


2018

## El teatro de García Lorca y la transfiguración del personaje masculino

Carolina León Vegas

*Dalarna University College, clv@du.se*

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

León Vegas, Carolina (2018) "El teatro de García Lorca y la transfiguración del personaje masculino," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Vol. 32 , Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol32/iss1/1>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## EL TEATRO DE GARCÍA LORCA Y LA TRANSFIGURACIÓN DEL PERSONAJE MASCULINO

Carolina LEÓN VEGAS  
(Dalarna University College)

Dentro del enorme corpus crítico dedicado al estudio de la obra de Lorca escasean los análisis dedicados a los personajes masculinos. Los estudios que hay en este respecto son pocos y muy limitados a la vez que hay una tendencia a considerar los personajes masculinos como figuras apenas desarrolladas y por ello de escaso interés en el análisis de la obra teatral de Lorca. Este artículo parte de la convicción de que el estudio de los personajes masculinos es importante para una mejor comprensión de la dinámica del deseo lorquiano. En las obras de teatro de Lorca los personajes masculinos objetos del deseo de las heroínas son a menudo retratados como inaccesibles. Nos encontramos con personajes ausentes por motivo de un viaje (el Primo de *Doña Rosita*, Víctor de *Yerma* o el Zapatero en *La zapatera prodigiosa*), una huida (don Pedro en *Mariana Pineda*) o de la muerte (el marido de *Bodas de Sangre*) En otras ocasiones, el acceso a esos hombres se encuentra bloqueado por algún tipo de prohibición, a menudo relacionada con un código social que penaliza una serie de comportamientos, como sería el caso de la relación adúltera entre Pepe el Romano y Adela en *La casa de Bernarda Alba*, o la atracción entre la Novia y Leonardo en *Bodas de Sangre*.

### Girard y la transfiguración de los personajes deseados

Una forma de abordar esta inaccesibilidad sería preguntarse si en las obras se retrata a los personajes masculinos deseados como la causa del sufrimiento de las figuras femeninas. Otra forma de enfocar la relación del deseo con la ausencia y la prohibición es asociarlo a una visión general del deseo como algo predestinado de por sí al fracaso en estas obras. René Girard, en su libro *Mentira romántica y verdad novelesca* (1961), diseña una estructura triangular para explicar los mecanismos del deseo en un número de obras literarias. Según Girard, el deseo es mimético: el sujeto al desear está emulando lo que Girard denomina el mediador, un tercer elemento que provoca el deseo del sujeto por el objeto a través de un mecanismo de imitación. El mediador puede ser, por ejemplo, un modelo cuya emulación origina el deseo del sujeto, o un rival que despierta la envidia del sujeto y así da forma a su deseo. Según Girard, Emma Bovary desea a través de las heroínas románticas que admira e intenta emular. Otro ejemplo de deseo mimético, en este caso con un mediador rival, es el que Julien, en *Rojo y Negro* (1830) de Stendhal, consigue despertar en Mathilde con su estrategia de seducir a la mariscala de Fervacques. Con su visión del deseo como un fenómeno que no se funda en el objeto ni en la voluntad del sujeto, sino en el mediador, Girard quita importancia a las características del objeto deseado en la dinámica del deseo. Dentro de la visión del deseo de Girard, podemos observar un fenómeno que nos parece especialmente relevante para el estudio del papel de los personajes masculinos y el fracaso del deseo: la transfiguración. Este fenómeno ya lo observa Stendhal, bajo el nombre de cristalización, en *Del amor* (1822), cuando escribe:

Lo que yo llamo cristalización es la operación del espíritu que en todo suceso y en toda circunstancia descubre nuevas perfecciones del objeto amado. (99)

Cada vez que encuentre a su amante, gozará, no de lo que éste es en realidad, sino de esa imagen deliciosa que ella se ha forjado. (110)

Desde el momento en que ama, el hombre más sensato no ve ya nada tal como es. (118)

Girard, por su parte, asocia este fenómeno a la mimesis cuando, a propósito de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, afirma: “whenever an imitator successfully appropriates the object designated by her model, the transfigurational machine ceases to function.” (*A theater* 34). Según la transfiguración mimética, el sujeto crea una imagen ilusoria del objeto deseado. Esta ilusión, y con ella el deseo, se mantienen mientras el objeto es inalcanzable pero se diluyen cuando éste se hace accesible. La ausencia o inaccesibilidad del objeto deseado es así vital para mantener el deseo vivo:

Mimetic desire is always yearning for the presence of the beloved and yet, at a deeper level, their presence is anathema, because of the disenchantment that goes with it. Whenever the lovers have unobstructed access to each other, they are in imminent danger of falling out of love: their passion depends on the metaphysical transcendence of each partner in the eyes of the other, and this in turn requires a more or less permanent separation. (*A theater* 98).

En su análisis de *As You Like It*, Girard hace referencia al “benefit of absence” (*A theater* 99) y a cómo la literatura pastoril retrasa el contacto de los amantes y nunca acepta la “dreadful truth” (*A theater* 99), la imposibilidad de que el deseo sobreviva el contacto sin obstáculos de los amantes. El amor está pues destinado a fracasar, ya que la unión de los amantes lleva a la desilusión y al desenamoramiento. Girard nos muestra así una teoría del deseo que puede servirnos para estudiar el papel de los personajes masculinos en el final trágico del deseo en el teatro de Lorca. La pregunta que nos podemos plantear es: ¿puede la noción de transfiguración de Girard ayudarnos a explicar el fracaso del deseo en Lorca? En caso afirmativo, se podrá ver la importancia de la ausencia y de la prohibición de los hombres deseados como estrategias del texto que permiten la transfiguración y posponen la desilusión manteniendo así vivo el deseo. Con la ayuda de la noción de transfiguración de Girard vamos a poner nuestra atención en las heroínas de las obras y en su percepción de los personajes masculinos.

### **Bodas de sangre: prohibición, ausencia**

Para abordar la cuestión que hemos planteado arriba vamos a acercarnos al texto *Bodas de sangre*. Las razones para elegir este texto son varias. Por una parte, *Bodas de sangre* representa una de las cumbres del teatro de Lorca. Por otra parte, *Bodas de Sangre* es rico en personajes masculinos y contiene uno de los personajes masculinos más elaborados y complejos del teatro lorquiano: Leonardo. Antes de entrar en el estudio de la transfiguración de Leonardo y también del marido muerto de la Madre, al cual se hace referencia en momentos decisivos del drama, queremos delinear dos fenómenos asociados a estos dos personajes: la prohibición y la ausencia.

Aunque de forma menos insistente que en *La casa de Bernarda Alba*, en *Bodas de sangre* aparece un código moral con menciones a la honra y a la limpieza. La Madre expone la relación entre estos dos términos cuando dice sobre su hijo “No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol” (*Bodas* 111) y la Novia hacia el final de la obra va a ver a la Madre para declararse “Honrada, honrada como una recién nacida” (163). La honra es el código moral que subyace en la obra y señala como prohibida la relación adúltera

entre Leonardo y la Novia. Es interesante la afirmación de Robertson (79) sobre lo ilícito “por definición” de la “desenfrenada pasión sexual” entre Leonardo y la Novia. Robertson indicaría así que, independientemente de la transgresión que supone el adulterio, el deseo entre la Novia y Leonardo estaría prohibido dado su carácter fuertemente sexual. Sin embargo, que este deseo fuera ilícito de por sí, independientemente de la transgresión social que implica, lo contradice el hecho de que haya referencias al noviazgo anterior entre estos dos personajes sin que haya alusiones a que éste fuera problemático. La propia Robertson menciona, que “Leonardo es un hombre ya casado y la Novia está prometida . . . a otro” (79).

En cualquier caso, el carácter prohibido de Leonardo para la Novia queda de manifiesto en la escena de la mañana de la boda, en que Leonardo se presenta el primero en la casa de la Novia, que todavía está arreglándose:

CRIADA. Estas palabras no pueden seguir. Tú no tienes que hablar de lo pasado. (La CRIADA mira a las puertas presa de inquietud)

NOVIA. Tiene razón. Yo no debo hablarte siquiera. Pero se me calienta el alma de que vengas a verme y atisbar mi boda y preguntes con intención por el azahar. Vete y espera a tu mujer en la puerta.

LEONARDO. ¿Es que tú y yo no podemos hablar?

CRIADA (con rabia). No; no podéis hablar. (19)

Tanto el diálogo como las acotaciones nos dejan ver la oposición de la criada a la presencia de Leonardo en la casa y también revelan su inquietud ante la inminente llegada del resto de los invitados. Es interesante observar que los propios amantes, Leonardo y la Novia, más adelante harán alusión a su voluntad de poner obstáculos a este acercamiento. Leonardo, en la escena del bosque, dice: “Porque yo quise olvidar / y puse un muro de piedra entre tu casa y la mía / . . . Y cuando te vi a lo lejos / me eché en los ojos arena” (151). Y la Novia expone el carácter contradictorio de su deseo cuando exclama: “¡Hay qué sinrazón! No quiero / contigo cama ni cena, / y no hay minuto del día que estar contigo no quiera” (152).

La huida de Leonardo y la Novia en el acto III supone la transgresión de la norma y la contravención de la prohibición que obstaculizaba el acceso a Leonardo. La reacción del entorno no se deja esperar y en seguida se inicia la persecución. Los leñadores destacan el carácter masivo y violento de esta búsqueda cuando dicen “Hay cuchillos y escopetas a diez leguas a la redonda” (142). Y la Novia habla del “castigo” que espera a Leonardo y de lo unánime de la condena de sus actos: “No hay nadie que te defienda” (152). Se puede ver pues que en el caso de Leonardo hay una prohibición, una transgresión y un castigo.

En cuanto a la ausencia, en la obra teatral de Lorca nos encontramos a menudo con personajes masculinos ausentes por diversas razones. El Primo de *Doña Rosita*, Víctor de *Yerma* y el Zapatero en *La zapatera prodigiosa* son personajes que viajan y se alejan de las protagonistas. En *Quimera* (1928) encontramos también a otro personaje, Enrique, que disponiéndose a viajar, se queja: “me pesa esta ausencia” (Obras Completas II: 158). Estos personajes masculinos ausentes no han pasado desapercibidos por la crítica que, aunque no profundiza en su estudio, sí que ha señalado su importancia. Degoy escribe:

El tema del hombre ausente es recurrente en la obra de Lorca; un hombre ausente es la razón que mueve a Doña Rosita, a la Zapatera, a Mariana; hombres que aparecen una o dos veces en la obra, pero cuyo recuerdo ronda y moviliza a las mujeres y puede arrastrarlas a la muerte. En *La casa de Bernarda Alba* no aparecen pero son la causa de todo. (207)

Marful (7) menciona también la ausencia de los personajes masculinos cuando escribe que la “tragedia del amor homófilo” es vivida por las mujeres “ya como esterilidad (Yerma), ya como ausencia (Doña Rosita), ya como prohibición (Adela)”<sup>1</sup>.

En la obra que nos ocupa, el personaje del marido de la madre es la figura ausente principal<sup>2</sup>. En el caso de este personaje, es la muerte la causante de la ausencia más definitiva e irreversible. Álvarez de Miranda (28-36) apunta que la muerte en la obra de Lorca recae principalmente en los personajes masculinos<sup>3</sup> y señala que el personaje masculino “muere sobre todo para la mujer” (135). En *Bodas de sangre* podemos confirmar esta última observación. El personaje del marido aparece en repetidas ocasiones en los parlamentos de la Madre, que ya lo menciona desde la primera escena. Las referencias de la Madre a su marido ponen de relieve el carácter ausente del padre y lo relacionan con los temas de la soledad, el aislamiento y la subyugación de la mujer en la sociedad patriarcal: “Miré a tu padre y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente” (96). La muerte de este personaje, asesinado por la familia de Leonardo, está también relacionada con el rencor y el odio que subyace en la Madre y que aparece de forma punzante en buena parte de sus apariciones: “Me duele hasta la punta de las venas. En la frente de todos ellos yo no veo más que la mano con que mataron a lo que era mío. ¿Tú me ves a mí? ¿No te parezco loca? Pues es loca de no haber gritado todo lo que mi pecho necesita” (132).

La muerte en Lorca está a menudo relacionada con el destino y la repetición cíclica del sufrimiento humano, y éste es también el caso del marido ausente de *Bodas de sangre*. La Madre hace referencia a esto cuando dice al Novio: “Primero tu padre, que me olía a clavel ... Luego tu hermano.” (94). En esta obra la figura del marido muerto está inserta en un tejido de elementos como la navaja, el caballo con los ojos desorbitados o la sangre, que funcionan como presagios de la muerte final del Novio y Leonardo.

### **La caracterización de Leonardo y el fenómeno de la transfiguración**

Si volvemos ahora a Leonardo y a la posible transfiguración de este personaje hemos de observar en primer lugar, la imagen de él que transmite la Novia, su sujeto deseante. La primera vez que la Novia alude a Leonardo es en la mañana de la boda, en que empieza caracterizando a Leonardo como mentiroso (“¡Mentira!” 119) y provocador (“se me calienta el alma de que

---

<sup>1</sup> Otros críticos han resaltado el carácter ausente de los personajes masculinos. Miró (1988: 56) escribe, en cuanto a *La casa de Bernarda Alba*, que el hombre es “una ausencia omnipresente y dominadora”, Gabriele (383) alude a un espacio “void of male presence” y Lima (138) escribe “males are missing in the action of the play altogether”.

<sup>2</sup> El hijo está también ausente pero tiene un papel muy secundario por lo cual preferimos centrarnos en el marido de la Madre.

<sup>3</sup> El recuento de personajes masculinos que mueren en las obras de Lorca es largo: Curianito en *El maleficio de la mariposa*, don Perlimplín, el Joven en *Así que pasen cinco años*, Leonardo y el Novio en *Bodas de sangre*, Juan en *Yerma*, etc. A esto podemos oponer la muerte de dos personajes femeninos: Mariana Pineda y Adela.

vengas a verme y atisbar mi boda y me preguntes con intención por el azahar” 119). A partir de aquí, sin embargo, el discurso de la Novia da un giro y pasa a retratar a un Leonardo seductor y sensual, a través de un lenguaje ricamente asociado a diferentes símbolos. En este primer encuentro con Leonardo, la Novia dice temblando: “No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás” (120). La Novia reiterará y reforzará, hasta el final de la obra, este retrato de Leonardo como una fuerza irresistible y poderosa, y lo hará asociándolo en su discurso a diferentes elementos simbólicos.

La cumbre de este retrato simbólico se encuentra en la escena, hacia el final de la obra, donde la Novia, una vez muertos Leonardo y el Novio, va a ver a la madre. En esta escena, el estatus de Leonardo como personaje prohibido se une a un nuevo estatus de personaje ausente por la muerte. La novia dice sobre Leonardo, “el otro”:

el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. . . . [Y] el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. . . . [P]ero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabeza de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos. (163)

Los símbolos en *Bodas de sangre* son a menudo duales, y en esta cita podemos ver cómo Leonardo se asocia a varios elementos, el agua, en forma de mar o río<sup>4</sup>, los juncos<sup>5</sup>, el fuego<sup>6</sup>, relacionados con las esferas de la sexualidad y de la muerte. La última vez que la Novia se refiere a Leonardo será en su calidad de muerto y lo hará tomando a éste y al Novio en común: “dos hombres duros / con los labios amarillos” (166). De nuevo, se reitera la

---

<sup>4</sup> En la nana del caballo, en *Bodas de sangre*, se alude a un “río muerto” y, tanto en ésta como en la acción del tercer acto, el río es el espacio donde los personajes encuentran la muerte. En distintas partes de la obra de Lorca, tanto dramática como poética, el agua, en distintas formas (mar, río, etc.), aparece, sin embargo, simbolizando sexualidad: Adela explica cómo Pepe “me lleva a los juncos de la orilla” (195) y M<sup>a</sup> Josefa quiere irse con “un varón hermoso de la orilla del mar”. La relación del agua con la pasión se puede ver también en *Mariana Pineda* (“Como dos blancos ríos de rubor y silencio, así enlazan tus brazos mi cuerpo combatido” 223) o en la danza del Macho y la Hembra de *Yerma* (“En el río de la sierra / la esposa triste se bañaba. / . . . ¡Ay, qué desnuda estaba / la doncella en el agua!” 103). Sobre la simbología del río en *Bodas de sangre* ver Balboa (103) y en el *Poema del Cante Jondo* ver Arango (82-84). Sobre el símbolo del agua ver Alvar (49-51), Doménech (203-204).

<sup>5</sup> Ynduráin señala cómo la relación de los juncos y lo erótico se puede ver tanto en la poesía como en la obra dramática de Lorca. El crítico (17) cita un ejemplo de Amor de *Don Perlimplín con Belisa en su jardín*: “entre mis muslos cerrados / nada como un pez el sol, / agua tibia entre los juncos, / amor”. Josephs y Caballero (162) se apoyan también en el discurso de Adela, en *La casa de Bernarda Alba* (“Él me lleva a los juncos de la orilla” 195) para afirmar que “la palabra juncos tiene una connotación sexual”.

<sup>6</sup> Alvar (43-45) alude a la variedad de significados del fuego en general pero al uso más específico de Lorca del fuego para simbolizar lo relacionado con la pasión, la sexualidad y el enamoramiento. Alvar toma varios ejemplos del teatro de Lorca, y en especial de *Bodas de sangre*, para mostrar la asociación del fuego con el frenesí erótico. Un ejemplo muy explícito lo ofrece el personaje de Adela en *La casa de Bernarda Alba*: “Por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca” (156).

estrecha relación entre la sexualidad y la muerte en la dualidad de la alusión a la dureza de estos personajes.

Se puede observar pues, en la caracterización que hace la Novia, un movimiento desde un breve rechazo inicial que produce una caracterización negativa, hacia una caracterización guiada por el deseo que domina la obra hasta el final, según la cual Leonardo aparece como una fuerza irresistible, seductora, bella y dominante. El plano de los símbolos refuerza la asociación de Leonardo con la sexualidad pero lo acerca también a la esfera de la muerte.

Si consideramos ahora la percepción de Leonardo que se transmite a través de la Mujer, podemos ver que la imagen que ésta retrata de su marido es bastante distinta a la que ofrece la Novia. En el primer y segundo acto podemos leer las siguientes intervenciones de la Mujer: “¿Qué te pasa? ¿Qué idea te bulle por dentro de la cabeza? No me dejes así sin saber nada...” (106), “¿Por qué me miras así? Tienes una espina en cada ojo” (128). Con sus preguntas y lenguaje simbólico, la mujer retrata a Leonardo como un personaje elusivo, misterioso y atormentado. La mención a un elemento punzante “espina”, con una larga tradición como símbolo literario y religioso, vuelve a asociar a Leonardo con la muerte<sup>7</sup>. Algo después, la Mujer mantiene un diálogo con el Novio en el que corrobora la afirmación del Novio acerca del carácter trabajador de Leonardo pero con una matización que lo describe como distraído e intranquilo: “Sí, pero le gusta volar demasiado. Ir de una cosa a otra. No es hombre tranquilo”.

La descripción más o menos negativa que la Mujer hace de Leonardo cambia sin embargo a partir de la huida de este con la Novia. Al no encontrarlo en la fiesta le dice al Novio “Es que no lo encuentro, y el caballo no está tampoco en el establo” (137) y más tarde cuando confirma la huida exclama “¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. ¡Iban abrazados, como una exhalación!” (139)<sup>8</sup>. Comienza así una asociación de Leonardo y el caballo en el discurso de la Mujer que reaparecerá idealizada algo después cuando una vez muerto, la mujer lo rememora como jinete: “Era hermoso jinete, / y ahora montón de nieve. / Corrió ferias y montes / y brazos de mujeres. / Ahora, musgo de noche / le corona la frente” (163-164). En esta evocación, contrastan la figura de Leonardo como personaje vivo, hermoso, vividor y mujeriego, y la figura de Leonardo como personaje muerto asociado a varios elementos simbólicos como la nieve, el musgo y la noche.

En contraste con los retratos de la Novia y la Mujer, Leonardo, en sus apariciones sobre la escena se muestra como un personaje con un buen número de facetas no tan positivas. En su primera aparición se muestra, sagaz y mentiroso, eludiendo las preguntas sobre sus largos paseos con el caballo y en su siguiente aparición, en la mañana de la boda, predomina una actitud conflictiva y brusca hacia la Novia y la Criada. Sin duda, los discursos imperativos y malhumorados acompañan a este personaje sobre la escena.

---

<sup>7</sup> Sobre la asociación de la espina con el dolor y la muerte ver Arango (238-239).

<sup>8</sup> En esta cita se confirma la asociación del caballo con la pasión y nos recuerda el relato de la Poncia en *La casa de Bernarda Alba* sobre Paca la Roseta: “a ella se la llevaron en la grupa del caballo hasta lo alto del olivar . . . Ella tan conforme. Dicen que iba con los pechos fuera” (132).

La cuestión que surge ahora es si nos encontramos ante representaciones de Leonardo que apuntan a una transfiguración, y después de observar los diferentes retratos de este personaje podemos concluir que los retratos que hacen los dos sujetos del deseo, la Novia y la Mujer, contienen indicios de una percepción idealizada de este personaje. En el caso de la Novia, esta percepción se refleja en una caracterización de Leonardo que se concentra, con una excepción inicial, en la belleza, supremacía y fuerza de seducción del personaje acentuada a través de un entramado de elementos simbólicos. Cabe discutir aquí si esta caracterización muestra una transfiguración, una visión ilusoria, y en este sentido es relevante la magnificación que producen ciertos usos poéticos con los que la Novia describe a Leonardo. La percepción de la Novia no sólo elude una serie de rasgos de carácter con carga negativa que Leonardo muestra mediante sus acciones, donde se muestra malhumorado y soberbio, sino que se concentra repetitivamente en las facetas relacionadas con el deseo, retratando una figura de enorme fuerza de atracción. Que la cima del retrato transfigurador se encuentre en una escena en que el acceso a Leonardo ha sido definitivamente bloqueado, por su muerte, es significativo, ya que apoya los planteamientos de Girard según los cuáles la transfiguración está supeditada a la inaccesibilidad del objeto.

En cuanto a la Mujer, hemos visto que su percepción cambia desde una visión negativa, cuando Leonardo se encuentra vivo y casado con ella, hasta la evocación final, una vez muerto y ausente Leonardo, en que la Mujer exalta su belleza y poder de seducción. Habría que discutir, sin embargo, si esta última percepción de la Mujer transmite una visión transfigurada de Leonardo. Por una parte, en la figura del jinete bello, festivo y mujeriego no hay una magnificación como la que encontramos en las palabras de la Novia al retratar la fuerza de seducción de Leonardo comparándola con “cientos de pájaros” (162) o “un golpe de mar” (163). Por otra parte, el cambio en la caracterización que hace la Mujer es relevante de por sí, ya que señala una transformación en la percepción de éste, desde el retrato de rasgos que podrían considerarse con un valor negativo por estar relacionados con el dolor y la angustia (atormentado, intranquilo, etc.), hasta la exaltación, una vez muerto Leonardo, de una serie de comportamientos que lo retratan como una figura viril y deseada. Se puede por lo tanto afirmar que, aunque de forma menos acentuada que en el caso de la Novia, encontramos en el acto tercero indicios de una visión transfigurada también por parte de la Mujer.

El deseo de la Mujer hacia Leonardo es constante a lo largo de la obra. La transfiguración tal como se expone en la obra no coincide, así pues, con el deseo sino con el estatus de Leonardo como ausente. En el texto se produce un distanciamiento entre Leonardo y la Mujer. Este distanciamiento se aprecia a un nivel físico, en el viaje a la casa de la Novia la mañana de la boda, en que Leonardo y la Mujer llegan cada uno por su lado y culmina en la huida de Leonardo con la Novia. La cima de esa ausencia la impone, sin embargo, la muerte. La relación de la Mujer con Leonardo evoluciona desde la frágil estabilidad del primer acto hasta el dinamismo de la escena que precede a la huida, en que ésta aparece primero en la compañía de Leonardo y luego sola preguntando a varios personajes por su marido y abandonando la escena en su búsqueda en dos ocasiones. Esta transformación es paralela a la de la transfiguración, que no se manifiesta hasta el final de la obra con la ausencia causada por la muerte de Leonardo.



## El marido de la Madre y la transfiguración del personaje muerto

Aunque el personaje del marido de la Madre no tiene el protagonismo ni está tan desarrollado como Leonardo, queremos hacer una breve mención a este por ser otra figura objeto del deseo en *Bodas de Sangre*. La madre es la fuente principal de caracterización de este personaje y, a través de ella, se retrata a una figura de rasgos exclusivamente positivos: fuerte, fértil, bello, sensual, cariñoso, trabajador. El retrato que hace la Madre es difícilmente contrastable ya que el marido nunca aparece sobre la escena. La única alusión al marido que no procede de la madre es la que hace el Novio en la escena del bosque, donde el padre está descrito como una fuerza destructiva que dirige los actos del Novio, lo cual confirma la fortaleza que describe la Madre pero añadiendo un matiz negativo que no concuerda con el retrato que esta hace. Encontramos, sin embargo, en los parlamentos de la Madre, varios elementos que apuntan a una transfiguración. Si nos fijamos en las imágenes con las que la madre retrata a su marido, podemos ver cómo en ocasiones se hace una descripción magnificadora de la talla y fuerza de este (“un hombre que es un toro” 94). En otras ocasiones, la idealización se expresa a nivel de lo sensorial (“tu padre me olía a clavel” 94). Podemos leer también en boca de la Madre afirmaciones de carácter especulativo sobre lo que el marido podría haber hecho en vida:

NOVIO. Éstos son los secanos

MADRE. Tu padre los hubiera cubierto de árboles.

NOVIO. ¿Sin agua?

MADRE. Ya la hubiera buscado. (108)

La pregunta del Novio, cuestionando la afirmación de la Madre, apunta también a un cierto escepticismo que pone en entredicho la visión que representa la Madre. Si tomamos estos elementos en su conjunto (el carácter exclusivamente positivo de las descripciones de la Madre, el uso de imágenes magnificadoras e idealizadoras, y la formulación de afirmaciones con un carácter especulativo), hemos de concluir que en la obra se sugiere la posibilidad de que la Madre esté transmitiendo una imagen transfigurada de su marido. El estatus del marido como ausente se mantiene de forma firme, debido a su muerte, a lo largo de la obra y, de forma paralela, no hay un cambio en la caracterización que la Madre hace de su marido.

## El ideal masculino y la carencia

Nos encontramos así pues en *Bodas de sangre* con dos personajes idealizados, transfigurados a través de la visión de unos personajes femeninos que los desean. Esta transfiguración tiene un efecto no solo en la caracterización de estos personajes sino que afecta, por oposición, a la percepción de personajes más débiles, como el Novio. El elogio que hace la Madre a la virginidad y honra limpia del Novio contrasta con sus repetidas exaltaciones cargadas de sexualidad a otras figuras masculinas, integrantes fallecidos de la familia: “tu padre si me llevaba. Eso es buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina” (95), “mi hijo mayor . . . que viviría caliente y macho como era” (111). La hombría de los componentes masculinos de la familia del Novio es resaltada también en una ocasión por la Criada: “Pero ¿vas a echarme requiebros, niño? ¡Qué familia la tuya! ¡Machos entre machos!” (135). Es significativo que la única vez que el Novio se ve asociado con la

hombría sea por medio de un halago a su familia acompañado del vocativo infantilizante “niño”.

El Novio puede considerarse un personaje carente con respecto al ideal masculino que se crea en la obra. En este sentido, su oposición al personaje de Leonardo es clave. A nivel de la construcción de la trama, las dos primeras escenas de la obra crean un evidente contraste: mientras que la primera escena muestra a un Novio suave y dócil hablando con su Madre, la segunda escena nos presentan a un Leonardo fuerte y dominador en su interacción con la Mujer y la Suegra. A nivel del lenguaje, el parlamento de la Novia más adelante pone de manifiesto de forma explícita esta oposición: “tu hijo era un poquito de agua . . . pero el otro era un río oscuro” (162-163).

Cabe señalar, con respecto a la figura del Novio, la escasez de alusiones a este por parte de la Novia, y cómo hacia el final de la obra hay una evolución y el Novio entra en los parlamentos de la Novia. El vacío inicial de alusiones al Novio indica una falta de interés por parte de la Novia y empequeñece a este personaje al otorgarle un espacio mínimo en el discurso de su prometida. Si volvemos a la teoría de Girard y a su pensamiento sobre la separación como factor necesario para mantener el deseo, es interesante apreciar que es a raíz de la separación entre el Novio y la Novia, cuando el Novio empieza a ocupar más espacio en el discurso de ésta. Tras su huida, la Novia describe al Novio como “Un hombre duro” que prometía “toda su descendencia” (152), la única alusión del Novio en boca de la Novia donde se le asocia fuertemente con la sexualidad y la fertilidad. Es difícil hablar de transfiguración en el caso del Novio, ya que en el discurso de la Novia, hacia el final de la obra, encontramos alusiones claramente empequeñecedoras: “tu hijo que era como un niño de agua fría” (162). Sin embargo, aunque la transfiguración no es tan clara como en el caso de Leonardo y el marido, es relevante cómo de nuevo la ausencia constituye un factor importante en la percepción de este personaje y cómo la separación entre la Novia y el Novio, coincide con la ruptura del silencio de la Novia y con la entrada del Novio en el discurso de esta.

### **La ausencia, la prohibición y el teatro de Lorca**

Si ampliamos nuestro ángulo de visión, podemos ver cómo la transfiguración de personajes ausentes o prohibidos se puede encontrar también en otras obras de Lorca. Ya hemos visto cómo según Girard, el deseo y la transfiguración que lo acompaña requieren la separación de los amantes, ya que un contacto prolongado y sin obstáculos del objeto desvelaría su verdadera naturaleza y provocaría una decepción y una ruptura del deseo. Como mencionamos al principio del texto, en un buen número de las obras de Lorca los objetos de deseo masculinos son personajes hacia los cuales se bloquea el acceso, ya sea a través de una prohibición, de una ausencia o de la combinación de ambas cosas: don Pedro en *Mariana Pineda*, Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*, Víctor en *Yerma*, el Primo en *Doña Rosita la Soltera*. La idealización y magnificación de estas figuras en boca de las protagonistas femeninas es evidente. Mientras Mariana ofrece su descripción de don Pedro como un “San Jorge / de diamantes y agua negra” (*Mariana* 291), este se encuentra, según nos informa Alegrito, de camino a Inglaterra, fuera de Granada y posiblemente fuera de España, lejos de dirigirse al rescate de Mariana, galopando en sentido contrario. En *Doña*

*Rosita la soltera* encontramos un contraste entre el recuerdo de Rosita de su amado, el Primo, y la imagen que otros personajes transmiten de él. En el acto segundo de esta obra, el Ama cuenta a la Tía que doña Rosita, en una visita al circo, “se empeñó en que uno de los titiriteros se parecía a su primo” (*Doña* 108). Según el Ama, el titiritero “[e]ra hermoso como un novicio cuando sale a cantar la primera misa, pero ya quisiera su sobrino tener aquel talle, aquel cuello de nácar y aquel bigote. No se parecía nada. En la familia de ustedes no hay hombres guapos” (108-109). En *La casa de Bernarda Alba*, Adela dibuja una imagen de Pepe como una figura seductora, poderosa y dominadora. El carácter ilusorio de algunos aspectos de esta descripción se ponen de manifiesto al final de la obra donde Adela magnifica la imagen de Pepe a través de la metáfora del león: “El dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león” (*La casa* III, 197). Esta imagen de Pepe, aguardando fuera en actitud fiera y expectante, apunto de conquistar la casa, contrasta con los eventos que suceden inmediatamente después: Bernarda va en busca de Pepe con una escopeta y éste sale huyendo. No hay mención a que Pepe oponga resistencia alguna. Al contrario, la rapidez de los acontecimientos y las palabras de Martirio “salió corriendo en su jaca” (198) apuntan a una huida antiheroica y otorgan al retrato que ha hecho Adela un carácter ilusorio que respalda la noción de transfiguración de Girard<sup>9</sup>.

Un personaje interesante y que parece contradecir los mecanismos que hasta aquí hemos dibujado es Martirio, en *La casa de Bernarda Alba*. Martirio desea a Pepe el Romano y no tiene acceso a él, y sin embargo, lejos de hacer un retrato idealizado, Martirio describe a Pepe de manera sumamente negativa aludiendo a su codicia, falsedad, maldad y falta de escrúpulos. Ya hemos visto cómo la Mujer de *Bodas de sangre* tiene una visión parcialmente negativa de su marido pero en el caso de Martirio, nunca vemos un giro y la descripción negativa se mantiene hasta las últimas páginas: “Ese hombre sin alma” (*La casa* 194). La diferencia entre Martirio y los otros personajes que sí muestran transfiguración es que Martirio es un personaje secundario mientras que Adela, la Novia o doña Rosita, que sí muestran una visión transfigurada de sus objetos de deseo, son personajes principales. Podemos por ello señalar que los personajes femeninos deseantes principales de un buen número de obras de Lorca corroboran la visión de Girard en cuanto a la transfiguración al verse su deseo dirigido a personajes ausentes o prohibidos de los cuales transmiten una visión transfigurada.

### **La transfiguración y sus funciones**

La separación de los amantes y la idealización de los personajes masculinos crea una serie de efectos en la obra de Lorca. Por una parte, las protagonistas, por medio de un lenguaje poético y la asociación de sus objetos amados con imágenes hiperbólicas, crean figuras masculinas de dimensiones magnificadas. Alberich conecta la imagen de Pepe con la percepción femenina cuando escribe sobre “la virilidad de Pepe el Romano, a quien [la]

---

<sup>9</sup> Varios críticos han señalado fenómenos parecidos en otras obras de Lorca. Lyon observa que en *La zapatera prodigiosa*, el Zapatero, al escuchar disfrazado las palabras de su esposa sobre él mismo, tiene acceso a “the mythified version of himself forged in his wife’s imagination during his absence” (243). En cuanto a *Yerma*, Borel indica que Victor se puede ver en la obra como “une création de Yerma, le bonheur dont on rêve” (25).

imaginación [de Adela] da proporciones cósmicas” (11). Otra de las funciones de estas magnificaciones es la de transmitir la intensidad del deseo de las heroínas. La fuerza con la que las protagonistas se ven atraídas hacia sus amantes depende tanto de la capacidad de seducción de estos, como del carácter del deseo de ellas mismas. En boca de las protagonistas femeninas encontramos descripciones parecidas. La Novia dice temblando: “Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás” (*Bodas* 120); Adela explica “Yo no quería. He sido como arrastrada por una maroma” (*La casa* 175) y Mariana declara “Soy una mujer / que va atada a la cola de un caballo” (*Mariana* 253). Encontramos, en estas citas, descripciones del deseo como una contradicción trágica que supera la voluntad del sujeto.

Algunas de las obras de Lorca crean, además, una serie de oposiciones por medio de estas figuras masculinas magnificadas. En el caso de Pepe el Romano y de don Pedro, se crea un contraste dentro del retrato del personaje al oponerse la percepción transfigurada de las heroínas con las acciones, o mejor dicho, la falta de acción de estos en el desenlace del drama. El efecto de decepción que provocan las huidas de Pepe y don Pedro es aún más pronunciado debido a lo alto de las expectativas de Adela y Mariana. La transfiguración de estos dos personajes masculinos se va dibujando a lo largo de la obra y alcanza sus cotas más altas justo momentos antes del final y de la huida.

Hemos mencionado anteriormente como el contraste con las figuras transfiguradas puede también ayudar a construir la carencia de otros personajes. En el caso del Novio de *Bodas de sangre* el contraste con Leonardo aparece de forma explícita en el discurso de la Novia y tiene el efecto de empequeñecer y reforzar la percepción de este como una figura débil, dócil y sumisa. Aunque de forma menos explícita, la figura madura y aventurera de don Pedro, acentúa también la caracterización de Fernando como infantil, débil y pasivo. Surge de aquí una pregunta: ¿son las carencias de estos personajes débiles lo que hace que las heroínas no los deseen o es la falta de deseo de las heroínas lo que nos hace ver a ciertos personajes masculinos, a través de estas, como carentes? La respuesta a esta pregunta es que estas dos alternativas no se excluyen sino que funcionan de forma conjunta en las obras: los personajes se autorretratan por medio de su discurso y acciones como carentes, y las percepciones de las heroínas son importante en la construcción de estos personajes ya que ayudan a acentuar el retrato de estos personajes como débiles en comparación de los personajes masculinos deseados y magnificados.

### **Culpables o inocentes, víctimas y verdugos**

Consideremos a continuación, si en las obras de Lorca se puede encontrar una visión de los personajes masculinos como causantes de la frustración del deseo. Esta es la opinión de críticos como de la Campa (61) que consideran a los personajes masculinos en el teatro de Lorca como los causantes de todas las “desgracias y frustraciones” de los personajes femeninos. Un tono de reproche similar lo encontramos en el análisis que Greenfield (376) hace de *Mariana Pineda* al escribir acerca de las “maquinaciones y fracasos de un tumultuoso mundo masculino que no aprecia los «verdaderos» valores de una vida sentimental y virtuosa. Los hombres adultos del mundo son los caracteres indignos de la pieza; el vil Pedrosa y el imperfecto amante que abandona a la heroína”. Greenfield (376) señala sin embargo que

Fernando demuestra un amor “puro y verdadero” por el cual “daría su propia vida”. Hay una cierta contradicción pues en las palabras de Greenfield, ya que no podemos hablar de un “mundo masculino” como algo homogéneo y negativo, ni en *Mariana Pineda* ni en el conjunto de la obra teatral de Lorca. Si examinamos a Leonardo en *Bodas de Sangre* y a Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba* podemos ver un claro contraste. Mientras que Leonardo sigue la llamada del deseo y lo hace de forma consecuente aunque esto le lleve a la muerte, Pepe el Romano abandona a Adela, tras lo cual se produce el suicidio de esta con la consiguiente imposibilidad de final feliz con respecto al deseo. Nos encontramos pues con dos personajes, ambos figuras de gran sexualidad y focos masculinos de deseo principales de las obras que los contienen, pero cuyas acciones con respecto al deseo difieren radicalmente. En *Bodas de sangre* el fracaso del deseo es un fenómeno de dimensiones míticas. A lo largo de la obra, mediante símbolos e historias paralelas, la acción se encamina hacia lo que parece inevitable: la muerte final<sup>10</sup>. La rigidez moral de la sociedad también tiene un papel en estas muertes al ser la impulsora de la persecución final. En *La casa de Bernarda Alba*, no encontramos la misma faceta mítica, y Adela no aparece abocada a la muerte de una forma tan fuerte como lo hacen Leonardo y el Novio<sup>11</sup>. El entorno social y familiar tienen un papel parecido al de *Bodas de sangre* pero existe un factor adicional: las acciones de Pepe. La obra plantea un interrogante: ¿cómo se explica el compromiso de Pepe con Angustias, cuando todo apunta a que el deseo de este se dirige a Adela? Aunque la obra no ofrece respuestas definitivas, las descripciones de Pepe como codicioso y falso apuntan a una posible explicación: el dinero. En cualquier caso, Pepe tiene un papel fundamental en el fracaso de deseo: su relación simultánea con Adela y Angustias lleva a una situación insostenible que, con su huida final en la obra, Pepe consigue eludir. Para Adela, sin embargo, las consecuencias son más graves. La muerte de la heroína lleva a la frustración de deseo. Algo similar sucede en *Mariana Pineda*, donde don Pedro, retratado por Mariana como el encargado de salvarla y evitar su muerte, al final de la obra no aparece para rescatar a la heroína, que instantes antes de la bajada del telón está siendo conducida por el Juez hacia el cadalso. El papel de don Pedro en la muerte de Mariana y en el fracaso del amor es importante. La obra indica en varias ocasiones que Mariana está bordando la bandera por amor a Pedro lo cual lo señala como causante indirecto del arresto y muerte de Mariana.

La visión pesimista del deseo de Girard se refleja en algunos aspectos en el teatro del Lorca. Hemos señalado cómo los personajes masculinos objetos de deseo se ven alejados de las protagonistas por medio de dos estrategias principales: la ausencia y la prohibición. Hemos visto también como varios personajes masculinos deseados son objeto de una transfiguración por parte de las heroínas de la obra, tal como lo describe Girard. Que Lorca

---

<sup>10</sup> Numerosos críticos han señalado que en *Bodas de sangre* hay un buen número de elementos que desde el inicio de la obra preconizan el final de muerte, entre los cuales destacan el cuchillo, la sangre (presente ya en el título) y la nana del caballo. Ver Josephs (72) y Morris (25-28).

<sup>11</sup> El personaje de Adela, aparece en una ocasión relacionado con un elemento simbólico que puede significar muerte: el color verde. En contraste con la escena inicial de luto, Magdalena relata cómo Adela se ha puesto el traje verde y se ha ido al corral. La relación del vestido con la muerte queda sin embargo atenuada por la función del traje verde que significa rebeldía contra el luto, y por la asociación simultánea del verde con la vegetación y nociones de alegría y vida fértil.

tiene una visión pesimista del deseo que guarda ciertas similitudes con el pensamiento de Girard parece por lo tanto evidente. Sin embargo, más allá de esta visión de Girard del deseo como destinado al fracaso, debido al fenómeno de la transfiguración y al hecho de que este no pueda sobrevivir el contacto de los amantes, en varias obras de teatro de Lorca existe otro factor relacionados con los personajes masculinos que conducen a la frustración del deseo: las acciones o la falta de acción de los personajes masculinos objetos del deseo. Pepe y don Pedro, personajes transfigurados elevados a dimensiones que en ocasiones rozan lo legendario, evaden hacia el final de las obras la situación problemática a la cual ellos en buen grado han dirigido la acción, dejando a las protagonistas, Adela y Mariana, abandonadas y abocadas a la muerte. Leonardo constituye, sin embargo, un caso distinto. El deseo fracasa también, pero lo hace dejando, con la bajada del telón, la figura muerta de este personaje que a lo largo de la obra sigue los dictámenes del deseo, lo que, en boca de los leñadores, la obra exalta como “la inclinación”, “el camino de la sangre”.

Un buen número de críticos ha indagado en la vida de Lorca para dar una explicación a la insistencia con que el autor escribe sobre deseos que se ven obstaculizados y finalmente truncados. Esas heroínas cuyos deseos aparecen frenados por difíciles impedimentos se pueden ver como un reflejo de las dificultades a las que Lorca tuvo que hacer frente en relación a su sexualidad. Como señala Urrea (1974), Lorca comparte con sus heroínas un deseo dirigido hacia figuras masculinas, un deseo obstaculizado por una serie de prohibiciones de tipo social y legal. Aunque nuestro estudio no ha buscado explicaciones de tipo biográfico, consideramos que algunos de los estudios que se han hecho en este terreno son de gran valor para entender las estructuras del deseo en la obra de Lorca. Tal como explica Sahuquillo (*Federico* 22), no se pueden ignorar los “lazos, tenues o sólidos, entre la vida y la obra de Lorca” ni “pretender que la obra de arte no tiene relación alguna con quién la crea, ni con la situación en que esta persona se encuentra”. En su libro, Sahuquillo afirma la existencia de una cultura homosexual cuya representación tiende a ser no muy obvia pero cuyo conocimiento es vital para entender el significado de la obra de ciertos escritores, en su caso, Lorca y otros autores de su tiempo. El teatro de Lorca ha sido objeto de un buen número estudios que destacan el tema de la homosexualidad. *The Theatre of Garcia Lorca*, de Smith (1998) destaca el tema de la homosexualidad pero lo hace desde una perspectiva mucho más teórica, uniendo la perspectiva queer y psicoanalítica para adentrarse en el teatro de Lorca. La aportación de críticos como Sahuquillo y Smith, que a pesar de tener enfoques muy diferentes comparten el punto de partida del aspecto de la homosexualidad<sup>12</sup> es sacar a la luz una veta analítica durante mucho tiempo omitida por la crítica lorquiana.

Aunque nuestro estudio parte de una metodología diferente, comparte con los estudios queer la llamada de atención sobre la importancia de lo masculino en el teatro lorquiano. Mediante el análisis de los mecanismos internos del texto hemos querido comprender el funcionamiento del deseo de una forma más profunda. Hemos observado cómo los personajes masculinos están asociados a una inaccesibilidad, y que esta funciona en paralelo con una percepción transfigurada de ellos, a menudo asociada a un rico lenguaje simbólico que amplifica esta transfiguración. Las funciones de esta transfiguración, ya hemos visto, son varias, desde la debilitación de otros personajes masculinos hasta la expresión de la

---

<sup>12</sup> Otros estudios de la obra de Lorca con un enfoque queer son Binding (1985), Monegal (1994) y Smith (1995).

intensidad del deseo femenino. En cualquier caso, los personajes masculinos de las obras de Lorca, están lejos de ser los personajes llanos y faltos de significancia que en ocasiones ha dibujado la crítica y son, al contrario, vitales para poder entender la complejidad de la frustración del deseo en el teatro lorquiano.

### Obras citadas

Alberich, José. “El erotismo femenino en el teatro de García Lorca”. *Papeles de Son Armadans* 39.115 (1965): 9-36. Impreso.

Alvar, Manuel. “Los cuatro elementos en la obra de García Lorca”. Coord. Alvar, Manuel. *Homenaje a Federico García Lorca*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1988. 41-56. Impreso.

Álvarez De Miranda, Ángel. *La metáfora y el mito*. Madrid: Taurus, 1963. Impreso.

Arango, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos, 1995. Impreso.

Balboa Echevarría, Miriam. “Nanas, prisión y deseo en *Bodas de sangre*”. *Confluencia: revista hispánica de cultura y literatura* 9.2 (1994): 98-108. Impreso.

Binding, Paul. *Lorca: The Gay Imagination*. London: GMP, 1985. Impreso.

Borel, Jean-Paul. *Théâtre de l'impossible: essai sur des dimensions fondamentales du théâtre espagnol au XXe siècle*. Neuchâtel: La Baconnière, 1963. Impreso.

Correa, Gustavo. “El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca”. *Publications of the Modern Language Association of America* 72.5 (1957): 1060-1084. Impreso.

de la Campa, Ramadés. “La frustración de la mujer y sus consecuencias en el teatro de Federico García Lorca”. *Círculo: Revista de cultura* 28 (1999): 61-71. Impreso.

Degoy, Susana. *En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Granada: Miguel Sánchez, 1999. Impreso.

Gabriele, John P. “Of Mothers and Freedom: Adela’s Struggle for Selfhood in *La casa de Bernarda Alba*”. *Symposium: a Quarterly Journal on Modern Literatures* 47.3 (1993): 188-199. Impreso.

García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 1988. Impreso.

———. *Doña. Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. Madrid: Espasa Calpe, 1992. Impreso.

———. *La zapatera prodigiosa*. Madrid: Espasa Calpe, 1996. Impreso.

———. *Mariana Pineda*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.

- . *El maleficio de la mariposa*. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.
- . *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.
- . *Poema del Cante Jondo. Romancero Gitano*. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.
- . *Yerma*. Madrid: Cátedra, 2002. Impreso.
- . *Obras completas II*. Barcelona: RBA, 2006. Impreso.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1985. Impreso.
- . *A theater of envy: William Shakespeare*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991. Impreso.
- Greenfield, Sumner M. "Poetry and Stagecraft in *La casa de Bernarda Alba*". *Hispania* 38.4 (1955): 456-461. Impreso.
- Josephs, Allen y Caballero, Juan. "Introducción y notas a *Bodas de Sangre*". *García Lorca, Federico. Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.
- Lara Pozuelo, Antonio. *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*. Barcelona: Ariel, 1973. Impreso.
- Lima, Robert. *The Theatre of García Lorca*. New York: The Americas Publishing company, 1963. Impreso.
- Lyon, John. "Love, imagination and society in *Amor de don Perlimplín* and *La zapatera prodigiosa*". *Bulletin of Hispanic Studies* 63.3 (1986): 235-245. Impreso.
- Marful Amor, Inés. *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel: Reichenberger, 1991. Impreso.
- Miró González, Emilio. "Mujer y hombre en el teatro lorquiano: «¡Amor, amor, amor y eternas soledades!»". *Valoración actual de la obra de García Lorca. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*. Madrid: Universidad Complutense, 1988. 41-60. Impreso.
- Monegal, Antonio. "Un-Masking the Maskuline: Travestism and Tragedy in García Lorca's *El público*". *Modern Language Notes* 109.2 (1994). 204-216. Impreso.
- Morris, C. B. *García Lorca: Bodas de Sangre*. London : Grant & Cutler, 1980. Impreso.
- Sahuquillo, Angel. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*. Alicante: Instituto de cultura "Juan Gil-Albert", 1991. Impreso.
- Smith, Paul Julian. *García Lorca / Almodóvar : gender, nationality, and the limits of the visible : inaugural lecture*. Cambridge: CUP, 1995. Impreso.



———. *The Theatre of García Lorca: Text, Performance and Psychoanalysis*. Cambridge: CUP, 1998. Impreso.

Stendhal. *Del amor*. Trad. Consuelo Berges Rábago. Madrid: Alianza, 2003. Impreso.

Robertson, Sandra. “¡Quiero salir!: La articulación del deseo en el teatro de Lorca”. Ed. Gabriele, John P. *De lo particular a lo universal: El teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1994: 76-83. Impreso.

Urrea, Beatriz. “Silencio, amor y muerte: el homosexual y la mujer en la obra de García Lorca”. *Bulletin of Hispanic Studies* 74.1 (1974): 37-58. Impreso.