendo rehusado todo compromiso

indigno que la pueda salvar. Esta heroica mujer llega a sublimarse en su amor, independiente de la existencia de su amante, Pedro, o de cualquier otra cosa terrenal.

Anderson escribe acertadamente sobre el estado psicológico de Mariana en sus últimas horas de vida: "Abandonada por sus camaradas y consciente de su sacrificio se ve a sí misma como la encarnación de la libertad en un plano inefable, eterno, donde la muerte también será una liberación."⁵ Mariana lanza un agudo grito interno de dolor al darse cuenta que Pedro no vendrá a salvarla: "¿Amas la libertad más que a tu Marianita? Pues yo soy la misma libertad que adoras." (pág. 795) El amor por el ser amado, el ansia de libertad, y la sombra de la muerte se entretejen dando como resultado una llama poética inextinguible que se extiende por toda la obra. Mariana es ejecutada con garrote vil en la plaza pública de su ciudad natal, Granada, el 26 de mayo de 1831, a la edad de veintisiete años.

Siguiendo la tradición de muchos poetas españoles, Lorca usa el romance, el octosílabo, en *Mariana Pineda*, como reflejo de lo popular. La intención de Lorca es presentar a Mariana como una heroína que se identifica con las aspiraciones del pueblo, llegando a ser amada y respetada por éste. Lorca la presenta como una mujer histórica y heroica, una tendencia que Lorca y el compositor Manuel de Falla buscan en el movimiento al que pertenecen. Lorca desea llegar a las raíces del arte popular igual que los *poetas de plata* de la Generación del 27, grupo del que éste forma parte. ¿Qué

anima a esta generación? Quieren rehabilitar España, pero sin la tristeza agobiante que embargaba a la Generación del 98. Hay una diferencia entre la Generación del 98 y la del 27. La última se identifica con la ideología de la Residencia de Estudiantes en Madrid, donde Lorca pasa diez años. Esta generación trata de rehabilitar a España con una educación basada en el sistema krausista introducido en el país por Francisco Giner de los Ríos, fundador en 1876 de la Institución Libre de Enseñanza Española. Los anarquistas españoles también estaban dispuestos a ayudar a sus compatriotas necesitados de una manera práctica. Cada año trabajaban en Francia como obreros temporales y luego volvían a Andalucía para dedicarse a la enseñanza, dispuestos a erradicar el analfabetismo de la península. Se les conocía como "los apóstoles del anarquismo". Cabe advertir que no se ha determinado con exactitud si Lorca tuvo algún contacto social, ideológico o simplemente cultural con este grupo.

Mariana sube al cadalso con gran dignidad, sin ceder en sus convicciones, mostrando al mundo gran valor humano, poseedora de un carácter sublime, testimonio que el sexo no tiene nada que ver con la valentía de la persona. Su valor es extraordinario. Al contrario que el general Torrijos, Mariana está consciente de su inminente ejecución. Con su muerte trasciende lo temporal; en sus últimos días de vida, Mariana sufre el fenómeno de alienación con la sociedad que la rodea. En el *Teatro selecto de Lope de Vega* se hace

referencia a un estudio de Carlos Gurméndez: *El secreto de la alienación*:

Una persona alienada comienza por sentirse incómoda, molesta, irritada sin saber por qué... A esta persona se la aparece la alienación como un sentimiento, apenas perceptible, de desacuerdo entre su ser y el mundo social que la rodea. Así brota la duda, sufre la dualidad y estalla la escisión interior.⁶

Mariana Pineda se une a los rebeldes para luchar por la causa liberal y se convierte en uno de ellos. Y aquí, quizá, Mariana sea el reflejo de la vida de Lorca, pues éste es un hombre rebelde, libertario, que navega contra la corriente social establecida, queriendo reflejar su ambivalencia sexual, cuando la homosexualidad está vista como algo repulsivo en una España machista.

La obra de *Maria Pineda* critica la sociedad de su tiempo: la falta de justicia, el abuso del poder, encarnado en primer plano por Pedrosa y, en segundo, por el rey Fernando VII. Si comparamos esta obra con las obras de Lope de Vega, quien jamás fue un crítico social, Lorca muestra gran valor de espíritu y cumple con la misión del escritor, la de exponer y denunciar, misión que Lope de Vega, queriendo siempre congraciarse con sus conciudadanos, no cumplió. Ese desafío

social tiene un precio enorme ya que la sociedad no es benigna con aquéllos que desafían el *statu quo*.

Después de tantos años de viudez y soledad, Mariana se da cuenta que su pasión por Pedro la saca fuera de sí y le está alejando de la vida cotidiana que ella ha llevado hasta conocerlo; al comienzo de la obra, Mariana murmura: "Y este corazón, ¿Adónde me lleva, que hasta de mis hijos me estoy olvidando?" (pág. 715)

Esto es una locura si se tiene en cuenta la manera en que una madre suele amar a sus hijos. Existen ejemplos históricos en los que las madres han sacrificado sus vidas por preservar la de sus hijos. Más tarde, poco a poco, el amor de Mariana se va elevando a un plano diferente, hasta que al final de la obra, cuando espera que la lleven al patíbulo, su amor se extrapolariza y alcanza la región metafísica, donde su heroísmo se hace patente.

Mariana Pineda es una mujer usada por los liberales en su lucha contra la monarquía de Fernando VII. Estos le piden que les borde la bandera, usan su casa para sus reuniones, y la utilizan para ayudar a Pedro a escapar de la cárcel. En contraste, cuando Mariana cae en manos de Pedrosa, los liberales la abandonan completamente y ninguno de sus amigos conspiradores tiene valor para rescatarla. La soledad de la persona que sufre es absoluta y muy dolorosa; es muy triste verse abandonado por los seres queridos y amigos en momentos de gran tribulación y la carne y el espíritu se desgarran aún más cuando uno se siente abandonado por el ser amado. La

lucha de Mariana es solitaria, ya que solamente ella está dispuesta a dar la vida por la libertad y por el amor.

En la estampa primera de *Mariana Pineda* vemos cómo Angustias y Clavela tienen miedo, porque están conscientes del peligro que Mariana corre al bordar la bandera para los liberales. Pero el corazón de Mariana, transformado por su amor por Pedro, ha perdido ya ese foco natural de peligro y, como todo corazón enamorado, no ve los problemas que le rodean; su visión ha sido transformada por el amor, por la bondad, y por las mejores intenciones de un corazón noble. Clavela comenta sobre el estado de Mariana: "Si pensara como antigua, le diría... embrujada." (pág. 694) Según Clavela, Mariana no parece ser dueña de sus actos; parece que está controlada por un embrujamiento, el estado psicológico de las personas enamoradas, donde el sentido común de la persona se ausenta. Angustias es más precisa en la descripción de Mariana, juzgando que está: "Enamorada." (pág. 694) Angustias demuestra más perspicacia y sabiduría que Clavela, quizá por su experiencia y edad.

La transformación psicológica de Mariana se debe a las heridas infligidas por las flechas de Cupido. Habiendo enviudado muy joven, su reciente amor por Pedro de Sotomayor transforma completamente su mundo, llenándolo de luz bella y radiante. Angustias observa que: "Se le ha puesto la sonrisa casi blanca, como vieja flor abierta en un encaje." (pág. 694) Angustias, la madre adoptiva de Mariana, representa la mujer tradicional española y nos muestra su concepto del

mundo según las costumbres españolas, es decir, que la mujer debe ocuparse de los quehaceres del hogar y de su marido ; no debe importarle nada lo que suceda fuera de su casa ; además, nunca debe involucrase en la política :

Debe dejar esas intrigas. ¿Qué la importan las cosas de la calle? Y si borda, que borde unos vestidos para su niña, cuando sea grande. Que si el rey no es buen rey, que no lo sea ; las mujeres no deben preocuparse. (pág. 694)

Mariana actúa muy contrariamente a estas normas, siendo una mujer moderna que quiere romper con el pensar tradicional español para que su voz, en sufragio universal, pueda ser aceptada como la de cualquier otro ciudadano, sin que importe su sexo. Mariana se preocupa por la política y por la lucha por la libertad de su país, combatiendo así la injusticia social. Lorca nos permite asomarnos a la ventana de su corazón, donde podemos ver su deseo de liberar a la mujer española tomando en cuenta sus deseos y emociones. Cuando Mariana, preocupada tras esperar todo el día noticias de los conspiradores, le pregunta a Angustias si ha llegado una carta, Angustias responde que no. Mariana se queda pensativa y angustiada. Un poco después, el dramaturgo, en contraste a este estado de ánimo, hace resaltar la alegría espontánea y juvenil de Lucía y Amparo, y Mariana reacciona, de manera poética, con las siguientes palabras :

¡Qué bien me causáis, con vuestra alegría de niñas pequeñas! La misma alegría que debe sentir el gran girasol, al amanecer, cuando sobre el tallo de la noche vea abrirse el dorado girasol del cielo.

La misma alegría que la viejecilla siente cuando el sol se duerme en sus manos y ella lo acaricia creyendo que nunca la noche y el frío cercarán su casa. (pág. 700)

Pero estos momentos de felicidad no duran mucho porque la sombra negra de Pedrosa se acerca a pasos agigantados. Su proximidad es un presagio de tormenta. Mariana describe así el carácter de Pedrosa:

Le conocí por desgracia.

El está amable conmigo

y hasta viene por mi casa,

sin que yo pueda evitarlo.

¿Quién le impediría la entrada? (pág. 709)

Se puede apreciar aquí hasta qué punto el miedo y el terror de Pedrosa ha penetrado en el alma de la gente. La maldad de este hombre se ha extendido como una gran nube negra preñada de tristes presagios, que cubre y envuelve toda la ciudad de Granada. El miedo que la población siente por este

representante del Rey y su justicia alcanza hasta los rincones más recónditos de la geografía granadina. Mariana misma reconoce la locura misma que va a cometer y está consciente de que su amor por Pedro la ha enloquecido: "Como dicen por Granada, ¡Soy una loca mujer!" (pág. 719) Según Pedro, la libertad debe defenderse a toda costa, pero cuando Pedrosa condena a muerte a Mariana y más le necesita, Pedro la abandona cobardemente. A pesar de todo, Mariana reitera, una vez más, cuánto ama a Pedro:

Me escuece su amor
y relumbra todo entero.
El ama la libertad
y yo la quiero más que él.
... ..
Por este amor verdadero
que muerde mi alma sencilla
me estoy poniendo amarilla
como la flor del romero. (pág. 723)

Mariana sabe que su amor por Pedro y por la libertad va más allá de la razón humana, es como la fuerza del sino que la arrastra a su pesar: "Dormir tranquilamente, niños míos, mientras que yo, perdida y loca, siento quemarse con su propia lumbre viva esta rosa de sangre de mi pecho." (pág. 736) Lorca, por boca de Pedro, muestra su deseo de que España llegue a ser libre, empleando todos los medios

necesarios para conseguir esta meta:

No es hora de pensar en quimeras, que es hora de abrir el pecho a bellas realidades cercanas de una España cubierta de espigas y rebaños, donde la gente coma su pan con alegría, en medio de estas anchas eternidades nuestras y esta aguda pasión de horizonte y silencio. España entierra y pisa su corazón antiguo, su herido corazón de Península andante, y hay que salvarla pronto con manos y con dientes. (pág. 742)

En la Escena IX presenciamos la lucha psicológica que se lleva a cabo entre las fuerzas del bien y del mal, representadas éstas por Mariana y Pedrosa, respectivamente. Pedrosa quiere comprar el amor de Mariana y perdonarle la vida si ésta delata a sus co-conspiradores y se convierte en su amante: "Me has despreciado siempre; pero ahora puedo apretar tu cuello con mis manos, este cuello de nardo transparente, y me querrás porque te doy la vida." (pág. 766) Mariana piensa en sus hijos e imaginándoseles huérfanos, suplica: "¡Tenga piedad de mí! ¡Si usted supiera! Y déjeme escapar. Yo guardaré su recuerdo en las niñas de mis ojos. ¡Pedrosa, por mis hijos!" (pág. 766) Pero cuando Pedrosa está dispuesto a besarla, se recuerda del amor que siente por Pedro de Sotomayor y, no pudiendo soportarlo, le rechaza

violentamente. En un momento de valor, Mariana declara que ella fue la que bordó la bandera. Mariana demuestra una valentía fuera de lo común al vencer el gran miedo que anteriormente Pedrosa la infundía. Mariana tiene la gran esperanza que sus compañeros van a venir para salvarla y no hay nada ni nadie que la persuada que su esperanza es en vano. La fe de Mariana en sus amigos es casi ciega; está convencida que Pedro vendrá a salvarla, o a morir con ella en el patíbulo:

Pedro vendrá a caballo
como loco cuando sepa
que yo estoy encarcelada
por bordarle su bandera.
Y si me matan, vendrá
para morir a mi vera
que me lo dijo una noche
besándome la cabeza.(pág. 779)

Lorca, andaluz granadino, por boca de Pedrosa, acusa a sus conciudadanos de algo que ya se conoce en toda España:

No habrá nadie en Granada que se asome
cuando usted pase con su comitiva.
Los andaluces hablan; pero luego...(pág. 785)

Mariana acusa al rey de cobardía por permitir la ejecución

de mujeres indefensas, opinando que es una gran villanía matar a una mujer por haber bordado una bandera, y pregunta dónde está el sentido de la justicia. Fernando le informa que Pedro ha buscado su salvación en Inglaterra, lejos de las garras de Pedrosa y del rey: "Pedro no vendrá, porque nunca te quiso, Marianita. Ya estará en Inglaterra, con otros liberales. Te abandonaron todos tus antiguos amigos." (pág. 795) Mariana confiesa que ella bordó la bandera para Pedro y que lo quiso más que a sus propios hijos. Habla del honor por el que está dispuesta a morir, sin haber manchado su nombre con la traición de la confesión que tanto busca Pedrosa: "¡No quiero que mis hijos me desprecien! ¡Mis hijos tendrán un nombre claro como la luna llena! ¡Mis hijos llevarán resplandor en el rostro, que no podrán borrar los años ni los aires!" (pág. 795)

Mariana Pineda queda inmortalizada como ejemplo de honor y de fidelidad ante la muerte, sin ceder ante la injusticia. Mariana se convierte en una lección de heroísmo para generaciones futuras. Se da cuenta que si en el amor mandara la cabeza y no el corazón, la realidad sería otra. El corazón y la razón están en lucha continua, deseando uno una cosa y el otro otra, triunfando frecuentemente el primero sobre la segunda. Hacemos lo que queremos y amamos lo que no debiéramos amar. Aquí tenemos un eco lejano de las palabras del apóstol Pablo que nos llega a través de los siglos empolvados: "Pues el bien que deseo no hago, pero el mal que no deseo es lo que practico."⁷

No obstante, en el último análisis, Mariana sobrepasa el amor de la carne y muere por defender el más puro ideal: "¡¡Libertad!! Porque nunca se apague tu alta lumbre me ofrezco toda entera. ¡¡Arriba, corazón!!"(pág. 797)

Con su silencio Mariana salva a muchas personas, las cuales llorarán su muerte en el refugio y soledad de sus aposentos. Mariana menciona que da su sangre por la libertad, en comunión con todos los inocentes que a través de la historia han ofrecido sus vidas por la misma causa. El corazón del ser humano quiere ser libre, poseer esa libertad que aún Dios, con todo su poder, no puede negarle y no puede ser sobornado con todo el oro del mundo: "Amas la Libertad por encima de todo, pero yo soy la misma Libertad. Doy mi sangre, que es tu sangre y la sangre de todas las criaturas. ¡No se podrá comprar el corazón de nadie!"(pág. 799)

Notas

1. Las citas de *Mariana Pineda* y de las otras obras lorquianas analizadas en este estudio han sido tomadas de las *Obras Completas de Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar, 1957.
2. Reed, Anderson, pág. 67.
3. *Ibid.*, págs. 70-71.
4. García Lorca, Francisco. *In the green morning: Memories of Federico*, págs. 157-8.
5. Anderson, pág. 163.
6. Isasi Angulo, Amando. *Teatro selecto de Lope de Vega*, pág. 29.
7. *La Biblia*, Rom. 7:19.

CAPITULO 2

BODAS DE SANGRE (estreno 1933)

Bodas de sangre se basa en el honor sancionado por la sociedad con la unión eclesiástica del Novio y la Novia y, por otro lado, en la relación erótica ilícita entre la Novia y Leonardo. Estos enfoques opuestos del argumento dramático corresponden a la colisión de los dos principios por los cuales los hombres y las mujeres establecen sus relaciones: el primero es la boda, unión con la cual la sociedad garantiza continuidad entre las familias y las clases, asegurando así el aumento y la transferencia regular de la propiedad material; la segunda obedece solamente a la exigencia volátil del deseo erótico y no reconoce restricciones de clase social o circunstancias materiales. El primero es un principio de orden y coherencia, y tiene la autoridad de una moral absoluta; el segundo es una fuerza que amenaza la autoridad con el caos de la pasión, con la energía del desafío de rebelión de las fronteras morales y de las estructuras sociales. La Novia es el personaje que sufre esta disonancia y contradicción más agudamente. Su lucha llega a ser el punto focal del interés dramático; los movimientos opuestos de la acción- uno actual el otro potencial- luchan en su interior durante el segundo acto. Las poderosas fuerzas psíquicas del amor, el honor y la venganza, son las emociones que causan el drama en *Bodas de*

sangre. Durante muchos siglos en la historia española, la pérdida del honor de la mujer o de la familia, se borraba con sangre. En esta obra, desarrollada en la España del siglo XX, este atavismo aún continúa. Este sentido de venganza llegó a su cumbre durante la Guerra Civil Española, exponiendo todo lo peor del carácter español. Barea lo expresa muy bien: "Sobre este duro suelo el código de la sangre es más fuerte que el del amor."¹ Leonardo es el único carácter nombrado en la obra: el intruso, el individual libre, cuya abducción de la Novia desafía la ley con la cual la sociedad regula el vigor sexual que la podría poner en peligro. El mismo nombre indica las cualidades del león, que vigila su presa y la ataca lanzándose fulminantemente sobre ella con gran fuerza, imponiéndose en su territorio, disputándoselo a cualquier animal que se atreva a desafiarlo.

Al comienzo del primer acto, Lorca nos presenta a la Madre como uno de los focos del interés dramático de la obra. Anderson escribe que: "A ella la sucederán el mayor número de cosas fuera de su radio de acción."² La Madre es una mujer con un horror obsesivo de las armas, temerosa de que su hijo lleve una navaja al campo, pues ella ha perdido a su marido y a uno de sus hijos por causa de ésta. La Madre está obsesionada con el pensamiento que los asesinos no han sufrido suficientemente por sus acciones. Se queja de que no se la ha hecho justicia:

¿Me puede alguien traer a tu padre? ¿Y a tu

hermano? Y luego, el presidio. ¿Qué es el presidio? ¡Allí comen, allí fuman, allí tocan los instrumentos! Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvo; dos hombres que eran dos geranios... Los matadores, en presidio, frescos, viendo montes...(pág. 1083)

Una mujer fuerte que disfrutó de la vida con su marido ha llegado a ser dominada por el miedo de la extinción de su sangre, el miedo a la muerte, no para sí misma, sino por su deseo de conservar la semilla y ver la continuación de su existencia física perpetuada en sus nietos. La inculcación por siglos de costumbres morales y educación católica medieval, siglos de un orden social en el que las mujeres se apreciaban solamente por los hijos que producían, han creado esta actitud: "¿Cómo no voy a hablar viéndote salir por esa puerta? Es que no me gusta que lleves navaja. Es que..., que no quisiera que salieras al campo."(pág. 1084) La Madre tiene tanto miedo de perder a su hijo que hasta desearía que fuera mujer; sabe que los hombres se matan en peleas, mientras que las peleas entre mujeres son normalmente incruentas. A la Madre le gustan los hombres lascivos y salvajes porque estos engendran más hijos; está profundamente convencida que la procreación y la fecundidad son el objeto y no la correlación del amor en el matrimonio: "Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres: el trigo, trigo."(pág. 1084) Barea

menciona que esta condición moral (que los hombres y las mujeres deben ser fecundos, y que el hombre es el señor y dueño por ser el instrumento de la fecundación) "tiene las más profundas raíces psicológicas y sociales en la sociedad española."³

Cuando el hijo le menciona a la Madre que quiere casarse, sin saber por qué, ésta siente desasosiego, incertidumbre, como una premonición de un desastre venidero; piensa de la Novia que: "Amasa pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente." (pág. 1085) A pesar de esta inquietud, cuando el instinto materno le dice que la Novia no es buena para su hijo, la Madre rechaza tal pensamiento como cosa irracional, ya que lo único que ella desea es la felicidad de su hijo. Aunque han pasado años desde que su marido fue apuñalado, la Madre aún conserva un odio inmenso en su corazón y un deseo grande de venganza contra los enemigos de su familia:

Tengo que ir todas las mañanas, y si me voy es fácil que muera uno de los Félix, uno de la familia de los matadores y lo entierren al lado. ¡Y eso sí que no! ¡Ca! ¡Eso sí que no! Porque con las uñas los desentierro y yo sola los machaco contra la tapia. (págs. 1085-6)

La Madre es admiradora de la larga tradición española, en la que la virginidad de la mujer antes del matrimonio es una

ley social no escrita; un prerrequisito para una boda honesta y relaciones sinceras. Según ella, una mujer nunca debe tener amante; aún de viuda tiene que seguir fiel a su marido difunto: "Una mujer con un hombre y ya está." (pág. 1086)

Habiendo consentido a la boda de su hijo, una vecina viene a ver a la Madre y la informa de algo que ésta ignoraba: "A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido. (...) Ella era orgullosa. (pág. 1091) Esta revelación acentúa la inquietud y el desasosiego de la Madre; sin embargo, ella no le dice nada de sus temores a su hijo, porque ve que éste está muy contento con la proximidad de la boda. La personalidad solitaria y misteriosa de la Novia sirve para aumentar las aprehensiones intuitivas de la Madre. A pesar que la Madre trata de desechar su temor subjetivo de la boda y sus expresiones de rabia contra el clan rival y los asesinos de sus hombres, Lorca establece temprano en la obra una sensación de crisis inminente. Cuando la vecina le dice a la Madre que la Novia tuvo un novio, Leonardo Félix, miembro de la familia de los asesinos de su marido e hijo, el veneno del odio la sale por la boca: "Pero oigo eso de Félix y es lo mismo (*Entre dientes.*) Félix que llenárseme de cieno la boca (*Escupe.*), y tengo que escupir, y tengo que escupir por no matar." (pág. 1092)

Cada nueva revelación aumenta más la premonición en la Madre que la Novia le va a traer futuros problemas, pero aún

rehusa decírselo a su hijo. En el cuadro segundo del primer acto, Leonardo reacciona bruscamente cuando se anuncia la boda de la Novia. Su reacción negativa es un mensaje claro de la relación amorosa que existe entre éste y la Novia. Cuando La Madre y el hijo van a pedir a la Novia, ésta entra solemne y callada y responde con respeto, pero lacónicamente, a la severa interrogación de la madre: "Estoy contenta. Cuando he dado el sí es porque quiero darlo." (pág. 1110) La Novia es submisiva y obediente en la presencia de la Madre, el Novio y su propio Padre, engañándoles a los tres; pero, cuando la Novia se queda sola con su sirvienta y se quita *la máscara social*, revela una fuerza reprimida de cuerpo y voluntad que contradice profundamente su comportamiento de hace sólo unos momentos. Enfurecida y frustrada, la Novia se muerde su propia mano mostrando así la tormenta que se desencadena en su pecho y se pelea, incluso, con la criada cuando ésta muestra una curiosidad inocente y coge uno de los regalos de boda. Al darse cuenta la criada que ella es el blanco de la hostilidad de la Novia, le pregunta sobre un visitante nocturno montado en un caballo:

CRIADA. ¿Sentiste anoche un caballo?

NOVIA. ¿A qué hora?

CRIADA. A las tres. (...)

NOVIA. ¿Quién era?

CRIADA. Era Leonardo.

NOVIA. (*Fuerte.*) ¡Mentira! ¡Mentira! ¿A qué viene aquí? (...)

CRIADA. (*En la ventana.*) Mira, asómate. ¿Era?

NOVIA. ¡Era! (pág. 1115)

La Novia confiesa contra su voluntad que Leonardo la visita por las noches. Lorca cierra el acto, apropiadamente, con el sonido distante de los cascos de un caballo. La Novia está consciente que, a pesar de su pasión por Leonardo, debe casarse, por responsabilidad hacia su padre y hacia la sociedad que la rodea, ya que una mujer que no reproduce no está bien mirada por la gente. Pero esta decisión no la hace sentirse feliz, como vemos la madrugada del día de su boda:

CRIADA. (*Peinándola.*) ¡Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso!

NOVIA. Calla. (...)

CRIADA. Pero, niña! Una boda, ¿qué es? Una boda es eso y nada más. ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer. (pág. 1117)

La novia es un manojo de nervios y no comparte la alegría generada por los invitados en la boda. Leonardo tiene la osadía de presentarse en casa de la Novia en la madrugada del día de la boda. La Novia no se sorprende y ella misma

actúa de una manera indecorosa en esta situación, pues sale en enaguas, sin mostrar ningún pudor. La criada la amonesta fuertemente por su falta de decoro, pero aquélla no le hace caso; es como si Leonardo y la Novia quisieran precipitar un desastre para que la boda no se celebre. Los dos muestran celos y arrebatos dolorosos y un deseo de romper con la tradición establecida, de rebelarse contra las convenciones sociales que ahogan su amor telúrico; Leonardo le pregunta a la Novia: "¿Quién he sido yo para tí? Abre y refresca tu recuerdo. Pero dos bueyes y una mala choza son casi nada. Esa es la espina." (pág. 1123) La Novia va a casarse con un joven rico, quien no despierta sus pasiones ya que aún ama a Leonardo, con el que no quiso casarse por ser muy pobre. En el encuentro de Leonardo y la Novia antes de la boda, la escena está cargada de gran sexualidad, con eroticismo palpable en el aire. La Novia tiene sed de las palabras amorosas de Leonardo y, a la vez, tiene miedo de sí misma, miedo de perder la cabeza cuando aquél se le acerca. Leonardo sabe lo que ella siente por él y protesta que la boda se lleva a cabo por su culpa, porque no quiso casarse con él debido a su inopia. La criada, espectadora silenciosa durante esta confrontación erótica, se da cuenta del peligro que corre la Novia y se interpone entre ella y Leonardo, apremiando a éste a que se vaya y no vuelva jamás. Con esta escena, Lorca, de una manera maestra, aumenta la tensión de la obra y le hace presentir al espectador el desenlace trágico inminente.

Cuando la Madre ve a Leonardo y su mujer en casa de la Novia, el odio reprimido que se cobija en lo más profundo de su ser brota a la superficie otra vez. Con una voz airada, le pregunta al Padre de la Novia:

MADRE. (*Al Padre.*) ¿También están éstos aquí?

PADRE. Son familia. ¡Hoy es día de perdones!

MADRE. Me agunto, pero no perdono. (pág. 1131)

La Novia se da cuenta de la seriedad del matrimonio, sabe que no se puede traicionar con la infidelidad, ésto sería un ataque contra el honor de la familia y de la sociedad. Por boca de la Novia, Lorca expresa la ética sexual de la sociedad antes de la boda cuando habla con Leonardo, con rabia y despecho; ahora ya no puede cambiar los acontecimientos, al dar su palabra a su Novio, a su futura suegra y a su Padre. Romper esta promesa sería deshonroso para ella y para su Padre: "Tengo mi orgullo. Y por eso es por que me caso. Me encerraré con mi marido y entonces tendré que amarle por encima de cualquier otro." (pág. 1124) Es como si la Novia quisiera autosugestionarse, para hacer algo que va contra su deseo erótico, es decir, amar a su Novio. No podemos discernir el verdadero significado de las palabras de la Novia porque Lorca no es suficientemente explícito con su diálogo para que el lector pueda evaluar con certitud el estado mental de la Novia. Esta ambigüedad en el carácter de la Novia crea incertidumbre en la obra.

Lorca plantea preguntas, pero no ofrece soluciones; la literatura no aclara, sólo da opciones al lector; una obra dramática no es un texto científico. Lorca escribe y deja una temática abierta de modo que el lector o espectador elija una conclusión analizando su propia conciencia. Lorca necesita la ayuda de pasiones fuertes para desmoronar esa ética sexual que ha implantado la sociedad para canalizar las pasiones de sus ciudadanos. El día de pedida de la Novia, Lorca indica lo que la tradición social establecida espera de la Novia:

MADRE. (...) ¿Tú sabes lo que es casarse, criatura?

NOVIA. (*Seria.*) Lo sé.

MADRE. Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás. (pág. 1110)

Lorca reitera, una vez más, la idea tradicional del papel de la mujer española en la sociedad de su tiempo, como lo hace Angustias en *Mariana Pineda*.⁴ La Madre y Angustias representan siglos de tradición en cuanto al comportamiento femenino en el matrimonio. La Novia y el Novio van a la iglesia para consagrar la unión de su matrimonio, pero ella está temblando; su pasión por Leonardo no la deja vivir. Hace años ya que la Novia ha hecho su selección animal, deseando que sea Leonardo el macho que la cubra y engendre a sus hijos. Esta selección es siempre la más apropiada y

certera, como podemos leer en *Territorial Imperative*: "La selección del macho en el reino animal la hace la hembra, no pensando en la relación sexual, sino pensando en la progenie."⁵ Sin embargo, en el mundo moderno, debido a intereses creados, la hembra y el macho no siguen su instinto natural y se pierden en los muchos senderos que el bosque de la multitud nos ofrece, como la clase social, la belleza femenina o cualidades apolíneas masculinas; también influye la situación económica de ambas familias, la nacionalidad, la raza, la cultura, etc. Ardrey observa: "El ser humano no es, nunca ha sido, y nunca podrá ser una *arena especie*, porque le falta la moralidad biológica."⁶

El Padre expone las razones por las que la tierra necesita hijos que la trabajen. De ahí la urgencia del matrimonio y la necesidad vital de la prole en las zonas rurales españolas:

Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe de dónde. Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos. (pág. 1138)

Normalmente, la alegría reina en toda boda y en este día

especial la felicidad embarga tanto a los novios como a los invitados y la armonía es evidente por doquier. Pero la Novia en *Bodas de sangre* no está feliz después de su boda:

NOVIO. En ninguna boda se vio tanta gente.

NOVIA. (*Sombría.*) En ninguna. (...)

MADRE. (*A la NOVIA*). ¿Qué piensas?

NOVIA. No pienso en nada.

MADRE. Las bendiciones pesan mucho.

NOVIA. Como plomo. (págs. 1140-41)

Cuando la Novia se fuga con su amante, el agravio a la sociedad es mayor ahora porque la Novia está casada y su acción ofende las normas sociales establecidas. Este acto es un grito público de desafío contra la sociedad. Si ella se hubiera marchado con su amante antes de casarse, también hubiera desafiado las normas sociales de su época, pero su culpa sería menor por ser una mujer soltera, perdiendo sólo su honor ante su padre y la sociedad. Ahí actuaría más lo moral que lo social. Ahora, no; ahora ya entra en juego el papel del matrimonio y ella ha agredido el honor de su marido y la familia del mismo. La Novia se ha rendido a su pasión sexual por Leonardo antes que respetar el honor que la sociedad exige de ella. Es esta pasión sin control, más bien que el destino, lo que desencadena la tragedia en la obra de Lorca, resucitando la enemistad entre las familias de Leonardo y del Novio.

Una vez que la Madre se cerciora que la Novia se ha escapado con Leonardo en su caballo, todo su deseo de venganza, todo el veneno y el odio que llevaba encerrado y reprimido en su pecho durante años hacia la familia Félix, sale como un torrente arrollador por su boca. A pesar del miedo que tiene de perder a su hijo, la llamada de la sangre y la del honor es más fuerte. La Madre apremia a su hijo y a sus familiares a perseguir a los fugados para borrar la mancha de su honor con sangre. Con palabras semejantes al *Ricardo III* de Shakespeare⁷, la Madre grita también: "¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo? Que le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua..."(pág. 1154) La duda, el temor y la sed de venganza forman un torbellino sin control en el corazón de esta Madre acongojada y le apremia a su hijo: "¡Anda! ¡Detrás! (*Salen con dos mozos.*) No, no vayas. Esa gente mata pronto y bien...; pero ¡sí, corre, y yo detrás!"(pág. 1154) Con este grito desgarrador, la muerte ha sido desencadenada, con derecho a reclamar cruentamente a sus víctimas. La rueda del destino ya no podrá detenerse hasta que la sangre haya enrojecido la palidez del suelo sediento.

Lorca introduce el símbolo de la luna en el acto III, usado por él frecuentemente en toda su obra literaria, lo que le destaca como escritor muy versado en las tradiciones de este astro. Allen observa que: "La luna como la diosa de la noche, es simultáneamente la diosa del reino terrestre, el reino telúrico de sangre e instinto; la reina de todas las

regiones oscuras dentro de la psique humana."⁸ La Luna está sedienta de sangre humana que da calor y vida: "Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre me ponga entre los dedos su delicado silbo." (pág. 1161) Todo el odio y el dolor experimentado con la muerte de su padre y hermano se materializa en el pecho del Novio. Ahora, más que nunca, el Novio quiere matar a Leonardo, para recuperar su honor y vengar la muerte de los suyos. No habrá poder humano que pueda detener su brazo mortífero. Ya ha cruzado su Rubicón y la suerte está echada; retroceder es inconcebible. Lorca presenta la fuerza del sino de una manera similar a la obra maestra de Eurípides, *Las bacantes*, donde la explosiva energía sexual es el centro de dos polos opuestos: "Vida y muerte."⁹

El Mozo 1º se da cuenta del aire cargado de muerte y se queja, deseando que esta locura termine sin sangre, pero el Novio no está de humor como para perdonar el agravio a su honor y al de su familia:

MOZO 1º. Esto es una caza.

NOVIO. Una caza. La más grande que se puede hacer. (pág. 1163)

El Novio tropieza con la Muerte, y ésta ofrece mostrarle el lugar donde se halla Leonardo y la Novia. La tensión aumenta a medida que la tragedia se aproxima a su climax dramático. La Novia recrimina a Leonardo, pero éste le dice que no la

obligó a nada, que ella se fue con él voluntariamente, sin coerción. Ella siente que su amor por Leonardo es más fuerte que ella misma y que es imposible resistirle; su pasión va más allá de la razón humana. La Novia se da cuenta de la pérdida de su honra y de la locura de su acción, pero en vano, ya que no tiene fuerza para luchar contra el fuego que la abrasa el corazón: "¡Ay, qué lamento, qué fuego me sube por la cabeza! ¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!" (pág. 1166) Leonardo, por su parte, se desespera porque no pudo reprimir el amor que siente por la Novia, a pesar que lo intentó, casándose, construyendo una casa y alejándose físicamente de ella:

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. (pág. 1168)

Con este angustiado grito Leonardo da a entender que cuando la pasión erótica desborda los diques contruidos por la sociedad para contenerla, ésta se convierte en un torrente arrollador que ninguna fuerza humana es capaz de detener. La Novia muestra una actitud ambivalente, pues a la vez que declara su amor eterno por Leonardo, reconoce que con su fuga ha sellado su suerte como una proscrita de la sociedad:

Y yo dormiré a tus pies

para guardar lo que sueñas.
Desnuda, mirando al campo,
como si fuera una perra,
¡porque eso soy! Que te miro
y tu hermosura me quema.(pág. 1169)

Leonardo también comparte esta ambivalencia psicológica con la Novia y expresa el tormento mental que embarga su alma entristecida:

También yo quiero dejarte
si pienso como se piensa.
Pero voy donde tú vas.(pág. 1170)

La llegada del Novio a la escena catapulta la acción, alcanzando ésta su climax dramático cuando los cuerpos de los dos rivales derraman su sangre, regando la tierra ocre, engendrando nueva vida, perpetuando el ciclo eterno establecido por el Creador. En el último cuadro, Lorca reúne a las tres mujeres, simbolizando cada una un aspecto diferente de la sociedad española. La mujer de Leonardo ha sido repudiada y deshonrada. Con su viudez, repite el papel de la Madre, aunque con un hijo pequeño; su futuro será triste y solitario sin hombre que la proteja. Su suegra le advierte:

Tú, a tu casa.

Valiente y sola en tu casa.

A envejecer y a llorar.

Pero la puerta cerrada.

Nunca. Ni muerto ni vivo.

Clavaremos las ventanas.(pág. 1174)

La Madre sufre una soledad agobiante al final de su vida, aunque ahora ya no experimenta ese terror de las navajas al no tener hijos a quienes puedan matar: "Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo."(pág. 1177) Con la pérdida de su último hijo el sufrimiento físico y psicológico de la Madre en *Bodas de sangre* tiene una gran similitud con el de Maurya, la madre que ha perdido a su suegro, marido y cuatro hijos en la lucha con el mar en la obra *Raiders to the sea*, del dramaturgo irlandés John Millington Synge. Las palabras de resignación de Maurya parecen un eco lejano para la Madre en la obra de Lorca:

They're all gone now, and there isn't anything
more the sea can do to me... I'll have no call
now to be up crying and praying when the wind
breaks from the south, and you can hear the
surf is in the east, and the surf is in the
west, making a great stir with the two noises,

and they hitting one on the other. I'll have no call now to be going down and getting Holy Water in the dark nights after Samhain, and I won't care what way the sea is when the other women will be keening.¹⁰

La Novia va a ver a la Madre para que ésta la mate y así pueda reposar en la tumba con los dos muertos. Al mismo tiempo, le confiesa que aún es vírgen, que no ha sido deshonrada por Leonardo. La Novia intenta describir a la Madre cómo una fuerza loca la arrastró hacia los brazos de Leonardo, una fuerza hercúlea que no pudo, a su pesar, combatir:

Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todo los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos!(pág. 1179)

Lorca condena la hipocresía de la sociedad española que permite a los hombres la promiscuidad sexual, pero que condena severamente el ejercicio de la sexualidad femenina antes del matrimonio. La Novia desafía a la Madre: "Enciende

la lumbre. Vamos a meter las manos: tú, por tu hijo; yo, por mi cuerpo. Las retirarás antes tú." (pág. 1180) La Novia conoce la viudez el día de su matrimonio, sin haber llegado a ser esposa, en el verdadero sentido de la palabra, ya que su matrimonio no se ha consumado. Al igual que la Madre y la mujer de Leonardo, la Novia está muy sola, viuda, pero al contrario que las otras dos mujeres, ella no ha conocido la maternidad. No obstante, las tres mujeres llegan a formar una trinidad, unidas por el vínculo común de su sufrimiento por la pérdida de sus hombres.

A pesar del gran sufrimiento de las tres mujeres, Lorca no ofrece ninguna solución al problema del antagonismo entre la Madre y la Novia. ¿Cuál es la intención de Lorca? ¿Cómo debe interpretar el espectador esta última escena? ¿Cuál es la solución, si es que existe, de este conflicto? Estos tres personajes son representantes de la mujer en la sociedad española y de su subordinación al hombre desde el día de su nacimiento. Primero, como hijas, luego como esposas y, después, como madres. Cuando los hombres desaparecen de su vida, la sociedad española trata a la mujer como un ser inútil. Este es un tema que obsesiona a Lorca, abordándolo una y otra vez en su obra. Según Anderson: "Lorca ve a las mujeres como víctimas trágicas de la sociedad española."¹¹

Notas

1. Barea, A. *LORCA. The poet and his people*, pág. 38.
2. Anderson, R. *Federico García Lorca*, prólogo, 25.
3. Barea, pág. 36.
4. *Obras Completas*, pág. 694.
5. Ardrey, Robert. *Territorial Imperative*, pág. 91.
6. *Ibid.*, pág. 17.
7. Shakespeare, W. *Richard the third*, pág. 175.
8. Allen, R. C. *Psyche and symbol in the theatre of Federico García Lorca*, pág. 184.
9. Eurípides. *The Bacchae and other plays*, págs. 216-7.
10. Gassner, J. *A Treasury of the theatre*, pág. 631.
11. Anderson, pág. 100.

CAPITULO 3

YERMA (estreno 1934)

Lorca acierta con el título de esta obra teatral, ya que el término yermo es un adjetivo que significa "tierra sin cultivar" o "sin sembrar" y aquí se aplica a una mujer estéril. Aunque en perfecta condición fisiológica, Yerma, la protagonista de Lorca, no ha podido ser fecundada por su marido, Juan, por motivos que no sabemos. Higginbotham¹ menciona que Valbuena Prat sugiere en su *Historia de la Literatura Española* que la obra debía llevar por título *Yermo*, puesto que Juan es estéril. Esto es sólo una conjetura ya que Lorca nunca aclara este punto, dejando que el espectador forme sus propias conclusiones. Así como el tema de *Bodas de sangre* está basado en una historia verdadera, el argumento de *Yerma* es producto de la imaginación creadora de su autor.

Lorca presenta en *Yerma* dos campos ideológicos opuestos que se entrecruzan. Uno el pagano, libre, sin moral delimitada por la sociedad, personalizado por la Vieja que ha tenido catorce hijos y vive contenta a pesar de no creer en Dios. Las viejas del pueblo le aconsejan a Yerma que acepte su destino o que busque otro hombre; estas mujeres representan la tolerancia moral y la satisfacción emocional. La Muchacha² de espíritu libre, a pesar de todos sus defectos, lleva

una vida alegre con su marido y es aceptada por el pueblo, siendo también una representante de la sociedad establecida; esta muchacha, un poco alocada, no es una fuerza tan destructora como Yerma. El otro campo es el del orden, del trabajo, de la moralidad establecida, de la sexualidad encauzada por la sociedad y la religión. Yerma es la representante de todo ésto con un gran sentido del honor y puritanismo, pero es desgraciada en su vida y no armoniza con la sociedad, de tal manera que su conducta se vuelve violenta cuando es incapaz de aguantar más su sufrimiento. Yerma explota furiosamente matando a Juan al final de la obra. Lorca se burla de una manera muy sutil de la fe de su heroína. Honing menciona que:

Mientras *Bodas de sangre* sigue la tradición de Lope de Vega, que insistía en la concepción espectacular y colectiva de acción trágica, *Yerma* sigue la tradición de Calderón de la Barca, que bajo un código religioso enfocaba la tragedia individual donde la moralidad estaba entrettejida en la acción de la obra.²

El tema de *Yerma* es la frustración de la mujer española y aparece con frecuencia en la obra lorquiana, tanto en su teatro como en su poesía. Este tema no es nada nuevo en el teatro español, pues lo encontramos en el teatro del Siglo de Oro en, por ejemplo, *Progne y Filomena*. Aparece en la

poesía de Lorca antes que en sus obras teatrales, como se puede apreciar en *Elegía a Doña Juana la Loca*, donde Lorca escribe: "Princesa enamorada sin ser correspondida."³ Aunque esta elegía está dedicada a Juana la Loca, Lorca alude, indirectamente, a las solteronas de Granada. El choque entre las fuerzas individuales y sociales que tiene lugar en *Bodas de sangre* y *Mariana Pineda* tiene diferente configuración en *Yerma*. Al contrario que las heroínas jóvenes de las otras dos tragedias, las expectativas personales de Yerma no están, en general, en desacuerdo con aquellas de la sociedad en que vive. Su matrimonio ha sido arreglado por sus padres y ella lo ha aceptado como su deber, pero también con alegría en el corazón y con la anticipación de que encontrará satisfacción como mujer casada. Su matrimonio, aunque oficialmente correcto desde todos los puntos de vista, no produce hijos, el deseo más importante que Yerma tiene como mujer. En la balanza están, por un lado, su fuerte deseo de engendrar hijos, de ser madre y sentirse completa como mujer; por otro lado, sus padres la han inculcado desde la niñez el sentido del honor y el deber hacia su marido. Este dilema le causa una angustia agobiante, física y psicológicamente, a la vez. La solución, según la ve ella, depende de su marido, pero éste está ciego a las necesidades perentorias y a la angustia que abate a Yerma.

El carácter trágico y heroico de la lucha solitaria que Yerma lleva a cabo trae consigo la pérdida gradual de amor

propio que experimenta cuando se pregunta quién es ella y cuál es su misión en la vida. A pesar de vivir en una sociedad hipócrita y convencional, Yerma está consciente que su condición de esterilidad no tiene solución; su gran sentido de responsabilidad moral se lo impide. Esta imposibilidad de hallar una salida para su problema y sufrimiento crea el desenlace trágico. En la clásica tragedia griega, la fatalidad cósmica gobernaba las vidas de los personajes. En las tragedias de Lorca, son las garras del destino ciego, loco e inalterable, las que aprietan sin piedad el cuello de los personajes y los zarandea brutalmente sin posibilidad de escape, como sucede en *Bodas de sangre*.

La obra comienza con Yerma soñando con un niño. Durante el resto de la obra este sueño, inocente al principio, se desarrolla paulatinamente hasta convertirse en una obsesión total en la vida de Yerma que llega a su cumbre neurótica en la escena final. Al comienzo de la obra, Yerma, esposa solícita y amorosa, está hablando con Juan: "Así soy yo. Por eso te cuido." (pág. 1185); pero cuando Juan menciona que todo va bien y que no tienen hijos que gasten, Yerma responde acusadoramente: "No tenemos hijos... ¡Juan!" (pág. 1185) En esta escena, Lorca analiza el amor de Yerma por Juan; ésta le recuerda con que gozo le entregó su preciada virginidad en la noche nupcial. Una vez más, Yerma le da a entender a su marido la gran necesidad que tiene de tener un hijo, pero Juan no se preocupa del deseo que acosa a Yerma. Cuando Juan

se va, Yerma comienza a hablar con el niño de sus ilusiones, imaginándose en su papel de madre. Con esta escena al comienzo de la obra, Lorca establece el punto de partida de la curva ascendente de la mente de Yerma, la cual alcanzará la cúspide con el homicidio de Juan al final de la obra.

Cuando María viene a ver a Yerma y le dice que está embarazada sólo cinco meses después de su boda, la escena muestra un contrapunto de la triste esterilidad de Yerma con la alegre fertilidad de María, la cual siente que su primer embarazo es una cosa natural. Este hecho angustia y acongoja a Yerma, quien le dice a María que va a volverse loca. Con gran ironía, Lorca también contrasta la ignorancia de María con el conocimiento maternal de Yerma:

Tener un hijo no es tener un ramo de rosas.
Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso
que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero
esto es bueno, sano, hermoso. Cada mujer tiene
sangre para cuatro o cinco hijos, y cuando no
los tienen se les vuelve veneno, como me va a
pasar a mí.(pág. 1193)

La mujer Vieja le cuenta a Yerma cómo ha dado a luz a catorce hijos con dos maridos. Aquí, Lorca contrasta la fructífera fecundidad natural de la vieja con la eterna esterilidad de Yerma. Desesperada, Yerma quiere saber el secreto de la Vieja para tener hijos. La actitud de la Vieja

hacia la vida y hacia la experiencia erótica es natural, alegre y espontánea. Cuando la Vieja le pregunta a Yerma si desea a su marido sexualmente, si verdaderamente le busca en la tranquilidad de la noche y en la intimidad de su alcoba, aquélla descubre una ausencia fundamental de pasión erótica y placer sexual entre Yerma y Juan. Yerma es incapaz de reconocer que esto podría ser la causa de su esterilidad: "¿Tengo yo la culpa? ¿Es preciso buscar en el hombre al hombre nada más?" (pág. 1200) Sin embargo, la Vieja no lo ve así; para ella todo está muy claro, pues Yerma rehusa aceptar el placer sexual mutuo, por estar interesada sólo en la concepción de su niño. Para Yerma, el mundo existe únicamente si es visto a través de los ojos maternos.

La sociedad campesina española, en particular, sufre los ataques de Lorca ya que ésta ve como tabú hablar del sexo, así como de la actividad y educación sexual de la mujer, lo que se considera una actitud pagana y sucia, cuando en realidad, esa sociedad es hipócrita o padece de amnesia, ignorando, u olvidándose por conveniencia, que ha sido el mismo Creador el que nos ha dado la vida desnudos. Es esa misma sociedad la que imbuye en nuestros cerebros la idea sucia y perversa que la sexualidad es algo terrible y abominable. Como en todas las cosas, es el abuso no el uso, lo que es nefasto: "Las muchachas que se crían en el campo como yo, tienen cerradas todas las puertas. Todo se vuelven medias palabras, gestos, porque todas estas cosas dicen que no se pueden saber." (pág. 1201); "estas cosas" son el sexo y

el amor, las relaciones físicas entre hombres y mujeres, y todas las cosas relacionadas con la reproducción del género humano.

Lorca usa a la Vieja como representante de la sabiduría tradicional del pueblo, pasada oralmente de generación a generación: "Son los hombres que tienen que amparar." (pág. 1201) La fecundación de la mujer, mandato divino, es por medio del coito entre hombre y mujer, sancionado por medio del matrimonio. Se necesita ayuda divina para dar el soplo de vida a un nuevo ser, pero sin la semilla del hombre resulta imposible. Las palabras de la Vieja son como adivinanzas para Yerma, quien no logra descifrarlas porque sus oídos están cerrados a la razón y a la lógica: "Pero, ¿por qué me dices eso, por qué?" (pág. 1201)

Yerma encuentra dos mujeres jóvenes en el campo. Una está casada y tiene un hijo, al cual deja en casa, sin pensar mucho en las consecuencias de su acción. Yerma se asusta de que el niño se haya quedado sólo y le regaña: "Sí, pero no os dáis cuenta lo que es un niño pequeño. La causa que nos parece más inofensiva puede acabar con él. Una agujita, un sorbo de agua." (pág. 1202); al oír estas recriminaciones, la alocada mujer se asusta y vuelve a casa inmediatamente. Con estas palabras, el dramaturgo establece la enorme capacidad maternal que Yerma guarda en su corazón. La otra mujer también está casada, pero no se preocupa de no tener hijos, es más, lo prefiere así, ya que puede vivir más tranquila, sin preocupaciones de ninguna clase; su actitud hacia la

maternidad es un contraste con la de Yerma. Para ella, la sanción del matrimonio con una ceremonia eclesiástica o civil no es necesaria, porque se considera unida a su hombre desde el momento que tuvieron relaciones íntimas. Esta mujer posee una franqueza abierta y exhibe grandes dotes de percepción cuando critica certeramente las convenciones sociales y el conformismo de la gente: "Yo te puedo decir lo único que he aprendido de la vida: toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle." (pág. 1204) Yerma no siente gran respeto por esta muchacha y le acusa de ser muy infantil y de no haber alcanzado aún la madurez de una persona adulta. Riéndose, la muchacha le da la razón. El sentido de orden y propósito que Yerma busca en su vida, como en la sociedad y en la naturaleza, acentúa el contraste de la segunda muchacha, con su perspicacia irresistible y su rebelión contra la tradición represiva, prefiriendo ésta buscar su libertad, placer y capricho. En contraste a esta muchacha, Yerma ha aceptado sin compromiso sus deberes y restricciones como mujer, con la única inexorable meta de crear una vida de esa relación social determinada por la unión con un hombre.

Al regreso a casa, Yerma oye cantar a Víctor una canción de añoranza y soledad; ella le contesta cantando otra canción. Esta escena muestra que, subconscientemente, Yerma aún siente atracción erótica por Víctor; aquí vemos la atracción física natural del macho hacia la hembra y viceversa; Yerma

siente que Víctor podría ser el padre natural de su tan ansiado hijo, pero su rígido código de honor le prohíbe contemplar seriamente esta solución. Yerma no puede tomar a Víctor como amante y dejar a su marido. No obstante, Yerma mira fíjamente a Víctor y sus miradas intensas intercambian mensajes silenciosos; es Víctor quien desvía la mirada lentamente, como con miedo, para que Yerma no lea en sus ojos los sentimientos que embargan su corazón. Es una escena de gran sensualidad y sensibilidad, donde la falta de diálogo es un grito ensordecedor. Cuando Yerma habla con la Vieja, revela que sus antiguos sentimientos por Víctor aún no se han extinguido:

YERMA. (*Recordando.*)

Quizá... Una vez... Víctor...

VIEJA 1ª.

Sigue.

YERMA.

Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. (pág. 1199)

Las lavanderas están divididas en su acusación contra Juan y Yerma, pero están de acuerdo en cuanto a la relación que existe entre eroticismo y fertilidad; ésto es algo imposible para Yerma, ya que ella tiene una aversión por la mujer *caliente*. Yerma piensa que la procreación es la primera y única premisa del matrimonio, siendo la relación sexual

entre esposo y esposa un mal que debe tolerarse por el bien de la procreación. Yerma la dice a Dolores: "Me gustaría tener hijos sólo." (pág. 1239) Con éstas palabras, Yerma da a entender que ella no está en armonía con la Naturaleza, según las premisas establecidas para la procreación del ser humano. A Yerma le faltan los cantos espontáneos, instintivos, la expresión de lo movimientos naturales, de acuerdo a los términos o las condiciones de la madre naturaleza: "En ello queda el secreto de la supervivencia como un ser humano individual."⁴ Es obvio que Yerma está descentrada con el eterno ciclo de la vida, o bien porque su deseo maternal la ha llevado a un caso extremo de neurosis femenina, o bien porque la rigidez de la moralidad establecida por la sociedad le sofoca de tal manera que le impide realizarse a sí misma como es su deseo. Pero su esterilidad también puede ser causada por su gran puritanismo, que la impide tener relaciones normales con su marido.

En el cuadro segundo de la obra, Juan y Yerma se recriminan mutuamente, mostrando el gran abismo que les separa, un abismo que se agranda día a día. Juan sólo quiere cuidar de su hacienda y su ganado, para mayor comodidad y bienestar de Yerma. Juan representa el orden social cristiano de trabajo y rutina diaria y acepta de buen grado la moral y las costumbres establecidas cuando le dice a Yerma: "Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa." (pág. 1222) El grito desgarrador de Yerma no hace mella en su marido, quien lo

desecha con disgusto:

JUAN.

¿Es que te falta algo? Dime. ¡Contesta!

YERMA. (*Con intención y mirando fijamente al marido*)

Sí, me falta.

JUAN.

Siempre lo mismo. Hace ya más de cinco años. Yo casi lo estoy olvidando.

YERMA.

Pero yo no soy tú. (pág. 1223)

Con esta respuesta Yerma afirma su individualidad y su creciente deseo reproductor ya que han pasado cinco años desde su boda y aún no ha dado a luz a una criatura. El deseo de la maternidad es normal en la mujer; lo que no es normal es que ese deseo se convierta en neurosis y llegue a ser su único deseo en la vida. Las peleas entre Yerma y Juan ocurren más a menudo; hay mucho dolor y amargura en su matrimonio; falta la ternura, tolerancia y comprensión mutua que debe existir en todo buen matrimonio. Lorca infiere que Juan cumple como marido sexualmente y que, por lo tanto, si Yerma no concibe, no es culpa de Juan, ya que éste no practica el onanismo o *coitus interruptus*. Hasta la misma Yerma reconoce esto: "Cuando me cubre cumple con su deber." (pág. 1239) Juan acusa a Yerma de astucias e

intrigas, aunque él reconoce, humildemente, su baja posición social. Yerma le expone, una vez más, su dolor, pero Juan está sordo a sus quejas. Yerma lamenta tristemente: "Una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo!, no nos responda." (pág. 1245); con esta exclamación, Yerma revela que su frustración ha llegado a un punto casi explosivo y que el desenlace trágico no se hará esperar.

En el acto III, la Vieja pagana ve a Yerma cerca de la ermita y sorprendida le pregunta por qué ha venido: "No sé." (pág. 1253); la Vieja se sorprende y el espectador también. ¿Es que con esta respuesta Lorca quiere dar a entender que la creciente obsesión de Yerma la ha enajenado hasta tal punto que ahora su vida va a la deriva, sin dirección, sin meta, cual barco sin timón? ¿Qué debe sentir el espectador por Yerma en esta situación? ¿Pena, ternura, dolor, simpatía o repulsión? Al contrario que Yerma, la Vieja es una mujer práctica y dice sarcásticamente: "Venís a pedir hijos al santo y resulta que cada año vienen más hombres solos a esta romería. ¿Qué es lo que pasa?" (pág. 1246) La Vieja culpa a Juan por la esterilidad de Yerma y le ofrece a ésta su propio hijo como amante. No obstante, Yerma no puede concebir el divorcio y rechaza el adulterio por creer en la santidad del matrimonio. La honra es lo más importante en su vida. Su concepto del honor está anclado en lo más profundo de su ser, habiendo aprendido tal concepto de su padre. Yerma busca una salida a su triste situación

pero, debido a su alto sentido de moralidad, no la encuentra. A pesar de su gran deseo maternal, Yerma permanece heroicamente fiel a su marido. Virginia Higginbotham opina que: "El carácter de Yerma está fundido en el molde de un fanático. Parece que ha salido de una moralidad petrificada."⁵

Yerma se da cuenta en la romería que ni la religión con todos sus rezos, ni la brujería con toda su magia, ni la danza de la fertilidad con su eroticismo, ni el libertinaje pagano del mundo que la Vieja ha sugerido, serán capaces de hacer florecer su cuerpo. Se siente muy frustrada y se apercibe que es su alma, más bien que su cuerpo, la que está marchita, la que se está ahogando en ese deseo irrealizable de maternidad. Cuando Yerma se encuentra por última vez con su marido, se da cuenta que su problema no tiene solución. La Vieja le llama *marchita* a la cara, culpándole de su propia esterilidad. Es la primera vez que le han dicho esto a Yerma y le afecta profundamente. Juan ha estado escondido detrás de un carro y ha oído la conversación entre la Vieja y su esposa; lentamente se acerca a Yerma; los dos se dan cuenta que ahora ya no existe engaño entre ellos. Juan le dice a Yerma: "Ha llegado el último minuto de resistir este continuo lamento por cosas obscuras, fuera de la vida, por cosas que están en el aire." (pág. 1257) Con el agravio que le causan estas palabras insensitivas, Yerma se da cuenta que Juan le niega la misma esencia de su vida, su razón de ser. Encolerizada, Yerma le hace una pregunta retórica:

"¿Fuera de la vida, dices? ¿En el aire, dices?"(pág. 1257); sin embargo, eso no le concierne a él y le dice claramente qué es importante para él, demostrando su insensibilidad hacia los vehementes deseos maternos de Yerma. Los deseos de Juan son puramente carnales, materiales y su actitud insensitiva es machista hasta el extremo; la apremiante necesidad psicológica de Yerma ocupa un segundo plano para él: "A mí me importa lo que tengo entre las manos. Lo que veo por mis ojos."(pág. 1257); al oír estas palabras tan temidas, la desesperación se apodera de Yerma y grita: "No se siente la verdad cuando está dentro de una misma, pero ¡qué grande y cómo grita cuando se pone fuera y levanta los brazos!"(pág. 1258); Juan sigue sin comprender la apremiante necesidad maternal de Yerma. Con esta actitud hacia Yerma, Lorca retrata a Juan con una personalidad altamente egoísta, poniendo su placer personal como el eje de su vida: "Sin hijos la vida es mas dulce. Yo soy feliz no teniéndolos."(pág. 1258) Esta escena alcanza una gran intensidad psicológica; la lucha de voluntades, expuesta en escenas anteriores, llega a su punto álgido y explosivo. Cuando Yerma oye de labios de Juan que ella es su único deseo, tratándola así como un objeto sexual, aquélla no puede soportar más su sufrimiento y enloquecida por el dolor, en un arrebató de ira, mata a Juan con sus propias manos. Con este acto de violencia, Yerma comete homicidio, infanticidio y suicidio, a la vez, pues sabe que toda esperanza de tener un hijo ha muerto con el último suspiro

de Juan: "¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!" (pág. 1260) De ahora en adelante, Yerma será una muerta viviente donde su futuro será una vida vacía, sin esperanza de tener ese hijo tan anhelado por ella. El gran honor que Yerma posee es la causa del conflicto en esta obra; sin él, la obra de Lorca no tendría razón de ser. Para Yerma, el fin no justifica los medios, como pudiera serlo el adulterio, el divorcio o la prostitución. Es difícil para el espectador moderno comprender la actitud honrosa de Yerma, viendo la obra con ojos contemporáneos en una época en que la tolerancia moral ha llegado a convertirse en libertinaje social.

El honor ha sido muy tratado en la literatura española a lo largo de los siglos y siempre ha estado muy arraigado en la idiosincracia ibérica. En la Edad de Oro, otro gran dramaturgo español, Calderón de la Barca, escribió sobre el tema del honor en sus tragedias (*El médico de su honra*, por ejemplo), tal como hace Lorca en el marco social de *Yerma*. Al igual que Calderón, Lorca muestra "las distorsiones a las cuales puede conducir un código moral muy severo."⁶ Lorca no identifica al culpable en este matrimonio sin hijos, ya que esa no es su misión. Lorca expone, simplemente, el conflicto social causado por la actitud de la sociedad española hacia el matrimonio, el sexo y el amor, y nos muestra a la mujer como víctima de ese código moral tan severo y anacrónico. Tanto en *Yerma*, como en *Bodas de sangre*, Lorca muestra el conflicto que el sexo crea en la

sociedad española debido a la absoluta rigidez moral de las normas sociales establecidas. Lorca, gran conocedor de la psicología femenina y de la enorme frustración que la sociedad causa a la mujer española, satiriza, ridiculiza y condena vehementemente esta sociedad injusta e insensitiva. Díaz-Plaja concluye que: "Lorca presenta a Yerma como *La Esposa Fiel*, en contraste con su poema *La Casada Infiel*."⁷

Notas

1. Higginbotham, V. *The comic spirit of Federico García Lorca*, pág. 128.
2. Honig, E. *García Lorca*, pág. 163.
3. *Obras Completas*, pág. 113.
4. Higginbotham, pág. 154.
5. *Ibid.*, pág. 154.
6. *Ibid.*, pág. 98.
7. *Ibid.*, pág. 209.

CAPITULO 4

DOÑA ROSITA LA SOLTERA. (estreno 1936)

La acción de *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores* (conocida popularmente como *Doña Rosita*) se desarrolla en Granada en 1890 y abarca los siguiente veinte años. Una vez más, igual que en *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre* y *Yerma*, Lorca presenta en escena el amor frustrado de la mujer española, más la moda de la época, la decadencia de los jardines, la hipocresía de la gente y el lenguaje de las flores.

El tema de esta obra es la historia de una huérfana, *Doña Rosita*, quien vive con sus tíos. Su novio, primo suyo, va a viajar a la Argentina para encargarse de la hacienda de sus padres y el primer acto concluye con una escena en la que el primo le promete a Rosita que regresará para casarse con ella y ésta, a su vez, promete esperarle fielmente:

PRIMO. He de volver, prima mía
para llevarte a mi lado. (...)

ROSITA. Mira que yo bordaré
sábanas para los dos. (págs. 1282-83)

En esta escena Rosita tiene veinte años y ahora comenzará su sufrimiento causado por el engaño de su primo, quien se casará en Argentina y nunca regresará por ella. Lorca usa los diferentes estilos de los vestidos de Rosita para marcar el paso de los años, dándonos así una idea del tiempo que Rosita lleva esperando, inútilmente, el regreso de su amado. En el último acto, vemos el cambio más dramático. Es el año 1910 y Rosita es una solterona ya madura, quien vive todavía con su tía y el Ama. Su vestido muestra el cambio de moda después de nueve años. Su tío ha muerto y las tres mujeres están solas. Deben mudarse a otra casa más pequeña, la única que pueden costear en estos momentos difíciles de penuria. Rosita ha sido humillada doblemente: en primer lugar, por el abandono de su amado; en segundo lugar, porque debe dejar su casa y los jardines donde se crió y que tanto ama. Las consecuencias de la larga espera de Rosita por su amado son aparentes en todo este acto. Rosita, tal como la describe Lorca, se ha convertido en: "Un espectáculo grotesco y moviente, una vieja solterona en España."¹ La obra termina con una nota sostenida de melancolía, de abandono y desesperación. Las mujeres se están deteriorando física, social y psicológicamente. Esta decadencia las rodea por doquier. Las mujeres dejan su antiguo hogar por última vez y el escenario permanece vacío, mientras el viento golpea las ventanas francesas contra el marco y las cortinas blancas ondean locamente. Cuando baja el telón, el espectador experimenta un sentido de caducidad, tristeza y fatalidad.

Hay una gran similaridad entre *Mariana Pineda* y *Doña Rosita*. Mariana espera el regreso de Pedro con fe ciega en su amor. Aún con la certeza de la muerte frente a ella, Mariana permanece constante en su amor hasta su desilusionamiento en los momentos finales de la obra. De una manera parecida, Doña Rosita espera el retorno de su prometido, soñando en su reunión, y en la felicidad de su vida unidos por el matrimonio. Pero con el paso de los años, llega la inevitable frustración. Así pues, Mariana y Rosita comparten el sentido de traición espiritual. Mariana se convierte en una heroína trágica al permanecer fiel a sus ideas; al no poder vivir sin amor, sacrifica su vida por él. Sin embargo, Rosita se resigna a una vida vacía, sin esperanza de felicidad. El heroico sacrificio de Mariana diferencia a estas dos mujeres frustradas.

La maternidad frustrada de *Yerma* tiene también cierta relación con *Doña Rosita*, aunque aquí la frustración hace acto de presencia cuando pasan los años y la promesa del novio no se realiza. La espera de Rosita es agonizante y destructora. Lorca nos comunica la idea de temporalidad como una curva ascendente con el paso de los años, cuya influencia afecta a su heroína de una manera catastrófica. Rosita, por su parte, tiene la esperanza que su prometido volverá por ella. No obstante, con el paso de los años, su soltería se prolonga y su fidelidad es ridiculizada por medio del símbolo de la <<*rosa mutabile*>>, que se está marchitando y que tiene un ciclo de vida de solamente veinticuatro horas. Lorca describe

el tema principal de *Doña Rosita* de la siguiente manera:

Es un trabajo en el cual he puesto lo mejor de mi pensamiento. Ello tiene que ver con el hilo trágico, que corre a través de nuestra vida social: Las mujeres españolas dejadas solteronas. El foco de *Doña Rosita* es la tragedia de la cursilería provincial española.²

Asistiendo a la representación de *Doña Rosita* en escena, es posible percatarse del sutil retrato de decadencia que transpira, obteniendo Lorca su efecto intencionado. En cierto modo, *Doña Rosita* tiene un paralelismo con el *Jardín de los cerezos* de Chejov. Angel del Río³ fue el primer crítico que estableció una comparación entre Lorca y Chejov. La obra de Chejov termina de una manera suave, apagada, similar al murmullo producido por las olas en la marea baja. La conclusión de Lorca en las últimas escenas es más desesperada y física, más decadente y desoladora, y su impacto visual deja una huella profunda en el espectador.

Por medio del gran número de visitantes que Rosita tiene, las Manolas, las Solteras, el Catedrático de Economía, Don Martín, etc., Lorca retrata una sociedad granadina decadente, por su superficialidad y egoísmo. *Doña Rosita* es una obra que denuncia, pero también hay ternura, "síntesis chejoviana."⁴ Doña Rosita es la solterona desde el punto de vista de los demás, pero no para sí misma. Son los demás quienes

constituyen una pequeña agresión contra su persona.

La vida romántica de la mujer de las provincias españolas siempre ha sido muy frágil, a menudo frustrada debido a su limitación numérica y espacial cuando llega el momento de la elección de un marido. Las solteronas se reúnen a menudo en sus casas para apoyarse psicológicamente y para mitigar un tanto el tedio y la histeria de la frustración que corroee sus vidas. Rosita no es un reflejo de la heroína trágica griega, sino una mujer de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX; es símbolo vivo de la <<*rosa mutabile*>> que tanto le obsesiona a su tío. En el primer acto, por la mañana, Rosita, "roja como sangre está" (pág. 1266), simboliza con su aspecto físico el vigor y lozanía de la juventud, cuando la hembra puede ser fecundada y dar fruto. Por la tarde, en el segundo acto, Rosita "es dura como el coral" (pág. 1267), es decir, que la madurez de la vida está en su apogeo y el carácter de Rosita se ha endurecido con sus desilusiones y desengaños, aunque aún le queda la esperanza de que algunas de esas ilusiones lleguen a realizarse. Con el caer de la tarde, en el tercer acto, Rosita, "cuando llega la noche se comienza a deshojar" (pág. 1348), lo que simboliza el ocaso de su vida, ya que ha perdido toda ilusión y no tiene meta que alcanzar. Su belleza ha entrado en la última fase de decadencia física y sus sentidos se empiezan a deteriorar y la palidez de la muerte se está acercando a su puerta, para llamarla con sonoros golpes de aldaba. Lorca usa el simbolismo de la rosa para crear una obra de teatro de sensibilidad y belleza

poética, en la que sentimos el dolor de su herofna debido al sufrimiento que la mujer española experimenta, solamente por haber nacido como portadora de la vida.

El Ama representa el sentido común de la gente del pueblo; como sirvienta, con una posición social inferior a la de sus amos, sus opiniones no se toman nunca seriamente aunque, en realidad, son las más prácticas y sabias. Este personaje posee una franqueza y visión muy clara de la vida, a diferencia de la Tía, el Tío, Rosita y el Sobrino. Excepto el Ama, cada uno de los personajes principales están preocupados con un solo aspecto de la vida. Anderson cree que: "La criada en *Doña Rosita* es la criada ideal más típica, la más cercana a la realidad y la mejor concebida en el teatro lorquiano."⁵

La vida del Tío gira alrededor de su jardín, su gran amor, pasatiempo y obsesión. Para la Tía, Rosita es la pupila de sus ojos e intenta protegerla contra todo mal. Igual que el Tío es protector, admirador y dueño de la <<*rosa mutabile*>>, la tía es todo eso para Rosita. El Sobrino tiene un carácter egocéntrico, insensible y despreocupado. Su único deseo es acumular riqueza para alcanzar un alto nivel social, sin pensar en el dolor que su actitud egoísta le causa a su prima Rosita. El Sobrino exhibe una gran falta de amor humano, tanto familiar como cristiano, con Rosita y sus tíos. Con el Sobrino, Lorca hace resaltar el carácter hedonista y egoísta del hombre español, quien busca, sobre todo, la satisfacción de sus propios deseos y ambición, sin preocuparse que su comportamiento pueda causar dolor a otros, bien sea en el

campo social o amoroso. Se sobreentiende, por supuesto, que esta clase de hombre cruza las barreras geográficas de España. El Ama es un buen ejemplo de la criada tan representada en el teatro del Siglo de Oro como en, por ejemplo, *La ilustre fregona*, de Cervantes. También es posible que Lorca se inspirase en alguna de las criadas empleadas por su familia para crear este personaje. El Ama es fiel a sus señores, aún en los momentos más difíciles de sus vidas. Acertadamente, el Ama proporciona cierta comicidad a la obra formando un contrapunto a la enorme tristeza que arrebató a Rosita. El Ama es una mujer simple del pueblo, pero con una acertada visión del mundo; ésta se da cuenta del esnobismo, falsedad y afectación de una sociedad superficial donde no existe más que pretensión y engaño. Como mucha gente inculta, el Ama es supersticiosa: "¡Por Dios, cierra la sombrilla, no se puede abrir bajo techado! ¡Llega la mala suerte!" (pág. 1268) Lorca usa al Ama como símbolo de una roca firme e inmutable, a pesar de las tormentas borrascosas que ésta ha tenido que soportar con el paso del tiempo. El Ama es la columna metafórica que sostiene la casa en ruinas. Este personaje es el apoyo psicológico, que Rosita y su tía necesitan al final de la obra. El Ama es la poseedora del fuerte carácter necesitado en este momento de indigencia. Sin embargo, la falsedad de la sociedad llega a afectarle en cierto grado. Su comportamiento el día del cumpleaños de Rosita, por ejemplo, no es diferente al de las otras personas; el Ama le entrega a Rosita un termómetro cursi como regalo de cumpleaños. Quizá ésto se deba a que muy

a menudo las personas de una escala social inferior copian la actitud y los modales de la gente de una escala social superior, no por que estén de acuerdo con sus acciones o ideas, sino para ganarse su aprobación.

Lorca caricaturiza a las tres solteronas que visitan a Rosita. Estas visten ridículamente, con demasiada elegancia, con grandes sombreros decorados con plumas viejas. Estas solteronas personifican las mujeres que para evitar la pérdida inevitable de su valorada posición social están dispuestas a sacrificar todo, incluso a pasar hambre. Aquí Lorca saca a relucir el *vox populi* "qué dirán", típicamente español, que tanta influencia social ha tenido en España a través de los siglos. Los elementos cómicos en el primer acto son introducidos con la apariencia física y banal del parloteo de las solteronas. Pero también hay un elemento de patetismo en la madre viuda y los tristes sacrificios que ésta hace para mantener viva la posibilidad de que sus hijas, quienes están envejeciendo, encuentren la propuesta matrimonial que tan desesperadamente desean.

Las vidas de los personajes en *Doña Rosita* están regidas por una sociedad en la cual algunos de los requisitos principales para amar son interpretados rigurosamente a través del "lenguaje de las flores" (pág. 1265), "el lenguaje de los abanicos" (pág. 1315) y la "conversación de las sombrillas" (pág. 1268) Estos son los adornos exteriores que Lorca usa de una manera muy efectiva para satirizar la sociedad representada en su obra, una sociedad que valora lo

externo, las cosas materiales, lo superfluo, lo caduco, por encima de los valores morales internos, esenciales, y eternos. Más allá de la aceptación y rejección social, existen los secretos de mujeres como Doña Rosita, que esperan ser amadas pero que nunca reciben más que promesas falsas. Esta es la tragedia silenciosa de muchas mujeres españolas aplastadas, no tanto por un amor frustrado, sino por una sociedad que considera tal rejección como algo vergonzoso. Tales mujeres son vistas como criaturas dignas de lástima, objetos de las habladurías de la gente. Tal es la historia de Doña Rosita. Lorca escribe: "¡Cuántas mujeres maduras se verán reflejadas a sí mismas en Doña Rosita como en un espejo!"⁶ El Ama disfruta escandalizando a su señora, aunque de una manera benévola, sin maldad en su intención:

Como decían en mi pueblo:

La boca sirve para comer,

las piernas sirven para la danza,

y hay una cosa en la mujer...

(pág. 1263)

Lorca da cohesión a la obra con el simbolismo de la vida de la <<rosa mutabile>>, mediante el homólogo humano de la existencia de Rosita a través de los tres actos de la obra. Cada acto simbolizará un aspecto de la vida de la rosa, es decir, Rosita: Mañana, tarde y noche. De esta manera, los muchos años que cubre el drama son representados por un día de

existencia de la flor. La última carta que recibe Rosita le causa consternación a las Ayolas, quienes esperan que contenga una promesa de casamiento, y a las Solteronas, quienes tienen miedo que la oferta de matrimonio les haría perder la compañía y el consuelo de otra mujer abandonada. La Tía y el Ama también tienen expectación; la Tía ve la carta como un fin a la duda, no importa cuál sea la respuesta, mientras que el Ama espera que la respuesta de la carta traiga consigo la merecida felicidad de Rosita.

En el segundo acto, Lorca hace un estudio comparativo del estado psíquico de las Solteronas y lo contrasta con las Ayolas. Estas poseen el abandono y la alegría ruidosa, inconsciente y despreocupada de la juventud; saben que sus padres tienen una buena posición socio-económica y que ellas están seguras de su porvenir, sin apremiarlas el paso del tiempo como a las Solteronas, quienes están conscientes de que el tiempo se les está escapando entre las manos y que cada año que pasa su oportunidad para casarse disminuye enormemente; por eso, su aspecto es tan formal y solemne. Las Ayolas se burlan de la actitud de las Solteronas y Rosita se une a ellas. Es una risa pueril, más inocente que cruel, pues no existe maldad, siendo su juventud lo que las mueve. La risa divide a los personajes en dos campos: aquéllos que se ríen y aquéllos que son el objeto de la risa. Lorca es un maestro en la creación de estos matices. Sin embargo, lo patético es que Rosita, que se ha reído de las Solteronas, llegará a estar en la misma situación que éstas en un futuro cercano. Cuando

llega la carta del Novio diciendo que se casa con Rosita por poderes, la única que se opone a este juego del Novio es el Ama, quien con una sabiduría natural, dice:

¡Que venga en persona y se case! ¡<<Poderes>>!

(...)

La cama y sus pinturas temblando de frío, y la camisa de boda temblando en lo más oscuro del baúl. Señora, no deje usted que los <<poderes>> entren en esta casa. ¡Señora, que yo no quiero <<poderes>>! (pág. 1320)

Las otras mujeres en la escena se ríen de las palabras del Ama, sin apreciar la gran sabiduría que encierra esta premonición. Con el fin del segundo acto, concluye la tarde, la segunda etapa de la existencia de la <<*rosa mutabile*>>. El acto tercero se caracteriza por la tristeza ambiental que rezuma por doquier; al comienzo del acto, vemos a las mujeres llorando la muerte del Tío hace ya seis años. La aflicción y la decadencia envuelve a las tres mujeres porque su mundo ha cambiado y han sido dejadas atrás. El Tío no se preocupó mucho de las finanzas durante su vida y ahora ha dejado a las tres mujeres casi destitutas, luchando para conservar una casa enorme que no pueden mantener, sufriendo la vergüenza de tener que abandonar el estilo de vida al que están acostumbradas; ellas no han hecho nada para merecer tanto dolor y privación. Su pobreza material va más allá de lo físico, convirtiéndose

en una pobreza psicológica que está destruyendo sus almas. Sus esperanzas y aspiraciones estaban unidas a esta casa donde han vivido felizmente toda su vida. Al perderla, su mundo se desmorona. Lo que más le entristece a la Tía es la situación de engaño y abandono que la actitud de su Sobrino le ha causado a Rosita: "¡Qué cosas! Ocho años lleva de matrimonio y hasta el mes pasado no me escribió el canalla la verdad." (pág. 1325) Rosita está sufriendo la peor clase de muerte, la del espíritu, el peor castigo que le puede caer a cualquier persona, según observa el Ama:

Pero esto de mi Rosita es lo peor. Es querer y no encontrar el cuerpo; es llorar y no saber por quién se llora, es suspirar por alguien que uno sabe que no se merece los suspiros. Es una herida abierta que mana sin parar un hilito de sangre, y no hay nadie, nadie en el mundo, que traiga los algodones, las vendas o el precioso terrón de nieve. (pág. 1326)

La humillación de la Tía alcanza su cénit cuando ésta se da cuenta que no puede pagar más los servicios del Ama; sin embargo, en estos momentos de verdadera indigencia la lealtad extraordinaria del Ama hacia su señora resplandece como un diamante herido por los rayos de sol: "Mi señora, más señora que nunca." (pág. 1327) Es un amor honesto, que supera lo natural, que trasciende lo temporal, algo que va más allá del

bién y del mal y se convierte en algo eterno; es un amor desinteresado y puro, raro como una joya preciosa. Habiendo estado tan enamorada y llena de esperanza, Rosita no puede hacer frente a la realidad de su abandono por el Sobrino y toda la angustia mental que ha llevado dentro de su corazón por tantos años brota a la superficie cuando le confiesa a su Tía que:

Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado;
(...) Pero lo sabían todos (...) y uno dice:
<<Ahí está la solterona>>; y otro, hermoso, con
la cabeza rizada, que comenta: <<A ésa ya no
hay quien le clave el diente>>. (pág. 1338)

Con esta revelación, Rosita emerge de su crisis amorosa como una mujer leal a su prometido, con verdadera dignidad, siempre fiel a sus sentimientos más profundos. El dolor tremendo que Rosita lleva dentro de sí ha sido causado por el egoísmo de su Novio, su primo; existe un gran paralelismo aquí con el sufrimiento de Yerma, ya que ella también sufre enormemente a causa del egoísmo de otro hombre, Juan. Rosita se da cuenta de su situación difícil cuando dice: "Ya soy vieja. (...) Con toda la ilusión perdida, me acuesto, y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta." (pág. 1339)

Rosita ha sido víctima de la esperanza, pero no está tan ciega como las Solteronas en el acto segundo. Rosita tiene una

visión muy clara de la futilidad de su situación. El destino de Rosita ha de ser una vida solitaria de solterona, criticada y ridiculizada por la sociedad española. Ese es el destino cruel que les espera a las mujeres abandonadas por las falsas esperanzas de hombres egoístas: "Después de todo, lo que me ha pasado le ha pasado a mil mujeres." (pág. 1340) Y ésta es la crítica social que Lorca expresa en sus obras, el sufrimiento de la frustración causada por las costumbres arcaicas establecidas por una sociedad patriarcal, en la que la mujer es relegada a segundo plano, y cuya misión en la vida es la reproducción solamente.

Con el paso del tiempo, Rosita, al igual que la <<rosa mutabile>>, sufre un gran cambio. La correspondencia visual entre Rosita y la rosa simbólica es evidente en el momento final del tercer acto, cuando las mujeres dejan su casa por última vez. Rosita aparece pálida, la "mejilla de sal" (pág. 1267) del poema, vestida de blanco. Justo antes de caer el telón en el último acto, la tristeza se apodera de Rosita de tal manera que cae al suelo: "Y cuando llega la noche, se comienza a deshojar." (pág. 1348) La noche, tercera fase de la <<rosa mutabile>>, ha llegado. La rosa se ha marchitado y Rosita, contrapunto humano de la rosa, está marchita también. Las veinticuatro horas de la vida de la flor son los veinte años de esperanza de Rosita. Igual que la rosa empieza a marchitarse cuando el ciclo de su vida se ha completado, lo mismo sucede con el deterioro espiritual de Rosita cuando su esperanza muere. El paralelo es completo. El paso del tiempo

es usado por Lorca simbólicamente. Anderson concluye: "Como los caracteres de Chejov, los de Lorca han sido dejado atrás por el tiempo y el cambio social en una especie de mundo de ensueño."⁷ Los protagonistas de Lorca están conscientes de su propio anacronismo, pero son incapaces de hacer nada acerca de ello. Sin embargo, pueden mirar al futuro con resignación y una determinación realista, sin rendirse completamente a la desesperación.

Rosita es la muchacha que envejece sin llegar a ser una mujer completa en esta sociedad, pero que, sin embargo, se hace vieja; su valor en los ojos de otros, y consecuentemente en su propia estimación también, está determinado por su estado civil. Rosita nos recuerda a la Novia en *Bodas de sangre*, ya que ninguna de las dos mujeres ha tenido ayuntamiento carnal con un hombre y, por consiguiente, ninguna ha llegado a ser una mujer completa. Rosita debe sufrir su suerte en un silencio que desafía la vergüenza y la desesperación que siente en la atmósfera social hermética y restrictiva que le toca vivir, un ambiente represivo que ahoga y deforma el espíritu sin permitirle florecer. La <<*rosa mutabile*>> ha estado siempre bajo la mirada indagadora del Tío en su invernadero; de ahora en adelante, Rosita estará, igualmente, bajo la mirada crítica y burlona de la gente de otro invernadero: su pequeño mundo granadino.

Notas

1. Anderson, R. *Federico García Lorca*, pág. 208.
2. *Ibid.*, pág. 77.
3. Río, Angel del. *Vida y obra de Federico García Lorca*, pág. 59.
4. Anderson, pág. 249.
5. *Ibid.*, pág. 245.
6. Lima, R. *El teatro de García Lorca*, pág. 245.
7. Anderson, pág. 85.

CAPITULO 5

LA CASA DE BERNARDA ALBA (estreno en Buenos Aires, 1936)

Argumento

El drama de la obra de teatro *La casa de Bernarda Alba* está inspirado por una realidad social nacional; en ella Lorca muestra una línea progresiva de ascensión en la acentuación de sus personajes femeninos en su teatro, que culmina en *La casa de Bernarda Alba*, donde todos los personajes son mujeres.

En ninguna otra obra lorquiana se encuentran personajes que luchan tanto en defensa de su individualidad. La tensión dramática en *La casa de Bernarda Alba* nace de la lucha de voluntades. Por un lado, está el carácter dominante y brutal de la madre, soportado por la tradición española, sus costumbres y valores sociales; por otro lado, está el deseo erótico, no consumado, de las hijas. Su deseo de libertad, de acción independiente de su madre, no es realizado, excepto en el caso de Adela, la única hija que desafía el poder tiránico de su madre y llega a poseer sexualmente a Pepe el Romano. La actitud del carácter central, Bernarda, es examinada minuciosamente al final de la obra cuando ésta

tiene que enfrentarse al suicidio de su hija menor, Adela, quien se ha ahorcado con una cuerda que simboliza la cuerda psicológica con la cual la madre ha atado a todas las hijas. Lorca retrata la vida deshumanizada de las cinco hijas en "esta prisión", su hogar, bajo el dominio de la carcelera inhumana y despótica: su misma madre, Bernarda Alba. Lo terrible de esta tragedia es que la prisión es la creación de la madre, no del Estado, y que las hijas no han cometido ningún crimen. Su encarcelamiento es doblemente doloroso, ya que no sólo es físico, sino psicológico, también. Bernarda termina el drama con un grito de triunfo: "Ella (*Adela*), la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto vírgen" (pág. 1442), un triunfo ilusorio, similar al de *Doña Perfecta*, en la novela del mismo título de Benito Pérez Galdós.

En *La casa de Bernarda Alba*, Lorca presenta la angustia de la vida diaria. Honig mantiene que esta obra podría ser "un camino fecundo, para profundizar en lo que ha sido llamado la realidad española."¹ La blancura, tanto física como espiritual, obsesiona a Bernarda. Las paredes de la casa son blancas, igual que la blancura de las sábanas, de los manteles y de la virginidad de Adela. El color blanco rodea y penetra en toda la casa con una imposición aplastante; incluso el nombre de la heroína alude a la blancura, pues Alba (amanecer), tiene su raíz en el adjetivo latino *albus*, que significa "blanco". Honig sugiere que la habitación de la casa donde se abre la obra es semejante "al interior de un huevo."²

Aunque la acción se desarrolla en el interior de la casa, Lorca usa diversos medios a su alcance para introducir en la obra sucesos exteriores que ocurren en el pueblo. A pesar del emprisionamiento físico y psicológico de sus personajes, la obra está llena de ecos, murmullos y sonidos del mundo exterior: el canto de los segadores, el linchamiento, el salvaje aullido de los perros y el diálogo de Bernarda con los mozos de cuadras. Además, tenemos los personajes masculinos invisibles, como los hombres envueltos en el plañir en el acto primero, más la presencia imprecisa, pero siempre amenazante, de Pepe el Romano, que le robará a Bernarda la honra de su casa. Otras cosas que llegan a través de las paredes también son la sensación de luz, el calor, el estado de ánimo del pueblo, algunas veces tranquilo y otras violento, el chismorreó de las gentes, etc. Todo esto amenaza con invadir la cárcel blanca donde los personajes viven sus vidas en una continua lucha interna de violencia reprimida. Francisco, el hermano de Federico, observa: "Yo creo que en el teatro muy pocas veces y muy raramente haya alguien construido una atmósfera espacial con tanta delicadeza, con tanto cuidado, con tanta maestría, y tan consciente de sus funciones dramáticas."³

La gran nota de ternura que Lorca presenta en *Doña Rosita* ha sido abandonada en esta obra que nos recuerda la tragedia griega, donde el ambiente está saturado con el ansia de libertad y la satisfacción de la pasión erótica marca el trágico destino de los personajes. Martirio exclama:

"Dichosa ella mil veces que lo pudo tener." (pág. 1442) La lucha de Bernarda y sus hijas contra un mundo lleno de eroticismo que desfila delante de sus ventanas es en vano. Lorca pinta escenas goyescas españolísimas en su intensidad, con duros y ascéticos claroscuros. Francisco Lorca, opina que *La casa de Bernarda Alba* es el trabajo más maduro de su hermano: "Esta obra pudiera haber sido el punto de comienzo de su gran dramática producción si Lorca hubiera vivido más tiempo."⁴

El personaje de Bernarda Alba

La protagonista gigante de la casa es Bernarda, quien ya durante la vida de su benévolo segundo marido había impuesto su voluntad de hierro sobre los miembros de su casa. La primera escena de la obra se abre con la muerte de su marido. Bernarda es la única heredera de la propiedad y está determinada a proteger y a ejercer su poder con sus hijas, sin tolerar ninguna desobediencia. Bernarda es la heroína de la obra, símbolo potente que se introduce dolorosa e irremediabilmente en la conciencia del espectador con mucha más fuerza que cualquier otro personaje lorquiano. Francisco García Lorca asevera que: "Ella no es consumida por la tragedia, ella la consume."⁵ Es posible identificar a Bernarda como la encarnación de la maldad, pero, ¿qué maldad? Bernarda es más bien una gran fuerza represiva que se oculta detrás de las máscaras de la clase social, la

religión y el honor de la familia. Como símbolo de autoridad despótico, el carácter de Bernarda Alba llega a ser el personaje más memorable del teatro español del siglo XX.

Lorca crea una Bernarda despersonalizada, inhumana, con una moral grotesca y repulsiva que contrasta con los auténticos valores cristianos. A Bernarda le falta caridad con sus semejantes y muestra una gran indiferencia en su trato con los mismos; en cuanto al trato maternal con sus hijas, Bernarda muestra una aberración enorme ya que ella no admite ley más alta que la suya, de tal modo que su deseo de ser respetada es rápidamente reconocido simplemente como un deseo de dominar y controlar a otros. Bernarda es vista como un arquetipo de brutalidad por los miembros de su casa. Cuando Poncia actúa airadamente, usa el patrón de Bernarda para comparar su conducta.

Bernarda tiene un horror psicótico de toda crítica y aquí existe un paralelo con los héroes horribles de Calderón, cuya deformada concepción del honor es una parodia de la moralidad cristiana. Lorca, igual que Calderón, dramatiza una sociedad enferma, implicando a figuras de autoridad como los perpetradores de injusticia y brutalidad. Lorca aún va más lejos que Calderón y condena una moralidad decadente, ridiculizando igualmente al tirano como a la víctima. El dramaturgo granadino enfoca su atención sobre la repugnancia física de sus protagonistas, sugiriendo una correlación entre sus mentes y sus cuerpos deformados. Bernarda lleva un bastón que le sirve para dar énfasis a sus órdenes. Golpea

el suelo con él y lo agita en el aire delante de las caras de sus hijas cuando está muy enfadada con ellas. En el último acto, Adela rompe el bastón en dos, simbolizando con tal gesto su desafío al tirano: "¡Aquí se acabaron las voces de presidio! Esto hago yo con la vara de la dominadora." (pág. 1439); el bastón representa la autoridad de Bernarda y ésta no puede tolerar la pérdida del control total de su casa.

Bernarda posee un carácter cruel, por lo que es odiada por la gente del pueblo y por Poncia, quien le conoce mejor que nadie: "Me encerraré con ella en un cuarto y le estaré escupiendo un año entero." (pág. 1352) Igual que todos los tiranos de la historia, Bernarda quiere justificar su conducta atroz diciendo que la aprendió en la casa de su padre, pero Poncia le acusa de falsedad y de calumnia: "Desde que murió el padre de Bernarda no han vuelto a entrar las gentes bajo estos techos." (pág. 1352) Con esta mentira, Bernarda empaña el buen nombre y reputación de su difunto padre. El carácter de Bernarda es despiadado; no retrocede ante nada e insiste que su voluntad absoluta sea obedecida ciegamente. Solamente se pueden comprender las acciones de Bernarda observando que su primera intención es satisfacer su sed de dominio total sobre otros. Ella usa las costumbres sociales tradicionales para imponer su voluntad y deseo. Su devoción a la moralidad es hipócrita, porque en su esfuerzo por imponerse, Bernarda viola esas costumbres al final de la obra, mintiendo a la sociedad acerca de la muerte de su

hija: "¡Mi hija ha muerto vírgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada!"(pág. 1442) Bernarda quiere controlar la opinión pública por medios corruptos y Lorca demuestra que la manipulación de Bernarda llega a ser parte de su personalidad, convirtiéndose ésta en un instrumento complaciente de una sociedad autoritaria y corrupta.

Cuando Bernarda dispara a Pepe el Romano, su engaño a Adela está lleno de maldad: "Atrévete a buscarlo ahora."(pág. 1440); al oír estas palabras, Adela cree que su madre ha matado a su amante y se suicida. Indirectamente, Bernarda es responsable de la muerte de su hija, pero no vierte ni una sola lágrima. Bernarda no asimila la declaración pública que Adela ha hecho con su muerte y rehusa admitir su propia complicidad en este asunto sórdido. Al ver el cuerpo sin vida de Adela colgando de la viga, Bernarda se absuelve de culpa insistiendo: "No. ¡Yo, no! Pepe:..."(pág. 1442); aún en estos terribles momentos Bernarda, sólo piensa en su propia reputación: "Mi hija murió vírgen. Que nadie diga nada. Ella ha muerto vírgen."(pág. 1442) Estas son palabras horribles en la boca de una madre en tales circunstancias; aunque el espectador espera que Bernarda defienda la reputación de su hija menor, es difícil aceptar que el anhelo de conservar la buena reputación de la familia remplace completamente el dolor materno. Con estas palabras monstruosas, Bernarda expone su gran insensibilidad y estupidez, ya que ella no puede esperar que la gente del

pueblo no se entere de la verdad, dado que el mundo exterior está representado en la escena por Poncia.

Bernarda también muestra abiertamente su discriminación social ya que, como provinciana rica, considera a la gente pobre "como los animales; parece como si estuvieran hechos de otras sustancias." (pág. 1355) Bernarda desdénia toda clase de pretendientes para sus hijas, quienes ella considera inferior económica o socialmente. Poncia le provoca sugiriendo sarcásticamente que podría mudarse a otra ciudad en busca de maridos aceptables para sus hijas, excepto que correría el riesgo entonces de que en otros lugares Bernarda y sus hijas resultaran ser las pobres. Bernarda reconoce la ironía mordaz de las palabras de Poncia y resiente la sugerencia de su criada, pero no dice nada. Bernarda sabe muy bien que depende de Poncia para informarse de los chismorreos del pueblo.

Bernarda tiene un carácter feroz; no respeta a nadie y abusa a las criadas y a los vecinos, incluso a su propia madre e hijas. Bernarda representa y sostiene el código moral estricto de la sociedad rural española. Sin embargo, se ha convertido en una deformación de esa sociedad. Cuando Bernarda aparece por primera vez en escena, grita: "¡Silencio!" (pág. 1442) y es con este grito que esta obra circular finaliza. Con este grito, Lorca le da la clave al espectador para comprender la psicótica personalidad de Bernarda. Aquí mismo, al comienzo de la obra, se puede apreciar que el único deseo de Bernarda es la total sumisión

de las otras personas.

Honig declara que con esta obra, Lorca retrata una sociedad que está derrumbándose moralmente: "Para Lorca, como para Ionescu, el humor llega a ser un medio por el cual el público puede ser forzado a reconocer la bancarrota de sus actitudes morales y sociales."⁶ Cuando Bernarda se entera que una mujer soltera ha matado a su hijo ilegítimo, pretende mostrar su moralidad ocultando su motivo principal, es decir, su sed de venganza, gritando: "Sí, que vengan con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla." (pág. 1415) Su regocijo en la tortura física es demoníaco, imitando a aquellos antiguos espectadores romanos que alzaban su pulgar al cielo para pedir al César la sangre del gladiador vencido: "¡Acabad con ella antes que lleguen los guardias! ¡Poned carbones ardientes en el sitio de su pecado!" (pág. 1416).

La lucha entre el instinto sexual y la sociedad, entre la libertad y la represión, hace que *La casa de Bernarda Alba* exponga tan acertadamente estas características del teatro lorquiano. La eterna frustración del amor femenino con todos sus matices, leitmotiv de Lorca, aparece otra vez en esta obra; el amor maternal frustrado nos muestra a Bernarda con la dureza del pedernal en el trato con sus hijas y es ese amor frustrado lo que empuja a las hijas a la búsqueda de satisfacción en brazos de un marido y nos revela la ternura y la comprensión de Federico con los seres que sufren por un amor frustrado.

Bernarda reina soberbiamente sobre un mundo social de apariencias externas, el cual no conquista, aunque sí crea conflicto. Honig comenta que:

La fuerza vital se resuelve en muerte y en vacío y esto es el verdadero nudo de la tragedia, que esa muerte y ese vacío se hayan revelado primeramente al comienzo de la obra, cuando las campanas redoblan y el telón se alza en un escenario vacío.⁷

Lorca, pues, inicia con gran acierto la tensión dramática, el "punto de ataque", como lo llama William Archer, al comienzo de *La casa de Bernarda Alba*.⁸

El personaje de Poncia

Poncia, la criada en *La casa de Bernarda Alba*, tiene una gran similitud con el Ama en *Doña Rosita* en cuanto a la alegría natural y sinceridad que tienen las gentes humildes de aldea. Sin embargo, la fidelidad y el ambiente de familiaridad que existe en las relaciones entre la Tía y el Ama en *Doña Rosita* no es evidente en la relación de Poncia con Bernarda. Poncia es el cordón umbilical que une la casa de Bernarda al mundo exterior; las hijas de Bernarda solamente tienen noticias del pueblo a través de sus conversaciones con Poncia; Bernarda misma, incluso, se

entera de todo lo que pasa en el exterior por medio de Poncia, aunque aquélla nunca le permite a Poncia olvidarse de su posición social y el eterno abismo que las separa. A pesar del buen carácter natural de Poncia, después de servir tantos años a una persona de carácter tan retorcido como Bernarda, ésta se ha vuelto astuta y maliciosa. Poncia guarda gran resentimiento hacia Bernarda, por el desprecio con que la ha tratado durante muchos años. El orgullo de clase de Bernarda impide todo intento de acercamiento humano por parte de Poncia. A pesar de la supuesta independencia de Bernarda y de su superioridad hacia Poncia, aquélla necesita que Poncia le informe de lo que acontece en el pueblo, aunque Bernarda no permite ninguna clase de familiaridad entre ellas. Sin embargo, Poncia se ha ganado la confianza de las hijas, hasta tal punto que es Poncia quien reprende a Adela cuando se apercibe de los amores ilícitos entre ésta y Pepe el Romano. Las hijas de Bernarda disfrutan cuando Poncia les cuenta las vidas de la gente del pueblo. Cuando las muchachas están en celo y Poncia les relata qué pasó entre ella y su novio, éstas se ríen con gran abandono, olvidándose por el momento de su triste situación. Son escenas como estas las que muestran una gran intimidad y compañerismo entre Poncia y las muchachas, algo que nunca han experimentado con su madre. En algunas ocasiones, Poncia se rebela contra la autoridad de Bernarda pero tiene que aceptar su condición de criada debido a su pobreza, y por estar consciente que dos de sus hijos trabajan los campos de

Bernarda. Con tantos años al servicio de Bernarda, Poncia la conoce muy bien, pero está resentida por su ingratitud:

Treinta años lavando sus sábanas; treinta años
comiendo sus sobras; noches en vela cuando
tose; días enteros mirando por la rendija para
espiar a los vecinos y llevarla el cuento; vida
sin secretos una con otra, y sin embargo,
¡maldita sea! ¡Mal dolor de clavo le pinche en
los ojos! (pág. 1352)

El amor que Lorca siente por la gente simple es evidente en la riqueza humana que exhibe Poncia, la cual es un contraste irónico con el carácter de Bernarda. Poncia conoce su humilde posición en la casa y entiende que no puede competir con Bernarda. Su gran generosidad y sabiduría son acentuadas por la deshumanizada actitud de Bernarda.

El foco ultrarealista también determina la manera en que Federico trata el papel de la criada. Este personaje ha formado una parte vital del teatro español desde el tiempo de la comedia romana, revivido por Lope de Vega, tratado por Lorca de una manera propia y particular. Lorca sigue una larga tradición literaria, pues la criada, más que ningún otro personaje, expresa un mundo de experiencias personales basado en una sociedad real, específicamente española. La criada en el teatro lorquiano adquiere paulatinamente importancia hasta que en *Doña Rosita*, la obra que precede a

La casa de Bernarda Alba, la criada juega un papel muy importante. En *La casa de Bernarda Alba*, la relación entre el ama y la sirvienta, intensificada con la calurosa afección por su trabajo anterior, desaparece y es reemplazada por un antagonismo personal y de clase social. Esta relación, más rica que la que existe entre Bernarda y sus propias hijas, llega a ser una parte esencial del drama y es uno de sus aspectos dramáticos de mayor éxito. Poncia y el Ama en *Doña Rosita* son dos tipos de criada diamétricamente opuestos. Esta creación de tan diversos personajes sacados de una misma realidad es prueba clara de la excelente capacidad creadora del dramaturgo. Honig aclara el punto de que las criadas han sido sacadas de la vida real y cita a Francisco García Lorca: "He conocido a las dos criadas; conocí a Poncia, pues ese era su real nombre, sólo distantemente. La criada de *Doña Rosita* trabajó en nuestra casa, se llamaba Dolores."⁹

Las hijas

Con la muerte de su padre, cuatro de las hijas saben demasiado bien que su oportunidad de encontrar marido es remota. Su porción del estado es demasiado pequeña para atraer a pretendientes y Bernarda no permite entrar en la casa a ningún hombre. Adela está orgullosa de su cuerpo joven pero tiene miedo de que se marchite al igual que una rosa, sin haber conocido a un hombre: "Yo no puedo estar

encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras." (pág. 1376) A pesar de sus vidas ermitañas, ninguna de las hijas puede hacer nada para detener la corriente de pasión desencadenada con la presencia invisible del macho, Pepe el Romano. La fuerza erótica en Adela es más fuerte que en sus hermanas y su lucha contra el destino y el estoicismo nos recuerda a Yerma, aunque en el caso de Adela el alto código moral de Yerma no puede ser aplicado aquí, ya que la situación social es diferente; la lucha de Adela por la libertad y la satisfacción de su deseo erótico es anárquica y auto-destructiva, aunque es el toque de clarín que anuncia los eminentes cambios sociales que se vislumbran en el horizonte social español. Adela paga su rebelión con la vida, pero ninguna acción de las otras hijas de Bernarda indica que tengan una alta moral integral como Yerma.

Angustias, como su nombre sugiere, está llena de aflicción y angustia, pues aunque su riqueza le da cierta ventaja sobre las otras hijas, se da cuenta que física y moralmente está en sus últimas, pues ya tiene treinta y nueve años y aún no se ha casado. Magdalena es la que tiene menos esperanzas de todas las hijas, pero también es la más humilde y se da cuenta de su situación imposible y la acepta, aunque su resignación tácita no está basada en altos principios morales. Amelia tiene un carácter indeciso e indefinido; al igual que una mariposa, gira alrededor de Adela y de Martirio, indicando que su conducta es indeterminada. Martirio, suspira continuamente por los amores de Pepe el

Romano sin ser reciprocada, y así ha buscado refugio en un sentido de martirio y de auto-compasión. Cuando ella descubre que Pepe el Romano tiene relaciones sexuales con su hermana menor, Adela, los celos le corroen el corazón. A Poncia no le pasa esto desapercibido: "Esa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que Pepe el Romano no es para ella y hundiría al mundo si estuviera en su mano." (pág. 1431) Martirio conspira con Bernarda en la mentira que empuja a Adela al suicidio y es responsable, indirectamente, junto con Bernarda, por la muerte de Adela. Lorca elige los nombres de las hijas de Bernarda con gran cuidado y acierto; cada nombre tiene relación con el personaje que representa. En el Acto III, Martirio estalla airada y viciosamente contra Adela: "¡No me abrases! No quieras ablandar mis ojos. Mi sangre ya no es tuya. Aunque quisiera verte como hermana, no te miro ya más que como mujer." (pág. 1437); con esta frase las hijas se convierten en seres representativos de las actitudes femeninas españolas, más bien que miembros de un grupo familiar. Lorca da a entender ésto en el subtítulo de la obra: "*Un drama sobre las mujeres de los pueblos de España*". Las otras hijas no han ganado nada con la rebelión y suicidio de Adela; sus vidas están arruinadas y no tienen esperanza de liberación, ya que la sombra tiránica y demoníaca de Bernarda les cubre por doquier; la única esperanza de escape de su triste encarcelamiento doméstico sólo será posible con la muerte de su madre, Bernarda.

María Josefa

La única persona en la casa que está más allá del alcance del código desalmado de Bernarda es su madre, María Josefa, quien está loca; éste es el único personaje que desafía y pone en ridículo a Bernarda. Esta pobre mujer es la sombra del pasado de la familia, una voz acusadora y perturbadora. Aunque sólo aparece en escena dos veces, Lorca nos la presenta como ejemplo de la mujer española oprimida durante generaciones. Bernarda exhibe un gran abuso de los derechos humanos en el trato de su madre en cuanto a sus necesidades físicas y psicológicas. Lorca elige el momento preciso de entrada en escena de María Josefa, realzando así su carácter y, en contraste, rebajando aún más el carácter de Bernarda. Como escribe Levitt: "La entrada en escena de cada nuevo personaje nos aporta un nuevo elemento en el conflicto, de tal manera que el tema de la obra avanza y se desarrolla en cada caso."¹⁰

María Josefa aparece en escena en un momento crucial de la obra, dramatizando la crueldad de Bernarda, cuando Angustias quiere ir a saludar a Pepe y Bernarda no se lo permite. María Josefa desea lo mejor para sus nietas, en contraste con el cruel trato de Bernarda. La simpatía natural de María Josefa le hace parecer mucho más cuerda que su hija Bernarda, especialmente cuando protesta: "No quiero ver a

estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón." (pág. 1380) Bernarda quiere justificar su tiranía diciendo: "Así pasó en casa de mi padre" (pág. 1361), insinuando que no se le puede culpar a ella por costumbres impuestas por la tradición. La locura de María Josefa es benévola, sugiriendo que las tácticas crueles de Bernarda no fueron aprendidas de su madre. Francisco García Lorca informa que: "María Josefa era su nombre real, pues era la abuela de algunos familiares extremadamente distantes. Nosotros los solíamos visitar cuando éramos niños."¹¹

Pepe el Romano

Pepe el Romano no aparece en el reparto, ni en escena; sin embargo, las acciones de este personaje tienen un gran impacto en el desarrollo de la acción en *La casa de Bernarda Alba*. Su presencia invisible está engravada en las mentes de las cinco hijas de Bernarda. Irónicamente, Lorca usa a Pepe el Romano, sin identidad, como el *lingam*¹² que hará añicos el orgullo despótico de Bernarda. El espectador siempre se imaginará a Pepe el Romano cabalgando en su jaca, buscando los brazos de una mujer que enamorar. Este personaje está tomado de la vida real andaluza, familiar para Lorca, y es un buen retrato del hombre andaluz y su caballo.

Simbolismo del caballo

Desde tiempo inmemorial, el caballo ha sido representado como prodigio de energía y belleza. A este animal se le ha considerado como un compañero constante del hombre. Lorca usa el caballo a menudo en su poesía y en su teatro, unas veces física, otras simbólicamente, en la exposición de una idea. En la literatura española del siglo XX no existe un autor que use el caballo con tanta insistencia y variedad como Lorca. El caballo ha sido usado en batallas por milenios debido a su coraje, fuerza y rapidez en movimiento; se ha escrito mucho del caballo en mitología y en literatura; se le ha immortalizado, también, en escultura, representándolo simbólicamente como compañero de los dioses y alado, además, como símbolo del genio humano. Artistas y escritores lo usan en su obras, como, por ejemplo, Chirico, Picasso, Dalí, Marion Marini, Synge, H. D. Lawrence y otros, asociándolo con el vigor vital y sexual.

Es obvio que el caballo semental en *La casa de Bernarda Alba*, esperando cubrir las yeguas jóvenes, simboliza el deseo erótico por el hombre que consume a las cinco hermanas. El semental cubrirá a las yeguas jóvenes por la mañana, pero Lorca lo usa simbólicamente con Pepe el Romano, quien poseerá a Adela durante una noche de pasión sobre un montón de paja. En *Bodas de sangre*, Leonardo y su caballo están tan unidos, tan identificados mutuamente, que es casi

imposible imaginarse el uno sin el otro; de hecho, sin el caballo es difícil visualizar el drama de *Bodas de sangre*. Andalucía es el rincón de España donde más se usa y se venera al caballo.

Otros simbolismos conectados con apetitos sexuales son el fuego, la sed y el agua. Estos dos últimos son utilizados por Lorca en *Yerma* para representar el simbolismo sexual, dado que el caballo quedaría fuera de lugar en esta obra debido a la timidez y debilidad sexual de Juan.

La casa de Bernarda Alba como crítica social

El drama de Lorca es un documento crítico de la sociedad de su tiempo, en la que los problemas personales de frustración no han sido resueltos. Bernarda es la reina despótica de la casa, amparándose ésta en las costumbres de la sociedad española, donde, a pesar de siglos de dominio machista, las ideas matriarcales han controlado siempre el hogar. España ha sido uno de los primeros países en aceptar con gran fervor la Mariolatría, culto a la Virgen María, introducido por Juan Duns Escoto.

Según Francisco García Lorca: "En su última obra, Lorca se une a Quevedo, Goya, Valle-Inclán y Camilo José Cela en risa sin esperanza a la absurdidad y miseria de la humanidad."¹³ La visión de Lorca de la vida encierra cierta dosis de pesimismo, retratando éste la hipócrita putrefacción social española. Sus personajes lanzan púas satíricas llenas de

crítica seria y profunda, a pesar de la farsa que presenta en algunas escenas. Su hermano Francisco menciona que Lorca no es "un dramaturgo polémico"¹⁴ a pesar que no cesa de oponerse a la enorme injusticia social que observa a su alrededor, buscando un cambio en esas actitudes anticuadas. En su panorámica de la sociedad, Lorca siempre muestra gran compasión por los problemas de las mujeres y sus heroínas, quienes rehusan aceptar la conducta que la sociedad les dicta; si Mariana Pineda, la Novia, en *Bodas de sangre* y Adela, en *La casa de Bernarda Alba*, se rebelan contra la norma social, Lorca presenta esa rebelión con cierta dosis de comprensión. A pesar de todos los esfuerzos de estas mujeres para controlar sus vidas, nunca alcanzan la armonía final en esta lucha dramática.

Lo que sorprenderá al estudioso de la obra lorquiana es que Lorca no heredó su actitud compasiva hacia las mujeres del teatro español exclusivamente; también fue influenciado por Ibsen y Chekov, siendo el teatro de Benavente "la vía."¹⁵ Lorca hereda de la Generación del 98 su desilusión con la vida social española. Al contrario que algunos escritores contemporáneos suyos, la crítica social de Lorca es apolítica, ya que éste desea que su obra poética y teatral rezume honestidad, la esencia artística de su vida como poeta y dramaturgo.

Lorca terminó de escribir *La casa de Bernarda Alba* el día 19 de junio de 1936, justo antes de comenzar la Guerra Civil Española, la cual dejaría a España bancarota, económica,

moral y socialmente. En *La casa de Bernarda Alba*, Lorca retrata una sociedad al borde del abismo, donde las nubes negras del futuro político nacional ya se cernían sobre España. Usando un humor macabro que retrata la parálisis y la podredumbre de la sociedad española, este dramaturgo "se une a los dramaturgos modernos sugiriendo que la angustia en una cultura moralmente bancarota es absurda y no tiene sentido."¹⁶

Notas

1. Honig, E. *García Lorca*. prólogo, 26.
2. *Ibid.*, pág. 220.
3. García Lorca, Francisco. *In the green morning: Memories of Federico*, pág. 232.
4. García Lorca, Francisco, pág. 243.
5. *Ibid.*, pág. 249.
6. Honig, pág. 139.
7. *Ibid.*, pág. 252.
8. Levitt, P. M. *A structural approach to the analysis of drama*, pág. 24.
9. Honig, pág. 224.
10. Levitt, pág. 35.
11. García Lorca, Francisco, pág. 138.
12. *Lingam* es el símbolo fálico de Siva en los libros sagrados de los Vedas (Sánscrito).
13. García Lorca, Francisco, pág. 119.
14. *Ibid.*, pág. 120.
15. Río, Angel del. *Vida y obra de Federico García Lorca*, pág. 59.
16. García Lorca, Francisco, pág. 120

CONCLUSION

La crítica social expresada por Lorca en sus obras de teatro no estaba motivada por su política personal, ya que él era apolítico y nunca se afilió a ningún partido político, aunque sí escribió cartas de protesta y tomó parte en manifestaciones públicas contra la injusticia social de su día. El conflicto social en las obras de Lorca tiene como raíz la lucha entre la libertad individual de la mujer y la oposición déspota de una sociedad anacrónica e insensible, donde el honor de la mujer ha sido distorsionado, y donde la susodicha sociedad niega absolutamente, incluso violentamente a veces, ese ansia tan anhelado de libertad femenina.

Al contrario que Elliot, quién desprecia el cuerpo humano y el mundo físico, Lorca se acerca más a Brecht, quien nos presenta las sensaciones y necesidades del cuerpo humano y expone cómo al ser negadas en su expresión pueden causar grandes traumas personales y sociales. Para Brecht, el ser humano es social, punto que explota Lorca en sus obras sociales, ofreciéndonos la oportunidad de estudiar una pequeña parcela social de la historia española. Con presentación en escena del conflicto entre la mujer y la sociedad, Lorca catapultó al espectador a un auto-análisis de la cuestión socio-filosófica que se desarrolla en el

escenario. Cualquier dramaturgo, si hace bien su trabajo, abrirá una puerta nueva para el espectador quien se enfrentará con nuevas formas de sentir y de pensar.

A pesar de que el amor y la muerte son temas que se entretejen y que forman parte esencial en la obra lorquiana, Lorca poseía un amor muy grande por todos los seres vivientes. Su amor hacia las víctimas de la sociedad era extraordinario, como menciona Martínez Nadal:

A Lorca lo que le mueve es el amor por todas las víctimas de la sociedad y de la vida, mujeres atormentadas por la espera y los tabúes sociales y también tienen un horror idéntico a la misma indiferencia con que los hombres, en maldición bíblica son aplastados por la insensitiva rueda de la vida.¹

Como se ha demostrado en este estudio, el tema de la frustración femenina ocupa un lugar primordial en la obra teatral lorquiana. En el retrato del sufrimiento de la mujer, Lorca se sirve de la expresión de imágenes exquisitas de calor-frío, blanco-negro, luz-obscuridad, mañana-tarde, ruido-silencio, vejez-juventud, hombre-animal y otras más.

Lorca mostró gran amor por la mujer española con la creación de personajes inolvidables como la Madre en *Bodas de sangre*, Doña Rosita, Yerma, Bernarda y su hija Adela,

todos personajes con carácter sólido, redondo, profundo, con una personalidad bien definida, que siempre perdurarán en el teatro español. Por el contrario, los personajes masculinos tienen una personalidad sin relieve, sin matices; son lisos y ni se aproximan en su expresión humana a los personajes femeninos. En la exposición de los caracteres de sus personajes, Lorca muestra una sensibilidad poco común; su visión personal y sentimiento por la vida alcanza gran intensidad. A pesar de la ácida crítica social de sus obras, Lorca tenía una actitud muy amorosa con esa sociedad y siempre buscaba el amor y la misericordia para con todos, siendo la base de su filosofía el respeto hacia todos para que los seres humanos puedan vivir en un mundo social más ideal, más tolerante y más humano. Fundamentalmente, Lorca era un moralista más bien que un axiólogo y su filosofía tenía muchas ideas parecidas al pensamiento hindú. En el universo dramático lorquiano, el principio de autoridad y de libertad están siempre en conflicto, continuamente presentes, siendo ambos principios antagónicos e irreconciliables. La lucha entre la autoridad y la libertad llega a la cúspide en su última obra, *La casa de Bernarda Alba*. Es aquí donde el conflicto entre el individuo y la sociedad encuentra su expresión más radical; ésta es su última obra de teatro y Lorca había entrado en una apocatástasis en la cual se supone que hubiera llegado a crear más obras magistrales si hubiera vivido más tiempo. La gran profundidad de Lorca en el psique femenino ha sido

causa de asombro para muchos intelectuales, escritores y artistas; quizá ello se deba a su ambivalencia sexual, la cual tantas veces quiso reprimir pero nunca llegó a eliminar de su cuerpo, y que tantos problemas le creó en su vida. Lorca sentía simpatía y respeto por la gente humilde, la gente del campo, de los pueblecitos perdidos en la geografía española, hasta tal punto que una vez declaró: "La gente del campo tiene su vida y sus almas perfectamente modernizadas para recibir, almacenar y madurar esa verdad que les damos."²

Lorca era un poeta muy interesado en crear un arte que: "Fuera universal, al alcance de todos los españoles"³, no privilegio de una minoría solamente. Por esta razón, Lorca le pide a su amigo y mentor Fernando de los Ríos, Ministro de la Cultura de la República, que subvencione el grupo *La Barraca*, para llevar el teatro clásico español a la gente de los pueblos más remotos de España. La primera representación tiene lugar en el Burgo de Osma, Soria, en la plaza del pueblo, a cielo abierto; se representan *La guardia cuidadosa* y *La cueva de Salamanca*, de Cervantes. Los directores fueron Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, con estudiantes de la Universidad de Madrid como actores. Durante la representación comenzó a llover a cántaros y aunque tanto espectadores como actores se empaparon, nadie se movió y la representación de la obra continuó hasta su conclusión.

Anderson cita que Lorca estaba muy orgulloso de la difusión

de la cultura por medio de *La Barraca* y de su dedicación al teatro: "Me he entregado exclusivamente al teatro, el cual me permite un contacto más directo con las masas."⁴ Ese contacto no era sólo intelectual, sino emocional también, ya que a Lorca le fascinaba la gente sencilla y estaba muy interesado por el teatro psicológico. Lorca poseía dotes perceptivas muy desarrolladas y aprendía mucho con el roce de la gente al observar su estado de ánimo.

Se ha escrito mucho sobre el teatro español, pero existe una cita que destaca por su acierto: "No hay teatro que personifique más profundamente que el teatro español el carácter, las esperanzas, las creencias y las ilusiones de las gentes de su país."⁵ Lucrecia, la heroína de *Fuenteovejuna*, luchó por su honor y por su libertad y reaparece, casi tres siglos después, en la persona de Mariana Pineda, ya que ésta, como una Lucrecia contemporánea, lucha también por su honor y contra la tiranía de Pedrosa y del Rey. Su historia puede aplicarse, por extensión, a la historia del ser humano en su continua lucha por la libertad.

La pasión desbordada en *Bodas de sangre* no es consumada, es controlada, hasta cierto punto, ya que Leonardo no consume el coito con la Novia como resultado de un bloqueo psicológico debido a su condicionamiento social y religioso impuesto por la sociedad, más fuerte éste que el condicionamiento biológico que todos llevamos dentro en un estado natural. Lo mismo se puede decir del tormento

psicológico de Yerma, quien no puede cometer adulterio con Víctor u otro hombre a pesar de su gran congoja causada por su sentido materno insatisfecho. El tema de la ansiedad de una madre por su hijo que Lorca expone en *Bodas de sangre* ya ha sido tratado por Synge, donde la madre también se opone a la partida de su hijo hacia el mar por miedo que el mar se lo trague para siempre, como ha sucedido con los otros hombres de su familia. Las dos mujeres se quedan solas, llorando la muerte de su último hijo, rodeadas por las vecinas. La gran similitud entre Lorca y Synge ha sido mencionada a menudo.⁶ En *Yerma*, Lorca expone el antiguo drama entre la vida y la muerte, entre la fertilidad y la esterilidad, y entre el consciente contra el subconsciente. Lorca sabe descubrir magistralmente el lado negativo de las cosas en la vida de la gente. El concepto psicológico de la teoría sicosomática es abordado en *Yerma*, donde un estudio basado en la moral nos produce una tragedia muy parecida a las griegas y a la de los clásicos europeos como Racine y Shakespeare, pues en ellas suceden también toda clase de conflictos morales. Sin embargo, en el siglo XX, donde se ha visto la relajación de las actitudes morales, la conducta amoral está ganando terreno porque se coloca al individuo en un pedestal más allá de lo bueno y lo malo; los filósofos y psicólogos modernos ejercen gran influencia en el campo moral, haciendo difícil la comprensión del conflicto de *Yerma* si se trata de verlo con ojos contemporáneos; si nos apercibimos de este gran conflicto

moral entre las metas conscientes e inconscientes, nos vemos obligados a situar la moralidad en un nuevo nivel, ya que las metas inconscientes no tienen moral, son amoraes, y nos permiten hacer cosas que nuestras metas conscientes no nos permitirían. Desde el punto de vista de la psiquiatría, Díaz-Plaja escribe que: "*Yerma* presenta una buena conocida forma de histeria femenina, la cual tiene como su motivo la obsesión de la maternidad."⁷

Las tragedias de Calderón son individuales y el código religioso y moral forman una parte principal en la tragedia; igual ocurre con *Yerma*. No obstante, se debe recordar que Calderón era sacerdote y por eso hace más uso de lo moral en la vida personal del individuo. Es posible que cuando *Yerma* mata a su marido, Lorca esté haciendo una declaración metafórica de su propia vida, donde él acepta el triunfo de la inclinación femenina en la lucha constante que se lleva a cabo en el área de su ambivalencia sexual. De ahora en adelante, Lorca prefiere ser mujer, aceptando el hecho apodíctico de que nunca va a engendrar hijos. Se supone que Lorca desarrolla el drama de *Yerma* en el pueblo más alto de España, Cañar, en Las Alpujarras.

Con sus obras de teatro, Lorca muestra que tiene un espíritu lúcido, valiente y honesto; lúcido porque veía claramente los problemas sociales de su época; valiente porque exponía esos problemas sin miedo a la represión y era honesto como escritor, pues al contrario que Lope de Vega, Lorca tuvo el coraje de escribir la verdad tal como

la veía él, aunque con ello se expusiera a la ira y odio de algunos de sus conciudadanos, pagando al final, con su vida, el precio supremo. En esta actitud, Lorca se asemeja mucho al dramaturgo alemán Bertold Brecht y al escritor checo-judío Kafka, ambos críticos mordaces. Lorca era una persona muy social que siempre tenía que estar rodeado de amigos para contar chistes, tocar el piano, charlar, divertirse, etc. No le gustaba estar solo porque la negra tristeza de la soledad le pesaba mucho en el corazón; en esos momentos de depresión, caía en un pozo negro profundo del cual le era difícil salir por sí sólo.

Lorca busca en la vida la armonía social, la igualdad entre el hombre y la mujer; desea que los seres humanos puedan vivir en una sociedad más igualitaria y más justa. Es difícil poder afirmar con autoridad que Lorca padeciera del narcisismo psicológico del cual ha sido acusado; cierto es que lo único que le interesaba era ser querido por sus amigos. Cuando el poeta León Felipe le pregunta: "¿Tú para quién escribes?" Lorca le contesta: "Para que así la gente me quiera."⁸ Al contestar así, Lorca se olvidaba del gran pecado español que Unamuno describe de la siguiente manera: "La lepra espiritual de España: envidia, resentimiento, odio de la inteligencia."⁹ Al contrario que su amigo Buñuel, Lorca no tenía gran agilidad física ya que éste tenía los pies planos, pero sí poseía una impresionante agilidad mental debido, quizá, a su tremenda espiritualidad, que no debe confundirse con beatería, sino

asociarse con la rica vida del espíritu, tan preciosa para la creación intelectual.

Lorca tiene una visión de la mujer como ser apresado, no sólo por sus sentidos, sino por sus pasiones también, que son como una fuerza de la naturaleza. Para Lorca, la naturaleza no significa solamente lo que nos rodea, sino también la fecundidad de la mujer, impedida o encauzada por condiciones sociales, pero nunca dominada completamente. Este conflicto resultante puede ser descrito en términos del honor y del destino de los seres humanos, concepto básico del drama español. La Novia se siente destinada a amar a Leonardo por una fuerza telúrica; Yerma posee un deseo incontrolado de tener hijos con su marido y Martirio y Adela sienten que una fuerza hercúlea las empuja al abrazo sexual y cálido de Pepe el Romano. Esta fuerza es más poderosa que su conciencia o su fuerza física natural y no pueden luchar contra ella. Para Lorca el destino no es una abstracción, sino una realidad presente, patente y palpable, cuya realidad es la mujer, la portadora de la vida y es ese destino, en conflicto humano, lo que Lorca estudia y exhibe psicológicamente en su teatro, como una fuerza arrolladora y omnipotente. En *Las madres*, Robert Briffault describe muy bien este ímpetu sexual cuando asevera que: "Sería más acertado hablar del impulso sexual como la saturación de la naturaleza y más bien como un grito de crueldad que como un himno de amor."¹⁰

En su última obra, *La casa de Bernarda Alba*, Lorca muestra una sociedad enferma y acusa a la autoridad, personificada por Bernarda, como perpetradora y perpetuadora de injusticia y brutalidad. Lorca, aún más que Calderón, condena la moralidad decadente y la ridiculiza. Al igual que Benavente, Lorca critica y satiriza la alta sociedad a la que ambos pertenecían. Por ejemplo, Bernarda, una provinciana rica, se queja que: "Los pobres son como los animales; parece como si estuvieran hechos de otras sustancias"(pág. 1355)

La defensa de la mujer por los dramaturgos españoles del siglo XVII era muy evidente si se juzga según las normas sociales de su época. De igual modo, la defensa de la mujer por Lorca en el primer cuarto del siglo XX es muy valiente si se compara con la actitud social española de su tiempo.

NOTAS

1. Martínez Nadal, R. *El público: Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, pág. 118.
2. Reed, A. *Federico García Lorca*, pág. 31.
3. *Ibid.*, pág. 32.
4. *Ibid.*, pág. 34.
5. Lorca, Federico García. *Three tragedies*, prólogo 13.
6. Gaskell, R. *Drama and reality: The European theatre since Ibsen*, pág. 106.
7. Lima, pág. 128.
8. García Lorca, Francisco. *In the green morning: Memories of Federico*, prólogo, XXVII.
9. *Ibid.*, prólogo, XXVI.
10. Briffault, R., pág. 157.

CHRONOLOGY OF THE LIFE OF FEDERICO GARCIA LORCA

1898. June 5, Federico García Lorca born in Fuentevaqueros, near Granada.

1915. First poems written.

1918. Published his first prose book, *Impresiones y paisajes*.

1920. Production of his first verse play, *El Maleficio de la mariposa*, in Madrid.

1921. *Libro de poemas* published.

1923. Obtains Law degree, University of Granada.

1927. *Mariana Pineda* produced with success in Madrid; García Lorca's drawings attract attention in a Barcelona art gallery.

1928. *Romancero gitano* published.

1929-30. Visits the United States and Cuba.

1930. Success in Madrid of *The shoemaker's prodigious wife*.

1931. *Cante jondo* published.

1933. Director of the travelling university-theatre, *La Barraca*. *Bodas de sangre*, and *Don Perlimplín* performed in Madrid; travels to Argentina to lecture; directs his plays and the classics in Buenos Aires.

1934. *Yerma* produced in Madrid.

1935. The puppet play, *Retablillo de Don Cristóbal*, produced in Madrid; *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* published; *Bitter Oleander* (*Blood wedding*) performed in New York; *Doña Rosita la soltera* first performed in Barcelona.

1936. August. Federico García Lorca was killed during the time that the Falangists occupied Granada. His body was thrown into an unmarked grave.

BIBLIOGRAFIA

- Allen, R. C. (1974). *Psyque and Symbol in the Theatre of Federico García Lorca*. Austin: University of Texas.
- Ardrey, Robert. (1971). *Territorial Imperative*. Glasgow: William Collins and Sons.
- Barea, Arturo. (1973). *LORCA. The Poet and his People*. New York: Cooper Square.
- Briffault, Robert. (1927). *The mothers*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Eurípides. (1954). *THE BACCHAE AND OTHER PLAYS* (Translation by Philip Vellacott). Middlesex: Penguin Books.
- García Lorca, Francisco. (1989). *In the Green Morning: Memories of Federico*. London: Peter Owen.
- Gaskell, Ronald. (1972). *Drama and Reality: The European Theatre since Ibsen*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Gassner, John. (1935). *A Treasure of the Theatre*. New York: Simon and Schuster.
- Higginbotham, Virginia. (1976). *The Comic Spirit of Federico García Lorca*. Austin: University of Texas.
- Honig, Edwin. (1944). *García Lorca*. London: Jonathan Cape.
- Isasi Angulo, Amando. (1971). *Teatro selecto de Lope de Vega*. Barcelona: Bruguera.

/Levitt, Paul, M. (1971). *A Structural Approach To The Analysis Of Drama*. The Hague: Mouton.

Lima, Roberto. (1963). *El Teatro de García Lorca*. New York: Las Américas Publishing Company.

Lorca, Federico García. (1955). *Three Tragedies*. New York: New Directions.

McKendrick, Melveena. (1974). *Woman and society in the Spanish drama of the golden age: A study of the mujer varonil*. Cambridge: Cambridge University Press.

Martínez Nadal, Rafael. (1970). "*El Público*". *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Hiperión.

Obras Completas de Federico García Lorca. (1957) 3ª Edición. Madrid: Aguilar.

Reed, Anderson. (1984). *Federico García Lorca*. London: MacMillan Press.

Río, Angel del. (1952). *Vida y obra de Federico García Lorca*. Barcelona: Planeta.

Shakespeare, William. (1966). *Richard the third*. New York: Airmont.

Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras. (1961). New York: Watchtower Bible and Tract Society of New York.