



Bakalářská práce

La mujer en el teatro de Federico García Lorca

Studijní program:

B7507 Specializace v pedagogice

Studijní obory:

Anglický jazyk se zaměřením na vzdělávání

Španělský jazyk se zaměřením na vzdělávání

Autor práce:

Michaela Zelinková

Vedoucí práce:

doc. Dr. Juan Anton Sánchez Fernández

Katedra románských jazyků

Liberec 2023



Zadání bakalářské práce

La mujer en el teatro de Federico García Lorca

<i>Jméno a příjmení:</i>	Michaela Zelinková
<i>Osobní číslo:</i>	P18000441
<i>Studijní program:</i>	B7507 Specializace v pedagogice
<i>Studijní obory:</i>	Anglický jazyk se zaměřením na vzdělávání Španělský jazyk se zaměřením na vzdělávání
<i>Zadávací katedra:</i>	Katedra románských jazyků
<i>Akademický rok:</i>	2020/2021

Zásady pro vypracování:

Bakalářská práce se věnuje společenskému postavení žen v divadelních hrách Federica Garcíi Lorcy. Analyzovány budou čtyři konkrétní hry, jejichž hlavní postavou je právě žena – Dům Bernardy Alby (La casa de Bernarda Alba 1936), Krvavá svatba (Bodas de sangre 1933), Pláňka (Yerma 1934), La zapatera prodigiosa (Čarokrásná ševcová 1930).

Cílem práce bude jednotlivé hry rozebrat a popsat, jakým způsobem je v nich téma žen a jejich postavení zobrazeno. V tomto ohledu budou hry také porovnány mezi sebou a propojeny s historickým kontextem doby.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování práce:

tištěná/elektronická

Jazyk práce:

Španělština

Seznam odborné literatury:

FORBELSKÝ, Josef, SÁNCHEZ, Juan Antonio, 2017. *Španělská moderní literatura 1898-2015*.

Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-2993-3.

GARCÍA LORCA, Federico, 2007. *Bodas de sangre*. Madrid: Alianza. ISBN 978-84-206-3383-1.

GARCÍA LORCA, Federico, 2007. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra. ISBN 978-84-376-2245-3.

GARCÍA LORCA, Federico, 2007. *La zapatera prodigiosa*. Madrid: Alianza. ISBN 978-84-206-3355-8.

GARCÍA LORCA, Federico, 2008. *Yerma*. Madrid: Alianza. ISBN 978-84-206-3357-2.

RUIZ, Francisco Ramón, 1992. *Historia del Teatro español: siglo XX*. Madrid: Cátedra. ISBN 84-376-0049-9.

Vedoucí práce:

doc. Dr. Juan Anton Sánchez Fernández
Katedra románských jazyků

Datum zadání práce:

29. dubna 2021

Předpokládaný termín odevzdání: 30. dubna 2022

L.S.

prof. RNDr. Jan Pícek, CSc.
děkan

doc. Mgr. Miroslav Valeš, Ph.D.
vedoucí katedry

V Liberci dne 29. dubna 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně jako původní dílo s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé bakalářské práce a konzultantem.

Jsem si vědoma toho, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu Technické univerzity v Liberci.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědoma povinnosti informovat o této skutečnosti Technickou univerzitu v Liberci; v tomto případě má Technická univerzita v Liberci právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Současně čestně prohlašuji, že text elektronické podoby práce vložený do IS/STAG se shoduje s textem tištěné podoby práce.

Beru na vědomí, že má bakalářská práce bude zveřejněna Technickou univerzitou v Liberci v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů.

Jsem si vědoma následků, které podle zákona o vysokých školách mohou vyplývat z porušení tohoto prohlášení.

Poděkování

Ráda bych zde poděkovala svému vedoucímu bakalářské práce doc. Juanovi Sánchezovi, Ph.D. za odborné vedení, konzultace, pomoc, cenné rady, trpělivost a ochotu při zpracování bakalářské práce.

Anotace

Téma: Role ženy ve společnosti v divadelních hrách Federica Garcíi Lorcy

Práce se zabývá postavou španělských žen a jejich hlavními rolemi – určené společností, v první polovině 20. století. Zaměřuje se na divadelní tvorbu Federica Garcíi Lorcy, který ve svých dílech staví ženy do pozice protagonistek. Do práce je zahrnuta teoretická i praktická část. V té praktické jsou analyzovány a následně porovnány 4 vybrané divadelní hry psané během 30. let. Jedná se o *Čarokrásnou ševcovou/Obdivuhodnou ševcovou* (1930), *Krvavou svatbu* (1933), *Pláňku* (1934) a nakonec *Dům Bernardy Alby* (1936). Nejdůležitější a nejinspirativnější události z autorova života a okolí, historický a literární kontext jsou součástí teoretické části.

Klíčová slova: Federico García Lorca, ženy, divadlo, společenské postavení

Annotation

Topic: The role of women in Federico García Lorca's theatre

The bachelor's thesis deals with the figure of Spanish women and their main roles – determined by society, in the first half of the 20th century. It focuses on the theater production of Federico García Lorca, who places women in the position of protagonists in his work. The thesis includes both a theoretical and a practical part. In the practical part, 4 selected plays written during the 1930s are analyzed and then compared. These are *The Shoemaker's prodigious wife* (1930), *Blood wedding* (1933), *Yerma* (1934) and finally *The House of Bernarda Alba* (1936). The most important and inspiring events form the author's life and surroundings, historical and literary context are part of the theoretical part.

Keywords: Federico García Lorca, women, theater, social status

Anotación

Tema: La mujer en el teatro de Federico García Lorca

El trabajo de grado se ocupa de la figura de la mujer española y sus papeles principales – determinados por la sociedad, en la primera mitad del siglo XX. Se centra en la producción teatral de Federico García Lorca, quien sitúa a la mujer en el lugar de protagonista de sus obras. La tesis incluye tanto un parte teórica como una práctica. En la parte práctica, se analizan 4 seleccionadas obras de teatro escritas durante la década de 1930. Se trata de *La zapatera prodigiosa* (1930), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y finalmente *La casa de Bernarda Alba* (1936). Los hechos más importantes e inspirados de la vida y entrono del autor, contexto histórico y literario forman parte de la parte práctica.

Palabras claves: Federico García Lorca, mujeres, teatro, estatus social

Índice

1	Introducción	9
2	Contexto histórico	10
2.1	Feminismo en España	11
3	Contexto literario.....	13
3.1	La Vanguardia en España	13
3.2	Generación del 27 — Introducción.....	14
3.2.1	Origen del nombre	15
3.2.2	Rasgos característicos de su trabajo	15
4	Federico García Lorca (1898—1936)	16
4.1	La vida de Federico García Lorca.....	16
4.2	La obra teatral (el teatro lorquiano)	18
4.3	La mujer en la vida de Lorca y su influencia en teatro lorquiano.....	20
5	Análisis de la obra <i>La zapatera prodigiosa</i>	23
6	Análisis de la obra <i>Bodas de sangre</i>	30
7	Análisis de la obra <i>Yerma</i>	38
8	Análisis de la obra <i>La casa de Bernarda Alba</i>	45
9	La comparación de las 4 obras	51
10	Conclusión.....	55
11	Bibliografía.....	57

1 Introducción

El tema del trabajo final es la mujer en el teatro de Federico García Lorca. Federico García Lorca era un poeta, prosista y dramaturgo español de la primera mitad del siglo XX. Al principio se hizo famoso como poeta, en las décadas de 1920 y 1930 comenzó a dedicarse por completo al teatro. Fue en ese momento cuando se crearon sus obras más exitosas, cuyos protagonistas eran principalmente las mujeres.

El objetivo del trabajo final es analizar cómo se representa la mujer en la sociedad en las obras teatrales de Lorca, es decir, analizar según autor, cuál es su lugar y papel en la sociedad, a qué destinos se enfrenta y si se rebela contra su destino. Para lograr el objetivo de la tesis serán examinadas cuatro obras de teatro – tres tragedias y una farsa. Estas son: *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, *La zapatera prodigiosa*.

La vida de las mujeres no era fácil durante la primera mitad del siglo XX. No podían elegir un esposo según la voz del corazón, no podían educarse y trabajar completamente, no podían tomar decisiones y expresarse libremente. Su papel principal era el cuidado del hogar, los domésticos y el cuidado de los niños. En otras palabras, no tenían tanta libertad para hacer lo que querían y no se tenían en cuenta sus sentimientos. Incluso en los trabajos de los autores, las mujeres fueron más bien silenciadas.

Por eso podemos preguntarnos: ¿Por qué Lorca se centra en las mujeres en particular? ¿Por qué los elige para los papeles de las heroínas? ¿Por qué no escribe como otros autores sobre los hombres como protagonistas? ¿Desafían las mujeres a sus destinos predestinados? Si es así, ¿de qué manera? ¿Cómo termina su destino, qué solución eligen las mujeres?

Trato de responder a estas preguntas en el trabajo. Primero, se caracterizan los trasfondos de la obra del autor, desde el contexto histórico y literario, pasando su vida hasta su obra teatral. El capítulo de la obra teatral contiene no sólo las características del teatro lorquiano, sino también, por ejemplo, el tema de las mujeres y su influencia en la creación.

La parte más grande es la análisis de las cuatro obras. Se examinan los temas de las mujeres ya mencionados (matrimonio, el papel en la sociedad, la maternidad...) que se relacionan también con el entorno de las mujeres: contexto histórico, simbolismo, problemática y resultados exitosos o fallidos. Además, se examinan las características de los personajes y su resistencia al destino. Finalmente, las obras se comparan entre sí.

2 Contexto histórico

Mi trabajo se centra en las obras teatrales de Federico García Lorca. Por eso me gustaría dedicarme a los momentos importantes durante los años de su vida en un contexto histórico. Se trata del período desde 1898 hasta 1936.

A finales del siglo XIX, la crisis llegaba a su cumbre en España, causada por un evento conocido como *El desastre de 1898*. En este año, cuando nació Lorca, España perdió sus últimas colonias en América i también en Asia tras una guerra naval con los Estados Unidos. Estas colonias son, por ejemplo, Puerto Rico, las islas Hawái, Cuba o Filipinas... (Forbelský, Sánchez 2017, p. 20)

En 1902, Alfonso XIII llegó al trono y gobernó el país hasta 1931. Este período se caracteriza por la alternancia de dos partidos políticos – conservadores y liberales. Desgraciadamente, incluso en este período, España todavía ha tenido dificultades con importantes problemas económicos y sociales que se reflejaron en el arte también. (Fenclová, et al. 1999, p. 24)

Hacia el año 1923, el país estaba gobernado por una dictadura militar encabezada por el general Primo de Rivera con el permiso del rey Alfonso XIII. Durante la dictadura se suprimieron los partidos políticos (Alchazidu, et al. 2004, p. 124) y algunos artistas comenzaron a manifestar su desaprobación al régimen – Miguel de Unamuno, Valle-Inclán... El rey empezó a perder la confianza de sus políticos que lo apoyaban y esto se reflejará en 1931. En este año pasarán las elecciones que ganarán los republicanos. El rey se exilió y en España empezó el período de la Segunda República, que duró hasta 1936. (Forbelský, Sánchez 2017, pp. 23–24)

Como escribe Bartoš (1998, p. 117 y pp. 120–121), la Segunda República se caracteriza por un gobierno republicano-socialista, que intentó establecer varios cambios y reformas en la sociedad – reforma agraria, limitación de la influencia de la iglesia, cambios en el ejército y en la educación (énfasis en la calidad), mejorar las condiciones de los trabajadores... Sin embargo, más tarde comenzaron a manifestarse los disturbios contra la República, que llevaron a un levantamiento militar en 1936. Finalmente este conflicto culminó en la Guerra Civil.

La Guerra Civil duró tres años, desde 1936 hasta 1939. Poco a poco, tomaron parte otros países – Alemania e Italia, la Unión Soviética... pero también escritores como soldados. Los artistas empezaron a escribir sobre la guerra y sus defectos en sus trabajos. (Forbelský, Sánchez 2017, pp. 25–26) Al final de la Guerra Civil, muchos escritores se exiliaron, lamentablemente no todos. Algunos de ellos no sobrevivieron, como ya mencionado Federico García Lorca.

2.1 Feminismo en España

El feminismo se estaba desarrollando en España desde 1890, pero el mayor “boom” se presentó durante la Primera Guerra Mundial (1914–1918). Fue después del final de la Primera Guerra Mundial, especialmente con el paso de los años 20 y 30, cuando comenzó a imponerse en la sociedad española cada vez más la imagen de la llamada *Mujer Nueva* – una mujer moderna que trabaja, se educa y vive independientemente de su marido o del matrimonio en general; también se expresa libremente a través de su ropa, peinado, sus ideas... Todo sin miramiento a su condición social. (Anderson en Johnson 2008, pp. 251–252)

Esta imagen condujo a diversos cambios sociales y políticos, al nacimiento de asociaciones y movimientos feministas que luchaban por la igualdad de hombres y mujeres. Sin embargo, el feminismo no alcanzó el éxito en el ámbito legislativo hasta la instauración de la Segunda República. Se incorporaron a la ley los temas como el sufragio de mujeres, el divorcio o el derecho laboral del mujeres. (Aguado y Ramos; Capel en Plaza-Agudo 2019, p. 217)

Como escribe Johnson (2008, p. 252 y pp. 256–257) el tema principal del feminismo fue la crítica de la sociedad, su tratamiento de las mujeres – la esfera cultural, educativa, laboral, jurídica, vital (matrimonio). Lo más importante era la educación y el trabajo de las mujeres, porque la clave para su independencia de los hombres y del matrimonio era conseguir un trabajo con sentido. Entonces, fue la educación superior la que condujo a la adquisición del trabajo y una vida libre. Sin embargo, el problema fue que durante la gran parte del siglo XIX, la educación de las mujeres se centró únicamente en los domésticos y las artes con conocimientos mínimos de la lectura y escritura.

Otro problema era la tradición fuertemente arraigada y asociada con el hogar y el matrimonio, con la maternidad y el cuidado de los hijos. En ese período, el matrimonio era la única solución posible para asegurarse económicamente sin trabajo y al mismo tiempo mantener el respeto social (buen nombre). La maternidad, a su vez, era considerada la misión primaria de todas las mujeres. Por lo tanto, las mujeres solteras eran menospreciadas. (Herrera Gómez; Millett; Nesh; Quiles en Plaza-Agudo 2019, p. 218)

En conclusión, me gustaría mencionar algunos nombres significativos. Son las conocidas feministas españolas del siglo XX. Johnson (2008, p. 252 y 257) enumera nombres como Carmen de Burgos, María Martínez Sierra, Margarita Nelken, Rosa Chacel y María Zambrano, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán.

3 Contexto literario

Ortega (1987, pp. 11–12) dice que el comienzo del siglo XX es, para España, un período de gran desarrollo del arte, desde la música y pintura – Manuel de Falla o Pau Casals, Juan Miró con Salvador Dalí o Pablo Picasso; hasta la ciencia y la literatura. También se nacen varios movimientos literarios y generaciones de artistas.

Antes de la Primera Guerra Mundial se desarrolló el *modernismo* que se enfocó en la renovación de poesía. Los artistas fueron por ejemplo Juan Ramón Jiménez, Ramón María del Valle-Inclán o Manuel Machado. Junto al modernismo se formó también la *Generación del 98*. Los representantes de esta generación fueron Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu y Azorín. (Fenclová, et al. 1999, pp. 24–25)

Alrededor del año 1904, se comenzó a formar una nueva generación de artistas, criticando a sus predecesores. Se trata de la *Generación del 14*, cuyos representantes se denominaron también *Los Novecentistas* – José Ortega y Gasset, Eugenio D’Ors, Gregorio Marañón, Manuel Azaña, Gabriel Miró y Ramón Pérez de Ayala. (Fenclová, et al. 1999, p. 33)

Después de la Primera Guerra Mundial, entre los años 1920 y 1930, en España se inicia el período llamado *Edad de la Plata* o *Segunda Edad de Oro*. Se crearon otros movimientos y generaciones (*Generación del 27*) y se presentaron varios experimentos en la creación de los autores. Por último, pero no menos importante, España está fuertemente influenciada por Europa y sus movimientos vanguardistas – futurismo, cubismo, expresionismo, ultraísmo, creacionismo, dadaísmo y sobre todo surrealismo. (Krč, Zbudilová 2010, pp. 150–152)

3.1 La Vanguardia en España

En España, la vanguardia pasó en dos fases. En la primera etapa (1905–1925), los movimientos de vanguardia con mayor influencia fueron *ultraísmo* y *creacionismo*. Se produjeron los primeros manifiestos, a la cabeza de Juan Ramón de la Serna. (Alchazidu, et al. 2004, pp. 157–158)

El ultraísmo surgió en 1919 como parte de un manifiesto firmado por Guillermo de la Torre y también Rafael Cansinos. Ultraísmo emplea imágenes o metáforas desordenadas, varios neologismos o palabras relacionadas con la modernidad. Otro rasgo

es la omisión de signos de puntuación o conjunciones, las palabras se inscriben en formas geométricas. Es como un juego sin las reglas, sin la razón. (Fenclová, et al. 1999, p. 35)

El creacionismo fue creado por el poeta chileno Vicente Huidobro. Este movimiento puso énfasis en la creación no de manera desatinada, sino cuidadosamente y perfeccionadamente. Los autores juegan con las palabras, creando otras completamente nuevas. (Alchazidu, et al. 2004, pp. 153–154)

La segunda fase (1925–1936) está influenciada por el surrealismo, que se difundió gracias a varias personalidades: Juan Larrea o André Breton, luego Luis Buñuel y Salvador Dalí. (Alchazidu, et al. 2004, p. 157) El surrealismo se desvía de la poesía pura, se pone énfasis en el proceso espontáneo de la escritura – el autor no piensa tanto en su trabajo y enfatiza la importancia de la subconsciencia, emplea su imaginación. (Forbelský, Sánchez 2017, p. 59)

3.2 Generación del 27 — Introducción

La Generación del 27 fue un grupo de autores jóvenes que comenzaron a componer alrededor de la década de 1920. Los miembros de esta generación fueron Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Juan Larrea y José Moreno Villa (Ortega 1987, pp. 17 y 20) La mayoría de ellos eran principalmente poetas, pero algunos de ellos se hicieron famosos en otra especialidad. Por ejemplo, Federico García Lorca, a quien el trabajo se centra más en otras páginas, se dio a conocer también gracias a su labor de dramaturgo.

Aunque los artistas eran muy diferentes, lo que unía a todos era sobre todo su amistad. Los miembros planearon muchas reuniones, que tuvieron lugar en la famosa Residencia de Estudiantes en Madrid, dónde se habían conocido, o en el Centro de Estudios Históricos. Además, la mayoría de ellos participó en la creación de las revistas, en las que también colaboraron con sus obras. Fueron las revistas como *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente* o la revista *Litoral*. Por último, si bien no menos importante, cooperaron en el trabajo de las publicaciones comunes – *Nómina incompleta de la joven literatura (1927)* o *Antología de poesía española (1915 – 1931)*. (Alchazidu, et al. 2004, p. 159)

3.2.1 Origen del nombre

En 1927, en Andalucía se organizó una celebración con motivo del tercer centenario aniversario de la muerte del poeta cordobés Luis de Góngora. En la celebración participaron la mayoría de los miembros antes mencionados de la Generación del 27, para quienes Góngora fue una fuerte inspiración en su trabajo. Fue este evento que derivó su nombre – Generación del 27. (Forbelský, Sánchez 2017, pp. 56–57)

Sin embargo, antes esta generación se había obtenido muchos otros nombres. Estos nombres fueron creados de las relaciones mutuas de los miembros – intereses y actividades comunes, pero también de diversas influencias externas del entorno nacional y extranjero – contexto literario, política y situación social. Los apodos fueron *Generación de los años 20*, *Generación de la vanguardia*, *Poetas profesores*, *Generación de la amistad*, *Generación Guillén-Lorca*, *Generación de la dictadura*, *Generación de la República...* (Ramoneda 2001, p. 352)

3.2.2 Rasgos característicos de su trabajo

A pesar de todas sus diferencias de carácter y las diferencias en el estilo de su trabajo, este grupo de poetas tenía una variedad de rasgos en común.

El desarrollo de la Generación del 27 estuvo muy influenciado por muchos factores y lo podemos dividir en dos momentos principales. En el primer momento (la vuelta de los años 20 y 30), los poetas se fascinaron con los autores clásicos, como Bécquer y su poesía, o como ya mencionado Luis de Góngora – la tradición española. (Alchazidu, et al. 2004, p. 160) También se inspiraron en la poesía pura de Juan Ramón Jiménez, sin cualquier prosaísmo y sentimentalismo – lo despreciaron como los autores vanguardistas anteriores. Por último, se interesaron por la poesía popular, especialmente por la recreación del romancero. (Ortega 1987, pp. 20–21)

En la segunda etapa (los principios de los años 30), chocaron con el desarrollo de las corrientes de vanguardias europeas, se inspiraron especialmente en el surrealismo. Entre otras cosas, estuvieron influenciados por la situación política y social en esta etapa – temas como la muerte, la injusticia, la existencia, la verdad... Tras el estallido de la Guerra Civil, la generación se desintegró. La mayoría de los poetas escapó antes de la guerra y se exilió. (Fenclová, et al. 1999, p. 36) Lamentablemente, algunos de ellos fueron detenidos o matados, como en el caso de Federico García Lorca.

4 Federico García Lorca (1898–1936)

4.1 La vida de Federico García Lorca

Federico García Lorca fue un poeta y dramaturgo español, y uno de los autores más conocidos de la Generación del 27.

Nació el 5 de junio en 1898 en Fuente Vaqueros, un pueblo pequeño de la provincia de Granada, donde pasó la mayor parte de su infancia. Su padre era un viudo adinerado y su madre enseñaba en una escuela primaria local para chicas. Gracias a ella, el interés por la literatura, el arte y la música despertó en Lorca muy pronto. Aunque tenía problemas con agilidad, a él le gustaba pasar tiempo con otros niños, y son los juegos y canciones, los que podemos encontrar tanto en su poesía como en su obra teatral. En ese momento, también comenzó a desarrollarse su pasión por la naturaleza. Lorca tuvo la multitud de primos, y en particular se aficionó a sus primas con las que pasaba mucho tiempo. Algunos de esos momentos y encuentros él utilizó en sus obras. (Gibson 1989, p. 12–14)

Alrededor de los años 1905 y 1906 conoció por primera vez un tradicional teatro de marionetas que visitó a su pueblo e inmediatamente “se enamoró” de este género. Fue un inicio de su trabajo posterior con el teatro La Barraca. (Rosendorfský 1977, p. 218) Durante esa época, cuando su padre llegó a ser uno de los hombres más ricos del pueblo, Lorca comenzaba a notar las diferencias sociales y materiales entre las personas. Pronto se hizo amigo de una chica de una de esas familias muy pobres y se encontró en otro lado de la sociedad; vio la crueldad, el sufrimiento, la injusticia y la realidad – lo que no se ve a simple vista. También empezó a comprender cada vez más a las mujeres con las que tenía una relación muy cerca. (Gibson 1989, pp. 17–18)

En 1909, la familia se mudó a Granada, donde Lorca terminó sus estudios secundarios en 1915. En los años siguientes viajó con amigos, escribiendo varias notas de estos viajes, que luego utilizó en su primer libro *Impresiones y paisajes* en 1918. (Gibson 1989, p. 43 y pp. 47–50)

En 1919 se trasladó a la capital – Madrid, donde empezó a estudiar Derecho y Filosofía. Sin embargo, Lorca no encontró mucha afición a esta disciplina. Lo atrajo cada vez más a la literatura, la música y el arte. Empezó a trabajar en sus primeras obras. (Rosendorfský 1977, p. 218)

Durante sus estudios vivió en la famosa Residencia de Estudiantes, donde permaneció hasta el año de 1928. Aquí se hizo amigo de muchos otros artistas y poetas jóvenes que luego llegaron a ser los miembros del grupo de Generación del 27. Entre ellos por ejemplo Pedro Salinas, Luis Buñuel, Jorge Guillén, Rafael Alberti o Salvador Dalí – el pintor muy famoso, que luego se convirtió en un compañero muy cercano de Lorca. Lorca también conoció a Juan Ramón Jiménez, quien luego influyó fuertemente en esta generación de poetas y artistas jóvenes. (Krč, Zbudilová 2010, p. 156)

Gracias a una beca en 1929, Lorca pudo continuar con sus estudios en la Universidad de Columbia en Nueva York, en Estados Unidos. Fue su estancia en Nueva York y la vida allí lo que asombró mucho a Lorca, lo inspiró a escribir sus experiencias y conocimientos en su obra *Poeta en Nueva York (1940)*. Sin embargo, además de Nueva York, Lorca también visitó Canadá, Sur de América o en 1930 Cuba. (Krč, Zbudilová 2010, p. 156)

Cuba le recordó su Granada natal, de la cual se echaba de menos, así que después de 1930 volvió a España. Aquí, durante la época de Segunda República, fundó y durante un tiempo también dirigió el universitario teatro ambulante *La Barraca*, con el que recorrió muchas zonas y muchos pueblos españoles, donde conoció la vida y la cultura de los campesinos pobres. Estas visitas fueron una gran inspiración para las obras posteriores de Lorca y gracias a ellas también se involucró en la política, que aún no le interesaba. (Rosendorfský 1977, p. 218) Simpatizaba con republicanos y comunistas, con varios activistas revolucionarios – escritores y políticos, asistía a sus reuniones. Con su teatro, Lorca protestó contra la tiranía y la injusticia social, defendió a los ciudadanos de los pueblos pequeños. (Fischer 1951, pp. 59–60)

Durante esta época Lorca tiene un gran éxito como dramaturgo, se presenta la temporada culminante de la producción teatral y se crean sus mejores obras – los dramas *Bodas de sangre* y *Yerma*, o *La casa de Bernarda Alba*. (Rosendorfský 1977, p. 218)

A menudo regresaba de sus viajes con el teatro a Granada, donde empezó a dedicarse a la pintura y la música. Durante este período tan exitoso, sin embargo, Lorca tuvo momentos oscuros, llenos de frustración y dolor. Estos momentos se repitieron y se convirtieron en parte de su vida. Cuando quiso volver a América para inspirarse de nuevo en su obra, estalló la Guerra Civil en España – 1936. Lorca fue detenido por sus opiniones progresistas tanto en la política, como en la literatura. Finalmente le dispararon. (Krč, Zbudilová 2010, p. 157)

4.2 La obra teatral (el teatro lorquiano)

Lorca empezó a dedicarse al teatro y la creación teatral ya hacia el año 1920, cuando todavía creó también obras poéticas. Sin embargo, no fue hasta 1930 cuando se presentó un momento crucial en su creación teatral, a partir de este año se dedicó de manera intensiva solamente al teatro y se crearon sus obras más famosas y exitosas. (Ramoneda 2001, p. 446)

Este año también se corresponde con el teatro ambulante *La Barraca*, con que Lorca recorrió los pueblos de España y donde ganó mucha inspiración para sus obras – la vida social y cultural de la gente del pueblo, su amor y admiración por ellos. (Alchazidu, et al. 2004, p. 177)

La obra teatral de Lorca se puede dividir en varios ámbitos. Sus primeras obras no cosecharon tanto éxito, estaban escritas en verso y estuvieron influenciadas por el teatro poético y el modernismo. Son las obras *El maleficio de la mariposa (1919)* y *Mariana Pineda (1923)*. (Forbelský 1999, p. 260)

Otro grupo está formado por farsas y comedias: *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita (1923)*, *Retablillo de don Cristóbal (1931)* – loutkohry, *Amor de don perlimpín con Belisa en su jardín (1929)*, *La zapatera prodigiosa (1930)*. (Forbelský, Sánchez 2017, p. 418)

La Zapatera es una joven que se casó con un Zapatero mayor. Desafortunadamente, hay falta de amor en su matrimonio y desde el principio aparecen los problemas. Uno de ellos es el comportamiento de la Zapatera con su marido – lo trata con rencor y constantes insultos... Al final, el Zapatero no puede soportar este tratamiento y deja a su esposa – se va. Desde este momento, la Zapatera es dependiente de sí misma y empieza a trabajar. Un día, aparece en el pueblo un titiritero errante, que en realidad es el marido de la mismísima Zapatera. Finalmente, el Zapatero se quita el disfraz.

El tercer grupo está formado por obras experimentales: *Así que pasen cinco años (1931—1936)*, *El público* y *Comedia sin título (1935)*. Y el último ámbito son sus obras más famosas, tragedias de la vida rural: *Bodas de sangre (1933)*, *Yerma (1934)*, *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores (1935)*, *La casa de Bernarda Alba (1936)*. (Ramoneda 2001, p. 446)

La obra *Bodas de sangre* trata sobre el día de la boda de los novios, que, sin embargo, no termina en “felices para siempre”. El día de su boda, la Novia se escapa con Leonardo – le pidió la mano antaño, pero finalmente el Novio alcanza la pareja en el bosque. Después de una feroz pelea, ambos personajes masculinos mueren. La Novia queda solo junto a la Madre del Novio y la Mujer – esposa de Leonardo.

En *Yerma*, la protagonista es una mujer joven y guapa, casada con Juan. Sin embargo, vive en un matrimonio infeliz y triste porque lo único que echa de menos son unos hijos. La causa del problema es su marido Juan, que no desea tener hijos y sólo quiere vivir con su esposa. Yerma se preocupa por esto porque otras mujeres ya tienen hijos, pero ella es la única que no los tiene. Finalmente, el sufrimiento acumulado la lleva al asesinato de su propio marido como única solución.

Tras la muerte de su marido, Bernarda Alba vive junto a sus 5 hijas, su madre y sirvientas en una casa, donde domina con mano dura. Contiene sus hijas estrictamente encerradas. No quiere que salgan de casa, no quiere que nadie los visite. En resumen, no quiere que sus hijas se casen. Desafortunadamente, todo conduce a situaciones complicadas y discusiones entre las hermanas. Uno de los problemas también es Pepe el Romano, el prometido de la hija mayor. Sin embargo, él se enreda con la más joven – Adela. Al final, toda la situación y la insostenible presión de Bernarda culminan con la muerte de Adela.

Ahora me gustaría centrarme en las características principales del teatro lorquiano.

El tema principal de sus obras es el conflicto entre dos antagonismos: la autoridad y la libertad. La autoridad se puede representar en forma de orden, tradición, sociedad o realidad. Contra ella se oponen; por ejemplo; el deseo, el instinto y la imaginación como la libertad. Cada una de estas fuerzas también está representada por una serie de símbolos – tierra, luna, sangre, belleza, vestido... (Ruiz Ramón 1992, p. 177)

Otro tema importante es el esquema de la llamada *trinidad tamática*: amor-libertad-muerte, presentándose en diversas formas. En la mayoría de los casos, el amor no se puede cumplir (es imposible), el protagonista la anhela y muchas veces elige un final trágico por este amor. La libertad es inalcanzable. Es un mero instinto del protagonista, que lucha contra la autoridad – a menudo la sociedad y sus ideales. La muerte es la única manera de terminar el conflicto. En las obras de Lorca es tomado particularmente por las mujeres. (Forbelský 1999, p. 261)

La muerte de este esquema se relaciona con otro rasgo, que se encuentra tanto en la poesía como en las obras teatrales. Es un sentimiento de frustración que es la culminación de la lucha entre la realidad y los deseos incumplibles, que llevan al protagonista al trágico final – la muerte. (Alchazidu, et al. 2004, p. 169 y p. 178)

Con esto llegamos a destinos trágicos. En sus obras, Lorca se centra principalmente en los destinos de la gente del pueblo y sus rurales relaciones españolas – actúa por instinto, su vida no es fácil. (Forbelský, Sánchez 2017, p. 419) Lorca muestra su simpatía y comprensión con estas personas, especialmente con las mujeres, su vida y sus problemas. (Krč, Zbudilová 2010, p. 162)

Por último, pero no menos importante, me gustaría mencionar el lenguaje. Lorca usa prosa y poesía así como realidad. El lenguaje poético está lleno de símbolos, metáforas mezcladas con una tradición popular. Hay expresiones de la gente del pueblo, canciones populares. (Alchazidu, et al. 2004, p. 178)

4.3 La mujer en la vida de Lorca y su influencia en teatro lorquiano

Como ya he mencionado, desde 1920, las obras de Lorca han tenido cada vez más a las mujeres como protagonistas. Entonces podemos preguntarnos por qué es así, por qué Lorca no se centra más en los personajes masculinos, como otros autores.

Lorca estuvo rodeado de muchas mujeres a lo largo de su vida – desde su infancia, pasando por sus años de estudiante hasta la edad adulta. En comparación con otros, Lorca entendía muy bien a las mujeres, tenía una relación muy cercana con ellas y entendía su mundo, lo que también se reflejaba en su obra teatral.

Cuando era joven, por ejemplo, pasaba mucho tiempo con sus primas, especialmente con su prima mayor Clotilde García Picossi. Como escribe Gibson (1989, p. 14), el vestido verde de Clotilde apareció más tarde como motivo en la tragedia *La casa de Bernarda Alba* o en la farsa *La zapatera prodigiosa*. La menor de las hermanas, Adela, lleva un vestido verde en señal de rebeldía. Por otro lado, la heroína principal – la Zapatera, también lleva en un momento un vestido del mismo color.

Otro momento importante fue la amistad con una niña de una familia muy pobre que vivía en pésimas condiciones rurales. Fue en ese momento cuando Lorca desarrolló compasión y comprensión por los problemas de las mujeres y su vida en la Andalucía rural. (Gibson, 1989, p. 18) Según Krč (2010, p. 162), fueron precisamente las mujeres las que más sufrieron, ya sea por el amor incumplido, la desesperación amorosa, el trato de la sociedad, los problemas matrimoniales, también los partos frecuentes, por la injusticia y desigualdad.

Durante las décadas de 1920 y 1930, Lorca conoció a muchas feministas o llamadas *Nuevas mujeres* – amantes, esposas o simplemente amigas de amigos más cercanos de Lorca (incluso los amigos de la Residencia de Estudiantes): Concha Méndez (poeta), Maruja Mallo (pintora), María Martínez Sierra (escritora y activista), Catalina Bárcena (actriz), Carmen de Burgos (escritora), Margarita Xirgu (actriz), María Zambrano (filósofa y activista política)... Las ideas de las *Nuevas mujeres* y el feminismo en general suelen ser entrelazados en sus tragedias y también en sus comedias. (Johnson 2008, pp. 253–255)

En los dramas rurales, las heroínas principales luchan con su destino predestinado: un matrimonio insatisfactorio, maternidad, honor, problemas de amor, puesto y papel en la sociedad – trabajo, educación, libertad... La mayoría de estos problemas termina trágicamente. Lo mismo ocurre en las comedias de Lorca que, sin embargo, describen el tema de una manera ligeramente diferente, “alegre”.

Según Johnson (2008, p. 260 y pp. 262–263), en *Bodas de sangre* se trata, por ejemplo, de un matrimonio concertado por razones sociales y económicas. En *La casa de Bernarda Alba*, es un matrimonio por dinero, una cuestión de libertad y autoridad – el hogar. El mismo problema con el matrimonio se muestra también en *Yerma* junto con la maternidad y la infertilidad. La Zapatera en *La zapatera prodigiosa* se casa con un Zapatero por seguridad económica, aunque hay una gran diferencia de edad entre ellos. El Zapatero se casa para no estar solo en su vejez.

Zdenek (1955, p. 69) escribe que cada una de las mujeres de las obras de Lorca es también una especie de símbolo determinado: la Zapatera representa la juventud y expectativas; Yerma y la Madre en *Bodas de sangre* son símbolos de la maternidad y el amor maternal; Adela representa la rebeldía y la “inocencia”; Bernarda, en cambio, la autoridad y el control; y la Novia en *Bodas de sangre* representa pasión junto al pasado e indecisión.

Las protagonistas también tienen una preciosa oportunidad de Lorca. Una oportunidad que lo diferencia de algunos otros escritores masculinos, que nadie les da sin más. Como indica Johnson (2008, p. 274), es una oportunidad para manifestarse, para hablar, para expresar su opinión y los sentimientos, para defenderse de la injusticia. En ese momento, no era costumbre que las heroínas se expresaran de esta manera. Al contrario, los escritores masculinos en sus obras tienden a dirigir a las mujeres, no les dan espacio para expresarse libremente, no les dan la voz.

5 Análisis de la obra *La zapatera prodigiosa*

En comparación con las otras obras analizadas, *La zapatera prodigiosa* es una farsa escrita por Lorca en 1930. La obra se divide en 2 actos y, como indica el título, el personaje principal es una mujer – La Zapatera que lucha con problemas en su matrimonio.

Se cuenta la historia de la Zapatera, una mujer joven que está casada con un Zapatero mayor que ella. La pareja no se casa por amor, sino por razón, su matrimonio había sido convenido de antemano. La Zapatera no está feliz, no está enamorada de su marido y sueña con los amores. Constantemente se queja y lamenta, lo que molesta a su marido. Después de un tiempo el zapatero decide que la deje y se vaya. La Zapatera se queda solo para todo, tiene que enfrentarse a los feos chismes de sus vecinos. Empieza a trabajar en la taberna, espera hasta que se vuelva su marido. Un día, un titiritero llega al pueblo para contar las historias. Nadie sabe que es el Zapatero disfrazado. El Zapatero se entera que su mujer lo añora y que lo ama de verdad. La pide perdón.

La zapatera prodigiosa es una farsa violenta, cuya trama está ambientada en el campo español, donde revela una vida tradicional dominada por la sociedad y su orden. La mujer tiene aquí un lugar dado y tiene que cumplir su único papel, mientras que el hombre es la cabeza de familia. (Johnson 2008, pp. 260–261) Vilches de Frutos (2005, p. 530) escribe que la palabra violento se refiere a la violencia en el sentido “psíquico”. Se relaciona con el carácter de la protagonista y su comportamiento, tanto con su marido como con los demás – salvo un personaje que es el Niño. Por otro lado, también es una actitud violenta de los vecinos del pueblo hacia la Zapatera.

La obra consta de 2 actos y un prólogo, y fue estrenada en 1930 – la primera versión de Lorca. La última versión se presentó 5 años después, en 1935, en Buenos Aires. (Pavis en Giménez Micó 1995, p. 356) El personaje de la protagonista no está completamente inventado. Lorca se inspiró en personas de su vida real. Su modelo a seguir para Zapatera podría ser, por ejemplo, Dolores Cibrián – sirvienta de Emilia Llanos, amiga de Lorca (Vilches de Frutos 2005, p. 530) o Amelia Agustina González – vecina de Lorca y dueña de una zapatería en Granada. (Johnson 2008, p. 262)

Esta farsa está dividida de tal manera que el comportamiento y el carácter de la Zapatera se desarrollan durante la obra. Pasa de ser una niña pequeña a una mujer madura (psicológicamente) que tiene que cuidar de sí misma tras la salida de su marido. Al comienzo del matrimonio, ella no estaba preparada para asumir su papel predeterminado porque era demasiado joven e ingenua. (Nichols 1980, pp. 335 y 339) Al final, se las arregló sin el Zapatero. Comenzó un negocio, dejó de ser violenta con los demás e incluso empezó a echar de menos a su esposo.

Según Ruiz Ramón (1992, pp. 184–185), los dos temas principales incluyen el problema del matrimonio obvio a primera vista – infeliz e insatisfactorio, y también el conflicto entre la realidad y el mundo de la fantasía – representado por la protagonista especialmente en el primer acto. La Zapatera choca constantemente con su entorno, tanto con los habitantes del pueblo como con el orden de la sociedad, que no permite nada diferente. Por otro lado, está fuertemente controlada por su imaginación.

“[...] , porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca, y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible. [...]” (García Lorca 2007b, p. 46)

Como describe Johnson (2008, p. 260), el matrimonio del Zapatero y la Zapatera fue concluido por razones económicas, no por la propia pareja – como en el caso de otras obras analizadas. Ambos fueron empujados al matrimonio sin ningún sentimiento o deseo que los conectara, lo que creó el primer problema: la disfuncionalidad del matrimonio y la insatisfacción en él.

“ZAPATERA: Adiós, hijito. Si hubiera reventado antes de nacer, no estaría pasando estos trabajos y estas tribulaciones. ¡Ay dinero, dinero, sin manos y sin ojos debería haberse quedado el que te inventó!” (García Lorca 2007b, p. 53)

“ZAPATERO: [...] Mi hermana, mi hermana tiene la culpa, mi hermana que se empeñó: «Que si te vas a quedar solo», que si qué sé yo. [...]” (García Lorca 2007b, p. 57)

Picciotto (1966, p. 251) afirma que por desgracia, la Zapatera no tenía dinero de sobra, por lo que tuvo que casarse con un zapatero, quien le mantendría en el futuro tanto económicamente como en términos de seguridad. En definitiva, como dicen los padres,

así será. El Zapatero tampoco se casó por su propia voluntad, fue forzado por su hermana. Ella le inculcó en la cabeza que tenía que casarse para no estar solo en su vejez y tener a alguien que lo cuidara.

Otro problema está inmediatamente conectado con esto – la gran diferencia de edad entre la pareja y su carácter. Al principio, la Zapatera es muy joven (18 años) y una chica preciosa llena de energía, temperamento e ilusiones; llena de la vida que le queda por delante. El Zapatero ya es un hombre mayor (53 años) que quiere tener su tranquilidad en el hogar, y una buena esposa que atende a hogar y haga lo que le digan. Sin embargo, la Zapatera no puede cumplir con esto, por lo que es “castigada” por la sociedad del pueblo. (Johnson 2008, p. 260; Vilches de Frutos 2005, p. 531)

Nichols (1980, pp. 339 y 344) dice que en la primera salida, se revela el lado juvenil de la Zapatera, llegando a la casa llena de pasión y malicia (hacia los aldeanos). Los aldeanos están constantemente hablando de ella afuera, tratándola con rudeza con sus insinuaciones. ¿Y por qué? Precisamente por su comportamiento “falso” – no apto para una mujer casada, y por su actitud al matrimonio. Una vez se casó con un Zapatero, aceptó el papel de esposa y ama de casa, por lo que también debe actuar en consecuencia y comportarse en público.

Según Picciotto (1966, p. 252), el problema es que a lo largo del primer acto, la Zapatera se pierde constantemente en su mundo irreal, donde todo es diferente y donde ha soñado todo según sus ideas y deseos – incluidos su pretendientes. En resumen es un niño inmaduro que se concentra en cosas completamente distintas y se comporta de otra manera a lo que se espera de ella. En su propio mundo, puede cumplir todo lo que no obtiene en realidad, tanto en el matrimonio como en la sociedad.

Su inmadurez se muestra de muchas formas además de la fantasía. La Zapatera se preocupa más por sí misma que por los demás, ella es la prioridad. No sabe cómo enfrentar las críticas y no admite que a veces podría haber una falla de su parte – es irresponsable. No puede cumplir con lo que tiene, mira a la gente por encima del hombro. Solo se pelea sin sentido con otros y se comporta de manera grosera incluso con su marido. (Nichols 1980, pp. 339–340 y 344) Gracias a él tiene un lugar para quedarse, comida, ropa, dinero... Él trabaja todos los días para que puedan vivir. Aunque la Zapatera lo tiene todo (menos amor), no está satisfecha. (Mazzara 1958, p. 187)

“ZAPETERA: [...], si yo lo he hecho ha sido por mi propio gusto... [...].” (García Lorca 2007b, p. 50)

“ZAPATERA: [...] Me casé contigo, ¿no tienes la casa limpia?; ¿no comes?; ¿no te pones cuellos y puños que en tu vida te los habías puesto? [...] ¿Qué más quieres? Porque yo todo menos esclava. Quiero hacer siempre mi santa voluntad.” (García Lorca 2007b, p. 61)

Johnson (2008, p. 261) proclama que ella imagina la vida de otra manera. No está satisfecha con el papel de esposa, con el papel de sirvienta de su marido. No será la típica mujer que la sociedad dice que debe ser. Aparece más bien como una *Nueva Mujer*, como en el caso de Yerma. Quiere algo más que cuidar de la casa y tener un marido que es su jefe, que ordena. No así, ella no hará lo que no quiere hacer. Está demasiado ensimismada para eso.

Cuanto más se ocupa de sí misma, más discute con todos. No se da cuenta de que su comportamiento rudo le resultará contraproducente (cómo trata a los demás, los demás la tratan a ella) y termina vengándose. No obstante, ella está contenta con su mundo de fantasía, no le interesan los problemas de otra gente. Ella insulta cada vez más a su esposo, lo trata con falta de respeto.

El Zapatero no la entiende en absoluto. No puede comprender el lado fantástico de la personalidad de ella. Además, él es varios años mayor que ella, también tenso y serio, frío. (Picciotto 1966, p. 252) Nichols (1980, p. 340) escribe que él no está contento con ella, no es una esposa típica, aunque hace todo por él. La Zapatera empieza a pensar en su situación. ¿Por qué tiene un marido con el que no se siente nada cómoda ni le atrae, y con el que no tiene nada en común? ¿Por qué aceptó el matrimonio?

Como asevera Picciotto (1966, p. 252), el Zapatero no le hizo nada. Él la cuida para que no le falte de nada y ella lo trata como a un trapo. Ella mira a su marido por encima del hombro, lo desprecia. Constantemente discute con él y lo colma con muchos comentarios. Ella le evoca su edad y no cree que su esposo haya tenido nunca la misma edad que ella, que estaba lleno de vida, disfrutándola y soñando; que le gustaría ser algo más que un simple esclavo de la sociedad.

“ZAPATERA: Tú no has tenido en tu vida dieciocho años... Aquél sí que los tenía... Y me decía unas cosas... Verás... ZAPATERO (Golpeando furioso.): ¿Te quieres callar? Eres mi mujer, quieras o no quieras, y yo soy tu esposo. Estabas pareciendo, sin camisa ni hogar. ¿Por qué me has querido? ¡Fantasiosa! ¡Fantasiosa! ¡Fantasiosa!” (García Lorca 2007b, pp. 55–56)

No obstante, la belleza y la juventud no son lo todo. El Zapatero ya no sabe cómo tratar a su esposa, nunca le agradecerá nada. Entonces, ¿por qué se casó con él si no puede cumplir con su papel y cuidar lo que le proporcionó? Él no puede soportar su tratamiento por más tiempo, por lo que decide dejarla. Sale a la carretera como titiritero ambulante. (Johnson 2008, p. 261)

Llegamos al segundo acto, cuando todo está en la Zapatera – se produce su transformación, de niña a mujer. Se para sobre sus propios pies y comienza a trabajar – la tienda del Zapatero ahora es una taberna. Ahora está sola, tanto por el sustento como por la violencia de los aldeanos. Ya no se prioriza a sí misma, se interesa por su entorno y no se pelea con los vecinos. Ella muestra amor maternal por el Niño – el único con quién tiene una fuerte conexión. Su inmadurez parecía haber desaparecido por completo. (Nichols 1980, pp. 346–350)

No se deja controlar tanto por la fantasía, y si lo hace, no lo demuestra de la manera infantil de antes. No sueña con cosas inútiles, cosas como eran antes de su transformación. A pesar de que tiene muchos pretendientes compitiendo por ella, los rechaza. Podol (1972, p. 65) dice que ella sigue siendo fiel a su esposo incluso cuando él está ausente. Todavía no lo ha olvidado, al contrario, cada vez piensa más en él.

Vilches de Frutos (2005, pp. 531 y 536) escribe que confía todos sus sentimientos e impresiones tras la partida de su marido a un titiritero errante que llegó al pueblo de sus viajes. De hecho, es el propio Zapatero quien está cansado de deambular y quiere volver a su comodidad. Nadie del pueblo lo conoce, ni siquiera la Zapatera, que le entrega todo su corazón.

“ZAPATERA: Mi marido me dejó por culpa de las gentes y ahora me encuentro sola, sin calor de nadie. ZAPATERA: [...] yo desde entonces ni como, ni duermo, ni vivo, porque él era mi alegría, mi defensa...” (García Lorca 2007b, p. 116)

Nichols (1980, pp. 348 y 351) afirma que ella lo extraña, recuerda las veces que pasó tiempo con él. Le echa de menos, no hay nadie que la caliente, que la toque. Su marido se fue porque ya no podía escuchar la horrible charla de los vecinos y ahora ella quiere que el Zapatero se vuelva. Su actitud hacia el Zapatero cambió: antes de la partida – los desprecios, las peleas; después de la partida – la añoranza. Se quedó sola para hacer todo, incluso para luchar con la sociedad, contra la que ahora no tiene esa posibilidad.

“ZAPATERA: [...] Todo el mundo me asedia, todo el mundo me critica. ¿Cómo quiere que no éste acechando la ocasión más pequeña para defenderme? Si estoy sola, si soy joven y vivo de mis recuerdos... (Llora)” (García Lorca 2007b, p. 119)

Le explica al titiritero que después de que el Zapatero se fue, los vecinos la tratan aún peor que antes. Incluso después de que su comportamiento cambió, ahora su actitud es más adecuada para una esposa y una mujer adulta. Es por una sencilla razón. Se ha convertido en una joven independiente, capaz de valerse por sí misma, que trabaja y no depende de su marido. Tal cosa era inaceptable en una sociedad dominada por hombres en ese momento. (Vilches de Frutos 2005, pp. 533 y 535)

Nichols (1980, p. 351) dice que mientras tuviera al Zapatero a su lado, podría defenderse con su ayuda. La situación no era tan intensa y podía manejarse. Aunque ahora puede tomar sus propias decisiones, ha tomado el control de su vida (ella misma es responsable de todo), no siente tanta libertad ni poder. La presión del entorno es mayor de lo que parece.

Finalmente, el Zapatero revela su identidad, regresa con su esposa. Después de la conversación, se dio cuenta de que (Mazzara 1958, p. 188) la Zapatera le fue leal todo el tiempo (incluso antes de irse) (Podol 1972, p. 65), ella lo defendió durante su ausencia, se preocupó por su honor. Ahora él puede apreciar su carácter.

Sin embargo, toda la farsa tiene el final opuesto al que parece. En realidad, todo ha seguido igual, la vida de este matrimonio volverá a la rutina establecida. La Zapatera no será una esposa obediente, volverá a comportarse de manera ruda hacia el Zapatero y otros. Él lo aceptó, nada que pudiera hacer si quería comodidad en lugar de un viaje tedioso. Además, entendió que el tratamiento de su esposa por fuera no reflejaba

su interior. Ambos están igualmente involucrados en problemas maritales y se necesitan mutuamente para luchar juntos contra el pueblo violento. (Ruiz Ramón 1992, p. 185)

La zapatera prodigiosa comienza con un prólogo donde aparece el personaje del Autor con su monólogo. Se trata de una figura identificada con Lorca, que habla al público. (Giménez Micó 1995, p. 357) Como argumenta Ruiz Ramón (1992, p. 184), la trama también está limitada por la protagonista y sus fases similares (actitud violenta) – “*Cállate largo de lengua*” a “*Callarse, largos de lenguas.*”

Tal como lo escribe Johnson (2008, pp. 260–261), en esta farsa, Lorca muestra otra vez que una mujer tenía un lugar claro en la sociedad – el papel de esposa, madre en el hogar. Se esperaba que ella no solo los cumpliera, sino que también se comportara apropiadamente en relación con ellos. Ninguna otra opción era posible. Los sentimientos no eran objetos de interés. Las normas y el orden han vuelto a fallar, tanto su observancia como su violación condujeron al mismo fin – la condena de la mujer por parte de quienes la rodeaban (comportamiento violento).

Se utilizan muchos contrastes que parecen vaticinar el fracaso de la vida de una pareja casada: juventud y vejez, realidad y fantasía, dinero y sentimientos, niño y adulto, reglas y libertad, soledad y sociedad... Además de los contrastes, la obra está subrayada por una serie de símbolos, principalmente relacionados con la protagonista y su desarrollo. Al principio, la Zapatera viste un vestido verde, lo que significa una vida juvenil llena de energía. Después de la partida de su esposo, ella ya aparece vestida roja – símbolo de autosuficiencia, madurez. Otros símbolos son, por ejemplo, la música, las flores, una mariposa, y sobre todo, la figura de un Niño. Todos se conectan con la etapa inmadura, unen a Zapatera con su lado infantil, con el mundo de la fantasía. (Nichols 1980, pp. 337–339, 343 y 347)

Picciotto (1966, p. 254) proclama que el personaje del Niño es también el único con el que más se entiende la Zapatera, y el único que reconoce al Zapatero bajo la máscara del titiritero. Ve el mundo de una manera completamente diferente – con sus ojos de niño y apoya a la Zapatera – se dejan llevar por la imaginación, se dejan llevar por la ligereza y el descuido de la vida.

6 Análisis de la obra *Bodas de sangre*

Bodas de sangre es una obra de teatro, estrenada en 1933. Es un drama dividido en 3 actos y 7 escenas.

Se cuenta la historia de la boda de dos diferentes familias en un pueblo andaluz. Un Novio que vive con su Madre se casa con una Novia de segunda familia. Sin embargo, la situación en torno a la boda conlleva más que un secreto que salen a la luz el día de la boda en que se casa la pareja. Después de la ceremonia, los invitados a la boda se reúnen en la casa de novia y su padre. Mientras todos celebran, la Novia se escapa con Leonardo Félix, su ex novio, quien aún está enamorado de ella, a pesar de que está casado y tiene hijos. El Novio se entera del escape y persigue a la pareja por el bosque. Toda la historia termina con la muerte de los dos personajes masculinos que se matan en un duelo nocturno. La Novia se queda sola, al igual que la esposa de Leonardo y la Madre del novio.

Palley (1967, p. 75) asevera que Lorca se inspiró para escribir *Bodas de sangre* en un hecho real que tuvo lugar en Andalucía, pero no en su totalidad. En ese momento, Lorca ya estaba pensando sobre este tema, tenía una cierta idea en la cabeza. Era la idea de un asesinato sangriento cometido con un cuchillo, al final del cual solo queda la persona solitaria de la madre. Conectó esa ocurrencia con la historia que leyó en un artículo de periódico. Walsh (1991, p. 256) dice que en Níjar (provincia de Almería) una mujer el día de su boda huyó del altar del novio con otro. Era su propio primo. Al final, la historia también terminó trágicamente – el primo fue encontrado muerto. Fue asesinado por el cuñado de la mujer (novia).

Para iniciar, voy a analizar el tema principal – el matrimonio que se concluye en la obra por razones económicas. La futura unión matrimonial y sus detalles no son discutidos por la pareja, sino por sus padres – la Madre del novio y el Padre de la novia. Se debata la propiedad y riqueza familiar (tierra, animales), el estatus y la cooperación mutua de las familias, porque estos aspectos eran muy importantes en la sociedad. Qué pueden aportar a un nuevo matrimonio, qué beneficios tendrá todo cuando se unen. (Ruiz Ramón 1992, p. 197)

“[...] A mí me gusta todo junto. Una espina tengo en el corazón, y es la huertecilla esa metida entre mis tierras, que no me quieren vender por todo el oro del mundo. Lo mío es de ella y lo tuyo de él. Por eso. Para verlo todo junto, ¡que junto es una hermosura!” (García Lorca 2009, p. 90)

El Padre de la Novia está feliz de que se fusionen dos terrenos tan grandes, porque de eso se trata el matrimonio: la unión de dos familias y sus fortunas, no se trata solo de la unión de los hijos. Una propiedad que ha sido trabajosamente creada y cuidada durante muchos años para que pueda ser traspasada a las generaciones futuras el día de la boda. Cuanto más grande, mejor.

Según Johnson (2008, p. 266), en *Bodas de sangre*, al elegir un futuro esposo para su hija (la Novia), los padres prestan mucha atención a si él está suficiente materialmente provisto. El Novio cumplió esta condición – el dueño de los viñedos, a diferencia de Leonardo, quien pidió a la mano de la Novia antes, pero fracasó. Era demasiado pobre para su familia.

Es precisamente debido a la mayor énfasis en el dinero y la economía (finca) que el verdadero aspecto del día de la boda y la ceremonia como tal están declinado. Una boda es un evento alegre, el día en que dos personas enamoradas deciden unirse, confirmar su amor y pasar el resto de sus vidas uno al lado del otro. El día, cuando nace una nueva familia, una nueva generación.

Sin embargo, en *Bodas de sangre*, no se trata de un matrimonio por amor, ciertamente no por parte de la Novia. Todavía siente algo por Leonardo, no tiene todo terminado dentro de ella. No obstante, los sentimientos y las emociones se ponen al lado. Nadie tiene consideración con ellos. (Fitts 2006, p. 135) Como escribe Moncó (2010, p. 464), el Padre no pregunta a su hija si le gusta el Novio y está de acuerdo con el matrimonio, qué le gustaría. No vemos ninguna insinuación de sentimientos de él, no son importantes para el padre. La Novia está tan callada que no tiene espacio para opinar sobre la situación, y aunque quisiera, sería inútil.

Esta actitud del Padre también se confirma durante las negociaciones del enlace, cuando empieza a ensalzar las cualidades de su hija (sus virtudes), para aumentar su valor – por qué el novio debe casarse con ella. La Novia es la mujer de su vida. (Johnson 2008, p. 266)

“PADRE: Qué te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes.” (García Lorca 2009, p. 92)

Según Moncó (2010, p. 464), la Novia tiene importantes cualidades y el carácter que debe tener una esposa futura. Estas son las características típicas de una mujer de esa época. Se espera que la Novia obedezca la palabra del Novio y haga todo lo que tiene que hacer; será un ama de casa trabajadora y diligente; cumplirá con las obligaciones del matrimonio y le dará a la luz a un heredero que desarrollará la familia para las generaciones venideras.

De estas características se sigue que el Novio, como hombre, será el amo en el matrimonio y ella le servirá, será su “esclava/sirvienta”. Los rasgos de la Novia son los de cualquier otra mujer, incluso una criada simple. Lo que la Novia puede hacer, cualquier otra mujer, incluso una doncella, debe hacerlo. (Anderson 1974/1975, p. 177)

Todo el arreglo de la unión parece sí, simplemente, un mero “comercio” en el que la mujer desempeñ el papel de “mercancía”. Se ofrece a la venta junto con la propiedad familiar. Cuanto mejor o más grande sea el artículo, tanto mejor será la oportunidad de comprar y tanto mejor parecerá la familia. La Novia se ofrece a la venta sin pensar en lo que se le hará.

Para continuar; voy a centrarme en la novia, una de los principales personajes femeninos; su comportamiento con respecto a su futuro enlace. Al comienzo de la obra, la Novia accede a la boda. Ella es consciente de cuál será su posición en el matrimonio, lo que implicará. Incluso, como ya he mencionado, la Novia ni siquiera protesta, no persuade a su Padre. (Johnson 2008, p. 266) Como describe Fitts (2006, p. 135), el problema es que en el fondo ella todavía tiene sentimientos por Leonardo.

Poco a poco, su comportamiento comienza a cambiar, comienza a luchar cada vez más con sus emociones y hace verlo. Como muestra Anderson (1974/1975, pp. 177–178), por ejemplo, en la conversación entre la Madre del Novio y su Padre, cuando la invitan a unirse a ellos – sin protestar, acude obedientemente, pero su postura dice lo contrario.

“(Aparece la NOVIA. Trae las manos caídas en actitud modesta y la cabeza baja.)” (García Lorca 2009, p. 93)

Más tarde Anderson (1974/1975, pp. 177–178) muestra que la Novia comienza a descargar su ira, tensión y frustración en su Criada que empieza a notar su comportamiento, su mal humor. La Novia está bajo presión más y más. El remate es una visita de Leonardo el día de la boda, cuando la Novia se prepara para la ceremonia y aparece frente a él sólo con sus enaguas, lo que era muy inadecuado durante esa época. Además, los dos se pelean por su pasado común.

“CRIADA: Por Dios. Está bien. Parece como si no tuvieras ganas de casarte. Niña, hija, ¿qué te pasa? ¿Sientes dejar tu vida de reina? No pienses en cosas agrias. ¿Tienes motivo? Ninguno. Vamos a ver los regalos. NOVIA: Suelta. Suelta he dicho. CRIADA: Tienes más fuerza que un hombre. NOVIA: ¿No he hecho yo trabajos de hombre? ¡Ojalá fuera!” (García Lorca 2009, pp. 97–98)

La Novia se comporta de manera muy inapropiada, comienza a rebelarse contra su destino predeterminado, el matrimonio. Al final, es demasiado para ella y no sabe qué hacer. Se encuentra entre dos caminos enfrentados: los principios y normas de la sociedad versus sus deseos y demandas personales. Ruiz Ramón (1992, p. 198) proclama que trató todo el tiempo de reprimir todos sus sentimientos por Leonardo, trató de someterse a su destino, de aceptar su vida futura con el Novio y su nuevo papel en el matrimonio. Ahora bien, sigue siendo incapaz de luchar contra las fuerzas externas de la pasión y el amor. No puede soportar la presión del entorno. Una sensación de frustración creció dentro de ella hasta que se acumuló y la superó. Como única salida, la Novia opta por fugarse con Leonardo, aunque sabe muy bien cuáles serán las consecuencias.

Finalmente paga por su decisión y posterior escape. Tanto el Novio como Leonardo mueren en un sangriento duelo en el bosque. (Forbelský 1999, p. 262) Después de todo, una persona que viola las normas y principios sociales siempre será descubierta y castigada de alguna manera. La Novia tenía una opción, podía tener a ambos hombres en su vida, ambos podían estar vivos. Pero ahora no tiene ni uno solo y es ella que tiene la culpa. La Novia acepta las consecuencias de su acción, era incapaz de enfrentarse a tales fuerzas de pasión, incapaz de controlarlas. Ahora trata de compensarlo todo. (Anderson 1974/1975, p. 178)

Como afirma Johnson (2008, p. 268), Lorca le da a la Novia el espacio al final de la obra para que intente defenderse: por qué lo hizo, por qué se escapó. Ella se defiende para poder mostrarle a la audiencia que no es un personaje negativo a pesar de que ambos hombres murieron por su culpa. Ella estaba muy atribulada por dentro, pero tenía la fuerza para afrontar el papel que le había sido asignado en una sociedad dirigida por hombres.

“MADRE: [...] (Golpea a la NOVIA. Ésta cae al suelo.) VECINA: ¡Por Dios! (Trata de separarlas.)” (García Lorca 2009, p. 171)

“NOVIA (A la Vecina): Déjala; ha venido para que me mate y que me lleven con ellos. (A la MADRE.) Pero no con las manos; con garfios de alambre, con una hoz, y con fuerza, hasta que se rompa en mis huesos. ¡Déjala! Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos.” (García Lorca 2009, pp. 171–172)

Como describe Zdenek (1955, p. 68), la Novia se defiende con orgullo. Ella tiene derecho a llorar por el novio, a estar triste, incluso si se escapó con otra persona. Ella es solo una mujer que se ha sumido en el poder del amor al que toda la gente tiene derecho. No era culpable de nada más. Entonces, en la última escena nos encontramos con tres mujeres repentinamente solitarias. Cada una de ellas era muy cercana a ambos personajes masculinos – la Novia, la Madre y la Mujer (la esposa de Leonardo).

Es la Madre, el segundo personaje femenino principal de esta obra, quien se representa aquí como una mujer con varios papeles. El destino la preparó para un papel muy difícil tanto en la sociedad como en la familia. La Madre, la viuda, es un símbolo de la maternidad: el amor maternal, que, sin embargo, se ve interrumpido por la muerte de su hijo. Además, también tiene el papel de un hombre y la función de un padre: el cabeza de la familia. (Moncó 2010, p. 462) La obra comienza y termina con la Madre.

Al comienzo de *Bodas de sangre* nos encontramos con una Madre solitaria, una viuda que ha perdido a su esposo y también a su hijo. Ambos fueron asesinados por la familia del Leonardo. La Madre tuvo que cuidar sola a su último hijo (el novio), él era el único que quedaba para ayudarla. Ahora es difícil para ella dejarlo ir. Su pequeño hijo, a quien ella crió y protegió, sale del nido, se casa y se convierte en hombre.

“MADRE: Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana.” (García Lorca 2009, p. 66)

Desea que ella tuviera una hija en lugar de un hijo para poder quedarse en casa. No quiere perder su hijo. Aunque le duele mucho, sabe que no puede detenerlo. Rompería las reglas de la sociedad y su hijo perdería su hombría y su poder. Tiene que ayudarlo a desarrollar una generación futura. Así es como funciona, incluso a costa del propio sufrimiento y soledad. La tristeza prevalece en ella también porque permanecerá completamente sola en su vejez. Ya no tiene marido ni hijos. No tiene a nadie con quien compartir sus sentimientos de tristeza o alegría, nadie que la proteja. Aunque recibe una oferta para ir con su hijo y la novia, la rechaza. Tiene que quedarse en la casa, ahí es donde pertenece. Tradición e historia familiar, los recuerdos van unidos a la casa. No puede simplemente dejarlo, tiene que seguir protegiéndolo. (Moncó 2010, pp. 457–459)

Anderson (1974/1975, pp. 176–180) dice que, por otro lado, desempeña la función de hombre y padre, su marido, que lamentablemente ya no vive. Habla del futuro matrimonio de su hijo con el Padre de la Novia. Es muy difícil para ella porque está negociando con la familia que alguna vez tuvo trato con Leonardo – compromiso con la Novia. Fitts (2006, p. 139) asevera que está dominada por sentimientos de rabia, ira y odio hacia ellos. Ve ante ella los asesinos que aún no han sido castigados por sus actos atroces.

Como escribe Anderson (1974/1975, pp. 176–177), la Madre tampoco está segura inicialmente de si la Novia es la adecuada para su hijo. No confía en ella, debido al pasado de ella y su familia. Después de todo, no conoce mucho a la Novia, solo por escuchar sobre la sociedad y sus ciudadanos, lo cual es una excelente fuente de información. Pero todavía quiere saber más sobre ella, su pasado y su madre. No quiere darle permiso a su hijo para casarse de inmediato.

“MADRE: No lo sé yo misma. Así, de pronto, siempre me sorprende. Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? Modosa. Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente.” (García Lorca 2009, p. 67)

Moncó (2010, p. 460) declara que en la Madre prevalece el sentimiento de que la Novia no será una buena esposa para su hijo. Como si una fuerza interna le dijera que el matrimonio terminará mal, incluso si cree lo que se dice de ella. Aun así, no será del todo cierto. El instinto maternal la advierte claramente. Como si supiera lo que iba a pasar en la obra, cómo resultaría todo. Incluso el aseguramiento de la Novia sobre su papel en el matrimonio, no satisface mucho a la Madre. Ante este pensamiento, el recuerdo de la muerte de su marido y su hijo sigue volviendo a ella. La sangre de su familia. En cambio, la Madre no revela todos sus sentimientos frente a su hijo. Tiene que superarlos por su propio bien. No se trata de ella, se trata del futuro de su hijo. Finalmente le da permiso.

Desafortunadamente, sus preocupaciones finalmente se hacen realidad cuando la Novia y Leonardo se fugan. La Madre quiere justicia para su hijo, él debe vengar a su familia. Debe proteger su honor, no dejarlo pasar. Si él pierde su honor, también ella y toda la familia, porque comparten la misma sangre en sus venas. El honor de una sola persona es el honor de todos los miembros de la familia, ya sean antiguos o nuevos. (Fitts 2006, pp. 137–138 y 140; Moncó 2010, p. 466)

“MADRE: [...] Pero ya es mujer de mi hijo. Dos bandos. Aquí hay ya dos bandos. (Entran todos.) Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos. Vamos a ayudar a mi hijo. (La gente se separa en dos grupos.) Porque tiene gente; que son sus primos del mar y todos los que llegan de tierra adentro. [...] Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío.[...]” (García Lorca 2009, pp. 143–144)

La vida de su familia no continuará, no se preservará en las generaciones futuras. El último hijo muere y no hay nadie más. La Madre se queda sola, como se sentía al principio de la tragedia. Está de luto con la Novia y la Mujer (esposa de Leonardo). Pero ella es la que más sufre. Para ella, la familia estaba sobre todo, su papel de madre estaba sobre todo. Es la pérdida de la maternidad, su desgarró, lo que más duele. (Anderson 1974/1975, p. 181; Moncó 2010, pp. 456 y 467) Según Fitts (2006, pp. 140–141), no “castiga” particularmente a la novia porque sabe que la sociedad lo hará por ella. Todos tienen un castigo por lo que han hecho.

Hacia el final de la tragedia, como indica Anderson (1974/1975, pp. 181–182), la Mujer (la esposa de Leonardo) también se queda sola. Una mujer con un hijo y otro en camino. A Leonardo no le importaba los sentimientos de su mujer, quería dejarla sin saber cómo terminaría todo. Por otro lado, ella misma vio que su matrimonio se estaba desmoronando, la tensión y la desconfianza crecían entre ellos. Fue la unión de Leonardo y su cónyuge lo que pareció predecir el destino del futuro enlace del Novio con la Novia. Sus sentimientos contrastan con los de otros celebrantes, y su final (ahora el comienzo) es en realidad el mismo que el comienzo de la Madre: se quedó sola con hijos, sin padre (mismo modelo de la vida).

En *Bodas de sangre*, Lorca contrasta los principios de la sociedad que todos deben seguir; y los sentimientos, deseos y sueños individuales de una persona. Está predeterminado qué roles desempeñan los hombres y qué las mujeres. El amor maternal lucha por mantener estas normas, la justicia y la defensa del honor. Ruiz Ramón (1992, p. 195) proclama que en la Novia luchan juntas las fuerzas de la pasión con amor y su deber con la sociedad (papel predestinado).

El orden social y su observancia es la base del drama. Sin embargo, resulta ser incorrecto. Destruye familias, sus miembros y sus emociones. A medida que pasa el tiempo y aumenta la presión de la orden, los personajes femeninos se vuelven cada vez más enojados y frustrados, lo que lleva a un final trágico. (Johnson 2008, p. 263 y pp. 265–266)

Además, todo está subrayado por una serie de símbolos que predicen las acciones de las personas y también el trágico final. El símbolo más destacado es la sangre. Según Palley (1967, p. 77), por un lado, la sangre une a la familia de generación en generación, es símbolo de fuerza vital y de vínculo. Por otro lado, también se refiere a la virginidad, es decir, a un matrimonio incumplido. Incluso, es un signo de violencia y crimen, como implica el título de la tragedia. Otros motivos importantes son la navaja, el caballo, la luna, el trigo y el azahar. La navaja simboliza la violencia y el conflicto. El caballo es como la fuerza de los hombres, mientras que la luna representa la muerte y la infertilidad. El trigo es un signo de la fuente de la vida. Por último, el azahar es un símbolo del matrimonio y la virginidad.

7 Análisis de la obra *Yerma*

Yerma es otra de las mejores obras de Federico García Lorca. Es una tragedia escrita en 1934, dividida en 3 actos y 6 cuadros. El propio título de la tragedia refleja la protagonista – Yerma y su problema al que se enfrenta, la infertilidad.

Se cuenta la historia corta de la protagonista por una Yerma joven y guapa que está casada con Juan – su marido. La Yerma vive una vida bastante triste. Todos a su alrededor ya están criando a sus hijos, mientras que ella no tiene ninguno, aunque lo anhela. Sin embargo, ella no puede tener hijos y la única razón es su marido. Juan no quiere hijos ni hablar de ellos, es poco cariñoso. Solo quiere que su esposa esté cerca de la casa todo el día y sin chismes. Para ella, sin embargo, los niños son todo y cuanto más los añora, más se lo acongoja. Al fin, el sufrimiento se impone sobre ella y Yerma mata a su esposo.

Serur (2004, p. 257) escribe que este poema trágico se desarrolla en el campo español, donde revela la vida tradicional en una sociedad patriarcal – el comportamiento de los hombres, el código de moralidad y honor, el lugar y la vida de las mujeres en esta sociedad. Nos esboza el tema principal de la maternidad y la infertilidad de la mujer (más en profundidad) causada por un matrimonio infeliz y las responsabilidades que conlleva.

Según Ruiz Ramón (1991, p. 201), *Yerma* está dividida de tal manera que en cada cuadro ha transcurrido un tiempo determinado en el que Yerma y Juan están casados, y es el desarrollo temporal de la obra lo que se entrelaza en el carácter de la protagonista. Esto cambia gradualmente a medida que Yerma lucha con la idea de la maternidad y la infertilidad, se siente cada vez más insatisfecha. En el primer cuadro, Yerma lleva casada unos 2 años, en el segundo son primero 3 años y finalmente 5 años.

Aunque pareciera que lo más importante son las razones por las cuales los esposos no pueden tener hijos, no es así. Lo más importante es lo que les afecta a ellos. Cuáles son sus sentimientos, cómo los manejan y cómo resuelven toda la situación de infertilidad. (Johnson 2008, p. 268)

El matrimonio de Juan y Yerma fue concluido por razones económicas, no por la propia pareja, sino por el padre de Yerma, como en el caso de *Bodas de sangre*. Como describe Nieva de la Paz (2008, p. 383), el padre eligió un novio para su hija – le ofreció a Juan,

porque así se hacía en la sociedad. Ella aceptó la propuesta sin hacer preguntas ni objeciones.

“YERMA: [...] Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. [...]” (García Lorca 2008, p. 50)

Si bien Yerma accedió al matrimonio, el problema es que en ese momento no vio a Juan como un esposo, como un hombre. Lo único en lo que pensó primero fue en ver a un padre de sus hijos porque esto era lo más importante. Ese era su papel determinado por la sociedad de la época – el papel de una madre. Esta idea prevalecía en ella. (Forbelský 1999, p. 262)

“YERMA: [...] Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos.” (García Lorca 2008, p. 50)

Según Forbelský (1999, p. 262), desafortunadamente Yerma no se dio cuenta a concluirse el matrimonio que en realidad no sentía ninguna pasión ni deseo por Juan. No se sentía atraído por él en absoluto. No escuchó la voz interior de su instinto como mujer – el aspecto físico, sexual. Después de todo, estaba casado por su padre. Desgraciadamente, la idea de los hijos – la maternidad la absorbió por completo, lo que más tarde afectó el desarrollo de su carácter.

Lindholm (2020, pp. 141–143) afirma que el matrimonio transcurrió de forma idílica desde el principio. Sin embargo, después de los primeros 2 años, Yerma es cada vez más infeliz y sufre porque no hay niños en la casa. Todavía no ha estado a la altura de su papel destinado – el de madre. Su marido Juan está más preocupado por su trabajo y por sus propiedades – cultivar la tierra, cuidar el ganado y aumentar la riqueza de su familia. Demuestra que es feliz sin hijos. No los necesita para vivir, solo necesita una vida con una esposa como todas las demás mujeres del pueblo.

Se supone que Yerma debe ocuparse de la casa y hacer las tareas domésticas, escuchar y respetar a su marido, no replicarle, debe apoyarle, quedarse en la casa y no deambular por ningún sitio... Son las mismas cualidades que debía tener la novia de *Bodas de sangre*. En definitiva, el marido es quien decide todo y ella debe someterse a él. Eso es todo

lo que Juan espera de ella – el papel de esposa, no de madre. (Nieva de la Paz 2008, pp. 378–379) Además, Juan quiere tener controlada a Yerma.

“JUAN: Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas. JUAN: [...] Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. [...] YERMA: Justo. Las mujeres dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas. Cuando las sillas se rompen y las sábanas de hilo se gastan con el uso. Pero aquí, no. [...]” (García Lorca 2008, pp. 35 y 78)

En cambio, ella simplemente no puede quedarse en casa y no hacer nada. Sabe que su esposo quiere protegerla, proteger su código de honor para que no se meta en bronces, pero la casa sin los hijos la está consumiendo. Quedarse ahí sola sirve de nada, se siente como un pájaro encerrado en su jaula.

Cuanto más Juan rechaza la idea de los niños, cuanto más la obliga a ser una mujer típica de la época, Yerma se siente más atrapada y atormentada. Cuanto más se obsesiona con el papel de la maternidad. Después de 3 años de matrimonio, empieza a culparse por su infertilidad, empieza a visitar su entorno y pregunta a otras mujeres que ya tienen hijos cuál es la causa de su infertilidad. (Forbelský 1999, p. 262)

Serur (2004, pp. 259–260) dice que Yerma pide varios consejos a la mujeres del pueblo, habla con ellas sobre su situación y piensa cada vez más en el papel de madre. Entre estas mujeres se encuentra, por ejemplo, María – una joven casada con Víctor, quien le informa que están esperando su primer descendiente. No obstante, esta noticia solo dejará otra herida en Yerma. ¿Por qué María? También habla con una “Muchacha” y con una “Vieja” – una mujer con mucha experiencia y muchos niños. Intenta a explicarle a Yerma que lo más importante para concebir hijos es la relación con el marido, la relación sexual, la atracción física entre un hombre y una mujer.

“VIEJA: [...] ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas y al fondo de la calle relincha el caballo. [...] VIEJA: [...] Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua con su misma boca. Así corre el mundo.” (García Lorca 2008, pp. 49–50)

Yerma no se guió por sus deseos amorosos hacia su futuro marido al concluir el matrimonio, porque su padre lo había hecho por ella. Ella no les dio tanta importancia. Para ella el contacto físico no existe como una especie de placer, en ella prevalece la idea de la procreación. Es como si fuera manipulada por la norma de la sociedad y su objetivo principal – la necesidad de una mujer de dar la luz a las generaciones futuras. (Nieva de la Paz 2008, p. 383)

Como describe Ruiz Ramón (1992, p. 202); el único quien evoca en ella estos sentimientos, ante cuya presencia se queda sin aliento y tiembla de deseo, es Víctor. Entonces Yerma comienza a pensar que si se hubiera casado con él, ahora podría ser madre, podría cumplir con su papel destinado. Ella se siente atraído físicamente por él, pero no por su marido. Otra señal de que Víctor sería el indicado es la voz de un bebé llorando que Yerma escucha cuando está a solas con Víctor.

Después de 5 años de matrimonio, Yerma no puede tolerar este estado de cosas. Su obsesión por la maternidad y el papel de madre había ido en aumento y ahora había llegado a su clímax. Se está desesperando; su esperanza de tener hijos ya se está marchitando y desvaneciendo. (Lindholm 2020, p. 141) No sabe someterse a las características típicas de una mujer – no soporta quedarse sola en casa, empieza a pasar la noche fuera (grita y maldice, alivia su dolor), se encuentra con Víctor, empieza a rebelarse contra esta situación y discute con Juan. (Nieva de la Paz 2008, p. 381)

Johnson (2008, pp. 269–270) afirma que Juan nota su cambio de comportamiento y no le gusta. Le molesta que su mujer salga mucho, pasa tiempo con Víctor, se queje todo el tiempo aunque no tenga nada de qué quejarse. Ella lo molesta constantemente con sus tonterías sobre los niños.

“JUAN: ¿Es que te falta algo? Dime. (Pausa) ¡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.” (García Lorca 2008, p. 79)

“YERMA: Pero yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones; y las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría.” (García Lorca 2008, p. 79)

Como asevera Serur (2004, p. 261), Juan ignora a su mujer, no puede entender por qué tiene tantas ganas de tener hijos. Después de todo, él le proporciona lo suficiente materialmente. Entonces, ¿para qué más tendrán hijos? ¿Por qué se queja cuando tiene todo lo que necesita una mujer? ¿Por qué no es como otras esposas del pueblo? ¿Por qué no es lo que la sociedad cree que debería ser?

“YERMA: Quiero beber agua y no hay vaso ni agua; quiero subir al monte y no tengo pies; quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos. JUAN: Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera y buscas la ruina de un hombre sin voluntad.” (García Lorca 2008, pp. 80–81)

Sin embargo, ella no será como una esposa clásica. Se manifiesta más como la llamada *Nueva Mujer*. No se conformará con lo que tiene sólo porque su marido no quiere hijos, que quiere vivir su vida tranquila y para ella “incumplida”. Ella debe luchar por lo que es su misión. (Johnson 2008, p. 269)

En definitiva, Yerma cree que su único papel en la sociedad es el de madre. Sin esto, no es nada, sólo se convierte en el centro de burlas y chismes de los aldeanos. Ella es la que no puede dar a luz un heredero a su marido, ella será la humillada. Su honor estará en juego.

“YERMA: La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos, ¡y hasta mala!, a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios.” (García Lorca 2008, p. 84)

Ruiz Ramón (1992, p. 202) escribe que la culpa no es sólo de ella. También es el carácter de su marido, Juan, lo que destruye todo el matrimonio. Aunque es trabajador, amable y respetado por otros, no puede tener una relación física con Yerma. Prefiere cuidar el dinero y las propiedades. No obstante, nadie le culpará. Él está “cumpliendo” su papel prescrito, su papel no es el de la maternidad.

Nieva de la Paz (2008, pp. 384–386) dice que Yerma, muy devastada, incluso intenta varios rituales y rezos con la ayuda de Dolores (conjuradora) y la “Muchacha 2”. Reza por la noche en el cementerio. Piensa que la ayudará, que su deseo se hará realidad.

Las mujeres proponen otras soluciones para ayudarla con su problema. Una de las soluciones es participar en un ritual secreto de fertilidad en el que tendría relación sexual con otro hombre y concebiría un descendiente. Como lo describe Zdenek (1955, p. 68), la “Vieja” a su vez le ofrece a su hijo, como amante y padre de sus niños, lo que resolvería su problema y nadie tendría que enterarse.

“YERMA: Calla, calla. ¡Si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? [...] ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco.” (García Lorca 2008, p. 118)

En cambio, Yerma rechaza estas soluciones, su código de honor se lo impide. La sociedad la condenaría para siempre. Ella sabe que si quiere ser madre, debe tener una relación física con un hombre, ya sea su esposo u otra persona. Ahora bien ella no se siente atraída Juan (su marido) y, por otro lado, no puede cometer adulterio y romper el matrimonio. No es capaz de hacerlo, aunque sabe que lamentablemente no tiene otra opción. (Lindholm 2020, pp. 141–142)

La última gota para son más conversaciones y discusiones con Juan, quien simplemente no capitulará. No cambiará su opinión acerca de los niños. Yerma no va a aceptar la situación, está llena de ira e indignación, no es su culpa, es de él. Él es estéril y ella no se puede someter. (Serur 2004, p. 263) Todos estos sentimientos, que Yerma ha estado reprimiendo durante mucho tiempo, desgraciadamente la conquistarán y la superarán. Al final de esta tragedia, elige la única solución posible, mata a su marido – lo estrangula. (Zdeněk 1955, p. 68)

“YERMA: [...] Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo!” (García Lorca 2008, p. 124)

Al matar a Juan, Yerma pierde definitivamente la posibilidad de engendrar descendiente – la generación futura. Su familia no va a continuar. Ella permanece completamente sola con la idea de que mató a su hijo. Gracias a esto, el papel materno, que estaba

predeterminado por la sociedad, no se cumplirá. (Lindholm 2020, p. 143) Se queda sola como la madre, la novia y la mujer en *Bodas de sangre*.

En *Yerma*, Lorca muestra que el orden las normas de la sociedad han vuelto a fallar. Debido a su presión, la protagonista reprime sus deseos y sentimientos internos, no los sigue. Su único pensamiento, su principal objetivo, es cumplir lo que más se espera de ella como mujer – la maternidad. Sin embargo, ella no cumple este papel debido a su esposo, quien representa a un hombre típico de la época – el papel definido de la sociedad. Al no seguir los deseos de Juan (no puedo tener la relación física con Yerma) sino sólo lo que se esperaba de él como hombre, Yerma no pudo cumplir su papel. (Nieva de la Paz 2008, pp. 378 y 386–388)

Johnson (2008, pp. 269–270) dice que en cambio Yerma es retratada como la llamada *Nueva Mujer*, hace referencia al pensamiento feminista. Yerma no quiere someterse a la sociedad, al papel predestinado de esposa en el hogar. Sin hijos, el matrimonio no tiene sentido. No quiere quedarse sola en una casa sin nadie a quien cuidar. Ella no esperará como otras mujeres.

Como argumenta Lindholm (2020, p. 135), son las mujeres del pueblo – el coro de mujeres, a las que Lorca contrapone a la propia Yerma. Representan la tradición y el orden social, pero también la fertilidad y la maternidad. Cuanto más aparecen en escena, cuanto más Yerma entra en contacto con ellas, más se acerca el final trágico, Yerma se obsesiona cada vez más con la maternidad.

8 Análisis de la obra *La casa de Bernarda Alba*

La casa de Bernarda Alba es la última obra que escribió Federico García Lorca en 1936. La obra se divide en solo 3 actos y su título refleja el escenario donde transcurre toda la historia – en la casa de Bernarda Alba, quien es su “líder”.

Se cuenta la historia de la vida de la viuda Bernarda Alba y sus cinco hijas – Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adéla. Tras la muerte de su marido, Bernarda Alba pretende pasar unos años de su vida de luto junto con sus hijas. En casa introduce un régimen muy estricto que afecta tanto a las sirvientas como a los sirvientes. Las hijas no deben salir de casa, no deben encontrarse ni conocer a nadie – Bernarda no quiere que se casen. Sin embargo, durante este período comienzan a desarrollarse relaciones muy complicadas entre las hermanas, incluso las relaciones amorosas por causa de Pepe. Pepe debe casarse con la mayor de las hijas, pero mientras tanto tiene la relación con la más joven, Adéla. Toda la historia culmina una noche en el patio de la casa de Bernarda Alba, cuando Adéla se rebela y quiere casarse con Pepe. Sin embargo, ella no tiene la suerte de su amor y la historia termina con su suicidio.

Como ya se mencionó, *La casa de Bernarda Alba* fue escrita por Lorca en 1936. Es su última y más importante obra, que logró escribir junto antes de su muerte, por lo que no pudo verla representada en el escenario. La obra se representó por primera vez en 1964 – 28 años después de la muerte de Lorca. (Forbelský 1999, p. 263)

Newberry (1976, p. 802) proclama que *La casa de Bernarda Alba* fue escrita con el subtítulo “*Dramas de mujeres en los pueblos de España*” y retrata nuevamente la vida de las mujeres en el campo español, chocando con la realidad de las normas sociales y tradiciones.

El tema principal aquí es la lucha entre la autoridad, representada por la propia Bernarda; y la libertad, en la forma de las hijas y sus anhelos. Todas ellas intentan rebelarse contra su destino predestinado y el duro orden que les impone su madre. Sufren estar encerradas en una casa, extrañan el aspecto social y el poder del amor y de la excitación (lujuria física) que nunca han experimentado. (Vilches de Frutos 2008, pp. 314 y 318) La más joven – Adela, es la que más sufre, y finalmente sale del problema por la única vía posible – el suicidio.

Según Ruiz Ramón (1992, p. 208), toda la acción se desarrolla en un único lugar, la casa misma. Las chicas aquí están aisladas del mundo exterior, de las tradiciones y la moral de la sociedad – las cosas cotidianas. La dueña de la casa es Bernarda, a quien todos deben obedecer sin piedad. Tiene sus propias reglas y valores que todos deben seguir.

Morris (1986, pp. 131 y 136) declara que la casa es un símbolo de la negación de cualquier costumbre de la sociedad, sus reglas y supervisión. Un símbolo de la negación del cambio y de una vida llena de alegría y emoción, donde la mujer vive la vida plena.

“BERNARDA: [...] ¡En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle! [...]” (García Lorca 2007a, p. 157)

Al situar la obra en un espacio cerrado, Lorca puede dar al lector la impresión de que la trama no avanza. No pasa nada importante, no vemos ningún movimiento que suponga un cambio en la vida de las protagonistas. Simplemente ellas se sientan en sus asientos y bordan. (Morris 1986, pp. 130–131) Todo es sombrío, sin colores brillantes (solo negro o blanco), sin aire fresco – evoca un sentimiento de tristeza, la imposibilidad de respirar por completo.

Todas las hijas parecen vivir en una prisión de la que no hay escapatoria. Como si ni siquiera fuera su hogar. (Vilches de Frutos 2008, p. 300) Hay reglas estrictas de la autoritaria Bernarda, de quien nunca se escucha nada positivo, desde el primer acto hasta el último.

Como describe Johnson (2008, p. 272), nos encontramos con Bernarda en el primer acto posterior al funeral de su marido. Una viuda de 80 años ordena a sus hijas estar de luto por 8 años, durante los cuales las hijas tienen prohibido casarse. No se le permite salir, no se le permite hablar con nadie, y nadie puede entrar – todas las visitas están prohibidas. Newberry (1976, p. 803) afirma que su ocupación diaria se convierte en una actividad ordinaria – el bordado, aunque no está claro si lo resultante se utilizará en el futuro.

Según Morris (1986, pp. 130–131), a partir de este momento Bernarda comienza a sus hijas con un montón de órdenes, no le importa lo que sus hijas quieran o deseen, siempre tiene la razón. No permite ningún cambio. Es la vida fuera del alcance de la sociedad, sin interrupciones y cambios, lo que es todo para ella. Esta es su visión de una vida ideal – su rutina diaria, que impone a todos en la casa.

No considera otra forma de vida para ella, por el contrario, la desprecia – una vida rica llena de alegría, deseos y pasión. Ella quiere ser la única que tiene poder absoluto sobre todo. Condena todo y todos, es constantemente negativa. (Ruiz Ramón 1992, p. 208) Durante toda la obra, no se manifiesta de otra manera: sin alegría, sin aliento, sin deseos y pensamientos positivos.

“BERNARDA: [...] Magdalena, no llores. Si quieres llorar te metes debajo de la cama. ¿Me has oído?” (García Lorca 2007a, p. 149)

Es capaz de estropear también el triste momento en que a Magdalena no se le permite llorar después del funeral de su propio padre. El llanto es una especie de alivio para Magdalena, que Bernarda simplemente no puede permitir.

Sharp (1961, p. 232) dice que las emociones, junto con los sentimientos y las pasiones, son suprimidos y no sólo eso. Incluso la libertad, todo tipo de deseos (incluidos los sexuales, las pequeñas alegrías y los placeres que llenan la vida lúgubre y consumidora de las chicas, son inmediatamente barridos de la mesa. Tal como lo escribe Newberry (1976, p. 803), Bernarda tira al suelo el abanico de flores rojas y verdes de Adela – con esto rechaza la pasión y el amor. Además, el entusiasmo de Adéla por una tarde de verano con un cielo lleno de estrellas se ve perturbado por la negatividad de Bernarda.

La negatividad de Bernarda y su impacto continúan incluso en la conversación con la hija mayor Angustias. Ella se va a casar con Pepe el Romano, que es el único personaje masculino que entra en la vida de las hijas y las afecta con bastante fuerza – el deseo sexual. Durante la conversación, Bernarda toma otra vez una actitud negativa en lugar de apoyar y tranquilizar a Angustias cuando ella está preocupada por Pepe (esconde algo). (Newberry 1976, p. 803)

“BERNARDA: No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos. ANGUSTIAS: Yo creo, madre, que él me oculta muchas cosas. BERNARDA: No procures descubrirlas. No le preguntes y, desde luego, que no te vea llorar jamás.” (García Lorca 2007a, p. 251)

Johnson (2008, p. 272) indica que si bien Angustias está prometida y se va a casar, en realidad no es seguro que esto suceda antes de que hayan pasado los 8 años de luto. Incluso, ella es la única que puede tener prometido con el permiso de su madre. Newberry (1976, p. 803) escribe que un joven corteja a Martirio, pero Bernarda prohíbe este cortejo y también desaprueba que Adela se relaciona con Pepe después de que salga a la luz.

¿Por qué Martirio no puede tener también un pretendiente como su hermana? La razón es simple. Esto socavaría la autoridad de Bernarda, su orden establecido. Al principio, ella determinó cómo todo sería y nada más era posible – 8 años de luto, matrimonio posible solo por Angustias y ningunas relaciones con el mundo fuera del hogar. Según Johnson (2008, p. 272), de esta manera les quita a sus hijas toda esperanza de una vida mejor, de un escape de esta prisión eterna.

Otro ejemplo de la actitud de Bernarda hacia la vida fuera del hogar se muestra en la escena en la que la vida de una joven está a punto de terminar en muerte porque mató a su hijo ilegítimo. ¿Y la reacción de Bernarda?

“BERNARDA: Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla. [...] BERNARDA: Y que pague la que pisotea su decencia. [...] BERNARDA: ¡Matadla! ¡Matadla! (García Lorca 2007a, pp. 239–240)

Bernarda está completamente de acuerdo con el juicio de la sociedad y lo expresa a través de su rabia y negatividad. La joven ha pecado – permite que viva el hijo ilegítimo y, por lo tanto, es correcto matarla. (Newberry 1976, p. 803)

A la autoridad se opone la libertad en la forma de la madre de Bernarda – María Josefa, y 5 hijas – Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio, Adela. (Forbelský 1999, p. 263) Cuanto más empuja Bernarda sus reglas y su orden, cuanto más las hijas comienzan a mostrar signos de rebelión contra este sistema. Cada una de las hijas es diferente, cada una reacciona a esta forma de vida a su manera y cada una lo supera a su manera.

Como asevera Johnson (2008, p. 273), Angustias es la mayor y la única que tiene la oportunidad de casarse (recursos económicos dejados por su padre) – acepta el matrimonio sin ninguna protesta. Magdalena añora a Pepe y está fuertemente influenciada por la actitud negativa de Bernarda. Junto con Amelia ayudan a Bernarda con el orden en la casa. Martirio es muy realista – el matrimonio no es tanta victoria

para las mujeres, quiere a Pepe para ella y traiciona a Adela. La última Adela es la más joven y al mismo tiempo la más rebelde de las hermanas. Está enamorada de Pepe, con el que le gustaría huir y vivir – no lo va a abandonar.

Desafortunadamente, las constantes expresiones y órdenes negativas de Bernarda se transfieren más tarde a ellos mismos – cambian de positivo a negativo, empiezan a comportarse de manera similar a su madre. Comienzan a discutir entre ellas, revelando sus secretos y tropezando unas con otras. Se espían. (Newberry 1976, p. 807)

Morris (1986, p. 134) dice que incluso ayudan a Bernarda a atrapar a su abuela loca – María Josefa (madre de Bernarda), cuando se escapa de su habitación. ¿Por qué? ¿Por qué no puede salir de su habitación y estar con ellas? Sin embargo, la que más sufre por esta situación es Adela, la más joven – por desgracia se enamora de Pepe, inicia una relación amorosa con él y no puede aceptar que Pepe se va a casar con Angustias.

“ADELA: Me quiere a mí, me quiere a mí. [...] ADELA: [...] Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla.” (García Lorca 2007a, pp. 270 y 272)

Nadie de la familia apoya esta relación de amor, ni Bernarda ni las hermanas de Adela. La llaman loca, no puede hablar en serio. Es Martirio quien más expresa su desaprobación (de las hermanas), incluso empieza a espiar a su hermana. (Morris 1986, pp. 134 y 137) Al final, rechaza rotundamente la relación de Pepe y Adela. ¿Envidia a Adela, tiene celos (se encuentra una foto de Pepe escondida en su cama)? ¿La odia por eso? Es inaceptable, Adela debe adaptarse. Tiene que aceptar que Pepe se case con Angustias. Sin embargo, Adela no se lo pasa por su corazón, no quiere renunciar a Pepe. (Newberry 1976, p. 804)

Zdeněk (1955, p. 69) indica que el problema finalmente culmina en una muerte trágica, una de las posibles fugas de la prisión de Bernarda, Adela se suicida. Se ahorca, pensando que su madre acaba de dispararle a Pepe en el patiecito de la casa. Todos los miembros de la familia están presentes: Bernarda, las otras hermanas y también Poncia.

Godoy (2004, pp. 107–108) escribe que Adela se dejó llevar por la pasión y el anhelo porque nunca antes lo había experimentado y no podía. Sus necesidades ganaron, no podía controlarlas, la abrumaban por completo. Fue su dominio lo que finalmente la llevó a la muerte, liberándola no solo del cautiverio de Bernarda, sino también de todas estas fuerzas instintivas que la atraían hacia Pepe.

Como argumenta Ruiz Ramón (1992, p. 207), en *La casa de Bernarda Alba*, Lorca inicia la acción en la casa y allí también la acaba. Además, también está enmarcado por el primer y último precepto negativo de Bernarda – “*Silencio*”. Podemos confirmar que el carácter de Bernarda no ha cambiado. Ella seguirá siendo lo que es. Su sistema establecido funcionará hasta que ella muera o hasta alguien más se rebele.

Toda la obra está llena de un fuerte simbolismo, que describe la atmósfera de la casa o de los personajes individuales (características y relaciones entre las personas), pero también su conexión con el mundo exterior, del que están separados.

Además de la elección del etorno se trata, por ejemplo, de la naturaleza y los motivos asociados con ella. La naturaleza simboliza el ser y la libertad, aquí nace nueva vida y sus fuerzas lo mueven todo. La más relacionada con ella es Adela, que se siente atraída por la naturaleza – entusiasmo de una tarde de verano llena de estrellas, su vestido verde, menciones al mar...) El mar es uno de los motivos naturales que representa también la libertad, después la fertilidad, la pureza del alma y el final de la vida. Tanto Adela como María Josefa y la criada Poncia hablan de él. El agua del pozo ca contra el mar, simbolizando la desesperanza y la opresión. Otros motivos incluyen flores, animales (un semental), pero también el canto de los segadores o el dinero. (Sharp 1961, pp. 231–232)

9 La comparación de las 4 obras

La zapatera prodigiosa, *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba* son obras de teatro de Federico García Lorca, escritas durante la década de los años 30. Es la época más productiva de Lorca cuando se dedicó exclusivamente al trabajo teatral. Todas estas obras analizadas están también situadas en la España rural. (Forbelský, Sánchez 2017, p. 419; Ramoneda 2001, p. 446)

En cada de ellas, el personaje principal es una mujer o mujeres que chocan con el orden y las normas de la sociedad, la que les prescribe una claro papel en la vida: la Zapatera, la Novia, la Madre, Yerma, Bernarda y sus 5 hijas (especialmente Adela). Cada una es diferente, lucha con su destino a su manera, pero todas están interconectadas por una serie de cosas.

Como dice Johnson (2008, pp. 260 y 262–263), en las cuatro obras se trata el tema del matrimonio – claro a primera vista (uno de los temas principales) o toca otro tema. El matrimonio siempre es concluido por razones económicos o sociales – para proporcionar seguridad financiera, también seguridad generalmente y hogar para la vida futura. El único papel de una mujer es el del matrimonio, la maternidad y la domesticidad. Según Vilches de Frutos (2005, pp. 533 y 535), no se permite nada más. Por el contrario, una mujer soltera que vivía de forma independiente sin marido era vista como una oveja negra sin honor. El cumplimiento de los papeles también conduce al castigo de la heroína o heroínas.

La Zapatera es “linchada” por los aldeanos por comenzar su propio negocio después de la partida del Zapatero – empieza a trabajar para ganarse la vida en lugar de ocuparse del hogar y su marido. También no les gusta su comportamiento infantil (su mundo de fantasía) impropio de una mujer casada. (Nichols 1980, p. 344; Vilches de Frutos 2005, pp. 533 y 535) Yerma, por su parte, es incapaz de cumplir con su papel más importante (no por su culpa), el de madre, por lo que recibe una actitud negativa – es ella quien no puede darle un heredero a su marido. No puede dar a luz un hijo a su marido. Como escribe Anderson (1974/1975, p. 178), la Novia se atenderá a las consecuencias de su fuga, dos hombres murieron por su culpa y la sociedad la castigará bastante. Su vida futura no será tan fácil y sin preocupaciones. Está completamente sola.

El matrimonio tampoco es concluido por la propia pareja, sino por sus parientes: *Yerma* – padres, *Bodas de sangre* – la Madre y el Padre, *La zapatera prodigiosa* – padres, *La casa de Bernarda Alba* – Bernarda. Johnson (2008, p. 260 y pp. 262–263) proclama que el objeto de las negociaciones es la propiedad – un futuro suficiente asegurado sin mirar a las emociones y los sentimientos (amor generalmente). Se hacen a un lado. También lo son la atracción (deseo), la visión, el carácter... Ninguna de las mujeres conoce a su pareja lo suficientemente bien. Por esta razón surgen muchos problemas que llevan a la acción por parte de la protagonista/protagosnitas que luchan contra estas fuerzas, tratan de reprimirlas y adaptarse a la sociedad.

La Novia (*Bodas de sangre*) suprime sus sentimientos por Leonardo, pero finalmente es vencida por ellos y huye con Leonardo. Yerma es rendida por su obsesión por la maternidad, Adela (*La casa de Bernarda Alba*) por el poder del amor (la pasión) que aún no ha conocido, y la Zapatera por su mundo de fantasía y su lado infantil inocente. (Anderson 1974/1975, p. 178; Godoy 2004, pp. 107–108; Ruiz Ramón 1992, pp. 184–185; Zdeněk 1955, p. 68)

Un segundo tema común es la maternidad, representada de forma ligeramente diferente en cada obra. En *Bodas de sangre* es la figura de la Madre. Ella expresa el amor maternal clásico porque su único hijo se está casando, saliendo del nido. Es difícil para ella dejarlo ir, lo ama tanto. Además, quiere protegerlo cuando siente que la Novia no será la adecuada para él (la Madre se preocupa por su hijo). (Moncó 2010, pp. 457–459) La Novia tiene la oportunidad de cumplirlo, pero lamentablemente no sucederá por la muerte de los personajes masculinos. Al final, no se sabe cómo irán las cosas, si tendrá otra oportunidad.

Bernarda, en cambio, es todo lo contrario. Ella no manifiesta ningún amor maternal a sus hijas, solo toma una actitud hacia todo – se lo transmite a sus hijas. Como si ni siquiera gustarles y no les deseara lo mejor. (Brian 1986, pp. 130–131; Newberry 1976, p. 807) Por ella, ni sus hijas, constantemente cerradas y apartadas del mundo exterior, podrán cumplir con el asunto de la maternidad. Está claro que esto no sucederá con Adela, la razón es su suicidio. Según Johnson (2008, p. 272), incluso con Angustias, no está claro si tendrá hijos en el futuro, porque es posible que ni siquiera se case con Pepe – está comprometida con él, pero no sabemos si la actitud de Bernarda finalmente le permitirá casarse. Lo mismo ocurre con las otras hijas.

En *Yerma*, es el papel de madre el que no logra cumplir. Desde el principio es sólo un deseo y un anhelo. Yerma quiere cumplir con lo que tiene, nada más. Ella no muestra que desea hijos por su propia voluntad. Más tarde, todo esto se convierte en una forma de obsesión – empeoramiento por la creciente presión del entorno y la oposición de Juan. (Lindholm 2020, p. 141; Nieva de la Paz 2008, p. 378)

En *La zapatera prodigiosa* se trata de amor maternal que muestra la Zapatera en el segundo acto hacia el personaje del Niño, tras la partida de su marido. Es después de su transformación, cuando se acerca a su papel de una mujer casada, ya no es una niña y comienza a dar amor (no a todos). Ella echa de menos a su marido y el Niño es el único cercano a ella, el único que la comprende – le transmite ese amor maternal y el amor en general. Sin embargo, ella no está particularmente conectada con este tema, no está lista. (Nichols 1980, pp. 346–348) Además, sus posibilidades de maternidad se pierden luego de que su esposo se va, dejándola sola.

Johnson (2008, pp. 256–257) dice que el ambiente cerrado del pueblo, la sociedad y su influencia también juegan una función muy importante en las obras. Toda la gente tiene su lugar claramente definido, todos deben comportarse y actuar en consecuencia – deben hacer lo que la sociedad les pide. El problema es que la sociedad está constantemente en desacuerdo con el mundo de las protagonistas – exigiendo muchos requerimientos y presionando para que estén a la altura de todo lo que se espera de ellas como individuos.

La Zapatera se deja llevar por la fantasía porque todavía es un niño. No obstante, está casada y debe comportarse como una mujer adulta, como requiere la sociedad. (Nichols 1980, p. 344) Pero como un niño, ella necesita un tratamiento completamente diferente al que está recibiendo. Nadie puede pedirle algo más maduro, si simplemente no está mentalmente preparada para ello. Picciotto (1966, p. 252) afirma que ella percibe el mundo de su manera, a través de los ojos de un niño, lo que también se refleja en su comportamiento hacia su marido y sus vecinos, que deben aceptarlo por un lado. Por otro lado, su comportamiento no corresponde a su condición de esposa.

La Novia y Adela están unidas por el poder del amor – emociones, deseos, sueños... Su mundo emocional choca con la realidad. La Novia reprime sus sentimientos por Leonardo tanto como puede para complacer a la sociedad. Ella piensa que todo se va a pasar. (Ruiz Ramón 1992, p. 198) Adela está enamorada de Pepe

y no lo va a abandonar. No quiere aceptar la idea de que su hermana mayor se case con él. (Brian 1986, p. 134; Johnson 2008, p. 273) Después de todo, Adela tiene derecho al amor, derecho a la libre elección y la vida con él.

Uno no puede simplemente jugar con estas fuerzas de su mundo interno, no pueden ser controladas. Siempre encuentran la manera de ganar. (Godoy 2004, pp. 107–108) Yerma se consume con la visión de la maternidad. La sociedad le ha inculcado en la cabeza el cumplimiento de este papel. Lo que pasa es que Yerma se deja llevar por ella sin pensar en los hijos del otro lado – que los quiere ella misma, no debido a otra persona. (Forbelský 1999, p. 262)

Las heroínas están constantemente bajo mucha presión, tienen que someterse a todo y no tienen espacio para sus deseos. Se acumula la una sensación de frustración en ellas, que eventualmente culmina en un mal final. (Alchazidu, et al. 2004, p. 169 y p. 178) *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba* terminan con una muerte trágica. Por decisión de la Novia, dos personajes masculinos (Leonardo y el Novio) mueren en un duelo. Yerma, desesperada, mata a su marido Juan. Adela decide suicidarse creyendo que su madre Bernarda le disparó a su amado Pepe. (Forbelský 1999, p. 262; Zdeněk 1955, pp. 68–69)

Ruiz Ramón (1992, p. 185) describe que *La zapatera prodigiosa* no termina con una muerte trágica, pero tampoco termina felizmente. La vida de la Zapatera y su marido volverá a las andadas (antes de la salida del Zapatero), así como el comportamiento de la propia protagonista – violenta de nuevo, aunque ya no sea la niña. No obstante, la pareja usará la “violencia” para luchar juntos contra la constante presión de los vecinos.

Como asevera Johnson (2008, pp. 256, 264 y 274), tales finales desafortunados son causados en cierta medida por la decisión de las heroínas individuales, a quienes se les dio la oportunidad de oponerse a su destino predeterminado – son como rebeldes en una sociedad cerrada, pueden expresarse contra el régimen. A cada una de ellas se le dio una oportunidad, que aprovechó incluso con el hecho de que asumiría las consecuencias de sus acciones, desafortunadamente, también las malas. Cada una de ellas se manifiesta como una *Mujer Nueva* a su manera.

10 Conclusión

En este trabajo final se ha estudiado el tema de la mujer y su estatus social en el teatro de Federico García Lorca. Se han analizado 4 obras – *La zapatera prodigiosa* (1930), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Lorca terminó escribir todas las obras antes de su muerte (1936), durante la década de los 1930. Este es el período de mayor éxito de su producción teatral, inspirada en su propia vida (influenciada por muchas mujeres y el entorno) o también en el teatro ambulante de *La Barraca* (vida de campo).

Lorca estuvo rodeado de una serie de mujeres en su vida – su madre, una amiga de la infancia, parientes del círculo familiar, compañeras y esposas de sus amigos. Muchas de ellas eran feministas (*Mujeres Nuevas*). Comparado con los demás, Lorca era muy cercano a las mujeres, las entendía muy bien. Esta relación especial le permitió ver más de cerca su vida real, en la que se encontraban por el bien de la sociedad, y comprenderla tan suficiente para que el mundo lo conozca en sus obras.

Las obras analizadas posiblemente reaccionan a unas determinadas reglas y normas estrictas en la sociedad de ese momento. La sociedad estaba fuertemente dominada por los hombres y se adhirió al orden tradicional sin ningún cambio. La vida de la mujer estaba planificada de antemano y su única misión era cumplir 3 papeles básicos – marital, maternal y doméstico. Se suponía que una mujer debía casarse (un pretendiente adecuado), luego cuidar del hogar y de su marido y, por último, dar a luz a un descendiente. Los hombres eran los que decidían todo. Nada más era posible. ¡Todo lo contrario! Una mujer independiente, autónoma y con sus opiniones fue objeto de actitudes negativas.

No obstante, esta forma de vida le parece a Lorca incorrecta (inapropiada), no se puede mantener por más tiempo y necesita ser cambiada. Su crítica apunta a la constante presión de la sociedad por un comportamiento impecable y modelado; a sus normas anticuadas que suprimen el verdadero yo del individuo; al matrimonio sin amor (la limitación del amor por la sociedad); a la obsesión y también a la falsedad que se esconde detrás de todo. Por la obsesión de la sociedad para que todo sea perfecto y acorde a sus ideas, acontecen soluciones desafortunadas.

Las protagonistas inicialmente intentan cumplir su cometido y someterse, tratan de encajar en el modelo de sociedad. Sin embargo, la supervisión y la presión es tan implacable que conduce a un sentimiento de frustración, que culmina en un final no del todo feliz. Todo esto se revela en las obras individuales.

Federico García Lorca fue una persona excepcional, un gran dramaturgo y también poeta. En su obra teatral dio espacio a la voz de las mujeres, que en esa época eran en gran parte silenciadas. Gracias a él, pudieron intentar oponerse a su destino, aunque al final tuvieron que asumir las consecuencias. Lorca trató de presentar una imagen real de su situación para que la sociedad pensara en mejorarla.

11 Bibliografía

ALCHAZIDU, Athena, PÉREZ SINUSÍA, Yolanda, GÓMEZ GONZÁLEZ, Paula, 2004. *Esbozo de la historia de la Literatura Española*. Brno: AP. ISBN 80-902652-3-5.

ANDERSON, Reed, 1974/1975. The Idea of Tragedy in García Lorca's *Bodas de sangre*. *Revista Hispánica Moderna* [en línea], vol. 38, no. 4, pp. 174–188 [visto 17. 2. 2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/30203167>

BARTOŠ, Lubomír, 1998. *Dějiny a kultura Španělska*. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 80-210-1968-9.

FENCLOVÁ, Jitka, SOLÉ BERNARDINO, Lourdes, CARRASCO MONTERO, Justa, 1999. *Literatura španělsky mluvících zemí: Autores y temas de la literatura española e hispanoamericana*. Plzeň: Fraus. ISBN 80-7238-063-X.

FISCHER, Jan Otokar, 1951. *Dějiny španělské literatury: (stručný nástin)*. Praha: Státní nakladatelství učebnic.

FITTS, Alexandra, 2006. The Persistence of Blood, Honor, and Name in Hispanic Literature: “Bodas de sangre and Crónica de una muerte anunciada”. *Confluencia* [en línea], vol. 22, no. 1, pp. 133–143 [visto 31. 3. 2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27923187>

FORBELSKÝ, Josef, 1999. *Španělská literatura 20. století*. Praha: Karolinum. ISBN 80-7184-806-9.

FORBELSKÝ, Josef, SÁNCHEZ, Juan Antonio, 2017. *Španělská moderní literatura 1898—2015*. Traducido por Dora POLÁKOVÁ. Praha: Univerzita Karlova, Karolinum editorial. ISBN 978-80-246-2993-3.

GARCÍA LORCA, Federico, 2007a. *La casa de Bernarda Alba*. VILCHES DE FRUTOS, M.^a Francisca (3. ed.). Madrid: Cátedra. ISBN 978-84-376-2245-3.

GARCÍA LORCA, Federico, 2007b. *La zapatera prodigiosa*. HERNÁNDEZ, Mario (ed.). Madrid: Alianza Editorial. ISBN 978-84-206-3355-8.

GARCÍA LORCA, Federico, 2008. *Yerma*. HERNÁNDEZ, Mario (ed.). Madrid: Alianza Editorial. ISBN 978-84-206-3357-2.

GARCÍA LORCA, Federico, 2009. *Bodas de sangre*. HERNÁNDEZ, Mario (ed.). Madrid: Alianza Editorial. ISBN 978-84206-3383-1.

GIBSON, Ian, 1989. *Federico García Lorca: a life*. New York: Pantheon Books. ISBN 0-394-50964-1.

GIMÉNEZ MICÓ, José Antonio, 1995. Lorca: teatro posible e imposible. *Anales de la literatura española contemporánea* [en línea], vol. 20, no. 3, pp. 351–364 [visto 27. 3. 2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27741271>

GODOY, Juan M., 2004. The Voice from the Closet: The Articulation of Desire in “La casa de Bernarda Alba”. *Pacific Coast Philology* [en línea], vol. 39, pp. 102–111 [visto 14. 3. 2023]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25474158>

JOHNSON, Roberta, 2008. Federico García Lorca’s Theater and Spanish Feminism. *Anales de la literatura española contemporánea* [en línea], vol. 33, no. 2, pp. 251–81 [visto 30. 1. 2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27742554>

KRČ, Eduard, ZBUDILOVÁ, Helena, 2010. *Literatura española II: siglos XIX y XX*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-2646-4.

LINDHOLM, Elena, 2020. Ancient mother law in Federico García Lorca’s *Yerma*. *Anales de la literatura española contemporánea* [en línea], vol. 45, no. 2, pp. 129–148 [visto 9. 3. 2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27087642>

MAZZARA, Richard A., 1958. Dramatic Variations on Themes of el Sombrero de Tres Picos: La Zapatera prodigiosa and Una Viuda Difícil. *Hispania* [en línea], vol. 41, no. 2, pp. 186–189 [visto 28. 3. 2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/335447>

MONCÓ, Beatriz, 2010. Maternidad y alianza en *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca: una lectura desde la antropología. *Anales de la literatura española contemporánea* [en línea], vol. 35, no. 2, pp. 451–474 [visto 11. 2. 2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27799166>

MORRIS, C. Brian, 1986. The “Austere Abode”: Lorca’s *La casa de Bernarda Alba*. *Anales de la literatura española contemporánea* [en línea], vol. 11, no. 1/2, pp. 129–141 [visto 21. 3. 2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27741749>

- NEWBERRY, Wilma, 1976. Patterns of Negation in “La casa de Bernarda Alba”. *Hispania* [en línea], vol. 59, no. 4, pp. 802–809 [visto 16. 3. 2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/340199>
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, 2008. Identidad femenina, maternidad y moral social: “Yerma” (1935), de Federico García Lorca. *Anales de la literatura española contemporánea* [en línea], vol. 33, no. 2, pp. 373–394 [visto 4. 3. 2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27742558>
- NICHOLS, Geraldine Cleary, 1980. Maturity as Accommodation: Lorca’s La zapatera prodigiosa. *MLN* [en línea], vol. 95, no. 2, pp. 335–356 [visto 21. 3. 2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/2906619>
- ORTEGA, Esperanza, 1987. *Antalogía de la generación del 27*. Madrid: Biblioteca Didáctica Anaya. ISBN 978-84-207-2797-4.
- PALLEY, Julian, 1967. Archetypal Symbols in “Bodas de sangre”. *Hispania* [en línea], vol. 50, no. 1, pp. 74–79 [visto 18. 2. 2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/336250>
- PICCIOTTO, Robert S., 1966. “La Zapatera Prodigiosa” and Lorca’s Poetic Credo. *Hispania* [en línea], vol. 49, no. 2, pp. 250–257 [visto 29. 3. 2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/337142>
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada, 2019. La Configuración de las identidades en torno al amor en el teatro de Federico García Lorca. *Hispania* [en línea], vol. 102, no. 2, pp. 217–228 [visto 4. 2. 2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/26867579>
- PODOL, Peter L., 1972. The Evolution of the Honor Theme in Modern Spanish Drama. *Hispanic Review* [en línea], vol. 40, no. 1, pp. 53–72 [visto 22. 3. 2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/471970>
- RAMONEDA, Arturo, 2001. *Antalogía de la literatura española del siglo XX*. 4. ed. Alcobendas (Madrid): Sociedad General Española de Librería. ISBN 84-7143-383-4.
- ROSENDORFSKÝ, Jaroslav, 1977. *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta la época presente*. 2. přepr. vyd. Praha: SPN.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, 1992. *Historia del Teatro español: siglo XX*. Madrid: Cátedra. ISBN 84-376-0049-9.

SERUR, Raquel, 2004. Yerma y el hijo imposible. *Debate feminista* [en línea], vol. 29, pp. 257–264 [visto 8. 3. 2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/42624813>

SHARP, Thomas F., 1961. The Mechanics of Lorca's Drama in "La casa de Bernarda Alba". *Hispania* [en línea], vol. 44, no. 2, pp. 230–233 [visto 15. 3. 2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/334897>

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, 2005. Identidad y mito en el teatro de Federico García Lorca: "La zapatera prodigiosa". *Anales de la literatura española contemporánea* [en línea], vol. 30, no. 1/2, pp. 525–550 [visto 25. 3. 2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27742355>

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, 2008. El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española (1936–1986). *Anales de la literatura española contemporánea* [en línea], vol. 33, no. 2, pp. 283–328 [visto 18. 3. 2023]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/27742555>

WALSH, John K., 1991. A Genesis for García Lorca's Bodas de sangre. *Hispania* [en línea], vol. 74, no. 2, pp. 255–261 [visto 3. 3. 2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/344799>

ZDENEK, Joseph W., 1955. La Mujer y la Frustración en Las Comedias de García Lorca. *Hispania* [en línea], vol. 38, no. 1, pp. 67–69 [visto 9. 2. 2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/334649>