

El motivo de la sangre en *Yerma*

Carmen Gregory

En cambio, al duende hay que despertarlo
en las últimas habitaciones de la sangre.

(Federico García Lorca, *Juego y teoría del duende*)

La presente investigación atiende a un interés específico por desentrañar las raíces creativas de Federico García Lorca, empezando con un análisis de temas recurrentes y omnipresentes en su obra, como la honra, la sangre, la maternidad y la identidad femenina, con el propósito de cumplir un proyecto sobre *Yerma*.¹ García Lorca, a lo largo de su producción poética y teatral, hace uso de este tópico como vehículo para expresar, en parte, su cosmovisión y una realidad antropológica que se pierde en los anales de la historia y que se remonta a la noche de los tiempos. En una de sus conferencias más famosas, “Juego y teoría del duende”, pronunciada el 20 de octubre de 1933 en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires, el poeta desarrolla “una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España” (150). Explica cómo Manuel Torres, para él el hombre de mayor cultura en la sangre afirmó que “todo lo que tiene sonidos negros tiene duende” (150). Según Lorca, no había verdad más grande. Esos

¹ El tema de la sangre es uno de los más destacados en la literatura española, desde *La fuerza de la sangre* cervantina, hasta *El Cristo de Velázquez* de Unamuno.

sonidos negros eran para el poeta, el misterio y las raíces que vienen de dentro (150). ¿Y qué es ese “dentro”? Lo veremos más adelante con la ayuda de las palabras de uno de los filósofos más eminentes del siglo XX.

El poeta, que lleva sus raíces -su Andalucía, su España – latentes en la sangre y cuyo único modo de expresividad es lo que le mueve dentro, en sus entrañas, manifiesta su duende a través de sus obras, su arte. Este duende no es algo aprendido; Federico oyó decir a un viejo maestro de guitarra: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro, desde las plantas de los pies” (“Juego”, 151). Él mismo lo describe observando que “no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto” (151). En otras palabras, lo que para él era ese ser misterioso, divino, que habita en el cuerpo humano, “el duende” era la representación y expresión del estado más puro del arte. En su “Nota previa” a la primera edición de *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898 -1936*, Ian Gibson, el mayor biógrafo del poeta, afirma lo siguiente:

A Federico García Lorca, uno de los seres humanos más artísticamente dotados de todos los tiempos, se le seguía negando hasta hace muy poco tiempo -hasta ayer mismo- su condición de homosexual, de homosexual para quien asumir plenamente su condición de tal, en una sociedad intolerante, fue una lucha cotidiana nunca del todo resuelta antes de que los fascistas acabaran con su vida a la edad de treinta y ocho años. Se la seguían negando incluso estudiosos de prestigio, acarreado con ello la extrañeza de otro homosexual, e íntimo de Lorca, Vicente Aleixandre. Hoy las cosas han cambiado, y ningún crítico, español o extranjero, puede dejar de tener en cuenta algo tan obvio y fundamental a la hora de entender al poeta (71).

Esta condición de homosexual que se le ha negado es, sin embargo, su duende. Su obra, en gran parte, arranca de su temperamento, de su genio y de su “naturaleza” que la crítica ha querido ocultar. Resulta asimismo interesante el planteamiento de Anderson Reed sobre el por qué Lorca quería volver a la tragedia en el teatro. En *The Idea of Tragedy in García Lorca’s Bodas de sangre*, Reed afirma:

Lorca’s public statements concerning his work both as a writer and a director reflect an intensified and deeply humanitarian concern with problems of a social nature and especially as these problems related to his work as a writer. And as the roots of these problems seem to have become increasingly clear in Lorca’s mind, he responded enthusiastically to what he perceived to be an urgent need in Spain for an authentic contemporary theater that would confront the essential truths that were emerging from his penetrating observations of reality. Concerning the radical and necessary relationship between theater and the history of a society... Lorca’s tragic theater cannot be fully understood if we attempt to comprehend the passions and the desires of his characters without also grasping the meaning of the crisis occurring in the cultural (the material and social) circumstances of their lives and the profound interrelationship that tragedy discovers between these two spheres of reality. (174).

Si se tienen en consideración las palabras de Reed, y de acuerdo con los razonamientos de Gibson, no se puede hacer caso omiso de esa lucha interior de Lorca sobre su condición homosexual y de los problemas sociales de una España cerrada, tradicional, y conservadora. Según el poeta, el duende viene de dentro, por lo tanto, es evidente que sus obras están permeadas de su condición humana, como individuo y como andaluz. Cabe, entonces, poner en evidencia la siguiente declaración de Lorca citada por Reed:

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre... el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro... (174).

En *Yerma*, se plasman los férreos modelos de identidad de género que reinaban en España a principios del siglo XX. Lorca muestra una comprensión hacia las problemáticas de la identidad femenina en el papel de la protagonista y al mismo tiempo se identifica con ella ocultando así su propia condición homosexual. Lorenzo López Sancho declara: “Yo siempre he pensado que García Lorca trasponía en sus personajes femeninos lo que él, en su alma, tenía de femenino. Siempre he entendido que en la pasión de Yerma contra su infertilidad se expresaba en clave un ansia secreta de Federico y no precisamente en cuanto a varón” (*ABC*, p. 62). La imposibilidad de la maternidad de Yerma por las razones que más adelante se verán, se liga así a la imposibilidad de procrear del mismo Federico. Desde estas consideraciones extra-textuales se pasará a un análisis textual de una de las tragedias, *Yerma*, y se considerarán los elementos más destacados empezando por la muy lorquiana “sangre”.

Yerma o la sangre como vida

Analizar el motivo de la sangre en una obra literaria obliga a considerarla desde varios puntos de enfoque. Como la luz eléctrica, se sabe lo que hace, pero no se sabe casi nada de su composición, ni se conocen sus misterios. En *La caza y los toros*, Ortega y Gasset escribe: “¡Es el misterio pavoroso de la sangre! ¿En qué consistirá? La vida es la realidad arcana por

excelencia, no solo en el sentido de que ignoramos su secreto, sino porque la vida es la única realidad que tiene un verdadero “dentro”, una *intus* o intimidad. La sangre, líquido que lleva y simboliza la vida, está destinada a fluir oculta, secreta, por el interior del cuerpo.” (74)

Ortega y Gasset dirá más sobre la sangre, sobre el derrame de este líquido viscoso y vital, sobre la muerte que muchas veces llega como consecuencia de su “fluir fuera”, pero elegimos estas líneas porque son las que más se relacionan con la sangre en *Yerma*. Curiosamente, la muerte que llega a esta casa no es causada por un derrame de sangre, sino por las manos de Yerma en el cuello de su marido. Las navajas y los cuchillos, tan frecuentes y comunes en las obras lorquianas, reflejo de determinados ambientes en algunas clases sociales, aquí no aparecen. En el arranque repentino e impulsivo de Yerma, bien podía haber colocado Lorca un cuchillo de cocina encima de la mesa, y bien, de un solo golpe, podía haber clavado Yerma el arma en el corazón del marido. ¡Pero no! Son las manos de una mujer, que ni siquiera trabaja en el campo, las que cortan, en seco, la vida de Juan. Hecho, este, que lleva a sospechar que este hombre, que no sirve para crear vida -se verá más adelante -, se ha dejado morir. Se ha dejado matar.

Pero, volviendo a la sangre y tratando de seguir algún orden, se empieza, por lógica, con el de la vida incipiente. María, la amiga de Yerma, que lleva el nombre simbólico de la Virgen embarazada, le revela que está esperando un hijo y, de inmediato, Yerma quiere saber lo que siente. Aparte de la angustia, María le explica que es como tener un pájaro vivo apretado en la mano, solo que en la sangre. No en el vientre, no en las entrañas, sino en la sangre. El germen de la nueva vida, de aquella vida que tanto anhela Yerma, está dando vueltas por todo el cuerpo, en

la sangre. “¡Qué hermosura!” (47), exclama Yerma. Esta analogía, imagen o metáfora del pájaro vivo en la mano no parece inverosímil, pero el que escribe es un hombre, alguien que no ha podido tener la experiencia de ser madre. Por lo tanto, estas son palabras oídas y aprendidas por un poeta que en su corta vida ha estado rodeado de mujeres. Sin embargo, esta pulsación vital en la sangre y no simplemente en el vientre es algo intrínsecamente lorquiano, ya que se encuentra en gran parte de sus tragedias y de su poesía. Pero, esta afición, este culto, o, por lo menos, esta falta de aversión a la palabra “sangre”, que tanto aparece en la totalidad de su obra, ¿es una simple casualidad en Lorca? ¿Es una realidad inexplicable, característica singular y exclusiva de este dramaturgo, o es parte de un todo andaluz y mediterráneo que se pierde en la cuna de los tiempos? No es fácil abordar este tema, ya que la sangre, en su vertiente literaria, tiene varias realidades, o, si se quiere, varias simbologías, que van desde el origen de la vida que se acaba de citar (María embarazada), hasta la muerte. Ya hemos visto y señalado que la muerte en *Yerma* no llega por derrame de sangre, por lo tanto, veamos qué función y qué simbología puede tener esta palabra en esta obra.

La búsqueda de una respuesta al por qué no tiene hijos conduce Yerma a Dolores, la “conjuradora”, quien, con sus oraciones, debería resolverle este problema existencial, al igual que hizo con otra mujer seca. En este ambiente campesino no podía faltar el elemento supersticioso que, para los personajes de este mundo arcaico, muy a menudo se confunde con la religión.

DOLORES

“[...] La última vez hice la oración con una mujer mendicante que estaba seca más tiempo que tú, y se le endulzó el vientre de manera tan hermosa que tuvo dos criaturas ahí abajo en el río, porque no le daba tiempo de llegar a las casas, y ella misma las trajo en un pañal para que yo las arreglase.

YERMA

¿Y pudo venir andando desde el río?

DOLORES

Vino. Con los zapatos y las enaguas empapados en sangre...pero con la cara reluciente.

YERMA

¿Y no le pasó nada?

DOLORES

¿Qué le iba a pasar? Dios es Dios.” (91)

El ciclo vital previo a la vida, desde la concepción hasta el parto, se ha cerrado en un inmenso baño de sangre. Naturaleza pura, como con las ovejas o las perras, pura hermosura de una vida que deja de existir en la sangre de la madre y empieza a vivir en su propia sangre. Sí, a pesar de haber perdido tanta sangre, la parturienta tiene la cara reluciente. Para Yerma, la sangre que no se derrama para dar vida es sangre prisionera y por eso duele. En una especie de monólogo de ensoñación exclama, “Ay, qué dolor de sangre prisionera”. (80) Esta mujer que vive solo con la esperanza de tener un hijo busca la sangre de su marido Juan en vano: “Te busco a ti. Te busco a

ti, es a ti a quien busco, día y noche sin encontrar sombra donde respirar. Es tu sangre y tu amparo lo que deseo.” (96) Pero la Vieja le ofrece a su hijo, hombre, según ella, capaz de darle hijos: “Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa todavía queda olor de cunas.” (107)

La sangre como linaje

Parece claro que para Lorca la vida se expresa con la sangre, y es que, para él, en el mundo real de los animales, entre los que está el hombre y la mujer, en el mundo rural que tan bien conoce, la sangre palpitante es vida. Pero en *Yerma* no es solo eso, es también “linaje”, sinónimo de familia, el líquido que no solo transfiere rasgos o atributos físicos y morales de una generación a otra, sino también sentimientos y emociones inexplicables que pueden tener la fuerza de llevar a una anagnórisis, como pasa, precisamente, en *La fuerza de la sangre* de Cervantes. Aquella energía que atrajo al caballero hacia el niño herido, que resultará ser su nieto, es la misma que se encuentra en las obras de Lorca. No se trata del empuje o impulso causado por la visión del líquido vital derramado -eso ocurre más tarde-, sino de un vigor inexplicable que une de forma invisible a miembros de una misma familia: “Apenas esto hubo sucedido [el atropello], cuando un caballero anciano que estaba mirando la carrera, con no vista ligereza se arrojó de su caballo y fué donde estaba el niño, y quitándole de los brazos de uno que ya le tenía le puso en los suyos.” (894) *Yerma*, casi fuera de sí, maldice su linaje, “Maldito sea mi padre que me dejó su sangre de padre de cien hijos. Maldita sea mi sangre que los busca golpeando por las paredes.” (97)

El tema de la sangre como sinónimo de linaje o familia está, como es lógico, estrechamente ligado al tema de la honra. En una discusión con su mujer Juan exclama: “Y que las familias tienen honra y la honra es una carga que se lleva entre dos. Pero que está oscura y débil en los mismos caños de la sangre.” (79)²

La sangre como dolor

Yerma, la madre cuyos hijos no han nacido nunca, asocia el sufrimiento para verlos crecer con la pérdida de la sangre: “Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero esto es bueno, sano, hermoso. Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos y cuando no los tiene se le vuelve veneno, como me va a pasar a mí.” (50) El dolor de una madre se mide, metafóricamente, con la pérdida de sangre, pero el dolor de Yerma, que no los tiene, es comparable al dolor que padeció Cristo. “Yo sabré llevar mi cruz como mejor pueda, pero no me preguntes nada [...] Ahora, ahora déjame con mis clavos.” (77) Y María le afirma a Yerma “¡Qué trabajos estás pasando, qué trabajos! Pero acuérdate de las llagas de Nuestro Señor.” (83) Se verá cómo esta asociación de la sangre con la Pasión de Cristo, muy arraigada en la cultura española y en particular andaluza y que aquí apenas se insinúa, será una constante en otras obras dramáticas y varios

² Entre los muchos consejos que Don Quijote da a Sancho antes de que este tome cargo de su gobierno hay uno en particular que tiene que ver con el tema que se estudia aquí, “Mira, Sancho: si tomas por medio la virtud, y te precias de hacer hechos virtuosos, no hay para qué tener envidia a los que los tienen, príncipes y señores; porque la sangre se hereda, y la virtud se aquista, y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale.” (341) Efectivamente, lo que se hace, lo que se trabaja, lo que se gana vale más de lo que se hereda, lo que está en la sangre de la familia. Por si la sangre tuviera poca importancia en la cultura española, Unamuno nos dice que incluso sirve para pensar: “Hay personas, en efecto, que parecen no pensar más que con el cerebro, o con cualquier otro órgano que sea el específico para pensar; mientras otros piensan con todo el cuerpo y toda el alma, con la sangre, con el tuétano de los huesos, con el corazón, con los pulmones, con el vientre, con la vida.” (*Del sentimiento*, 19)

poemas de Lorca. Efectivamente, la sangre que en otras obras se derrama con navajas, en Yerma se podría derramar, si se dieran las condiciones. Cuando la Vieja le propone a Yerma irse con su hijo, abandonando su propia casa, le aconseja “Y en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce siquiera la calle.” (107) Esta es una amenaza indirecta a Juan, ya que el hijo de la Vieja tiene el valor (entrañas) para salir a la calle con la navaja (herramientas) y derramar la sangre impotente, sin vitalidad, de Juan.

El por qué de la tragedia.

Robert Ter Horst observa que “Lorca makes it quite clear that Yerma’s husband Juan is deficient as a sire” (45). Pero, si bien parece evidente que la “esterilidad” de Yerma se debe a la lejanía física que Juan se empeña en mantener, y que la Vieja espeta con la locución acusatoria “La culpa es de tu marido”, (106) queda, sin embargo, una incógnita. ¿cuál será el motivo real de no querer procrear, que se esconde en la psique de Juan? No convence su deseo de vivir con holgura sin tener otra boca que alimentar. Los hijos que gastan, (“Las cosas de la labor van bien, no tenemos hijos que gasten”, (43) - afirma Juan -) no pueden mermar la abundancia: más bien, en el campo serían una riqueza, como asegura Machado de los hijos de Alvargonzález: “Feliz vivió Alvargonzález/ en el amor de su tierra. / Nacióronle tres varones, / que en el campo son riqueza.” (“La tierra de Alvargonzález”, 94) Efectivamente, los hijos que vinieran serían brazos fuertes para ayudarlo en el campo, brazos que compartirían el trabajo del padre, y que aliviarían su cansancio, brazos que aumentarían el caudal de su hacienda. Cabe preguntarse si el campo de Juan de verdad necesita tantas horas de dedicación.

La Vieja intuye algún trastorno biológico en Juan al desear la existencia de un Dios que “mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos” (57), pero surge la leve sospecha de que el problema de Juan no es de naturaleza fisiológica, sino de otra índole. El esquivar las caricias y las atenciones de su mujer (44) no apunta hacia una existencia de “simiente podrida”, sino a otra dolencia igualmente devastadora, pero de otro origen. Si Juan no quiere juntarse con su mujer es porque no puede, y no puede por razones emotivas, por razones que tienen que ver con la psique masculina, más que con la biología o la fisiología. La salvación de una humillación de cara a su mujer, y de una repetida “auto-humillación” como hombre la consigue ocultándose y sepultándose bajo un interminable y agotador trabajo de campo. La humillación deriva del sentirse usado como semental, sin sentir el amor que debería emanar de su mujer. A este punto vienen en mente unas palabras de Unamuno que, si bien se refieren al ser humano en general, seguramente se pueden aplicar aquí: “El hombre ansía ser amado, o, lo que es igual, ansía ser compadecido. El hombre quiere que se sientan y se compartan sus penas y sus dolores.” (*Del sentimiento*, 107) La irrigación nocturna constituye un cierto soslayar las obligaciones conyugales de un marido cuya mujer lo espera exclusivamente para que él le dé un hijo. La doble humillación de la que Juan pretende salvarse puede también ser la que tiene origen en su posible esterilidad.³

Pero el juego dialéctico lorquiano deja en suspenso y columpia al lector entre la formulación de una opinión primero, y otra opuesta más tarde. Es la misma Yerma que, hablando

³ Si nosotros señalamos estas dos posibles causas de la ‘distancia’ que mantiene Juan de su mujer, Valbuena Prat, por su parte, simplemente atribuye la falta de hijos a la esterilidad de Juan con estas palabras: “Realmente, el ‘yermo’ es el esposo de Yerma.” (713)

con su marido, hace creer que por su parte hay amor: “Yo conozco muchachas que han temblado y han llorado antes de entrar en la cama con sus maridos. ¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de Holanda?... Nadie se casó con más alegría” (43)

Ter Horst señala que la crítica no ha llegado a comprender las razones de Juan y concluye que “since no critic has yet, so far as I know, offered a convincing explanation of Juan’s denial, it does come to seem like a serious fault in one of Lorca’s most powerful dramas. One can understand Yerma’s murder of her husband, but his obstinate refusal to give her what she so passionately wants remains unclear.” (46) También Francisco Javier Galera Fernández opina que no se comprende el motivo de esta esterilidad: “Yerma es la protagonista de Lorca, una mujer que no ha podido ser fecundada por su marido Juan, por motivos que desconocemos.” (3)

Quizás la crítica no haya leído con la debida atención y seguramente no ha percibido este vaivén dialéctico al que se apuntaba antes. Cuando la Vieja le pregunta a Yerma si le gusta su marido (de Yerma) y si desea estar con él, ésta le contesta que no sabe. Y cuando la Vieja le describe ciertas cosas que una mujer debería sentir frente a su marido, Yerma contesta que no, que nunca ha sentido tales “temblores”. (55) Dice, sin embargo, que algo parecido sintió con Víctor, cuando la cogió por la cintura, y cuando, con 14 años, la cargó en sus brazos para saltar una acequia. (56) Y añade “Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad.” (56) El lector-espectador aprende que se acostó con su marido cantando y con alegría y acto seguido que no ha sentido nunca la emoción y excitación de las que habla la Vieja. Ahora vuelve a escuchar lo de la alegría. Esta es la fluctuación que desorienta a cualquiera que no escuche con atención en el teatro o no lea atentamente cada palabra. Efectivamente, las

palabras que siguen las que acabamos de citar son “Pues el primer día que me puse de novia con él ya pensé ... en los hijos... Y me miraba en sus ojos.” (56) La Vieja replica con “Todo lo contrario que yo. Quizás por eso no hayas parido a tiempo” (56), a lo que Yerma contesta “Yo pienso muchas cosas, y estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme.” (56) A Yerma le sobra amor por un hijo hipotético, una criatura que se resiste en llegar. Es una madre perfecta, pero en potencia, cuidadosa y cariñosa con los hijos de las demás, mujeres un tanto descuidadas a quienes ella aconseja. De este ambiguo discurso de Yerma se saca una cosa en claro, que quiere a su marido, pero no siente la mínima pasión por él. Por su parte, Juan no es un hombre cariñoso con su mujer. De hecho, según ella, “tiene un carácter seco” (62) e insiste en no querer tener hijos: “Calla. Demasiado trabajo tengo yo con oír en todo momento...” (44) El amor por su mujer no parece ser desbordante tampoco; es igualmente falto de pasión. Hablando con sus hermanas, las guardianas de su honra, Juan pronuncia estas tristes palabras: “Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí.” (75) Por mucho que trabaje en el campo, un hombre enamorado de su esposa tiene su vida en la casa. Si el corazón de Juan no abriga amor verdadero por su mujer, alberga, sin embargo, una buena dosis de desprecio que se revela por medio de un ultrajoso pronombre: “Esa no viene...” (75) Se expresa la insignificancia de la esposa en la vida de su marido con la simbólica omisión de su nombre. Efectivamente, esta mujer de maternidad frustrada es “Yerma” para los lectores-espectadores, pero en “su mundo” seguramente tendrá un nombre de mujer que nunca se menciona. Se despierta aún más la curiosidad del lector por conocer el nombre de la protagonista cuando Víctor pronuncia estas palabras: “Si es niña le pondrás tu nombre.” (51) Los únicos nombres mencionados en la obra dentro del mundo de los

personajes, son Juan, Víctor, María, Elena y Dolores. De hecho, la obra se abre con un canto que se funde con el nombre de Juan, pronunciado dos veces por Yerma. Nadie se dirige a la joven llamándola “Yerma”. Por lo tanto, una interpretación como la de Susana Degoy no parece tener solidez ya que no se basa en el texto, sino en una lectura superficial del mismo: “Como en la tragedia griega, el personaje encierra en el nombre su propio destino... la misión real de Yerma es la de vivir y morir yerma, y su verdadero impulso es el de cumplir ese destino.” (138) El gusto por hacer analogías entre la tragedia griega y las lorquianas es evidente en más de un crítico, pero no siempre esas comparaciones son acertadas.⁴ Reiteramos que el nombre de esta desgraciada mujer para nosotros es desconocido, y que, además, el final de esta obra es abierto: no sabemos cuál será el verdadero destino de su protagonista.

Sin embargo, no querer tener hijos y esquivar en lo posible a su mujer no significa no tener unión; ya Yerma ha declarado que se entrega. Sí, hay unión, pero no hay “comunidad”, no hay complicidad amorosa, no hay nada que los una espiritualmente. Cada uno ensombrece la vida del otro y, al hacerlo, ensombrece su propia vida. Un círculo vicioso, el perro que se muerde la cola. “Amar en espíritu es compadecer, y quien más compadece más ama,” asegura Unamuno, y añade que “La compasión es, pues, la esencia del amor espiritual humano, del amor que tiene conciencia de serlo, del amor que no es puramente animal, del amor, en fin, de una persona racional. El amor compadece y compadece más cuanto más ama.” (*Del sentimiento*, 107)

Si se acepta esta sentencia como verdadera, no se puede por menos que concluir que no hay amor y compasión ni en Juan ni en Yerma. Se quieren, quizás, pero no se aman. ¡Será el duende

⁴ Boscán de Lombardi, Degoy, Josephs, Caballero, et al.

lorquiano lo que falta en esta pareja! Efectivamente, esa fuerza oculta que surge y sube de los pies para crear arte como para crear vida, aquí falta por completo. Si en un principio se considera a Yerma como víctima de un malicioso capricho de su marido –“No soy triste, es que tengo motivos para estarlo”- (62), la lectura atenta sugiere que Juan es igualmente víctima, y no solo por su trágico fin. Durante su vida con Yerma, ésta no lo ha sabido sacar de su tristeza innata, - “Y tu marido más triste que tú”- (62) afirma Víctor. El carácter seco y la melancolía de Juan se acentúan no solo por las constantes insistencias de Yerma de tener un hijo, sino porque no está contento con el comportamiento de su mujer, que él considera libertino.

La honra

El tema de la honra se remonta siglos en la cultura española, no solo como argumento literario, sino como un bien al que aspirar y preservar en la vida real.⁵ Como es lógico en una sociedad esencialmente patriarcal, ha sido la mujer, por tradición y por fuerza, la encargada de alcanzar esta meta. En *Yerma* la honra no aparece como mera tradición literaria o folclórica. Debido a ella o por culpa de ella se llega a la doble tragedia. En su análisis de *Celestina*, María Victoria Martínez redacta unas acertadas palabras sobre el tema de la honra que fácilmente se pueden aplicar a otras obras literarias europeas y a la sociedad española hasta casi nuestros días. Esta perspicaz estudiosa expone: “La honra femenina, encerrada desde el medioevo en el

⁵ En su *Historia de la literatura española* Ángel del Río asegura: “En las tres tragedias rurales el elemento básico es una pasión honda: la amorosa, más el odio, como en *Bodas* y *La casa de Bernarda Alba*, o el anhelo de maternidad frustrado, como en *Yerma*.” (V.II, 504) Extraña que el sentido de la honra no se tome en consideración. Valbuena Prat, por su parte, apenas menciona el “antiguo concepto del honor”. (713, 714). Cervantes trata este tema en el *Quijote* y en varios *Entremeses* y *Novelas ejemplares*, como así Lope, Calderón, Tirso de Molina y otros lo tratan en sus dramas.

estrecho marco de la conducta sexual, no podía acrecentarse, pero sí arruinarse y arruinar la de los hombres de la familia, con el menor desliz”. (4)⁶ Si bien Juan padece de un dolor síquico por carecer de amor, lo que realmente le atormenta es ese “menor desliz” que Yerma pudiera cometer. Sin embargo, en un principio, no la acusa de ninguna infidelidad ni de pensamientos pecaminosos. Yerma puede salir a llevarle la comida al campo, pero no conviene que se entretenga en la calle.

JUAN – “Debías estar en casa.”

YERMA – “Me entretuve.”

JUAN – “No comprendo en qué te has entretenido.”

YERMA – “Oí cantar los pájaros.”

JUAN – “Está bien. Así darás que hablar a las gentes.”

⁶ No es solo con un “desliz” voluntario que la mujer pierde su honra y arrastra a toda su familia. Incluso en el caso de raptos y violación la deshonra cae como un rayo. Entre los abundantes ejemplos literarios del Siglo de Oro -reflejo de una realidad horrenda- se puede ofrecer *La fuerza de la sangre* de Cervantes, ya mencionado en el apartado sobre “la sangre”. Después del rapto de Leocadia, los padres ni se atreven a denunciar el caso a la autoridad por miedo de sacrificar la honra de la joven y de la familia. La honra vale más que la vida misma, y es así como lo expresa Leocadia. Todo gira en torno a la sociedad, en torno a lo que dice la gente, tanto es así que Leocadia pide a su violador que no cuente a nadie lo sucedido. Este sentido de la honra –costumbre y tradición loable por un lado y enfermiza y deplorable por otro-- lleva a consecuencias nefastas. En esta obra, la joven se ve forzada a un destierro a un lugar donde no la conocen, y es allí que da a luz y cría a su niño como si fuera su primo, ya que sus padres fingen ser los tíos del niño. Pero Cervantes se las arregla para dar un final feliz a esta obra. Después de siglos, Yerma hereda este sentido de la honra, pero la siente de otra manera. A ella no le importa la gente, no tiene que rendir cuentas a nadie, sino a sí misma. Tiene honra porque ha nacido con ella; está en sus genes, en su sangre.

Parece oportuno mencionar el aporte a la comprensión del tema de la honra que Américo Castro hace con su obra clásica *De la edad conflictiva*. Sin embargo, Castro se centra más en los motivos histórico-sociales relacionados con la pureza de sangre antes y después de la expulsión o conversión de los judíos, que en motivos de índole sexual e infidelidad en el matrimonio.

YERMA (fuerte) – “Juan, ¿Qué piensas?”

JUAN – “No lo digo por ti, lo digo por las gentes.” (64)

La preocupación de Juan por la reputación es manifiesta. Le importa mucho lo que la gente pueda especular sobre su mujer; y la murmuración repercute directamente en su persona. Las lavanderas, de hecho, comentan que Yerma ha sido vista hablar con “uno”, y la lavandera 1^a viene en su defensa declarando que “hablar no es pecado.” (68) Pero, al contrario de lo que opina la mayor parte de la crítica, Yerma no es esclava de unas normas sociales todavía vigentes en sus días, sobre todo en un ambiente rural. Su sentido de la honra no surge de tales normas, más bien, es innato, heredado, al igual que su necesidad de ser madre. A las palabras de Juan, Yerma contesta “¡Puñalada que les den a las gentes!” (64) Se puede creer, en cierto modo, que estas también son las palabras del autor. Con las lavanderas se pone al descubierto una sociedad enfermiza que vive del cotilleo malsano, y que saca gusto de criticar y hablar mal de alguna pobre víctima. Paradójicamente, es en el coro de chismes donde encontramos la parte lírica de la obra, poesía hermosa y pasional que, sin embargo, no viene al caso analizar aquí. Las discusiones de la pareja giran en torno a las quejas de la mujer que quiere a toda costa ser madre, y en torno a las respuestas categóricamente negativas de su marido. Justo Fernández López opina que “Dentro del modelo mítico-mágico de Lorca, es Yerma la representante de la mentalidad arcaica: tener hijos es la obligación natural de seguir el ciclo de vida-nacimiento-muerte, en este caso fundamentada esta necesidad en la presión social campesina”. (9) Si bien esta mentalidad existe en tal entorno social -ella misma afirma “La mujer del campo que no da hijos es inútil” (81)-, está simplemente expresando su sentido práctico en su realidad campesina,

exactamente como decía Machado de los hijos de Alvargonzález. Aquí se encuentra un naturalismo absoluto, una fuerza de la naturaleza que se impone por encima de cualquier otra. Es su cuerpo de mujer, es el “ser” mujer, que pide la maternidad. Yerma lo manifiesta declarando: “Ojalá fuera yo una mujer.” (65) Es una fuerza innata de querer crear otra vida, una energía del cuerpo femenino que actúa sobre la psique. El deseo de procrear, en términos generales, está inscrito en los genes de las mujeres. Carl Cobb, por su parte, encuentra un lazo espiritual entre el deseo de Yerma y la visión unamuniana de la maternidad, “The theme of Lorca’s *Yerma* indicates even more clearly, however, spiritual kinship with Unamuno, who in his desperate hunger for a life after death, explored the maternal instinct as a kind of symbol of the desire for immortality.” (135)

Se podría ir más allá y quebrar la tan manida creencia de que la obra está “denunciando” la opresión de la mujer, y que Yerma es víctima del patriarcado.⁷ Si bien a los ojos de los lectores y en términos generales tal avasallamiento existe, este drama señala que el “estar en casa” no es necesariamente una represión de la mujer. De hecho, el hogar puede ser un paraíso para una mujer, y las palabras de Yerma lo dicen bien claro.⁸

⁷ Dean Simpson señala que “La visión del mundo de Lorca se manifiesta en estas líneas: lo vital (un niño) no es alcanzable con Juan, entonces lo mata, lo pasional y lo instintivo surgen de su deseo de tener un niño, lo espontáneo es la decisión de Yerma de matar a Juan y lo individual es la rebelión de Yerma contra la sociedad represiva vista en Juan y sus hermanas, y las burlas de las lavanderas.” (4) Si bien en términos generales estas palabras parecen acertadas, invitan a disentir con la frase “la decisión ... de matar”, ya que Yerma no decide, sino que actúa en un arranque de rabia de forma impulsiva y repentina. Tampoco se puede estar de acuerdo con “la rebelión de Yerma contra la sociedad represiva” por las razones indicadas en nuestro texto.

⁸ Ya señalamos que la casa, el hogar, puede ser y debería ser un paraíso también para el hombre enamorado de su mujer. Sin embargo, este no es el caso de Juan, cuya vida está en el campo.

JUAN

“¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre?”

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. Cada noche, cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la ciudad.” (76)

Estar en casa no sería opresión para Yerma si tuviera todo lo que en ella hace falta, amor, niños, vida, armonía. La obra sugiere que la opresión de la mujer es relativa, y que todo depende de lo que “ella” sienta. Las palabras de Yerma muestran claramente que lo que más desea es “estar” en casa y cuidar de sus hijos, hijos que no llegan.

JUAN

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

YERMA (con intención y mirando fijamente al marido)

“Sí, me falta. (Pausa.)”

JUAN

“Siempre lo mismo...” (77)

A pesar de que Juan no es explícito, su lenguaje se vuelve paulatinamente más acusatorio, lo que denota inseguridad y, a la vez, despotismo de índole machista.

JUAN

“Estando a tu lado no se siente más que inquietud, desasosiego. En último caso, debes resignarte.”

YERMA

“Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme...”

JUAN

“Entonces, ¿Qué quieres hacer?”

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.” (78)

El lenguaje metafórico que emplea Yerma es enigmático, desconcertante y a la vez amenazador para la sensibilidad de un hombre culpable como Juan. No sabe exactamente cómo interpretar la alegoría de Yerma.

JUAN

“Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera y buscas la ruina de un hombre sin voluntad.”

YERMA

“Yo no sé quien soy. Déjame andar y desahogarme. En nada te he faltado.”

JUAN

“No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa.” (78-79)

No está del todo claro si Juan interpreta las palabras de Yerma como un deseo de libertad y posible búsqueda de otro hombre. Lo que sí está claro es que no quiere que su mujer salga a la calle porque no le gusta que la gente lo señale, y eso es lo más preocupante. La locución “por eso” lo explica claramente. Yerma hace eco de las palabras de la lavandera 1ª, cuando asegura que “Hablar con la gente no es pecado.” Y Juan contesta que “Pero puede parecerlo.” (79) Le recuerda a Yerma que es una mujer casada a lo que ella exclama con asombro “¡Casada!” (79) La cuestión de la honra sale más a la luz cuando Juan le espeta: “Y que las familias tienen honra y la honra es una carga que se lleva entre dos.” (79) La naturaleza, por otro lado, se mantiene ajena al drama de Yerma. Se renueva, crea nueva vida, y sigue un ciclo que no tiene fin. Esto para ella es más doloroso: “estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento los golpes de martillo aquí, en lugar de la boca de mi niño.” (81) Se siente abandonada por su marido y por Dios. Incluso sus cuñadas se han convertido en sus enemigos. A María le confiesa “Son tres contra mí.” (82)

MARÍA

“¿Qué piensan?”

YERMA

“Figuraciones. De gente que no tiene la conciencia tranquila. Creen que me puede gustar otro hombre y no saben que aunque me gustara, lo primero de mi casa es la honradez.” (82-83)

Curiosamente, el sentido de la honra de Yerma no solo es más fuerte que el de su marido, sino que emana de una grandeza y una nobleza espirituales. A ella no le preocupa la gente, le preocupa su propia conciencia.

YERMA

“No soy una casada indecente; pero yo sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay, si los pudiera tener yo sola!”

DOLORES

“Piensa que tu marido también sufre.”

YERMA

“No sufre. Lo que pasa es que él no ansía hijos.”

VECINA 1ª

“¡No digas eso!”

YERMA

“Se lo conozco en la mirada, y como no los ansía no me los da. No lo quiero, no lo quiero y, sin embargo, es mi única salvación. Por honra y por casta. Mi única salvación.” (93)

Si hasta ahora se intuía que lo quería, aunque sin pasión, ahora está claro que el poco amor que sentía hacia él se terminó. Pero Yerma insiste en que es una mujer honrada, sin posibilidad de tener un hijo si no es con su marido.

YERMA

“Te figuras tú y tu gente que sois vosotros los únicos que guardáis la honra, y no sabes que mi casta no ha tenido nunca nada que ocultar [...] Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos.”

JUAN

“No soy yo quien lo pone, lo pones tú con tu conducta y el pueblo lo empieza a decir. Lo empieza a decir claramente [...]

Ni yo sé lo que busca una mujer a todas horas fuera de su tejado.”

YERMA (en un arranque y abrazándose a su marido).

“Te busco a ti. Te busco a ti, es a ti a quien busco día y noche sin encontrar sombra donde respirar. Es tu sangre y tu amparo lo que deseo.”

JUAN

“Apártate.” (96)

El dramaturgo es un maestro en presentar lo que parece ser una complejidad síquica de los personajes -el vaivén de sentimientos y emociones-, pero, en el fondo, ninguno de los dos es muy complejo. Lo que desea Yerma y lo que quiere su marido es una sola cosa y muy simple, ella desea ser madre y él no quiere ser padre. La vieja conoce la familia de Juan y, sin reservas, le echa la culpa a él y a toda su estirpe.

VIEJA

“La culpa es de tu marido. ¿Lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo, se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva. En cambio, tu gente no...”

YERMA

Una maldición. Un charco de veneno sobre las espigas.

VIEJA

“Pero tú tienes pies para marcharte de tu casa.”

YERMA

“¿Para marcharme?”

VIEJA

“Cuando te vi en la romería me dio un vuelco el corazón [...] Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo [...] No te importe la gente. Y en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce siquiera la calle.”

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? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. Vete... Yo no busco.” (106-107)

El atrevido y descarado ofrecimiento que le hace la Vieja a Yerma se basa sobre el valor que le encuentra como mujer. Sería la mujer ideal para su hijo y a cambio ella dejaría de sufrir. La Vieja desea algo bueno para ambos, para Yerma y para su hijo. Pero esta joven rechaza con vehemencia la propuesta en nombre de su honra.

El análisis temático de una obra a veces puede llevar al descuido de un análisis formal, es decir de un estudio lingüístico y estilístico. Sin embargo, múltiples imágenes poéticas como “El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía” recuerdan los “ríos puestos de

pie” de “La monja gitana” y las lunas de varios poemas lorquianos. A este respecto es digno de mención el cuadro primero del acto segundo, que está repleto de imágenes poéticas con desplazamientos calificativos (Bousoño, 106-121) en el habla y el canto de las lavanderas, -En el arroyo frío/ lavo tu cinta./ Como un jazmín caliente/ tienes la risa./ Quiero vivir/ en la nevada chica/ de ese jazmín.- (71) Poesía que ya está anunciada en el subtítulo de la obra, “Poema trágico en tres actos y seis cuadros.” En medio de discusiones y acusaciones recíprocas se va acercando el momento culminante de la obra, el clímax. El lenguaje fatalista de Juan conduce a Yerma a la desesperación:

JUAN (acercándose).

“Piensa que tenía que pasar así. Óyeme. (La abraza para incorporarla.) Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna.”

YERMA

“¿Y qué buscabas en mí?”

JUAN

“A ti misma.”

YERMA (excitada).

“¡Eso! Buscabas la casa. La tranquilidad y una mujer. Pero nada más. ¿Es verdad lo que digo?”

JUAN

“Es verdad. Como todos.”

YERMA

“¿Y lo demás? ¿Y tu hijo?”

JUAN (fuerte)

“¿No oyes que no me importa? ¡No me preguntes más! [...]”

YERMA

“¿Y nunca has pensado en él cuando me has visto desearlo?”

JUAN

“Nunca” (Están los dos en el suelo)

YERMA

“¿Y no podré esperarlo?”

JUAN

“NO.”

YERMA

“¿Ni tú?”

JUAN

“Ni yo tampoco. ¡Resígnate!”

YERMA

“¡Marchita!”

JUAN

“Y a vivir en paz. Uno y otro, con suavidad, con agrado. ¡Abrazame!” (La abraza.)

YERMA

“¿Qué buscas?”

JUAN

“A ti te busco. Con la luna estás hermosa.”

La doble tragedia que se menciona al inicio de este apartado se ha cumplido. Juan ha muerto a manos de Yerma y ella de alguna forma se ha quitado la vida. Haber matado a su marido significa haber matado a su hijo, ya que, si bien hubiese podido marcharse con otro hombre y tener hijos, su sentido de la honra se lo impidió. Yerma, no siendo madre, no es mujer, o, si se quiere, es mujer muerta. Sin duda podríamos llamar esta obra “la tragedia de la honra”, pero es una obra abierta, y Lorca no nos da la menor idea de lo que le pasará a esta mujer que se ha convertido en asesina. Lo podemos fácilmente adivinar, y todo puede ocurrir, un indulto, unos benévolo jueces, una maternidad, la tan añorada maternidad, ahora que no tiene marido y no está sujeta al sentido de la honra. Tendría que casarse de nuevo, quizás con Víctor.

En nuestro análisis se ha echado claridad sobre la actitud de Juan, disipando así lo que varios críticos consideran un misterio e incluso un fallo por parte del dramaturgo. Asimismo, se han analizado los tres elementos fundamentales de la obra -la sangre, la maternidad y la honra- de forma que quede enlazada con tradiciones culturales milenarias y con la naturaleza misma. Pero queremos terminar volviendo a la tesis de que Lorca derrama su vida sobre sus obras, incluso las que, como *Yerma*, parecen estar lejanas de su propia realidad. Para esto, las palabras de Francisco, hermano de Federico, apoyan nuestra opinión de que no se puede desligar el arte (sea la forma que sea) de su autor.

Francisco narra que él y su hermano estaban expuestos al teatro desde niños, ya que sus padres los llevaban con bastante frecuencia, y explica:

But Federico was attracted by games of theatrical nature even more than by the real theatre. He liked to play at theatre and at marionettes, to dress up the maids and then go out into the street –grotesquely dressed sometimes, or dressed as ladies-- wearing my mother's or my Aunt Isabel's street clothes. Priceless at these games was Dolores, my nurse, who became the model for the servants in *Blood Wedding* and in *Doña Rosita, the Spinster* [...]

Make-believe, disguises and masks charmed Federico the boy. They were like an unbreakable spell for even then he had begun to transform the world of fiction into a living reality and to identify all of reality with a fantastic dream. Later he was to see life as a sort of dramatic game, a 'great world stage' that, though it did not lack a distant religious background, included a vaster world of mysteries and passions.

It is rarely that this dualism of art and life has been integrated in a fashion so simple, so spontaneous and at the same time, so profound. (1, 2)⁹

Los comentarios de Francisco corroboran lo que el lector y el espectador intuyen, a saber, la pasión y el sentimiento del poeta que empapan los diálogos de los desdichados personajes. Si situamos las obras de teatro lorquianas en un contexto histórico, las comparaciones que establece el hermano del autor resultan muy reveladoras:

I believe that this is exactly the opposite of certain 'modern' tendencies conducive to the living of a literary life. Valle-Inclán could serve as the supreme example of this tendency for in time he became his own best literary creation. This is another manner of identifying life with art. The basic difference is that while for Valle-Inclán literary criteria predominated, for Federico the most important thing was life, with all its drama and confusion. Valle-Inclán's life was a consequence of his art; in Federico, art was a consequence of his life. (2)

⁹ Tal cita aparece en el prólogo de *Three Tragedies of Federico García Lorca*, el libro que contiene las tres tragedias traducidas por Graham-Luján y por O'Connell. Parece que dicho prólogo fue expresamente encargado para esta publicación y que, al igual que las tres obras, fue traducido al inglés. No hay constancia de que exista la versión original en español.

Se sacan a colación estos testimonios para defender la postura de que se puede analizar la literatura tomando en cuenta la vida de un autor. Esta postura contradice la que pretende aislar una obra literaria de su autor, sugiriendo que tiene vida propia, que se vale por sí sola y que todo su significado se desprende de sus páginas. Ninguna obra se “autogenera” y ninguna obra es huérfana. Viene al caso citar las palabras de Félix Martínez Bonati:

El repetido postulado de la autonomía de la obra literaria es sin duda falso si se lo toma en un sentido absoluto. Creo que ni siquiera tiene sentido decir simplemente que la obra literaria es una entidad autónoma (¿qué puede significar eso?). Pero no puede desconocerse que el discurso ficticio está separado de las circunstancias reales de su origen de un modo esencialmente diferente de todo tipo de discurso real. Esta diferencia es constitutiva de su recta comprensión, de su ejecución lectiva. (135)

Si tenemos en consideración estas palabras de Martínez Bonati, y de acuerdo con los razonamientos de Gibson, no podemos hacer caso omiso de esa lucha interior de Lorca sobre su condición homosexual en una España cerrada, tradicional, y conservadora. Tenemos que reiterar, por tanto, que es evidente que sus obras están permeadas de su condición humana, de su sangre, de su propia vida, como individuo y como andaluz.

Bibliografía

Anderson, Reed. "The Idea of Tragedy in García Lorca's 'Bodas de sangre.'" *Revista Hispánica Moderna*, vol. 38, no. 4, 1974, pp. 174–188. JSTOR, www.jstor.org/stable/30203167. Accessed 12 Jan. 2021.

Boscán de Lombardi, Lilia. "El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega", *Actas XII AIH* (1995). Centro Virtual Cervantes.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, Quinta edición – Versión definitiva. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

Castro, Américo. *De la edad conflictiva*. Cuarta edición. Madrid: Taurus, 1976.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha II*, edición de John J. Allen, decimosexta edición. Madrid: Catedra, 1994.

Cobb, Carl. *Federico García Lorca*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1967.

Degoy, Susana. *En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Buenos Aires: Nuevohacer, 1966.

Del Río, Ángel. *Historia de la literatura española*. Volumen 2. Barcelona: Bruguera, 1985.

Fernández López, Justo. "García Lorca –Temática mítico-metafórica", *Historia de la literatura española*. www.hispanoteca.eu

Galera Fernández, Francisco Javier. "Las antiheroínas en las tragedias rurales de Federico García Lorca: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*"

https://www.researchgate.net/publication/339012111_LAS_ANTIHEROINAS_EN_LAS_TRAGEDIAS_RURALES_DE_FEDERICO_GARCIA_LORCA

García Lorca, Federico, et al. *Bodas de sangre*. Vigésimo cuarta edición. Madrid: Cátedra, 2012. -----

“Juego y teoría del duende.” *Litoral*, no. 238, 2004, pp. 150–157. *JSTOR*,

www.jstor.org/stable/43355576. Accessed 12 Jan. 2021.

----- *Three Tragedies of Federico García Lorca*. Traducido por James Graham-Luján and Richard L. O’Connell. Introducción by Francisco García Lorca. New York: New Directions Paperbook. Ninth printing, 1955.

----- *Yerma*, edición de Ildefonso-Manuel Gil, vigesimooctava edición. Madrid: Cátedra, 2009.

Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898–1936*, Penguin Random House Grupo. Editorial España, 2016. Versión Kindle.

López Sancho, Lorenzo. “*La casa de Bernarda Alba*, en una versión desnaturalizada.” *ABC*, 19 septiembre 1976, p.62

Machado, Antonio. *Campos de Castilla*, edición de Rafael Ferreres. Madrid: Taurus, 1970.

Martínez Bonati, Félix. *La ficción narrativa: (“Su lógica y ontología”)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.

Ortega y Gasset, José. *La caza y los toros*, Madrid: Espasa Calpe, 1962.

Simpson, Dean. “La simbología en la trágica trilogía de FGL”, *Letras en el horizonte*.

Islabahia.com (Revista 183. Año 2011)

Ter Horst, Robert. “Nature Against Nature in *Yerma*”, *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca*, edited by Joseph W. Zdenek, 1980.

Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, duodécima edición. Madrid: Espasa Calpe, 1971.

Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española*. Octava edición, Tomo IV. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. 1968.