



**L-Università
ta' Malta**

FEDERICO GARCÍA LORCA Y EL FEMINISMO: *LA CASA DE BERNARDA*

ALBA, YERMA Y LA ZAPATERA PRODIGIOSA

LARA MUSCAT

A dissertation presented to the Faculty of Arts at the University of Malta in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Spanish and Latin American Studies.

FEBRUARY 2024



L-Università
ta' Malta

University of Malta Library – Electronic Thesis & Dissertations (ETD) Repository

The copyright of this thesis/dissertation belongs to the author. The author's rights in respect of this work are as defined by the Copyright Act (Chapter 415) of the Laws of Malta or as modified by any successive legislation.

Users may access this full-text thesis/dissertation and can make use of the information contained in accordance with the Copyright Act provided that the author must be properly acknowledged. Further distribution or reproduction in any format is prohibited without the prior permission of the copyright holder.

Dedico este trabajo a “aquellas que hicieron de la vida este rincón sensible, luchador, de piel suave y corazón guerrero” (Alejandra Pizarnik).

DECLARATION OF AUTHENTICITY

I, the undersigned, declare that this work is authentic and was carried out under the supervision of Professor J.A. Garrido Ardila, Head of the Department of Spanish and Latin American Studies at the Faculty of Arts, University of Malta.

Lara Muscat

February 2024

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiese dar las gracias a mi familia, a toda mi familia, pero de modo especial a mis padres, Mark y Rosita, cuyo sostén y amor me acompañaron en todo momento.

También quisiese expresar mi agradecimiento al Departamento de Español y Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Malta y al cuerpo docente, en el cual siempre he encontrado el apoyo necesario.

Quisiese agradecer a mi supervisor, el profesor J.A. Garrido Ardila, cuya disponibilidad y eficacia han facilitado en gran medida el proceso de escribir esta tesina. Le agradezco también su disposición de compartir conmigo sus infinitos conocimientos, lo cual me inspira continuamente a seguir mis investigaciones en el área de la literatura española.

En fin, quisiese hacer extensivo mi más profundo agradecimiento a todos los que han sido, conscientemente e/o inconscientemente, fuente de inspiración para la concepción y el desarrollo de este trabajo.

RESUMEN

Este trabajo de tesina de máster acomete la cuestión del feminismo en tres obras del dramaturgo Federico García Lorca: *La casa de Bernarda Alba* (1936), *Yerma* (1934) y *La zapatera prodigiosa* (1930), cuya particularidad reside en la naturaleza indómita de sus protagonistas –Adela, Yerma y la Zapatera– por cuanto que transgrede, en mayor y menor medida, la moral social de la España de aquel entonces. El objetivo de esta tesina reside en analizar el grado de feminismo de esa transgresión. Para ello, se ha sometido estas obras a un análisis desarrollado en función de una metodología consistente en una selección de teorías pertenecientes a la corriente feminista actual, por una parte, y, por otra, al discurso feminista vigente en España durante el primer tercio del siglo XX. Este análisis proporciona una perspectiva dual mediante la cual se ha concluido que, por lo general, Lorca coincide más en los principios de la ideología feminista actual que en los del feminismo incipiente español de principios del siglo XX. Ello pone de manifiesto el progresismo de nuestro autor. En base a ello, al final se ha deducido que Lorca y sus obras merecen ser reconocidos como referentes importantes en la tradición feminista literaria, cuyo objetivo radica en arrojar luz sobre la condición oprimida de la mujer y la necesidad de cambiarla.

ABSTRACT

This master's thesis analyses feminism in three works of the playwright Federico García Lorca: *The house of Bernarda Alba* (1936), *Yerma* (1934), and *The shoemaker's prodigious wife* (1930), whose distinctiveness resides in the rebellious nature of the protagonists -Adela, Yerma, and the Shoemaker's Wife- which defies, to one extent or another, the Spanish moral code at the time. The purpose of this work lies in examining the degree of feminism of this transgression. To meet such an objective, these literary texts have been subject to an analysis based on a methodology which consists of a selection of theories pertaining to a contemporary feminist theory framework, on the one hand, and to the Spanish feminist discourse dating back to the early 20th century, on the other. This analysis offers a dual perspective whereby it was demonstrated that, by and large, Lorca coincides more closely with the principles of current feminist discourse rather than with those of the Spanish incipient feminism. This evinces the progressivism of the author. Therefore, it was concluded that Lorca and his plays deserve to be recognised as important references in the feminist literary tradition which sheds light on the oppressed condition of women and the need for change.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| CAPÍTULO 1: TEORÍAS DEL FEMINISMO | 9 |
| 1.1 Introducción | 9 |
| 1.2 Las teorías feministas actuales | 9 |
| 1.2.1 <i>La denuncia de la dominación masculina</i> | 10 |
| 1.2.2 <i>La reivindicación de la igualdad de derechos</i> | 13 |
| 1.2.3 <i>El rechazo del concepto feminidad</i> | 17 |
| 1.3 Las teorías feministas de principios del siglo XX en España | 19 |
| 1.3.1 <i>La denuncia de la dominación masculina</i> | 20 |
| 1.3.2 <i>La reivindicación del derecho moral de las mujeres a una formación intelectual y profesional</i> | 23 |
| 1.3.3 <i>La defensa de la feminidad</i> | 27 |
| 1.4 Conclusión | 31 |
| CAPÍTULO 2: LA DENUNCIA DE LA DOMINACIÓN MASCULINA EN LAS OBRAS DE LORCA ... | 33 |
| 2.1 Introducción | 33 |
| 2.2 <i>La casa de Bernarda Alba</i> | 35 |
| 2.3 <i>Yerma</i> | 45 |
| 2.4 <i>La zapatera prodigiosa</i> | 53 |
| 2.5 Conclusión | 61 |
| CAPÍTULO 3: LA REIVINDICACIÓN DE LA IGUALDAD DE DERECHOS EN LAS OBRAS DE LORCA | 65 |
| 3.1 Introducción | 65 |
| 3.2 La reivindicación del derecho a una educación formal para las mujeres | 66 |
| 3.2.1 <i>Introducción</i> | 66 |

| | |
|---|------------|
| 3.2.2 <i>La casa de Bernarda Alba</i> | 67 |
| 3.2.3 <i>Yerma</i> | 70 |
| 3.2.4 <i>La zapatera prodigiosa</i> | 73 |
| 3.2.5 <i>Conclusión</i> | 74 |
| 3.3 La reivindicación del derecho femenino a acceder al mercado laboral..... | 75 |
| 3.3.1 <i>Introducción</i> | 75 |
| 3.3.2 <i>La casa de Bernarda Alba</i> | 76 |
| 3.3.3 <i>Yerma</i> | 81 |
| 3.3.4 <i>La zapatera prodigiosa</i> | 83 |
| 3.3.5 <i>Conclusión</i> | 85 |
| 3.4 La reivindicación de la autonomía corporal de las mujeres..... | 85 |
| 3.4.1 <i>Introducción</i> | 85 |
| 3.4.2 <i>La casa de Bernarda Alba</i> | 87 |
| 3.4.3 <i>Yerma</i> | 100 |
| 3.4.4 <i>La zapatera prodigiosa</i> | 103 |
| 3.4.5 <i>Conclusión</i> | 106 |
| 3.5 Conclusión | 106 |
| CAPÍTULO 4: LA CUESTIÓN DE LA FEMINIDAD EN LAS OBRAS DE LORCA | 108 |
| 4.1 <i>Introducción</i> | 108 |
| 4.2 <i>La casa de Bernarda Alba</i> | 110 |
| 4.3 <i>Yerma</i> | 116 |
| 4.3 <i>La zapatera prodigiosa</i> | 123 |
| 4.4 <i>Conclusión</i> | 127 |
| CONCLUSIÓN | 130 |
| BIBLIOGRAFÍA | 138 |

INTRODUCCIÓN

Objetivos.

Pocos nombres disfrutaban del mismo prestigio en la literatura española como el de Federico García Lorca (1898-1936), el autor granadino cuya producción literaria es renombrada por su poesía y su teatro. Pero este no ha sido siempre el caso. Su nombre y muchas de sus obras fueron censurados durante el período de la dictadura de Franco y no fue hasta después de la muerte de este cuando se empezó a hablar de la vida del autor y del final trágico que sufrió a manos de enemigos de la República durante la represión de Granada (Gibson, 1989, xix). En este aspecto, autores como Edwin Honig¹, Ian Gibson², Claude Couffon³, Marcelle Auclair⁴ y, más recientemente, Stephen Roberts⁵ han contribuido en gran medida a la divulgación de información sobre el aspecto biográfico de nuestro autor.

Pero no es la vida de Lorca lo que nos ocupa en este trabajo, sino su dramaturgia, cuyas protagonistas femeninas han sido, durante los últimos años, fuente de varios estudios, tesis e investigaciones en el campo de la crítica lorquiana. Este fenómeno se debe al tratamiento en las obras de Lorca de la realidad despiadada de la mujer española rural del primer tercio del siglo XX. Se ha utilizado aquí el término “fenómeno” porque las mujeres, en general, no constituían un tema de interés para los autores masculinos de aquella época. Afirma Johnson que, a diferencia del autor granadino, “contemporaneous male writers were creating silent or at best insipidly or shrilly tongued female characters” (Johnson, 2008, p. 274). Esencialmente, no había en sus textos una verdadera representación de la condición social femenina y una reivindicación para la mejora de esta como sí existe en Lorca.

¹ Véase Honig, E. 1944. *García Lorca*. Connecticut: New Directions.

² Véase, entre otros, pero especialmente, los siguientes trabajos del autor: Gibson, I. 2009. *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Editorial Planeta; Gibson, I. 1989. *Federico García Lorca: A Life*. Nueva York: Pantheon Books; Gibson, I. 1983. *The Assassination of Federico García Lorca*. Nueva York: Penguin Books.

³ Véase Couffon, C. 1967. *Granada y García Lorca*. Buenos Aires: Editorial Losada.

⁴ Véase Auclair, M. 1968. *Enfances et mort de Garcia Lorca*. París: Seuil. (*Infancia y muerte de García Lorca*, TP).

⁵ Véase Roberts, S. 2020. *Deep Song: The Life and Work of Federico García Lorca*. Londres: Reaktion Books.

Los pueblos son el trasfondo de muchas de las piezas teatrales de nuestro autor. Este es el caso de la trilogía rural (*Bodas de Sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*) y de otras obras como *La zapatera prodigiosa*. Este ambiente rural, inspirado en Andalucía y, por tanto, lejos de todos los centros urbanos, le permite a Lorca enfatizar la marginación de las mujeres del campo. De hecho, un tema recurrente en la dramaturgia lorquiana es el enfrentamiento entre la moral autoritaria y el deseo individual. Aparece con frecuencia en los textos el cuestionamiento y la crítica del orden social y religioso imperante en España a principios del siglo XX, lo cual constituyó un verdadero escándalo en los sectores más conservadores del país y contribuyó a la censura de mucha de la producción de Lorca durante la dictadura franquista. *Yerma*, por ejemplo, fue considerada por la prensa católica, después de su estreno en 1934, como impúdica por atacar la moral tradicional (Gibson, 1989, p. 398).

Muchos de los estudios que se han dedicado a explicar los posibles motivos detrás de la preeminencia de las mujeres en las obras de Lorca se detienen sobre la homosexualidad del autor. Este es el caso de Stephanie Susanne Throne (1998, p. 82) quien asevera que nuestro autor empleó a las mujeres como “disguised vehicles to express his own preoccupations about homosexuality”. Asimismo, en su libro *García Lorca o la imaginación gay* (1987), Paul Binding establece un carácter común entre la lucha social de las mujeres y aquella de la comunidad homosexual. Sostiene Binding (1987, p. 214) que, al crear personajes femeninos⁶, “Lorca debía estar pensando en la negación de los impulsos naturales y de los sentimientos que sufren los homosexuales en la conservadora España rural”.

Dicho lo cual, Lorca nunca se declaró feminista y cuando en 1934 se le preguntó en una entrevista por qué las mujeres son protagonistas frecuentes en sus textos, el autor replicó que es porque “son más pasión, intelectualizan menos, son más humanas, más vegetales” (Lorca citado por Anderson, 1991, p. 87). Esta afirmación no encaja en absoluto con la profundización psicológica de la mujer que desarrolla el autor en sus obras. Si bien es cierto que algunas de sus protagonistas —Adela, Yerma, la Zapatera, Mariana Pineda, la Novia— son apasionadas, no carecen, desde luego, de intelecto. Johnson (2008) sostiene unos argumentos similares en un estudio suyo del que hablaremos más adelante. Por lo tanto, es preciso distinguir entre la ideología literaria y la ideología personal de Lorca. Lo que nos atañe en esta tesina no son sus

⁶ Binding escribió las palabras reproducidas aquí con relación a *La casa de Bernarda Alba*, pero es un discurso que tiene resonancia con otras obras rurales de Lorca verbigracia *La zapatera prodigiosa*, *Yerma* y *Bodas de Sangre*.

creencias personales acerca de las mujeres, sino las ideas que se presentan en sus obras para llegar a los objetivos que nos marcaremos en los siguientes párrafos.

La finalidad de esta tesina radica en realizar un análisis feminista de una selección de textos del repertorio teatral de Lorca. Esta investigación, como se explicará de manera detenida más adelante, surge de la necesidad de analizar una cuestión que no ha sido lo suficientemente tratada por la crítica literaria lorquiana y poder retribuirles, por consiguiente, tanto a las obras como a su autor, una faceta que les es poco reconocida.

Así las cosas, las preguntas de investigación a las que daremos respuesta en esta tesina son las dos siguientes:

- ¿Contienen las obras de Lorca características de teorías feministas (tanto actuales como aquellas pertenecientes al feminismo incipiente español a principios del siglo XX)?;
- ¿Cómo y en qué medida se manifiestan estos componentes en los textos?

Nuestro análisis nos permitirá concluir si se hallan elementos feministas en las piezas de Lorca. Esto nos ayudará a determinar el grado de afinidad de las obras del autor con algunas teorías feministas y, por ende, hasta qué punto se insertan Lorca y sus textos en la tradición literaria que hoy llamamos “feminista”.

Dada la extensión permitida a un trabajo de tesina de máster como es este, a fin de abordar un análisis profundo me centraré solamente en tres piezas del teatro lorquiano, aunque esto signifique exceptuar obras importantes que merecerían ser estudiadas desde un punto de vista feminista, verbigracia *Mariana Pineda* (1927) y *Bodas de Sangre* (1933)⁷. Las obras que se han elegido para desarrollar este análisis son *La casa de Bernarda Alba*⁸ (1936), *Yerma*⁹ (1934) y *La zapatera prodigiosa*¹⁰ (1930) protagonizadas por Adela, Yerma y la Zapatera respectivamente. La selección de estos textos literarios reside principalmente en la naturaleza de sus protagonistas, las cuales exhiben rastros de indomabilidad, unas con mayor

⁷ Estas fechas se refieren al año de estreno de las obras.

⁸ *La casa de Bernarda Alba* fue escrita en el año 1936, pocos meses antes del asesinato de Lorca. Fue publicada por primera vez en 1944 en Buenos Aires y su estreno tuvo lugar en marzo de 1945 en el Teatro Avenida de Buenos Aires (MacCurdy, 1986, p. 759).

⁹ *Yerma* se estrenó por vez primera en diciembre del año 1934 en el Teatro Español de Madrid. Se publicó tres años después en 1937 en Buenos Aires (MacCurdy, 1986, p. 759).

¹⁰ Lorca empezó a escribir *La zapatera prodigiosa* en 1924 (Roberts, 2020, pp. 93-94). La obra se estrenó en diciembre del año 1930 en el Teatro Español de Madrid. Su primera publicación tiene lugar en 1938 en Buenos Aires (MacCurdy, 1986, p. 758).

intensidad, otras en menor medida, contra la sociedad patriarcal que las cerca. Es materia de las siguientes páginas investigar el grado de feminismo de esta transgresión.

Justificación del trabajo.

Acerca del sujeto femenino en Lorca se ha hablado mucho. Sin embargo, los trabajos que abordan un análisis feminista de las obras de Lorca constituyen un número escaso. La cuestión no es que las investigaciones que se han realizado sobre este tema no analicen temas que preocupan al feminismo. El género y la sexualidad, por ejemplo, se trataron en profundidad por un número de autores entre los cuales cabe destacar a John P. Gabriele¹¹, Chris Perriam¹², Paul Julian Smith¹³ y Julianne Burton¹⁴, cuyas investigaciones tratan cuestiones feministas candentes. También quisiese resaltar el nombre de Roberta Ann Quance en cuyo artículo “Federico García Lorca: Mediating Tradition and Modernity for a World Audience”¹⁵, concluye que “[a]lthough he did not address feminism directly, Lorca’s commercial theater stands out for its sympathetic treatment of the repression of women’s bodies and their desire” (Quance, 2020, p. 8).

Sin embargo, existe una verdadera carencia, en el campo de la crítica literaria lorquiana, de trabajos de investigación extensos que tengan como finalidad situar a Lorca en la historia de la literatura del feminismo mediante el cotejo de sus textos con teorías feministas. Es decir, la laguna concierne a la falta de análisis realizados acerca de este aspecto en Lorca y, por lo tanto, el reconocimiento del dramaturgo y sus obras en esta tradición. Este es el “problema” que intentaremos resolver en esta tesina.

¹¹ Véase los siguientes trabajos del autor: Gabriele, J.P. 1993. Of Mothers and Freedom: Adela's Struggle for Selfhood in *La casa de Bernarda Alba*. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*. **47**(3), pp.188-199; Gabriele, J.P. 1994. Mapping the boundaries of gender: Men, Women, and Space in “La casa de Bernarda Alba”. *Hispanic journal*. **15**(2), pp.381-392; Gabriele, J.P. 2000. House and Body: Confinement in Lorca's Woman-Conscious Trilogy. *Hispanic Research Journal*. **1**(3), pp.275-285.

¹² Véase Perriam, C. 2007. Gender and Sexuality. En: Bonaddio, F. ed. *A Companion to Federico García Lorca*. Woodbridge: Tamesis, pp.149-169.

¹³ Véase Smith, P. J. 1989. *The body hispanic: Gender and sexuality in Spanish and Spanish American literature*. Nueva York: Oxford University Press.

¹⁴ Véase Burton, J. 1983. The Greatest Punishment: Female and Male in Lorca's Tragedies. En: Miller, B. ed. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California Press, pp.259-279.

¹⁵ Véase Quance, R.A., 2020. Federico García Lorca: Mediating Tradition and Modernity for a World Audience. *A Companion to World Literature*, pp.1-11.

Volviendo a lo que decíamos antes acerca del número escaso de autores que sí han escrito sobre el feminismo en Lorca, pertenecen a este grupo los nombres de Roberta Johnson (2008), Federico Bonaddio (2022) y Brenda Frazier (1973) sobre los cuales quisiese detenerme para resumir en breve sus conclusiones acerca de este tema.

En su artículo, “Federico García Lorca's Theater and Spanish Feminism” publicado en 2008¹⁶, Johnson examina seis obras¹⁷ del teatro lorquiano desde la perspectiva de las teorías feministas españolas del primer tercio del siglo XX. La autora norteamericana arroja luz sobre la presencia en las obras de temas importantes en el discurso feminista de esa época: el matrimonio de interés, las clases sociales, la necesidad del divorcio y el trabajo. Insiste Johnson en que la crítica social que desarrolla Lorca en sus textos coincide más en la de feministas contemporáneas como Carmen de Burgos, Margarita Nelken y María Martínez Sierra que en el discurso mantenido por sus contemporáneos masculinos (Johnson, 2008, p. 252). Concluido su análisis, la autora afirma contundentemente que “[i]n the socio-historical context in which Lorca was writing, that was feminism at its best” (Johnson, 2008, p. 275).

En su libro *Federico García Lorca: The Poetry in All Things*¹⁸, publicado recientemente en 2022, el autor Federico Bonaddio investiga¹⁹ las “feminist credentials” (Bonaddio, 2022, p. 18) de Lorca “in the context of how he treats the condition of women in rural Andalusia” (Bonaddio, 2022, p. 18). El autor concuerda con Johnson en sus conclusiones afirmando que los dramas rurales exhiben una realidad femenina que los hace coincidir en los principios del feminismo incipiente español (Bonaddio, 2022, p. 160). Añade también que otras piezas como *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa* y *Doña Rosita la Soltera* “seem to reveal feminist sensibilities” (Bonaddio, 2022, p. 132).

A diferencia de Johnson y Bonaddio, Brenda Frazier toma una postura neutral respecto al feminismo en Lorca. En su libro *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*²⁰ (1973), la

¹⁶ Véase Johnson, R. 2008. Federico García Lorca's theater and Spanish feminism. *Anales de la literatura española contemporánea*. 33(2), pp. 251-281.

¹⁷ Las obras que analiza Johnson en su trabajo son: *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma*, *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa*, *Mariana Pineda* y *Doña Rosita la soltera*.

¹⁸ Véase Bonaddio, F. 2022. *Federico García Lorca: The Poetry in All Things*. Woodbridge: Boydell & Brewer.

¹⁹ El análisis de Bonaddio, aunque concierne el feminismo, se centra en la relación entre la faceta artística de las obras y la preocupación de Lorca por la situación social de las mujeres. Las conclusiones del autor afirman que estos dos elementos viven en armonía en las piezas de Lorca en virtud de que no se ve comprometida la primera por la última (Bonaddio, 2022, p. 177).

²⁰ Véase Frazier, B. 1973. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor.

autora analiza a la figura femenina en Lorca y llega a la conclusión de que la ideología que se presenta en los textos lorquianos no es ni feminista ni antifeminista. Es decir, no se halla, según Frazier, en las obras un esfuerzo por ridiculizar a la mujer como es propio de los autores antifeministas. Por otra parte, interpreta la autora, Lorca tampoco se esfuerza en sublimar a la mujer; a mostrar la superioridad de esta (Frazier, 1973, pp. 162-163). Consecuentemente, concluye Frazier (1973, p. 162) que “Lorca no pertenece a ninguna de estas escuelas, [...] su meta no puede colocarse en el reino de ninguna”.

Metodología.

Nuestro autor escribió sus piezas en un momento específico de la historia del feminismo español: los años veinte y treinta. El feminismo, especialmente en España, estaba todavía en sus fases iniciales, aún no tan desarrollado como el movimiento francés, el inglés y el estadounidense. Por lo tanto, como lectores actuales, se nos plantea una doble cuestión: ¿las obras de Lorca son feministas según entendemos el feminismo hoy en día, o según las características del feminismo incipiente español de principios del siglo XX?

Así pues, con el objeto de tratar este matiz fundamental y para ofrecer al lector una perspectiva dual, se va a emplear una metodología consistente en una selección de teorías pertenecientes al feminismo actual²¹, por una parte, y al feminismo incipiente español del primer tercio del siglo XX²² por la otra. Considero que la aplicación de las teorías feministas actuales a los textos de Lorca es importante en cuanto toman en consideración todo lo que se ha dicho con anterioridad a su formulación a partir de las primeras bases teóricas feministas establecidas desde el siglo XVIII.

Además, un análisis de Lorca desde esta perspectiva nos permitirá medir el grado de modernidad de nuestro autor en cuanto a temas como la libertad sexual, por ejemplo, la cual no brota con particular énfasis en las teorías feministas españolas de las primeras décadas del siglo XX. Tomaremos como referente principal la teoría de la autora estadounidense Deborah

²¹ Con ‘actual’ se refiere a las teorías que se han formulado desde los años ochenta del siglo XX hasta la actualidad, con la excepción de algunas tesis que son fundamentales en el campo del feminismo teórico como las de Simone de Beauvoir y Shulamith Firestone.

²² Deseo aclarar que también se hará referencia en esta tesina a teorías que se formularon en el siglo XIX como las de Emilia Pardo Bazán.

Cameron, la cual, a mi juicio, comprende una definición comprehensiva del feminismo actual. Pero de esto se hablará más detenidamente en el primer capítulo.

Ahora bien, la decisión de investigar, igualmente, las obras de Lorca desde la perspectiva de las teorías feministas españolas del primer tercio del siglo XX, se debe a razones de contextualización²³. Aunque el empleo de las teorías feministas actuales para analizar a Lorca es útil para situarlo en la tradición literaria feminista según se reconoce actualmente, habría que justificar por qué algunas características de estas teorías se retratan de modo diferente en los textos de nuestro autor.

Los años veinte vieron las primeras formaciones de un movimiento feminista del cual Lorca fue testigo. Entonces, no sería una exageración afirmar que sus textos, presididos la mayoría de ellos por personajes femeninos, no fuesen influenciados por este clima intelectual y cultural feminista²⁴. Analizar a Lorca desde la perspectiva de las teorías feministas incipientes españolas nos permitiría concluir si sus obras se conforman al feminismo de su época o si iba con retraso o por delante en algunos aspectos, afirmando su modernidad como autor.

Referente a la estructura, esta tesina se dividirá, esencialmente, en seis partes consistentes en esta primera introducción, los cuatro capítulos centrales y la conclusión final. El primer capítulo se centrará en definir la metodología que se empleará para analizar el feminismo en Lorca. Aquí se hablará de las teorías feministas y se destacarán los componentes del feminismo cuya presencia en las obras es el objeto de nuestra investigación. Así pues, en este capítulo estableceremos nuestra definición del feminismo mediante la cual nos será posible examinar el grado de afinidad entre esta y las reivindicaciones que se presentan en los textos literarios.

Los tres capítulos que siguen el capítulo de la metodología constituyen el análisis de las obras de Lorca escogidas. Así las cosas, el segundo capítulo tratará la denuncia de la dominación masculina y el sometimiento femenino en las obras, el tercero analizará la

²³ Si no tuviésemos en cuenta estas teorías, estaríamos perdiendo, a mi juicio, una perspectiva importante. Chown, de hecho, remarcó en 1983 que algunas hispanistas estadounidenses analizan la literatura ficticia española desde unos valores culturales y una perspectiva feminista estadounidenses que no necesariamente corresponden al contexto español. Chown (1983, p. 107) argumenta que, si se tienen en cuenta estas diferencias culturales, se podrían percibir en la literatura española huellas de una reivindicación a la liberación femenina que no coincide en aquella estadounidense.

²⁴ De hecho, se dice que Lorca asistía a las tertulias de Margarita Nelken (Mangini citada por Johnson, 2008, p. 255) y que también conocía a María Martínez Sierra con quien colaboró en varios proyectos de teatro (Johnson, 2008, p. 254).

reivindicación de la igualdad de derechos en cuanto a tres derechos fundamentales (1. el derecho femenino a una educación; 2. el derecho para el acceso de la mujer al mercado laboral; y 3. el derecho de la mujer a una plena autonomía corporal) y el cuarto y último capítulo investigará la cuestión de la feminidad.

En la conclusión se hará un resumen de lo que se ha deducido del análisis. Se presentarán unas reflexiones finales, reiterando la importancia de la literatura de Lorca en la representación de la opresión de la mujer y la necesidad de emanciparla. Además, se delimitarán ahí unas recomendaciones para futuras investigaciones acerca del tema analizado en este trabajo. A modo de cierre, se hará hincapié en la aportación de esta tesina para el reconocimiento del autor en la corriente literaria del feminismo.

CAPÍTULO 1: TEORÍAS DEL FEMINISMO

1.1 Introducción

Este capítulo tiene como finalidad establecer la metodología que se empleará para investigar el feminismo en Lorca. Se hablará de las teorías feministas, tanto actuales como aquellas pertenecientes al feminismo incipiente español. Como ya hemos establecido en la introducción de esta tesina, el motivo detrás de esta perspectiva dual se debe, en definitiva, a tener en cuenta el discurso feminista de aquella época a modo de contextualizar al lector en la cultura feminista durante la cual Lorca escribió muchas de sus obras. Así las cosas, un análisis de este tipo nos permite investigar si nuestro autor coincide más en el discurso feminista actual o en el feminismo de su época y, por lo tanto, afirmar el progresismo o conformismo de Lorca a las reivindicaciones de su época.

1.2 Las teorías feministas actuales

A fin de establecer una definición del feminismo actual, voy a centrarme y a utilizar en esta tesina la expuesta por Deborah Cameron en su libro *Feminism: A Brief Introduction to the Ideas, Debates and Politics of the Movement*, publicado por primera vez en 2018²⁵. Se ha elegido esta teoría porque es una de las más recientes y considero que Cameron recoge de manera sintética y comprehensiva los argumentos centrales tratados por la crítica feminista, la cual se está desarrollando constantemente²⁶. En ese libro, Cameron agrupa las cuestiones feministas actuales en seis grandes temáticas: (1) la denuncia de la dominación masculina y

²⁵ La edición que utilizo yo aquí es la de 2019 publicada por The University of Chicago Press.

²⁶ Aunque en esta tesina se tomará a Cameron como referente del feminismo actual, recomiendo al lector la lectura de los siguientes textos que tratan temas feministas importantes en el contexto de hoy en día: Cooke, J. 2020. *The New Feminist Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press; David, M.E. 2016. *Reclaiming feminism: Challenging everyday misogyny*. Bristol: Policy Press; Delap, L. 2020. *Feminisms: A global history*. Chicago: University of Chicago Press; Disch, L.J., Hawkesworth, M.E. eds. 2016. *The Oxford handbook of feminist theory*. Nueva York: Oxford University Press; Finlayson, L. 2016. *An introduction to feminism*. Cambridge: Cambridge University Press.

subordinación femenina; (2) la reclamación de la igualdad de derechos entre hombres y mujeres; (3) la reivindicación del derecho de la mujer a acceder a puestos de trabajo asalariados; (4) el rechazo de la idea de la *feminidad* como imposición patriarcal; (5) la defensa de la libertad sexual y reproductiva femenina; y (6) la ruptura con las normas del patriarcado.

Para los propósitos de esta tesina, he agrupado algunos de estos componentes cuando existe una relación temática entre ellos. En primer lugar, se discutirá la denuncia de la dominación masculina y sus diferentes manifestaciones. Seguidamente se hablará de la promulgación de la igualdad entre mujeres y hombres en cuanto al trabajo y la libertad sexual. En tercer y último lugar se abordará el rechazo de la idea de *feminidad*. Se entiende que estas características promueven una contravención de la cultura patriarcal.

Antes de pasar a examinar las características del feminismo que destaca Cameron, nos conviene establecer una definición general de este fenómeno para asistirnos en el análisis de las obras de Lorca. En su libro *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*, Bell Hooks (2000, viii) lo entiende como “a movement to end sexism, sexist exploitation, and oppression”. Samara de las Heras Aguilera desarrolla una definición semejante, aunque más extensa:

[...] el Feminismo es toda teoría, pensamiento y práctica social, política y jurídica que tiene por objetivo hacer evidente y terminar con la situación de opresión que soportan las mujeres y lograr así una sociedad más justa que reconozca y garantice la igualdad plena y efectiva de todos los seres humanos (Heras Aguilera, 2008, pp. 46-47).

Heras Aguilera (2008, p. 47) insiste en la heterogeneidad del feminismo como movimiento que tiene varias facetas y una multitud de perspectivas. Sin embargo, según sostiene Cameron (2019, p. 8), todos los feminismos suscriben dos principios: 1) las mujeres ocupan una posición de subordinación en nuestra sociedad y, consecuentemente, sufren ciertas desigualdades sociales y desventajas sistemáticas simplemente por el hecho de ser mujeres y; 2) el estado de sometimiento femenino no es un fenómeno inevitable ni tampoco deseable, por lo que urge cuestionarlo y transformarlo.

1.2.1 La denuncia de la dominación masculina

Una de las características más importantes del feminismo actual es la denuncia de la dominación masculina. De hecho, Karen Offen (2000, p. 24) sostiene que “[t]o be a feminist is

necessarily, specifically, and primarily to challenge male domination in culture and society”. Antes de proseguir, tenemos que establecer, en primer lugar, qué se entiende por ‘dominación masculina’. Celeste Montoya (2016, p. 374) define este fenómeno como un principio fundamental de la sociedad patriarcal²⁷ y la base de todos los demás sistemas de opresión.

Cameron (2019, pp. 15-16) identifica las siguientes manifestaciones de la dominación masculina: los hombres disfrutan de más derechos económicos y políticos que las mujeres, los hombres tienen autoridad sobre las mujeres en su familia/hogar, las actividades culturales de los hombres tienen más valor que las femeninas y, por último, los hombres hacen uso de la violencia para ejercer su dominio sobre las mujeres²⁸. No en vano las feministas tienen como uno de sus objetivos denunciar esta dominación puesto que, como señalan las autoras Emanuela Lombardo y Petra Meier (2016, p. 620), esta “constrains women’s autonomy, decision-making, and opportunities”.

La dominación masculina se fomentó a lo largo de la historia por el discurso del determinismo biológico que se basa en las diferencias biológicas de los sexos para afirmar la existencia de naturalezas y esencias masculinas y femeninas diferentes a fin de legitimar la dominación de los hombres y la subordinación de las mujeres (Cameron, 2019, p. 18). Según esta teoría, los hombres dominan a las mujeres por su fuerza natural y por su carácter agresivo y competitivo que los convierte en el sexo dominante (Cameron, 2019, p. 18). Este sería el rol natural del hombre mientras el de las mujeres es “not to dominate but to nurture” (Cameron, 2019, p. 18). En síntesis, este argumento afirma que la dominación masculina y la subordinación femenina son hechos naturales que no se pueden cambiar.

La mayoría de las feministas rechaza la idea de que “the subordinate status of women [...] is ordained by God or nature” (Cameron, 2019, p. 9). El feminismo actual asevera que la dominación masculina no es un hecho natural y propone como uno de sus objetivos reflexionar sobre los orígenes históricos del patriarcado ya que, si se logra demostrar cuándo y dónde empezó, se podrá evidenciar que es una construcción sociocultural y que se puede

²⁷ El término ‘patriarcal’ es definido por Heras Aguilera (2008, p. 73) como una “organización social [...] que se basa en las diferencias de género”.

²⁸ Estas son características generales; la dominación masculina se manifiesta de manera diferente según la sociedad y la cultura (Cameron, 2019, p. 19). Dicho esto, el contenido machista del Código Civil español de 1889, del cual se hará mención más adelante, coincide en muchas de estas características.

transformar (Cameron, 2019, p. 19). En definitiva, todo sistema que tenga a su base la dominación masculina se tiene que erradicar si se quiere conseguir una plena liberación femenina (Acker, 1989, p. 235).

Una de las maneras de disminuir y/o de erradicar la dominación masculina es cuestionar la relación entre la esfera pública y privada. El determinismo biológico influyó de manera significativa en masculinizar la esfera pública, un espacio donde se desarrollan actividades políticas y económicas, y en feminizar la esfera privada, asociada esta con la vida familiar. De ahí la dominación de los hombres sobre las mujeres en toda actividad que se desarrolle en la esfera pública (Bowden y Mummery, 2009, p. 18) y la asociación del espacio privado con la subordinación femenina. La existencia de estas esferas, sostiene Carole Pateman (1989, p. 124), “rests on the appeal to nature and the claim that women’s natural function of child-bearing prescribes their domestic and subordinate place in the order of things”. En sus obras, como veremos más adelante, Lorca alude con frecuencia a esta dicotomía de esfera pública-privada para enfatizar la sumisión de sus personajes femeninos.

En este discurso de determinismo biológico, es la idea de que hay una naturaleza masculina y otra femenina lo que genera las diferencias y desigualdades de género. Este concepto se puede extender a las conceptualizaciones de *masculinidad*, asociada esta con atribuciones ‘positivas’, y *feminidad*, percibida negativamente por sus cualidades relacionadas con la esfera privada (maternidad y domesticidad) y que, por ende, se valoran menos (Bowden y Mummery, 2009, p. 18). Siguiendo a Bowden y Mummery (2009, p. 18), “contemporary understandings of the public and private spheres rest on a gender ideology that naturalizes male domination and women’s oppression”.

Ahora bien, muchos autores afirman que el patriarcado oprime tanto a las mujeres como al sexo masculino ya que se espera que los hombres se conformen a un determinado ideal de masculinidad (Cameron, 2019, p. 27). En *La zapatera prodigiosa*, por ejemplo, como veremos más adelante, el Zapatero exhibe rasgos inusuales para un hombre en aquel entonces porque no logra dominar a su mujer. Dicho esto, afirmar que el patriarcado oprime a las mujeres y a los hombres de igual modo sería erróneo porque, como sostiene Cameron (2019, p. 28), “[m]ale dominance persists for the same reason any other system of structural inequality persists: because it does work to somebody’s advantage”. En este caso, el patriarcado es un sistema estructurado a base de la desigualdad (entre hombres y mujeres) creado por los

hombres para los hombres desde el cual reciben ellos beneficios sociales, económicos y legales, entre otros, a cambio de la subordinación femenina (Hooks, 2000, ix). Concienciarse de que las desigualdades que padecen las mujeres son una consecuencia directa de la dominación masculina y denunciarlas es el primer paso en la consecución de la emancipación femenina.

En este subapartado se ha establecido que una característica fundamental del feminismo es la de reconocer que ha existido desde siempre una dominación masculina que nació en el seno de un sistema que favorece a los hombres y sus derechos. Este sistema es el patriarcado y la dominación masculina es un elemento clave en la perpetuación de esta cultura. Así pues, lo que se analizará en Lorca es la manifestación de esta dominación masculina, su denuncia y, aunque en menor medida, una especie de anhelo por la disminución y erradicación de la cultura patriarcal.

1.2.2 La reivindicación de la igualdad de derechos

Uno de los objetivos definitorios del feminismo es la reivindicación de la igualdad de derechos para situar a la mujer en el mismo plano que el hombre. De hecho, una de las definiciones del *feminismo* que nos proporciona el *Diccionario de la lengua española* (2014) es “Principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre”. La consecución a nivel político, legal y moral de los derechos de las mujeres es un paso importante para implementar cambios en la sociedad y reducir la discriminación con las mujeres, mejorando así sus condiciones, tanto educativas como laborales y sexuales.

Este paso es clave en el cumplimiento del último objetivo del movimiento feminista: acabar con la opresión de todas las mujeres (Cameron, 2019, p. 29). En esta tesina, nos centraremos en la reivindicación de dos derechos femeninos principales cuya consecución *plena* ayudaría en el proceso de la consecución de la igualdad entre hombres y mujeres: el derecho a ejercer oficios profesionales y el derecho a la libertad sexual.

El derecho femenino al acceso al mercado laboral

“The artificial separation of key life activities into gendered spheres [...] and the oppressive effects of these divisions” (Mills, 2016, p. 283) hizo que el acceso de la mujer al mercado de trabajo se convirtiese en uno de los derechos más reivindicados por las feministas puesto que ayuda en el proceso de la liberación femenina mediante la consecución de una independencia económica²⁹ y un desenvolvimiento tanto personal como social. De ahí que existe la tendencia de percibir que “devaluing [the] traditional domestic role” (Cameron, 2019, p. 59) es el solo objetivo del feminismo actual. Sin embargo, aunque esto es importante para la emancipación de la mujer fuera del hogar, la teoría feminista actual también se dedica a discurrir sobre la función de la mujer³⁰ en el ámbito doméstico y por qué se espera que ejercite ella toda tarea relacionada con él.

Este problema es una consecuencia directa del papel “tradicional” al que se limitaron las mujeres por una buena parte de la historia. Shulamith Firestone (1972) señala que la familia es clave en la perpetuación de esta tradición causando así la opresión de madres e hijas a las cuales, ocupadas con las tareas de la casa, les es limitado el tiempo que le podrían dedicar a su formación intelectual y profesional (Cameron, 2019, p. 50).

La estructura patriarcal de nuestra sociedad, las normas socioculturales y los estereotipos de género generaron una cultura que espera que la mujer desarrolle las tareas del hogar y el hombre salga a trabajar para mantener a su familia. En palabras de Cameron (2019, pp. 57-58), mientras que las mujeres “can expect to gain status by doing what was traditionally defined as men’s work, men perceive care work as something that will lower both their status and their earnings”. La solución más evidente y efectiva sería la de extirpar “‘entrenched social norms and gender stereotypes’ in an effort to ‘de-feminise’ care-giving’³¹ and so encourage men to do more of it” (Cameron, 2019, p. 50), así como desmasculinizar

²⁹ No obstante, como señala Hooks (2000, p. 49), “work does not liberate women from male domination”, más bien, gracias a la independencia económica, les ayuda a las mujeres liberarse de una relación de dominación masculina (Hooks, 2000, p. 49). Más que el trabajo profesional en sí, Hooks (2000, p. 52) sostiene que la autosuficiencia de las mujeres es lo que las liberará de la dominación masculina.

³⁰ Hay que establecer que aquí se habla de ‘mujer’ de manera general, sin entrar en las distinciones de clase. Sin embargo, el feminismo tiene que considerar la condición de todas las mujeres. Esto implica tener en cuenta la pertenencia a clases sociales distintas y, consiguientemente, las situaciones socioeconómicas diferentes.

³¹ Aquí Cameron cita a la OECD.

el trabajo remunerado (Cameron, 2019, p. 58) porque, dado que no es algo inherente masculino, pueden ejercerlo las mujeres también.

En conclusión, lo que aquí se analizará en Lorca, principalmente desde la perspectiva de la teoría feminista actual, es la reclamación del derecho femenino al acceso del mercado laboral. Se investigará cómo y hasta qué medida se defiende o se rechaza la idea de la mujer trabajadora fuera del hogar. Puesto que la opresión de las mujeres en las obras que nos ocupan se debe, en parte, a su relegación al ámbito doméstico, también se evaluará si existe una devaluación alguna de este papel tradicional al que la sociedad patriarcal las recluye.

El derecho de las mujeres a la autonomía corporal

Otro aspecto fundamental en las reivindicaciones de muchas feministas actuales es la liberación sexual de las mujeres. Claro está que en comparación con la España de finales del siglo XIX e inicios del XX se han conseguido varios derechos que protegen la capacidad reproductiva y la sexualidad de las mujeres. No obstante, todavía no se puede hablar de una auténtica autonomía corporal para ellas. Por esta razón, la teoría feminista actual tiene como uno de sus objetivos principales luchar para que el placer sexual femenino no esté asociado con “sin, disease, neurosis, pathology, decadence, pollution, or the decline and fall of empires” (Rubin, 1984, p. 277).

En su reivindicación de la libertad de la sexualidad femenina, las feministas defienden principalmente el derecho a la autonomía corporal, tanto reproductiva como sexual. En palabras de Firestone (1972, p. 19), uno de los argumentos más importantes del feminismo es la necesidad de luchar para “the full restoration to women of ownership of their own bodies”. La autonomía corporal de las mujeres consiste en permitir que ellas mismas decidan acerca de su propio cuerpo, sin dejar que se influencien por instituciones patriarcales como la Iglesia y los expertos médicos (Cameron, 2019, p. 25), como era el caso de España a principios del siglo XX.

En relación a esto importa evidenciar los dos aspectos que pueda representar el sexo para las mujeres, resaltados por Carole S. Vance (1984, p. 1): por un lado, la represión³² y,

³² La represión y la frustración sexual es un tema recurrente en las obras de Lorca y, muchas de las veces, es el motivo que conduce a la tragedia.

consecuentemente, la frustración por no poder expresarse sexualmente durante mucho tiempo junto con el peligro que les pueda llegar a causar el sexo, y por otro, el placer y la autonomía de su cuerpo que les genera este acto.

A partir de los años sesenta, se empieza a hablar más sobre la segunda dimensión que representa el sexo para las mujeres: el placer sexual y la autonomía corporal. A muchas mujeres les cuesta entender y aceptar que ellas merecen disfrutar de autonomía y placer sexual porque “sex had so often been the ground on which women’s freedom was restricted” (Cameron, 2019, p. 77).

El discurso médico-científico sostuvo durante mucho tiempo que las mujeres poseen menos deseos sexuales que los hombres porque, según se creía, los hombres lo “necesitan” en virtud de que, naturalmente, son más promiscuos (Cameron, 2019, p. 78). Además, siendo considerada la maternidad como la principal función biológica de las mujeres históricamente, el sexo para ellas se consideraba importante solo para reproducir mientras que para los hombres se concebía más como una fuente de placer. De aquí nace la doble moral, objeto de crítica para Hooks:

Sexist thinking taught to females from birth on had made it clear that the domain of sexual desire and sexual pleasure was always and only male, that only a female of little or no virtue would lay claim to sexual need or sexual hunger (Hooks, 2000, p. 85).

Otro tema central que divide a las feministas es la prostitución. Algunas feministas mantienen que la prostitución es una forma de explotación social y económica que actúa como un “major conduit for the reproduction of male domination” (Grant, 2016, p. 235) y que sería mejor erradicarla para mejorar la situación social de todas las mujeres. Por otra parte, algunas feministas sostienen que la prostitución se tiene que considerar como cualquier trabajo digno y, por este motivo, hay que concentrarse en luchar por la seguridad de las mujeres que ejercen esta profesión (Cameron, 2019, p. 85).

En definitiva, aunque las feministas adopten perspectivas diferentes acerca del tema de la sexualidad femenina, reivindican, esencialmente, el derecho de la mujer a la autonomía corporal. Esto es, esencialmente, lo que se analizará en los textos de Lorca para determinar el grado de afinidad entre los discursos feministas detallados en este subapartado y la representación de la libertad sexual femenina en las obras de nuestro autor.

1.2.3 El rechazo del concepto feminidad

Como se ha establecido en las secciones anteriores, la sociedad patriarcal está estructurada a base de la creencia de que el sexo masculino es superior al femenino. Esta dominación masculina, como hemos visto, restringe la libertad de las mujeres no solo en cuanto limita sus oportunidades recluyéndolas al espacio privado, sino que también se les exige que se comporten de una manera que se conforme a su *naturaleza femenina*; una serie de características ‘naturales’ establecidas por la cultura patriarcal para fomentar la subordinación de las mujeres. Estas cualidades cambian de una época a otra y de una cultura a otra, pero en general se puede decir que siempre se ha esperado de la mujer una “sexual passivity, submission to male domination, and fulfilment in homemaking and motherhood” (Bowden y Mummery, 2009, p. 15).

El cuarto componente de la teoría de Cameron consiste justamente en rechazar la idea de que existen naturalezas diferentes para hombres y mujeres afirmando que la feminidad y la masculinidad son meros conceptos creados por un sistema de género fomentado por el patriarcado para mantener una jerarquía social donde las mujeres claramente ocupan una posición inferior a los hombres. Las mujeres deben rechazar el concepto *feminidad* en virtud de que, en palabras de Bowden y Mummery (2009, p. 15), no es más que una “[...] giant ruse that prevents them from achieving freedom of choice, self-determination and dignity in an equal partnership with men”.

De ahí que no se está diciendo que se deba rechazar lo femenino porque las cualidades que se tienden a asociar con las mujeres sean negativas; hay que rehusar la concepción de feminidad porque de ella derivan las diferencias sexuales que, a su vez, se traducen en desigualdades de género. Debe entenderse que estas desigualdades no nacen de hechos biológicos, sino de prácticas y tradiciones sociales profundamente arraigadas (Bowden y Mummery, 2009, p. 97). Por este motivo, afirmaba Simone de Beauvoir:

One is not born, but rather becomes, a woman. No biological, psychological, or economic fate determines the figure that the human female presents in society; it is civilization as a whole that produces this creature [...] described as feminine (Beauvoir, 1952, p. 249).

Como afirma Cameron (2019, p. 62), el género³³ es una imposición cultural porque exige que las mujeres se comporten de una manera específica, conforme a una serie de expectativas y prohibiciones. Se recompensa a las mujeres que respeten estas normas y se castiga a aquellas que no se conformen al ideal femenino. Como veremos, este es el caso de numerosos personajes femeninos en las obras de Lorca.

Ahora bien, aunque hasta ahora se ha hablado de la opresión femenina, no excluyo que el sistema de género pueda ser opresivo para los hombres también. No obstante, como señala Beauvoir (citada por Cameron, 2019, p. 63) la opresión no es equivalente porque mientras que la masculinidad tiene una connotación positiva, existe la tendencia a asociar lo femenino con lo negativo. La masculinidad, prosigue Cameron (2019, p. 63) es asertiva, fuerte, racional y valiente; la feminidad es sumisa, pasiva, débil, emocional y necesita protección.

En definitiva, las diferencias de género, a pesar de ser una construcción social, se perciben muchas de las veces como un hecho natural más que de crianza ('nature vs. nurture') (Cameron, 2019, p. 64). Por este motivo, resulta difícil rechazar estas distinciones bien marcadas que regulan y establecen cómo tiene que ser el comportamiento de hombres y mujeres en la sociedad y a qué roles deberían aspirar.

El sistema de género sirve no solo para diferenciar los hombres de las mujeres sino también para asegurar su dominación sobre ellas (Cameron, 2019, p. 74), fomentando las desigualdades sociales y la discriminación con las mujeres. Es por esta razón, según sostiene una gran parte de las feministas actuales, que se deben rechazar "notions of an 'eternal feminine'³⁴ nature as the determinant of women's fates" (Bowden y Mummery, 2009, p. 6) y, de paso, reclamar la igualdad de derechos en todos los terrenos. Por lo tanto, cuando se referirá a un "rechazo" de la idea de feminidad en esta tesina, debe entenderse que se está haciendo referencia al rechazo de la feminidad como imposición patriarcal y no porque tradicionalmente lo femenino se considera inferior al masculino.

En los capítulos que siguen se analizará en Lorca en qué medida se rechaza el discurso de una naturaleza femenina y masculina. Es decir, se examinará si y cómo las obras y mujeres

³³ Para los dos estudios fundamentales en el campo de investigación del género véase: Beauvoir S. de. 1952. *The Second Sex*. ed. Parshley H.M. Nueva York: Alfred A. Knopf; Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.

³⁴ Bowden y Mummery citan aquí a Beauvoir.

lorquianas rompen con las normas de feminidad y masculinidad de esa época. Este ejercicio también se realizará con el discurso feminista de tiempos del autor, del que se hablará en seguida, a modo de ofrecer un análisis dual que permite contextualizar las piezas de Lorca y determinar dónde situarlo en la historia de la literatura feminista.

1.3 Las teorías feministas de principios del siglo XX en España

El feminismo tarda en llegarse a España en comparación con otros países como Estados Unidos, Inglaterra y Francia (Nelken, 2012, p. 29). Este hecho nos lo anticipa Nelken en su libro *La condición social de la mujer en España* publicado en 1919 en el cual sostiene que el feminismo español de principios del siglo XX “es de origen reciente y reflejo del resultado de otros feminismos” (Nelken, 2012, p. 39). El carácter conservador de la sociedad española a finales del siglo XIX y principios del XX, arraigado en una ideología católica, y “la penuria económica generalizada” (García, 2009, p. 119) contribuyeron a este fin. Estos factores también influyeron en el carácter que adquirió este feminismo incipiente, el cual, según sostiene Mary Nash (1994, pp. 161-163) se basó en gran parte en el discurso de la domesticidad y en las diferencias de género.

Como señala J.A. Garrido Ardila (2019, p. 85), hasta los años treinta el feminismo español no disfrutaba de un carácter preciso; sus objetivos eran vagos y las declaraciones de muchas feministas que reivindicaban la igualdad entre hombres y mujeres tenían un carácter contradictorio en cuanto “choca[ron] en repetidas ocasiones con la defensa de la naturaleza femenina y del papel social que ésta confiere a las mujeres” (Establier Pérez, 2004, p. 55). Dicho lo cual, dado el conservadurismo de la sociedad española a principios del siglo XX, constituye este un discurso apropiado para convencer a “traditional Spanish women [...] to consider progressive measures by speaking to them in language that is comforting and familiar” (Johnson, 2005, p. 255).

Este es el caso de Carmen de Burgos, Margarita Nelken y María Martínez Sierra, quienes lucharon por la igualdad de derechos empleando un discurso que apela a valores que, según los criterios del feminismo actual, pueden caracterizarse como conservadores e incluso antifeministas (Garrido Ardila, 2019, p. 85). Mientras que estas feministas reivindicaron el

derecho de la mujer a acceder a una formación intelectual y profesional, insistían en que la maternidad no debería relegarse a un segundo plano.

Además, a diferencia del feminismo como lo entendemos hoy, el feminismo español teórico del primer tercio del siglo XX, por lo general, no trató la libertad sexual de las mujeres (Garrido Ardila, 2019, p. 87). Sí es verdad que algunas feministas como Nelken (Alegre, 2009, p. 190) y Pardo Bazán (Losada, 2016, p. 98) rompieron con los convencionalismos de su época en su vida personal; pero el tema no tuvo especial importancia en sus teorías feministas. En realidad, el contexto sociohistórico y cultural influye bastante en esta carencia ya que, como se comentará más adelante en este apartado, la sociedad española en las primeras décadas del siglo XX estaba fuertemente arraigada en la moral católica que exigía que las mujeres cumplieren con unas normas de conducta conservadoras.

Ahora bien, se ha tomado como referente la estructura de la teoría de Cameron en cuanto a las temáticas que se discutirán desde el punto de vista del feminismo incipiente español. Este ejercicio nos permitirá comparar y contrastar entre el discurso feminista español del primer tercio del siglo XX y las teorías feministas actuales para poder luego determinar en el análisis el grado de feminismo de las reivindicaciones de Lorca.

Por lo tanto, se analizará la postura del feminismo español en cuanto a la denuncia de la dominación masculina, la reivindicación de la igualdad de los derechos y el concepto *feminidad*. La única diferencia reside en que, en vez de la libertad sexual, se discutirá el acceso de la mujer a la educación puesto que, como hemos sostenido en un párrafo anterior, por lo general este tema no se trató con énfasis por las feministas españolas, por lo menos en los textos a los cuales hemos recurrido nosotros para formar nuestro marco teórico del feminismo incipiente español. La educación, en cambio, fue un derecho que se reclamó enérgicamente.

1.3.1 La denuncia de la dominación masculina

Como hemos establecido en unos párrafos anteriores, el feminismo llegó con retraso a España respecto a otros países principalmente por el conservadurismo de la sociedad española que consideraba a la mujer como un ser inferior al hombre. Sirva como prueba de esto el Código Civil de 1889 cuyos estatutos promovieron la dominación masculina en la

sociedad y la desprotección de la mujer, condicionando, de esta manera, su autonomía jurídica.

La dominación masculina en el primer tercio del siglo XX en España se caracterizó principalmente por los siguientes rasgos: las mujeres solteras, legalmente, no podían tener relaciones sexuales antes o fuera del matrimonio; las mujeres solteras no podían vivir solas sin obtener el permiso de sus padres; las mujeres casadas tenían que obtener permiso de sus maridos para trabajar; los esposos tenían autonomía absoluta sobre las finanzas de sus esposas y, en general, la ley no castigaba el adulterio masculino y la violencia doméstica ejercida por los hombres (Johnson, 2005, p. 250).

En definitiva, las leyes jurídicas españolas de finales del siglo XIX y principios del XX avalaron la sumisión de la mujer al varón. La mujer soltera se sometía, en primer lugar, a la dominación de su padre para pasar a someterse luego al dominio de su marido (Bermejo, 1987, p. 177) y a convertirse en la “eterna menor”; el término que utiliza Carmen de Burgos (2007, p. 165) para referirse al estado de esclavitud que sufría la mujer en el matrimonio. La mujer se consideraba una propiedad del hombre y era el deber de este guiar y desviarla del mal que, como es propio de su sexo, estaba destinada a cometer.

Esta dominación masculina fue objeto de crítica y reproche por muchas feministas de la época. En *La mujer moderna y sus derechos*, publicado por vez primera en 1927, Burgos desarrolla una denuncia severa de los artículos del Código Civil que promovieron la dominación masculina y el sometimiento de la mujer. En especial, Burgos (2007, p. 119) critica vehementemente “el vergonzoso artículo 438” gracias al que “es absuelto el hombre que mata”. La autora también critica en este trabajo la desproporción de derechos del hombre y la mujer en el matrimonio (Burgos, 2007, p. 215).

En periódicos como *El Heraldo* y *El Tiempo* (Sanfeliu, 2010, p. 121), Campoamor también reclamó una reforma de los Códigos Civil y Penal. Similar al argumento de Burgos, Campoamor denuncia la institución matrimonial la cual, según la autora, discrimina y oprime a las mujeres y circunscribe el desarrollo de sus competencias (Ibáñez, 2021, p. 218). De hecho, en *Antes que te cases (el Derecho Privado)*³⁵ Campoamor (2018a, p. 67) sentencia que “la casi totalidad

³⁵ Campoamor pronunció esta conferencia en la Academia de Jurisprudencia y Legislación en 1928 (Valledor, 2018a, p. 20).

de las restricciones impuestas a la mujer en el derecho privado lo son, no *por razón de sexo*, sino *por razón de matrimonio*".

En su libro *Feminismo Socialista* (1925) María Cambrils hace una denuncia severa de la subordinación e inferioridad femenina social. Cambrils (2020, p. 45) insiste en que la mujer tiene derecho, como ser humano, a participar en la vida ciudadana y en todos los asuntos que la afectan. Para conseguir esto, la mujer tiene que concienciarse de su estado de subordinación y luchar para conseguir sus libertades políticas, civiles y sociales. En fin, la mujer "debe sacudir ese estado de catalepsia espiritual en que la sumieron los prejuicios masculinos" (Cambrils, 2020, p. 45), concienciarse de su estado de sometimiento y denunciarlo.

En *La condición social de la mujer en España* (1919) Nelken denuncia la subordinación de las mujeres en la sociedad española del primer tercio del siglo XX en cuanto a cuestiones verbigracia el trabajo, la educación y las leyes, entre otras. La autora (2012, p. 146) desarrolla una denuncia acérrima de la cultura patriarcal que contribuyó a la condición y la consideración de las mujeres como seres ineptos. Asimismo, Nelken (2012, p. 155) hace hincapié en la carencia de liberación moral de las mujeres en España y su consecuente percepción del matrimonio como su único refugio ante la vida.

La autora desarrolla una crítica severa de la ley española y cómo esta permite la dominación del marido sobre su esposa en el matrimonio (Nelken, 2012, p. 159). De paso, reclama la reforma del Código Civil en cuanto, continúa afirmando, mientras que otras naciones ya habían reformado sus Códigos, "ante la ley, la española se encuentra hoy día lo mismo que sus antepasados medievales" (Nelken, 2012, p. 152).

La ley que permitía la dominación masculina también es motivo de denuncia por María Martínez Sierra quien, en *Feminismo, Femenidad* (1917), bajo la firma de su marido Gregorio Martínez Sierra³⁶, afirma que "el villano tiene la habilidad de mantenerse en sus intolerables

³⁶ Aunque los textos de los que haremos uso en esta tesina (*Cartas a las mujeres de España* y *Feminismo, feminidad*) son testimonio de la doctrina feminista de María Martínez Sierra, se publicaron en 1916 y 1917 respectivamente con la firma de su marido, Gregorio Martínez Sierra, a fin de que tengan más divulgación entre las mujeres españolas, como ella misma revela en un artículo publicado en 1967 en *La Prensa* (Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra, 2023a, p. 29): "En nuestra España tan decaída entonces [...] logré que Gregorio Martínez Sierra, mi marido, mi colaborador y mi cómplice, firmase con su nombre toda mi propaganda feminista; yo estaba bien segura de que las mujeres españolas habían de escuchar con más benévola atención la voz de un hombre que la de una mujer... Y así fue" (Martínez Sierra citada por Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra, 2023a, pp. 29-30). Gregorio "corregía y supervisaba, mantenía el contacto con los editores y, sin duda, alentaba la producción de su esposa" (Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra, 2023a, p. 29). Afirman Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra (2023b,

ofensas dentro de la ley” (Martínez Sierra, 2023b, p. 69). La autora recrimina la discriminación de las leyes masculinas con la mujer casada sobre la cual, insiste ella, cae “casi toda la esclavitud del derecho forjado por los hombres” (Martínez Sierra, 2023b, p. 72).

Por ello, lo que analizaremos en las obras de Lorca son las huellas de esta denuncia de la dominación masculina y subordinación femenina. Con el fin de cumplir este objeto, se identificarán, en primer lugar, los rastros de la dominación masculina y servidumbre femenina en las tres obras para después establecer si el autor hace una denuncia de estos fenómenos.

1.3.2 La reivindicación del derecho moral³⁷ de las mujeres a una formación intelectual y profesional

La reivindicación de la igualdad de derechos a principios de siglo se manifestó en torno a cuatro cuestiones fundamentales: la educación, el trabajo, el sufragio y el divorcio. Para los propósitos de este trabajo, me centraré en las propuestas feministas acerca de la educación de las mujeres y su acceso al mercado laboral.

La igualdad de derechos para la liberación moral de la mujer fue reivindicada por la mayoría de las feministas en el primer tercio del siglo XX. De hecho, en el periódico *Heraldo de Madrid*, Burgos, con la firma de su pseudónimo *Colombine*, sostiene que “[l]as leyes deben poner en un pie de igualdad á los dos sexos” (Burgos, 1910, sin paginación). Similarmente, en su libro *El voto femenino y yo: mi pecado mortal* (1936), Campoamor (2018b, p. 111) asevera que los hombres y mujeres son iguales “por naturaleza, por derecho y por intelecto”.

Martínez Sierra también aboga por la consecución de derechos que le otorgarían a la mujer, según ella, más libertad. No obstante, como se verá más adelante, reivindica estos derechos para la mujer en función de su misión como madre aseverando que, para educar y formar bien a un *hombre*, necesita disfrutar plenamente de sus derechos como ser humano (Martínez Sierra, 2023b, p. 111).

p. 20) que se trataba de “un proyecto común, aunque en este caso ella asumía en su totalidad la tarea de documentarse y de escribir los textos”.

³⁷ Se clarifica que cuando se refiere a los derechos que reivindicaron las feministas españolas en el primer tercio del siglo XX se está refiriendo al carácter moral de estos derechos, en virtud de que buscaban dignificar y liberar moralmente a la mujer mediante su consecución.

El acceso de las mujeres al mundo profesional era una prioridad para muchas feministas españolas a principios de siglo ya que suponía una gran importancia en el desarrollo de su identidad personal e independencia económica. De hecho, en su primera conferencia sobre el feminismo, Campoamor (2018a, p. 149) señala que “[l]a mujer moderna tiene como postulado social el deber y el derecho de habilitarse para todas las profesiones, porque ha de asumirlas, todas, en igual medida y aptitud que el varón”. Asimismo, en *La mujer moderna y sus derechos*, Burgos (2007, p. 245) reivindica el derecho al trabajo fuera del hogar de la mujer afirmando que “se ha demostrado que es físicamente tan apta como el varón para todos los esfuerzos”.

El derecho moral para el acceso de la mujer a una instrucción adecuada, que la prepara para la vida, tiene sus raíces a finales del siglo XIX gracias a las reivindicaciones de feministas como Emilia Pardo Bazán. La autora gallega consideraba que la educación de las mujeres es un “elemento decisivo a la hora de actuar, de aceptar con sumisión o rebelarse con energía” (Cook, 1977, p. 259) y, por lo tanto, constituye un factor imprescindible en su liberación de su estado de subordinación. En sus artículos publicados en la revista *España moderna*, así como en su estudio *La educación del hombre y la de la mujer. Sus relaciones y diferencias*³⁸, Pardo Bazán hace una crítica severa de la educación que recibían las mujeres en esa época que no equivalía con la que recibían los hombres, los cuales se consideraban como más cultos y aptos para razonar (Cook, 1977, p. 259).

La educación femenina³⁹ de la época se limitó a preparar a las mujeres a desempeñar su papel tradicional en la sociedad; el de “perfecta casada” y el “ángel del hogar” que consistía en atender a las necesidades de su marido, ocuparse de las tareas domésticas y ser una buena madre. En definitiva, se preparaba a las mujeres a conformarse al modelo de feminidad de esa época, que consistía en la sumisión, abnegación y obediencia junto a la maternidad y domesticidad⁴⁰.

Este tipo de educación beneficiaba al sistema patriarcal porque instigó a que las mujeres se quedasen ignorantes, a “vivir en paradisíaca inocencia” (Pardo Bazán, 1966, p. 147). Esta condición causó directamente su pasividad y opresión que, al fin y al cabo, ayudaron en la

³⁸ Este estudio fue pronunciado por Pardo Bazán en el Congreso Pedagógico en 1892.

³⁹ Aquí se refiere principalmente a la educación desarrollada en el ámbito familiar.

⁴⁰ De la educación que recibían las mujeres en esa época Pardo Bazán sostiene lo siguiente: “No puede, en rigor, la educación general de la mujer, llamarse tal educación, sino doma, pues se propone por fin la obediencia, la pasividad y la sumisión” (Pardo Bazán citada por Quiza, 2002, p. 84).

perpetuación de la dominación masculina. Respecto a esto, considera Pardo Bazán (1892, p. 77) un error fundamental atribuirle a la mujer “un destino de mera relación; de no considerarla en sí, ni por sí, ni para sí, sino en los otros, por los otros y para los otros”.

La educación sirve de base a todas las reivindicaciones que desarrolla Burgos en *La mujer moderna y sus derechos*. La autora desmiente el mito de la inferioridad intelectual y moral de la mujer y sostiene, a su vez, que la razón por la cual “no abundan los grandes talentos femeninos” (Burgos, 2007, p. 281) es porque no reciben las mujeres la misma preparación que los hombres. En definitiva, a juicio de Burgos (1900, p. 63), la mejora de la educación del sexo femenino constituye la base de la “gran obra de la regeneración social”.

Dicho lo cual, se puede percibir en las reclamaciones de la autora una tendencia a subrayar la importancia de una buena instrucción que ayude a la mujer en su función doméstica femenina. Sirva como prueba de esto la siguiente declaración de Burgos (2007, p. 125): “Ser directora del hogar, compañera y educadora del hombre, exige la más amplia y superior cultura”. Este tipo de discurso, basado en los valores tradicionales con que se asociaba la mujer, subyace el pensamiento de otras feministas de la época entre las cuales Nelken y Martínez Sierra sobre quienes comentaremos en los siguientes párrafos.

En *La condición social de la mujer en España*, Nelken desarrolla un discurso que critica acérrimamente la educación que recibía la mujer española aseverando que esta había comprimido sus aptitudes, habilidades, (Nelken, 2012, p. 16) y dignidad personal (Nelken, 2012, p. 44), en virtud de que la preparaba solo para el matrimonio y las funciones que había de desempeñar en él y no para independizarla económicamente (Nelken, 2012, p. 184). A este respecto, Nelken (2012, p. 31) recrimina tanto a la influencia mora como a aquella de la Iglesia “estrecha y terrorífica”, que consiguieron que la mujer en España “no supiese nada, no se enterase de nada”.

La autora denuncia que este tipo de educación les enseñó a las mujeres a considerar el concepto de la libertad “como algo nefasto” (Nelken, 2012, p. 165). En definitiva, Nelken aboga, al igual que en *La Mujer ante las Cortes Constituyentes* (1931) (Aguado, 2010, p. 143), por una mejora en la preparación de la mujer en virtud de que solo “una educación directamente encauzada hacia un medio de ganarse la vida” (Nelken, 2012, p. 45) podrá emanciparla.

El acceso de la mujer al mundo laboral y el mejoramiento de las condiciones del trabajo femenino es uno de los puntos centrales del feminismo de Nelken. La autora sostiene que ejercer un desempeño profesional es imprescindible para la dignidad de la mujer; para formar “una conciencia nueva, una moral nueva” (Nelken, 2012, p. 48) para una nación nueva y mejorada. Además, asiente Nelken (2012, p. 193) que el acceso de la mujer tanto a la educación y al trabajo es importante en virtud de que “de la cultura de la mujer [...] depende la armonía y elevación moral del hogar”, haciéndose eco del discurso de la domesticidad propio de aquella época.

En *Feminismo, feminidad*, Martínez Sierra también defiende el derecho femenino al acceso a una educación superior (Martínez Sierra, 2023b, p. 65) y al mercado laboral, empleando un discurso centrado en la función tradicional de la mujer y otorgándole, como Nelken, una clave nacional. En *Cartas a las mujeres de España*, publicado por primera vez en 1916, Martínez Sierra (2023a, p. 57) hace hincapié en la importancia del trabajo para la mujer afirmando que la que no trabaja “se corrompe, y [...] se convierte en esclava del hombre”. De ahí que, según la autora, la educación y el trabajo son valores ineludibles en el proceso de culturalización de la mujer.

Martínez Sierra (2023b, p. 110) insiste que una buena educación y cultura son necesarias para que la mujer pueda cumplir con su “suprema obligación”, su “misión esencial”: la maternidad. Necesitan las mujeres, a juicio de Martínez Sierra (2023b, p. 110), un desenvolvimiento físico, intelectual y moral para educar bien a los *hijos*, hacer de ellos unos *hombres*. Así las cosas, la mujer se convierte en una buena madre para la Patria a quien debía cuidar y criar como a un hijo (Martínez Sierra, 2023b, p. 139) contribuyendo de esta manera al progreso de la Humanidad. Sostiene la autora que la “mujer «feminista» piensa [...] que, para cumplir sus deberes de madre *como es debido*, necesita cultura completa e independencia” (Martínez Sierra, 2023b, p. 110, *mis cursivas*). De este modo, Martínez Sierra vincula la patria, la educación y la maternidad trasladando las funciones maternas, tradicionalmente vinculadas al espacio privado, a la esfera pública y política (la Segunda República) (Aguado, 2010, p. 149).

Ahora bien, hasta aquí se ha hablado de “mujeres” de manera general. Resulta evidente que estos primeros pasos que empezaron a darse acerca de la reivindicación de los derechos

de las mujeres tuvieron lugar en espacios urbanos como Madrid y, por lo tanto, uno debe tener en cuenta que estos cambios socioculturales no se estaban extendiendo en todo el país.

En el caso de las obras de Lorca, por ejemplo, se trata de pueblos rurales andaluces donde las mujeres estaban incluso más confinadas al hogar, a los trabajos domésticos y a la crianza de los niños. Se trata de espacios donde las mujeres no podían formar un sentido crítico acerca de su condición subordinada, menos aún formular propuestas y estrategias reivindicativas para poner fin a su opresión. A este fin contribuyeron los altos índices de analfabetismo, siempre superiores los de las mujeres que los de los hombres, en las zonas rurales de Andalucía. Mas de este tema se hablará de manera detenida en el tercer capítulo.

1.3.3 La defensa de la feminidad

El estado de subordinación de la mujer fue legitimado por los discursos religioso y médico-científico que se divulgaron en España a principios del siglo XX. Ambos discursos se basan en la superioridad del hombre; una superioridad que justifica y avala la dominación varonil sobre el sexo femenino en virtud de que “entra dentro del orden natural y divino que los seres superiores manden y los inferiores obedezcan” (Lacarra, 1995, p. 22). De ahí la función social diferente de los sexos y las naturalezas desiguales atribuidas a cada uno. Este es un tema que subyace las obras de Lorca y, por lo tanto, digno de nuestra atención.

El ideal de feminidad en España en el primer tercio del siglo XX fue influenciado tanto por las teorías médico-científicas como por el discurso religioso, el cual tuvo un gran influjo sobre las mujeres españolas en aquella época. El derecho canónico siempre había promulgado la idea de la mujer “más tendente a las flaquezas y debilidades de la carne y por ello también más lujuriosa” (Lacarra, 1995, p. 22). La expulsión de Eva del Paraíso sirve para enfatizar la idea de la mujer como “origen de todos los males” (Nelken, 2012, p. 170); una imagen que serviría a la doctrina de la Iglesia católica durante siglos para impulsar la idea de la debilidad e inferioridad espiritual del sexo femenino.

Como bien sostiene la autora María Eugenia Lacarra, reproduciendo las palabras del apóstol San Pablo, la mujer puede compensar su estado inferior, cuyo origen se encuentra en su supuesta impureza, mediante la maternidad y la adquisición de valores como la compasión, la fe, la castidad y el pudor (Epístola a Timoteo I, 2, 15 citada por Lacarra, 1995, p. 23);

cualidades estas requeridas para ejercer la función de la perfecta casada⁴¹ dentro del marco del matrimonio católico. Así las cosas, para salvarse eternamente, la mujer se tiene que adherir a este modelo, el cual exige, por su parte, una total sujeción a su marido.

Tanto el discurso médico-científico como el clerical coinciden en el hecho de que existen unas naturalezas diferentes que los hombres y las mujeres tienen que obedecer para mantener la jerarquía social que, según estas teorías, corresponde al orden natural de las cosas. El hombre se asocia con la razón y la lógica y, por lo tanto, tiene acceso tanto al espacio público como aquello privado. La mujer, por ser asociada con el sentimiento y la sensualidad, se limita a la esfera privada, relacionada esta con la domesticidad y la vida familiar. Todo ello resumido en que "el hombre era acción, inteligencia, poder y su función estaba en la sociedad y la vida pública; la mujer era pasividad, sentimiento, fragilidad y su función estaba en el hogar" (Scanlon, 1986, p. 162), reafirmando en síntesis las premisas de la autoridad religiosa. En definitiva, las *virtudes femeninas* consistentes en la sumisión, la debilidad, la belleza (Aresti, 2001, p. 54), la fe/religiosidad, la castidad, el sentimiento y la compasión constituían el ideal de feminidad español a principios del siglo XX.

A las mujeres que cuestionaron este perfil se les acusaba de ser "locas", "histéricas" o incluso "malas". Esto se puede apreciar especialmente en cuanto a la castidad o la pasividad sexual. No solo eran prohibidas para las mujeres las relaciones sexuales pre o extramaritales, sino que las relaciones sexuales dentro del matrimonio habían de ser practicadas con el único fin de la procreación y no para alcanzar placer sexual. De no ser así, "se interpretaba como una anomalía patológica" (Garrido Ardila, 2019, p. 89).

Esta percepción fue legitimada por las teorías acerca de la sexualidad y psicología femenina de los expertos médicos y científicos. Este es el caso de Gregorio Marañón, la principal autoridad de la psicología femenina en España en el primer tercio del siglo XX, quien, según Beatriz Celaya Carrillo (2006, p. 171), "convierte en patológico el deseo erótico femenino", al considerar anómala a la mujer que disfruta de su sexualidad. Marañón fue objeto de crítica por Cambrils (2020, pp. 57-58) en *Feminismo Socialista* por reducir a la mujer "a la simple función fisiológica de la maternidad, cuál si sólo fuese una máquina humana de

⁴¹ Este prototipo femenino surge de la obra del mismo nombre escrita por Fray Luis de León en el siglo XVI: *La perfecta casada* (1583).

reproducir” (Cambrils, 2020, p. 58) en sus textos *Biología y feminismo* (1920) y *Tres ensayos sobre la vida sexual* (1926).

La división de espacios entre hombres y mujeres, teniendo a su base las naturalezas sexuales diferentes, asegura que los dos sexos sigan el mandato divino: la mujer ejerciendo su función de esposa, madre y ama de casa y el marido que trabaja fuera del hogar. De ahí que, como bien asiente Teresa Gómez Trueba (2002, p. 7), el deseo de la mujer de emanciparse y abogar por sus derechos jurídicos, sociales y políticos se interpretaba como una “evidencia de herejía y enfrentamiento a la Iglesia”. Por lo tanto, a las que transgreden el orden establecido por Dios según la moral católica, les espera “la condenación eterna en la otra vida y [...] la marginación social en la presente” (Lacarra, 1995, p. 24). Este destino, como veremos más adelante, es motivo de perturbación para determinadas mujeres en las obras de Lorca quienes vivían en una España donde la Iglesia católica ejercía una gran influencia sobre el pensamiento y la conducta de la sociedad.

La ideología de muchas feministas españolas del primer tercio del siglo XX, y es en este aspecto donde residen muchas de sus contradicciones, asienta sus bases en el esencialismo y, por ende, en la convicción de la existencia de una naturaleza femenina diferente de la masculina que les asigna a las mujeres un papel social diferente que el de los hombres (Establier Pérez, 2004, p. 55).

Un ejemplo digno de ello es Margarita Nelken quien, aunque abogó por la consecución de derechos igualitarios para las mujeres en áreas como la educación, la vida política y la ciudadanía, insistió en la importancia de “al intentar progresar, seguir cada vez más estrechamente los mandatos de la naturaleza que [...] ha hecho, a los dos sexos esencialmente diferentes” (Nelken, 2012, p. 74).

Burgos sostuvo unos argumentos similares. En su definición del feminismo en *La mujer moderna y sus derechos* (1927), especifica que “[n]adie habrá capaz de sostener el absurdo de que porque a un sujeto de derecho se le reconozcan éstos, pueda variar en *su naturaleza y en sus cualidades intrínsecas*”⁴² (Burgos, 2007, p. 70, mis cursivas). Los discursos de Burgos se

⁴² Respecto a la incorporación de la mujer al mercado laboral en la época de la postguerra, Burgos de nuevo hace hincapié en la existencia de una naturaleza femenina: “Aunque existe ya una gran mayoría de mujeres preparada para la misión social que en el mundo de la postguerra deben desempeñar, se necesita una gran prudencia para no malograr el fruto en esta época de adaptación, pudiéramos decir de trasplante, en la que así como el árbol pierde sus hojas y conserva las yemas que han de dar nuevos brotes, la mujer debe perder la falsa hojarasca de

caracterizan por ser contradictorios e incoherentes en virtud de que, aunque sostiene la autora “[e]s un absurdo argumentar que porque la mujer es *madre* no puede ser otra cosa” (Burgos, 2007, p. 219), insiste en la idea de que “ambos sexos tienen un papel claro y bien definido, de extraordinaria importancia, admirablemente determinado y apto para las funciones que ha de desempeñar” (Burgos, 2007, p. 73). Ahora bien, aunque en aquella época este tipo de argumento se podía interpretar como una lucha por la igualdad sexual, en realidad, el énfasis en la existencia de unas naturalezas sexuales diferentes, según los principios del feminismo actual como el de Cameron, no lo es. Así pues, en síntesis, no se hablaba de igualdad, sino de diferenciación sexual.

El feminismo de Martínez Sierra también tiene a su base tesis esencialistas. La autora sostiene que el hecho de que las mujeres sean feministas no las hace menos *femeninas* y no por eso tengan que rechazar las cualidades que se entendían como ‘femeninas’ en esa época como la maternidad y la sensibilidad (Johnson, 2005, p. 246): “Por saber más no es una mujer menos mujer [...] no puede dar de sí más que un perfeccionamiento de sus facultades naturales, *nunca un cambio de su naturaleza*” (Martínez Sierra, 2023b, pp. 61-62, *mis cursivas*).

El feminismo incipiente español luchó por el acceso de la mujer a la educación y al mundo profesional, sin que la concesión de estos derechos se oponga, según Burgos (2007, p. 70), “al amor, al hogar y a la maternidad”; es decir, sin que la mejora en la condición social de las mujeres altere el orden social y desestabilice su función en el hogar como madres y esposas. Con respecto a la maternidad, asiente Nelken (2012, p. 192) que “es imprescindible que la mujer española se prepare, cuanto antes, a desempeñar la misión que, en estos tiempos, ha de ser la de la compañera y de la madre”.

En líneas similares, Martínez Sierra (2023b, p. 73) asevera que “[l]a mujer ha nacido para la familia, para el hogar, para la maternidad”. La maternidad en aquel entonces seguía siendo percibida como el destino sublime de la mujer; el papel más gratificante que pudiese realizar. En los años veinte y treinta la identidad femenina y, por ende, la feminidad, se correspondía exclusivamente a la maternidad. En palabras de Nerea Aresti:

preconceptos, ideas falsas y costumbres arbitrarias, *conservando lo de noble y fundamental que hay en su naturaleza*” (Burgos, 2007, p. 60, *mis cursivas*).

[...] la consideración de la maternidad como *elemento central del ideal de feminidad*, idea dominante en los años veinte y treinta, enlazaba con una larga tradición ideológica que unía el destino de las mujeres, ricas y pobres, a la procreación [...] la maternidad era sin duda *una pieza fundamental en la identidad de muchas mujeres* (Aresti, 2001, p. 163, mis cursivas).

Por lo tanto, en un intento de persuadir la sociedad española de principios del siglo XX, las feministas que hemos mencionado formularon discursos que giraban en torno a la idea de que, como bien indica Garrido Ardila (2019, p. 86), “la concesión de ciertos derechos a la mujer no supondría una inversión del orden social establecido”. Así pues, empleando un discurso diferenciador influenciado por teorías que dominaban en el campo científico y médico de aquella época, como las de Marañón, se insistió en la existencia de naturalezas diferentes para mujeres y hombres reivindicando condiciones mejores para el sexo femenino como tal.

Aquí cabe destacar, sin embargo, que, aunque estas feministas promovieron una adherencia al ideal de feminidad de aquella época en cuanto a la maternidad y el hogar, queda claro que este esfuerzo no se hizo para subordinar a la mujer. Es decir, no promulgaron Burgos, Nelken y Martínez Sierra características que relegaban a la mujer a un estado inferior que el hombre, verbigracia la pasividad, el silencio y una sumisión completa al varón. Aunque es verdad que la insistencia en la importancia de la maternidad y la función imprescindible de la mujer en el hogar se puede hallar en ella hoy en día, según los criterios del feminismo actual, cierto antifeminismo, para aquella época no era este el caso.

1.4 Conclusión

Este capítulo servirá de base contextual a nuestro análisis en los siguientes capítulos. Así las cosas, a la hora de analizar el feminismo en Lorca, se deberán tener en consideración dos aspectos fundamentales: (1) la condición femenina en España en los años veinte y treinta; y (2) el desarrollo del feminismo en esa época que todavía estaba en sus fases iniciales. Es decir, será imprescindible en el análisis la contextualización sociohistórica y cultural de las obras puesto que, en palabras de Nash (1994, p. 158), “nos da la clave precisa para calibrar la capacidad rupturista o de cuestionamiento de las normas y valores culturales que discriminaban a las mujeres”.

En definitiva, en este apartado hemos detallado algunas teorías del feminismo actual, así como el discurso feminista del primer tercio del siglo XX. Reitero que la idea fundamental del feminismo es lograr la liberación de las mujeres y acabar con la subordinación femenina a través de la erradicación del patriarcado. Este también era el objetivo para las feministas españolas de principios de siglo. La única diferencia es el contexto sociocultural e histórico en el cual se desarrollan estas teorías. El conservadurismo de la sociedad española, fomentado este por la moral religiosa y la derecha católica, no permitieron que se desarrollase un feminismo de carácter radical. Así las cosas, podemos aseverar que las ideas y propuestas feministas del primer tercio del siglo XX reflejan algunas facetas del feminismo actual, solo que no fueron desarrolladas en su totalidad dadas las rigideces del contexto sociocultural.

De hecho, algunas características que destaca Cameron se reflejan en las teorías feministas españolas del primer tercio del siglo XX. Este es el caso de la denuncia de la dominación masculina y la reclamación de la igualdad de derechos entre mujeres y hombres. Aquí, sin embargo, existen unas discrepancias en cuanto a los derechos que se reivindicaron entonces y los que se reclaman actualmente. En el primer tercio del siglo XX, las prioridades de las feministas eran la educación, el trabajo y el sufragio, mientras que hoy en día se priorizan la libertad sexual y la mejora de las condiciones laborales de las mujeres, entre otras propuestas.

Así pues, para los propósitos de esta tesina, se analizará la libertad sexual en Lorca desde el punto de vista de la teoría feminista actual mientras que la educación se examinará desde la perspectiva de las teorías feministas españolas. El derecho femenino al acceso al trabajo fuera del hogar es un denominador común para ambas teorías. No obstante, como hemos visto, las teorías de algunas feministas españolas reivindicaron este derecho para la culturización de la mujer como *madre*.

En cuanto al concepto *feminidad*, se ha concluido que el feminismo incipiente español se caracteriza por una defensa de esta idea pues apela a un discurso de domesticidad para reivindicar derechos para las mujeres. Así pues, se analizará si las obras de Lorca presentan un rechazo de la feminidad, de acuerdo con la teoría de Cameron, o si se observa un conformismo al modelo femenino de la época, coincidiendo en la ideología de feministas españolas como Burgos, Nelken y Martínez Sierra. Este análisis, por lo tanto, nos permitirá medir y establecer el grado de modernidad de nuestro autor.

CAPÍTULO 2: LA DENUNCIA DE LA DOMINACIÓN MASCULINA EN LAS OBRAS DE LORCA

2.1 Introducción

Habiendo establecido en el capítulo anterior las bases teóricas para analizar el feminismo en las obras de Lorca, podemos proceder ya al análisis de la primera característica del feminismo identificada por Cameron, esto es, la denuncia de la dominación masculina y el sometimiento femenino. Tanto las feministas españolas de los años veinte y treinta como las de ahora coinciden en que concienciarse de la existencia de la dominación masculina, cuestionarla y denunciarla es un paso importante en la emancipación de la mujer.

Lo que se analizarán en Lorca, pues, son las huellas de la dominación masculina y sus consecuencias sobre las mujeres, así como una concienciación, por parte de ellas, de su condición del "Otro"⁴³, es decir, de su estado de subordinación. Luego se pasará a examinar los rastros de un cuestionamiento y una denuncia de esta dominación y de las consecuentes desigualdades sociales que les genera a las mujeres. Aquí cabe señalar que existen dos tipos de denuncia en estas obras:

1. La denuncia que se efectúa mediante la inclusión de episodios que evidencian la dominación masculina.
2. La denuncia que hacen los personajes femeninos directamente acerca de la realidad machista a la que están sometidos.

La intención de Lorca al emplear ambos tipos de denuncia es resaltar las condiciones injustas de las mujeres en una sociedad que las cerca de continuo, impidiendo así su emancipación y desarrollo social.

⁴³ Este concepto fue elaborado por Simone de Beauvoir para describir la inferioridad femenina frente a la dominación masculina.

Además de la denuncia, se investigará cómo los personajes lorquianos procuran debilitar y/o poner fin a esta dominación y, por ende, a la propia opresión. Este análisis nos permitirá determinar el grado de feminismo en las obras tocante a esta característica ya que, si retomamos las palabras de Offen (2000, p. 24), “[t]o be a feminist is [...] to challenge male domination in culture and society”.

Antes de pasar a discutir el tema de la dominación masculina en las obras, quisiese detenerme a comentar esos dos conceptos que traza Cameron en los cuales, según ella, se basa toda clase de variedades del feminismo:

1. “That women occupy a subordinate position in society and suffer certain injustices and systemic disadvantages because they are women.
2. That the subordination of women is neither inevitable nor desirable [...]” (Cameron, 2019, p. 8).

En *La casa de Bernarda Alba* hay una clara concienciación y denuncia de la posición subordinada de las mujeres en la sociedad, como revelan los ejemplos de la dominación masculina en la obra, así como los discursos desarrollados por las hijas, mayormente por Adela y, aunque de manera menos frecuente, por sus hermanas. Transcurre por toda la obra una queja de las injusticias sociales que sufren los personajes femeninos simplemente por el mérito de ser mujeres. La reacción de las hijas ante la historia de Adelaida (Lorca, 2022, pp. 168-170), a modo de ejemplo, muestra su concientización acerca de la subordinación femenina y de las injusticias que padecen a causa de esta. Como veremos más adelante, existen discursos, a veces simples versos desparramados por toda la obra, que evidencian el desdén de las hijas hacia la sociedad patriarcal que las oprime. Por lo tanto, la obra y sus personajes femeninos también coinciden en la segunda noción que traza Cameron.

Asimismo, *Yerma* evidencia una percepción concientizada de las condiciones oprimidas de la protagonista en sus varias conversaciones con su marido Juan en las cuales deja ver su insatisfacción con sus demandas de quedarse en casa. La opresión de la mujer y las consecuencias que trae consigo tampoco se anhelan por Yerma que, como dijimos, rara vez obedece las instrucciones de su marido y sale a la calle para reivindicar su libertad. Aunque Yerma sostiene que vive sumisa a Juan, ella rechaza ser su esclava, especialmente en la consecución de su afán más grande, el cual irónicamente hace que sea dependiente de su marido: la maternidad.

En *La zapatera prodigiosa* también hay una concienciación de la subordinación femenina mediante las injusticias que sufre la Zapatera y las mujeres en general. La toma de conciencia acerca del sometimiento de la mujer en la sociedad se hace patente en todos los momentos a través de la presencia de una dominación masculina opresiva representada por figuras como el Alcalde, por un lado, y el pueblo, por el otro, el cual representa la cultura patriarcal arraigada en la moral religiosa.

Lorca también deja en claro en esta obra el disgusto de la protagonista en cuanto a las desigualdades y discriminaciones generadas por la posición de esclavitud de la mujer en la sociedad. Esta postura de la Zapatera se manifiesta principalmente mediante tres elementos: (1) en sus diálogos con su marido quien busca prohibirle sentarse a la ventana y hablar con la gente en la calle; (2) en sus enfrentamientos con el Alcalde y; (3) en su lucha contra el pueblo quien la incrimina por hechos de los que no es culpable.

2.2 La casa de Bernarda Alba

*La casa de Bernarda Alba*⁴⁴, un “drama de mujeres en los pueblos de España” (Lorca, 2022, p. 137), fue la última obra que escribió Lorca, completada dos meses antes de su asesinato. “[E]stos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico” (Lorca, 2022, p. 138) es la advertencia que hace nuestro autor a los lectores⁴⁵ antes de empezar la lectura. Como bien señala Gwynne Edwards:

Lorca's reference to it as a 'photographic documentary', as well as his choice of a sub-title - 'A Drama of Women in the Villages of Spain' - makes it very clear indeed that the play is intended, on one level at least, to be a commentary on particular aspects of contemporary Spanish life (Edwards, 1998, xxv).

A este respecto, sostiene Adolfo Salazar, un amigo de Lorca y el cual había asistido a una lectura privada de *La casa de Bernarda Alba*, que, al terminar una escena exclamaba el autor,

⁴⁴ Para analizar *La casa de Bernarda Alba* se utilizará la reciente edición (2022) de Cátedra que la autora María Francisca Vilches de Frutos basó en el autógrafo conservado en la Fundación Federico García Lorca (Vilches de Frutos, 2022, p. 109).

⁴⁵ Para los propósitos de nuestra tesina, que se trata de un contexto de lectura, se referirá al “lector” en todo momento y no al “espectador”.

“¡Ni una gota de poesía! [...] ¡Realidad! ¡Realismo puro!” (Salazar citado por Carrión Arias, 2017, p. 158).

Esta es, quizá, la obra lorquiana donde más se evidencia el binomio de la autoridad por una parte y el deseo de autonomía y libertad por la otra, dos conceptos representados por Bernarda y Adela respectivamente. Como se revelará en los siguientes párrafos, Bernarda se retrata por Lorca como una defensora de los valores retrógrados y machistas, característicos de la sociedad patriarcal española del primer tercio del siglo XX. Por lo tanto, resguarda uno de sus principios más importantes: la dominación masculina. De hecho, la primera descripción de ella nos la proporciona Poncia caracterizándola como “[m]andona” (Lorca, 2022, p. 140), “[d]ominanta” (Lorca, 2022, p. 140) y “[t]irana de todos los que la rodean” (Lorca, 2022, p. 141).

En su primera aparición, Bernarda entra en escena con las mujeres del duelo, apoyándose en su bastón, gritando “¡Silencio!” (Lorca, 2022, p. 148) y pone a callar a todas. Una de las primeras observaciones, una de las más importantes, es cuando Bernarda insiste en que los hombres se queden en el patio y no crucen el interior de su casa: “Que salgan por donde han entrado. No quiero que pasen por aquí” (Lorca, 2022, p. 150). Mediante esta orden, Bernarda refuerza e impone la separación entre los hombres y las mujeres; entre el espacio público (patio) y el espacio privado (casa). En fin, ella representa el sistema patriarcal que insiste en separar la esfera pública de aquella privada para oprimir aún más a las mujeres, reprimiendo también de esta manera la sexualidad de sus hijas.

La casa es el único espacio que se muestra en escena donde se desarrolla la mayoría de la acción y el cual es empleado por Bernarda para mantener oprimidas a sus hijas y a su madre. La descripción de la casa a principios del primer acto sirve como prueba de esto y nos sugiere una especie de encarcelamiento monótono: “Habitación blanquísima⁴⁶ [...] Muros gruesos. [...] Un gran silencio umbroso [...]” (Lorca, 2022, p. 139). Como bien afirma Edwards (1998, xxix), “[e]ven before the characters appear, Lorca creates a powerful image of imprisonment and oppression”.

La casa es el “dominio” de Bernarda; el espacio donde ella puede ejercer su dominación sobre sus hijas, su madre y las criadas, como sugieren sus palabras, “Aquí se hace lo que yo

⁴⁶ Edwards (1998, xxviii-xxix) interpreta el blanco como el símbolo de la virginidad de las hijas y la monotonía que caracteriza su vida.

mando” (Lorca, 2022, p. 158), así como, “¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo! ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante, mandaré en lo mío y en lo vuestro!” (Lorca, 2022, p. 185). Para cualquiera de sus hijas que se atreva a desafiar sus reglas, les recuerda que “tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación” (Lorca, 2022, p. 225) reforzando así la imagen de la casa como una especie de encarcelamiento⁴⁷. En palabras de John P. Gabriele (1993, p. 192), Bernarda “is nothing if not authoritarian in the control she exercises over her household”.

La insistencia de Bernarda en mantener una buena fachada es constante durante toda la obra⁴⁸, reflejándose en su obsesión por la limpieza⁴⁹, con guardar silencio⁵⁰ y el pudor de sus hijas. Uno de los temas principales de esta obra, como en las otras dos que analizaremos en esta tesina, es la vigilancia incesante por parte del pueblo acerca de la decencia y honra de las protagonistas. De ahí la obsesión de Bernarda por asegurar una imagen de pureza de sus hijas. Esto se refleja en la escena con las mujeres de luto:

Muchacha: (A Angustias.) Pepe el Romano estaba con los hombres del duelo.

Angustias: Allí estaba.

Bernarda: Estaba su madre. Ella ha visto a su madre. A Pepe no lo ha visto ni ella ni yo (Lorca, 2022, pp. 150-151).

Aquí podemos observar cómo Bernarda protege a su hija de posibles “malas lenguas” que podrían perjudicar su honra y la de toda la familia. No nos olvidemos de que la honra de la mujer se asociaba con el decoro, la decencia y la pureza, todas virtudes que componían el ideal de feminidad de principios del siglo XX y que la pérdida de esta honra habría supuesto la deshonor de todos sus familiares. De ahí la insistencia de Bernarda en que “[e]lla ha visto a su

⁴⁷ De la casa Wenceslao Gil (2008, p. 1) sostiene lo siguiente: “En la vivienda—que no hogar— la subyugación de las ansias y los deseos internos va a llevar, de manera inexorable, a la desgracia”.

⁴⁸ Esta preocupación se puede observar en la conversación entre Bernarda y Poncia cuando se van las mujeres del luto:

“Bernarda: [...] ¡Andar a vuestras cuevas a criticar todo lo que habéis visto! ¡Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de mi puerta!

Poncia: No tendrás queja ninguna. Ha venido todo el pueblo.

Bernarda: Sí, para llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas” (Lorca, 2022, p. 155).

⁴⁹ En su primera aparición, Bernarda le dice a la Criada que debía “haber procurado que todo esto estuviera más limpio para recibir al duelo” (Lorca, 2022, p. 148).

⁵⁰ Véase el siguiente discurso que pronuncia Bernarda tras una discusión entre sus hijas: “¡Qué escándalo es éste en mi casa y con el silencio del peso del calor! Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques” (Lorca, 2022, p. 220).

madre” (Lorca, 2022, p. 151). En este fragmento se pueden apreciar las siguientes palabras de Magdalena: “ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen” (Lorca, 2022, p. 212), resumiendo así la libertad restringida de las mujeres en una cultura patriarcal que no les suprime solo la voz, sino también la mirada.

La autoridad de Bernarda se manifiesta no solo verbalmente sino también físicamente. La primera alusión que se hace a esta violencia es cuando golpea con el bastón a Angustias cuando descubre que esta se había asomado al portón para mirar a los hombres del duelo y le pregunta, “¿Qué mirabas y a quién? [...] ¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre?” (Lorca, 2022, p. 161). Bernarda le pega a Angustias en otra ocasión por echarse polvos el mismo día del funeral (Lorca, 2022, p. 183). También es violenta con Martirio, golpeándola con el bastón, cuando esta le esconde a Angustias un retrato de Pepe (Lorca, 2022, pp. 221-222). Bernarda considera que es su deber recurrir a la violencia física para afirmar su autoridad y dominación sobre sus hijas: “¡Tendré que sentarles la mano! Bernarda: ¡acuérdate que ésta es tu obligación!” (Lorca, 2022, p. 225).

La madre de Bernarda, María Josefa, es otra víctima de su autoridad. Bernarda la tiene encerrada porque, según ella, está “loca” por querer casarse a los ochenta años. Cuando la deja desahogarse en el patio, Bernarda le advierte a la Criada de que no se acerque al pozo para que no la vean los vecinos (Lorca, 2022, p. 160), la cual es otra manifestación de su hipocresía. Aunque Adela es la representación principal de la transgresión en la obra, el deseo de liberarse de la propia opresión también es representado por María Josefa quien, en su primera aparición en escena, sale ataviada con flores y expresa su anhelo de escapar de la opresión de la casa y conseguir la libertad: “¡Déjame salir, Bernarda! [...] ¡Quiero irme de aquí!, ¡Bernarda! ¡A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar!” (Lorca, 2022, pp. 187-188).

Además, María Josefa parece ser la única persona en la casa quien se da cuenta del poder de Pepe el Romano entre las hijas y le advierte a Martirio que “él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. ¡No, granos de trigo, no! ¡Ranas sin lengua!” (Lorca, 2022, p. 267). Parece ser que ni la misma Adela, quien está enamoradiza de Pepe, percibe la dominación que este representa, según la denuncia de la abuela.

La historia de Adelaida es otra muestra de la cultura patriarcal española del primer tercio del siglo XX. Según cuentan Amelia y Martirio, el novio de Adelaida no la deja “salir ni al tranco de la calle” (Lorca, 2022, p. 168), limitando así su libertad. Dicen que “[a]ntes era alegre. Ahora

ni polvos se echa en la cara” (Lorca, 2022, p. 168). La dominación masculina también se representa por el padre de Adelaida:

Martirio: [...] Su padre mató en Cuba al marido de su primera mujer para casarse con ella. Luego, aquí, la abandonó y se fue con otra que tenía una hija, y luego tuvo relaciones con esta muchacha, la madre de Adelaida, y casó con ella después de haber muerto loca la segunda mujer.

Amelia: Y ese infame, ¿por qué no está en la cárcel?

Martirio: Porque los hombres se tapan unos a otros las cosas de esta índole y nadie es capaz de delatar.

Amelia: Pero Adelaida no tiene culpa de esto.

Martirio: No, pero las cosas se repiten (Lorca, 2022, pp. 168-170).

En este fragmento se puede observar la frustración de Amelia y Martirio acerca de la subordinación femenina, así como la denuncia de que los hombres disfrutaban de más privilegios que las mujeres en la sociedad. Este no es el caso de las mujeres que cometen crímenes como la hija de la Librada cuya condena, como veremos enseguida, es la muerte. Las palabras de Martirio “los hombres se tapan unos a otros las cosas de esta índole” se hacen eco de la denuncia de Burgos (2007, p. 119) de que “el hombre absuelve siempre al hombre”, así como de la de Martínez Sierra (2023b, p. 69) quien asevera que “el villano tiene la habilidad de mantenerse en sus intolerables ofensas dentro de la ley”. Aquí también podemos observar la presencia de los dos principios de Cameron: la denuncia de la sujeción femenina y el descontento de Martirio y Amelia por las desigualdades sociales que de ella derivan.

Amelia sale en defensa de Adelaida reconociendo su inocencia y la injusticia que se está cometiendo con ella por las acciones criminales de su padre. A diferencia de otros, en vez de achacar a la mujer, Amelia recrimina y denuncia “las malas lenguas” y la consecuente opresión que desencadenan: “De todo tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir” (Lorca, 2022, p. 168).

La concienciación de las hijas acerca de la dominación masculina se manifiesta en otros momentos de la obra. Martirio, de hecho, de los hombres asiente que, “[...] A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer” (Lorca, 2022, p. 171). Mediante este discurso, Martirio hace una denuncia del machismo de la sociedad patriarcal que reduce el papel de la mujer a los simples menesteres domésticos y, en definitiva, para servir a los

hombres. Darse cuenta de que la “crítica”, esto es, la moral patriarcal, es la causa de la opresión de las mujeres es un paso importante en la liberación femenina, como sostienen múltiples feministas.

La dominación masculina también se hace patente en el acontecimiento de la hija de la Librada al final del segundo acto (Lorca, 2022, pp. 238-240). La hija de la Librada, la cual es soltera, tuvo relaciones sexuales de las cuales nació un hijo, el cual ella mató y escondió. Volviendo a lo que dijimos en el capítulo anterior, el Código Civil y Penal de 1889 condenaba a las mujeres solteras que mantuviesen relaciones sexuales extramatrimoniales. De ahí el acto de matar al hijo y esconder el cadáver para que no lo encontrase nadie. Sin embargo, unos perros lo encontraron y el pueblo la quiere matar⁵¹. Cabe importante señalar aquí que no se revela la identidad del hombre con quien tuvo relaciones esta chica; simplemente se comenta por el pueblo que “[l]a hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo *no se sabe con quién*” (Lorca, 2022, p. 238, mis cursivas). Es decir, el hombre, como vimos con el padre de Adelaida, “sale del apuro”.

En esta escena se resalta el contraste entre Bernarda y Martirio, por una parte, y Adela, por la otra. Por un lado, vemos cómo Bernarda refleja los principios machistas del pueblo incitando a la gente en la calle: “Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla” (Lorca, 2022, p. 239). Bernarda opina que una mujer que no obedezca las normas sociales y que no sepa ser decente es merecedora del castigo más grande: “Y que pague la que pisotea su decencia” (Lorca, 2022, p. 239), a lo cual añade “¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!” (Lorca, 2022, p. 240). Martirio, reflejando los pensamientos de su madre, asevera, “¡Que pague lo que debe!” (Lorca, 2022, p. 240).

Adela, por otra parte, sale en defensa de la hija de la Librada e implora, “¡No, no, para matarla no! [...] ¡Que la dejen escapar! ¡No salgáis vosotras!” (Lorca, 2022, pp. 239-240) contrastándose con las palabras de Martirio quien dice, “Sí, y vamos a salir también nosotras” (Lorca, 2022, p. 239). Se supone que, debido al luto de ocho años y según ella misma dice, Bernarda no deja que sus hijas salgan de la casa. Sin embargo, en esta ocasión parece que sí pueden salir para apoyar al gentío a asesinar a una mujer. Es aún más interesante que Adela

⁵¹ Respecto a este episodio, afirma Maite Ortiz (2014, p. 263) que, “[c]uando se relata el drama de la joven que entierra a su hijo por tenerlo fuera de la unión conyugal, el pueblo pide su muerte, por inhumana, pero se olvida de que quienes crearon a estos seres «inhumanos» son ellos mismos con sus opresiones y prohibiciones”.

grita, “¡No salgáis vosotras!” (Lorca, 2022, p. 240) cuando es ella quien más manifiesta su deseo de salir a la calle. Les suplica a sus hermanas y a su madre que no salgan para intentar salvar a una víctima de las rigideces e iniquidades del patriarcado. El espacio público (la calle) al que tanto anhela la libertad de acceder Adela, se convierte en ese momento en un espacio donde el pueblo quiere linchar a una mujer que perfectamente podría ser ella⁵².

Aquí Adela muestra que es consciente de la dominación masculina y las injusticias que engendra e intenta salvar a una mujer de la gente que defiende este principio patriarcal. Por este motivo, el primero que empieza a delatar la naturaleza feminista de la joven, se puede ratificar que se hallan en Adela rastros de un feminismo revolucionario e impensable para esa época: la defensa de una mujer, por parte de otra mujer, de las acciones discriminatorias del patriarcado.

Adela es el símbolo por excelencia de la sublevación ante la dominación y autoridad de Bernarda. Las primeras manifestaciones de esta actitud las podemos encontrar en el primer acto cuando Bernarda le pide un abanico y Adela le da uno “*redondo con flores rojas y verdes*” (Lorca, 2022, p. 156) el cual Bernarda, indignada porque quería uno negro para respetar el luto de su difunto marido, arroja al suelo.

Las flores en el abanico simbolizan la alegría (Díez de Revenga Torres, 1976, p. 21), el color rojo simboliza la pasión y el amor (Díez de Revenga Torres, 1976, p. 21) y el verde es el color de la libertad, “de la vida, de lo vital” (Aguirre, 1981, p. 248); todos colores que se oponen al negro, el color de luto y opresión. En palabras de Edwards (1998, xxix), Adela y los colores de su abanico representan “the vibrant world of instinct and passion” rechazados por Bernarda quien, contrariamente a su hija, encarna “the repressive world of social convention and tradition” (Edwards, 1998, xxix). El deseo de libertad de Adela se hace patente en el siguiente discurso:

No, no me acostumbraré. Yo no quiero estar encerrada. ¡No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras! ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir! (Lorca, 2022, p. 180).

⁵² Esto se debe al hecho de que tanto la hija de la Librada como Adela mantuvieron relaciones extramatrimoniales.

En este discurso, Adela rechaza la subordinación a la que está sometida (“¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada”) y reclama su derecho a la propia libertad (“¡Yo quiero salir!”).

Adela hace alusión a su deseo de salir al campo, símbolo de la libertad: “¡Ay, quién pudiera salir también a los campos!” (Lorca, 2022, p. 211). Este deseo de acceder al espacio público se refleja en casi todas las hijas y algunas incluso llegan a desafiar las órdenes de su madre. Sirva como prueba de esto la transgresión de Angustias quien en el primer acto se asoma al portón para mirar a los hombres del duelo en el patio (Lorca, 2022, pp. 160-162). Dicho lo cual, es Adela quien, al tener relaciones sexuales con Pepe en el corral, mayormente transgrede la división de espacios. Aunque forma parte de la casa, el corral simboliza un espacio donde Adela experimenta un ápice de libertad. En palabras de Gil (2008, p. 4): “En el patio, pero sobre todo en el corral, la falta de control y la imposibilidad de observación permiten, involuntariamente, la transgresión impune”.

Adela hace frente a la autoridad de su madre mediante la persecución de su autonomía corporal y sexual⁵³. De hecho, al final de la obra exclama, “¡En mí no manda nadie más que Pepe!” (Lorca, 2022, p. 275) poniendo fin a la dominación de su madre y rechazando, de manera simbólica, los valores patriarcales que su progenitora representa. Habría que remarcar, sin embargo, sobre el tono contradictorio de estas palabras, así como el de las palabras que pronuncia un poco antes: “Seré lo que él quiera que sea” (Lorca, 2022, p. 272). Por una parte, Adela reclama su libertad de su madre, pero por otra busca su libertad en Pepe. Este es el punto que hace o deshace el feminismo de Adela.

No debemos desatender aquí el contexto sociocultural de la obra. Estamos hablando de un pueblo rural a principios del siglo XX cuando las mujeres tenían que obtener el permiso de una autoridad varonil para realizar cualquier faena. En el caso de esta obra, a falta de la presencia de un hombre en la familia, esta dominación se representa por Bernarda. Era muy difícil que una mujer hiciese frente a esta opresión; como vemos en el contexto de la obra que aquí tratamos, aunque las otras hijas denuncian y cuestionan su estado de subordinación, no luchan a fin de su liberación.

⁵³ De este tema hablaremos con más profundidad en el capítulo que sigue.

Pepe representa para Adela un mero símbolo de la libertad sexual y corporal que tanto anhela la joven. Para que una mujer rompiera el más grande tabú social en una sociedad tan tradicionalista como lo era España en el primer tercio del siglo XX no es poca cosa; hacía falta osadía⁵⁴ y Adela demuestra tener valentía. Todo esto para concluir que, aunque, quizá, según los criterios del feminismo actual, el cual es un feminismo más avanzado en una sociedad más avanzada y desarrollada, no se puede calificar a Adela como “feminista” del todo, si se consideran las condiciones sociales de las mujeres en la España a principios del siglo XX, es cierto que se hallan en Adela huellas de un feminismo revolucionario para entonces.

Es en los últimos momentos de la obra donde más se pone de manifiesto el atrevimiento de Adela. Cuando Bernarda descubre la realidad de la relación entre Pepe y Adela, “[s]e dirige furiosa” (Lorca, 2022, p. 275) hacia esta última. Sin embargo, Adela le hace frente y asevera que “¡Aquí se acabaron las voces de presidio!” (Lorca, 2022, p. 275). A esto le sigue el momento en que Adela parte el bastón de su madre en dos mientras exclama, “Esto hago yo con la vara de la dominadora” (Lorca, 2022, p. 275) destrozando el símbolo del poderío de Bernarda.

Estos momentos de gran dramatismo culminan en el suicidio de Adela al final de la obra tras creer falsamente que su madre mató a Pepe. Este final es trágico por muchas razones, pero principalmente porque marca la muerte de la esperanza. A lo largo de la obra, Adela simboliza el deseo y la ilusión de llegar a liberarse de su opresión. Al final, a falta de su “libertad” (sexual), eligió otra forma de libertad para escapar de su subordinación: la muerte⁵⁵. Incluso en su muerte desafía a su madre cuya preocupación por su honra se hace patente otra vez: “¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como si fuera doncella” (Lorca, 2022, p. 279). Este final es trágico, principalmente, porque no hemos visto la emancipación y liberación plena de Adela; porque no nos es posible continuar a presenciar el desarrollo de su feminismo.

En definitiva, si comparamos las palabras de Bernarda, “¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo!” (Lorca, 2022, p. 185) a las de Adela en los momentos finales de la obra, “¡Nadie podrá conmigo!” (Lorca, 2022, p. 276), podemos concluir que Adela es la única que

⁵⁴ Estas cualidades se hacen evidentes en sus palabras, “Todo el pueblo contra mí” (Lorca, 2022, p. 272).

⁵⁵ Como señala Ángeles Krause (2014, p. 265), “en última instancia, cuando ya no quedan más posibilidades, la última libertad está en morir”.

“pudo” con su madre; es la única que nunca llegó a “probar” la vara. Es más, la rompe en dos, destrozando así, metafóricamente, las virtudes patriarcales que representa su madre y poniendo fin a su autoridad. El acto del suicidio no se debe interpretar como una rendición, más bien como un acto desesperado por escapar la opresión en que estaba sumergida. Habiendo probado un ápice de libertad en sus relaciones sexuales con Pepe y frente a la imposibilidad de la continuación de esa libertad, Adela eligió ponerse “en cueros de una vez” (Lorca, 2022, p. 224) y dejarse llevar por el río en lugar de seguir viviendo una vida de sujeción y represión.

El final de Adela es muy similar al de Nora en la obra *Una casa de muñecas* (Henrik Ibsen, 1879) quien deja a su marido Torvald Helmer y sus hijos tras darse cuenta de la necesidad de emanciparse como mujer fuera de lo que es ser madre y esposa. La autora Kristin Ørjasæter (2005, p. 42) sostiene que “[b]y having Nora exit the doll’s house and leave the child-woman role, the play breaks with a destructive female ideal”. Esta idea no se difiere en gran medida de la intención de Lorca con el suicidio de Adela. Si Lorca no le hubiese dado ese final, Adela tendría que continuar viviendo en esa casa “infernical” y renunciar a sus reivindicaciones. Con su muerte, Lorca salva, simbólicamente, su lucha. Por lo tanto, Adela, al igual que Nora, salen de la casa que las oprimía.

La casa de Bernarda Alba es, en esencia, la casa de muñecas con la diferencia de que en la primera es la madre quien sojuzga a su hija y en la última es el marido quien oprime a su mujer mediante su tratamiento infantil de ella. Aunque Nora elige marcharse para descubrirse, Adela sabe que no tiene esa opción y opta por la única vía que la pueda dignificar: la muerte. Así las cosas, los dos autores retratan a mujeres que no reflejan el prototipo femenino de aquella época. Se pueden apreciar, por lo tanto, las semejanzas entre la obra de Ibsen y aquella de Lorca, lo cual es significativo puesto que la primera se considera un texto feminista clásico por algunos autores⁵⁶.

En conclusión, Lorca denuncia la dominación masculina, el machismo y el conservadurismo en esta obra para concienciar a los espectadores y lectores acerca de la situación de opresión de las mujeres españolas en las primeras décadas del siglo XX y de las

⁵⁶ Véase, entre otros, los siguientes estudios sobre *La casa de muñecas*: Hanson, K. 1982. Ibsen’s Women Characters and Their Feminist Contemporaries. *Theatre History Studies*. 2, pp.83-91; Ørjasæter, K. 2005. Mother, wife and role model: A contextual perspective on feminism in *A Doll’s House*. *Ibsen Studies*. 5(1), pp.19-47.

consecuencias de esta opresión mediante el final trágico de Adela. Lorca dramatiza muchos de los elementos de la obra, como la autoridad de Bernarda y el suicidio de Adela, para resaltar aún más los efectos negativos de la subordinación femenina, logrando así una denuncia severa de la masculinidad de principios del siglo XX.

Se puede concluir que Lorca encarna en Bernarda los valores que marginaron a muchas mujeres de la sociedad machista española del primer tercio del siglo XX. En definitiva, como ya hemos sostenido aquí, nuestro autor retrata en Bernarda los principios patriarcales. Además de la denuncia indirecta que desarrolla Lorca acerca de la dominación masculina, hallamos en la obra rastros de una denuncia más explícita de esta dominación hecha por algunas de las hijas, como vimos. Dicho esto, Adela es la que conculca principalmente la autoridad patriarcal de su madre mediante el cuestionamiento de las normas morales y sociales de la época y, por ende, también a través de su transgresión de las normas de género.

Tras este análisis, si volvemos a la definición de Offen, “[t]o be a feminist is [...] to challenge male domination in culture and society”, no podemos no calificar de “feminista” a Adela quien, no solo es consciente de su estado de sometimiento, sino que lo denuncia y lucha para suprimirlo. Aunque Adela no desafía la dominación masculina de manera directa porque Bernarda no es un hombre, ella rechaza y destroza simbólicamente los valores defendidos y perpetuados por la sociedad patriarcal, personificados en Bernarda, entre los cuales la dominación masculina. Así las cosas, Lorca retrata en esta obra la antítesis de Bernarda, la personificación del conservadurismo, patriarcado y, por lo tanto, antifeminismo, y Adela, el símbolo de un auténtico feminismo radical para la España rural de los años treinta.

2.3 *Yerma*

*Yerma*⁵⁷, la obra que Lorca describió como un “poema trágico” (Lorca, 2021, p. 5), tiene como protagonista a Yerma, una mujer joven, quien lleva tres años casada con Juan, un campesino. De inmediato, desde los primeros versos de la obra, se puede percibir una dinámica de tensión en su matrimonio:

⁵⁷ La edición que se ha escogido para *Yerma* es la publicada por Cátedra en 2021 y editada por Ildelfonso-Manuel Gil.

Yerma: Cuando nos casamos eras otro. Ahora tienes la cara blanca como si no te diera en ella el sol. A mí me gustaría que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda. Veinticuatro meses llevamos casados y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés (Lorca, 2021, p. 40).

Yerma se presenta como la esposa ideal; cuida a su marido, le lleva la comida al trabajo y procura que él esté siempre a gusto. Su mayor perturbación en torno a la cual gira la obra es la ausencia de un hijo, en parte porque sostiene que tener a un hijo es “bueno, sano, hermoso” (Lorca, 2021, p. 49) y en parte para escapar la soledad en la que está sumergida. La falta de maternidad le está consumiendo por dentro y está segura de que “acabar[á] volviendo[se] mala” (Lorca, 2021, p. 48).

Pero no nos precipitemos. Centrémonos primero en Juan, el representante principal de la dominación masculina en esta obra. A fin de evitar las murmuraciones de la gente y, por ende, para proteger su honra⁵⁸, Juan le pide a su mujer que se quede en casa y evite las salidas: “Debías estar en casa [...] Así darás que hablar a las gentes” (Lorca, 2021, p. 65), a lo cual Yerma responde fieramente, “¡Puñalada que les den a las gentes!” (Lorca, 2021, p. 65). Estas palabras de Yerma nos indican la furia de la protagonista hacia las “malas lenguas” en el pueblo y la opresión que le ocasionan. Juan ordena el encarcelamiento de su mujer basándose en el hecho de que “[l]as calles están llenas de machos. En las calles no hay flores que cortar” (Lorca, 2021, p. 99).

A modo de imponerse aún más a su esposa, Juan trae a sus dos hermanas a su casa para vigilarla asegurándose así de que no salga a la calle y no le perjudique la honra (Lorca, 2021, p. 77). Se puede observar el hartazgo de Yerma ante esta dominación y situación opresiva cuando Juan le enfatiza que “[l]as ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado” (Lorca, 2021, p. 79) a lo cual ella responde, “[l]as mujeres dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas” (Lorca, 2021, p. 79), coincidiendo en la segunda noción que traza Cameron, esto es, que las mujeres no anhelan la propia subordinación.

⁵⁸ Reed Anderson (1982, p. 47) afirma lo siguiente respecto a la honra: “Regarding the wife as the husband's property, the society holds him responsible for all that concerns her: for her security and comfort, and her proper conduct. As his possession, his wife is at once the source of the husband's pride, and the source of his possible dishonor”.

Así las cosas, si sopesamos nuestra definición de la dominación masculina, la cual “constrains women’s autonomy, decision-making, and opportunities” (Lombardo y Meier, 2016, p. 620), podemos concluir que Juan encaja con esta descripción puesto que restringe la libertad de su mujer y limita sus oportunidades cumpliendo con su función de imponer su dominación como hombre y como esposo: “Aunque me miras de un modo que no debía decirte: perdóname, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido” (Lorca, 2021, p. 82).

En definitiva, Juan encarna todos los valores por cuya erradicación lucha el feminismo. Señala Johnson (2008, pp. 270-271), de hecho, que los discursos de Juan “increasingly resonate with the antifeminist arguments tendered by high-profile spokesmen like Gregorio Marañón” quien, como hemos comentado en el capítulo anterior, formuló teorías que tenían a su base la relegación de las mujeres al ámbito doméstico. Así las cosas, el matrimonio de Yerma y Juan refleja la denuncia de Campoamor (2018a, p. 67), esto es, que “la casi totalidad de las restricciones impuestas a la mujer en el derecho privado lo son, no *por razón de sexo*, sino *por razón de matrimonio*”.

Existen otros rastros de la dominación masculina esparcidos por la obra. Cuando aparece María en escena con los encajes que acaba de comprar, le informa a Yerma que el dinero se lo había dado su marido (Lorca, 2021, p. 45). Esto es indicativo de la falta de independencia económica de las mujeres en aquel entonces, especialmente las del campo. El discurso de María coincide en una de las manifestaciones que destaca Cameron en su descripción de la dominación masculina y en uno de los principios del Código Civil y Penal de 1889: la idea de que el hombre tenía poder absoluto sobre las finanzas de su esposa.

Asimismo, se hacen varias alusiones a la dominación masculina en la escena de la romería a finales del último acto. En un diálogo entre María y la Muchacha 1.^a, esta última denuncia que, “[e]l año pasado, cuando se hizo oscuro, unos mozos atenazaron con sus manos los pechos de [su] hermana” (Lorca, 2021, p. 105). Esta alusión al acoso sexual revela otra faceta de la dominación masculina, la cual se enfatiza en los coros de la romería:

En esta romería
el varón siempre manda.
Los maridos son toros.
El varón siempre manda

[...] (Lorca, 2021, p. 109).

Además, la falta de libertad de las mujeres españolas a principios del siglo XX, especialmente de las del campo, se evidencia en la conversación entre Yerma y la Muchacha 2.^a durante la cual esta última hace patente su insatisfacción⁵⁹ con su papel, equivalente al de todas las mujeres dentro de su matrimonio. Aquí la Muchacha 2.^a expresa una idea de importancia capital para el entendimiento de esta obra: “Cuánto mejor se está en medio de la calle” (Lorca, 2021, p. 60). Como ya hemos establecido, la calle representa el espacio público, asociado con los hombres, la cual está en oposición directa con la casa, el espacio de las mujeres. Cuando la Muchacha 2.^a admite que se está mejor en la calle significa que ella es consciente de la inferioridad social de las mujeres al ser relegadas al ámbito doméstico. La Muchacha 2.^a es consciente de la libertad de los hombres y denuncia su falta en la vida que conducen las mujeres.

El pueblo en esta obra tiene un papel fundamental en esparcir los principios de la cultura patriarcal, entre los cuales la dominación masculina. Como vimos en *La casa de Bernarda Alba*, así como veremos en *La zapatera prodigiosa*, el pueblo, entre otros personajes, simboliza la sociedad patriarcal que tiene como objeto oprimir a la mujer, recriminándola por hechos de los cuales es inocente y así entorpeciendo su camino hacia la emancipación.

En las tres obras, el pueblo vigila constantemente a las familias y fisga sin sigilo en sus asuntos. Las asedia en un estado continuo, asegurándose de que no cometan ningún hecho que vaya en contra de la moral social y que les pueda mermar la honra. La ironía en esta última observación reside en que, en la mayoría de las veces, es el pueblo mismo que les causa la deshonra a los personajes mediante la invención de hechos que no llevan ninguna verdad y que no tienen ningún fundamento, como podemos observar en el siguiente diálogo entre las lavanderas:

Lavandera 3.^a: [refiriéndose a Yerma]. Y se echan polvos de blancura y colorete y se prenden ramos de adelfa en busca de otro que no es su marido.

Lavandera 5.^a: ¡No hay otra verdad!

Lavandera 1.^a: Pero ¿vosotras la habéis visto con otro?

⁵⁹ Esto encaja con el segundo principio que identifica Cameron (2019, p. 8), esto es, “the subordination of women is neither inevitable nor desirable”.

Lavandera 4.ª: Nosotras no, pero las gentes sí.

Lavandera 1.ª: ¡Siempre las gentes!

Lavandera 5.ª: Dicen que en dos ocasiones.

Lavandera 2.ª: ¿Y qué hacían?

Lavandera 4.ª: Hablaban.

Lavandera 1.ª: Hablar no es pecado⁶⁰ (Lorca, 2021, pp. 69-70).

Parece ser que la única participante en este diálogo que tiene un ápice de lógica es la Lavandera 1ª quien defiende a Yerma de unas acusaciones de las cuales ni siquiera lleva culpa alguna. Las acusaciones de las lavanderas son puras suposiciones y sospechas machistas que dañan la reputación y honra de una mujer inocente, oprimiéndola y marginándola aún más de la sociedad.

La Lavandera 1.ª tiene un papel significativo en la lucha contra la dominación masculina en la obra puesto que es la única quien defiende a Yerma cuando las lavanderas la abochornan con sus sospechas infundadas. Además, cuando se culpa a Yerma por el hecho de que no tiene hijos (Lorca, 2021, p. 69), la Lavandera 1.ª sale en su defensa y asevera de su marido que “[é]l tiene la culpa, él: cuando un padre no da hijos debe cuidar de su mujer” (Lorca, 2021, p. 71). La Lavandera 1.ª no solo denuncia la hipocresía de la cultura patriarcal y cuestiona la dominación masculina, sino que se opone a ella para defender al objeto de su opresión: la mujer.

Por lo tanto, aunque carece de las demás características que incluye Cameron en su teoría, principalmente porque Lorca no desarrolla su personaje en profundidad, la Lavandera 1.ª tiene suficiente osadía para cuestionar los valores del sistema patriarcal, entre los cuales la dominación masculina, para defender a una mujer. Además, tengamos en consideración que la acción se sitúa a principios del siglo XX en un pueblo pequeño donde la mentalidad era más cerrada y, por lo tanto, oponerse a las reglas ya establecidas debía suponer una tarea verdaderamente enrevesada. Así pues, por las razones delimitadas aquí, podemos concluir que este personaje, quien “[c]on una aguja de hacer calceta ensartaría [...] las lenguas murmuradoras” (Lorca, 2021, p. 72), tiene tendencias feministas.

⁶⁰ Lo que dice la Lavandera 1ª aquí refleja lo que diría Yerma en una conversación posterior con Juan:
“Yerma: Hablar con la gente no es pecado.
Juan: Pero puede parecerlo” (Lorca, 2021, p. 81).

La Lavandera 1.^a no es el único personaje quien dirige la culpa de la infecundidad de Yerma a su marido. La Vieja pagana también lo hace: “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” (Lorca, 2021, p. 111). Es más, la Vieja le propone a Yerma que deje a su marido y se marche con su hijo quien sí le podría dar críos. Yerma, eligiendo proteger su honra (Lorca, 2021, p. 112), se niega a aceptar la propuesta de la Vieja, a pesar de que esta le ofrece seguridad: “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” (Lorca, 2021, p. 112). Es decir, la Vieja está dispuesta a proteger a Yerma de la dominación de su marido y de las malas lenguas del pueblo. Por estos motivos, podemos concluir que también se hallan en la Vieja huellas del feminismo en cuanto busca mejorar la condición de una mujer en un pueblo que busca su ruina.

Como dijimos en el capítulo anterior, desafiar la dicotomía entre el espacio privado y público es una manera de disminuir la dominación masculina en la sociedad. Yerma logra esto varias veces durante la trayectoria de la obra. La primera alusión que se hace a esta transgresión es cuando Yerma desafía las órdenes de su marido al salir a la calle para conversar con las viejas y las muchachas mientras le lleva la comida. La segunda alusión nos la proporcionan directamente las lavanderas:

Lavandera 5.^a: Anteanoche ella la pasó sentada en el tranco, a pesar del frío.

Lavandera 1.^a: Pero ¿por qué?

Lavandera 4.^a: Le cuesta trabajo estar en su casa.

Lavandera 5.^a: Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos (Lorca, 2021, p. 69).

En este diálogo podemos observar que Yerma tanto se opone a quedarse en “el infierno en aquella casa” (Lorca, 2021, p. 71) que prefiere dormir pasando frío. Es decir, Yerma está tan hastiada de su vida caracterizada por la opresión, monotonía y soledad, simbolizadas por la casa, que prefiere pasar la noche sentada en el tranco fuera de la casa para saborear, aunque siquiera un poco, la libertad y autonomía pertenecientes a la calle.

La denuncia que hace Yerma a lo largo de la obra de la sumisión femenina es de suma importancia. Ella arroja luz sobre la libertad que disfrutaban los hombres en comparación con la soledad de las mujeres (Lorca, 2021, p. 80). Es decir, ella es consciente del estado de

sometimiento de las mujeres en la sociedad y lo denuncia. Esto se puede observar en el diálogo entre ella y Víctor:

Yerma: Haces bien en cambiar de campos.

Víctor: Todos los campos son iguales.

Yerma: No. Yo me iría muy lejos.

Víctor: Es todo lo mismo. Las mismas ovejas tienen la misma lana.

Yerma: Para los hombres, sí; pero las mujeres somos otra cosa (Lorca, 2021, p. 88).

Para los hombres que gozan de una posición mejor que las mujeres en la sociedad, todos los campos, los cuales simbolizan la libertad en Lorca, son iguales. Este no es el caso para las mujeres quienes, como asevera nuestra protagonista, no conocen la libertad. Dicho lo cual, Yerma no solo describe o denuncia la sujeción de las mujeres, sino que lucha para acabar con su situación de opresión:

Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme. Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se me abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado (Lorca, 2021, p. 81).

Yerma anhela su propia emancipación, como evidencian sus palabras: “Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad” (Lorca, 2021, p. 95), pero es consciente de su estado de esclavitud que ella ha heredado de la sociedad patriarcal por ser mujer: “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” (Lorca, 2021, p. 81)⁶¹.

La lucha de Yerma por erradicar la dominación masculina llega a su culmen en la última escena de la obra en la cual ella estrangula a su marido y lo mata después de que este le revele finalmente que no quiere tener hijos:

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?

⁶¹ Aunque Yerma hace este discurso en relación con su deseo de ser madre, también se puede interpretar como un anhelo de parte suya a una libertad desconocida.

Juan: (*Fuerte.*) ¿No oyes que no me importa? ¡No me preguntes más! ¡Que te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila! (Lorca, 2021, p. 115).

Como se evidencia en este fragmento, Juan, como todos los hombres según dice él, admite que solo buscaba en Yerma una esposa ideal, una “perra sumisa” quien le da de comer y le cuida la casa. Juan, siendo hombre, no se margina de la sociedad por no querer tener un hijo, porque no es su mandato natural, como lo es para las mujeres (Hendel, 2017, p. 33). Esta es otra manifestación del patriarcado. Al negarse de palabra que no quiere tener un hijo es lo que le lleva a Yerma a asesinar a su “única salvación. Por honra y por casta. [Su] única salvación” (Lorca, 2021, p. 96).

Aquí debemos tener en consideración que tan fuerte es el deseo de Yerma de poner fin a la dominación de su marido y, por ende, a la propia sujeción, que mata a la única esperanza que le podría proporcionar un hijo. Como ella misma afirma “¡yo misma he matado a mi hijo!” (Lorca, 2021, p. 117). Es decir, Yerma prefiere ser “marchita” (Lorca, 2021, p. 116) y tener “el cuerpo seco para siempre” (Lorca, 2021, p. 116) que continuar a tolerar la opresión que le causaba su marido. De esta manera, la protagonista pone fin a la dominación masculina física y simbólicamente. A este respecto, señala Sherwin (2005, p. 16) que “her anxiety that her desire will remain permanently denied is tragically self-fulfilling”. Al final, parece ser que Juan tenía razón cuando le dijo a su mujer “a ver si de una vez vives ya tranquila”. Tras su admisión, Yerma vivirá en paz. Marchita, pero en paz.

Claro está, tampoco se quiere sostener aquí que asesinar a alguien es un rasgo que pueda calificarse automáticamente como feminista. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta aquí que la razón detrás de este acto es la de poner fin a la dominación masculina, el cual es el objetivo tanto del feminismo actual como del feminismo incipiente español. Además, el contexto jurídico de España en aquella época no permitía la separación legal. Por lo tanto, la única manera en la que Yerma podía liberarse del abuso de su marido era matarlo. Así las cosas, mediante este final, Lorca enfatiza sutilmente la necesidad del divorcio en la sociedad española de las primeras décadas del siglo XX; un derecho que feministas como Burgos reclamaron enérgicamente a fin de disminuir la dominación masculina que se manifestaba en los matrimonios.

A modo de conclusión, Yerma no solo “challenge[s] male domination in culture and society” (Offen, 2000, p. 24), sino que lucha también contra el sistema patriarcal que la mantiene y la propaga. En otras palabras, Yerma, negándose a ser sometida, se enfrenta a su marido y al pueblo desafiando así un “fundamental organizing principle of patriarchal society” (Montoya, 2016, p. 374), esto es, la dominación masculina. Así las cosas, Yerma transgrede las leyes de género de la época que fomentaban la opresión femenina encarnando así un tipo de feminismo que era todavía un concepto ajeno para la sociedad en que le tocó vivir. Como elocuentemente afirma María Cristina C. Mabrey (1996, p. 35), en *Yerma* “con la palabra poética se cuestionan los vínculos de sujeción a una estructura dominante”.

2.4 La zapatera prodigiosa

*La zapatera prodigiosa*⁶² es una “[f]arsa violenta⁶³ en dos actos” (Lorca, 2010, p. 57) en la cual Lorca recrea los papeles del viejo y la niña, representados respectivamente por un zapatero de cincuenta y tres años y su joven esposa de dieciocho años conocida como “la Zapatera”. La obra se abre con una advertencia del autor acerca de la naturaleza audaz de este personaje: “[N]o se extrañe el público si aparece violenta o toma actitudes agrias porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca” (Lorca, 2010, p. 60). En su prólogo, el autor justifica el carácter “violento” de la Zapatera y explica su comportamiento díscolo por la realidad social que la rodea, es decir, la sociedad machista en la cual vive. Esta primera impresión que nos llevamos de la Zapatera se acompaña por sus palabras “¡Quiero salir!” (Lorca, 2010, p. 60) que pronuncia antes de salir en escena y que se hacen eco de las palabras de Adela en *La casa de Bernarda Alba*.

La descripción inicial que se nos proporciona de la Zapatera se produce cuando entra en escena airada, llevando “un traje verde rabioso” (Lorca, 2010, p. 61), con dos rosas en su pelo lo cual, nuevamente, nos recuerda a Adela. Esta elección de color⁶⁴ y del adorno ya nos sugiere el empaque de la protagonista, el cual empieza a delatarse en las primeras palabras que pronuncia al entrar en escena, dirigidas a una vecina suya: “Cállate, larga de lengua. Penacho

⁶² La edición de *La zapatera prodigiosa* que se utilizará en esta tesina es la de Joaquín Forradellas, publicada por Espasa Libros en 2010.

⁶³ “La farsa es un drama cómico, breve por lo común, cuyo objeto esencial es hacer reír” (Aguirre, 1981, p. 241).

⁶⁴ Como dijimos, el verde es el color de la libertad y “de la vida, de lo vital” (Aguirre, 1981, p. 248).

de catalineta [...]” (Lorca, 2010, p. 61). Son estas las “actitudes agrias” y la “violencia” de las cuales nos había advertido el autor y que, como se revelará progresivamente en la obra, son “the result of an ultra-defensive attitude” (Lyon, 1986, p. 243); una “ultra-defensive attitude” para protegerse de la autoridad masculina y otros valores promulgados por el patriarcado.

En esta obra, los mayores representantes de la dominación masculina son el Alcalde y el pueblo quien, con su mentalidad machista, termina condenando siempre a la Zapatera. No obstante, el Zapatero también desea saber cómo domar a su mujer, fracasando, sin embargo, en su intento, como veremos enseguida. Aunque el Zapatero no logra imponer las “restricciones” que denunciaba Campoamor⁶⁵, veremos cómo intenta ejercerlas para restringir y docilitar a su mujer.

Mediante el matrimonio de los zapateros, Lorca pone de manifiesto cómo esta institución contribuyó a la opresión de la mujer a principios del siglo XX. Podemos hallar en los discursos del Zapatero algunas referencias a esta dominación masculina, que él intenta ejercer, pero que no logra imponer. A principios del primer acto, el Zapatero le grita a su mujer, “¿Te quieres callar? Eres mi mujer quieras o no quieras y yo soy tu esposo” (Lorca, 2010, p. 69) implicando que el silencio, la obediencia y la sumisión por parte de la mujer son un requerimiento en el matrimonio. Es más, en su conversación con el Alcalde asevera que “[a]l principio creí que la dominaría con mi carácter dulzón y mis regalillos, collares de coral, cintillos, peinetas de concha... hasta unas ligas. Pero ella... ella siempre ella” (Lorca, 2010, p. 78). Es decir, aunque la Zapatera “puede con él” no quiere esto decir que no sea aspiración del Zapatero domarla.

Además, el Zapatero manifiesta claramente su desagrado al ver a su mujer asomada a la ventana hablando con la gente en la calle (Lorca, 2010, p. 78). En esta obra, como en las otras dos que estamos analizando en este trabajo, la honra es un concepto importante y un elemento clave en la dominación masculina puesto que un comportamiento indecente por parte de la mujer supondría una deshonra para toda la familia. De ahí las preocupaciones del Zapatero por el “qué dirán”:

Con todo el mundo. ¡Y a estas horas! ¡Qué dirán los que vengán al rosario de la iglesia! ¡Qué dirán en el casino! ¡Me estarán poniendo!... En cada casa, un traje

⁶⁵ “la casi totalidad de las restricciones impuestas a la mujer en el derecho privado lo son, no *por razón de sexo*, sino *por razón de matrimonio*” (Campoamor, 2018a, p. 67).

con ropa interior y todo. [...] ¡Quisiera oír a la mujer del sacristán! Pues ¿y los curas?, ¿qué dirán los curas? (Lorca, 2010, p. 88).

Claro está, el problema deriva de la moralidad de la sociedad española de esa época la cual percibe “[l]a Zapatera's essentially innocent fantasies as dishonourable fact” (Lyon, 1986, p. 243) y la cual la Zapatera denuncia: “¿Es que en este pueblo no puede una hablar con nadie?” (Lorca, 2010, pp. 89-90) reproduciendo lo que dicen Yerma y la Lavandera 1.^a: “Hablar no es pecado” (Lorca, 2021, p. 70).

Como se puede percibir desde los primeros versos de la obra, la Zapatera no se deja dominar por ningún hombre, menos por su marido a quien, según los principios del Código Civil de 1889, debería obedecer. Es decir, el comportamiento de la Zapatera no encaja con el ideal femenino de esa época el cual correspondía a una sumisión categórica, un decoro absoluto y un silencio definitivo. Aunque sí es verdad que la Zapatera cuida a su marido, rechaza el papel de subordinación y esclavitud asignado a las mujeres por la sociedad patriarcal. El siguiente discurso que le dirige al Zapatero es indicativo de esto:

Me casé contigo, ¿no tienes la casa limpia?, ¿no comes?, ¿no te pones cuellos y puños, que en tu vida te los habías puesto?, ¿no llevas tu reloj tan hermoso con cadena de plata y venturinas al que doy cuerda todas las noches? ¿Qué más quieres? Porque yo todo *menos esclava*. Quiero hacer siempre mi santa voluntad (Lorca, 2010, p. 75, mis cursivas).

En esta obra los papeles de los esposos se invierten; es la Zapatera quien manda y no hallamos en su marido las típicas características de la virilidad española de principios del siglo XX⁶⁶. El Zapatero, de hecho, define a su mujer como “dominante” (Lorca, 2010, p. 135) y le asevera que, “Ya sé que tengo que aguantarme [...] Por eso me callo y no me disgusto contigo [...] Trabajo para ti...” (Lorca, 2010, p. 66).

El Alcalde, al que siempre vemos “dando golpes con la vara en el suelo” (Lorca, 2010, p. 109) es, quizá, el mayor representante de la dominación masculina en esta obra y en cuyo carácter se resaltan explícitamente los valores patriarcales de la moralidad española de esa época verbigracia la violencia, la altanería y la autoridad. En su primera aparición en escena

⁶⁶ El rechazo de la femineidad por parte de la Zapatera y la falta de virilidad en el Zapatero se hablarán más detenidamente en el cuarto capítulo de esta tesina.

lo vemos en una conversación con el Zapatero en la cual este último le manifiesta su descontento por su situación matrimonial. El Alcalde le repone que en el matrimonio es deber del hombre dominar a su esposa, presumiendo que sus cuatro esposas pasadas “han probado esta vara repetidas veces” (Lorca, 2010, p. 78).

Asimismo, acerca de la “obligación” masculina de someter a las mujeres, el Alcalde sostiene que, “[a] las mujeres, buenos apretones en la cintura, pisadas fuertes y la voz siempre en alto, y si con esto se atreven a hacer quiquiriquí, la vara, no hay otro remedio” (Lorca, 2010, p. 78). La vara representa para el Alcalde, al igual que para Bernarda, el símbolo de todo su poder y dominación. La actitud de reproche del Alcalde hacia los hombres que no son capaces de dominar a su mujer se señala explícitamente en las siguientes palabras dirigidas al Zapatero: “Es una lástima que un hombre como tú no tenga el carácter que debía tener” (Lorca, 2010, p. 81). Para el Alcalde resulta inconcebible que un hombre no sepa oprimir a su mujer a través de su fuerza dominadora. Podemos apreciar cómo los discursos que hace el Alcalde encajan con los principios del Código Civil y Penal de 1889 que, como vimos, avalaba y daba fuerza legal a la dominación masculina.

Como también es el caso en *La casa de Bernarda Alba* y en *Yerma*, el pueblo juega un papel imprescindible en la opresión de la Zapatera porque representa la moralidad de la sociedad española del primer tercio del siglo XX la cual se residía principalmente en la dominación masculina y en el sometimiento de la mujer. Se hace alusión a los componentes del pueblo (las vecinas, los mozos, las beatas, la sacristana, las majas, etc.) en varios instantes de la obra, siempre en función peyorativa, cantando coplas (Lorca, 2010, pp. 108-109) que evidencian la percepción machista del pueblo de la Zapatera y, en general, de las mujeres. Como sostiene de la Zapatera el mismo Lorca en *La Nación* en 1933, “[n]o hay más personaje que ella y la masa del pueblo que la circunda con un cinturón de espinas y carcajadas” (Lorca citado por Rincón, 1970, p. 310).

El pueblo, de hecho, por su rigidez y obsesión en cuanto a la moralidad y la honra, es responsable por la mayoría de los problemas en el matrimonio de los zapateros quienes “are in a state of siege⁶⁷ by the village” (Lyon, 1986, p. 243) como se puede observar en las

⁶⁷ Este “state of stiege” (Lyon, 1986, p. 243) se caracteriza por la constante vigilancia del pueblo acerca de los asuntos matrimoniales del Zapatero y la Zapatera. Cuando se marcha el Zapatero, por ejemplo, y el Niño se lo desvela a la Zapatera, afirma que “ya lo sabe todo el pueblo” (Lorca, 2010, p. 96).

siguientes palabras del Zapatero: “Claro... si en todo el pueblo no se hablará de otra cosa: ¡que si yo, que si ella [...]!” (Lorca, 1930, p. 11). Con respecto a este tema, John Lyon (1986, p. 243) asevera lo siguiente: “Lorca sees this as a male-dominated society governed by fundamentally contradictory attitudes which both demand the preservation of the sanctity of marriage and connive at its destruction”.

Aparte de oprimir el matrimonio de los zapateros, el pueblo desencadena la opresión de la Zapatera achacándola, constantemente, por hechos de los cuales no lleva ninguna culpa, como veremos más adelante. El pueblo la critica y la vigila sin sosiego, levantando falsos testimonios contra su reputación, marginándola así de la sociedad:

Vecina amarilla: Ésta es la casa de una leona, de una hiena.

Vecina roja: De una mal nacida, desengaño de los hombres.

Vecina amarilla: Pero o se va del pueblo o la echamos. Nos trae locas.

Vecina roja: Muerta la quisiera ver.

Vecina amarilla: Amortajada con su ramo en el pecho (Lorca, 2010, pp. 143-144).

La única persona que parece defender a la Zapatera de las críticas del pueblo es el Niño, quien informa a la protagonista de las coplas “indecentes” y que hace la pregunta que el lector lleva planteándose durante la lectura de toda la obra: “¿por qué te echarán a ti la culpa de que tu marido se haya marchado?” (Lorca, 2010, p. 106) a lo cual la Zapatera replica “ellos son los que la tienen y los que me hacen desgraciada” (Lorca, 2010, p. 106). En su respuesta, la Zapatera denuncia la promulgación de la dominación masculina que esclaviza a las mujeres. Por su parte, mediante su pregunta, el Niño cuestiona los valores machistas del pueblo, lo cual es un paso importante en la consolidación de una ideología feminista.

Quizá es por esta razón que la única persona a la que trata bien la Zapatera en todo el pueblo es al Niño; porque comparten los mismos pareceres acerca de la injusticia que se está cometiendo con ella. Es la primera vez que vemos en las obras que estamos analizando a una mujer ser defendida por un varón, aunque este varón sea solo un niño. De significación es cuando el niño le ofrece prestarle el “espadón grande” de su abuelo para luchar contra la gente y le dice, “Yo no puedo con él, ¿sabes?, pero tú, sí” (Lorca, 2010, p. 110). El Niño participa así, de manera simbólica, en la lucha de la Zapatera contra el pueblo.

La Zapatera muestra ser consciente de la realidad de la sociedad machista la cual fija papeles sociales distintos para cada sexo y la critica: “Por lo que veo, en este pueblo no hay más que dos extremos: o monja, o trapo de fregar... ¡Era lo que me quedaba que ver!” (Lorca, 2010, p. 90). Además, se encara con el Alcalde, el representante principal de la dominación masculina en la obra, y le culpa por no proteger a las mujeres indefensas y oprimidas por los prejuicios masculinos, haciendo, de paso, una denuncia severa de la discriminación de la sociedad patriarcal con ella:

La gente me canta coplas, los vecinos se ríen en sus puertas y como no tengo marido que vele por mí, salgo yo a defenderme, ya que en este pueblo las autoridades son calabacines, ceros a la izquierda, estafermos (Lorca, 2010, p. 110).

La Zapatera, gracias a su determinación e intrepidez, no se deja dominar por los hombres. Cuando convierte la zapatería en una taberna tras la marcha de su marido, se enfrenta a los mozos y les grita, “¿cómo es posible que yo aguantara esto? ¿Qué me dicen ustedes? Los voy a tener que plantar en lo ancho de la calle” (Lorca, 2010, p. 102). Cuando el Mozo del Sombrero le replica, “[h]as puesto taberna y podemos estar aquí dentro todo el tiempo que queramos” (Lorca, 2010, p. 102) ella se enfurece diciendo “no cederé a nadie jamás [...] Y que no me asusto de nadie” (Lorca, 2010, p. 103) aseverando su lealtad hacia su marido y, por lo tanto, protegiendo la honra de ambos.

Además de enfrentarse a los hombres individuales que aparecen en escena, la Zapatera también se defiende contra el pueblo que la imputa y la achaca por cualquier acción. Esto se refleja mayormente a finales de la obra cuando se le recrimina a la Zapatera la pelea entre unos mozos: “Vecina Negra: ¡Se están matando! Se están cosiendo a puñaladas por culpa de esa mujer (*Señala a la Zapatera.*)” (Lorca, 2010, p. 129). No obstante, la Zapatera no muestra desasosiego alguno ante la posibilidad de ser linchada por el pueblo. El siguiente discurso que hace lo confirma: “[...] tengo a todo el pueblo encima, quieren venir a matarme, y sin embargo no tengo ningún miedo” (Lorca, 2010, p. 147).

Como se ha aducido anteriormente, además de desafiar las normas sociales de manera verbal y explícita como hemos visto, disminuir la separación entre la esfera pública y el espacio privado es otra manera de atenuar el poder de la dominación masculina y poner fin a la subordinación femenina. La Zapatera, aunque nunca se nos menciona que sale a la calle, se

ve constantemente asomada a la ventana hablando con la gente y observando la vida del pueblo, yéndose en contra de las demandas de su marido. Este comportamiento de la protagonista nos recuerda a Yerma quien rehúsa quedarse en casa y sale a la calle, desobedeciendo las órdenes de su marido, y a Adela que, resistiéndose a su madre, sale al corral para juntarse con Pepe.

El final de la obra ve la vuelta del Zapatero y la Zapatera que lo recibe de nuevo en casa (Lorca, 2010, pp. 153-155). Este acto de la protagonista no debe entenderse como una contradicción en su feminismo. La ciudadanía femenina española de principios del siglo XX necesitaba a un hombre para sobrevivir en la sociedad⁶⁸ puesto que, al no disfrutar de derechos civiles y políticos, necesitaba el permiso de una autoridad masculina para realizar cualquier desempeño público. De hecho, la Zapatera afirma del Zapatero que él era su “alegría, [su] *defensa*” (Lorca, 2010, p. 132, mis cursivas). Cuando vuelve su marido, ella se alegra porque significa que ya no lucha sola contra el pueblo: “Callarse, largos de lengua, ¡judíos colorados! Y ¡venid!, venid ahora si queréis. Ya somos dos a defender mi casa, ¡dos! ¡dos! Yo y mi marido” (Lorca, 2010, p. 155). La aceptación de la Zapatera de su marido no disminuye su feminismo porque ella siempre ha sabido defenderse de la cultura patriarcal; simplemente ella se alegra porque ahora no se tiene que defender sola⁶⁹.

Además, también hay que tener en cuenta el concepto de la honra. Cuando la Zapatera afirma que “una mujer casada debe estarse en su sitio como Dios manda” (Lorca, 2010, p. 103) lo dice por salvaguardar su honra y la de su marido. Es decir, esa afirmación no tiene intención de restringir las libertades de las mujeres y promover su subordinación, sino que había que obedecer los dictámenes sociales para evitar las graves consecuencias que habría generado una deshonor. De hecho, la Zapatera asegura que siempre fue y siempre será decente (Lorca, 2010, p. 103).

En el caso de esta obra, el pueblo asedia e inculpa a la Zapatera por unos hechos de los cuales no lleva ninguna culpa: la miseria de su marido y su marcha, su trabajo en la taberna y

⁶⁸ Como afirma Vilches de Frutos (2005, p. 533) en su trabajo comparativo entre la Penélope de Ulises y la Zapatera de Lorca, “[a]mbas son mujeres conscientes de la endeble situación en la que se hallan precisamente por su condición de mujeres sin varón en una sociedad patriarcal”.

⁶⁹ Esta explicación se puede aplicar también a lo que dice la Zapatera cuando se marcha el Zapatero: “¿Qué va a ser de mí sola en esta vida?”. No se ha incluido este discurso en nuestro análisis puesto que, mientras que es incluido en los apógrafos Margarita Xirgu y Lola Membrives, recogidas en las ediciones de Guillermo del Toro (1938) y Mario Hernández (1982) respectivamente, la edición que utilizamos en esta tesina lo excluye.

la pelea entre los mozos a finales de la obra por la cual la gente la quiere matar. El pueblo “constrains women’s autonomy, decision-making, and opportunities” (Lombardo y Meier, 2016, p. 620) porque, si no fuera por sus normas sociales, la Zapatera habría seguramente sobrevivido en la ausencia de su marido desempeñando más quehaceres a favor de su liberación y emancipación.

Volviendo a nuestro argumento anterior, ya tenemos una respuesta que explica la brusquedad de la Zapatera y su actitud violenta de las cuales nos advirtió el autor a principios de la obra. Aunque la discriminación del pueblo con ella y las huellas de la consecuente opresión son constantes a lo largo de toda la obra, la Zapatera lo manifiesta abiertamente en las últimas escenas: “Yo he hablado así porque estoy sobre ascuas; todo el mundo me asedia, todo el mundo me critica, ¿cómo quiere que no esté acechando la ocasión más pequeña para defenderme?” (Lorca, 2010, pp. 134-135). El carácter brusco de la Zapatera se debe al hecho de que siempre se ha tenido que defender del pueblo y de la “realidad que la cerca” (Lorca, 2010, p. 60).

La situación de la Zapatera recuerda al caso de Nevenka Fernández⁷⁰, la concejal que en 2001 denunció públicamente el acoso sexual que recibió por parte del alcalde Ismael Álvarez. En vez de apoyarla, la sociedad española la achacó hasta tal punto que la joven política se tuvo que huir del país, por un hecho del que había sido víctima y por el que no llevaba culpa alguna. Álvarez, por otra parte, siguió trabajando en la alcaldía incluso después de haberse convertido en el primer político en España condenado por abuso sexual.

Es de importancia, a mi parecer, resaltar la historia de Nevenka porque setenta años separan su realidad de aquella de la Zapatera y, a pesar de esta distancia de tiempo durante la cual la sociedad supuestamente ha avanzado, las dos mujeres reciben el mismo tratamiento por la gente. De ahí que esta obra, como las otras dos que analizamos en esta tesina, sirve como testimonio de la universalidad de Lorca cuya denuncia de la cultura patriarcal sigue siendo una necesidad y una cuestión palpitante en la presente sociedad.

A modo de conclusión, podemos afirmar que la Zapatera encaja con la descripción de Offen en virtud de que cuestiona, denuncia y se rebela contra las normas sociales de la

⁷⁰ Si al lector le interesa este caso, sugiero la lectura del siguiente libro: Millás García, J. J. 2005. *Hay algo que no es como me dicen: El caso de Nevenka Fernández contra la realidad*. Madrid: Debolsillo.

sociedad patriarcal que la margina por no adherirse a la moralidad de la época, reivindicando así su derecho a la libertad. Como bien señala Johnson (2008, p. 260), para la Zapatera “liberty is no longer an abstract, existential concept, but a physical reality in a concrete social situation”.

Como el mismo Lorca dice, la Zapatera “no es una mujer en particular, sino todas las mujeres” (Lorca citado por Rincón, 1970, p. 301) quienes han sido oprimidas por la cultura machista. No obstante, la Zapatera, a diferencia de otras mujeres en el pueblo, rechaza acatar el orden social que promueve la dominación masculina y es en este principio donde reside todo su feminismo. En vez de convertirse, como afirma Burton (1983, p. 266), en “custodians of the evidence to be used in the domination and prosecution of their own sex” mujeres como la Zapatera “turn their energies inward, developing an insight and sensitivity that the male views as foreign and often threatening” (Burton, 1983, p. 266).

La Zapatera es la excepción en un mundo de mujeres quienes, en su mayoría, aceptan su estado de subordinación sin cuestionarlo y, es más, lo imponen a otras mujeres condenándolas cuando estas se desvían de la moral social católica. Está claro que la protagonista lorquiana sacudió ya hace tiempo “ese estado de catalepsia espiritual en que la sumieron los prejuicios masculinos” (Cambrils, 2020, p. 45) del que habló Cambrils, si es que ha estado sumido en él alguna vez. La Zapatera, contraviniendo todo tipo de dominación masculina, es la excepción feminista en un pueblo donde rige todo lo que se pueda calificar de antifeminista.

2.5 Conclusión

En este capítulo nos hemos propuesto analizar la denuncia de la dominación masculina en las tres obras seleccionadas para esta tesina. Para lograr este objetivo, hemos identificado, primero, las manifestaciones de la dominación masculina y las desigualdades que sufren las mujeres por su estado de opresión. Luego, hemos pasado a analizar si existe una denuncia y/o un cuestionamiento de los valores machistas e, incluso, algún esfuerzo por parte de los personajes por poner fin a la cultura patriarcal.

En primer lugar, vimos que las dos nociones que destaca Cameron se presentan en todas tres las obras. Es decir, en todos los textos existen huellas de una concienciación por parte de

los personajes femeninos de que la sujeción de las mujeres engendra para ellas unas condiciones sociales injustas. En segundo lugar, las obras también presentan rastros del descontento de varios personajes femeninos con su estado de opresión y con las desigualdades que padecen en la sociedad patriarcal.

En *La casa de Bernarda Alba*, vimos cómo Bernarda es la principal representante de los valores defendidos por la sociedad patriarcal, entre los cuales la dominación masculina. Bernarda condena a sus hijas a un luto de ocho años, no está dispuesta a casarlas con “cualquier gañán” y restringe sus oportunidades y libertades. Además de esto, tiene una perspectiva del todo machista acerca del papel de la mujer en la sociedad, limitándola a la obediencia, a la sumisión y a la castidad. En fin, Bernarda es la encarnación por excelencia del antifeminismo.

Adela es la única hija que se atreve a oponerse al “pedernal” (Lorca, 2022, p. 235) de su madre al mantener relaciones sexuales con Pepe el Romano. Adela tuerce la voluntad y las órdenes de su madre para perseguir su definición de libertad: su autonomía corporal y sexual. Con su muerte, Adela “renuncia” a esa libertad, pero escapa del dominio de su madre, rechazando de nuevo así, de manera simbólica, la autoridad patriarcal. En definitiva, Adela es la representación del feminismo en un pueblo donde no cabía el feminismo.

Además, la denuncia de la dominación masculina en esta obra se logra también de manera indirecta mediante la inclusión de algunos acontecimientos, verbigracia las historias de la Hija de la Librada y Adelaida que resaltan la injusticia de la subordinación femenina. El cuestionamiento, aunque limitado, de las hijas también contribuye a este fin. Por lo tanto, el feminismo de la obra, aparte del de la protagonista, en cuanto a esta temática es demostrado.

En *Yerma*, la dominación masculina se representa mayormente por Juan, el marido de Yerma, y el pueblo, el cual vigila constantemente a la pareja y le atribuye a Yerma todos los problemas de su matrimonio. Aparte de Yerma, personajes como la Lavandera 1.^a y la Vieja cuestionan el orden patriarcal que recrimina de manera continua a la mujer. La presencia de estos dos personajes, junto al énfasis sobre la injusticia que se está cometiendo con Yerma por parte del pueblo, contribuyen al feminismo de la obra en cuanto denuncian esta dominación masculina.

Yerma, aunque se define a sí misma como “sumisa”, no se deja dominar por su marido y desafía constantemente sus órdenes de no acceder a la calle. El final de la obra, cuando Yerma mata a Juan, se halla cargado de simbolismo. Aquí Yerma no solo pone fin a una parte de la dominación masculina en su vida, sino que mata su única esperanza de llegar a ser madre. Al final, el deseo de erradicar la dominación masculina es más potente que su deseo de maternidad. Yerma no solo “challenge[s] male domination in culture and society” (Offen, 2000, p. 24), sino que la elimina de su vida.

En cuanto a *La zapatera prodigiosa*, las figuras que simbolizan la dominación masculina son, en esencia, tres: el Zapatero, el Alcalde y el pueblo. Su representación negativa en la obra constituye una denuncia de la cultura patriarcal que tiene por objetivo someter a la mujer. La Zapatera, sin embargo, no se deja oprimir por la dominación masculina en cuanto rechaza subordinarse a su marido y tampoco se deja intimidar por el Alcalde, echándole en cara su incompetencia profesional y rechazando sus cortejos. Con respecto al pueblo, la Zapatera lucha constantemente “con la realidad que la cerca” (Lorca, 2010, p. 60), enfrentándose a los valores patriarcales que representa el pueblo, entre los cuales se cuenta la dominación masculina. En definitiva, la Zapatera exhibe rastros feministas en una sociedad que estaba dispuesta a ocasionar su perdición y honra. Es en este aspecto donde reside el feminismo de la obra.

Como se ha sostenido, aunque algunas acciones y discursos de las protagonistas de estas obras nos pueden parecer contradictorios a primera vista, no debemos olvidar el tradicionalismo de la sociedad española del primer tercio del siglo XX donde estas mujeres transgresoras buscaban su definición de libertad en un mundo de prejuicios masculinos. Resulta natural e incluso inevitable que haya contradicciones en sus discursos. No olvidemos tampoco la falta de acceso a una formación intelectual en esa época, especialmente en la España rural. No obstante, estas mujeres lorquianas logran romper tabúes sociales en aras de poner fin a su opresión.

En definitiva, en estas tres obras Lorca enfatiza la lucha entre el individuo y la sociedad, el oprimido y el opresor, la mujer y el patriarcado. La denuncia de las injusticias cometidas por la dominación masculina y la sociedad patriarcal hace que las obras de nuestro autor cobren, por lo menos en cuanto a esta característica del feminismo, una naturaleza feminista,

coincidiendo, de esta manera, tanto en los principios del feminismo actual como en los del discurso feminista español de principios del siglo XX.

CAPÍTULO 3: LA REIVINDICACIÓN DE LA IGUALDAD DE DERECHOS EN LAS OBRAS DE LORCA

3.1 Introducción

Este capítulo tratará la reivindicación del derecho a la igualdad de género en las tres obras aquí tratadas, fundamentalmente en lo referente a tres derechos concretos, necesarios para la liberación y emancipación moral de la mujer: el derecho a la educación, el derecho a ejercer profesiones liberales y el derecho a una plena autonomía corporal.

Como ya hemos comentado, el acceso de las mujeres a una instrucción formal adecuada fue uno de los derechos más reclamados por las feministas españolas durante la época de Lorca, especialmente en cuanto a su importancia en el desenvolvimiento intelectual de la mujer como madre. Por esa razón, analizaremos si se halla en ellas una reclamación de la mejora de la condición femenina en cuanto a este aspecto.

El derecho moral a ocupar un puesto remunerado en el mercado laboral es prominente en las teorías del feminismo de hoy en día y en las del primer tercio del siglo XX. Sin embargo, mientras que algunas feministas españolas lo reclamaron con el último fin de cultivar a la mujer para que desempeñe su misión esencial, esto es, la maternidad, la teoría feminista de Cameron, así como las tesis de otras feministas actuales, insisten en la división sexual en el hogar y en la emancipación de la mujer fuera de su papel tradicional.

El tercero de los derechos es la autonomía corporal femenina. Se examinará si los textos contienen huellas de una lucha por la liberación y emancipación de las mujeres en cuanto a la consecución de “ownership over their own bodies” (Firestone, 1972, p. 19). Este análisis requiere por su parte la consideración de un tema exhausto en la literatura lorquiana, esto es, la represión y frustración sexual que condicionó la trayectoria tanto personal como artística de nuestro autor.

3.2 La reivindicación del derecho a una educación formal para las mujeres

3.2.1 Introducción

Como se ha descrito en el primer capítulo, la consecución del derecho de las mujeres a una formación intelectual fue muy importante para las feministas españolas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esas feministas afirmaron que una instrucción apropiada era imprescindible para que las mujeres no viviesen más “en paradisíaca inocencia” (Pardo Bazán, 1966, p. 147); para que no sigan en “santa ignorancia, haciendo su papel de muñecas graciosas e irresponsables” (Martínez Sierra, 2023b, p. 64). En el feminismo incipiente español, esta reivindicación a la educación fue importante para culturizar a la mujer y prepararla para desempeñar su “suprema obligación” (Martínez Sierra, 2023b, p. 110).

Se analizará, por lo tanto, si en las tres obras objeto de nuestro estudio se percibe la lucha de las mujeres por obtener una formación académica. Este examen también implica considerar el tipo de “educación” que reciben las mujeres en los textos en cuanto a “la trilogía doméstica⁷¹ que las confina a la exclusividad en la vida privada” (González Pérez, 2008, p. 91).

Como bien apunta Ángel Berenguer (1992, p. 5), uno de los objetivos más importantes de “La Barraca”, el teatro ambulante que dirigió Lorca al lado de Eduardo Ugarte, era el de “ofrecer experiencias formativas y culturales a los medios rurales”, especialmente en cuanto a la situación de opresión de la mujer española y, por ende, la importancia de la educación para su emancipación social. Dicho lo cual, es improbable que las obras que estamos analizando en esta tesina, ambientadas en la sociedad andaluza, presenten reivindicaciones de una educación completa puesto que la mayoría de la población femenina, como veremos en los siguientes párrafos, no iba al colegio.

Con el objeto de proporcionar una panorámica del contexto socioeducativo de las obras de Lorca, quisiese compartir con el lector algunas estadísticas del analfabetismo en Andalucía en el primer tercio del siglo XX. En el caso de las tres obras que nos interesan ahora, que tienen un trasfondo rural, hemos que considerar sobre todo la situación de analfabetismo en las zonas rurales, puesto que el proceso de emancipación social de la mujer se desarrolló más lentamente en los pueblos que en las ciudades.

⁷¹ Esta trilogía doméstica de la que habla Teresa González Pérez (2008, p. 91) consiste en “el hogar, el matrimonio y la maternidad”.

En su trabajo *La educación en España en el primer tercio del siglo XX: la situación del analfabetismo y la escolarización* (2009), Alfredo Liébana Collado sostiene lo siguiente acerca del analfabetismo rural:

Vivir en un área rural o en las agropoblaciones del sur, sureste, oeste o noroeste (Andalucía, Murcia, Extremadura, Galicia) suponía en la mayor parte de los casos ser analfabeto. En especial, si además se pertenecía al sexo femenino. No sucedía así en las grandes ciudades [...] (Collado, 2009, p. 9).

Según las estadísticas proporcionadas por el Instituto Nacional de Estadística, el número de habitantes en la comunidad autónoma de Andalucía en los años veinte y treinta se aproximaba a los cinco millones⁷² (Años 1900-1981 y 1991: INE. Censos de población de España). Durante los años treinta, la mitad de estos habitantes (2.447.487 habitantes, de los cuales 1.145.206 hombres y 1.302.281 mujeres) eran analfabetos, mientras que en el año 1920 este número constituyó más de la mitad de la población (2.800.138 habitantes analfabetos) (Años 1900-1981 y 1991: INE. Censos de población de España).

De estas cifras se desprende que en la época en que Lorca escribió y publicó las obras que estamos analizando en esta tesina, esto es, los años veinte y treinta, el porcentaje de analfabetismo en la comunidad andaluza era alto. Consiguientemente, no se puede esperar que los textos muestren una reivindicación explícita de la necesidad de la educación para las mujeres puesto que para ellas en aquel tiempo la educación era prácticamente inexistente en las zonas rurales.

3.2.2 *La casa de Bernarda Alba*

El contexto rural de *La casa de Bernarda Alba*, así como el luto de ocho años, el cual es una imposición social que les imposibilita a las hijas acceder a una educación formal fuera del hogar, hacen que el tipo de educación que retrata Lorca en esta obra sea la que imparte la familia, en este caso Bernarda. Esta “educación”, como veremos enseguida, se corresponde con las enseñanzas patriarcales que preparaban a las mujeres para cumplir su función en la

⁷² Véase la siguiente tabla estadística indicando el número de habitantes en Andalucía por año:

| | 1900 | 1910 | 1920 | 1930 |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Andalucía | 3.562.606 | 3.828.916 | 4.225.667 | 4.609.879 |

(Años 1900-1981 y 1991: INE. Censos de población de España).

sociedad como ángel del hogar (madre, esposa y ama de casa) y conformarse al ideal de feminidad de aquel entonces, esto es, la sujeción, la pasividad, la obediencia y la castidad, entre otros valores. Por lo tanto, el tratamiento de la educación en esta obra sirve para criticar aquella transmitida en la casa que consiste, esencialmente, en enseñanzas tradicionalistas. De esta manera, Lorca hace hincapié en la necesidad de una educación que pueda formar un sentido crítico en las mujeres.

Como bien señala Edith Valeria Zárate de la Cruz (2022, p. 75), “la instrucción de Bernarda no solo ha recaído sobre sus hijas”, sino que ella se permite educar o, más bien, reprimir a otras mujeres en cuanto a su comportamiento con los hombres. Obsérvese al respecto las siguientes palabras de Bernarda: “Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana” (Lorca, 2022, p. 151).

La constante preocupación por “el qué dirán”⁷³ forma parte de la educación que imparte Bernarda a sus hijas. Este comportamiento se recalca en todo momento de la obra culminando en el suicidio de Adela, la cual Bernarda insiste en que ha muerto virgen, asegurando, incluso en su muerte, la continencia de su hija (Lorca, 2022, pp. 278-280). En fin, Bernarda condena a esas mujeres que muestran una inclinación sexual y que se desvían así de los cánones de feminidad de aquel entonces que defendían la castidad y la pureza de la mujer.

Las enseñanzas que transmite Bernarda a sus hijas consisten mayormente en valores y tradiciones patriarcales que ella misma heredó de las generaciones pasadas. La herencia de estas tradiciones se realza cuando la misma Bernarda afirma que, “Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo” (Lorca, 2022, p. 157), refiriéndose al luto de ocho años. La moral patriarcal a la cual suscribe Bernarda se hace patente en la imposición de arquetipos sociales fijos para sus hijas (Lorca, 2022, p. 158). Asimismo, Poncia les asegura a las hijas que cuando Angustias tendrá hijos “v[an] a estar cosiendo mañana y tarde” (Lorca, 2022, p. 209), haciéndose eco de la educación de la época que preparaba a la mujer para desempeñar las tareas del hogar.

Además, en cuanto al matrimonio, la educación que ofrece Bernarda a sus hijas consiste en enseñarlas a preocuparse más por sus maridos que por ellas mismas. Esta observación se

⁷³ Véase: “Bernarda: Yo no me meto en los corazones, pero *quiero buena fachada* y armonía familiar” (Lorca, 2022, p. 250, *mis cursivas*).

manifiesta en la conversación que mantiene con Angustias en el tercer acto en la cual esta última le revela a su madre sus preocupaciones y dudas acerca de su matrimonio inminente con Pepe el Romano:

Bernarda: ¿Qué cuenta Pepe?

Angustias: Yo lo encuentro distraído. Me habla siempre como pensando en otra cosa. Si le pregunto qué le pasa, me contesta: «Los hombres tenemos nuestras preocupaciones».

Bernarda: *No le debes preguntar*. Y cuando te cases, *menos*. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos.

Angustias: Yo creo, madre, que él me oculta muchas cosas.

Bernarda: *No procures descubrirlas, no le preguntes y, desde luego, que no te vea llorar jamás* (Lorca, 2022, pp. 250-251, mis cursivas).

En este fragmento se subraya la defensa de Bernarda de los valores que componían el ideal de feminidad al que tenía que adherirse la mujer en el matrimonio a principios del siglo XX: el silencio⁷⁴, la capitulación y la impasibilidad. Este tipo de sistema educativo fue criticado por feministas como Pardo Bazán (2018, p. 102) quien sostuvo que una educación en que “sus padres tratan de educar [a la mujer] con arreglo a las ideas o preocupaciones del sexo masculino [...] limita a la mujer, la estrecha y reduce, haciéndola más pequeña aún que el tamaño natural, y manteniéndola en perpetua infancia”.

En otro momento de la obra, Poncia también les avisa a las hijas que “el hombre, a los quince días de boda, deja la cama por la mesa, y luego la mesa por la tabernilla. Y la que no se conforma, se pudre llorando en un rincón” (Lorca, 2022, p. 198). Es decir, quien sufre es la que no se conforma a su sino, que es el de ser una esposa perfecta el cual equivalía a una sumisión total a su marido.

En fin, Bernarda procura imponer los valores patriarcales a sus hijas, forjándolas en el modelo femenino de esa época justificándolo con un “[e]so tiene ser mujer” (Lorca, 2022, p. 157). En definitiva, la educación que reciben las hijas en esta obra es la educación que recibían las mujeres en aquella época la cual se proponía, fundamentalmente, a prepararlas para cumplir su función de madres, esposas y amas de casa en la sociedad.

⁷⁴ La imposición del silencio sobre las mujeres es constante. En el primer acto, Bernarda le escupe las siguientes palabras a una de las muchachas del duelo, después de que esta sale en defensa de los pobres: “A tu edad no se habla delante de las personas mayores” (Lorca, 2022, p. 149).

Por lo tanto, no se halla en esta obra una clara y explícita reivindicación del acceso de la mujer a una formación intelectual y, por ende, no se puede afirmar que el texto exhiba feminismo alguno en cuanto a esta característica. Como se ha expuesto en la introducción de este apartado, el contexto rural de la obra, así como el luto de ocho años aseguran la imposibilidad del acceso de las hijas al mundo exterior donde podrían adquirir una educación formal que les sería de importancia en el desempeño de una profesión remunerada. Dicho esto, tampoco se halla en la obra un rechazo de tal educación; simplemente no se alude a ello.

Así pues, en esta obra Lorca no suscribe abiertamente uno de los principios por el que tan vehementemente lucharon las feministas españolas en el primer tercio del siglo XX. Dicho lo cual, nuestro autor, acentúa, mediante Bernarda, el tipo de educación que oprimía a las mujeres en aquel entonces la cual las preparaba, en síntesis, para desempeñar los deberes tradicionales femeninos, circunscribiendo así su emancipación social. Esta crítica de la educación que les transmite Bernarda a sus hijas coincide en la crítica que desarrollaron feministas como Nelken y Pardo Bazán en cuanto a la educación femenina de principios del siglo. De ahí que se puede afirmar con casi total seguridad que Lorca le otorgó énfasis a este asunto para evidenciar la necesidad de una educación apropiada que ayude a las mujeres emanciparse y librarse de los prejuicios masculinos.

3.2.3 *Yerma*

Tampoco hallamos en *Yerma* una reclamación explícita del derecho femenino a una formación intelectual, sino, más bien, el realce y la dramatización del carácter escaso de las oportunidades de la mujer en una sociedad que la valora solamente en cuanto a su función de madre. Gracias a la atención que se otorga a la opresión de Yerma en la obra, Lorca lucha por unas condiciones mejores para las mujeres, entre las cuales se cuenta el acceso a una instrucción formal.

Yerma, como las otras muchachas del campo, es consciente de que carece de libertad porque no existen oportunidades en el campo que podrían emancipar a las mujeres, como ella misma hace patente: “Las muchachas que se crían en el campo, como yo, tienen cerradas todas las puertas” (Lorca, 2021, p. 57). En la sociedad de *Yerma*, se educa a la mujer acerca la importancia de su destino como madre, esposa y ama de casa, lo cual coincide en los discursos

religioso y médico-científico que resaltamos en el primer capítulo. Cualquier mujer que no se conforma a este modelo se rechaza y se abochorna por la sociedad. Este es el caso de Yerma que, por su esterilidad, no llega a ser madre y es objeto de crítica por el pueblo⁷⁵.

Dicho esto, cabe señalar que en la obra tampoco se hace alusión alguna a la educación que reciben los hombres y que esta sea superior en algún modo a aquella que reciben las mujeres. La obra está ambientada en un pueblo rural lo cual significa que, en su mayoría, ni hombres ni mujeres tienen acceso a una formación intelectual. De hecho, en la obra solo se hace referencia al trabajo de campo que desempeñan los hombres como Juan y Víctor, pero en ninguna parte de la obra se menciona que los hombres de campo disfruten de más privilegios que las mujeres en cuanto a su educación. Por lo tanto, uno de los motivos que podrían explicar por qué Lorca no trata la educación femenina en esta obra es precisamente porque el contexto rural de principios del siglo XX no lo permite. No era la norma para las personas que vivían en el campo acceder a una educación, sino, más bien ayudar a su familia en el campo y en la casa.

Ahora bien, la educación informal que recibían los hombres en la familia en aquella época era diferente de la que recibían las mujeres; a los hombres se les inculcaba valores “masculinos” entre los que estaban la firmeza, la agresión y la fuerza, mientras que a las mujeres se les enseñaba a someterse a la dominación varonil. Este aspecto se puede percibir en varias partes de la obra, como vimos en el capítulo anterior, pero principalmente en el matrimonio de Yerma y Juan en el cual este último impone su dominación: “Juan: Cuando te den conversación cierra la boca y piensa que eres una mujer casada” (Lorca, 2021, p. 82). La dominación de Juan se origina por su preocupación de conservar la honra de su familia, por la cual se enseña a las mujeres a comportarse de manera decente y conforme a los ideales de la época.

Como ya hemos señalado, en la España de principios del siglo XX la promiscuidad estaba mal vista en las mujeres, a diferencia de los hombres. Consiguientemente, a las mujeres no se las educaba acerca de las relaciones sexuales y de la importancia de la libertad sexual en el proceso de emancipación de la mujer. Esta falta se puede percibir en la conversación entre Yerma y la Vieja durante la cual esta última insiste en la importancia del placer sexual,

⁷⁵ Esto se puede observar en la escena de las lavanderas cuando estas hacen patente su desaprobación acerca de la condición estéril de Yerma (Lorca, 2021, pp. 69-77).

mientras que Yerma le explica que se contrajo matrimonio con Juan porque “[s]e lo dio [su] padre y lo acept[ó]” (Lorca, 2021, p. 56). Para Yerma, el matrimonio es un medio para alcanzar su más deseado fin, el de tener hijos, y el sexo sirve para procrear porque así se la educó. De hecho, cuando la Vieja le pregunta a Yerma si le gusta su marido, esta titubea, como si no se hubiese reparado en pensar en la importancia de eso hasta ese momento:

Vieja: Oye. ¿A ti te gusta tu marido?

Yerma: ¿Cómo?

Vieja: Que si lo quieres. Si deseas estar con él...

Yerma: No sé (Lorca, 2021, p. 55).

Consecuentemente, esto desencadena en Yerma, y en muchas mujeres más, unas creencias erróneas acerca de cómo puede solucionar su esterilidad, recurriendo a prácticas supersticiosas como cuando le pide ayuda a Dolores la conjuradora (Lorca, 2021, pp. 93-95) o cuando acude a la romería con la esperanza de que las oraciones la ayuden a engendrar un hijo (Lorca, 2021, p. 103).

Además, la falta de educación sexual que recibían las mujeres en esa época hacía que se formasen creencias desacertadas acerca de la concepción de un hijo, basadas muchas veces en convicciones religiosas: “Vecina 1.^a: Pero mientras esperas la gracia de Dios debes ampararte en el amor de tu marido” (Lorca, 2021, p. 95). Esta ignorancia también se percibe en Yerma, quien cree que le nacerá un hijo gracias a la fuerza de su voluntad. Acerca de esta observación, indica Reed Anderson (1982, p. 46) que Yerma “erroneously believes that she, like the earth itself, can be made to flourish by an act of positive will in harmony with her husband's, and that her barrenness must therefore be the result of an act of negative will on the part of Juan”.

Irónicamente, aunque la sociedad patriarcal valora a la mujer solamente por su habilidad para ejercer la maternidad, tampoco se la educa acerca de cómo ser madre, como se puede observar en la conversación entre Yerma y María en el primer acto durante la cual esta última le manifiesta sus preocupaciones acerca de su maternidad inminente:

Yerma: (Con curiosidad.) ¿Y qué sientes?

María: No sé. Angustia.

[...]

María: Estoy aturdida. No sé nada.

Yerma: ¿De qué?

María: *De lo que tengo que hacer [...]* (Lorca, 2021, p. 46, mis cursivas).

De hecho, cuando las mujeres en esta obra imparten alguna información siempre lo hacen mediante la narración de acontecimientos que ellas han presenciado, mediante las “tonterías de los viejos” (Lorca, 2021, p. 60) o refiriéndose a sucesos de los cuales han escuchado hablar: “Yerma: *Siempre oí decir que las primerizas tienen susto*” (Lorca, 2021, p. 49, mis cursivas); nunca mediante hechos certeros.

En definitiva, en esta obra Lorca no “aboga por una educación íntegra” (Cook, 1977, p. 259) para las mujeres de manera explícita, de acuerdo con las teorías feministas españolas de a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El feminismo de este texto, pues, queda indemostrado en cuanto a esta característica. Dicho esto, es viable concluir que Lorca resaltó la opresión femenina para así justificar la importancia y la necesidad de la consecución de los derechos, entre los cuales el acceso a una educación formal para las mujeres, por los cuales luchaban feministas como Burgos, Nelken, Martínez Sierra y Campoamor durante la época en que nuestro autor escribió estas obras.

3.2.4 *La zapatera prodigiosa*

En *La zapatera prodigiosa* tampoco desarrolló Lorca una defensa explícita del acceso de las mujeres a una enseñanza formal. De hecho, como también hemos comentado acerca de *Yerma* y como también es notable en *La casa de Bernarda Alba*, tampoco se hace alusión alguna a la educación que reciben los hombres. Las únicas referencias que se hallan en la extensión de toda la obra es cuando el Niño le dice a la Zapatera que “todos los días estudi[a] muy bien la gramática” (Lorca, 2010, p. 64) y cuando se nos revela que al Zapatero le gusta la lectura: “Yo debí haber comprendido, después de leer tantas novelas, que las mujeres les gustan a todos los hombres, pero todos los hombres no les gustan a todas las mujeres” (Lorca, 2010, p. 70).

Las enseñanzas que se imparten tanto a los hombres como a las mujeres en cuanto al matrimonio se hacen patentes en esta obra mediante la figura del Alcalde. La imposición de

papeles masculinos y femeninos fijos en el matrimonio por parte del Alcalde refleja el dogma social de aquel entonces que requería dominación por parte del marido y sumisión por parte de la mujer. De hecho, el Alcalde le regaña al Zapatero por no saber domar a su mujer (Lorca, 2010, p. 78) e intenta imponer su autoridad a la Zapatera (Lorca, 2010, p. 114).

Obsérvese que no se halla en instante alguno en esta obra un rechazo de una formación intelectual por la Zapatera, sino que simplemente no se hace alusión a ello. El contexto sociocultural del texto dificulta la reclamación de un derecho cuya importancia en los pueblos era todavía escasa. Por lo tanto, el feminismo en esta obra no incluye la defensa de una formación intelectual para la mujer. Por ello, no encaja con las teorías feministas españolas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX que reivindicaron el acceso de las mujeres a una instrucción formal. Dicho esto, y a modo de reiterar lo ya explicado, tampoco existe rechazo alguno de la educación, ni por la obra ni por la protagonista. De hecho, la ignorancia de algunos individuos en la obra, como las Vecinas y el Alcalde, evidencia la necesidad de una educación que fomente en el pueblo valores progresistas, especialmente respecto a la condición de la mujer.

Así pues, a modo de conclusión, la intención de Lorca en esta obra reside en el rechazo de la Zapatera de todas las enseñanzas que se transmitían a las mujeres en aquel entonces: sumisión, obediencia y acatamiento del código moral de la época. La Zapatera desafía las órdenes que su marido trata de imponerle y, de paso, transgrede los dictámenes sociales que educan a la mujer a aceptar su estado de sometimiento, oprimiéndola e impidiendo su emancipación.

3.2.5 Conclusión

En este apartado hemos tratado la presencia de una reivindicación del acceso de las mujeres a una enseñanza que pueda fomentar en ellas capacidades intelectuales. Se ha concluido que, posiblemente por razones socioculturales, en ninguna de las tres obras y en ninguna de las tres protagonistas hallamos una reclamación explícita de este derecho, sino, más bien, el constante resalte de la opresión de las mujeres que deja en evidencia la necesidad de una formación intelectual que incentive en ellas un sentido crítico que las ayude a “sacudir

ese estado de catalepsia espiritual en que la[s] sumieron los prejuicios masculinos” (Cambrils, 2020, p. 45).

La evidencia de esta necesidad también se consigue mediante la inclusión de personajes que tienen una mentalidad patriarcal en las obras: Bernarda y el pueblo colectivo en *La casa de Bernarda Alba*; Juan y las lavanderas en *Yerma*; y el Alcalde, las vecinas y los demás vecinos en *La zapatera prodigiosa*. Para erradicar la ideología machista se necesita una buena instrucción que eduque tanto al sexo masculino como al femenino acerca de la valía social de las mujeres más allá de su papel como madres, esposas y amas de casa. Este fue precisamente el propósito del teatro de Lorca, quien se lamentaba de que en España “las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral” (Lorca citado por Cabello Pino, 2006, p. 138).

En definitiva, en virtud de que Lorca no defiende abiertamente el derecho a la educación formal femenina, no se puede reconocer un grado de afinidad entre las obras aquí analizadas y las tesis de las feministas españolas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Dicho lo cual, la crítica y denuncia que desarrolla nuestro autor en sus textos se hacen eco de la queja que figuras como Pardo Bazán, Nelken y Burgos formularon acerca de la educación de las mujeres en aquella época. A diferencia de Nelken y Martínez Sierra, sin embargo, Lorca evidencia la necesidad de una educación superior para que las mujeres se emancipen socialmente, sin limitarlas a su función tradicional de guardianas del hogar.

3.3 La reivindicación del derecho femenino a acceder al mercado laboral

3.3.1 Introducción

La tercera reivindicación que traza Cameron en su libro es el derecho de las mujeres a acceder al mercado laboral y a desempeñar una profesión remunerada. Ello es imprescindible para la independencia económica de las mujeres, así como para la formación de su dignidad e identidad, tanto profesional como intelectual, en lugar de ser meramente madres, esposas y amas de casa.

Como hemos podido observar en el primer capítulo, un buen número de feministas españolas de principios del siglo XX también luchó por este derecho moral. Por lo tanto, la

presencia de la reivindicación de este derecho en las obras de Lorca se analizará aquí desde ambas perspectivas que inciden en que la mujer deba ocupar su puesto merecido en el mundo profesional. Dicho esto, algunas feministas del primer tercio del siglo XX, como Martínez Sierra, Burgos y Nelken, abogaron por este derecho defendiendo, no obstante, la importancia de la maternidad y el papel de la mujer en el hogar. Se investigará también en las obras, por tanto, el rechazo o la aceptación de este papel.

Así pues, en este apartado se analizará en qué medida se defiende o se rechaza la idea de la mujer trabajadora fuera del hogar. Asimismo, también se sopesará si los personajes femeninos en esta obra aceptan o rechazan la función tradicional a la que la sociedad patriarcal los relega. Una resistencia a este modelo supondría una postura feminista, mientras que lo contrario constituiría el rechazo de uno de los principios básicos del feminismo actual, mas una concordancia con algunas ideas del feminismo español de principios del siglo XX.

3.3.2 *La casa de Bernarda Alba*

La reivindicación del acceso de las mujeres al mercado laboral no se presenta de modo reiterativo en *La casa de Bernarda Alba*. Existen alusiones a lo largo de la obra que indican que el trabajo fuera del hogar lo desempeñan los hombres y que las labores de la casa son responsabilidad exclusiva de la mujer. Bernarda lo dice explícitamente: “Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón” (Lorca, 2022, p. 158), reforzando la idea de “[t]he artificial separation of key life activities into gendered spheres—production versus reproduction, paid versus unpaid work, public versus private domains—and the oppressive effects of these divisions” que describía Mills (2016, p. 283). El discurso y carácter opresivo de Bernarda confirma la tesis de Shulamith Firestone que, como vimos anteriormente, sostuvo que la mayoría de las veces es la familia que oprime a las mujeres. En este caso, Bernarda oprime a sus hijas mediante la perpetuación de la tradición patriarcal de papeles y espacios sociales fijos para hombres y mujeres.

Las tareas “femeninas” consisten mayormente en el cuidado de la casa y del marido amén de la crianza de los hijos. Este modelo o, más bien, el rechazo de este modelo se discutirá con más detenimiento en el siguiente capítulo. De momento, me limitaré a señalar al lector que, aunque se hace mención de las hijas realizando estos quehaceres “femeninos”, como el

bordado (Lorca, 2022, p. 189), en general no se muestran entusiasmadas por aceptar este papel tradicional. A diferencia de Tula en *La tía Tula* (1921) de Unamuno que acepta sus deberes como mujer dedicándose a cuidar a los hijos de su hermana (Garrido Ardila, 2022, p. 44), las hijas de Bernarda se muestran reacias a aceptar este rol, como se puede observar en el siguiente fragmento:

Poncia: Estos encajes son preciosos para las gorras de niño, para manteruelos de cristianar. Yo nunca pude usarlos en los míos. A ver si ahora Angustias los usa en los suyos. Como le dé por tener crías, vais a estar cosiendo mañana y tarde.

Magdalena: Yo no pienso dar una puntada.

Amelia: Y mucho menos cuidar niños ajenos. Mira tú cómo están las vecinas del callejón, sacrificadas por cuatro monigotes (Lorca, 2022, pp. 209-210).

En este fragmento se hace patente un cuestionamiento y una devaluación del papel tradicional femenino por parte de Amelia. Su rechazo de cuidar a los niños de su hermana contrasta en gran medida con la ideología de Tula. Esto es interesante porque mientras que autores como Garrido Ardila⁷⁶ y Johnson⁷⁷ lo desmienten, otros como Paloma Castañeda⁷⁸ reconocen en la representación femenina de Unamuno un grado de feminismo. Sin embargo, como hemos podido observar aquí, la disparidad entre el pensamiento de Tula y las hermanas deja en evidencia la desavenencia en la imagen de la mujer en Unamuno y aquella lorquiana, en cuanto nuestro autor le permite a la mujer defenderse e impugnar algunos de los principios patriarcales que le imponían las normas sociales de la época. Ello demuestra la posición avanzada que mantenía Lorca respecto a sus contemporáneos por lo que corresponde a la representación femenina en la literatura.

Algunos discursos que hacen las hijas están mancillados por el deseo de salir del hogar, acceder a la sociedad y disfrutar del trabajo. Este anhelo se refleja especialmente en Adela quien sostiene, “[m]e gustaría poder segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muerde” (Lorca, 2022, p. 213). Adela, descrita por Johnson (2008, p. 273) como “the “new woman” who

⁷⁶ Véase Garrido Ardila, J.A. 2022. Unamuno ante la crítica feminista: el caso de La tía Tula. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. (50), pp. 29-55.

⁷⁷ Véase Johnson, R. 2003. *Gender and nation in the Spanish modernist novel*. Nashville: Vanderbilt University Press.

⁷⁸ Véase Castañeda, P. 2008. *Unamuno y las mujeres*. Madrid: Vision Libros.

would like to work”, ansía otra alternativa a los trabajos “femeninos” que la limitan al espacio interior de la casa.

Este deseo también se percibe en las otras hijas como Magdalena que manifiesta su anhelo de trabajar: “Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura” (Lorca, 2022, p. 157). Las palabras de Magdalena evidencian una devaluación del papel tradicional de las mujeres como amas de casas coincidiendo en la parte del feminismo actual que se esmera en “devaluating [the] traditional domestic role” (Cameron, 2019, p. 59). De ahí que, no se está diciendo que por el mero hecho de devaluar las tareas domésticas la obra coincide en los principios del feminismo actual; concuerda con la teoría feminista actual en cuanto devalúa y cuestiona un papel que, en aquella época, no permitía el desarrollo de la mujer. Así las cosas, el pensamiento de Adela y Magdalena se desvía de las teorías de algunas feministas españolas del primer tercio del siglo XX como Burgos, Nelken y Martínez Sierra que defendieron el derecho femenino a acceder el mercado laboral sin que esto conllevara una desestabilización de su función en el hogar.

La única referencia constante que se hace a un desempeño profesional ejercido por las mujeres en la obra⁷⁹ es a través de las dos criadas: Poncia y otra criada (a la que el autor no da nombre). La introducción de las criadas en la obra se puede interpretar como una herramienta feminista de Lorca puesto que, como hemos sostenido en el primer capítulo, el feminismo tiene por objeto reparar en la condición de todas las mujeres, a prescindir de su posición socioeconómica.

Gracias a la inserción de los personajes de Poncia y la Criada, Lorca nos ofrece una perspectiva sobre las mujeres españolas de estrato social bajo. Además, mediante estas dos criadas, Lorca pone de relieve la discriminación de Bernarda con los que no son de su clase. Este atributo se manifiesta en las palabras que le escupe a la Criada en su primera aparición en escena: “Menos gritos y más obras [...] Vete. No es éste tu lugar [...] Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias” (Lorca, 2022, pp. 148-149).

⁷⁹ Quisiese señalar que también se hace referencia en la obra a otras profesiones que ejercen mujeres que no aparecen en escena como las prostitutas. También se hace referencia en una ocasión en la obra, en el tercer acto, al trabajo que desempeña Bernarda con relación al ganado:

“Prudencia: Has sabido acrecentar tu ganado.

Bernarda: A fuerza de dinero y sinsabores” (Lorca, 2021, p. 244).

Asimismo, Bernarda se comporta de manera discriminatoria con Poncia, la cual lleva “[t]reinta años lavando sus sábanas, treinta años comiendo sus sobras, noches en vela cuando tose, días enteros mirando por la rendija para espiar a los vecinos y llevarle el cuento; vida sin secretos una con otra” (Lorca, 2022, p. 143). Lo natural sería que Poncia se percibiese como un miembro más de la familia. No obstante, Bernarda se refiere a ella como una “extraña” (Lorca, 2022, p. 225) y reduce su papel al de simple criada como revelan sus palabras: “Es lo que debías hacer. Obrar y callar a todo es la obligación de los que viven a sueldo” (Lorca, 2022, p. 231).

El clasismo de Bernarda es otra manifestación de su antifeminismo. Recuérdese que la discriminación de individuos pertenecientes a rangos sociales inferiores va en contra de lo que defiende el feminismo. El movimiento feminista defiende y considera la condición de todas las mujeres, independientemente de su clase. Bernarda representa todo lo contrario. Este rasgo se manifiesta otra vez más cuando impide el posible noviazgo de Martirio y Enrique Humanes al pertenecer este último a una clase social diferente: “¡Mi sangre no se junta con la de los Humanes mientras yo viva! Su padre fue gañán” (Lorca, 2022, p. 229).

Esta postura se señala también en cuanto a la madre de Poncia a quien Bernarda critica por haber sido prostituta (Lorca, 2022, p. 229). Bernarda revela su desdén hacia las mujeres que ejercen el oficio de la prostitución rechazando y obrando, de esta manera, contra uno de los principios del feminismo actual que, como hemos destacado en el primer capítulo⁸⁰, tiene por objeto considerar los servicios de prostitutas con el mismo respeto que cualquier otra profesión y luchar por aumentar la seguridad de las mujeres en este oficio.

Irónicamente, el pensamiento de Bernarda coincide en el de algunas feministas, tanto actuales como de principios del siglo XX en España como Campoamor⁸¹, que lucharon y siguen luchando por abolir la prostitución al percibirla como una forma de explotación sexual. Sin

⁸⁰ Véase el siguiente punto que hemos destacado en el segundo apartado del primer capítulo: “[...] algunas feministas sostienen que la prostitución se tiene que considerar como cualquier trabajo digno y, por este motivo, hay que concentrarse en luchar por la seguridad de las mujeres que ejercen esta profesión (Cameron, 2019, p. 85)”.

⁸¹ Con respecto a la prostitución, Campoamor hizo el siguiente discurso en las Cortes Constituyentes el 15 de enero del año 1932: “La ley no puede reglamentar un vicio [...] Eso es una gran vergüenza para el Estado; eso es una quiebra para la ética del Estado y de la ley [...] la posibilidad de la degradación de un enorme número de mujeres y la posibilidad de la degradación de un enorme número de hombres a quienes las leyes les dicen que puedan acercarse a una mujer sin amor, sin simpatía, sin siquiera un gesto cordial de estimación” (Campoamor, 1932, pp. 3216-3217).

embargo, el antifeminismo de Bernarda reside en su manera de degradar el trabajo de las prostitutas mientras que estas feministas se esfuerzan hoy y se esforzaron entonces por la erradicación de la prostitución para proteger, a su modo, a las mujeres.

Ahora bien, la ausencia de la reclamación del derecho femenino a ocupar un puesto en el mercado laboral en esta obra se puede justificar mediante dos observaciones. La primera se funda, al igual que en las otras dos obras, en la escasez de oportunidades de las mujeres rurales en comparación con las de las mujeres de la ciudad. En el campo, los desempeños de las mujeres se reducían, esencialmente, a dos: 1) ayudar a su marido en el campo; y/o 2) cuidar la casa y criar a los hijos, siendo esta última la opción más frecuente.

La segunda observación se debe a motivos literarios. El luto de ocho años que Bernarda impone a sus hijas elimina toda posibilidad de que ellas ejerzan algún tipo de oficio profesional. Obsérvese, no obstante, que en ningún momento de la obra se expresa entre las hijas una reticencia o un rechazo de acceder al mundo laboral. Es más, Adela expresa su deseo de salir a segar y Magdalena afirma su predilección por “llevar sacos al molino” (Lorca, 2022, p. 157) a quedarse en casa.

La inserción del luto le permite a Lorca acentuar el dominio de Bernarda sobre sus hijas, enfatizando y dramatizando de esta manera la opresión y la frustración sexual de estas en la casa. El luto priva a las hijas de la vida exterior⁸² y, por lo tanto, nos permite medir su rebeldía o su acatamiento de las normas de su madre. Además, a través de este motivo literario Lorca le otorga un papel importante a la lucha de Adela por su libertad sexual.

En definitiva, en esta obra de Lorca no se desafía la estructura patriarcal de la sociedad mediante la reclamación del acceso de la mujer al mercado laboral porque, aunque se cuestiona el papel tradicional de la mujer y se expresa el deseo de trabajar por algunas de las hijas, no se esfuerza la idea de la mujer trabajadora fuera del hogar. No se halla en la obra un esfuerzo “to ‘de-feminise’ care-giving” (Cameron, 2019, p. 50) o de desmasculinizar el trabajo profesional del que hablaba Cameron.

⁸² Véase: “Bernarda: [...] ¡En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle! Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas” (Lorca, 2022, p. 157).

3.3.3 Yerma

El trabajo en *Yerma* se presenta principalmente de dos formas: los oficios que desempeñan los hombres, como Juan y Víctor, en el campo y las labores que realizan las mujeres en su hogar como madres, esposas⁸³ y amas de casa⁸⁴. Desde principios de la obra, se percibe de inmediato la dedicación de Juan a su trabajo⁸⁵, hecho del cual se queja Yerma cuya soledad le hace anhelar aún más la presencia de un niño en la casa. Como tan ingeniosamente apunta José Megías Aznar (1985, pp. 19-20), el esfuerzo de Juan en el campo puede interpretarse como su manera de compensar su esterilidad y supuesta incapacidad sexual. Es decir, Juan cuida sus tierras, defendiendo el agua “de los ladrones” (Lorca, 2021, p. 66) porque no puede “dar[le] de beber agua” (Lorca, 2021, p. 56) en la boca a su mujer, esto es, no puede fecundar a su mujer de la misma manera que fertiliza sus tierras. La ironía de esta situación se evidencia en el siguiente diálogo entre Víctor y Yerma:

Víctor: Tu marido ha de ver su hacienda colmada.

Yerma: El fruto viene a las manos del trabajador que lo busca (Lorca, 2021, p. 91).

El fruto que viene a las manos de Juan es la fertilización de sus tierras que él “busca” y a que dedica su tiempo completo. Todo lo contrario en cuanto a la fecundidad de su mujer, la cual Juan, por su condición estéril y por su falta de entusiasmo por ser padre, rehúsa.

⁸³ Véase: “Yerma: Con las faenas los hombres están en los olivos, hay que traerles de comer” (Lorca, 2021, p. 58).

⁸⁴ El trabajo doméstico no se representa en la obra solamente en cuanto al personaje de Yerma sino mediante otras mujeres como María la cual se percata de estar embarazada y compra “encajes, tres varas de hilo, cintas y lana de color para hacer madroños” (Lorca, 2021, p. 45). Además, en el diálogo entre Yerma y la Vieja, esta última le afirma: “También yo vengo de traer la comida a mi esposo. Es viejo. Todavía trabaja. Tengo nueve hijos como nueve soles, *pero como ninguno es hembra*, aquí me tienes a mí de un lado para otro” (Lorca, 2021, p. 53, mis cursivas). Es decir, como ella es la única mujer en su familia, es la única que se ocupa de preparar la comida y traérsela a su marido y a sus hijos.

⁸⁵ Véase, a modo de ejemplo, las siguientes alusiones que tienen relevancia para esta observación:

“Juan: Calla. Demasiado trabajo tengo yo con oír en todo momento...” (Lorca, 2021, p. 42).

“Víctor: Dile a tu marido que piense menos en el trabajo” (Lorca, 2021, p. 51).

“Juan: Estaré toda la noche regando” (Lorca, 2021, p. 66).

“Lavadera 4ª: [...] El marido sale otra vez a sus tierras” (Lorca, 2021, p. 68).

“Juan: Mi vida está en el campo [...]” (Lorca, 2021, p. 77).

“Juan: He de cuidar el ganado. Tú sabes que esto es cosa del dueño” (Lorca, 2021, p. 78).

“Víctor: Tu marido ha de ver su hacienda colmada” (Lorca, 2021, p. 91).

“Yerma: Él va con sus ovejas por sus caminos y cuenta el dinero por las noches” (Lorca, 2021, p. 96).

No se halla en *Yerma* una desvalorización de los quehaceres tradicionales de las mujeres, esto es, el cuidado del hogar, el marido y los niños⁸⁶. Vemos que Yerma siempre le prepara y le trae la comida a Juan cuando este está trabajando, aunque él le reitera una y otra vez que no salga de casa. Además, lo que Yerma desea más que la vida propia es ser madre. Ella sostiene que la maternidad le traerá la felicidad máxima; la considera como su único destino, coincidiendo en las enseñanzas religiosas y médico-científicas que se impartían a las mujeres en aquella época.

Aunque Yerma ansía ser madre, es interesante notar que, a diferencia de Tula de *La tía Tula*, y concordando con Amelia de *La casa de Bernarda Alba*, Yerma se niega a cuidar el hijo de su hermano cuando Juan se lo propone como solución a su esterilidad (Lorca, 2021, p. 80). Esta postura de Yerma nos puede indicar que ella ansía la maternidad biológica porque desea cumplir y satisfacer su deber en la sociedad como mujer (parir hijos y criarlos) y, por ende, el cuidar de hijos ajenos constituiría una tarea poco satisfactoria.

Señala Yerma que una mujer que no cumpla con su deber de madre en una sociedad que la valora solo tocante a esa función, es inepta: “¡Cómo no me voy a quejar cuando te veo a ti y a otras mujeres llenas por dentro de flores, y viéndome yo *inútil* en medio de tanta hermosura!” (Lorca, 2021, p. 83, mis cursivas). Estas palabras hacen patente una ideología que no cuenta con una desvalorización de este papel tradicional femenino. Dicho lo cual, no debemos desatender el contexto sociocultural de aquel entonces que limitaba el destino de las mujeres al de la maternidad y defensoras del hogar, como evidencia el siguiente discurso de la protagonista: “Los hombres tienen otra vida, los ganados, los árboles, las conversaciones; las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría” (Lorca, 2021, p. 80).

Tampoco existe en esta obra esfuerzo alguno por desfeminizar el trabajo doméstico en los términos descritos por Cameron, ni siquiera un intento de desmasculinizar el trabajo que ejercen los hombres fuera del hogar. Dicho esto, los pareceres de Yerma en cuanto a la maternidad parecen encajar con los discursos de algunas feministas como Nelken y Martínez Sierra que, aunque lucharon por la emancipación social de la mujer, defendieron la idea de que ser madre es la misión de la mujer en la sociedad, pero esta es materia en la que ahondaremos en el capítulo siguiente.

⁸⁶ Excepto por la Muchacha 2.^a de la cual hablaremos en el siguiente capítulo.

3.3.4 La zapatera prodigiosa

Esta obra es la única de las que estamos analizando en este trabajo que aborda la imagen de la mujer trabajadora en un contexto que no se basa en la domesticidad. Al marchar el Zapatero, la Zapatera convierte la zapatería en una taberna. Esto es muy significativo ya que nuestra protagonista no solo empieza a trabajar para mantenerse —cosa que se consideraba masculina en aquella época por ser una función exclusiva de los hombres—, sino que se adueña de un lugar al que acudían solo hombres y emprender un trabajo que solían ejercer solo ellos. La Zapatera traspasa así los límites de género impuestos por la sociedad patriarcal. La conversión de la zapatería en una taberna supone un esfuerzo por parte de la Zapatera, en palabras de Cameron (2019, p. 58), “to demasculinize the values and assumptions of the workplace”, esto es, desmasculinizar el trabajo remunerado, así como una profesión que se consideraba, y que todavía se considera, inherentemente masculina.

El trabajo de la Zapatera en la taberna resulta igualmente de interés en nuestro estudio feminista porque es otra manifestación de su rechazo de la dominación masculina. En su puesto de trabajo, como hemos señalado en el capítulo anterior, la Zapatera no deja que ningún hombre la avasalle, ni siquiera el Alcalde: el hombre más poderoso e influyente del pueblo. Esto le otorga a la obra un toque de modernidad puesto que luchar contra y erradicar el acoso sexual en el espacio laboral es una de las reivindicaciones más importantes de las teorías feministas actuales.

Al principio de la obra no percibimos en la Zapatera un rechazo absoluto del papel tradicional femenino, puesto que antes de que se marcha su marido, nuestra protagonista le prepara la comida y cuida la casa (Lorca, 2010, p. 75)⁸⁷. Dicho esto, tampoco es que se muestre entusiasmada por aceptar su papel de esposa subordinada y ama de casa. Como nos va revelando su carácter a lo largo de la obra, la Zapatera rechaza y lucha por poner fin a la dominación masculina, así como transgrede las normas de género y empieza a trabajar para mantenerse económicamente, desplazando el trabajo remunerado a un plano superior a los deberes domésticos. Esto supone un rechazo de la cultura patriarcal que limita las oportunidades de las mujeres relegándolas a la esfera privada del hogar. En definitiva, la

⁸⁷ Véase: ““Me casé contigo, ¿no tienes la casa limpia? ¿No comes?” (Lorca, 2010, p. 75).

Zapatera no solo cuestiona el papel tradicional de las mujeres, sino que lo rehúsa. En palabras de Rakhel Villamil-Acera (2021, p. 113), nuestra protagonista es “[l]a ‘new woman’ [quien] decide abiertamente rebelarse contra su destino de mujer domesticada”.

Seguramente el lector se estará preguntando si la Zapatera habría emprendido este trabajo si su marido no se hubiese marchado. Lo cierto es que no se indica en la obra un anhelo por parte de la protagonista por emprender ninguna profesión. Sin embargo, en realidad, poco importa este detalle. La Zapatera podía aceptar los cortejos de los mozos del pueblo o podía simplemente limitarse a los deberes del hogar en la ausencia de su marido. No obstante, ella empieza a trabajar para mantenerse, no permitiendo que sea sometida por ningún hombre en su puesto de trabajo y yéndose en contra de las normas sociales y la autoridad moral de aquel entonces que impedían la emancipación de las mujeres.

En definitiva, podemos concluir que la Zapatera, por los motivos que hemos señalado aquí, coincide en uno de los principios del feminismo que resalta Cameron, esto es, la reivindicación del derecho de ocupar un puesto remunerado en el mercado laboral. La Zapatera, “now a fully mature, breadwinning adult” (Nichols, 1980, p. 347), es la encarnación de la mujer nueva en contraste con la mentalidad tradicionalista de los representantes del pueblo los cuales, al pasar por delante de la taberna, “se santiguan escandalizad[o]s” (Lorca, 2010, p. 101). Como bien expone María Francisca Vilches de Frutos en su estudio comparativo entre la Zapatera de Lorca y la Penélope de Homero,

En este rechazo hacia el papel que la sociedad más conservadora pretende que ejerza, la recreación del mito de Penélope tiene, como tantas otras creaciones de Federico García Lorca, un carácter precursor (Vilches De Frutos, 2005, p. 538).

De este modo, la Zapatera reafirma su feminismo, el cual coincide más en la teoría feminista actual de Cameron que en algunas tesis feministas del primer tercio del siglo XX español, las cuales defendían el derecho de la mujer a trabajar sin que esto perjudique su papel en el hogar y como madre.

3.3.5 Conclusión

Así pues, aparte de *La zapatera prodigiosa* la cual podemos calificar de feminista, tanto a la obra como a la protagonista, en cuanto reivindican el derecho del acceso de la mujer a una profesión remunerada, el feminismo según la teoría de Cameron en *La casa de Bernarda Alba* y *Yerma* queda indemostrado por lo que corresponde a esta característica. Reitero que se tiene que tener en cuenta que el contexto rural de estas obras limitó en aquel entonces el acceso de la mujer a una educación y a un trabajo remunerado, reduciéndola a su papel “natural”, es decir, a su función de esposa y madre. De hecho, el personaje de Yerma sí coincide, en parte, en algunos discursos feministas de esa época como los de Burgos, Nelken y Martínez Sierra.

3.4 La reivindicación de la autonomía corporal de las mujeres

3.4.1 Introducción

Uno de los componentes más importantes de la teoría feminista de Cameron, y del feminismo actual en general, es la reivindicación de la autonomía corporal de las mujeres para otorgarles “the full restoration [...] of ownership over their own bodies” (Firestone, 1972, p. 19). Esta “ownership” consiste en que las mujeres tengan el derecho y el poder de decidir acerca de su cuerpo y su sexualidad.

Así pues, en este apartado se investigarán las manifestaciones de la libertad sexual por parte de las mujeres en las obras. Este análisis requiere la atenta consideración de las dos facetas que pueda representar el sexo para las mujeres (Vance, 1984, p. 1). Por una parte, el sexo puede significar la represión y la frustración sexual, así como un posible peligro puesto que “[it] had so often been the ground on which women’s freedom was restricted” (Cameron, 2019, p. 64). Por otra parte, el sexo también constituye para un número de mujeres una fuente tanto de placer como de autonomía.

También importa sopesar el contexto sociocultural de las obras a la hora de medir en estas la libertad sexual. La sexualidad femenina en la España del primer tercio del siglo XX se consideraba un tabú social. El discurso médico-científico de aquel entonces, promulgado por autoridades como Gregorio Marañón, corroboró que las mujeres tienen menos instinto

natural que los hombres en cuanto al sexo y, como se consideraba que su función exclusiva en la sociedad era la maternidad, debían mantener relaciones sexuales solo con fines reproductivos. Consecuentemente, a toda mujer que tuviese relaciones carnales al único objeto de su satisfacción personal, un hecho que se justificaba en el caso de los hombres porque forma parte de su “naturaleza”, se catalogaba como enferma de una patología mental.

En este capítulo cobra una gran relevancia la represión y frustración sexual, el cual es un tema agotado en la literatura lorquiana. Son cuantiosos los autores que consideran la homosexualidad de Lorca como un posible contribuyente a la insistencia con que se trata este tema. Como bien sostiene Gibson (1983, p. 22), “[i]n Granada the poet was considered to be a homosexual, and this was a particular disaster in a town noted for its aversion towards unconventional sexuality”.

Se hallaba en el autor, por lo tanto, un desasosiego interior por no poder expresar su sexualidad libremente. De ahí que, afirma Gibson (1983, p. 22), la literatura de Lorca “reveals a deep sexual malaise, a feeling of being rejected and isolated”. Otros autores como Throne (1998, p. 82) afirman que la homosexualidad del autor lo ayudó a comprender mejor la situación de las mujeres y a empatizar con ellas.

Dicho lo cual y de acuerdo con lo que se ha sostenido en la introducción de esta tesina⁸⁸, no es materia de las próximas páginas investigar cómo y en qué medida las disyuntivas íntimas de nuestro autor y su marginación de la sociedad granadina podían haber influido en su representación de la represión sexual femenina. Se ha hecho mención de la condición homosexual de nuestro autor en los párrafos anteriores porque, dado que es un tema relacionado con lo que se tratará aquí, considero que ha sido oportuno mencionarlo.

Así las cosas, en primer lugar, se identificarán las huellas de la represión y frustración sexuales de los personajes femeninos en las obras que aquí investigamos. Acto seguido, se analizará la presencia del anhelo sexual por parte suya y, consecuentemente, la lucha para conseguir una auténtica autonomía sobre su cuerpo y su sexualidad.

⁸⁸ “[...] no es la vida de Lorca lo que nos ocupa en este trabajo, sino su dramaturgia [...] Lo que nos atañe en esta tesina no son sus creencias personales acerca de las mujeres, sino las ideas que se presentan en sus obras”.

3.4.2 *La casa de Bernarda Alba*

En las tres obras que estamos analizando en este trabajo es en *La casa de Bernarda Alba* donde más se hace evidente la reivindicación de Lorca de la autonomía sexual de las mujeres. Nuestro autor consigue propalar este mensaje feminista mediante el personaje de Adela cuyas acciones a lo largo de todo el desarrollo de la obra se condicionan por su determinación de alcanzar una libertad del todo corporal.

Antes de pasar a escribir sobre la transgresión sexual de Adela, quisiese detenerme a señalar las huellas de la represión sexual en la obra, percibidas en su mayoría en las hijas cuya situación de opresión causada por el luto de ocho años, la rigidez de su madre y el deber adherirse al ideal femenino de la sociedad patriarcal española de aquel entonces la cual exigía castidad por parte de las mujeres, les imposibilita el hecho de expresarse sexualmente.

La represión y frustración sexual se pueden advertir mediante tres símbolos principales a los que se hace una referencia constante a lo largo de todo el texto. En primer lugar, está el calor y los atributos relativos a él entre los cuales el infierno y la sequedad. El calor se presenta en la obra con tenacidad; se le hace alusión por las hijas en todo momento, casi siempre en términos negativos, relacionado la mayoría de las veces con su situación de miseria.

Asimismo, en el contexto de esta obra, la sed representa el anhelo sexual⁸⁹. En el sentido general, la sed también puede llegar a representar la libertad que tanto ansían las hijas. El agua⁹⁰, por otra parte, “calma esta sed” (Diez de Revenga Torres, 1976, p. 25). Es decir, el agua representa el remedio, en este caso el placer sexual, que satisfará a las hijas y, por lo tanto, acabará con su frustración y opresión sexual. Se hace alusión a la libertad que aparenta el agua mediante otros símbolos como el río y el mar⁹¹.

Como apunta Ildefonso-Manuel Gil (2021, p. 23), el agua en las obras tiene dos facetas. La primera simboliza, como dijimos, el deseo sexual. A esta representación del agua se opone la imagen negativa del agua envenenada y la del agua situada en el pozo. Esta idea se refuerza por las siguientes palabras de Bernarda: “Es así como se tiene que hablar en este maldito

⁸⁹ Según Diez de Revenga Torres (1976, p. 25), “la sed no es más que un deseo no satisfecho, que agobia”.

⁹⁰ Como señala Diez de Revenga Torres (1976, p. 25), “[e]l agua es alegre, ruidosa [...] es la vida misma”.

⁹¹ Véase las palabras que pronuncia Poncia acerca de Bernarda: “Cuando una no puede con el mar lo más fácil es volver las espaldas para no verlo” (Lorca, 2022, p. 260). Aquí el mar representa la transgresión de Adela que satisface su sexualidad a escondidas de su madre. El mar es Adela y todo lo que encarna ella: el deseo de conseguir una auténtica emancipación y libertad sexual.

pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté *envenenada*” (Lorca, 2022, p. 156, mis cursivas). El río, un derivado del agua, es símbolo de la libertad, incluso en la muerte⁹². La descripción del pueblo sin río sirve para enfatizar la falta de libertad y oportunidades para las mujeres en la sociedad española de aquel entonces; una España hundida en el tradicionalismo y en una moral católica que promulgaban el sometimiento femenino⁹³. En fin, España del primer tercio del siglo XX es la imagen del “pueblo sin río”.

Habiendo establecido el significado de estos símbolos, podemos pasar ya a discutir las huellas de la represión sexual en la obra y, seguidamente, la lucha de Adela por su autonomía sexual. Como se ha mencionado, el calor es un símbolo recurrente en la obra y simboliza la frustración sexual. Desde principios de la obra se hace referencia al desasosiego que genera el calor: “Mujer 3.ª: Cae el sol como plomo” (Lorca, 2022, p. 149); “Mujer 1.ª: Hace años que no he conocido calor igual” (Lorca, 2022, p. 150).

Como se ha señalado en los apartados anteriores, Bernarda impone un luto de ocho años erradicando así toda posibilidad de que sus hijas se relacionen con hombres, lo cual resulta en su penuria sexual. Además, ella considera que ningún hombre del pueblo, salvo Pepe que se casará con Angustias, es merecedor de sus hijas, como señala en el siguiente diálogo con Poncia:

Bernarda: [...] ¡No, no ha tenido novio ninguna, ni les hace falta! Pueden pasarse muy bien.

Poncia: No he querido ofenderte.

⁹² Véase al respecto las siguientes palabras de Adela: “Hasta que se pongan en cueros de una vez y se las lleve el río” (Lorca, 2022, p. 224). El ponerse en cueros y llevarse por el río hace alusión al suicidio que ella comete al final de la obra. Como hemos establecido en el capítulo anterior, la muerte/el suicidio de Adela representa para ella su última reivindicación de libertad. En la muerte, ella infringe una vez más las normas opresivas de su madre y, suicidándose, rechaza la dominación y autoridad de Bernarda que coinciden en las de la sociedad patriarcal española de principios del siglo XX.

⁹³ Con respecto a esta interpretación, J. Rubia Barcia (1965, p. 393) sostiene lo siguiente: “Es indudable que ese <pueblo sin río, pueblo de pozos>, de las palabras de Bernarda, equivale en el lenguaje poético de García Lorca, a un pueblo de vida estancada, paralizada, potencialmente fatal. Y si ese pueblo en singular se incluye en el plural del subtítulo de la obra, *Drama de mujeres en los pueblos de España*, quizás quepa preguntarse si el autor no está, en efecto, refiriéndose a la totalidad de España, si no está pensando en una España aislada, cerrada al resto del mundo por <muros gruesos>, en una España empeñada en permanecer fiel a una tradición ya moribunda, queriendo perseguir unos ideales que han funcionado en el pasado, pero de imposible resurrección en el presente”.

Bernarda: No hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán? (Lorca, 2022, p. 165)⁹⁴.

Esta mentalidad de Bernarda causa la represión y frustración sexual de sus hijas y las aísla del mundo exterior. De hecho, Angustias, que tiene cuarenta años, sostiene que “la primera vez que estaba sola de noche con un hombre” (Lorca, 2022, p. 196) es cuando ha empezado a verse con Pepe en una de las ventanas de la casa. Poncia trata de advertir a Bernarda en múltiples ocasiones las consecuencias trágicas que traerá esta opresión: “No, Bernarda: aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres” (Lorca, 2022, p. 228).

La penuria sexual de las hijas impregna el texto. Se hace alusión a esta represión mediante, como hemos establecido, el símbolo del calor. Cuando las hijas están cosiendo con Poncia a principios del segundo acto, Martirio y Amelia afirman que la noche pasada no podían dormir a causa del calor (Lorca, 2022, p. 192). Asimismo, Poncia asevera que se levantó a “la una de la madrugada y salía *fuego* de la tierra” (Lorca, 2022, p. 192, mis cursivas). El fuego es la representación máxima del calor, es decir, las cosas “se han puesto ya demasiado maduras” (Lorca, 2022, p. 261) y la frustración sexual de cada una de las hijas domina la casa⁹⁵.

Importa subrayar que la opresión de las hijas acentúa una de las dos facetas del sexo que resalta Vance (1984, p. 1). Ya hemos tratado la represión y la frustración sexuales, por lo cual quisiese detenerme a resaltar en breve la representación del peligro que representa el sexo para las mujeres en la obra. En el primer acto, Martirio le señala a Amelia que:

Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve *miedo*. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatazos y *siempre tuve miedo* de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí (Lorca, 2022, p. 170, mis cursivas).

⁹⁴ Además, como ya hemos comentado, Bernarda también impide el noviazgo entre Martirio y Enrique Humanes por ser este último de un estrato social diferente: “Bernarda: [...] ¡Mi sangre no se junta con la de los Humanes mientras yo viva! Su padre fue gañán” (Lorca, 2022, p. 229).

⁹⁵ Las hijas no son las únicas que sufren de frustración sexual en la obra. También se hace alusión a la represión sexual de Bernarda a principios del primer acto por Poncia: “¡Sarmentosa por calentura de varón!” (Lorca, 2022, p. 152). “sarmentosa” se refiere al carácter retorcido de la madre al reprimir sus deseos sexuales. Dicho esto, la penuria sexual de Bernarda no se trata con énfasis en la obra.

Aquí Martirio detalla la dominación que simbolizan los hombres para ella y que siempre ha temido tener relaciones sexuales con ellos. De hecho, se percibe el alivio en sus palabras cuando se refiere a la repulsión que su físico provoca en los varones. Mediante Martirio, Lorca nos ofrece otra perspectiva del sexo, contrastando en gran medida con Adela quien representa la otra faceta del sexo: el placer femenino y la autonomía corporal, que trataremos más adelante.

Volviendo al simbolismo del calor, obsérvese el lector que la connotación negativa que padece este símbolo en cuanto a las hijas de Bernarda sufre una transformación positiva con los segadores, como bien se puede percibir en las palabras de Amelia cuando exclama “¡Y no les importa el calor!” (Lorca, 2022, p. 213). Los segadores son libres porque pertenecen al mundo exterior y, por extensión, disfrutan de más libertad que las hijas. Además, conforme a su *naturaleza*, los actos sexuales les son permitidos y justificados por ser hombres, como se evidencia cuando contrataron y llevaron al olivar a “una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón” (Lorca, 2022, p. 211).

La doble moral en cuanto a la sexualidad masculina y aquella femenina se subraya varias veces en esta obra. Poncia la evidencia cuando admite que le había dado dinero a su hijo para solicitar los servicios de una prostituta en virtud de que “[l]os hombres *necesitan* estas cosas” (Lorca, 2022, p. 212, *mis cursivas*). Asimismo, cuando la Criada y Poncia hablan acerca de Pepe y Adela en el tercer acto, Poncia asevera que, “[e]s verdad que el año pasado anduvo detrás de Adela y ésta estaba loca por él, pero ella debió estar en su sitio y no provocarlo. *Un hombre es un hombre*” (Lorca, 2022, p. 260, *mis cursivas*) insistiendo en la culpabilidad de Adela por seducirlo. Como bien afirma Cedric Busette (1985, p. 179), mediante las obras Lorca “underscores the double standard of conduct operative in the society: one restrictive for women, the other permissive for men”.

La historia de Paca la Roseta sirve como otra prueba de esta cultura machista. Se dice que esta fue con un grupo de hombres al olivar, lugar relacionado con el erotismo y la libertad sexual, después de que estos ataron a su marido. Esta escena puede tener dos interpretaciones: 1) Puede tratarse de un acoso sexual; 2) Puede que Paca dio su consentimiento a que tenga relaciones sexuales con los hombres. Resulta más probable que la segunda sea la interpretación acertada puesto que Poncia dice que iba “tan conforme [...]

con los pechos fuera [...]” (Lorca, 2022, p. 163) llevando “una corona de flores⁹⁶ en la cabeza” (Lorca, 2022, p. 163). Bernarda se asombra ante tal episodio y sostiene que Paca es “la única mujer mala que [tienen] en el pueblo” (Lorca, 2022, p. 163).

En aquel entonces, como venimos reiterando a lo largo de esta tesina, el discurso médico-científico de principios del siglo XX argüía que el sexo no debía representar para las mujeres placer; el sexo para las mujeres servía solamente para procrear. Según este pensamiento, las mujeres que disfrutaban del sexo o lo buscaban para alcanzar un placer del todo carnal se repudiaban como mujeres de “little or no virtue” (Hooks, 2000, p. 85). Por otra parte, la promiscuidad en los hombres se aceptaba porque las teorías científicas de la época sostenían que los varones “necesitan” ser sexualmente activos en virtud de que forma parte de su naturaleza.

La opresión sexual resulta sofocante para las hijas, las cuales saben que su situación no cambiará en el futuro bajo el dominio de su madre, como se puede percibir en las palabras de Magdalena cuando esta sostiene que, “[s]é que ya no me voy a casar” (Lorca, 2022, p. 157). La única que parece que escapará de la soltería y, por ende, de la dominación de su madre, es Angustias, la cual asiente que, “[a]fortunadamente pronto voy a salir de este *infierno*” (Lorca, 2022, p. 191, mis cursivas). La comparación de la casa con el infierno, otra metáfora relativa al calor, y la imagen infernal de la casa que proporciona Poncia cuando afirma que “salía *fuego* de la tierra” (Lorca, 2022, p. 192, mis cursivas) realzan y dramatizan la miseria sexual de las hijas. Lo único que parece calmar el calor, y la sed⁹⁷ que deriva de él, es el agua⁹⁸ y el fresco⁹⁹.

⁹⁶ Las flores simbolizan la pasión erótica (Rincón, 2006, p. 7).

⁹⁷ Véase con referencia a la sed:

“Poncia: ¿No te habías acostado?

Adela: Voy a beber agua. [...]

Poncia: Yo te suponía dormida.

Adela: Me despertó la sed (Lorca, 2022, p. 262); la frustración sexual de Adela no la deja dormir.

⁹⁸ Véase las siguientes citas:

- “Bernarda: [...] (Adela *se levanta de la mesa.*) ¿Dónde vas?

Adela: A beber agua.

Bernarda: (*En voz alta.*) Trae un jarro de agua fresca” (Lorca, 2022, pp. 245-246).

- “(Martirio *bebe agua y sale lentamente, mirando hacia la puerta del corral.* [...]). (Lorca, 2022, p. 256).

⁹⁹ Véase al respecto las siguientes pruebas textuales:

- “Amelia: (*A Poncia.*) Abre la puerta del patio a ver si nos entra un poco el fresco” (Lorca, 2022, p. 191).

- “Adela: Voy a llegarme hasta el portón para estirar las piernas y tomar un poco el fresco” (Lorca, 2022, p. 249).

- “Adela: ¡Qué noche más hermosa! Me gustaría quedarme hasta muy tarde para disfrutar el fresco del campo” (Lorca, 2022, p. 255).

La única fuente de placer para las hijas es la ventana por la cual se asoman a contemplar la vida exterior a su esfera privada. Además, la ventana les sirve principalmente como una “válvula de escape que permite a las hijas satisfacer temporalmente sus anhelos mediante la observación de los hombres” (Ramírez Sánchez-Carnerero, 2019, p. 32). La ventana es el único lugar dentro de la casa que posibilite a las hijas observar a los hombres sin que vengan impugnadas por la sociedad por no adherirse a la moral sexual de la época. Desde la ventana, las hijas constituyen el “sujeto deseante” (Ramírez Sánchez-Carnerero, 2019, p. 26) que contempla al objeto deseado y prohibido. Además, la ventana es un instrumento que conjuga la esfera pública masculina con el espacio privado femenino (Ramírez Sánchez-Carnerero, 2019, pp. 32-33). Smith (1989, p. 120) comenta que, efectivamente, esta dicotomía es lo que “elicits the inexhaustible appetite for surveillance and transgression” por parte de las hijas.

Siguiendo este hilo, la ventana es empleada por las hijas como arma para su transgresión. En el primer acto, Angustias desafía las normas de su madre al estar “detrás de una ventana oyendo la conversación que traían los hombres [...]” (Lorca, 2022, p. 162). Además, cuando estaba esperando la visita de Enrique Humanes, Martirio “estuv[o] en camisa detrás de la ventana hasta que fue de día” (Lorca, 2022, p. 171). Asimismo, Adela utiliza la ventana como instrumento para seducir a Pepe: “Poncia: ¿Por qué te pusiste casi desnuda, con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana?” (Lorca, 2022, p. 204).

Antes de pasar a tratar la lucha de Adela por su libertad sexual, quisiese detenerme a considerar la importancia del personaje de la abuela en cuanto a este tema. En su primera aparición en escena, María Josefa reclama su derecho a salir de la casa e ir a la orilla del mar para allí casarse con un varón (Lorca, 2022, p. 186). Es interesante notar que, en su reivindicación de su libertad sexual y amorosa, María Josefa es la única que le hace frente verbalmente al silencio impuesto por Bernarda con un, “No, no callo” (Lorca, 2022, p. 187). Robert Lima (1963, pp. 274-275) observa que la abuela “voices all the fears and desires which the younger women feel but are afraid to disclose in the presence of Bernarda. Her shouts are their innermost secrets”.

También es sugestiva la descripción de María Josefa cuando entra en escena “ataviada con flores en la cabeza y en el pecho” (Lorca, 2022, p. 186). Las flores, “emblema de la sexualidad y el amor” (Rincón, 2006, p. 7), son símbolos que tienen una recurrencia en esta

obra; aparecen en el abanico que le ofrece Adela a Bernarda en el primer acto (Lorca, 2022, p. 156) y también en la descripción de Paca la Roseta cuando esta vuelve al pueblo ataviada con “una corona de flores en la cabeza” (Lorca, 2022, p. 163).

Además, a principios del primer acto, la Criada anuncia que la abuela “[h]a sacado del cofre sus anillos y los pendientes de amatistas, se los ha puesto y [l]e ha dicho que se quiere casar” (Lorca, 2022, p. 159). Aquí figura de nuevo el color verde que aparece también en otras partes de la obra¹⁰⁰ y que representa “la fertilidad, la libertad” (Gil, 2008, p. 5), así como “[...] la vida, [...] lo vital” (Aguirre, 1981, p. 248). En definitiva, María Josefa reivindica, a través de la simbología, sus palabras y sus intentos de escapar, su derecho al amor y a la liberación: “¡Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría!” (Lorca, 2022, p. 187).

Como se ha aludido varias veces en esta tesina, Adela es la principal representante de la lucha por la libertad sexual en la obra. Las referencias a la sexualidad de la hija menor empiezan a aparecer en el segundo acto cuando Poncia advierte la inquietud de la joven: “Ésa tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada, como si tuviera una lagartija entre los pechos” (Lorca, 2022, p. 190). Esta frase posee una connotación sexual que merece destacarse. Afirma Díez de Revenga Torres (1976, p. 28) que el “movimiento rápido, el andar escurridizo de la lagartija es el símbolo erótico de la pasión amorosa”. En otros términos, es la pasión erótica y el deseo por satisfacer esta pasión carnal que revienta en el pecho de Adela.

Martirio replica de la siguiente manera a la observación de Poncia: “No tiene ni más ni menos que lo que tenemos todas” (Lorca, 2022, p. 190) dando a entender que con “lo que tenemos todas” se refiere a la penuria sexual padecida por todas las hijas, la cual se intensifica con la imposición del luto de ocho años. De hecho, Adela señala que este luto “[l]e ha cogido en la peor época de [su] vida para pasarlo” (Lorca, 2022, 180) y se diferencia de sus hermanas al negarse verbalmente a conformarse a su nueva normalidad:

Magdalena: Ya te acostumbrarás.

Adela: (*Rompiendo a llorar con ira.*) ¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. ¡No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras! ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir! (Lorca, 2022, p. 180).

¹⁰⁰ Véase al respecto las siguientes citas:

- “Adela: Tome usted. (*Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes.*)” (Lorca, 2022, p. 156).
- “Adela: ¡Mañana me pondré mi vestido *verde* y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!” (Lorca, 2022, p. 180, *mis cursivas*).

Es notable que Adela reclame su libertad haciendo referencia a su cuerpo (“blancura”, “mis carnes”), defendiendo así su derecho a la autonomía corporal. En líneas similares, asiente Gabriele (1994, p. 386) que “Adela draws attention to her body [...] as the singularly most expressive symbol of her desire to redefine the space she occupies”. Añade Barcia (1965, p. 395) sobre Adela que “[l]os gritos de rebeldía le llegan de la carne”. Cuando en el segundo acto Martirio intenta indagar acerca del malestar de su hermana, Adela le grita, “¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo *hago con mi cuerpo lo que me parece!*” (Lorca, 2022, p. 201, mis cursivas). En el reclamo por su autonomía corporal, Adela “singles out her body as the symbol most appropriately representative of her supreme independence” (Gabriele, 1994, p. 387). Esta última exclamación de Adela ya nos empieza a sugerir un grado de “ownership” sobre su cuerpo que se hace más explícita en una conversación posterior con Poncia:

Adela: [refiriéndose a Martirio] Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre: «¡Qué lástima de cara! ¡Qué lástima de cuerpo que no va a ser para nadie!». ¡Y eso no! ¡*Mi cuerpo será de quien yo quiera!*

Poncia: (Con intención y en voz baja.) De Pepe el Romano, ¿no es eso?

Adela: (Sobrecogida.) ¿Qué dices?

Poncia: ¡Lo que digo, Adela! (Lorca, 2022, pp. 202-203, mis cursivas).

Este diálogo nos revela por primera vez la relación amorosa entre Adela y Pepe el Romano, el novio de Angustias, por el cual ella afirma que “h[a] ido como arrastrada por una maroma” (Lorca, 2022, p. 238). La determinación de decidir acerca de su propia sexualidad y su cuerpo es evidente en las siguientes palabras de la joven: “¡Mi cuerpo será de quien yo quiera!” (Lorca, 2022, p. 202). El hecho de que ella, según la afirmación de Poncia, quiere que sea de Pepe el Romano no disminuye su autonomía porque es siempre ella quien elige acerca de su cuerpo.

Quisiese abrir un paréntesis aquí y reiterar lo que ya se ha mencionado en el capítulo anterior. Ciertamente es que algunas frases de Adela —como “¡En mí no manda nadie más que Pepe!” (Lorca, 2022, p. 275) y “Seré lo que él quiera que sea” (Lorca, 2022, p. 272)— pueden

parecer contradictorias, pero solo si no se considera la edad joven de Adela (20 años)¹⁰¹ y el contexto sociocultural de la obra.

Para sobrevivir en la sociedad española de principios del siglo XX, las mujeres dependían de una autoridad masculina. Las leyes jurídicas se aseguraban de esto. Además, la promiscuidad femenina se condenaba tanto por el discurso religioso como aquello médico-científico. Como ya se ha señalado, el tema tampoco se trató con insistencia en la teoría feminista española de aquel entonces. Por lo tanto, resulta natural que haya incongruencias en la reclamación de Adela de su autonomía corporal. El caso es que ella ha ido en busca de su placer sexual y lo consigue; Pepe es meramente un símbolo de la libertad sexual que la joven tanto anhela. De hecho, se suicida tras creer que Pepe se ha muerto porque simplemente no podía vivir en un mundo donde no cabía la libertad sexual y es en este respecto donde asiente su ideología feminista.

Volviendo a lo que comentábamos antes de abrir este paréntesis, el cuerpo de Adela es su arma para seducir a Pepe, como se puede observar en el siguiente discurso de Poncia: “¿Por qué te pusiste casi *desnuda*, con la luz encendida y *la ventana abierta* al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana?” (Lorca, 2022, p. 204, mis cursivas). “La ventana abierta” implica que para Adela ya no existen obstáculos, simbolizados estos por la reja, que pueden impedir lo que tenga que suceder entre ella y Pepe.

De hecho, la resolución de Adela se hace evidente en la siguiente advertencia que dirige a Poncia, después de que esta le aconseja que no vaya “contra la ley de Dios” (Lorca, 2022, p. 204), es decir, contra la moral católica imperante de aquella época: “Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti que eres una criada¹⁰²; por encima de mi madre saltaría para apagarme este *fuego* que tengo levantado por piernas y boca” (Lorca, 2022, p. 206, mis cursivas). Para “tenerlo todo”, como ella misma dice (Lorca, 2022, p. 237), Adela estaría

¹⁰¹ Véase, con respecto a este tema, las ideas teóricas de Gabriele (1993, p. 195): “[Adela’s] adolescent vision still incorporates woman as an entity to be possessed and also explains what might otherwise be interpreted as an evident contradiction between her unyielding desire to proclaim independence and yet be possessed by Pepe”.

¹⁰² Es interesante observar aquí como Adela afirma que no por encima de Poncia, sino por encima de Bernarda “saltaría para apagar” su fuego. En otros términos, al mantener relaciones sexuales, Adela desafía la clase social superior que impugna la promiscuidad, personificada en Bernarda, más que la clase social baja, representada por la criada, que no percibe el sexo y el placer femenino como un tabú del que no se puede hablar (Lorca, 2022, pp. 196-197).

dispuesta a enfrentarse a Bernarda y a transgredir, como ya está haciendo, los valores a los cuales esta última se adhiere y que impone a sus hijas.

La determinación de Adela se hace aún más patente cuando reta a Poncia con las siguientes palabras: “Trae cuatro mil bengalas amarillas y ponlas en las bardas del corral. Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder” (Lorca, 2022, p. 207). La fuerza del anhelo sexual de Adela también se deja en evidencia cuando, otra vez más, desafía a Poncia: “Mira a ver si puede agarrar la liebre con tus manos” (Lorca, 2022, p. 206). Adela es la liebre con cuya agilidad no puede ninguna en la casa. De hecho, ella le afirma a Poncia que “[y]a es tarde” (Lorca, 2022, p. 206) para impedir o poner fin a su relación con Pepe porque ella “se ha adelantado” y ha ido en busca de su libertad. Adela, en este sentido, es ágil como la liebre.

Este simbolismo animalesco se hace patente en otras ocasiones de la obra. Cuando Martirio le revela a Amelia su inquietud acerca de oír gente en el corral, el *locus amoenus*¹⁰³ donde culmina la pasión erótica de Pepe y Adela¹⁰⁴, Amelia le sugiere a Martirio que quizá fue “una mulilla sin desbravar” (Lorca, 2022, p. 216) a lo que Martirio responde “(Entre dientes y llena de segunda intención.) Eso, ¡eso!, una mulilla sin desbravar” (Lorca, 2022, p. 216). Adela es la “mulilla” cuya pasión no puede ser amansada, de ahí “sin desbravar”.

Asimismo, a principios del tercer acto se hace alusión al caballo garañón en el corral que “da coces contra el muro” (Lorca, 2022, p. 244); “[g]olpes o llamadas que tienen eco en la carne insatisfecha de todas las hembras que comparten la casa” (Barcia, 1965, p. 395), pero de modo especial en la hija menor. Bernarda grita, “¡Trabadlo y que salga al corral!¹⁰⁵ [...] Pues encerrad las potras en la cuadra¹⁰⁶, pero dejadlo libre, no sea que nos eche abajo las paredes” (Lorca, 2022, pp. 244-245). Bernarda debería haber seguido su mismo consejo; ella debería haber dejado libre a Adela, cuya fuerza pasional, representada por el caballo, “echará abajo las paredes”.

¹⁰³ Robert Bernard Hass (1998, p. 670) lo define como “the pleasant or happy place”.

¹⁰⁴ Asiente Gil (2008, p. 4) que “[e]ncontramos así en el interior de la casa de Bernarda una especie de *locus amoenus* donde se da rienda suelta a los instintos, humanos o animales. En el patio, pero sobre todo en el corral, la falta de control y la imposibilidad de observación permiten, involuntariamente, la transgresión impune”.

¹⁰⁵ Según Megías Aznar (1985, p. 31), Bernarda “demuestra reconocer las necesidades sexuales de los animales pero sin embargo, no reconoce las de sus hijas, por lo que a ella respecta sus hijas no tienen ninguna necesidad de satisfacer”.

¹⁰⁶ Incluso en sus discursos figurativos, Bernarda se asegura de que haya una división ente el macho y la hembra: “Pues encerrad las potras en la cuadra, pero dejadlo libre” (Lorca, 2022, p. 245).

El corral es el *locus amoenus* donde Adela expresa su sexualidad. Obsérvese el lector que Adela es la única de las hijas que se atreve a sobrepasar los límites impuestos por Bernarda que separan el espacio interior de la casa del ambiente exterior. En el corral, un lugar asociado con los animales y sus instintos animalescos, Adela desafía las normas de su madre y, en el sentido más general, transgrede las normas de género que exigían un comportamiento diferente de la mujer que del hombre. Como bien señala Gabriele:

Unlike Bernarda's other daughters, Adela is the only person who moves freely between mimetic and diegetic space. Her movement between the interior and exterior of the house is clearly in keeping with her singularly rebellious attitude (Gabriele, 1994, p. 386).

Al percatarse Bernarda de que Adela había tenido relaciones sexuales con Pepe exclama, “¡Ésa es la cama de las mal nacidas!”¹⁰⁷ (Lorca, 2022, p. 275). Las palabras de Bernarda se hacen eco de la moral católica patriarcal cuyas enseñanzas que imparte a las mujeres “from birth on had made it clear that [...] only a female of *little or no virtue* would lay claim to sexual need or sexual hunger” (Hooks, 2000, p. 85, *mis cursivas*). A ojos de Bernarda, Adela, tras culminar un acto sexual o, mejor dicho, varios actos sexuales con Pepe, y, por lo tanto, satisfaciendo su “sexual need” y “sexual hunger” posee “little or no virtue”. En su reivindicación feminista de su autonomía corporal, Adela muestra que la tesis de que “the domain of sexual desire and sexual pleasure was always and only male” (Hooks, 2000, p. 85) que tanto defiende la sociedad patriarcal y, a fin de cuentas, su madre, padece una irracionalidad completa.

La última escena de la obra es donde el determinismo de Adela alcanza su punto máximo. Adela le declara a Martirio que “[y]a no aguant[a] el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca” (Lorca, 2022, p. 272). Es decir, Adela ya no aguanta la opresión de la casa después de haber probado un ápice de autonomía sexual. Tan es importante para ella esta libertad que está decidida a defenderse no solo de su madre sino también de todos los que se opongan a este ideal:

¹⁰⁷ Estas palabras recuerdan cuando Bernarda condenó a la hija de la Librada por tener un hijo aún estando soltera: “Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla” (Lorca, 2022, p. 239); “Carbón ardiendo en el sitio de su pecado” (Lorca, 2022, p. 240). Bernarda ordena que pongan carbón en el sitio de su pecado para castigar a la mujer en el sitio donde originó y tuvo lugar su pasión.

Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por las que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado (Lorca, 2022, p. 272).

Entona el discurso de Adela una voz feminista que reconoce la hipocresía del orden social de la época el cual defendía una doble conducta sexual para hombres y mujeres.

En los últimos momentos de la obra, Adela le arrebató el bastón a su madre y lo parte en dos, destruyendo simbólicamente y físicamente el dominio de Bernarda sobre ella aseverando que, “Nadie podrá conmigo” (Lorca, 2022, p. 276), lo cual suscita la siguiente reacción de Magdalena: “¡Endemoniada!” (Lorca, 2022, p. 278), haciendo alusión a las supuestas enfermedades psicológicas relacionadas con la promiscuidad femenina. Acto seguido, después de que Bernarda le hace creer a Adela que ella mató a Pepe (Lorca, 2022, p. 277), la joven se desespera y se ahorca. Tras descubrir el suicidio de su hija, Bernarda insiste en que Adela ha muerto virgen y ordena que la vean “como si fuera doncella” (Lorca, 2022, p. 279), imponiendo la castidad sobre su hija menor y restringiendo la libertad de esta incluso en su muerte.

Tras el suicidio de Adela, Martirio afirma de su hermana, “[d]ichosa ella mil veces que lo pudo tener” (Lorca, 2022, p. 280), resaltando, de este modo, la diferenciación entre la hija menor y sus hermanas. Aunque todas anhelan satisfacer su sexualidad, Adela es la única que tuvo suficiente valor para transgredir los códigos sociales a fin de obtener goce sexual. Aunque las otras cuestionan y se lamentan de los dictámenes sociales que limitan su libertad corporal, Adela es la única que efectúa sus deseos en acción para alcanzar su emancipación, como señala el siguiente diálogo entre Adela y Martirio en el segundo acto:

Martirio: Agradece a la casualidad que no desaté mi lengua.

Adela: También hubiera hablado yo.

Martirio: ¿Y qué ibas a decir? *¡Querer no es hacer!*

Adela: *Hace la que puede y la que se adelanta.* Tú querías, pero no has podido (Lorca, 2022, p. 237, mis cursivas).

Como dice Martirio, “[q]uerer no es hacer”, es decir, las hermanas no hacen nada para cambiar su situación. Es más, Martirio intenta impedir que Adela vaya en persecución de su libertad sexual: “Yo romperé tus abrazos” (Lorca, 2022, p. 237).

A lo largo de la obra, el deseo sexual de Martirio, especialmente en cuanto a Pepe el Romano, se hace patente en varias ocasiones (Lorca, 2022, pp. 218-221, p. 261, p. 265, p. 271), manifestándose explícitamente a finales de la obra: “¡Sí! Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Lo quiero!” (Lorca, 2022, p. 271). Sin embargo, este deseo no se materializa porque Martirio nunca ha tenido el valor suficiente de perseguirlo.

En cambio, Adela estaba “decidida a lo que sea” (Lorca, 2022, p. 261), ha “tenido fuerza para adelantar[s]e” (Lorca, 2022, p. 270) y ha conseguido la única libertad sexual que se podía conseguir en aquella época: una libertad a escondidas. Mediante el suicidio de Adela, Lorca enfatiza y dramatiza los efectos negativos de la escasez de libertad sexual para las mujeres en la España de principios del siglo XX; tan oprimida se sentía Adela en la casa y en el pueblo, elementos arraigados en la moral católica de esa época, que eligió la muerte sobre la vida. La continuación de la vida habría supuesto para Adela una idea que no podía soportar: “the definitive end to her struggle to achieve autonomy” (Gabriele, 1993, p. 195).

Quizá algunos lectores cuestionarían la validez de la persecución de la libertad de nuestra protagonista dado su final. Sin embargo, como concluimos en el capítulo anterior, Adela, al morirse, rechaza la dominación de su madre reclamando otra vez más su libertad. Quizá quepa cuestionar, al contrario, la legitimidad de las palabras de Angustias: “De aquí no sales tú con tu cuerpo en triunfo, ¡ladrona!, ¡deshonra de nuestra casa!” (Lorca, 2022, p. 276). En realidad, aunque se suicida, Adela ha cumplido con la satisfacción de sus pasiones carnales; de manera simbólica sí ha salido con su cuerpo en triunfo, de manera que me encuentro en desacuerdo con las tesis de algunos autores como Megías Aznar (1985, pp. 32-33) quien declara que el que sufre la derrota es el cuerpo de Adela tras esta lucha.

La verdadera tragedia reside en las hermanas de Adela que continuarán siendo sometidas al dominio de su madre, hundidas otra vez “en un mar de luto” (Lorca, 2022, p. 280). Este es el castigo que les espera a las que no luchan por su libertad, a las que son como el agua estancada en el pozo. Aunque ella se ha muerto, Adela sigue siendo más “dichosa” que sus hermanas porque ha respondido a sus deseos carnales y, consiguientemente, era la única “libre” en la casa infernal de Bernarda Alba.

En definitiva, el feminismo de Adela reside mayormente en su reclamación de la libertad sexual y corporal. Mediante su esfuerzo en perseguir esta autonomía transgrede los valores

católicos y patriarcales, encarnados en la figura de Bernarda, que se adherían a un estricto código de género que exigía castidad por parte de la mujer¹⁰⁸. Consiguientemente, Adela es merecedora de todo el “brío y mérito” (Lorca, 2022, p. 270) en su lucha por un derecho que por mucho tiempo había sido “the ground on which women’s freedom was restricted” (Cameron, 2019, p. 64).

Por estos motivos, aunque algunos lectores opinarían que la ideología feminista de Adela está limitada en cuanto asocia su libertad sexual con Pepe, la joven representa un feminismo que resultaba todavía avanzado para la España rural de esa época. Es por este motivo que Lorca le otorga a Adela el suicidio como su fin; sus ideas “to redefine the space she occupies” (Gabriele, 1994, p. 386) no tenían cabida en el espacio tradicionalista de la casa y el pueblo. Mediante su suicidio, Lorca salvaguarda tanto a la joven como su voz feminista insertándose en la tradición feminista actual que tiene como uno de sus objetivos principales defender la autonomía corporal de la mujer.

3.4.3 *Yerma*

La reivindicación de la libertad sexual no se trata con particular énfasis en *Yerma*; más bien se insiste en la negación y la represión de los deseos sexuales por parte de la protagonista. Yerma no percibe las relaciones sexuales como una fuente de placer, sino con fines de procreación, acatando así la moral católica. De hecho, contrajo matrimonio con Juan justamente para tener críos, pero nunca buscó el placer sexual en su marido, como ella misma afirma:

Yo pienso muchas cosas, muchas, 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 (Lorca, 2021, p. 56)¹⁰⁹.

Quede sentado, pues, que Yerma niega su libertad sexual al percibir el sexo solo con fines reproductivos y, consiguientemente, desencadena su propia represión sexual.

¹⁰⁸ Véase, al respecto, las siguientes palabras de Gabriele (1994, p. 387): “With specific reference to her body, Adela expresses her refusal to accommodation and her desire to dissolve the boundaries of her confinement and thus moves towards subverting the canon of codified behaviour as personified by Bernarda”.

¹⁰⁹ De igual modo, Yerma asiente que, “Pues el primer día que me puse de novia con él ya pensé... en los hijos...” (Lorca, 2021, p. 56).

Esta ideología de nuestra protagonista se contrasta en gran medida con la de la Vieja, la cual le enfatiza a Yerma la importancia de satisfacer los deseos sexuales: “Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y *darnos de beber agua* en su misma boca” (Lorca, 2021, p. 56, mis cursivas). El agua, como ya hemos señalado en este capítulo, satisface la sed que representa la frustración sexual, y simboliza, por lo tanto, el placer erótico.

Siguiendo el mismo hilo, en el segundo cuadro del primer acto, Yerma describe la voz de Víctor como “un chorro de agua que te llena toda la boca” (Lorca, 2021, p. 62). Así pues, metafóricamente, Víctor le da “de beber agua en su misma boca” a Yerma. Este juego metafórico nos sugiere que Yerma guarda sentimientos placenteros hacia Víctor, lo cual se confirma en su diálogo con la Vieja:

Vieja: [refiriéndose a Juan] ¿No tiembles cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.

Yerma: No. No lo he sentido nunca.

Vieja: ¿Nunca? ¿Ni cuando has bailado?

Yerma: (*Recordando.*) Quizá... Una vez... Víctor...

Vieja: Sigue.

Yerma: Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez el mismo Víctor, teniendo yo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes. Pero es que yo he sido vergonzosa (Lorca, 2021, p. 55).

Este fragmento pone de relieve la distinción entre los sentimientos de Yerma por Juan y los que guarda para Víctor. Yerma se siente atraída por Víctor; desea que le dé de beber agua en su boca, aunque, como bien asiente Ildfonso-Manuel Gil (2021, p. 18), esta atracción “no se exprese más que en la subconsciencia, oníricamente, y en la consciencia por gestos y no por palabras”.

Por otra parte, la pasión que siente por su marido es por ser madre, nunca por satisfacerse sexualmente, como ella misma señala: “Mi marido es otra cosa” (Lorca, 2021, p. 56), motivo desde el cual origina su frustración sexual. Juan es “seco”, al contrario de Víctor al cual Yerma describe como “un chorro de agua que [l]e llena toda la boca”. El agua también es símbolo de la fecundidad como resultado del erotismo. La Vieja, de hecho, sostiene que los hijos “llegan como el agua” (Lorca, 2021, p. 54) y cuando Yerma le revela que no hay atracción

física entre ella y su marido, esta le replica con un “¡Y resulta que estás vacía!” (Lorca, 2021, p. 56). Como ingeniosamente apunta Gil (2021, p. 24), “en el chorro de agua de Víctor y en la sequedad de Juan se ahoga el niño que nunca le nacerá a la pobre Yerma”.

Existen momentos esparcidos a lo largo de la obra, como el coro de las lavanderas (Lorca, 2021, p. 73) a principios del segundo acto, y la escena de la romería a finales de la obra, que tienen connotaciones sexuales. La escena de la romería, llena de erotismo, se difiere en gran medida con la penuria sexual y la esterilidad de Yerma. La pasión erótica de esta escena se subraya mediante el baile entre las máscaras del Macho y la Hembra (Lorca, 2021, pp. 108-109), el cual “represents a triumph of natural pagan sensuality and joy over the artificiality and somber sterility of the Catholic ceremony” (Anderson, 1982, p. 59). Como bien afirma Rupert Allen (1974, p. 152), el erotismo “is a diabolical attitude, according to the puritan idea”; Yerma se adhiere a esta creencia y se castiga a sí misma mediante la represión de sus deseos sexuales.

La frustración sexual de Yerma se hace más patente a medida que avanza la acción en la obra. En el cuadro primero del segundo acto, las lavanderas comentan que “[c]ada hora que transcurre aumenta el infierno en aquella casa” (Lorca, 2021, p. 71). El infierno, la expresión máxima del calor, simboliza la culminación de la represión sexual de Yerma. Esta observación cobra relevancia en su matrimonio con Juan:

Yerma: [...] Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como *una montaña de fuego* (Lorca, 2021, p. 96, mis cursivas).

En este pasaje se señala el desdén que guarda Yerma hacia las mujeres que disfrutaban de las relaciones sexuales, confirmando nuevamente su conformidad a la percepción puritana del erotismo señalada por Allen. Sin embargo, la pasión erótica de Yerma, personificada en la metáfora “montaña de fuego”, se pone de relieve aquí en contraste con la frialdad de su marido. Dicho lo cual, por el respeto que guarda hacia su honra y su aquiescencia con la moral sexual de esa época, Yerma nunca persigue satisfacer sus anhelos eróticos. Esta voluntad de nuestra protagonista se percibe en su negación cuando la Vieja le propone casarse con su hijo (Lorca, 2021, p. 112), así como en su pasividad al no reaccionar ante sus sentimientos sexuales

por Víctor¹¹⁰. Acerca de este tema, afirma Mabrey (1996, p. 36) que *Yerma* “es una obra donde la frustración de la mujer, Yerma, se hace más patente a la vez que su sexualidad entra en conflicto con la estructura de poder”.

En última instancia, no se puede defender el feminismo de esta obra en cuanto a la reivindicación de una auténtica libertad sexual para las mujeres. Aunque, como bien señala Roberts (2020, p. 175), “the play does indeed celebrate the sexual urge” mediante la Vieja pagana, el cual es el único personaje que muestra ideas progresistas acerca del placer sexual femenino, y el baile erótico entre el Macho y la Hembra al final de la obra, no existe huella alguna de “the full restoration to women of ownership of their own bodies” (Firestone, 1972, p. 19). Yerma reprime su sexualidad y prefiere vivir frustrada sin el “calor” de nadie antes que luchar por emanciparse sexualmente, como Adela.

En palabras de Najat Hssaini (2022, p. 51), “[a]unque Yerma rompa, en su proceso de alineación, algunos preceptos morales, no es capaz de llegar al final de esta desvinculación genérica”. Tampoco podemos condenar a Yerma. El orden social y la moral sexual de aquel entonces exigían exactamente eso: castidad por parte de las mujeres. Nada objetaremos al respecto. Pero, desde luego, tocante a esta característica que resalta Cameron en su teoría, no se le puede atribuir feminismo alguno tanto a la obra como a Yerma.

3.4.4 *La zapatera prodigiosa*

Desde principios de la obra percibimos que ni la Zapatera ni su marido guardan amor o deseos sexuales el uno para el otro. Así pues, el anhelo sexual de nuestra protagonista reside principalmente, como revela Villamil-Acera (2021, p. 113), en sus aventuras amorosas pasadas (Lorca, 2010, p. 85) y en su imaginación que nada tiene que ver con la realidad que la cerca, esto es, el matrimonio fracasado entre ella y el Zapatero y el pueblo que los vigila sin descanso. Por lo tanto, nuestra protagonista se refugia en sus fantasías pasadas y busca en ellas su deleite sexual, el cual no puede perseguir, tampoco en la ausencia de su marido, por adherirse a un estricto código de la honra.

¹¹⁰ Asiente Mónica Casado Folgado (2020, p. 34) acerca de esta negación de Yerma que “[s]u concepto de honra es lo que le impedirá tener el tan ansiado niño, pues, pese a buscarlo en el exterior tanto mediante rituales y rezos como con paseos y desahogo, ceder a las exigencias de la Naturaleza, es decir, al deseo sexual que siente por Víctor, no le es posible”.

La defensa de la autonomía corporal de nuestra protagonista se manifiesta principalmente en sus rechazos de los cortejos de los hombres del pueblo. Si por libertad corporal entendemos “the full restoration to women of ownership over their own bodies” la resistencia a un avance sexual no deseado encaja con esta definición. La Zapatera, mediante sus rechazos, decide acerca de su propio cuerpo sin dejarse influir por miembros poderosos del pueblo como el Alcalde el cual, reitero, encarna el orden social patriarcal de aquel entonces.

La primera vez que el Alcalde ve a la Zapatera se fija de inmediato en su atractivo físico y afirma que, aunque es “[u]n poco brusca” (Lorca, 2010, p. 83) es “una mujer guapísima, qué cintura tan ideal” (Lorca, 2010, p. 83). En el segundo acto, tras la marcha del Zapatero, el Alcalde busca cortejar a la Zapatera, pero esta le hace frente:

Alcalde: ¡Qué desengaño de mundo! Muchas mujeres he conocido [...] pero como tú, como tú no hay nadie. Anteayer estuve enfermo toda la mañana porque vi tendidas en el prado dos camisas tuyas con lazos celestes, que era como verte a ti, zapatera de mi alma (Lorca, 2010, pp. 111-112).

[...]

Zapatera: [...] Calle usted, viejísimo, calle usted; con hijas mozuelas y lleno de familia no se debe cortejar de esta manera tan indecente y tan descarada (Lorca, 2010, p. 112).

[...]

Zapatera: Y que no me gusta usted ni me gusta nadie del pueblo. ¡Que está usted muy viejo!

Alcalde: (*Indignado*) Acabaré metiéndote en la cárcel.

Zapatera: ¡Atrévase usted! (Lorca, 2010, p. 115).

La Zapatera, aunque no reivindica su libertad corporal de manera explícita como lo hace Adela, defiende su derecho a decidir acerca de su propio cuerpo mediante el rechazo de los avances sexuales del Alcalde. Además, su denegación de los cortejos del Alcalde constituye una defensa contra el acoso sexual en el ámbito laboral, lo cual es un derecho por el cual lucha de modo especial el feminismo actual. Esta defensa se percibe también en el enfrentamiento entre la Zapatera y el Mozo de la Faja:

Mozo: No me muevo de este sitio sin el sí. ¡Ay, mi zapaterita, dame tu palabra! (*Va a abrazarla.*)

Zapatera: (*Cerrando violentamente la ventana*) ¡Pero qué impertinente, qué loco!... ¡Si te he hecho daño te aguantas!... Como si yo no estuviera aquí más que para... para. ¿Es que en este pueblo no puede una hablar con nadie? (Lorca, 2010, pp. 89-90).

El hecho de que la Zapatera cierre “violentamente la ventana” es muy simbólico: la ventana es la fuente donde origina el placer de nuestra protagonista mediante la observación de la vida del pueblo que se desarrolla en el espacio exterior. Sin embargo, a diferencia de *La casa de Bernarda Alba* y contrariamente a las direcciones escenográficas que proporciona el Autor (“(*Mira a la calle y coquetea.*)”) (Lorca, 2010, p. 82), la ventana no representa para la Zapatera un placer de tipo sexual, como evidencian sus palabras, “Yo puedo oírte hablar porque me gusta y es bonito, *pero nada más, ¿lo oyes?*” (Lorca, 2010, p. 89, mis cursivas). El hecho de que cierre con fuerza la ventana, el símbolo por excelencia de los encuentros amorosos en aquel entonces, simboliza que rechaza, una vez más, un avance sexual hacia ella.

La represión sexual de la Zapatera reside, irónicamente, en su defensa de su autonomía corporal. Es decir, su represión sexual se debe a la resistencia a los cortejos de los hombres del pueblo y al adherirse al código de la honra. Dicho esto, la frustración sexual, en contraste con *La casa de Bernarda Alba* y *Yerma*, no se hace patente en esta obra salvo que a finales del último acto cuando la Zapatera le revela a su marido disfrazado de titiritero cuán ha sentido su ausencia: “Mi marido me dejó por culpa de las gentes y ahora me encuentro sola *sin calor de nadie*” (Lorca, 2010, p. 131, mis cursivas).

En definitiva, aunque la reivindicación de la libertad sexual de la mujer no es el tema principal en esta obra, Lorca nos ofrece la imagen de la mujer trabajadora que defiende su autonomía corporal en su puesto de trabajo. Además, en este texto, Lorca dramatiza la culpabilidad¹¹¹ que se le atribuye a la mujer por parte de la sociedad patriarcal, lo cual limita aún más su libertad sexual. Lorca enfatiza este asunto para resaltar cómo la sociedad patriarcal incrimina a la víctima del acoso sexual en el mismo modo en que el pueblo culpa a la Zapatera y no a los hombres que acuden a la taberna para importunarla y cortejarla.

¹¹¹ Cuando a finales de la obra los mozos empiezan a pelear con navajas por la Zapatera, el pueblo la culpa de inmediato. Asimismo, el pueblo percibe el acto de la Zapatera hablando en la ventana con todos como un acto sexual e indecente, lo cual tampoco es cierto.

3.4.5 Conclusión

Así pues, en este apartado hemos concluido que la autonomía corporal se presenta con mayor fuerza en *La casa de Bernarda Alba* mediante el personaje de Adela. Es en este tema donde reside mayormente el feminismo de la obra. En cuanto a Yerma, se ha concluido que ni la obra ni la protagonista se pueden calificar de feministas porque, aunque se resalta la represión de la sexualidad de Yerma, el énfasis no está en la reclamación de una auténtica libertad sexual. Dicho esto, el único personaje que muestra ideas progresistas acerca del sexo en la obra es, irónicamente, la Vieja y se podría concluir que, por esta razón, tiene tendencias feministas.

El tema de la libertad sexual tampoco se impone en *La zapatera prodigiosa* con la misma fuerza que en *La casa de Bernarda Alba*. No obstante, el derecho a la libertad corporal de la mujer reside en los rechazos de la Zapatera a los avances amorosos de los hombres del pueblo. Por lo tanto, Lorca adopta en esta obra una postura feminista pronunciándose, consiguientemente, a favor de la libertad de las mujeres de decidir acerca de su propio cuerpo.

3.5 Conclusión

En definitiva, mediante la insistencia en la subordinación injusta de las mujeres y las consecuencias trágicas de esta opresión, Lorca parece abogar por una igualdad entre los sexos. En palabras de Leo Dale Cruthers (1957, p. 4), nuestro autor “felt the emotions at the root of the Spanish sexual code so deeply that in his art he magnified them until traditional values stood out with penetrating significance”.

En algunas obras, esta reclamación de la igualdad se hace explícita como es el caso de *La casa de Bernarda Alba*, en la cual el autor reivindica una libertad sexual para las mujeres que les fue vedada y reprimida a principios del siglo XX. Los personajes de Adela y Paca la Roseta evidencian el esfuerzo de Lorca por erradicar el tabú social acerca de la promiscuidad de las mujeres y, por lo tanto, contraviniendo la cultura patriarcal que promulga una moral sexual hegemónica basada en un doble estándar sexual; una cultura que oprimió al autor mismo. Es, precisamente, en este ahínco donde reside toda la genialidad, modernidad y, cómo no, feminismo de nuestro autor; todos valores que les otorgan a sus obras una auténtica universalidad.

También se hace explícito en *La zapatera prodigiosa* otro derecho femenino imprescindible en el proceso de la consecución de la igualdad de derechos entre los sexos: el de desempeñar una profesión remunerada. En esta obra, Lorca enfatiza la imagen de la mujer trabajadora y su significancia se hace patente en comparación con la imagen de las mujeres del pueblo que la miran “escandalizadas”. Este contraste evidencia la diferencia en la mentalidad de la Zapatera y los demás componentes del pueblo que promulgan la sumisión de la mujer. Es decir, las ideas modernas que trata de imponer Lorca en sus obras, mediante sus protagonistas, se rechazan por el pueblo machista en el mismo modo en que sus creencias progresistas causaban clamor entre las figuras más conservadoras de Granada a cuyas manos, al final, murió.

Lorca también parece subrayar de manera sutil la necesidad de otros derechos para las mujeres de aquella época, como la educación. En las tres obras se pone de relieve el menester de una instrucción formal que fomente en las mujeres aptitudes intelectuales para poder concienciarse así de su estado de subordinación y poder acceder al mercado laboral alcanzando una independencia del todo económica.

Por lo tanto, nuestro autor coincide, por un lado, en las teorías feministas españolas en cuanto denuncia y critica la educación machista que se transmitía a las mujeres, y, por otro, se diferencia de ellas en cuanto evidencia la necesidad de una educación que emancipe a la mujer como ser humano, indistintamente de su papel tradicional dentro del hogar.

Aunque el feminismo de estas obras no se puede probar en cuanto a esta característica porque no se trata de una reivindicación explícita, Lorca parece defender una mejora en los derechos de las mujeres en aquel entonces y, evitando “la ridiculización y la parodia” (Vilches de Frutos, 2005, p. 542), “toma partido abiertamente por la mujer y por la necesaria evolución de la situación social femenina en España” (Vilches De Frutos, 2005, p. 542).

CAPÍTULO 4: LA CUESTIÓN DE LA FEMINIDAD EN LAS OBRAS DE LORCA

4.1 Introducción

Este capítulo tratará el rechazo y/o la defensa de la idea de feminidad en las obras que aquí analizamos. Como se ha comentado en el primer capítulo, los discursos religioso y médico-científico a principios del siglo XX insistieron en la existencia de unas naturalezas diferentes para hombres y mujeres. De ahí la creación de un sistema de género que promovió durante siglos la idea de unas características naturales masculinas, percibidas con una connotación positiva, en contraposición a unas características naturales femeninas, tendentes a comprenderse negativamente. Esta cultura impulsó la dominación de los hombres y la sujeción de las mujeres, así como la discriminación de estas en la sociedad por considerarlas inferiores al sexo masculino tanto a nivel moral como intelectual.

Como se ha venido reiterando a lo largo de esta tesina, el sistema de género, esto es, las masculinidades y las feminidades, perpetrado única y exclusivamente por la cultura patriarcal, es una de las causas mayores de la opresión de las mujeres, en virtud de la cual se limita el desarrollo de la identidad femenina. Por ello, feministas como Cameron rechazan el concepto *feminidad* porque implica la diferenciación entre hombres y mujeres y la consiguiente discriminación con estas últimas.

Así pues, en este capítulo se investigará en qué medida los personajes lorquianos rechazan las características que componían el ideal de feminidad de aquel entonces que, en muchos de sus rasgos, se corresponde con el de hoy en día. Se analizará cómo las protagonistas y otros personajes de las obras se conforman al modelo de feminidad (y de masculinidad) y/o cómo lo rechazan. Cameron (2019, p. 63) lo define así: “Masculinity is active, assertive, rational, strong, and courageous; femininity is passive, submissive, emotional, weak, and in need of protection”. De modo similar, afirman Bowden y Mummery

(2009, p. 15) que la feminidad consiste en “sexual passivity, submission to male domination, and fulfilment in homemaking and motherhood”.

De acuerdo con lo que hemos comentado en el primer capítulo, el ideal de feminidad en España en las primeras décadas del siglo XX consistía en rasgos como la castidad, la compasión, el sentimiento, la debilidad, la religiosidad, la belleza y la sumisión; todas características indispensables para la maternidad y el matrimonio católico.

Como se puede observar, la esencia de todas las tres descripciones de la feminidad es la misma; se esperaba que la mujer a principios del siglo XX fuese pasiva, sumisa, dócil, religiosa y con una fuerte voluntad de emprender su función como madre y ama de casa. La situación actual, aunque ha mejorado si se compara con la de las primeras décadas del siglo XX, no ha sufrido modificaciones de importancia.

Quizá con la excepción de la piedad religiosa, en general se sigue esperando que la mujer cumpla con lo que se percibe como “femenino”, esto es, las características expuestas anteriormente. Aunque en las últimas décadas se ha venido aceptando la idea de que la mujer merece ocupar un puesto en el mercado laboral, sigue existiendo la percepción de que el no conseguir o, simplemente, el no desear tener hijos constituye una fuente de insatisfacción en su vida.

Ahora bien, como hemos expuesto en el primer capítulo de esta tesina, la feminidad en las obras se analizará desde dos perspectivas: desde el punto de vista del feminismo actual, así como desde la perspectiva del discurso feminista español del primer tercio del siglo XX. En cuanto a la opinión de la teorización feminista actual, correspondiente a la teoría de Cameron en nuestro caso, ya se ha comentado: se trata de un rechazo del concepto *feminidad* porque implica diferenciar a la mujer del hombre.

No obstante, las feministas españolas de principios del siglo XX tenían un entendimiento diferente del tema. Como hemos establecido en el primer capítulo, feministas como Burgos, Nelken y Martínez Sierra defendieron la idea de naturalezas sexuales diferentes y, por lo tanto, la asignación de funciones sociales diferentes para hombres y mujeres. Aunque abogaron por derechos que tenían como objeto igualar a los sexos, desarrollaron una acérrima defensa de la maternidad y la insistencia en “la necesidad de dignificarla «en sí» y «de por sí», de

rescatarla como tarea femenina privilegiada, de recuperar el «orgullo» del sacrificio maternal y convertirlo en algo «absoluto» (Establier Pérez, 2004, p. 57).

Así pues, en este capítulo se analizará la feminidad desde la perspectiva de la teoría de Cameron, la cual aboga por un rechazo de este concepto, así como desde la de los discursos feministas españoles del primer tercio del siglo XX, defendiendo, en su mayoría, la importancia del papel social de la mujer como madre. Por lo tanto, se investigará si los personajes de estas obras rechazan o aceptan sin cuestionamiento de ningún tipo el papel que les es asignado por la sociedad patriarcal. Este análisis nos permitirá medir el grado de adherencia de los personajes al modelo femenino de aquella época y, por lo tanto, su grado de feminismo en cuanto a este componente.

4.2 La casa de Bernarda Alba

La casa de Bernarda Alba ofrece al lector varias perspectivas del concepto *feminidad*. Por una parte, Bernarda, con su ideología conservadora, impone categorizaciones de género a sus hijas que Adela, como veremos más adelante, rechaza contundentemente. También las repudia María Josefa, aunque en menor medida. En cuanto a las otras hijas, aunque no todas, se puede percibir un cuestionamiento del concepto, que a veces llega a manifestarse en un rechazo de los arquetipos de género y de la feminidad. Dicho esto, como se ha sostenido en el capítulo anterior, la transgresión de Adela hace de ella la mayor representante de una resistencia a las características que componen el ideal de feminidad.

Tal como se ha establecido en la introducción a este capítulo, Bowden y Mummery (2009, p. 15) definen la feminidad por poseer los siguientes rasgos: “sexual passivity, submission to male domination, and fulfilment in homemaking and motherhood”. La sumisión femenina y la pasividad sexual ya se han tratado en el segundo y tercer capítulo de esta tesina. Como hemos establecido, el feminismo de Adela reside, mayormente, en su lucha por su libertad sexual, cuyo significado para la joven podría ser interpretado como contradictorio. Dicho lo cual, se ha concluido que para aquella época y dado el carácter conservador de la sociedad española del primer tercio del siglo XX, los esfuerzos de Adela por proteger y reivindicar su autonomía sexual son admirables desde un punto de vista feminista porque, al fin y al cabo, suponen un rechazo de lo que era la feminidad en la España de aquel entonces.

Como se ha mencionado anteriormente, a las mujeres que perseguían su libertad sexual a principios del siglo XX, y, por ende, que cuestionaban y desafiaban las normas de género de aquel entonces, se les acusaba de locura, histerismo y/o maldad. Este es el trato que recibe Adela, lo cual sirve como otra confirmación más de su rechazo del arquetipo femenino de aquella época. Sus hermanas, de hecho, afirman que Adela “se le está poniendo mirar de loca” (Lorca, 2022, p. 200) y es caracterizada como “mal nacida” (Lorca, 2022, p. 275) por su madre. Este tratamiento no se limita solo a la joven, sino a toda mujer que no se adhiera al modelo femenino. La promiscuidad de Paca la Roseta, por ejemplo, que la convierte en rompedora de las normas de feminidad, es objeto de crítica por parte de Bernarda, quien la describe como la “única mujer mala” (Lorca, 2022, p. 163) que hay en el pueblo.

Por lo que corresponde a la sumisión femenina, una característica que identifica también Cameron en su definición de feminidad, se ha concluido, mediante la relación entre Adela y Bernarda, que la joven no solo cuestiona las ideas patriarcales de su madre, sino que las desafía, negándose a conformarse al modelo femenino¹¹² que le es impuesto por su madre. No me detendré a señalar nuevamente los actos de rebeldía de la joven, puesto que estos se han expuestos ya en el segundo capítulo, pero sí quisiese realzar que el rechazo de la dominación de su madre supone una resistencia de toda una mentalidad patriarcal cuyo objetivo singular es el de perpetuar la opresión femenina.

El tercer componente que trazan Bowden y Mummery (2009, p. 15) es “fulfilment in homemaking and motherhood”. De la maternidad no se puede comentar mucho, puesto que no se hace alusión alguna a la percepción de Adela tocante a esta función. Lo mismo vale para la domesticidad. Lo que sí nos queda claro acerca del tema en cuestión es que, contrariamente a la moral patriarcal, el sexo para Adela no representa un medio para llegar a ser madre; el sexo para Adela representa un fin en sí mismo.

Quisiese comentar, llegados a este punto, sobre la relación de Adela con algunos de los otros componentes que componían la feminidad española en el primer tercio del siglo XX, de acuerdo con los discursos religioso y médico-científico. Dadas las limitaciones de espacio, me centraré solamente en tres cualidades consideradas como características del sexo femenino a principios del siglo XX: la debilidad, la compasión y la religiosidad.

¹¹² Este modelo consiste en la castidad, subordinación y obediencia.

Conforme lo que se ha sostenido hasta ahora sobre el personaje de Adela, especialmente por lo que corresponde a su enfrentamiento con su madre, la conclusión lógica sería afirmar que nuestra protagonista encarna todo lo que se opone a lo que se puede clasificar como “debilidad”. Sin embargo, su percepción de Pepe el Romano nos indica que Adela sigue siendo una mujer “in need of protection”, en palabras de Cameron (2019, p. 63). Dicho lo cual, como se ha explicado en los capítulos anteriores y como se explicará en seguida también, esto es de esperar.

En el segundo capítulo se ha comentado acerca de la relación entre Pepe y Adela y cómo la concepción de la liberación femenina de la joven conlleva una serie de irregularidades. Recordemos, en primer lugar, que Adela es una joven de veinte años que vive en una sociedad que la adoctrinó sobre la importancia de los hombres en las vidas de las mujeres; una sociedad en que las mujeres no conocían el significado de una auténtica libertad sexual puesto que les era fuertemente restringida.

Consiguientemente, a pesar de cuestionar y transgredir los ideales machistas de su madre, no podemos ignorar el hecho de que Adela sigue siendo una víctima del patriarcado y, por lo tanto, tiene interiorizados, conscientemente e/o inconscientemente, conceptos misóginos. Una parte fundamental de esta misoginia interiorizada es un concepto que la sociedad patriarcal les inculcó a las mujeres durante varios siglos: la necesidad de un hombre para sobrevivir. Por lo tanto, como bien asiente el autor Martín de Villodres (2012, p. 137), Adela, al igual que otros personajes lorquianos, “parece[...] debatirse constantemente entre la ley natural y la ley social, entre lo eternamente válido por naturaleza y aquello que es fruto de las imposiciones y los convencionalismos sociales”.

Por lo tanto, la “debilidad” de Adela, manifestada en las contradicciones que se evidencian en sus discursos y acciones, le viene natural porque es una consecuencia más de la cultura patriarcal. No se trata, pues, de un esfuerzo de parte de Adela por conformarse al modelo femenino de aquella época mediante su lado débil, que todavía busca refugio en una figura masculina, sino que es un concepto machista que le ha sido inculcado desde el nacimiento.

La compasión tampoco se refleja en Adela puesto que no se preocupa de cómo su relación con Pepe afectaría a Angustias, la prometida de Pepe, y la honra familiar. Naturalmente, la falta de compasión en Adela no implica necesariamente su condición de

feminista. La falta de compasión no constituye en absoluto un rasgo feminista. Sin embargo, si la insensibilidad se da porque se está luchando por la propia autonomía e identidad, se podría interpretar como parte importante de la lucha feminista.

Quisiese añadir que en el caso de Adela existen excepciones en cuanto a la compasión. En la escena de la hija de la Librada, por ejemplo, Adela se muestra compasiva hacia la muchacha y ruega que no la maten. Dicho esto, en general, las acciones de Adela son condicionadas por motivos egoístas; un egoísmo necesario, esto sí, para la persecución de su liberación sexual. Obsérvese que el individualismo es una característica contraria a la abnegación que se esperaba de las mujeres en aquel entonces. En este caso, aunque la falta de compasión se puede percibir como una cualidad negativa, es un elemento imprescindible en la lucha de Adela por su autonomía corporal.

Conforme se ha comentado, la religiosidad constituía uno de los rasgos fundamentales de la “naturaleza” femenina a principios del siglo XX. Adela no se presenta como la mujer religiosa ideal que se adhiere a todo tipo de mandato católico; se rebela ante la religión de varias maneras durante la obra. La manifestación más evidente es su relación extramatrimonial con Pepe mediante la cual, según dice Poncia, Adela va en contra de “la ley de Dios” (Lorca, 2022, p. 204). Hasta en su muerte Adela desafía la moral religiosa a través del suicidio que comete a finales de la obra, el cual es un acto condenado por el catolicismo. La razón por la que la joven se suicida (porque se le hace imposible continuar manteniendo relaciones sexuales) resulta aún menos religiosa.

La transgresión de Adela al negarse a cumplir con el ideal de feminidad de aquel entonces se intensifica si se compara con los caracteres de sus hermanas. Aunque, como hemos observado anteriormente, algunas de las hijas cuestionan y denuncian las normas de género y la opresión que estas ejercen sobre las mujeres, este cuestionamiento no se materializa. Es decir, con la excepción de Adela, no hay un auténtico esfuerzo por parte de sus hermanas por mejorar su situación y luchar por sus derechos. Una parte fundamental de este esfuerzo reside en no adherirse a lo que viene impuesto a la mujer por la sociedad patriarcal. Angustias, la mayor, salvo algunos momentos cuando parece que se rebela ante los mandatos

de su madre¹¹³, parece conformarse a todo lo que le viene exigido¹¹⁴, tanto por Bernarda, como por los dictámenes sociales. Las otras hermanas, aunque verbalizan su descontento y desacuerdo con las injusticias cometidas con las mujeres, no se rebelan contra su destino impuesto por el patriarcado. Por el contrario, Adela resiste las imposiciones del orden social y lucha por el derecho de disfrutar completamente de su sexualidad.

Si sopesamos las características que ofrece Cameron del concepto *masculinidad*, veremos cómo Adela es “active” y “assertive” en su determinación para conseguir una plena autonomía corporal y “strong and courageous” en su aceptación de sacrificarse cuando comprende que su voz feminista se apagaría y la silenciarían chillidos “que estremecen los campos” (Lorca, 2022, p. 238), pertenecientes a quienes arrastraban por la calle a la hija de la Librada, la adúltera, para matarla. Por lo tanto, mediante la inclusión de estas cualidades, consideradas en términos patriarcales como “masculinas”, en el personaje de Adela, Lorca promueve la idea de que hay que trascender las concepciones que se crearon a partir de las diferencias biológicas de los sexos y alejarse, definitivamente, de la rigidez del sistema de género, construido por el patriarcado para imponer y eternizar la dominación masculina.

En esta obra, nuestro autor experimenta no solo en cuanto a la concepción de feminidad, sino también por lo que corresponde a las masculinidades. Esta faceta se puede apreciar de modo especial en el personaje de Bernarda. Ya se ha comentado en el segundo capítulo de esta tesina que Bernarda es la principal representante de la moral patriarcal de la época que restringía las libertades de las mujeres, como ella misma hace con sus hijas. Sus comportamientos y las descripciones que proporcionan otros personajes de ella refuerzan esta imagen. Como ya se ha comentado, a principios del primer acto Poncia describe a Bernarda con los términos “mandona” y “dominante” (Lorca, 2022, p. 140); adjetivos que no encajan con la descripción de la mujer ideal a principios del siglo XX que debía mostrarse “passive, submissive, emotional, weak, and in need of protection (Cameron, 2019, p. 63).

¹¹³ Esta faceta de Angustias se resaltó anteriormente en el segundo capítulo. En el primer acto, Angustias se rebela al quedarse mirando a los hombres en el patio (Lorca, 2022, pp. 160-162) y a echarse polvos en su cara el día del funeral de su padrastro (Lorca, 2022, p. 183); ambos actos que causan la ira de su madre.

¹¹⁴ Angustias acepta casarse con Pepe, de acuerdo con lo que regían las normas de aquella época, y, aunque le confiesa a su madre sus preocupaciones acerca de él y su matrimonio inminente, se muestra pasiva respondiendo a Bernarda con un simple, “Ojalá”, cuando esta le dice que sus preocupaciones se deben a su misma flaqueza (Lorca, 2022, p. 251).

Más bien, el carácter y las acciones de Bernarda se acercan al concepto de masculinidad descrito por Cameron (2019, p. 63) como “active, assertive, rational, strong, and courageous”, aunque existen excepciones. La racionalidad, que se asociaba a los hombres por considerarse superiores a las mujeres a nivel intelectual, no forma parte de la naturaleza de Bernarda, como ella misma señala: “Yo no pienso. Hay cosas que no se pueden ni se deben pensar. Yo ordeno” (Lorca, 2022, p. 226).

Lo mismo vale para el coraje. Bernarda se muestra osada, pero ocasiones como el conflicto entre sus hijas, que ella disimula no percibir, y su actitud ante la muerte de Adela evidencian su cobardía. Además, aunque adopta un comportamiento “masculino”, Bernarda emplea la percepción de feminidad de aquella época para justificar sus debilidades. Este comportamiento se destaca cuando no consigue disparar contra Pepe el Romano justificando dicho acto con la incapacidad física de las mujeres: “Fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar” (Lorca, 2022, p. 277).

Resulta irónico que Bernarda represente lo que se podría interpretar como una subversión del modelo femenino, pero que a la vez insista en asegurarse de que sus hijas se adhieran a ese mismo modelo. Como ya se ha observado anteriormente, esta ofuscación de Bernarda, causada por un esmero por conservar la honra familiar, se manifiesta en varias ocasiones a lo largo de la obra. Bernarda limita la libertad de sus hijas, delimita papeles sociales diferentes para hombres y mujeres, condena la promiscuidad femenina, alude en ocasiones a la inferioridad de las mujeres e intenta reiteradamente forjar en sus hijas el ideal femenino imperante en aquel entonces.

Esta obsesión alcanza su mayor dramaticidad a finales de la obra cuando Bernarda insiste en la virginidad inexistente de Adela en un último intento de hacer que su hija se conforme a las exigencias de la feminidad incluso en su muerte. Como bien asiente Cruthers (1957, p. 31): “The honor of the house of Bernarda Alba will be saved. Nothing else is of any importance. Death is much stronger than frustrated, rebellious life”. Por lo tanto, aunque Bernarda se retrata con rasgos considerados en aquella época como “masculinos”, las razones relativas a la representación masculina de Bernarda no son feministas, puesto que Lorca no la propone como un modelo para superar las diferencias entre lo que se considera masculino y femenino, sino que lo hace para retratarla como una figura más que limita la emancipación tanto social como sexual de las mujeres.

A modo de concluir este apartado, quisiese resumir, en pocas palabras, los conceptos más relevantes que en él se han descollado. Se nos ha evidenciado una vez más el feminismo irrefutable de Adela; un feminismo que de ningún modo es perfecto; un feminismo que es contradictorio, pero cuyas contradicciones se pueden justificar por el contexto tanto sociocultural como feminista de la época en que Lorca dio vida a nuestra protagonista. Su carácter transgresivo ante los mandatos oprimentes de su madre, el anhelo de acceder a la esfera pública, negada en aquel entonces a las mujeres, y su intrepidez en la persecución de su autonomía sexual hacen de Adela una mujer poseedora de cualidades que contravenían los requerimientos de la feminidad española de principios del siglo XX cuyo objetivo fue, fundamentalmente, perpetuar la subordinación femenina.

El feminismo de la obra en cuanto a esta temática, aparte del de nuestra protagonista, se alcanza mediante la yuxtaposición de Bernarda, perpetuadora del ideal de feminidad opresivo, y Adela, rechazadora de este modelo. La mujer sumisa, acallada, pasiva y casta se ve reemplazada por aquella revolucionaria que rompe con los límites impuestos por la sociedad de su tiempo y se sacrifica cuando ve que sus ideales feministas no tienen cabida ni en la casa de su madre ni en el pueblo machista que seguramente la habría condenado como hizo con la hija de la Librada. Así pues, queda claro que, mediante el final trágico de Adela, Lorca critica la opresión que fomentó, según Maite Ortiz (2014, p. 263), “la España que, con sus ideas casi feudales, ponía un cinturón de castidad a sus mujeres para evitar la deshonor”.

4.3 Yerma

La feminidad en *Yerma* es un tema de discusión interesante porque se trata desde varios ángulos. Por un lado, el carácter transgresor de Yerma le niega someterse a la dominación de su marido y, por el otro, su destino es fuertemente condicionado por su anhelo de ser madre. Quisiese discutir en primer lugar este rechazo antes de pasar a comentar la importancia que se le otorga a la función maternal en esta obra.

Como se ha comentado en la introducción de este capítulo, la sumisión femenina y la pasividad sexual constituían en el primer tercio del siglo XX unos de los requerimientos principales del concepto *feminidad*. En cuanto a la primera característica, conforme se ha concluido en el segundo capítulo, Yerma no se presenta como la típica esposa de la época que

obedece toda orden que le impone su marido. Aunque es verdad que Yerma busca satisfacer a Juan mediante su esfuerzo por ser una buena esposa y ama de casa, nuestra protagonista no se deja someter fácilmente por la dominación de su esposo a pesar de que ella misma asiente que vive siendo “sumisa” (Lorca, 2021, p. 79) a él.

Como se ha mencionado anteriormente, Yerma desafía los mandatos de su marido en su negación de limitarse al espacio de la casa, simbolizando el deseo de las mujeres de acceder a la esfera pública; un espacio que les era vedado en aquel entonces. Esta negación de someterse a la dominación de Juan se culmina en el acto final de la obra cuando Yerma lo estrangula. Por lo tanto, al menos en cuanto a la relación con su marido, Yerma no representa una auténtica y total sumisión. Por esta razón, se deduce que hay un ahínco no solo por denunciar uno de los factores imperantes de la feminidad del primer tercio del siglo XX, sino también cuestionarlo y resistirlo.

Respecto a las relaciones sexuales, sin embargo, Yerma parece conformarse a lo que se exigía de las mujeres en aquella época, esto es, la pasividad. Según se ha establecido en el capítulo anterior, los discursos de la protagonista acerca de las relaciones sexuales reflejan la idea impuesta por la cultura patriarcal de que el sexo debe representar para la mujer un medio para alcanzar la maternidad y no para adquirir placer sensorial. En caso contrario, las mujeres estarían desafiando no solo las enseñanzas católicas, sino también uno de los componentes fundamentales de la feminidad del primer tercio del siglo XX: la castidad.

Así lo cree Yerma, quien afirma que se casó y sigue casada con su marido por la esperanza de tener un niño, es decir, no busca en Juan la satisfacción de sus deseos sexuales (Lorca, 2021, p. 56). Acertada, a juicio mío, es la postura del autor Carlos Feal (1986, p. 518) quien afirma sobre este tema que “[e]l erotismo de Yerma se subordina totalmente a la esperada maternidad, hasta llegar a desaparecer [...]”. Añade Cruthers (1957, 15) que para Yerma “[t]he idea of the sexual act without resultant motherhood, in her manner of reasoning, is synonymous with that of prostitution”.

Quisiese detenerme a comentar, en pocas palabras, la significación del personaje de la Vieja pagana en cuanto a la resistencia a la idea de feminidad de aquella época. Esta transgresión reside fundamentalmente en dos aspectos: la promoción de la promiscuidad y su ateísmo. El primer aspecto se nos revela en una conversación entre la Vieja y Yerma en la cual esta última le revela sus inquietudes respecto a sus dificultades en concebir. En este

discurso, que ya resaltamos en el capítulo anterior, la Vieja le enfatiza a Yerma la importancia de una relación sexual sana (Lorca, 2021, p. 56). Este raciocinio supone una verdadera revolución, similar a la de Adela, en cuanto a la exploración de la sexualidad femenina: una idea disuadida por el patriarcado. El carácter revolucionario de este personaje se puede apreciar aún más si se tiene en cuenta la edad de la Vieja y su ideología radical en comparación con la juventud de Yerma y su idiosincrasia conservadora.

La disconformidad de la Vieja al modelo femenino de aquel entonces reside también en su falta de creencias religiosas. Esto se pone en evidencia cuando Yerma anuncia que solo el amparo de Dios le traerá hijos, lo cual suscita la siguiente reacción de la Vieja: “Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuenta de que no existe?” (Lorca, 2021, p. 57).

Recordemos que la piedad religiosa era uno de los componentes fundamentales del ideal femenino de principios del siglo XX. Por lo tanto, la falta de religiosidad en el personaje de la Vieja supone un rechazo de lo que debía representar la mujer española en aquella época. El carácter promiscuo y pagano de este personaje fue objeto de crítica por los periódicos derechistas que lo caracterizaron como “repellent, and [...] reprehensible” (Gibson, 1989, p. 398) tras el estreno de la obra en 1934.

Al igual que la Vieja, la Muchacha 2.^a se muestra reacia a conformarse a lo que se exigía de las mujeres en aquella época, específicamente en cuanto a su función en el matrimonio y en el hogar. La Muchacha 2.^a afirma contundentemente que no es su deseo tener hijos y que “con no tenerlos [vive] más tranquila” (Lorca, 2021, p. 59). Esta postura se contrasta en gran medida con la de Yerma quien la rebate: “Yo no” (Lorca, 2021, p. 59). La religiosidad, un elemento muy importante en la feminidad de aquella época, tampoco se ve reflejada en el carácter de la Muchacha 2.^a pues afirma que no rezará al Santo para tener hijos (Lorca, 2021, p. 59).

En cuanto al matrimonio, la Muchacha 2.^a afirma que ella se ha casado por obligación sosteniendo, “¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora” (Lorca, 2021, p. 60). La percepción negativa de la Muchacha 2.^a de la institución matrimonial se enfatiza cuando exclama, “Qué lástima no poder decir mi novio [...]” (Lorca, 2021, p. 61).

La Muchacha 2.^a también cuestiona su función como ama de casa según sugieren sus palabras cuando le revela a Yerma lo siguiente: “no me gusta guisar, ni lavar [...] todo el día he de estar haciendo lo que no me gusta” (Lorca, 2021, p. 60). La Muchacha 2.^a sabe muy bien del título que se les asignaba a aquellas mujeres que no se conformaban al ideal de feminidad de aquella época y lo realza en su conversación con Yerma: “También tú me dirás loca, ¡la loca, la loca! (Ríe.)” (Lorca, 2021, p. 60), concluyendo, sin embargo, que, a pesar de su joven edad¹¹⁵, sabe que lo suyo no se trata de un caso de histerismo y que lo que dice tiene fundamento:

Yerma: Eres una niña.

Muchacha 2.^a: Claro pero no estoy loca (Lorca, 2021, p. 60).

Dirigiendo la atención de nuevo a Yerma, quisiese comentar, llegados a este punto, su religiosidad. Yerma se contrasta con la Vieja en el aspecto religioso en virtud de que ella espera en todo momento que Dios la proteja¹¹⁶ y le dé hijos. Su fe inquebrantable en que la naturaleza y Dios le resolverán su problema de infecundidad llega a la extremidad cuando acude a la casa de Dolores la conjuradora para participar en un rito religioso (Lorca, 2021, pp. 93-95) gracias al cual supuestamente algunas mujeres consiguieron ser madres. También a finales de la obra Yerma asiste a la romería a la que acuden mujeres para “pedir hijos al Santo” (Lorca, 2021, p. 103). Su religiosidad, junto a la obsesión con el tema de la maternidad, muestran un deseo, por parte de la protagonista, de adherirse al prototipo femenino del primer tercio del siglo XX español, esto es, la mujer religiosa cuya perspectiva del sexo es influida por las exigencias del patriarcado y, por lo tanto, opacada por su fuerte deseo de tener hijos y cumplir con las expectativas de la sociedad. Es precisamente el tema de la maternidad sobre el que versa nuestra siguiente discusión.

El tercer componente de la definición que otorgan Bowden y Mummery al concepto *feminidad* es “fulfilment in homemaking and motherhood” (Bowden y Mummery, 2009, p. 15). La domesticidad y la maternidad, como ya se ha establecido, componían la esencia de la feminidad española en las primeras décadas del siglo XX. En los pueblos rurales, como es el caso de Yerma, esta idea estuvo aún más presente, pues las mujeres del campo tenían menos posibilidades para acceder a una educación formal y, consiguientemente, conseguir ejercer

¹¹⁵ Véase: “Muchacha 2.^a: Yo tengo diecinueve años [...]” (Lorca, 2021, pp. 59-60).

¹¹⁶ Véase: “Yerma: Entonces, que Dios me ampare” (Lorca, 2021, p. 57).

una profesión en condiciones dignas. De ahí la promoción de la idea de los quehaceres maternos y domésticos como la función exclusiva de las mujeres. Respecto al tema en cuestión, hay un claro empeño por parte de Yerma de cuidar de su esposo¹¹⁷ y ocuparse de la casa, así como de ayudar a María con el niño (Lorca, 2021, p. 50).

Su evidente necesidad de escapar a la soledad en la que se encuentra hundida y de conformarse a las exigencias de la sociedad para no ser abochornada por ella, constituyen, a mi parecer, los dos factores en los que reside la obsesión materna de nuestra protagonista. Claro está, con esto no se quiere sentenciar que quien quiere ser madre no es feminista. Una mujer que ansía tener hijos no es menos feminista que la que no quiere tenerlos. Sin embargo, va en contra de los principios del feminismo actual considerar como único destino de la mujer la maternidad. Puntualiza Gil (2021, pp. 26-27) al respecto que la tragedia de Yerma reside no solo en el hecho de negarse a aceptar su condición estéril, sino también “en hacer de la maternidad un valor absoluto y necesario”.

Dicho lo cual, aunque la obsesión materna de Yerma no encaja con los principios de la teoría de Cameron, tampoco se la puede culpar. Como se ha asentado anteriormente, la maternidad, las tareas domésticas y, en menor medida, los trabajos en el campo¹¹⁸ eran las únicas posibilidades que se les presentaban a las mujeres rurales en aquel entonces. El hecho de que Yerma no se siente realizada con su situación de infecundidad es una consecuencia directa de la opresión femenina impuesta por el patriarcado. La cultura patriarcal hizo de la feminidad la maternidad; es decir, la feminidad se correspondía, en su mayoría, con la maternidad en el primer tercio el siglo XX. Por lo tanto, Yerma, que no consigue procrear, le cuesta sentirse como una mujer. La falta de hijos en su vida compagina, para ella, con una falta de feminidad. De hecho, a medida que va creciendo la frustración de nuestra protagonista a lo largo de la obra, se va aludiendo a la adopción, por su parte, de un comportamiento que ella misma clasifica como “masculino”. El siguiente discurso que hace sirve como prueba de esta observación:

¹¹⁷ Véase al respecto los siguientes ejemplos:

- “Yerma: (*Levantándose.*) No lo tomes a mal. Si yo estuviera enferma me gustaría que tú me cuidases. «Mi mujer está enferma. Voy a matar ese cordero para hacerle un buen guiso de carne.» «Mi mujer está enferma. Voy a guardar esta enjundia de gallina para aliviar su pecho, voy a llevarle esta piel de oveja para guardar sus pies de la nieve.» Así soy yo. Por eso te cuido” (Lorca, 2021, p. 41).
- “Yerma: Vengo de llevar la comida a mi esposo, que trabaja en los olivos” (Lorca, 2021, p. 52).

¹¹⁸ Dicho esto, para Yerma no existe esta última opción, puesto que Juan le prohíbe salir de casa.

Muchas noches bajo yo a echar la comida a los bueyes, que antes no lo hacía, porque *ninguna mujer lo hace*, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a *pasos de hombre* (Lorca, 2021, p. 85, mis cursivas).

El hecho de que “antes no lo hacía” alude a que antes no realizaba acciones “masculinas” porque aún conservaba la esperanza de ser madre; aún conservaba su “feminidad”. A medida que esa esperanza va disminuyendo y Yerma se va sintiendo menos mujer, se va enfatizando su masculinidad. Efectivamente, afirma Gil (2021, p. 54) que “[s]in un hijo, el mundo femenino carece de sentido, tal como lo pinta Yerma”. De hecho, a las palabras de Juan quien le pide no maldecir porque “está feo en una mujer” (Lorca, 2021, p. 65), Yerma responde con un impactante, “Ojalá fuera yo una mujer” (Lorca, 2021, p. 65).

En *Yerma* encontramos un deseo de formarse una identidad para sí misma, como señala ella a Juan: “Yo no sé quién soy. Déjame andar y desahogarme” (Lorca, 2021, p. 81). Este último comentario de Yerma hace recordar a la Nora de Ibsen, de la cual ya hemos comentado en esta tesina, quien al final de la obra se separa de su marido argumentando que, “If I’m to learn anything about myself and the world around me, I must do it on my own” (Ibsen, 1950, p. 91), a fin de descubrirse a ella misma. Mientras que Nora es más directa en sus demandas, en parte porque las circunstancias sociopolíticas en las que escribió Ibsen son diferentes a las en que escribió Lorca¹¹⁹, Yerma le ruega a su marido para que la deje “andar y desahogar[s]e”, para entenderse.

A falta de la maternidad que tanto anhela y por la cual es alienada de la sociedad, Yerma no se conoce a sí misma. Este problema de nuestra protagonista representa el de tantas mujeres a las cuales la sociedad patriarcal les asigna como único destino la maternidad. Cuando no consiguen cumplir con su única función en la sociedad, desconocen su identidad y sus propósitos. Esto es lo que le sucede a Yerma quien sostiene que, “[l]a mujer de campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos, y hasta mala” (Lorca, 2021, p. 84). La solución a este problema sería el discurso que Nora le hace a su marido:

Torvald: You’re a wife and mother. That should come before anything.

¹¹⁹ La situación política de Noruega a finales del siglo XIX era más pacífica que la de España en el primer tercio del siglo XX. El clima español, tanto político como social, era inquieto y, por lo tanto, los autores no se podían permitir de ser explícitos en sus textos. Es, quizá, por este motivo que Lorca emplea un lenguaje más sutil, menos explícito y directo que aquello de Ibsen, para lanzar un mensaje feminista.

Nora: I can't believe that anymore. I believe that I'm a human being before anything – just as you are [...] (Ibsen, 1950, p. 92).

Es decir, la solución sería que las mujeres formasen sus propias identidades, antes de ser madres y esposas. Dicho esto, conseguir este objetivo era difícil en la España rural de los años treinta donde no había una formación intelectual que podía ayudar a sembrar en las mujeres un sentido crítico.

Sin la presencia de un hijo en su vida y, por lo tanto, sin poder conformarse al arquetipo femenino, Yerma misma afirma lo siguiente: “Si sigo así, acabaré volviéndome mala” (Lorca, 2021, p. 48). Una falta de adherencia a los principios de la feminidad en el primer tercio del siglo XX, como hemos mencionado, venía catalogada como locura, maldad e histerismo en las mujeres. Yerma confirma aquí que es consciente de que, según los criterios de la sociedad patriarcal, ella es una fracasada. Esta opresión, que causa incertidumbre en las mujeres acerca de su identidad, es precisamente la razón por la cual feministas como Cameron denuncian las consecuencias negativas de la feminidad como imposición patriarcal.

Así pues, queda claro que el juicio de Yerma acerca de la maternidad no se corresponde con las ideas de Cameron y con las de otras feministas actuales quienes reconocerían, según los principios del feminismo de hoy en día, cierto antifeminismo en los ideales de nuestra protagonista. Como se ha afirmado anteriormente, recordemos que para Yerma la maternidad se ofrecía como su única misión social. No se trata de que ella lo perciba así; es un pensamiento que le ha sido impuesto desde su nacimiento por la moral patriarcal porque Yerma constituye, como toda mujer, una víctima del patriarcado y, por consiguiente, es, inconsciente e inevitablemente, una partícipe de la perpetuación de tradiciones y conceptos que oprimen a la mujer. De ahí que cobran gran validez las siguientes palabras que sentenció Simone de Beauvoir en su libro *The Ethics of Ambiguity*, publicado en 1949: “the oppressor would not be so strong if he did not have accomplices among the oppressed themselves” (Beauvoir, 1948, p. 98).

Ahora bien, aunque los ideales de Yerma no encajan plenamente¹²⁰ con nuestra definición del feminismo actual, su persecución de la maternidad refleja las ideas de algunas feministas españolas de principios del siglo XX que percibieron el deber maternal como una misión privilegiada. Dicho lo cual, aunque existen ciertas similitudes entre el pensamiento de Yerma y el feminismo incipiente español, la representación de la crisis de identidad de nuestra protagonista al no llegar a ser madre evidencia que claramente no era la intención de Lorca promover la maternidad como el destino exclusivo de las mujeres. La reacción negativa de la prensa católica y conservadora tras el estreno de *Yerma* clasificándola como “an immoral, anti-Spanish, irreligious and odious play” (Gibson, 1989, p. 398) es la prueba de ello. Consiguientemente, tampoco se puede concluir que la obra se adhiera completamente a los principios de figuras verbigracia Nelken y Martínez Sierra, cuyo feminismo se caracteriza por sus inconsistencias acerca del significado de la verdadera emancipación femenina. El final de la obra, cuando Yerma mata a su marido y sacrifica su esperanza de ser madre a cambio de la erradicación de la dominación masculina nos lo confirma.

En definitiva, la verdadera tragedia de esta obra, que por lo general se considera que es el asesinato de Juan, es, irónicamente, la idea de la maternidad misma; la máxima aspiración de Yerma. El genio de nuestro autor reside precisamente en, como bien asevera Roberta Ann Quance (2020, p. 8), “highlight[ing] gender non-conformity and seek[ing] out the roots of repression”. El tratamiento obsesivo del tema de la maternidad sirve para hacer reflexionar tanto al lector como al espectador sobre la opresión que sufren las mujeres al deber conformarse a unos ideales y ser castigadas cuando no lo hacen. Fue precisamente este el objetivo de Lorca, a mi juicio, al escribir esta obra. Es un feminismo sutil, que no coincide del todo ni en la teoría de Cameron ni en aquellas del feminismo incipiente español y que no disfruta del carácter directo como en las otras dos obras, pero efectivo de todos modos.

4.3 La zapatera prodigiosa

La Zapatera de Lorca trasgrede muchas de las características de la feminidad. En cuanto a la sujeción femenina, no existe duda alguna: la Zapatera la rechaza. Como se ha concluido

¹²⁰ Como se ha observado, *Yerma* representa una transgresión del modelo femenino del primer tercio del siglo XX en cuanto se niega a encarnar “virtudes femeninas” como la sumisión, la obediencia, el silencio y la docilidad; una negación que se realiza mediante su matrimonio con Juan.

en el segundo capítulo de esta tesina, de lo que se puede observar de la relación con su marido y de sus interacciones con otros hombres del pueblo como el Alcalde, la protagonista se niega a someterse a su poder y a sus esfuerzos intimidantes por dominarla.

En cuanto a la abstinencia al sexo, la “sexual passivity” en la definición de Bowden y Mummery, el tema no se trata con particular énfasis en la obra. Sí es verdad que, como hemos determinado en el capítulo anterior, la Zapatera rehúsa los avances sexuales de los hombres del pueblo, pero no por razones religiosas, sino por su “proclamación de la honra [que] la aleja de todo hombre” (Esteve, 2012, p. 109). Es decir, la Zapatera no resiste la posibilidad de mantener relaciones sexuales extramatrimoniales porque cree que el sexo debe ser practicado solo con fines de procreación, sino porque desea seguir siéndole fiel a su marido. Conforme hemos establecido anteriormente, aunque la Zapatera, contrariamente a Adela, no busca satisfacer sus deseos carnales, lucha y protege su autonomía corporal mediante su rechazo de las insinuaciones de los hombres del pueblo. Por lo tanto, la Zapatera, al no sucumbir a las propuestas y cortejos del Alcalde y de los mozos, muestra ser poseedora de una firmeza inquebrantable en cuanto a sus elecciones acerca de su sexualidad.

Respecto a la maternidad, al igual que en *La casa de Bernarda Alba*, Lorca no se centra de modo particular en esta faceta de la Zapatera. La única alusión que se hace de este tema en la obra es cuando el Niño hace mención de la percepción que tiene el pueblo de ella: “[...] como yo sé que usted no tendrá nunca niños... [...] Mi madre lo hablaba el otro día diciendo: «la zapatera no tendrá hijos»; se reían mis hermanas y mi comadre Rafaela” (Lorca, 2010, p. 64).

Es de particular interés que, durante la trayectoria de la obra, la Zapatera guarda una especie de instinto maternal hacia el Niño, un instinto que es notado por otros personajes como el Alcalde quien le asevera a la protagonista, “Por lo que veo, este niño sabio y retorcido es la única persona a quien tratas bien en el pueblo” (Lorca, 2010, p. 111). Por lo tanto, no se puede deducir si la Zapatera rechaza la maternidad de manera absoluta o si, secretamente, ansía ser madre. Consiguientemente, no nos es posible deducir si existe una conformidad o una disconformidad a las ideas de Burgos, Nelken y Martínez Sierra en cuanto a la maternidad, pero conforme lo que se ha analizado del personaje de la Zapatera hasta este punto, se duda fuertemente que nuestra protagonista quiera tener hijos porque lo considera su misión exclusiva como mujer.

Así pues, debido a que esta faceta de la Zapatera no recibe la atención suficiente en la obra, no se puede concluir cuál es la postura de la protagonista acerca del último componente que identifican Bowden y Mummery en su definición de la feminidad: “homemaking and motherhood”. Es verdad que la Zapatera cumple con su deber de esposa, como ella misma señala a su marido: “Me casé contigo, ¿no tienes la casa limpia?, ¿no comes? [...]” (Lorca, 2010, p. 75), pero sus palabras no son indicativas que es de su agrado cumplir con la función de la mujer como ama de casa, como ella misma señala a su marido: “Porque yo todo menos esclava. Quiero hacer siempre mi santa voluntad” (Lorca, 2010, p. 75).

En el primer capítulo hemos identificado una serie de características claves en la identidad de la mujer ideal española a principios del siglo XX. La compasión, la belleza y el sentimiento, cualidades consideradas esencialmente femeninas, forman parte de este grupo que nos permitirá medir mejor la semejanza y contraste entre la Zapatera y las exigencias de las normas de género de aquella época.

Como se ha comentado anteriormente, la Zapatera se muestra compasiva solo con el Niño y el titiritero ante escuchar el relato de su trágica historia con su mujer. La falta de compasión en el personaje de nuestra protagonista se debe, en mayor medida, a sus esfuerzos implacables por defenderse de la maldad de la gente del pueblo, lo cual la lleva, a juicio de Bryan Millanes Rivas (2018, p. 334), “al descato de la imposición externa”.

Se alude en varios momentos de la obra¹²¹, mediante personajes como el Alcalde y los mozos, al aspecto físico y a la belleza de la Zapatera. Sin embargo, en el caso de nuestra protagonista, la belleza no se opone a la practicidad. El pragmatismo de la protagonista se manifiesta en varias ocasiones a lo largo de la obra, la más notable siendo la apertura de una taberna tras el abandono de su marido y la realización de un trabajo que en aquella época se consideraba como “masculino”, por lo cual recibió varias críticas por parte de la gente del pueblo.

¹²¹ Los siguientes versos son indicativos de esta observación:

“Mozo: Porque usted es digna de estar pintada en las tarjetas postales, y no aquí... este portalillo” (Lorca, 2010, p. 87).

“Alcalde: [...] Como guapa, es guapísima” (Lorca, 2010, p. 82).

“Alcalde: Un poco brusca... Pero es una mujer guapísima, qué cintura tan ideal” (Lorca, 2010, p. 83).

“Alcalde: A descansar, niña. Qué lástima de talle. [...] Porque vamos... Y hay que ver qué ondas en el pelo” (Lorca, 2010, p. 83).

Lo mismo vale para el sentimiento. Aunque la Zapatera es una mujer pasional y emotiva, no quiere esto decir que su carácter carezca de intelecto. Pongo nuevamente como ejemplo su trabajo en la taberna, el rechazo de las insinuaciones de los hombres y su reacción indignada cuando una vecina intentó estafar al Zapatero (Lorca, 2010, pp. 72-73), mostrándose no solo más valiente que su marido, sino también más inteligente. Este es un aspecto muy importante, puesto que la practicidad y la razón se consideraban en aquel entonces como virtudes exclusiva e inherentemente masculinas¹²².

Ahora bien, Lorca no solo transforma la noción de feminidad en esta obra mediante la figura de la Zapatera, sino que también lo hace en cuanto a la masculinidad a través del personaje del Zapatero. Si reflejamos nuevamente sobre las palabras de Cameron, “[m]asculinity is active, assertive, rational, strong, and courageous” (Cameron, 2019, p. 63), vemos que el Zapatero no encaja con esta descripción, puesto que no es ni asertivo, ni firme, ni activo, ni valiente. La masculinidad del Zapatero se contrasta en gran medida con la del Alcalde, el cual no solo se presenta como un hombre que posee todas las características ideales consideradas como “masculinas”, sino que impone su modo de ser al Zapatero, reprendiendo su docilidad e incapacidad de domar a su esposa.

Al final, se percibe una especie de aceptación por parte del Zapatero acerca de lo que se considera como una falta de virilidad, como sugiere su discurso en los últimos momentos de la obra: “Yo soy como un perrillo y mi mujer manda en el castillo, ¡pero que mande! ¡Tiene más sentimiento que yo!” (Lorca, 2010, p. 152). Esto es a lo que quería llegar Lorca: la aceptación de unas características que desafían la inflexibilidad del sistema de género. La Zapatera en ningún momento se observa incómoda con su carácter audaz, el cual suponía un escándalo para sus vecinas. El Zapatero, por otra parte, no toleraba su docilidad y su incapacidad de dominar a su esposa. Su resignación¹²³ a finales de la obra marca el principio de su trayectoria hacia cierta transgresión de los dictámenes sociales de aquella época; una idea fortalecida por su participación en la lucha de la Zapatera contra el machismo del pueblo.

Afirma Johnson (2008, p. 261) que “[t]he play's ending leaves ambiguous who has won the modern battle of the sexes”. En realidad, el objetivo del autor, a mi discernimiento, es

¹²² Véase la descripción de Scanlon (1986, p. 162, mis cursivas): “el hombre era *acción, inteligencia* [...] la mujer era [...] *sentimiento, fragilidad*”.

¹²³ Sostiene Ramón Manuel Pérez Martínez (2007, p. 326) acerca de esta observación que “al final Lorca dignifica también al marido ridículo porque la farsa no termina con una victoria de la mujer sobre el zapatero o viceversa”.

otro. Lo que busca conseguir Lorca, mediante su representación de las mujeres, no es mostrarlas como seres superiores a los hombres. La intención de nuestro autor en esta obra, y en las demás también, es crear mujeres que cuestionan el ideal de feminidad de aquella época de tal manera que se pueda superar el concepto de las naturalezas sexuales y las funciones sociales de los sexos que de ellas derivan. De este modo, se crea una sociedad más justa, más igual, más feminista.

En suma, la figura de la Zapatera en esta obra supone un claro rechazo del prototipo femenino que impone la sociedad patriarcal a las mujeres para oprimirlas y limitar su progreso y desarrollo social. También es verdad, pues, que la Zapatera trasciende el discurso diferenciador del feminismo incipiente español; un discurso que difundía, esencialmente, la idea de unas naturalezas diferentes para hombres y mujeres. De hecho, Lorca deja en evidencia que el carácter asertivo de la Zapatera y su reticencia por someterse a la dominación de su marido y a la de otros hombres no hace que ella sea menos mujer. No existen o, mejor dicho, no promueve nuestro autor en esta obra una serie de características *esencialmente* femeninas o masculinas.

Efectivamente, los personajes que sí se conforman al modelo femenino y masculino de la época se retratan de manera negativa, como es el caso del Alcalde. Consiguientemente, se puede deducir que Lorca no solo rehúsa las ideas de feminidad y masculinidad que nacieron de un sistema de género rígido a principios del siglo XX en España, sino que propone nuevos modelos de una manera que no oprimen tanto a mujeres como a hombres. Sentencia al respecto Martínez (2007, p. 325) que *La zapatera prodigiosa* “se trata, sin lugar a dudas, de la subversión de un modelo de dominación sexual y social”. Se puede concluir, por lo tanto, que el feminismo, tanto de la obra como de su protagonista, en términos de la teoría de Cameron, queda demostrado y, por ende, también su carácter progresista.

4.4 Conclusión

En este capítulo se ha analizado el grado de rechazo del y/o conformidad al concepto *feminidad*. En *La casa de Bernarda Alba* hemos observado cómo la transgresión y rebeldía de Adela, resaltadas en su lucha por su autonomía sexual, hacen de ella una mujer rompedora del ideal de feminidad del primer tercio del siglo XX. Este esfuerzo de Adela se realiza aún más

en comparación con la pasividad de sus hermanas y el carácter de su madre, cuyos principios se caracterizan por una mentalidad patriarcal despiadada. Hemos concluido, por consiguiente, que el feminismo de Adela implica una resistencia a la idea de feminidad de aquel entonces, comprobando otra vez más el progresismo que representa la joven en el pueblo en que vive, el cual sirve como una metáfora para la España conservadora de principios del siglo XX.

En *Yerma* hemos investigado cómo y en qué medida se adhiere o se aleja Yerma de lo que se exigía de las mujeres en aquella época. Tras un atento análisis, se ha demostrado cómo Yerma no encaja enteramente ni con la teoría de Cameron ni con el pensamiento feminista de Burgos, Nelken y Martínez Sierra. Su contravención de la dominación de su marido constituye un rechazo de una pieza fundamental de la feminidad de aquella época (la sumisión al varón) y, por lo tanto, una concordancia con el feminismo actual. Sin embargo, su percepción de la maternidad como el único destino posible para las mujeres de campo y la asociación exclusiva de la feminidad a la maternidad muestran un acercamiento a las tesis del discurso feminista español del primer tercio del siglo XX. Como se ha venido reiterando a lo largo de esta tesina, no podemos calificar de culpable a Yerma por tener esta mentalidad, pues esta concepción de la maternidad es una consecuencia patriarcal de la relegación de la mujer a un segundo plano.

No podemos, en fin, calificar a Yerma de antifeminista por desear adherirse al ideal femenino de aquella época pues se trata de circunstancias socioculturales diferentes. Además, como se ha analizado en este capítulo, aunque Yerma como mujer sí refleja los conceptos del feminismo incipiente español, no es el objetivo de la obra en su totalidad promocionar este discurso. Como se ha remarcado anteriormente, con el fin de resaltar la tragedia de una identidad femenina limitada en la España del primer tercio del siglo XX, Lorca hace de la maternidad un tema obsesivo en la obra; un tema que invade todos los pensamientos de la protagonista. El mensaje que quería transmitir nuestro autor mediante esta obra, por ende, se encuentra lejos del feminismo español de principios del siglo XX caracterizado por una acérrima defensa de la maternidad y la promoción de la idea de naturalezas sexuales diferentes.

La Zapatera en *La zapatera prodigiosa*, al igual que Adela en *La casa de Bernarda Alba*, muestra una disconformidad total a la cultura patriarcal de aquella época que pretendía que la mujer desarrollase funciones diferentes que los hombres; funciones que denotan una naturaleza diferente e inferior. Por lo

tanto, dejando de lado las excepciones que existen en cuanto a este componente, excepciones que son justificadas por el contexto social de las obras, se puede afirmar que en estas dos obras Lorca quiso hacer hincapié en la importancia de resistir lo que viene impuesto. Nuestro autor, de hecho, retrata de heroínas a Adela y a la Zapatera, transgresoras de los dictámenes sociales, y de antagonistas a Bernarda y a las vecinas respectivamente, figuras que insisten en la importancia de seguir el orden social patriarcal, promoviendo, por lo tanto, la opresión de las mujeres. Es en este factor donde reside mucho del feminismo de estas dos obras.

Considero de importancia subrayar que la disconformidad de estas dos protagonistas al concepto *feminidad* indica que su feminismo se adhiere más al de Cameron que al de Burgos, Nelken y Martínez Sierra. Es decir, la visión que está proponiendo Lorca en estas obras es más avanzada que algunos principios del feminismo incipiente español de los años veinte y treinta. Incluso *Yerma*, donde nuestro autor desarrolla una crítica vehemente de la imposición oprimente de la maternidad, pone en evidencia el radicalismo y progresismo que supuso la ideología de Lorca en aquella época, especialmente si se sopesa el carácter de la sociedad española de las primeras décadas del siglo XX.

En definitiva, en todas las tres obras expone nuestro autor una crítica social dura de la condición femenina de principios del siglo XX. En *La casa de Bernarda Alba* y *La zapatera prodigiosa* este objetivo se consigue mediante un claro rechazo de los componentes de la feminidad, mientras que en *Yerma* se enfatiza la función tradicional de las mujeres para arrojar luz sobre la necesidad de que ellas formen su propia identidad, sin dejarse influenciar por los dictámenes sociales. Por lo tanto, queda claro que la intención de Lorca mediante estas obras y mediante estas mujeres es alejarse de la rigidez del sistema de género que, al fin y al cabo, fue la causa de su misma opresión, y acercarse más hacia una libertad en los comportamientos y en las funciones sociales de los sexos.

CONCLUSIÓN

Esta tesina ha analizado el feminismo en tres obras de Lorca: *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma* y *La zapatera prodigiosa*. Como se ha establecido en la introducción de este trabajo, se han elegido estos textos en particular porque cada uno tiene como protagonista a un personaje femenino que transgrede en mayor y menor medida el statu quo de aquella época. El objetivo de esta tesina ha sido, esencialmente, la investigación de la naturaleza de esta subversión para concluir, en definitiva, si Lorca merece situarse en la tradición literaria que llamamos *feminista*.

La metodología aplicada para abordar este análisis consistió en una selección de teorías feministas para establecer nuestra definición de *feminismo*. Para ello nos hemos servido principalmente de la reciente teoría de Deborah Cameron que, por acometer una sincretización de la teoría feminista, nos ha proporcionado las características fundamentales que luego hemos analizado en esas obras de Lorca. Como ya se comentó en la introducción, se eligió como referente la definición de Cameron porque se trata de una teoría actual que resume la esencia del feminismo de hoy en día y, además, porque viene a sintetizar elocuentemente el conjunto de teorías feministas. Las características que se han analizado desde el punto de vista de la teoría de Cameron son: 1. La denuncia de la dominación masculina; 2. La reivindicación de la igualdad de derechos en cuanto al acceso de la mujer al mundo laboral y su derecho a una plena autonomía corporal; y 3. El rechazo de la feminidad como imposición patriarcal.

También hemos incluido en nuestra metodología la ideología del feminismo incipiente español del primer tercio del siglo XX, particularmente el que se difundió en los años veinte y treinta; un movimiento que presencié Lorca en primera persona. Hemos tomado las siguientes temáticas como referentes de este discurso: 1. La denuncia de la dominación masculina; 2. La reivindicación de la igualdad de derechos en cuanto al derecho a una educación apropiada y al acceso al mundo laboral; y 3. La defensa del concepto *feminidad*. La idea de presentar esta perspectiva dual sirve para contextualizar al lector en la situación del feminismo en España

durante la época en que vivió Lorca. Además, este análisis dual nos ha consentido afirmar o desmentir la actualidad de Lorca y su carácter precursor en la literatura feminista española.

Para proporcionar al lector una imagen concreta del discurso feminista que circulaba en España por aquella época, sin entrar en las especificidades de las ideologías diferentes y divergentes, nos hemos centrado en tres figuras centrales: Carmen de Burgos, Margarita Nelken y María Martínez Sierra, aunque también se ha hecho referencia a las teorías de otras autoras, entre las cuales Emilia Pardo Bazán, María Cambrils y Clara Campoamor. Hemos visto cómo el feminismo de esas tres feministas luchó por la emancipación de las mujeres basándose, sin embargo, a diferencia de la teoría de Cameron, en la creencia de naturalezas sexuales diferentes.

Nuestro análisis nos ha revelado que *La casa de Bernarda Alba* coincide, mediante Adela principalmente, en tres de las cuatro características que hemos destacado del feminismo actual: denuncia y lucha para erradicar la dominación masculina, aboga por la libertad sexual y rechaza el modelo femenino de aquella época, el cual restringía las libertades y emancipación de las mujeres. El único componente ausente del feminismo actual que traza Cameron es la reivindicación del derecho de la mujer a integrarse en el mercado laboral. No obstante, esta ausencia, como se ha explicado en el tercer capítulo de esta tesina, se puede justificar tanto por el luto como por la condición social de la mujer en aquella época.

En cuanto a las teorías feministas españolas de principios del siglo XX, esta obra coincide solamente en una de sus características: en la denuncia de la dominación masculina. Como ya se ha dicho, la obra no reivindica explícitamente el derecho de la mujer al acceso a la educación y al mundo profesional. Aunque se ha concluido que la ausencia de estas dos características se debe a razones socioculturales de la Andalucía de los años treinta y que Lorca se sirve de su ausencia para enfatizar la necesidad de estos derechos para la emancipación social las mujeres, no se le puede achacar a la obra feminismo alguno en cuanto a este aspecto.

En lo tocante a la cuestión de la feminidad, Adela y la obra representan más bien un rechazo de este ideal que una defensa de él. Consiguientemente, hemos concluido que esta obra y su protagonista se acercan más a los ideales del feminismo actual que a los del incipiente discurso feminista español de la época de Lorca.

En *Yerma* hallamos tanto nuestra definición del feminismo actual como las teorías feministas españolas en cuanto su protagonista denuncia y lucha contra la dominación masculina. Tampoco se hace en esta obra una reivindicación de los derechos al acceso de la mujer a una educación y al mundo profesional, pero sí se acentúa la necesidad de ello mediante la dramatización de la opresión de la protagonista y la mentalidad machista del pueblo.

Por lo que corresponde a la libertad sexual, *Yerma* rechaza contundentemente todo tipo de placer sexual con su marido; el objetivo de las relaciones sexuales que mantiene con él es la procreación, coincidiendo en lo que predicaba, y todavía predica, la Iglesia. Por lo tanto, aunque no se le puede reconocer feminismo alguno a la protagonista en cuanto a este componente, tampoco se le puede calificar de antifeminista puesto que sus creencias reflejan las enseñanzas que se impartían a las mujeres. La obra, por otra parte, aunque tampoco se puede tachar de feminista según los principios del feminismo actual, resalta la necesidad de la expresión de la sexualidad femenina mediante la inclusión de la Vieja y la escena erótica al final de la obra.

En cuanto a la feminidad, sobre *Yerma* hemos concluido que la faceta transgresora del carácter de la protagonista encaja con lo que escribe Cameron. Por otra parte, su deseo de maternidad y, por lo tanto, de adherirse al ideal femenino de aquella época supone un grado de similitud con las teorías de Nelken, Burgos y Martínez Sierra. Dicho esto, aunque *Yerma* coincide, en parte, en su discurso, se duda fuertemente que el mensaje de Lorca haya sido el de restringir el destino de la mujer a la maternidad. El final de la obra es la prueba de ello. Lorca enfatiza las estructuras patriarcales y su ideología acerca de la maternidad, la sexualidad femenina, etc., para subrayar la necesidad de crear una sociedad que emancipe a la mujer. Consiguientemente, el feminismo de la obra no concuerda con el discurso feminista español de principios del siglo XX en cuanto a la función social de la mujer. Por lo tanto, en este sentido Lorca se muestra, nuevamente, más progresista que los ideales sociales de su época.

A primera vista se podría deducir que el feminismo del personaje de *Yerma* se trata de un feminismo más retrasado que el de Adela y la Zapatera por parecer coincidir más en la ideología feminista de la España de principios del siglo XX. Sin embargo, recordemos que sus discursos y pensamientos son un producto de la doctrina religiosa y médico-científica que se fundaba sobre la inferioridad del sexo femenino. No se trata de que *Yerma* lo pensara así

porque de verdad creía que así debía ser. Se trata de unas creencias misóginas que le fueron inculcadas desde su nacimiento; unas creencias difíciles de rechazar; unas creencias a las que debía adherirse para no ser marginada de la sociedad. Por consiguiente, aunque no se puede probar plenamente el feminismo de Yerma (según la teoría de Cameron) en cuanto a este componente, cabe preguntarse cuán diferente habría sido su ideología acerca de su identidad si se le hubiesen dado los recursos y la educación apropiados para poder formar un sentido crítico.

La zapatera prodigiosa es la única obra de las tres en que se hallan los cuatro componentes que nosotros hemos tomado como referencia del feminismo actual. La Zapatera denuncia y rechaza la dominación masculina, trabaja para sustentarse a pesar de los prejuicios sociales, reivindica su autonomía corporal mediante el rechazo de los cortejos de los hombres del pueblo y rebate el ideal de feminidad que se esperaba que las mujeres encarnasen. Por lo tanto, ello nos obliga a concluir que, a pesar de algunas contradicciones en su personaje que hemos podido justificar en el análisis dado el contexto sociocultural de la obra, tanto la Zapatera como la obra en su conjunto tienen un grado de afinidad mayor con la teoría de Cameron que con las teorías del feminismo incipiente español. Por lo tanto, mediante esta obra, queda reafirmada la postura avanzada que mantenía Lorca respecto a la sociedad española de aquella época, por un lado, y el movimiento feminista, por el otro.

Lo que sí podemos concluir es que todas las obras coinciden, de un modo u otro, en emplear algunos componentes de la teoría de Cameron. El hecho de que no se den todos no quiere decir que no se les puede reconocer ningún grado de feminismo. Recordemos que son casi noventa años los que separan las obras de Lorca y la formulación de esta teoría. La España de Adela, Yerma y la Zapatera es la España rural, es Andalucía, donde el feminismo era todavía un concepto eminentemente ajeno a ella. Es un caso totalmente diferente de alguien que vive en pleno siglo XXI y puede informarse mediante un acceso ilimitado a todo tipo de publicaciones sobre el feminismo. Por lo tanto, el feminismo de las protagonistas lorquianas es un feminismo desinformado; un feminismo que nace del corazón; un feminismo que algunos clasificarían como errado por las contradicciones que conlleva; un feminismo que, a juicio mío, es el único al que podían adherirse dada la poca reivindicación que había en aquel entonces de los derechos de las mujeres.

Démonos cuenta de que las mujeres en el siglo XXI siguen viviendo en una sociedad patriarcal y, por consiguiente, aún siguen interiorizando conceptos misóginos. Imaginémosnos cómo debió de ser la situación para las mujeres en las primeras décadas del siglo XX y cuán mayor era la misoginia que, aunque sin querer, llevaban en su interior. De ahí que, no debería ser difícil comprender que haya contradicciones en las acciones y en los discursos de los personajes femeninos; contradicciones que hoy en día se podrían interpretar como antifeministas si no se hace un atento y preciso ejercicio de contextualización.

Como se mencionó en la introducción de esta tesina, el tratamiento de las mujeres en Lorca es un caso curioso puesto que, si se lee la literatura que se produjo por sus contemporáneos, las reivindicaciones y la lucha social de las mujeres no brota con particular énfasis. Aunque sí es verdad que algunos le otorgaron espacio a la figura femenina en sus textos, verbigracia Unamuno (*La tía Tula*, 1921) y Pío Baroja (*El mundo es así*, 1912) por mencionar algunos, en general la cuestión femenina no interesaba especialmente.

En cambio, las obras que hemos analizado en esta tesina constituyen un verdadero testimonio de la preocupación del autor acerca de la opresión del sexo femenino. Lorca empatiza con sus respiros, sus lloros, sus inquietudes. Cuenta Martínez Sierra (1989, p. 127), en su libro *Una mujer por caminos de España* (1952), que “en Granada y su provincia la mujer no existe. [...] Socialmente no existe. No cuenta; jamás se le ha ocurrido que pudiera contar”. Lorca hace hincapié en esta realidad despiadada, pero también se asegura de que, en sus textos, la mujer (granadina) sí cuenta y es dignificada mediante su habilidad de tomar sus propias decisiones, aunque esto significa ser alienada de la sociedad en torno a ella.

Quizá lo más particular y excepcional del tratamiento femenino de Lorca es que trata de emancipar y dignificar a la mujer sin recurrir al prototipo masculino, es decir, sin equipararla al hombre. Si se fija bien, de hecho, el autor no iguala a los personajes, que en estas obras encarnan el ideal de masculinidad, a la sublimidad. Este es el caso de Bernarda, por ejemplo, que, conforme hemos establecido en el cuarto capítulo, aunque se retrata con características “masculinas”, no es el personaje que Lorca elige como modelo para la emancipación de la mujer o para simbolizar la “excelencia”, que se asociaba en aquel entonces con los hombres. Lorca utiliza el personaje de Adela, en cambio, para reclamar la superación de las normas rígidas del sistema de género. Y esto lo consigue también mediante la dramatización de la vida oprimida de Yerma y a través de la contravención de la Zapatera. No debió constituir esta una

tarea fácil en una España cuyo feminismo incipiente fue marcado por una defensa de la existencia de naturalezas sexuales diferentes. Es en este aspecto donde reside la singularidad del feminismo de nuestro autor.

Esta tesina presenta unas conclusiones relevantes para entender la literatura de Lorca y, por tanto, la literatura española y, como veremos en seguida, abre otras vías de investigación consistentes en muchas áreas. La primera concierne otras obras de Lorca que merecen ser estudiadas con detenimiento acerca de su naturaleza feminista. Me refiero en particular a *Mariana Pineda*, *Doña Rosita la Soltera* y *Bodas de Sangre*, entre otras. Aunque autores como Johnson (2008) y Bonaddio (2022) han escrito sobre estas obras, existe una verdadera necesidad de tratarlas en una investigación extensa que avanzaría el conocimiento en este campo particular de la literatura española.

Confío en que este trabajo sirva como inspiración para futuras investigaciones que tengan como objeto abordar un análisis sobre el tema del feminismo en Lorca o en otros autores que no se han estudiado o que se han examinado poco desde esta ideología. Como se ha sostenido, la metodología que hemos empleado para analizar la cuestión del feminismo en Lorca se ha formado a base de las teorías de varios autores. Una posibilidad de un futuro estudio sobre el feminismo en Lorca podría ser la sumisión de sus textos a otras teorías que tratan aspectos diferentes de aquellos que hemos analizado en este trabajo.

También serían de gran contribución al campo de la investigación de la literatura española trabajos que abordasen las semejanzas y/o diferencias entre las teorías feministas de Nelken y Burgos, por ejemplo, y las ideas que se presentan en sus novelas que, en algunos casos, no se corresponden las primeras con las últimas. Es decir, aportarían mucho las investigaciones que sometan la literatura ficticia de algunas autoras españolas del primer tercio del siglo XX a su propia ideología feminista para determinar el grado de afinidad y/o disparidad entre el feminismo que se presenta en sus cuentos y el que se presenta en sus teorías.

En definitiva, el valor de esta investigación reside en dos factores, esencialmente. En primer lugar, este trabajo ha examinado en Lorca un elemento poco estudiado, lo cual atribuye al mayor entendimiento de la originalidad de sus obras. No nos confundamos; como ya dijimos, las mujeres en Lorca es un tema que ha sido estudiado por varios autores. Dicho esto, la sumisión de los textos de Lorca a una/s teoría/s del feminismo es una tarea que han

emprendido pocos. Además, en segundo lugar, este trabajo nos ha demostrado que Lorca y estos tres textos merecen situarse en la tradición literaria feminista, tanto en la española como en la europea.

Conforme lo que hemos comentado en la introducción, el objeto de esta tesina ha consistido en determinar el grado de feminismo de tres obras señeras de Lorca de modo que podamos determinar qué lugar corresponde a nuestro autor en la historia de la literatura feminista. Nuestro análisis y las conclusiones que aquí hemos expuesto han demostrado que existe ese componente importante de feminismo en los textos de nuestro autor y que, por tanto, merecen que sean tenidos como ejemplos de literatura feminista.

En definitiva, se espera que este trabajo sirva como reevaluación de la antología de textos literarios pertenecientes a la tradición feminista. Como se ha reiterado en esta tesina, la literatura de Lorca, al menos la que hemos analizado nosotros aquí, merece colocarse en esta corriente puesto que, como todo tipo de literatura feminista, mediante una crítica despiadada de la sociedad, arroja luz sobre la condición oprimida de la mujer y el menester de liberarla de los prejuicios sociales.

Además, los temas que Lorca trata en estos textos no han perdido su validez; tenían legitimidad en la sociedad del primer tercio del siglo XX y aún la conservan en los tiempos actuales. La dominación masculina no se ha erradicado y, por lo tanto, todavía existe la necesidad de cuestionar y denunciarla. Asimismo, aunque sí es verdad que el sexo para las mujeres no sigue siendo un tabú en varias sociedades avanzadas, las cifras de las víctimas de acosos y violaciones sexuales muestran que todavía existe la necesidad de luchar para que la mujer sea un ente que pueda disfrutar de su autonomía corporal sin restricciones. Por último, los conceptos de feminidad y masculinidad todavía constituyen las bases de nuestra sociedad; hasta que no se supere el hecho de que la biología no debería determinar las funciones sexuales, la Humanidad no podrá avanzar. Por todo esto, las obras aquí analizadas aún continúan teniendo, en sus temáticas, actualidad en las sociedades actuales.

He aquí donde reside la universalidad de nuestro autor: sus obras denuncian y luchan contra hechos que son todavía realidades, aunque en diferentes grados, en muchas sociedades, incluso en las más avanzadas. La voz feminista de Lorca que quiere “traspasar [...] las paredes” (Lorca, 2022, p. 230) no quedó estancada en el primer tercio del siglo XX; es una

voz que trasciende el tiempo y el espacio para alcanzarnos en pleno siglo XXI donde todavía dispone de harta vigencia.

BIBLIOGRAFÍA

Acker, J. 1989. The problem with patriarchy. *Sociology*. **23**(2), pp.235-240.

Aguado, A. 2010. Cultura socialista, ciudadanía y feminismo en la España de los años veinte y treinta. *Historia Social*. (67), pp.131-153.

Aguirre, J.M. 1981. El llanto y la risa de la zapatera prodigiosa. *Bulletin of Hispanic Studies*. **58**(3), pp.241-250.

Alegre, B.C. 2009. "La exótica": Margarita Nelken, mujer y arte. *Letras Femeninas*. **35**(2), pp.173-192.

Allen, R. 1974. *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca: Perlimplín, Yerma, Blood Wedding*. Austin: University of Texas Press.

Anderson, A.A. 1991. *García Lorca. La zapatera prodigiosa*. Londres: Grant & Cutler.

Anderson, R. 1982. The idea of tragedy in García Lorca's "Yerma". *Hispanófila*. (74), pp.41-60.

Años 1900-1981 y 1991: Instituto Nacional de Estadística. Censos de población de España.

Aresti, N. 2001. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. [En línea]. Bilbao: Universidad del País Vasco. [Fecha de consulta: 25 de agosto de 2023]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10810/15562>

Auclair, M. 1968. *Enfances et mort de García Lorca*. París: Seuil.

Barcia, J.R. 1965. El realismo "Mágico" de "La Casa de Bernarda Alba". *Revista Hispánica Moderna*. **31**(1/4), pp.385-398.

Beauvoir, S. de. 1948. *The Ethics of Ambiguity*. Frechtman, B. ed. Nueva York: Philosophical Library.

Beauvoir, S. de. 1952. *The Second Sex*. Parshley H.M. ed. Nueva York: Alfred A. Knopf.

Berenguer, Á. 1992. Teatro y subteatro en Federico García Lorca. En: Reichenberger, K., López Vázquez, A.R. eds. *Federico García Lorca: perfiles críticos*. Kassel: Edition Reichenberger, pp.1-18.

Bermejo, M.Á.H. 1987. La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII. *Norba: revista de historia*. (8), pp.175-188.

Binding, P. 1987. *García Lorca o la imaginación gay*. Barcelona: Laertes.

Bonaddio, F. 2022. *Federico García Lorca: The Poetry in All Things*. Woodbridge: Boydell & Brewer.

Bowden, P., Mummery, J. 2009. *Understanding Feminism*. Stocksfield: Acumen.

Burgos, C. de. 1900. *Ensayos literarios*. Almería: [editor no identificado].

Burgos, C. de. 1910. El progreso de la mujer. *Heraldo de Madrid*. [En línea]. 9 de marzo. [Fecha de consulta: 9 de marzo de 2023]. Disponible en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?id=02547450-1101-4b3a-aeff-31cc173351b9&page=1>

Burgos, C. de. 2007. *La mujer moderna y sus derechos*. Ballarín, P. ed. Madrid: Biblioteca Nueva.

Burton, J. 1983. The Greatest Punishment: Female and Male in Lorca's Tragedies. En: Miller, B. ed. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California Press, pp.259-279.

Busette, C. 1985. Libido and Repression in García Lorca's Theatre. En: Redmond, J. ed. *Drama, Sex, and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.173-182.

Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.

Cabello Pino, M. 2006. García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. **11**, pp.131-140.

Cambrils, M. 2020. *Feminismo Socialista*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

Cameron, D. 2019. *Feminism: A Brief Introduction to the Ideas, Debates & Politics of the Movement*. Chicago: The University of Chicago Press.

Campoamor, C. 2018a. *El derecho de la mujer*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Campoamor, C. 2018b. *El voto femenino y yo: mi pecado mortal*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Carrión Arias, R., 2017. "Federico García Lorca, poeta dramático". Sobre un texto inédito de Manuel Altolaguirre. *Acta literaria*. (55), pp.145-162.

Casado Folgado, M. 2020. *Yerma: espacio, género y destino*. Tesina de grado, Universidad de Oviedo.

Castañeda, P. 2008. *Unamuno y las mujeres*. Madrid: Vision Libros.

Celaya Carillo, B. 2006. *La mujer deseante: sexualidad femenina en la cultura y novela españolas (1900-1936)*. Newark: Juan de la Cuesta.

Chown, L.E. 1983. American Critics and Spanish Women Novelists, 1942-1980. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. **9**(1), pp.91-107.

Collado, A.L. 2009. *La educación en España en el primer tercio del siglo XX: la situación del analfabetismo y la escolarización*. Madrid: Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca.

Congreso de los Diputados, 1932. *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes*. (100), pp. 3207-3242. [En línea]. [Fecha de consulta: 25.05.2023]. Disponible en: https://app.congreso.es/est_sesiones/

Cook, T.A. 1977. Emilia Pardo Bazán y la educación como elemento primordial en la liberación de la mujer. *Hispania*. **60**(2), pp.259-265.

Cooke, J. 2020. *The New Feminist Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Couffon, C. 1967. *Granada y García Lorca*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Cruthers, L.D. 1957. *Maternal frustrations of some characters in works by Federico García Lorca*. Tesina de máster, Montana State University.

David, M.E. 2016. *Reclaiming feminism: Challenging everyday misogyny*. Bristol: Policy Press.

Delap, L. 2020. *Feminisms: A global history*. Chicago: University of Chicago Press.

Diccionario de la lengua española. [versión 23.7 en línea]. 23.ª ed. 2014. s.v. Feminismo. [Fecha de consulta: 12 de febrero de 2023]. Disponible en: <https://dle.rae.es/feminismo?m=form>

Díez de Revenga Torres, P. 1976. Notas sobre simbolismo en el teatro de García Lorca: "Bodas de Sangre", "Yerma" y "La Casa de Bernarda Alba". *Monteagudo*. (56), pp. 19-31.

Disch, L.J., Hawkesworth, M.E. eds. 2016. *The Oxford handbook of feminist theory*. Nueva York: Oxford University Press.

Edwards, G. 1998. Comentarios. En: García Lorca, F. *The House of Bernarda Alba / La casa de Bernarda Alba*. Edwards, G. ed. Londres: Methuen Drama, xvi-liv.

Establier Pérez, H. 2004. El feminismo español en la narrativa de los años veinte: Margarita Nelken y *La trampa del arenal*. *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*. (3), pp.47-66.

Esteve, M.C. 2012. Calderón: filosofía eterna de una honra a la luz de *La zapatera prodigiosa*. En: Mata Induráin, C., Sáez, A.J. ed. "*Scripta manent*". *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, (Jiso, 2011)*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp.105-114.

Feal, C. 1986. Eurípides y Lorca: Observaciones sobre el cuadro final de *Yerma*. En: *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 22-27 agosto 1983, Providence, Rhode Island*. Madrid: Istmo, pp.511-518.

Finlayson, L. 2016. *An introduction to feminism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Firestone, S. 1972. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. Londres: Paladin.

Frazier, B. 1973. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor.

Gabriele, J.P. 1993. Of Mothers and Freedom: Adela's Struggle for Selfhood in *La casa de Bernarda Alba*. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*. **47**(3), pp.188-199.

Gabriele, J.P. 1994. Mapping the boundaries of gender: Men, Women, and Space in *La casa de Bernarda Alba*. *Hispanic journal*. **15**(2), pp.381-392.

Gabriele, J.P. 2000. House and Body: Confinement in Lorca's Woman-Conscious Trilogy. *Hispanic Research Journal*. **1**(3), pp.275-285.

García, F.F. 2009. Socialismo y feminismo: la pedagogía de María Lejárraga. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*. (30), pp.117-123.

García Lorca, F. 2010. *La zapatera prodigiosa*. Forradellas, J. ed. Barcelona: Espasa Libros.

García Lorca, F. 2021. *Yerma*. 38ª edición. Gil, I.M. ed. Madrid: Cátedra.

García Lorca, F. 2022. *La casa de Bernarda Alba*. 21ª edición. Vilches de Frutos, M.F. ed. Madrid: Cátedra.

Garrido Ardila, J.A. 2019. *Filosofía y literatura en Niebla de Unamuno: Kierkegaard y el amor*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Garrido Ardila, J.A. 2022. Unamuno ante la crítica feminista: el caso de La tía Tula. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. (50), pp. 29-55.

Gibson, I. 1983. *The Assassination of Federico García Lorca*. 2ª edición. Nueva York: Penguin Books.

Gibson, I. 1989. *Federico García Lorca: A Life*. Nueva York: Pantheon Books.

Gibson, I. 2009. *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Editorial Planeta.

Gil, W. 2008. La mujer en casa cerrada: represión y opresión en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Los soles truncos* de René Marqués. *Hispanet Journal*. (1), pp.1-21.

Gómez Trueba, T. 2002. Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: "santa, bruja o infeliz ser abandonado". *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*. (6), pp.1-18.

González Pérez, T. 2008. El aprendizaje de la maternidad: discursos para la educación de las mujeres en España (siglo XX). *Convergencia*. **15**(46), pp.91-117.

Grant, J. 2016. Experience. En: Disch, L.J., Hawkesworth, M.E. eds. *The Oxford handbook of feminist theory*. Nueva York: Oxford University Press, pp.227-246.

Hanson, K. 1982. Ibsen's Women Characters and Their Feminist Contemporaries. *Theatre History Studies*. **2**, pp.83-91.

Hass, R.B. 1998. The Mutable *Locus Amoenus* and Consolation in Tennyson's *In Memoriam*. *Studies in English Literature, 1500-1900*. **38**(4), pp.669-687.

Hendel, L. 2017. *Violencias de género: las mentiras del patriarcado*. Buenos Aires: Paidós.

Heras Aguilera, S. de las. 2009. Una aproximación a las teorías feministas. *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*. (9), pp.45-82.

Honig, E. 1944. *García Lorca*. Connecticut: New Directions.

- Hooks, B. 2000. *Feminism is for everybody: passionate politics*. Cambridge: South End Press.
- Hssaini, N. 2022. *Yerma, de Federico García Lorca: análisis de la protagonista*. Tesina de grado, Universidad de Girona.
- Ibáñez, A.G. 2021. Clara Campoamor: una republicana y feminista auténtica. *Araucaria*. **23**(47), pp.211-232.
- Ibsen, H. 1950. *A Doll's House*. Londres: Samuel French Ltd.
- Johnson, R. 2003. *Gender and nation in the Spanish modernist novel*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Johnson, R. 2005. Issues and arguments in twentieth-century Spanish feminist theory. *Anales de la literatura española contemporánea*. **30**(1/2), pp.243-272.
- Johnson, R. 2008. Federico García Lorca's theater and Spanish feminism. *Anales de la literatura española contemporánea*. **33**(2), pp.251-281.
- Krause, Á. 2014. La Libertad de Morir: El símbolo del Suicidio en *La casa de Bernarda Alba*. *Gamma*. **25**(53), pp.265-270.
- Lacarra, M.E. 1995. Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano). En: Zavala, I.M. ed. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos. **2**, pp.21-68.
- Lima, R. 1963. *The Theatre of García Lorca*. Nueva York: Las Americas Publishing Company.

Lombardo, E., Meier, P. 2016. Policy. En: Disch, L.J., Hawkesworth, M.E. eds. *The Oxford handbook of feminist theory*. Nueva York: Oxford University Press, pp.610-631.

Losada, E.F. 2016. Formas de libertad femenina en Emilia Pardo Bazán. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*. (70), pp.84-101.

Lyon, J. 1986. Love, Imagination and Society in *Amor de don Perlimplín* and *La zapatera prodigiosa*. *Bulletin of Hispanic Studies*. **63**(3), pp.235-245.

Mabrey, M.C.C. 1996. La sexualidad femenina contra la estructura de poder en "Yerma" de F. G. Lorca. *Hispanófila*. (116), pp.35-45.

MacCurdy, G.G. 1986. Bibliografía cronológica comentada de Federico García Lorca. *Hispania*. **69**(4), pp.757-760.

Martínez, R.M.P. 2007. Sobre el motivo de "la mujer domada" en *La zapatera prodigiosa*. En: Mariscal Hay, B. ed. *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 19-24 de julio de 2004, Monterrey, México*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 317-327.

Martínez Sierra, M. 1989. *Una mujer por caminos de España*. Madrid: Editorial Castalia.

Martínez Sierra, G., Martínez Sierra, M. 2023a. *Cartas a las mujeres de España*. 6ª edición. Aguilera Sastre, J., Lizarraga Vizcarra, I. ed. Sevilla: Editorial Renacimiento.

- Martínez Sierra, G., Martínez Sierra, M. 2023b. *Feminismo, feminidad*. Aguilera Sastre, J., Lizarraga Vizcarra, I. ed. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Megías Aznar, J. 1985. Una lectura de la trilogía rural de Federico García Lorca. *Aldaba*. (4), pp.7-33.
- Millás García, J, J. 2005. *Hay algo que no es como me dicen: El caso de Nevenka Fernández contra la realidad*. Madrid: Debolsillo.
- Mills, M.B. 2016. Gendered Divisions of Labor. En: Disch, L.J., Hawkesworth, M.E. eds. *The Oxford handbook of feminist theory*. Nueva York: Oxford University Press, pp.283-303.
- Montoya, C. 2016. Institutions. En: Disch, L.J., Hawkesworth, M.E. eds. *The Oxford handbook of feminist theory*. Nueva York: Oxford University Press, pp.367-384.
- Nash, M. 1994. Experiencia y aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España. *Historia social*. (20), pp.151-172.
- Nelken, M. 2012. *La condición social de la mujer en España*. Madrid: Editorial Horas y Horas.
- Nichols, G.C. 1980. Maturity as Accommodation: Lorca's *La zapatera prodigiosa*. *MLN*. **95**(2), pp.335-356.
- Offen, K. 2000. *European Feminisms, 1700-1950: A political history*. Stanford: Stanford University Press.
- Ortiz, M. 2014. La ley humana y la ley de Dios en García Lorca. *Gamma*. **25**(53), pp.259-264.

Ørjasæter, K. 2005. Mother, wife and role model: A contextual perspective on feminism in *A Doll's House*. *Ibsen Studies*. 5(1), pp.19-47.

Pardo Bazán, E. 1892. *Nuevo Teatro Crítico*. Tomo II. Núm. 15, marzo de 1892, pp.71-84.

Pardo Bazán, E. 1966. *La cuestión palpitante*. Bravo-Villasante, C. ed. Salamanca: Anaya.

Pardo Bazán, E. 2018. *La mujer española y otros escritos*. Gómez-Ferrer, G. ed. Madrid: Ediciones Cátedra.

Pateman, C. 1989. *The Disorder of Women: Democracy, Feminism and Political Theory*. Stanford: Stanford University Press.

Perriam, C. 2007. Gender and Sexuality. En: Bonaddio, F. ed. *A Companion to Federico García Lorca*. Woodbridge: Tamesis, pp.149-169.

Quance, R.A. 2020. Federico García Lorca: Mediating Tradition and Modernity for a World Audience. *A Companion to World Literature*. Pp.1-11.

Quiza, M.J.M. 2002. María Lejárraga y el asociacionismo femenino: 1900-1936. En: *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso: II Jornadas sobre María Lejárraga, 23-25 de octubre y 6-8 de diciembre 2001, Logroño*. Instituto de Estudios Riojanos, pp. 83-101.

Ramírez Sánchez-Carnerero, M.A. 2019. *“Eso tiene ser mujer”*: Masculinidades en La casa de Bernarda Alba. Tesina de grado, Universitat Pompeu Fabra.

- Rincón, C. 1970. «La Zapatera Prodigiosa» de F. García Lorca — Ensayo de Interpretación. *Iberoromania*. (2), pp.290-313.
- Rincón, J.S. 2006. Tema y símbolo en *La casa de Bernarda Alba*. *Pirineos. Revista de la Consejería de Educación de la Embajada de España en Andorra*. (2), pp.1-12.
- Rivas, B.M. 2018. La pasión oscura. Sexualidades alternativas en el teatro lorquiano. *Castilla. Estudios de Literatura*. (9), pp.323-351.
- Roberts, S. 2020. *Deep Song: The Life and Work of Federico García Lorca*. Londres: Reaktion Books.
- Roles, C.T. 1992. The Making of a Tragic Heroine: *La zapatera prodigiosa*. *Mester*. **21**(1), pp.73-83.
- Rubin, G. 1984. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. En: Vance, C.S. ed. *Pleasure and danger: Exploring female sexuality*. Boston: Routledge & Kegan Paul, pp.267-319.
- Sanfeliu, L. 2010. Derechos políticos y educación ciudadana. Feminismos progresistas en el primer tercio del siglo XX. *Historia social*. (67), pp.113-129.
- Scanlon, G. 1986. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868- 1974)*. Madrid: Akal.
- Sherwin, C.J. 2005. *The representation of masculinity in the theatre of Federico García Lorca*. Tesis doctoral, Universidad de Durham.

Smith, P. J. 1989. *The body hispanic: Gender and sexuality in Spanish and Spanish American literature*. Nueva York: Oxford University Press.

Throne, S.S. 1998. *Tainted Genders: Discourses of power and parenthood in Spanish Drama (1908-1936)*. Tesis doctoral, Universidad de Michigan.

Valledor, A.C. 2018a. Introducción. En: Campoamor, C. *El derecho de la mujer*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Vance, C.S. 1984. Pleasure and Danger: Toward a Politics of Sexuality. En Vance, C.S. ed. *Pleasure and danger: Exploring female sexuality*. Boston: Routledge & Kegan Paul, pp.1-27.

Vilches de Frutos, M.F. 2005. Identidad y mito en el teatro de Federico García Lorca: *La zapatera prodigiosa*. *Anales de la literatura española contemporánea*. **30**(1/2), pp.525-550.

Villamil-Acera, R. 2021. Modos trágicos: *La zapatera prodigiosa* y “Te he de querer mientras viva”. *Hispanic Issues*. **27**(6), pp.106-121.

Villodres, M.I.L.M. de. 2012. Derecho y literatura: género, libertad y justicia en la obra dramática de García Lorca. *Prolegómenos*. **15**(30), pp.119-140.

Zárate De La Cruz, E.V. 2022. *La maternidad como resistencia y diferencia en “Los vigilantes” de Diamela Eltit y “La Casa de Bernarda Alba” de Federico García Lorca*. Tesina de grado, Pontificia Universidad Javeriana.