

Kazalište Federica Garcije Lorce: Krvavi svatovi

Podhraški, Nika

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:760360>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-23**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za romanistiku

Kazalište Federica Garcije Lorce: *Krvavi svatovi*

Ime i prezime studentice:

Nika Podhraški
Zovko

Ime i prezime mentorice:

Izv. prof. dr. sc. Maja

Mjesto i datum:

Zagreb, lipanj 2023.

Universidad de Zagreb

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Departamento de Estudios Románicos

El Teatro de Federico García Lorca: *Bodas de sangre*

Nombre y apellido del estudiante:

Nika Podhraški

Nombre y apellido del tutor:

Dra. Maja Zovko

Lugar y fecha:

Zagreb, junio de 2023

Resumen

Este trabajo fin de grado analiza y explica la creación dramática de Federico García Lorca basándose en su obra teatral *Bodas de sangre*, una de sus tragedias rurales más reconocidas. En esta obra se inspiró primordialmente en diversos elementos de la vida rural y la cultura española de su época, enfocándose principalmente en el trato hacia las mujeres y sus deseos internos prohibidos. Además, también encontró inspiración para la trama y algunos personajes de la obra en su vida cotidiana. El objetivo de este trabajo es examinar detalladamente esta obra teatral teniendo en cuenta los distintos símbolos que Federico García Lorca, el autor, fue desarrollando en varias de sus obras a través de los personajes ficticios como, por ejemplo, personajes femeninos y masculinos y la Luna. Otro aspecto clave que nos permite entender mejor la obra es el escenario donde el autor, mediante colores y nanas infantiles, esconde mensajes. El análisis de la tragedia consiste en la caracterización detallada de los personajes y en la cuestión del destino inevitable.

Palabras clave: Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, tragedia, símbolos, destino.

Sažetak

Ovaj završni rad analizira i objašnjava dramsko stvaralaštvo Federica Garcíje Lorce na primjeru njegovog kazališnog djela *Krvavi svatovi*, koje je ujedno i jedno od njegovih najpriznatijih tragedija. U ovom djelu Lorcú su inspirirali različiti elemenat ruralnog života i španjolske kulture njegovog doba te je svoj fokus usmjerio najvećom mjerom na položaj žene u društvu i na njihove zabranjene želje. Inspiraciju za radnju i pojedine likove pronašao je u svakodnevnom životu. Cilj ovog rada je detaljno istražiti ovo kazališno djelo imajući na umu razne simbole koje je razvijao u svojim djelima pomoću fiktivnih likova kao na primjer ženski i muški likovi i mjesec. Još jedan ključni aspekt koji nam omogućuje bolje razumijevanje djela je scenarij u kojem autor skriva poruke koristeći boje i uspavanke. Analiza ove tragedije sastoji se od detaljne karakterizacije likova i bavi se temom neizbježne sudbine.

Ključne riječi: Federico García Lorca, *Krvavi svatovi*, tragedija, simboli, sudbina.

ÍNDICE

1. Introducción	3
2. La vanguardia.....	4
2.1 La generación del 27	5
2.2 Federico García Lorca.....	7
3. El teatro de Federico García Lorca	8
4. <i>Bodas de sangre</i>	12
4.1 Los personajes femeninos	15
4.2 Los personajes masculinos	18
4.3 La Luna	20
4.4 El espacio	21
4.5 El destino	25
5. Conclusión	25
6. Bibliografía	27

1. Introducción

No cabe duda de que Federico García Lorca fue una de las figuras más destacadas de la generación del 27, un grupo de escritores y artistas que revolucionaron la literatura y las artes en España durante la primera mitad del siglo XX, época conocida como la vanguardia. Además de ser un reconocido poeta, se lo conoce también por ser dramaturgo y director de teatro español (Rodríguez 26). Su primer libro, *Impresiones y paisajes*, lo publicó en el año 1918, después de participar en excursiones arqueológicas, gracias a las cuales tuvo la oportunidad de conocer las tierras y la gente rural de España (*Id.* 26-27). Esa experiencia fue esencial para luego crear las tres tragedias rurales: *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1945) (Martínez Cachero 596).

De acuerdo con Tomás Rodríguez, se trata de su “primer gran éxito teatral” (30). Según él, *Bodas de sangre* parece ser escrita en pocos días, pero “el proceso de maduración de la tragedia había durado varios años” (*Id.* 136-137). Lorca se inspiró en la sociedad misógina de España, en la cual las mujeres estaban sometidas a los hombres, no tenían derechos y debían seguir normas rígidas y estrictas de la comunidad rural (Johnson 253). El teatro lorquiano fue innovador porque mediante sus propias experiencias él sabía cómo funcionaba y cómo pensaba la sociedad en lugares rurales. A través de sus obras él exponía los temas importantes que el público no quería escuchar, ya que al teatro se iba a divertirse y no para que alguien les hiciera pensar sobre problemas sociales. Lorca centró su atención en los personajes femeninos, dotándolos de una caracterización tan realista que da la impresión de que ha logrado captar su psicología a la perfección. Él podía ver objetivamente las relaciones entre la gente de esta zona y darse cuenta de las cosas de las que ni siquiera las mismas personas eran conscientes, como, p. ej., las tormentas internas en ellos (Rodríguez 26-27).

El objetivo de este trabajo es explicar la obra dramática de Federico García Lorca. Para tal fin se analizará uno de sus dramas más importantes, *Bodas de sangre*. En la primera parte del trabajo se presenta la época y la trayectoria literaria de García Lorca. Asimismo, se dan a conocer los datos más relevantes sobre su obra. En la parte central se analizarán los personajes y el escenario de la obra teatral *Bodas de sangre*, enfocándose en la complejidad interpretativa y la caracterización detallada de los personajes. Los personajes con el papel más significativo son los femeninos, gracias a los cuales critica la vida de las mujeres impuesta por la sociedad patriarcal rural. A su vez, también se analizarán los distintos tipos de comportamiento de los hombres con las mujeres, basándose en los personajes masculinos principales: el Novio y

Leonardo, como dos polos opuestos, pero igual de machistas. El personaje simbólico de la Luna, que ansía ver la sangre derramada, ejerce gran influencia sobre los leñadores y el Novio para lograr su cometido y, así, terminar la obra de manera trágica. El escenario de la obra complementa la caracterización de los personajes y añade detalles pequeños, pero cruciales, tales como los colores claves o los espacios cerrados que simbolizan la limitación de las mujeres. Durante toda la tragedia se impone también la cuestión del destino y de la libertad porque cada vez que alguien intenta actuar desde sus deseos, termina con un fin trágico irreparable porque la sociedad no lo permite. Para el análisis han sido imprescindibles fuentes como “Movimientos de vanguardia” (Ramoneda 1988), “Edición, introducción, notas, comentarios y apéndice” (Rodríguez 1986) e *Historia del teatro español Siglo XX* (Ruíz Ramón 2005).

2. La vanguardia

Al principio del siglo XX hay una transformación profunda de las más diversas manifestaciones de la vida y del arte que provoca el derrumbamiento “de los principios y de las certidumbres en los que el hombre había encontrado hasta entonces un refugio salvador” (Ramoneda 8). La inquietud que estaba en el aire entonces se manifiesta en el arte, la ciencia, la religión, la política y en otros aspectos de la vida, que cambia drásticamente a causa del progreso, de la técnica, de la industrialización y de la ciencia (*Ibid.*). La vida se altera con tanta rapidez que se produce un cierto desprecio de una moral convencional e hipócrita y se adoptan con frecuencia comportamientos antisociales y provocadores como, por ejemplo, los movimientos del dadaísmo o la bohemia (*Id.* 9).

Tal y como señala Matei Calinescu: “...la idea de la modernidad implica tanto una crítica radical del pasado como un determinado compromiso con el cambio y los valores del futuro...” (Calinescu 103). El término “la vanguardia” proviene de la metáfora de la “Avant-Garde” que se solía llamar también guardia avanzada o vanguardia (*Ibid.*). Se destaca que la palabra *avant-garde* (vanguardia) tiene una antigua historia en francés, es decir, su fecha se remota a la Edad Media, pero la metáfora de la vanguardia en sentido del término que expresa una autoconsciente posición avanzada en política, literatura, arte y religión no existía ni fue utilizada con ninguna regularidad antes del siglo XIX (*Id.* 105). Matei Calinescu destaca lo que opinaba el abogado humanista francés e historiador Etienne Pasquier: “Para Pasquier, ‘vanguardia’ era simplemente

una surgente figura de estilo que, junto con otros recursos retóricos parecidos, expresaba su sentido de cambio y evolución de la literatura” (*Id.* 106-108).

Lo característico de la vanguardia es el rechazo violento del subjetivismo romántico y del realismo tradicional. Este movimiento literario consiste en varios movimientos (Ramoneda 349). Los más destacados serán el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el imaginismo, el expresionismo y el surrealismo (*Ibid.*). El dadaísmo y el futurismo son unos de los movimientos que se inician muy pronto, es decir, el dadaísmo se inicia en 1907 cuando Picasso pinta “Les demoiselles d’Avignon” y el futurismo surge en 1909 cuando Marinetti publica el *Primer manifiesto futurista* (*Ibid.*). Sin embargo, su punto culminante corresponde a los años posteriores a la Primera Guerra Mundial (*Ibid.*).

Algunos movimientos literarios tienen su propia revista para publicar sus obras y la vanguardia no es una excepción (*Ibid.*). “En la revista *Prometeo*, que dirige entre 1908 y 1912, aparecieron los primeros manifiestos del vanguardismo literario español” (*Id.* 350). Arturo Ramoneda deduce que las vanguardias españolas, pródigas en manifiestos y actividades públicas, pocas veces producen obras valiosas, pero tienen la virtud de abrir el camino de la experimentación. Ellos huyen de lo convencional, rutinario y trillado (*Id.* 351). Los movimientos de las vanguardias no duran mucho, mejor dicho, ellos inician su decadencia al final de la década de 1920-1930 y desaparecen en la siguiente (*Ibid.*). Los escritores y artistas ponen el enfoque en la situación social y política de todo el mundo a causa de los acontecimientos como, por ejemplo, el hundimiento de la bolsa de Nueva York y la consiguiente depresión económica de occidente, la consolidación de diversos regímenes totalitarios en Europa, como el fascismo y el nazismo, el triunfo de los frentes populares en España y Francia y la guerra española. (*Ibid.*).

2.1 La generación del 27

El año 1927 es significativo porque se celebra el tercer centenario de la muerte de Góngora en Sevilla (Ramoneda 352). Según Alonso, en relación con a la generación del 27, existe incertidumbre acerca de si se trata de una generación o un grupo, dado que estos poetas publican sus obras aproximadamente al mismo tiempo, lo cual los vincula con los años veinte (260). Lo peculiar es que cada uno de los autores del 27 tiene un estilo literario individual, pero a pesar de la heterogeneidad de los estilos ellos forman un grupo poético (*Ibid.*). Las vanguardias traen consigo un elevadísimo número de escritores, críticos, músicos e historiadores que transforman

de manera radical el panorama literario y cultural español (Ramoneda 352). Ramoneda (1988) destaca que pronto se distinguió un grupo de poetas de primerísima fila que, pese a sus diferencias radicales, exhiben preocupaciones y gustos estéticos afines y aun ahora está difícil llamarles un grupo (*Ibid.*).

Debido a la pluralidad de los estilos este grupo poético tiene muchos nombres, entre ellos los siguientes: “Nietos del 98”, “Poetas profesores”, “Generación Gullién-Lorca”, “Generación de los años veinte”, “Generación de 1921”, “Generación del 1925”, “Generación de la vanguardia”, “Generación de la República”, “Generación de la dictadura” y por fin “Generación de 1927”. (*Ibid.*). De acuerdo con Martínez Cachero, estos jóvenes vanguardistas que siempre estaban al corriente de lo que estaba de moda eran capaces de asimilarse y utilizar su creatividad y originalidad (*Ibid.*).

Joaquín González Muela propone que tanto Jorge Gullién como Federico García Lorca destacan como figuras más prominentes en las dos direcciones más importantes de la poesía de la época, y de ahí surge el término “La Generación Gullién-Lorca”. (*Id.* 578). Por su parte, Alvar afirma que Federico García Lorca se encuentra entre las personalidades más emblemáticas de la generación del 27 (592). Los poetas más distinguidos, entre otros, son Gerardo Diego, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Dámaso Alonso, Emilio Pardo y Manuel Altolaguirre (Ramoneda 352). Cabe destacar que estos poetas alcanzan su madurez literaria y publican sus libros en 1927 y 1928 (*Ibid.*). Los poetas del 27 admiran a Góngora y Lorca resume mejor que nadie, en su conferencia sobre “La imagen poética de Góngora”, lo que éste significa para la generación (Concha 251).

Los escritores pertenecientes a la generación del 27 tienen una edad aproximada, los una profunda amistad y de ahí proviene la denominación “Generación de la amistad” (*Ibid.*). Pedro Salinas es el mayor de los demás porque nació en 1891 (*Ibid.*). Concha sostiene que Salinas es mayor que los otros representantes y, debido a ello, su estilo se diferencia en cierto grado (*Ibid.*). Tal y como apunta Alvar, las obras de Salinas están marcadas de experiencia de emoción intelectual que suele generar unas formas muy simples, o sea, escribe versos cortos, sin rima, enlazados en hábiles encabalgamientos que parecen prosa hablada (588). El más joven es Altolaguirre, que nació en 1905 (Ramoneda 352). Los poetas del 27 mantienen esta amistad viva porque hay una abundante comunicación epistolar entre ellos (*Id.* 352-353). Ramoneda resalta que no todos son universitarios, pero que todos tienen las mismas preocupaciones intelectuales, una gran cultura y una curiosidad extraordinaria por todo lo que ocurre en el mundo literario español y fuera de las fronteras españolas (*Id.* 353). Además, Martínez Cachero

indica que algunas de las revistas más conocidas son *La rosa de los vientos*, *Verso y prosa*, *Carmen* y *Gaceta Literaria*. (577).

Para esta generación fue importante solo lo nuevo e innovador, sino también lo tradicional (*Ibid.*) Navas Ocaña señala que “en cualquier manual de la literatura española incluso en los más elementales, la tradición y la modernidad de los poetas del 27 es un hecho aceptado sin discusiones” (238). Según Navas Ocaña, por este motivo a esta generación se la suele considerar una de las más valiosas de la literatura española (*Ibid.*). Se trata de un grupo heterogéneo que consiguió asimilar la tradición literaria y mezclarla con los movimientos literarios de la vanguardia: “La conciliación de tradición y vanguardia parece sugerir la imagen ejemplar de la medida, del perfecto equilibrio, de la armonía ideal” (Navas Ocaña 238). Tomás Rodríguez (1986) destaca que los poetas del 27 recuperan con devoción la más pura poesía española, como por ejemplo el Romancero, Garcilaso, Lope, Góngora y Bécquer y que se asombran con los autores modernos, como Juan Ramón y César Vallejo (21).

Según Ramoneda, la trayectoria literaria de la generación del 27 consiste en dos etapas (354). La primera etapa se prolonga hasta 1929 y las características son la perfección técnica, la pureza y la deshumanización (*Id.* 354-355). Lo que caracteriza la segunda etapa es la influencia del surrealismo. Utilizaron el surrealismo como una mezcla de mundo consciente e inconsciente (*Id.* 355).

2.2 Federico García Lorca

Federico García Lorca nace el 5 de junio 1898 en Fuente Vaqueros, que es un pueblo próximo a Granada (Rodríguez 24). Lorca estudia las primeras letras con su madre y su primer maestro es Antonio Rodríguez Espinosa (*Ibid.*). Delgado concluye que el entorno de Granada, en el cual Lorca pasa su infancia, influye en su estilo de escribir y sirve como una fuente de ideas (14). Juega a decir misas, hacer altares y construir teatrillos (Rodríguez 24). Las criadas ejercen una gran influencia sobre él, debido a que le cuentan historias, enseñan romances y ayudan a representar pequeñas fantasías en un teatrillo de marionetas (*Ibid.*). Después va a Granada a estudiar Filosofía y Letras y Derecho (Ramoneda 444). Durante este tiempo, como afirma Rodríguez, realiza algunas excursiones arqueológicas (Rodríguez 26-27). Como fruto de sus experiencias, su primer libro publicado lleva título de *Impresiones y paisajes* (1918) y está escrito en prosa poética (Ramoneda 444). En 1919, un año después, se muda a la Residencia de

Estudiantes de Madrid y se queda a vivir ahí hasta 1928 (*Ibid.*). Al mismo tiempo entra en contacto con lo más selecto de la intelectualidad española del momento, concretamente con Jiménez Fraud, Moreno Villa, Eduardo Marquina, Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, Luis Buñuel, Dalí, entre otros (Rodríguez 27). En 1928 funda en Granada la revista *Gallo* con un grupo de amigos (Ramoneda 444). Viaja a Nueva York en 1929 para estudiar en la Universidad de Columbia y después de una estancia en Cuba regresa a España (*Ibid.*). Lorca es conocido por su capacidad de multiplicar su actividad artística, o sea, es músico, dibuja con ingenuidad e imaginación, hace dramas y poesía y organiza en 1932 el teatro ambulante estudiantil “La Barraca” (Alvar 592). Durante estos años obtiene notable éxito como dramaturgo no solo en España, sino también en Hispanoamérica (Rodríguez 30). Después del triunfo de en Buenos Aires, en agosto 1934, un toro mata en la plaza a su amigo, el torero Ignacio Sánchez Mejías, y en su honra Lorca escribe un poema estremecedor: “Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías” (*Ibid.*).

Desde el punto de vista de Ramoneda, las obras de Lorca son extraordinariamente variadas, puesto que combina lo viejo con lo nuevo, lo español con lo universal, lo popular (el romancero, la lírica tradicional, el cante jondo) con lo culto (la poesía árabe, la de los Cancioneros de los siglos XV y XVI, Góngora y la lírica barroca, Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez) (444). A lo largo de su vida Lorca fue, también con Alberti, el representante más destacado de la corriente el neopopularismo (Martínez Cachero 582). Algunas de sus obras representativas de esta época son *Libro de poemas* (1921), *Poema del cantante hondo* (1931), con dos libros intermedios: *Canciones* (1927) y *Romancero gitano* (1928) (*Ibid.*). De acuerdo con las afirmaciones de Tomás Rodríguez, Lorca estuvo involucrado en diversas actividades en apoyo de la paz y la libertad en medio de la intensa situación política en España (34). Durante el mes de junio de 1936, Lorca fue sorprendido por el levantamiento militar del 18 de julio en su tierra natal (Rodríguez 34). El poeta fue ejecutado entre el 17 y el 18 de agosto (*Ibid.*).

3. El teatro de Federico García Lorca

Entre 1920 y 1936 Lorca cultivó con intensidad las obras de teatro (Ramoneda 446). En 1920 estrenó *El maleficio de la mariposa* y no tuvo éxito, sino todo lo contrario (Martínez Cachero 595). Siete años después estrenó su drama en verso *Mariana Pineda*, que resultó ser un drama histórico excepcional en todos los aspectos (Brown 211). La obra trataba de la popular heroína de Granada (Ramoneda 446). Ruíz Ramón (2005) destaca que: “Mariana Pineda es la primera

criatura humana del teatro lorquiano, cuya vocación de libertad y amor, que es una de las formas plenas de libertad, sólo encontrará salida en la muerte” (181). Cuando en 1926 Lorca escribió *La zapatera prodigiosa*, su intención era elegir una historia sencilla y realista y convertirla en un mito poético (Brown 213). Ruíz Ramón (2005) nota que la acción de esta obra teatral empieza y termina con dos violentas réplicas, casi idénticas, de la protagonista: “Cállate, largo de lengua” y “Callarse, largos de lenguas” (183). Lorca introduce en el primer acto la violenta oposición de la Zapatera frente a los vecinos y frente al marido (Ruíz Ramón 184).

Según Martínez Cachero, el teatro lorquiano más conocido y celebrado son las tres tragedias rurales: *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1935) y *La casa de Bernarda Alba*, que se publicó después de su muerte (596). Lorca concibió *Bodas de sangre* y *Yerma* como partes de una trilogía cuya última tragedia no pudo escribir porque fue violentamente asesinado (Ruíz Ramón 193). La tercera parte de esta trilogía dramática, *La destrucción de Sodoma*, ya tenía escrita en su mente, pero nunca tuvo la oportunidad de ponerla en papel (*Ibid.*). En estas tres tragedias Lorca emplea la voz dramática para destacar diversos símbolos que vuelve a mencionar en sus dramas porque tienen mensajes ocultos (Márquez Villaseñor 447,448).

Márquez Villaseñor indica que las tragedias lorquianas tienen “algo de las características de la tragedia griega porque ponen en alto lo trágico del hombre”, pero el estilo de escribir tragedias de Lorca es algo totalmente innovador (449). Como Lorca utiliza muchos símbolos, ritos y costumbres españolas en sus obras, la sociedad española se identifica fácilmente con sus creaciones literarias (Frutos 302). Unos de los rasgos del teatro lorquiano es el tema de la tierra española, donde las mujeres tienen el papel más importante y donde ellas “toman la iniciativa, se rebelan contra la sociedad y sufren una muerte en vida” (Márquez Villaseñor 449). Por su parte, la Madre representa todo lo contrario: una mujer campesina con las creencias típicas de esta época: “Hemos de pasar días horribles. No quiero ver a nadie. La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes.” (García Lorca 164). Para la sociedad rural estaba muy bien visto tener lutos de largos años y aislamiento. Lo único que ella deseaba es que su hijo tuviera hijos, pero con su muerte ella decidió encerrarse en casa y sufrir sola. Le queda solo su tierra y la casa. Ella ya mostró ese comportamiento en el cuadro primero del primer acto cuando dijo: “Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está.” (García Lorca 164). Nadie le impone estas reglas, pero la sociedad las tiene tan adaptadas a su forma de vida que ella no ve ninguna otra salida de esta situación.

Lo que se expresa son las situaciones reales, las consecuencias de las acciones, las pasiones indómitas de la gente y el sufrimiento a causa “del amor y de la muerte” (Márquez Villaseñor

450). El ejemplo perfecto sería la situación de la Novia porque está comprometida con el Novio, un hombre al cual no ama, y por eso decide huir con Leonardo, a pesar de la humillación que va a sufrir ella y todo su alrededor (*Ibid.*). Al final su castigo es “quedarse sola, virgen y más que nada, triste, sufriendo una muerte en vida sin ningún hombre a su lado” (Márquez Villaseñor 450) y sin posibilidad de realizar las funciones de la mujer en un matrimonio (*Ibid.*). En el cuadro último la Novia acentúa su virginidad dirigiéndose a la Madre: “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 165). Lo que intenta es consolarse y convencerse de que no hizo nada malo. Es tan delirante que incluso expresa: “Honrada, honrada como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrártelo.” (García Lorca 166). Sin embargo, tiene que vivir con el hecho de que por culpa de su traición ambos hombres mueren y al final se queda sin ninguno de los dos (Márquez Villaseñor 451). Ella quiere ser fiel a sí misma, seguir su corazón e ignorar las reglas impuestas por la sociedad (*Id.* 450). Márquez Villaseñor deduce que finalmente “todos los sujetos dramáticos sufren una perdición, aparte los dos que mueren” (*Id.* 452). La esposa de Leonardo ya no tiene un marido con él que puede criar su bebé, la Madre del Novio es desesperada porque ya no tiene su descendiente, el Padre de la Novia siente vergüenza por el comportamiento de su hija y la Novia no tiene a nadie y se queda virgen que no se puede “cumplir como mujer” (*Ibid.*).

Parafraseando las palabras de Ruíz Ramón (2005), Lorca opina que el teatro no puede ser otra cosa que emoción y poesía en la palabra, en la acción y en el gesto (*Id.* 175). Él siente “la necesidad de volver a la tragedia” (*Ibid.*) porque la tradición del teatro dramático lo obliga hacerlo y porque habrá tiempo de hacer comedias y farsas (*Ibid.*). Su objetivo es llevar al teatro los temas y los problemas que la gente tiene miedo de mencionar porque la gente que va al teatro no quiere que le haga pensar sobre ningún tema moral (*Ibid.*). Como lo hace notar Ruíz Ramón, para Lorca “el teatro” siempre fue su vocación y destaca que “el teatro es la poesía que se levanta del libro, se hace humana, habla, grita, llora y se desespera” (*Id.* 176).

“En el teatro lorquiano la separación de los amantes y la idealización de los personajes masculinos” (León Vegas 10) hace que las protagonistas usen lenguaje poético e imágenes hiperbólicas y de esta manera establecen “las figuras masculinas de dimensiones magnificadas” (*Ibid.*). La idea “detrás de estas magnificaciones es evocar la intensidad del deseo de las heroínas” (*Id.* 11), algo que se puede ver notoriamente en el cuadro último: “Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua fría y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de

muchacha acariciada por el fuego” (García Lorca 166). Está describiendo a Leonardo como a un ser sobrenatural que le hacía sentir cosas fuera de este mundo. Para ella nadie tiene comparación con él, por eso sus sentimientos son tan intensos y suena exagerada. A la gente le gusta todo lo que no puede tener, le da ansia y empieza a idealizar el objeto inalcanzable, aunque en la realidad por fin tener este objeto de deseo no resultaría así como lo imaginan porque la imagen de la persona que fue creada en la cabeza no coincide con la persona indicada. La fuerza de la seducción es tan fuerte que no se puede controlar (León Vegas 7). León Vegas sostiene que hay teorías que dicen que los personajes masculinos de Lorca son los que provocan todas las desgracias y frustraciones de las mujeres en las obras (*Ibid.*), como se puede ver en el siguiente ejemplo: “Mujer (a Leonardo): ¿Qué te pasa? ¿Qué idea te bulle por dentro de la cabeza? No me dejes así sin saber nada [...] Quiero que me mires y me lo digas” (García Lorca 108). Aunque Leonardo nunca dijo nada al respecto, durante toda su relación la Mujer se sintió como la otra, pese a que sea ella la que está casada con él e incluso tienen un hijo juntos, lo más valioso para esa época. Tener hijos significaba no tener que emplear gente para hacer el trabajo rural. Otra de las teorías de León Vegas (2018) aclara que Lorca tiene un motivo particular para escribir tanto sobre la inaccesibilidad de los personajes masculinos, dicho de otra forma, en relación con su sexualidad él también tiene problemas y por lo tanto se siente identificado con sus personajes fictivos (13).

“El 29 de diciembre 1934 *Yerma* se estrenó en el Teatro Español y el éxito de la crítica y de público” (Gil 14) fue extraordinario (*Ibid.*). Manuel Gil (1981) destaca que Lorca declaró que en *Yerma* “hay un tema, pero no un argumento” (15). La obra trata de una mujer llamada Yerma, que está casada con su “marido Juan, modesto ganadero y labrador de tierras propias” (*Ibid.*) y cuyo gran deseo es tener hijos (*Ibid.*). Cuando esto no sucede, ella comienza a debatirse entre la esperanza y la desesperación, por culpa de esto su carácter se va endureciendo (*Ibid.*). Una de las particularidades más eminentes del teatro lorquiano es la frustración erótica (*Ibid.*).

La tragedia *La casa de Bernarda Alba* fue escrita en 1936, solo “pocas semanas antes de ser asesinado” (Ruiz Ramón 207). “[...] esta tragedia, que debió ser la primera del ciclo de plena madurez del dramaturgo, la primera de una más profunda y universal dramaturgia, ha venido a ser la última obra de Lorca, por destino impuesto brutalmente” (Ruiz Ramón 2005 207). A juicio de María Delgado (2008), Lorca basa su personaje principal en una pariente lejana, Frasquita Alba Sierra, que tenía siete niñas (104) que vivían como en una tiranía porque siempre tenían que llevar ropa negra y Alba siempre les gritaba y controlaba (*Ibid.*). Prácticamente todo (las paredes encaladas, el calor, el inquieto garañón de la cuadra, las metáforas del diálogo, las

fantasías de la abuela loca) está dotado de sentido simbólico (Brown 214). Brown (2002) alude a la supeditación del instinto a unas normas sociales o a unos intereses materiales que puede tener consecuencias trágicas, puesto que la sociedad niega a las mujeres la libertad sexual que tolera a los hombres (213). Martínez Cachero (1998) concluyó que en *La casa de Bernarda Alba* hay tema de la obsesión sexual y el amor insatisfecho y en el instante en el que aparece Pepe El Romano los personajes femeninos empiezan a tener el ansia de estar con él (*Id.* 596). En todos estos dramas se puede dar cuenta del mismo conflicto, en otras palabras, “el conflicto entre el principio de la autoridad y el principio de la libertad” (Ruiz Ramón 196).

4. *Bodas de sangre*

Tal y como lo plantea Rodríguez, *Bodas de sangre* es “una de las obras más excelentes de la producción teatral de Federico García Lorca” (135). De hecho, es su “primer gran éxito teatral” (Rodríguez 30) que ocurre el 8 de marzo de 1933 en el teatro Beatriz y que pocos meses después del estreno se traslada a Buenos Aires, donde se repite el triunfo (*Ibid.*). *Bodas de sangre* trata de ciertos acontecimientos históricos, específicamente de un crimen local que se convirtió en una leyenda (Walsh 260). La inspiración para las obras, Lorca la encontró a veces en los acontecimientos y en las personas reales, en particular, para las *Bodas de sangre* se inspiró en un reportaje de periódico, y para *La casa de Bernarda Alba* una familia que conocía sirvió como inspiración (Brown 213). Desde el punto de vista de Hernández, Lorca opinaba que “la realidad era superior a la ficción” (24).

Hay que destacar que Lorca utiliza diversas fuentes literarias en la construcción de *Bodas de sangre* (Rodríguez 138). Primero, la influencia de Lope de Vega se puede apreciar en la escena del bosque del acto III, la con los leñadores y con su conversación, y también en la escena con las canciones de boda (*Ibid.*). Según Rodríguez, este paisaje del bosque se parece al paisaje en *El caballero de Olmedo* y propio Lope introduce los cantos en sus piezas dramáticas *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (*Ibid.*). Segundo, Tomás Rodríguez destaca que la aparición de “los seres misteriosos y espectros” (Rodríguez 138), como la Muerte, se puede encontrar “en el teatro de Calderón y en la tradición teatral española” (*Ibid.*). Tercero, la escena donde la Madre pide un caballo está relacionada con la influencia de Shakespeare (*Ibid.*). Sobre lo que se también se hace conjeturas es la influencia griega presente en los elementos de “coros, destino, catástrofe, sentimiento de piedad en el espectador” (*Ibid.*).

Para la construcción de un mundo mágico, Lorca usa la voz y el lenguaje dramático y simbolista (Márquez Villaseñor 447). También “gran parte del lenguaje y de la poesía de *Bodas de sangre* y de *Yerma* proceden del folklore de su región natal” (Brown 2002 213). En *Bodas de sangre* la acción está fuertemente centrada, dado que hay dos fuerzas en presencia, en otros términos, “las que ayudan a mantener el orden y las que oscuramente participan a su fracaso” (Ruiz Ramón 196). Por su parte, Ruiz Ramón argumenta que en el centro de la trinidad trágica se encuentra “la fatalidad de un amor irreprimible y prohibido” (196). Ruiz Ramón agrega que: “En *Bodas de sangre*, queriendo evitar la pasión de Leonardo y la Novia, se cumple ésta y se aboca en la muerte de los dos últimos varones de las familias enemigas” (195).

Un mes después del estreno de *Bodas de sangre* le preguntaron a Lorca qué momento le satisfacía más en su tragedia y él respondió que aquel en que intervienen “la Luna y la Muerte” como símbolos y elementos de la fatalidad (Ruiz Ramón 196). Este momento es conocido como el momento cumbre de la acción porque la Novia y Leonardo han huido y el resultado será la muerte violenta de Leonardo y la soledad de las tres mujeres: la Madre, la Novia y la Mujer de Leonardo (*Ibid.*). Es necesario tener en consideración que previamente a la aparición de la Luna y la Muerte en la obra de Lorca, se introducen tres personajes de leñadores con un papel dramático específico y explícito en su diálogo (Ruiz Ramón 198-199). Estos leñadores cumplen cuatro propósitos fundamentales: 1) justificar las acciones de los amantes, 2) expresar la esperanza que el amor pueda ser redentor al identificar a la Luna y la Muerte como un único personaje, aunque su representación sea dual, 3) simbolizar la imposibilidad de escapar de aquellos que los persiguen, a pesar de la presencia de la Luna y 4) establecer un vínculo dramático con el tema principal de la rivalidad entre dos castas y su trágico destino (*Ibid.*). Según las observaciones de Ruiz Ramón (2005), se destaca que las declaraciones de Lorca, presentadas en orden cronológico, revelan tanto su aguda conciencia crítica como la evolución gradual de esa conciencia hacia un teatro más despojado y esencialmente humano (174).

Como enfatiza Mario Hernández, *Bodas de sangre* “es la tragedia en verso y prosa, en tres actos divididos en siete cuadros” (33). “Se trata de una obra cerrada en la que se mezclan prosa y verso” (Rodríguez 143). La casa de la Madre es lugar donde se inicia la acción y donde termina (*Ibid.*). Los temas más destacados son “el sino, la fatalidad, la pasión sexual, el amor prohibido, el honor, el destino y el determinismo biológico” (*Ibid.*). En palabras de Ruiz Ramón (2005) “Antes y después de la boda el tema central es la lucha y la resistencia de la Novia a su pasión por Leonardo, no muerta sino orgullosamente reprimida” (198). Tomás Rodríguez (1986) deja claro que en la obra hay un doble plano (140). “Por una parte, hay un plano real que arranca del

suceso ocurrido en Níjar y del ámbito rural que se intenta plasmar” (*Ibid.*). Por otra, hay “un plano onírico, sobrenatural, que emerge en el primer cuadro del acto III y se adueña del escenario” (*Ibid.*). Esta obra también critica a la sociedad, en cuanto al matrimonio y a las diferencias económicas que ponen barreras al amor (*Ibid.*). El matrimonio parece a una operación comercial, lo que indica el “poderoso valor de la riqueza y el dinero” (*Ibid.*).

Lo que especialmente se destaca son “los ritos tribales en la celebración” (Rodríguez 140) del casamiento, así como “ceremonias, bailes, insinuaciones y el bullicio” (*Ibid.*). P. ej., una de las tradiciones es que en el día de su boda la Novia debería llevar la corona de azahar regalada por el Novio que simboliza la pureza y virginidad. Sin embargo, ella decide rechazarla, lo cual se considera un presagio negativo: “Criada: ¿Qué castigo pides tirando al suelo la corona? ¡Levanta esta frente! ¡Es que no te quieres casar? Dilo. Todavía te puedes arrepentir” (García Lorca 119). En este momento la Novia rechazó inconscientemente su vida con el Novio, lo que provocó la muerte de ambos hombres. La corona de azahar pasó de ser un símbolo de la felicidad y celebración a uno de la muerte.

Rodríguez (1986) supone que Lorca escuchó la música de Juan Sebastián Bach y de Tomás Pavón, un cantaor flamenco, mientras escribía la obra (147), debido a que la obra parece a una obra musical por el ritmo de las nanas infantiles y el uso de los coros que comentan la acción como en el teatro griego (*Ibid.*). Los personajes que dilucidan lo que pasa son en la mayoría de las veces el dúo Suegra-Mujer, los mozos y la criada (*Ibid.*). Unos ejemplos serían las escenas en las cuales la Suegra y Mujer cantan las nanas infantiles sobre un caballo que luego Lorca relaciona con Leonardo. Otro ejemplo sería el canto de la Criada en la mañana de la boda de la Novia:

Criada:

Que despierte
con el ramo verde
del laurel florido.
¡Que despierte
por el tronco y la rama
de los laureles! (García Lorca 124)

Con las primeras tres estrofas se insinúa que la Novia debe enfrentarse a su destino matrimonial. El ramo del color verde se relaciona tanto con la gloria y felicidad, como con la muerte y tragedia, y el motivo del laurel se entiende como la inevitabilidad del destino. La mañana de la

boda empezó con esos felices cantos tradicionales de la gente que se sumaba en casa de la Novia sin imaginarse que por la noche la Luna recitaría un canto completamente distinto:

[...] Pues esta noche tendrán
mis mejillas rojas sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire. [...] (García Lorca 147)

La Luna eligió ayudar a los leñadores y al Novio porque le parecía más divertido y quería ver la sangre derramada. La caza en el bosque le exaltaba porque sabía que ella no iba a ser culpable por las muertes. Lo único que ella hizo es alumbrar el camino.

4.1 Los personajes femeninos

Se hace notar que “los personajes femeninos tienen mayor entidad dramática que los masculinos” (*Ibid.*). Según Bejel, las mujeres son las figuras más complejas e intrigantes en *Bodas de sangre* (Bejel 91). Cuatro “personajes claves de la tragedia son: la Madre, la Novia, el Novio y Leonardo” (Rodríguez 147), pero “el papel más significativo” (*Ibid.*) lo tiene la Madre, que simboliza “la fidelidad de la tierra” (*Ibid.*). Por un lado, ella vive en el pasado porque se acuerda asiduamente de los muertos y está llena “del odio hacia la casta enemiga” (*Ibid.*): “Madre: No. Yo no puedo dejar aquí solos a tu padre y a tu hermano. Tengo que ir todas las mañanas, y si me voy es fácil que muera uno de los Félix, uno de familia de los matadores, y lo entierran al lado” (García Lorca 98). El rencor le consume si deja de sentirlo, ya no va a saber quién es. Los hombres en su vida la definen y así no debería ser.

La Madre es un personaje contradictorio porque por una parte no quiere que su hijo se muera, pero por la otra se deja llevar por la “obsesión de venganza hacia la familia Félix” (Bejel 91). Al final “ella se siente responsable de la muerte de su hijo en virtud de mandar a su hijo a perseguir a los amantes” (*Ibid.*). Inconscientemente la Madre no puede dejar de guardar este rencor que siente por la muerte de su marido e hijo y seguir adelante porque en la sociedad española de aquella época estaba bien visto que la mujer tuviera un luto exagerado. Lorca lo describe perfectamente en su otra tragedia rural “*La casa de Bernarda Alba*” porque Bernarda Alba quería llevar a cabo un luto de ocho años junto con sus hijas y vestirse exclusivamente de negro para mostrar a todo el pueblo que estaba de luto.

Josephs y Caballero (1998) destacan que la obsesión de Lorca por el cuchillo, la navaja y el puñal se muestra claramente en *Bodas de sangre*, donde el cuchillo es el instrumento con el que

dos hombres enamorados acaban muertos (57, 58). El cuchillo o navaja es un símbolo negativo que causó tanto sufrimiento por lo cual la Madre muestra un rechazo absoluto hacia su presencia (Márquez Villaseñor 455): “Madre: La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó” (García Lorca 95). La navaja le quitó a la Madre su marido, su hijo mayor y al final su hijo menor, con el cual la Madre también muere porque no queda ni una sola gota de esperanza en ella, dado que con el Novio se acabó su linaje (*Ibid.*).

Tanto la Madre como la Novia expresan el afán de procreación (Gómez Lance 377): “Madre: Sí, sí, y a ver si me alegras con seis nietos, o los que te dé la gana, ya que tu padre no tuvo lugar de hacérmelos a mí” (García Lorca 99). La Madre ansía tener sus descendientes y la Novia pretende “formar un hogar y tener una familia” (Gómez Lance 377). Gómez Lance (1960) sostiene que “una fuerza maléfica, pero irresistible empuja a la Novia hacia Leonardo y a éste hacia ella” (*Ibid.*). En *Bodas de sangre* los personajes no son seres humanos, sino “pasiones y fuerzas sobrenaturales” (*Ibid.*). “La Novia es víctima de un conflicto interior” (Rodríguez 147) porque aspira seguir las reglas de la sociedad tradicional, pero es una persona eminentemente pasional y el instinto prevalece al final (*Ibid.*), tal y como se desprende de la siguiente cita: “Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera [...] Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar [...]” (García Lorca 165,166). La Novia siente todo más intenso con Leonardo y no le puede resistir.

Otro personaje significativo femenino es la Mendiga, que aparece al lado de la Luna y que junto con la Luna representa “intermediarios entre dos mundos, es decir, entre el mundo mítico y humano” (Bejel 92). Forman parte de la naturaleza, pero en la obra también son personajes de mayor importancia (*Ibid.*). La Mendiga que encarna a la Muerte se alía con la Luna porque tienen los mismos deseos (Díez de Revenga Torres 24): “Mendiga: Ilumina el chaleco y aparta los botones, que después las navajas ya saben el camino.” (García Lorca 149). Una ayuda a la otra a causar caos y conseguir el fin trágico que les alimenta. La Luna sabe que lo único que ella necesita hacer es alumbrar el camino y los hombres van a matarse por su cuenta y sin que ella les convenza.

Las dos usan a los leñadores, al Novio, a Leonardo y a la Novia como sus marionetas, ya que son criaturas sobrenaturales con mucho poder. Ellas montan su propia tragedia y se reservan los asientos en la primera fila. La Muerte anhela llevarse las vidas rápidamente porque no tiene paciencia y por este motivo escoge a Leonardo como su víctima (Díez de Revenga Torres 24). Lo describe como “hermoso galán” (*Ibid.*), pero añade que sería aún más hermoso si estuviera dormido, lo que es eufemismo para la muerte (*Ibid.*). Mientras la Mendiga quiere llevar vidas,

los leñadores la piden que no lo haga (*Id.* 25). Es posible que los leñadores simbolicen la vida, oponente de la muerte (Cabañas Alamán 76). La tragedia *Bodas de sangre* se considera un drama de magnitud mítica porque hay lucha entre la Vida y la Muerte” (Bejel 92). La función de la Luna y Mendiga es contradictoria porque ellas ayudan al Novio a que encuentre a los huidos, pero también echan una mano a Leonardo para que mate al Novio (*Ibid.*). La Mendiga es la que revela la ubicación de los enamorados y la Luna alumbraba el camino (*Ibid.*).

“Después de la Primera Guerra Mundial se habla más del movimiento de las mujeres en la España” (Johnson 252). Aunque Lorca no dice explícitamente que es un feminista, sus obras tratan principalmente de “la opresión de las mujeres y su posición mala en la sociedad” (*Ibid.*). A lo largo de la tragedia las mujeres se sienten atraídas por los hombres, pero también muestran frustración y sufren las consecuencias “de vivir en una sociedad dominada por los hombres, esto es por el patriarcado” (Márquez Villaseñor 453). En cuanto al estatus de las mujeres, habla de su educación, trabajo, matrimonio y escribe en sus obras todo lo que los escritores varones del aquel tiempo omiten en sus escrituras (Johnson 252). Las mujeres españolas viven en una sociedad misógina de la que Lorca toma su inspiración y quiere destacar este problema (*Id.* 253). Con sus dramas feministas, Lorca provoca la tensión en la sociedad porque cada uno de sus dramas examina un problema de las mujeres españolas (*Id.* 262). Por ejemplo, *Bodas de sangre* tiene su enfoque en el matrimonio concertado por las razones económicas y por la clase social (*Id.* 262, 263): “Suegra: La madre de él creo que no estaba muy satisfecha con el casamiento” (García Lorca 106). Leonardo rompió con la Novia y se casó con la Mujer para asegurar su futuro, ya que la Novia vivía sola con su padre alejada del pueblo y no tenían muchos recursos. El Novio, en cambio, no se preocupa por el dinero porque lo tiene e incluso compra la viña como el comienzo de la vida matrimonial.

La tragedia termina con la muerte, con la que Lorca quiere acentuar la frustración de las mujeres en la sociedad española (Johnson 263). Por lo tanto, la Novia es un personaje apasionado que no se deja manipular por la sociedad tradicional y patriarcal que la rodea (*Id.* 266). La Madre tiene una opinión muy restrictiva sobre la vida como mujer, más bien, la mujer debe estar con solo un hombre, las hijas que nacen no salen de la casa, luego es fácil cuidarlas y el marido debe mostrar violentamente a su mujer quién es el jefe de la relación (*Id.* 267). La Novia no está de acuerdo con las creencias de la Madre porque la Novia es una mujer de la nueva era que quiere tener su propia libertad (*Ibid.*).

4.2 Los personajes masculinos

“El Novio representa el trabajo y la descendencia y su función no es trágica” (*Ibid.*), aunque muere porque está destinado “desde el principio al sacrificio” (*Ibid.*). El personaje de Leonardo se presenta como una clara oposición al Novio, lo cual se evidencia desde la primera escena cuando este último mantiene una suave conversación con su madre acerca de los nietos: “Novio: El primer para usted” (García Lorca 99). Con esta respuesta el Novio pretende tenerla presente en la vida de sus hijos porque es consciente de que eso la podría distraer de su odio hacia la navaja y cómo ella gira su vida en torno a eso y sigue viviendo en el pasado. Eso muestra claramente que la ama con toda su alma. En contraste con Leonardo en “la segunda escena en la que se representa como fuerte y dominador en su interacción con la Mujer y la Suegra” (León Vegas 9): “Leonardo (agrio a la Mujer): Quita. [...] Déjame. [...] ¿Te puedes callar?” (García Lorca 108). Leonardo usa lenguaje ofensivo y en sus palabras no hay señales del amor ni de cariño. Así era la vida de las mujeres que vivían con hombres aceptados en la sociedad que muestran dominación y superioridad. Una mujer no podía hablar así con un hombre.

Basterra (1999) menciona que la Novia se siente atormentada entre “el deseo de construir un futuro con el Novio y la fuerza inexorable” (423) por la que solo quiere a Leonardo (*Ibid.*). La Novia separa abiertamente los dos caracteres (León Vegas 9) cuando revela que el Novio era solo: “un poquito de agua, mientras que Leonardo era un río oscuro” (García Lorca 165). Este discurso tiene “el efecto de empequeñecer y reforzar la percepción de este como una figura débil, dócil y sumisa” (León Vegas 11). Este tipo de caracterización ayuda a distinguir manifiestamente los personajes débiles de los personajes masculinos dominantes, deseados y magnificados (*Ibid.*). Por lo general, los hombres en el teatro de Lorca son retratados como “objetos del deseo de las heroínas y por lo tanto inaccesibles” (*Id.* 1). Por un lado, la Novia tiene acceso al Novio, pero no lo quiere y, por el contrario, ella nunca puede estar con Leonardo y eso lo hace arrollador (*Id.* 9).

Los hombres están ausentes por distintos motivos como, por ejemplo, por motivo de un viaje, una huida o de una muerte, como es el caso del marido de la Madre en *Bodas de sangre* (*Ibid.*). León Vegas (2018) deduce que para las mujeres está prohibido tener algún tipo de relación con los hombres a causa de “un código social que penaliza una serie de comportamientos” (1). Un ejemplo sería la pasión entre la Novia y Leonardo (*Ibid.*). Leonardo “es uno de los personajes masculinos” (*Id.* 2) más elaborados y embrollado del teatro lorquiano (*Ibid.*). También es “el único personaje con nombre propio” (Rodríguez 142) porque tiene un papel imprescindible

(*Ibid.*). Es el antagonista frente a la Madre que estropea su última esperanza (*Ibid.*). A él no le importa su familia porque está guiado ciegamente por la pasión y por la fatalidad que provoca su destrucción (*Ibid.*), ya que, eligiendo a la Novia, abandonó por completo su vida anterior. Durante la obra aparece un código moral que indica la honra y la limpieza y que prohíbe la relación adúltera (León Vegas 2,3). La figura ausente principal es el marido de la Madre porque él está muerto, pero la Madre lo menciona desde la primera escena (*Id.* 3): “Madre: [...] ¿Me puede alguien traer a tu padre? ¿Y a tu hermano? ¿Y luego el presidio? [...]” (García Lorca 96). Su queja se relaciona “con los temas de la soledad, del aislamiento y de la subyugación de la mujer en la sociedad patriarcal” (León Vegas 4). En las obras de Lorca la muerte está vinculada en muchos casos con el destino y con la repetición cíclica del sufrimiento humano (*Ibid.*): “Madre: [...] Ya están todos muertos.” (García Lorca 164). La Madre volvió a sentir el mismo dolor horroroso tres veces cuando perdió a su marido, un hijo y al final el segundo también. Lo que le queda es cumplir con las normas exageradas del luto en las zonas rurales.

Hay una cierta transfiguración y evolución de la imagen de Leonardo que transmite la Novia (León Vegas 4). “En la mañana de la boda la Novia” (León Vegas 4,5) describe a Leonardo como un mentiroso y provocador, pero después lo caracteriza como “seductor y sensual” (*Ibid.*). La relación entre ellos era intensa y compleja, hasta tal punto que Leonardo prefería morir a estar sin ella: “Si nos separan, será/porque esté muerto” (García Lorca 157). Una vez muerto Leonardo ya no es solo el objeto de deseo prohibido, sino que también está ausente y la Novia le denomina “el otro” (León Vegas 4). Los símbolos que especifican a Leonardo son duales, es decir la sexualidad y la muerte están relacionadas porque primero se le relaciona con un rechazo inicial, pero después aparece como una figura irresistible, atrayente, cautivadora y dominante (*Id.* 5,6). Para la Novia, Leonardo es una figura de la belleza, supremacía y fuerza de la seducción (*Id.* 7). Esta es la descripción que ofrece la Novia sobre Leonardo, pero la Mujer tiene una percepción completamente diferente de él (*Id.* 6). León Vegas destaca que “la Mujer retrata a Leonardo como un personaje elusivo, misterioso y atormentado” (6). Hay un cierto contraste entre el Leonardo vivo que está representado como radiante, vividor y seductor, y entre el Leonardo muerto. Después de su muerte, cambia la perspectiva que la Mujer tiene sobre Leonardo (León Vegas 6):

Mujer:

Era hermoso jinete,
Y ahora montón de nieve.
Corrió ferias y montes
Y brazos de mujeres.

Ahora, musgo de noche
Le corona la frente (García Lorca 167).

No le guarda rencor y ahora que está ausente se volvió más llamativo, aunque durante su vida no tuvieron mucha atracción. Menciona que Leonardo era objeto de deseo de muchas mujeres, pero después de su muerte lo compara con la nieve y musgo de noche. La Mujer “exalta su belleza y poder de seducción” (León Vegas 7). León Vegas (2018) sostiene que el ansia de la Mujer hacia Leonardo es constante “a lo largo de la obra” (7) y que la transfiguración de Leonardo coincide “con el estatus de Leonardo como ausente” (*Ibid.*). En la tragedia se ve claramente un alejamiento entre Leonardo y la Mujer (*Ibid.*). Primero cuando viajan a la casa de Novia y llegan por separado, segundo cuando Leonardo huye con la Novia y tercero cuando él muere, lo que marca también la cumbre de esa ausencia (*Ibid.*).

El leitmotiv del caballo se relaciona con Leonardo porque “es fuerte, rebelde, destacado y representa la virilidad” (Márquez Villaseñor 457). El caballo es un signo del hombre y de la masculinidad (*Ibid.*): “Leonardo: Yo vine a caballo. Ella se acerca por el camino” (García Lorca 121). En el cuadro primero del acto segundo Leonardo va a iglesia en el caballo y no en el carro como su mujer y en esta escena se ve claramente que la hombría se vincula con el caballo (Villegas 31). También “personifica la esencia de las angustias que agobia a los personajes” (*Id.* 25). En las escenas del bosque llega la muerte de Leonardo que “surge como un fin natural de la violencia y él la acepta como las consecuencias de sus acciones que es un signo de hombría” (*Id.* 30).

4.3 La Luna

No solo en los dramas, sino también en los poemas de Lorca aparece la Luna como una constante (Díez de Revenga Torres 24). Lorca la utiliza para dar una visión especial del destino del hombre. En sus obras Lorca usa la luna posiblemente por la influencia del Romanticismo porque en esa época era considerada algo imprescindible. Salazar Rincón (1999) menciona que en el teatro lorquiano “las velas, los candiles y otros instrumentos de alumbrado similares” (201) son símbolos “entre la plenitud del sol y el reino de las tinieblas” (*Ibid.*). Los personajes que buscan a los huidos quieren que la Luna salga y la invocan (Díez de Revenga Torres 24): “Leñador 1: ¡Ay luna que sales! / Luna de las hojas grandes” (García Lorca 146). La Luna es personificada porque comenta la búsqueda de los huidos y tiene ansias de ver el derramamiento de sangre y el dolor (*Ibid.*):

Luna:

¡Que quiero entrar en un pecho
para poder calentarme!
¡Un corazón para mí!
¡Caliente, que se derrame
por los montes de mi pecho;
déjame entrar, ¡ay, déjame! (García Lorca 147)

La sangre es el símbolo que motiva a los personajes. Lo podemos ver en la Madre que dice que quitaron su sangre, nada más matar a su marido e hijos y también en la Luna que tiene sed de sangre. Alumbra el bosque para provocar la muerte ineludible y para confirmar la tragedia de la obra (Walsh 258). Gómez Lance (1960) acentúa que “en el cuadro primero del tercer acto se cruzan las fronteras de la vida y de la muerte” (377). La Luna cambia su luz de blanco de jazmín a un rojo que señala una progresión activa y el momento exacto del baño de sangre (*Ibid.*). La función de la Luna puede también estar conectada con la tradición astrológica y folklórica porque hay creencias que declaran que la luna puede tener una influencia directa sobre la vida, las actividades humanas y la naturaleza animal y vegetal (*Id.* 77).

En la poesía de Lorca la Luna representa la muerte, tiene un carácter maléfico y poder fatídico (Arango L. 58). Cuando se pone oscuro durante las noches, la luna representa “el alma que atraviesa la experiencia de la muerte” (*Id.* 59). Las fases de la luna se comparan con la vida humana, dicho de otra manera, el crecimiento de la luna corresponde con el nacimiento y el crecimiento del ser humano, y el proceso de la vida humana y la desaparición con la muerte (*Ibid.*). Arango L. (1998) destaca que “estas fases evocan el carácter dualista del astro, y la mayor parte de ellas tienen un sentido mítico y simbólico” (59). Los movimientos y ciclos lunares se ponen en relación con la vida renovada. Desde siempre se considera que la luna puede afectar al ser humano y a sus acciones. Márquez Villaseñor (2015) aclara que la Luna es “un símbolo de la muerte, la esterilidad, la fertilidad y el ciclo de la mujer con sus dolores del cuerpo” (456). Ella muestra claramente rasgos del sadismo: “Luna: Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre / Me ponga entre los dedos su delicado silbo” (García Lorca 95). Su personaje puede también representar la tendencia de los hombres de ser violentos y no saber cuándo parar, mejor dicho, la Luna puede ser la crítica de la Primera Guerra Mundial.

4.4 El espacio

Lorca ubica esta tragedia en el paisaje rural andaluz, con el cual está íntimamente familiarizado debido a su crianza en dicho entorno. Este es el primer elemento autobiográfico que aparece al principio del drama cuando la Madre pregunta al Novio a dónde va y él le responde: “A la viña” (García Lorca 95). De esta manera Lorca acentúa tanto la vida campesina en Andalucía, como las costumbres y la tradición de la cultura española del campo. En el diálogo entre la Vecina y la Madre se hace mención a la viña que compró el Novio antes de pedir la mano de la Novia.

Como muy bien lo nota Ricardo Doménech, de las siete escenas en *Bodas de sangre*, las seis son interiores y sólo una es exterior (296). Se trata del acto tercero en el cual los leñadores buscan a los huidos en el bosque (*Ibid.*). Esta observación aclara que hay un cierto contraste entre dentro y fuera, y que el interior puede simbolizar “el encierro de la mujer en la vida matrimonial” (*Ibid.*). El espacio de la mujer está reducido a la casa, lo que se puede observar en las palabras de la Suegra, que declara que la mujer debe ir a su casa, quedarse ahí sola, envejecer y llorar, pero siempre con las puertas cerradas (*Ibid.*). La puerta es un símbolo femenino y “la casta viudedad que se le exige a la Mujer no puede manifestarse de manera más intensa que con la imagen de la puerta cerrada” (*Ibid.*). En *Bodas de sangre* la puerta tiene también un doble significado, es decir, Leonardo intentó olvidar a la Novia, pero su caballo le llevó a su puerta y en esta escena la puerta caracteriza un comienzo nuevo (*Ibid.*). Esta imagen simboliza la atracción y el acto sexual entre los dos (*Ibid.*). El tercer significado de la puerta es “la transición de un mundo a otro, de profano a lo sagrado” (*Id.* 296,297). Esto se puede observar en el acto III, cuadro segundo, cuando la Novia quiere llorar con la Madre y la Madre la deja siempre y cuando se quede en la puerta (*Id.* 297). Esto quiere decir que a la Novia se le prohíbe entrar en el espacio “sagrado” (*Ibid.*) por culpa de su pecado (*Ibid.*).

Lorca combina la contraposición de espacio sagrado-profano con la de dentro-fuera (*Ibid.*). Su teatro está lleno de alegorías y símbolos y uno no puede siempre estar seguro de la motivación y de la interpretación del dramaturgo (*Ibid.*). Ricardo Doménech (1986) deduce que la antinomia dentro-fuera es visible “en el comportamiento de los personajes” (*Id.* 294) y en “cómo se sienten en su propio ámbito vital” (*Ibid.*). El motivo de la puerta lo usa Lorca en su teatro como un límite que divide, pero también a la vez junta los espacios dramáticos (*Ibid.*). Esta oposición espacial dentro-fuera puede tener “el origen folklórico y mítico” (*Ibid.*). Doménech (1986) valora que el dentro es asiduamente la casa donde los personajes se sientan como si estuvieran en la cárcel y siempre se trata de un espacio cerrado (*Ibid.*). Las escenas de “dentro” pueden sufrir cambios porque Lorca las adapta a las situaciones y personajes (*Ibid.*).

En unos casos la casa puede simbolizar la fortaleza “frente a un enemigo exterior o frente a un estímulo positivo” (*Ibid.*).

Los espacios que pasan fuera son en la mayoría de las veces “las calles, el campo, el río, la orilla del mar” (*Id.* 294, 295) que muestran los espacios abiertos donde los personajes se enamoran y encuentran la libertad o, en los escenarios más trágicos, “las fuerzas oscuras, el peligro y la muerte” (*Ibid.*). Los escenarios fundamentales son la cueva de la Novia, el bosque y la habitación blanca del último cuadro (*Id.* 297). También hay escenas en la casa del Novio en una habitación pintada de amarillo y de Leonardo en “una habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares” (*Ibid.*). Amarillo y rosa son colores cálidos y el amarillo es un poco enigmático por su ambivalencia porque “puede evocar el trigo, el sol, el vigor y la madurez del Novio” (*Ibid.*), pero también puede mostrar el futuro, por mejor decir, la muerte de los dos personajes cuyos labios parecen amarillos una vez muertos (*Ibid.*). Dentro de la obra aparece el trigo como símbolo de la vida, de la hombría y del crecer de la tierra (Márquez Villaseñor 457). La Madre lo compara con su padre que “dejó a un hijo en cada esquina” (*Ibid.*), dicho de otra forma, acentúa “el poder de los hombres de plantar las semillas” (*Ibid.*). En la antropología rural la riqueza era tener los hijos varones (Walsh 259). El símbolo del trigo, la siembra y la tierra enfatizan la sexualidad y fecundidad (Cabañas Alamán 72).

En la habitación rosa Lorca introduce por primera vez elementos del canto tradicional de Andalucía, el flamenco, a través de una nana infantil. Las personas que tuvieron gran influencia sobre él fueron las criadas con las que recitaba muchas nanas, las cuales le introdujeron al mundo del arte. En esta habitación la Mujer y Suegra recitan la nana más fundamental de la tragedia:

Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.
El agua era negra
dentro de las ramas (García Lorca 102,103).

El caballo simboliza a Leonardo, un ejemplo de la masculinidad y dominación. El hecho de que el animal no quiere beber se interpreta como el rechazo de Leonardo de la vida familiar que lleva. El agua simboliza la vida que en este caso es negra porque Leonardo no quiere aceptar la vida con todas las normas que la sociedad impone, tales como tener una familia y llevar una vida tranquila y sin pasión.

Duérmete, rosal

Que el caballo se pone a llorar.
Las patas heridas,
Las crines heladas,
Dentro de los ojos
Un puñal de plata.
Bajaban al río.
¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría
Más fuerte que el agua (García Lorca 103).

Esta parte se puede interpretar como una premonición de la tragedia que sucede en el bosque. La acción de llorar simboliza el estado de mente de Leonardo, el cual está dividido entre la vida actual y la pasión que lleva dentro. Cuando se casó con la Mujer, lo hizo por la presión de la sociedad y desde entonces no volvió a sentirse satisfecho. Con la Novia se sentía fiel a sí mismo, pero elegirla significa decepcionar y hacer daño no solo a su familia, sino también a la sociedad. La descripción de un caballo con patas heridas y crines heladas evoca una imagen de sufrimiento y muerte. Leonardo intentó suprimir sus sentimientos hacia la Novia, pero nada más verla con el Novio se sintió como un puñal de plata dentro de los ojos y el motivo del puñal muestra un peligro apremiante. Las últimas tres estrofas conectan el caballo con la sangre y la referencia al río puede representar el curso ineludible de la vida y la muerte. Ya desde el primer acto Lorca adelantó lo que sería el resto de la obra e incluso hizo mención a la sangre derramada refiriéndose al desenlace de la tragedia, cuando Leonardo y el Novio murieron debido a su determinación de mantenerse leales a su propia identidad y convicciones. En las últimas dos estrofas Lorca enfatiza la intensidad de la tragedia que está por venir, imponiendo un fin trágico inevitable.

Al describir el bosque, Ricardo Doménech (1986) menciona que es de noche, muy oscuro, aparece la Luna y se oyen dos violines que “expresan el bosque” (298,300). El bosque parece un lugar bastante misterioso donde hay lucha “entre la vida y la muerte” (*Id.* 300). Los violines están asociados con la vida y el bosque con la muerte inevitable que siempre va seguida de la Luna y de la Mendiga, que simbolizan un dúo invencible (*Ibid.*). En el último cuadro la acción ocurre en una habitación blanquísima donde todo es del mismo color y “esa es la razón por la que la habitación se asemeja a una iglesia” (*Ibid.*). Lorca describe atentamente “un espacio indeterminado y monumental que finaliza la obra” (Basterra 420). Ricardo Doménech (1986) acentúa de esta manera el espacio sagrado y lo pone en relación con los monumentos benditos (*Ibid.*). Los colores que también hacen la diferencia son blanco y negro, dicho de otro modo, el contraste cromático de blanco y negro que se puede ver cuando la Novia aparece en “un traje negro con cadenas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros” (*Ibid.*). El traje es

una representación de una costumbre rural, antigua y extinguida (*Ibid.*). En el último cuadro el blancor de la habitación contrasta inmenso “con las ropas oscuras de estas mujeres solas” (*Ibid.*). Estas mujeres presentan dos interpretaciones discordantes del destino, o sea, “la Mendiga acepta su victoria, la celebra, la Mujer y la Madre lamentan el curso de los acontecimientos” (Basterra 424) y la otra interpretación sería que “las dos mujeres representan una naturaleza ficticia” (*Ibid.*). Basterra (1999) es de opinión que “atribuir la tragedia al destino tiene la ventaja de justificarla, y, por lo tanto, de darle un final, permitiendo a los personajes, tras el duelo, reanudar la vida” (*Ibid.*). La Novia sabe que lo que provocó la tragedia fue “actuar conforme a un pasado solo accesible en la ficción de la memoria” (*Ibid.*).

4.5 El destino

Basterra (1999) deja claro que “el teatro de Lorca sugiere de que haya alternativas a la muerte y revisa la idea de la acción libre” (412). Cuando un personaje decide actuar libremente, esta decisión lleva consigo inquietud, renuncia y riesgo que todo puede resultar en un fracaso (*Id.* 413). Los personajes no tienen control sobre su destino, por ejemplo, la Novia quiere liberarse de la atracción irreprimible que siente por su exnovio y por eso decide casarse con el Novio, pero el impacto que ejerce Leonardo sobre ella es demasiado fuerte para que resista (*Ibid.*). Para estos personajes resulta imposible “actuar voluntaria y libremente” (*Id.* 414) y aunque “se crean capaces de dirigir el curso de sus vidas, lo que deciden y hacen tiene resultados opuestos a los esperados” (*Ibid.*). A pesar del intento de “evitar el cumplimiento del destino, su destino lo controla una fuerza transcendental” (*Ibid.*). Basterra (1999) aclara que “los personajes provocan la tragedia y son responsables de su propia destrucción” (420). El destino convierte a los personajes literarios en víctimas mediante una inversión de la fortuna (*Id.* 415). Basterra (1999) afirma que “tradicionalmente se ha considerado que la tragedia confirma la victoria del destino” (420). *Bodas de sangre* no confirma el destino, sino lo supera porque la tragedia lorquiana no festeja la muerte inapelable, sino “representa la ilusión del destino que sus protagonistas crean y lamenta poéticamente su incapacidad de concebir la posibilidad de vivir” (*Ibid.*).

5. Conclusión

A través del estudio de la tragedia rural *Bodas de sangre* de Federico García Lorca se han identificado distintos elementos que la caracterizan. Estos incluyen el espacio escénico, las

relaciones entre los personajes femeninos y masculinos principales, sus tormentas internas y la representación de la sociedad española en entornos rurales en el siglo XX. En la obra aparece también la cuestión de la libertad y del libre albedrío. El resultado de este análisis es la interpretación de la obra a través del uso de los motivos y símbolos clave de *Bodas de sangre* que abordan los temas de la opresión de las mujeres y de la lucha contra las limitaciones impuestas por la sociedad patriarcal. Estos temas aparecen también en sus otras tragedias rurales: *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

Se han analizado los personajes tomando en cuenta la época a la que pertenecía Lorca, su estilo de escritura dramática y su vida, en la cual a veces encontraba la inspiración. El crimen de Níjar le sirvió como la fuente en la que se inspiró para su drama *Bodas de sangre* (1933) (Walsh 260). Hay muchas referencias a las tradiciones, costumbres y cantos andaluces, lo que se vincula con la infancia de Lorca, ya que él pasó su infancia cerca de Granada y se dio cuenta del carácter de la gente del campo en España. *Bodas de sangre* parece una obra simple a primera vista: una mujer huyó de su boda con su antiguo amante y su marido los buscaba, pero la simbología de la tragedia es más compleja que eso. Se trata del amor y de la pasión irresistible que representan fuerzas destructivas porque, por su culpa, la Novia y Leonardo deciden dejar de vivir su vida bajo las normas de la sociedad, lo que al final provoca el fin trágico. Surge también la pregunta del destino porque no importa cuál camino la Novia decide seguir, al final ella siempre pierde. Con esto Lorca pone énfasis en la posición inferior de las mujeres que siempre sufren, aunque algunas no quieran admitir esto. Un ejemplo sería la Madre, que sigue las reglas y normas impuestas y, a pesar de esto, sigue siendo rencorosa e inconsciente del círculo vicioso en el cual está atrapada por su odio. La mayoría de las escenas tienen lugar en espacios cerrados, que es otro aspecto de la limitación de la mujer. Uno de los colores clave es el amarillo, que representa la hombría y masculinidad, y también sirve como un contraste entre los dos géneros, dado que era socialmente aceptable dejar “hijos en cada esquina” (García Lorca 97), pero la mujer debe tener un solo hombre en su vida. La Luna y la Mendiga son un dúo que aparece en la escena del bosque y unen sus fuerzas para ayudar a los leñadores a capturar a los huidos enamorados.

Teniendo en cuenta todas las interpretaciones que han sido analizadas en este trabajo de fin de grado, solo hace falta mencionar que Lorca enfatiza los problemas de la España rural de aquella época y que con *Bodas de sangre* muestra lo que pasa cuando el género oprimido es fiel a sí mismo. La sociedad entonces no aceptaba eso, pero Lorca espera que en el futuro cada uno pueda elegir su destino sin temer por su vida.

6. Bibliografía

Alonso D. y Guillén J. “Una generación poética”, *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 7, Tomo I. Época contemporánea: 1914-1939, ed. Víctor G. de la Concha. Barcelona: Editorial Crítica, (1984): 260-266.

Alvar, Carlos, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro. “Los poetas de 1927”, *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Editorial, (2017): 587-597.

Alvar, Carlos, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro. “La recepción de la vanguardia: ruptura y la continuidad”, *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Editorial (2017): 581-587.

Arango L., Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos, 1998. Disponible en

<https://searchworks.stanford.edu/view/3114932>. Fecha de consulta: 10/06/2023

Basterra, Gabriela S. “Destino, responsabilidad y creación en el escenario trágico de Lorca” *Anales de La Literatura Española Contemporánea* (1999): 411–431.

Bejel, Emilio. “Las funciones dramáticas de *Bodas de sangre*” *Hispanófila*, no. 80 (1984): 87–94. Disponible en

https://qmplus.qmul.ac.uk/pluginfile.php/1984753/mod_resource/content/1/Basterra%20artículo%20in%20Spanish%20on%20destiny%20in%20Lorca's%20theatre.pdf. Fecha de consulta: 02/06/2023

Blasco Pascual, Francisco Javier. “Prosa y teatro de la Generación del 27”, *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 7, Tomo I. Época contemporánea: 1914-1939, ed. Francisco Rico y Víctor G. de la Concha. Barcelona: Editorial Crítica, (1984): 528-551.

Brown, Gerald G. *Historia de la literatura española. El siglo XX (Del 98 a la Guerra Civil)*, ed. José-Carlos Mainer. Barcelona: 2002. 211-216.

Cabañas Alamán, Rafael. “*Puñal de claveles*, de Carmen de Burgos, y *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca: La frustración y la naturaleza (paralelismos y contrastes)”, *Estudios Humanísticos. Filología* (2009): 55-85.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Grupo Anaya. 2002.

Delgado, María M. *Federico García Lorca*. Nueva York: Routledge, 2008.

Díez de Revenga Torres, Pilar. “Notas sobre simbolismo en el teatro de García Lorca: 'Bodas de Sangre', 'Yerma' y 'La casa de Bernarda Alba'”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura* 56 (1976): 19-31. Disponible en

<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/15071/1/03%20vol56%20Notas%20sobre%20simbolismo%20en%20el%20teatro%20de%20Garcia%20Lorca.%20Bodas%20de%20Sangre%20Yerma%20y%20La%20Casa%20de%20Bernarda.pdf>. Fecha de consulta: 27/7/2022

Doménech, Ricardo. “Realidad y misterio (Notas sobre el espacio escénico en 'Bodas de Sangre', 'Yerma' y 'La casa de Bernarda Alba')”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca* (1986): 250-310. Disponible en

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/realidad-y-misterio/> . Fecha de consulta: 21/7/2022

Frutos, Francisca Vilches-de. “El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española (1936-1986)”, *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 33, no. 2, (2008):283–328. Disponible en

<https://digital.csic.es/handle/10261/66043> Fecha de consulta: 15/7/2022

García Lorca, Federico. *Bodas de sangre*, ed. Allen Josephs, Juan Caballero. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.

Gil, Manuel. “Introducción”. *Yerma*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981. 11-34.

Gómez Lance, Betty Rita. “Muerte y vida en el drama de Federico García Lorca”, *Hispania*, vol. 43, no. 3 (1960): 376–377. Disponible en

<https://www.semanticscholar.org/paper/Muerte-y-Vida-en-el-Drama-de-Federico-Garcia-Lorca-Lance/85d4de088ff715de12fec67a30ed4cc72312d4a5>. Fecha de consulta: 23/7/2022

Hernández, Mario. “Edición, introducción y notas”. *Bodas de sangre. Tragedia en tres actos y siete cuadros*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

Johnson, Roberta. “Federico García Lorca’s Theater and Spanish Feminism”, *Anales de La Literatura Española Contemporánea* (2008): 251–281. Disponible en

<https://www.jstor.org/stable/27742554>. Fecha de consulta: 11/7/2022

Josephs, A. y Caballero, J. “Introducción”. *Bodas de sangre*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

León Vegas, Carolina. “El teatro de García Lorca y la transfiguración del personaje masculino”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales* (2018): 1-16. Disponible en

<https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1344&context=teatro>. Fecha de consulta: 19/7/2022

Martínez Cachero, José María. “La generación de 1927” *Historia de la literatura española. Volumen III. Siglos XVIII, XIX y XX*, ed. Jesús Menéndez Peláez. Madrid: Editorial Everest, (1998): 575-599.

Márquez Villaseñor, Carolina. “La tragedia y los símbolos tradicionales en el teatro de García Lorca”, 2015. 447-460.

Navas Ocaña, Isabel. “El origen de un tópico literario: Tradición y vanguardia en la Generación del 27”, *Revista Chilena de Literatura*. 76 (2010): 237-256. Disponible en

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233413015>. Fecha de consulta: 24/7/2022

Ramonedá, Arturo. “Movimientos de vanguardia”. *Antología de la literatura española del siglo XX*. Madrid: Sociedad española de la Librería, (1988): 8-9, 349-470.

Rodríguez, Tomás. “Edición, introducción, notas, comentarios y apéndice”. *Federico García Lorca: Bodas de sangre*. Madrid: Ediciones Anaya, 1986.

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español Siglo XX*. Madrid, ed. Ediciones Cátedra, (2005): 173-209

Salazar Rincón, J. “Velones: símbolos de angustia y muerte en la obra de Federico García Lorca”. *Epos: Revista De filología* 15, (1999): 199. Disponible en

<https://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10109>. Fecha de consulta: 19/7/2022

Villegas, Juan. “El leitmotiv del caballo en *Bodas de sangre*”, *Hispanófila* 29, (1967): 21–36.

Walsh, John K. “A Genesis for García Lorca’s *Bodas de Sangre*”, *Hispania*, vol. 74, no. 2, (1991): 255–261. Disponible en

<http://www.jstor.org/stable/43806821>. Fecha de consulta: 28/7/2022