



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CHIMBORAZO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, HUMANAS Y**  
**TECNOLOGÍAS**  
**CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA**

“Representaciones del tema de la infertilidad en *Yerma* de Federico García Lorca”

**Trabajo de Titulación para optar al título de Licenciada en Pedagogía de  
la Lengua y la Literatura**

**Autora:**

Vera Ponce, Karla Myllere

**Tutor:**

M.Sc. Liuvan Herrera Carpio

**Riobamba, Ecuador. 2023**

## DECLARATORIA DE AUTORÍA

Yo, **Karla Myllere Vera Ponce**, con cédula de ciudadanía **2300577612**, autora del trabajo de investigación titulado: “**Representaciones del tema de la infertilidad en *Yerma* de Federico García Lorca**”, certifico que la producción, ideas, opiniones, criterios, contenidos y conclusiones expuestas son de mi exclusiva responsabilidad.

Asimismo, cedo a la Universidad Nacional de Chimborazo, en forma no exclusiva, los derechos para su uso, comunicación pública, distribución, divulgación y/o reproducción total o parcial, por medio físico o digital; en esta cesión se entiende que el cesionario no podrá obtener beneficios económicos. La posible reclamación de terceros respecto de los derechos de autor (a) de la obra referida, será de mi entera responsabilidad; librando a la Universidad Nacional de Chimborazo de posibles obligaciones.

En Riobamba, a los veintinueve días del mes de mayo de 2023.



---

Karla Myllere Vera Ponce  
C. I.: 2300577612

## **DICTAMEN FAVORABLE DEL PROFESOR TUTOR**

Quien suscribe, **M. Sc. Liuvan Herrera Carpio**, catedrático adscrito a la **Facultad de Ciencias de la Educación, Humanas y Tecnologías**, por medio del presente documento certifico haber asesorado y revisado el desarrollo del trabajo de investigación titulado: **“Representaciones del tema de la infertilidad en *Yerma* de Federico García Lorca”**, bajo la autoría de **Karla Myllere Vera Ponce**; por lo que se autoriza ejecutar los trámites legales para su sustentación.

Es todo cuanto informar en honor a la verdad; en Riobamba, a los 16 días del mes de junio de 2023.



---

Liuvan Herrera Carpio  
C. I.: 1754260022

## CERTIFICADO DE LOS MIEMBROS DEL TRIBUNAL

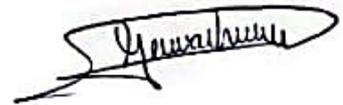
Quienes suscribimos, catedráticos designados Miembros del Tribunal de Grado para la evaluación del trabajo de investigación “**Representaciones del tema de la infertilidad en Yerma de Federico García Lorca**”, presentado por **Karla Myllere Vera Ponce**, con cédula de identidad **2300577612**, bajo la tutoría de **M. Sc. Liuvan Herrera Carpio**; certificamos que recomendamos la **APROBACIÓN** de este con fines de titulación. Previamente se ha evaluado el trabajo de investigación y escuchada la sustentación por parte de su autor; no teniendo más nada que observar.

De conformidad a la normativa aplicable firmamos, en Riobamba a los veintisiete días del mes de julio de 2023.

**Presidente del Tribunal de Grado**

PhD. Genoveva Verónica Ponce Naranjo

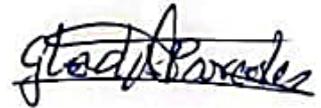
Firma



**Miembro del Tribunal de Grado**

Mgs. Gladys Erminia Paredes Bonilla

Firma



**Miembro del Tribunal de Grado**

Mgs. Edwin Antonio Acuña Checa

Firma





# CERTIFICACIÓN

Que, **KARLA MYLLERE VERA PONCE** con CC: **2300577612**, estudiante de la Carrera de **PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA**, Facultad de **CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, HUMANAS Y TECNOLOGÍAS**; ha trabajado bajo mi tutoría el trabajo de investigación titulado "**REPRESENTACIONES DEL TEMA DE LA INFERTILIDAD EN YERMA DE FEDERICO GARCÍA LORCA**", cumple con el 3 %, de acuerdo al reporte del sistema Antiplagio **OURIGINAL**, porcentaje aceptado de acuerdo a la reglamentación institucional, por consiguiente autorizo continuar con el proceso.

Riobamba, 26 de junio de 2023.



Creado electrónicamente por:  
**LIUVAN HERRERA  
CARPIO**

---

M. Sc. Liuvan Herrera Carpio  
**TUTOR**

## **DEDICATORIA**

*A mi amada madre, Mirian Ponce, quien ha sido  
mi mejor amiga y mi apoyo incondicional.*

## AGRADECIMIENTO

*A mi madre por siempre confiar en mis capacidades,  
escucharme, ser mi soporte y mi mayor fan.*

*A mis hermanos, Alisson y Daniel, por traer la dicha  
a mi vida y ser mi gran motivación.*

*A mi padre, Richar Preciado, y a Jacky Salvador  
por acompañarme en este sueño.*

*A mi prima Dayana por siempre estar para mí.*

*A mi mamita Esperanza por apoyarme.*

*A mis amigos, Mishell, Nadia, Rashell, Jonathan, Axel,  
Carlos, Diego y Rodrigo, por siempre estar para mí.*

*A mi tutor, Liuvan Herrera Carpio, por ser mi modelo  
a seguir y mi guía en el desarrollo de este trabajo.*

*A la Dra. Genoveva Ponce, por la predisposición  
para ayudarme y por alentarme a continuar.*

*A mis docentes, Tatiana Martínez, Ada Rodríguez y  
Verónica Egas, por enriquecer tanto mi vida  
académica como personal.*

*A todos los docentes de la carrera que fueron parte  
de mi vida universitaria por sus enseñanzas.*

# ÍNDICE GENERAL

**DECLARATORIA DE AUTORÍA**

**DICTAMEN FAVORABLE DEL PROFESOR TUTOR**

**CERTIFICADO DE LOS MIEMBROS DEL TRIBUNAL**

**CERTIFICADO ANTIPLAGIO**

**DEDICATORIA**

**AGRADECIMIENTO**

**ÍNDICE GENERAL**

**RESUMEN**

**ABSTRACT**

<b>CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN</b> .....	12
1.1 Planteamiento del problema .....	12
1.2 Formulación del problema .....	13
1.3 Justificación.....	13
1.4 Objetivos .....	14
1.4.1 Objetivo general.....	14
1.4.2 Objetivos específicos .....	14
<b>CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO</b> .....	15
2.1 Estado del arte .....	15
2.2 Fundamentación teórica .....	17
2.2.1 Federico García Lorca.....	17
2.2.2 La Generación del 27 .....	21
2.2.3 El teatro lorquiano.....	23
2.2.4 La mujer en la España del periodo de entreguerras .....	25
2.2.5 La mujer en la dramaturgia lorquiana .....	27
<b>CAPÍTULO III. METODOLOGÍA</b> .....	29
3.1 Enfoque .....	29
3.2 Modalidad de la investigación.....	29
3.3 Nivel o tipo de investigación.....	29
3.4 Universo o corpus de estudio .....	30
3.5 Tamaño de la muestra .....	30

3.6 Métodos, técnicas e instrumentos de recolección de datos .....	30
3.7 Técnicas de análisis e interpretación de la información.....	32
<b>CAPÍTULO IV. RESULTADOS Y DISCUSIÓN .....</b>	<b>33</b>
4.1 Resultados .....	33
4.1.1 Argumento de <i>Yerma</i> de Federico García Lorca .....	33
4.1.2 La ideología patriarcal en <i>Yerma</i> .....	34
4.1.3 Simbología de la infertilidad en <i>Yerma</i> .....	36
4.1.4 La infertilidad en <i>Yerma</i> desde la perspectiva teológica .....	39
4.1.5 La infertilidad en <i>Yerma</i> desde la perspectiva feminista .....	43
4.1.6 <i>Yerma</i> como una antiheroína .....	45
4.2 Discusión.....	46
<b>CAPÍTULO V. CONCLUSIONES y RECOMENDACIONES .....</b>	<b>48</b>
5.1 Conclusiones .....	48
5.2 Recomendaciones.....	48
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>49</b>

## RESUMEN

La presente investigación se planteó como objetivo general analizar las representaciones del tema de la infertilidad en *Yerma* de Federico García Lorca, una de las obras cumbre de su dramaturgia, que significó la renovación del teatro español del siglo XX, considerado hasta entonces como un teatro comercial. La metodología empleada respondió a un enfoque cualitativo. Por consiguiente, se trata de un estudio descriptivo y documental, cuyo corpus de análisis estuvo constituido por la obra teatral en cuestión; para el análisis e interpretación de la información se utilizaron los métodos analítico-sintético, histórico-lógico y hermenéutico y las técnicas análisis documental y de contenido. Los resultados de la investigación precisan que: la simbología preponderante de la infertilidad en *Yerma* se establece a partir de campos semánticos relacionados con la sequía, el silencio, la sed, las rocas, la pobreza, la marchitez, la sombra, los espinos, cardos e higueras cerradas. A su vez, existen dos perspectivas bajo las cuales se representa el tema de la infertilidad en la obra: la primera responde a un plano teológico en el cual se manifiesta como un defecto que atormenta a la protagonista, que la enferma y que la despoja de toda su feminidad; en contraparte, desde una visión feminista la infertilidad no conlleva desdicha, sino que hace de *Yerma* un personaje antihéroe que rompe con los estereotipos ligados a su sexo, en función de buscar realización personal.

**Palabras clave:** Análisis de contenido, *Yerma*, infertilidad, religión, feminismo

## ABSTRACT

The general objective of this research was to analyze the representations of the theme about infertility in Federico García Lorca's "Yerma", one of the most important plays of his dramaturgy, which meant the renewal of the Spanish theater of the 20th century, considered until then as a commercial theater. The methodology used responded to a qualitative approach. Therefore, it is a descriptive and documentary study, whose corpus of analysis was constituted by the theatrical work in question; for the analysis and interpretation of the information, the analytical-synthetic, historical-logical and hermeneutic methods were used, as well as the documentary and content analysis techniques. The results of the research show that: the preponderant symbolism of infertility in Yerma is established from semantic fields related to drought, silence, thirst, rocks, poverty, withering, shadow, thorns, thistles, and closed fig trees. In turn, there are two perspectives under which the theme of infertility is represented in the play: the first responds to a theological plane in which it manifests itself as a defect that torments the protagonist, which makes her sick and strips away all her femininity; on the other hand, from a feminist point of view, infertility does not entail unhappiness, but makes Yerma an anti-hero character who breaks with the stereotypes linked to her sex, in order to seek personal fulfillment.

**Keywords:** Content analysis, Yerma, infertility, religion, feminism.



Reviewed by:  
Msc. Jhon Inca Guerrero.  
**ENGLISH PROFESSOR**  
C.C. 0604136572

## CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación analiza las representaciones del tema de la infertilidad en la obra teatral *Yerma* de Federico García Lorca, considerado uno de los máximos representantes del teatro español de la primera mitad del siglo XX. El teatro lorquiano está caracterizado por imbricarse con el discurso poético y con la canción popular, estar lleno de simbolismos y por romper con el prototipo de escenarios del teatro tradicional; además de contar con protagonistas femeninas enfrentadas a una sociedad opresora que les impide alcanzar sus deseos y que las condena a un trágico desenlace.

*Yerma* (1934), ambientada en el territorio andaluz y que tiene como protagonista a una mujer que es el reflejo de la España de principios del siglo XX, se considera una de las obras más representativas del teatro de García Lorca. *Yerma* es una mujer infértil situada en un contexto donde su valor social está estrechamente ligado a la fertilidad, situación que desencadena en que la protagonista se obsesione por convertirse en madre. De manera que la infertilidad se presenta en un principio como un defecto imperdonable y un obstáculo para que la protagonista alcance su realización personal.

### 1.1 Planteamiento del problema

El tema de la infertilidad en la literatura universal ha sido planteado, generalmente, como un defecto que atormenta principalmente a las mujeres. Haciendo énfasis en *Yerma*, resulta pertinente hacer un recorrido sobre la condición de la mujer en la época en la que se desarrolla la trama, en función de describir asunciones sociales en la representación de la infertilidad.

A principios del siglo XX la mujer no tenía derechos en la mayor parte del mundo y como personaje dentro de la literatura universal no poseía la misma relevancia que los masculinos. Esto debido a que, “la visión sobre la mujer que aparece en casi toda la literatura publicada hasta el siglo XX es la que los hombres escritores ofrecen sobre ella” (Lozano, 2017, p. 17). Y dado que el contexto en el cual se situaban los escritores influyó significativamente en lo que plasmaron en sus escritos, la mujer como personaje dentro de la literatura universal fue concebida como un objeto de deseo, lo que motivaba al protagonista a emprender nuevas aventuras y a arriesgar todo por su amor. “La concepción de la mujer, la coloca en un plano necesariamente dependiente del hombre, tanto por su supuesta debilidad moral, cuanto porque de ella depende aquel “honor” que es objeto toda

la literatura escrita y oral de aquellos años” (Fernández et al., 1997, citados en Aliaga, 2013, p. 116).

Por otra parte, la mujer en la España del siglo XX, contexto donde se ubica al dramaturgo Federico García Lorca, “(...) no participaba en la cultura, la economía o la política, tareas siempre reservadas a los hombres. Por el contrario, las mujeres permanecieron recluidas en la esfera privada del hogar” (Alvarenga y López, 2017, p. 33). Razón por la cual su educación se centraba en aprender sobre los quehaceres del hogar, a cuidar de su marido y de sus hijos. Además, las mujeres tenían que cumplir con los estándares impuestos por la sociedad ligados a la obediencia, la castidad y la fertilidad.

El teatro lorquiano, probablemente el de mayor importancia dentro de la literatura española de principios del siglo XX, tiene entre sus obras cumbre a *Yerma*, cuya protagonista, al igual que en la mayoría de sus obras teatrales, es una mujer. La infertilidad, tema central de esta obra, se presenta como una problemática que impide la paz de su fémina, ya que la maternidad es vista como una obligación y no como una elección. Ser fértil es sinónimo de feminidad, traer un niño al mundo se iguala con la realización personal.

La obra en cuestión le permite al lector reflexionar acerca de la infertilidad desde un contexto tradicional y conocer cuáles son sus elementos simbólicos en el texto y qué significado adquieren en su desarrollo, así como su relación con el sentir de la protagonista. Por otro lado, tomando en consideración la importancia que las féminas tuvieron en la dramaturgia de Federico García Lorca resulta ineludible realizar un estudio basado en el análisis de esta temática.

## **1.2 Formulación del problema**

El presente estudio surgió de la siguiente interrogante: ¿Cómo se representa el tema de la infertilidad en *Yerma* de Federico García Lorca?

## **1.3 Justificación**

*Yerma* está compuesta en su esencia por discursos poéticos y simbólicos que dejan entrever una clara denuncia social sobre la condición de la mujer del primer tercio del siglo XX en España.

El tema central de *Yerma* es la infertilidad, que ha sido representada en la literatura universal como una condición negativa que despoja a la mujer de toda su feminidad. Razón por la cual el propósito de esta investigación es analizar las representaciones del tema de la infertilidad en la obra mencionada.

Este estudio sirve como referencia para futuras investigaciones enfocadas en el análisis de la representación de la infertilidad en la literatura, problemática que ha sido poco estudiada y a la cual debería darse mayor relevancia, con el fin de conocer otras realidades socio-históricas por medio de personajes femeninos que rompen los estereotipos ligados al sexo, ya que como lo menciona Badinter (2017):

Antes de los años setenta, el hijo era la consecuencia natural del matrimonio. Toda mujer apta para procrear lo hacía sin plantearse demasiadas preguntas. La reproducción era a la vez un instinto, una obligación religiosa y otra debida a la supervivencia de la especie. Se daba por sentado que toda mujer «normal» deseaba hijos. (p. 19)

Asimismo, con este estudio se genera un aporte para la comprensión del personaje Yerma que, al situarse en un contexto patriarcal, sufre constantemente por la falta de un hijo que la haga sentirse plena, esto debido a que la función de toda mujer en la obra es tener hijos y cuando no los tiene no le halla sentido a la vida.

## **1.4 Objetivos**

### **1.4.1 Objetivo general**

- Analizar las representaciones del tema de la infertilidad en *Yerma* de Federico García Lorca.

### **1.4.2 Objetivos específicos**

- Describir la ideología patriarcal de la España del periodo de entreguerras.
- Caracterizar el rol de la mujer en la producción teatral lorquiana.
- Determinar los elementos simbólicos que representan al tema de la infertilidad en la obra.

## CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

### 2.1 Estado del arte

En el trabajo de Savin Poyatos (1999) denominado “Visión de la maternidad en la lírica femenina panameña” se estudian algunos poemas de las autoras Amelia Denis de Icaza, María Olimpia De Obaldía, Ana Isabel Ilueca, Matilde Real de González y Diana Morán, quienes en su obra poética abordan el tema de la maternidad desde distintos enfoques. Haciendo hincapié en la infertilidad, se analizan: “Presentimiento de la carnal corola dilatada” y “En el nombre del hijo” de Diana Morán, quien refleja su pesar ante la desgracia que cae sobre ella como mujer al no poder concebir y que convierte en una obsesión el deseo de tener hijos, ya que, desde tiempos antiguos ser madre ha sido la única misión para la mujer y al no poder cumplirla no le encuentra un propósito a su vida. Con respecto a la infertilidad, Savin Poyatos (1999) manifiesta:

Si hay algo que atormenta a una mujer, es la infertilidad ya sea de su parte o de su pareja, situación que influye en una u otra forma en su estado anímico, pues no solo carga con el problema, sino que la sociedad se convierte en la fiscalizadora de su situación, y llega el momento en que es el centro de toda crítica más bien destructiva que constructiva. (p. 114)

En el ensayo de Ramírez (2004): “La maternidad en Gabriela Mistral y Rosario Castellanos”, publicado por la revista *Graffylia*, se examinan dos poemas: “Meciendo” perteneciente a *Ternura* (1924) de Gabriela Mistral y “Se habla de Gabriel” de *En la tierra de en medio* (1972) de Rosario Castellanos. Estos poemas expresan el sentir de la mujer frente a la maternidad desde distintas perspectivas: por un lado, la chilena Mistral a través de su voz poética plasma la preocupación femenina con respecto a la infertilidad y la frustración sexual estrechamente ligadas al tema de la maternidad y por el otro, la mexicana Castellanos representa el rechazo a esta maternidad de la que es analogía el arquetipo de la mujer desde la antigüedad.

“La maternidad es un tema que por analogía incluye a la mujer, sin embargo, como Mistral y Castellanos lo aluden, no es la única forma de existir del ser femenino” (Ramírez, 2004, p. 86). En este sentido, la infertilidad desde el punto de vista de las poetisas no deviene impedimento para que las féminas alcancen su realización personal, pero sí objeto de preocupación ante los ojos de una sociedad tradicionalista y conservadora. Como lo menciona la propia autora en “Se habla de Gabriel”:

Se denuncia cierto rechazo y la incomodidad que una mujer sufre con la maternidad, ya que su cuerpo no solo está hecho como el campo para la fertilización, sino también como parte de un ser que existe y ocupa un espacio en la tierra. (p. 86)

En tanto, Serur (2004) en su trabajo titulado “Yerma y el hijo imposible” realiza un análisis acerca de lo que representa la figura de “el hijo” para los personajes de la obra, haciendo énfasis en Yerma y lo que esconde tras el deseo de ser madre: su represión sexual, ya que, a través de un análisis minucioso de los diálogos y canciones de la obra, se interpreta que la protagonista disimula su deseo sexual con la frustración de no poder tener hijos cuando en realidad “el hijo” no es su objeto deseado, sino una imposición de la sociedad conservadora en la que se encuentra, donde el rol que la tradición tiene reservado para la mujer es el de madre y esposa. Por consiguiente, este trabajo supone una ruptura de lo que la infertilidad debería entrañar en una mujer, ya que lo que atormenta a la protagonista no es su aparente esterilidad.

En el artículo de Casales (2007) titulado “Asedio a la ternura: La etapa purgatorial de la poesía de Silva Prida”, se exterioriza el significado de los poemas que forman parte de la obra *Asedio a la ternura* y se llega, a través de un recorrido que empieza con las *Inevitabilidades* y culmina en el *Itinerario*, a una consideración de la infertilidad como un cuerpo simbólico esperanzador que, una vez reconocida y aceptada le permite a la mujer renacer de las ruinas que la tradición ha construido para ella y le da paso a la búsqueda de la ternura, a su propia conquista, que es aquella donde busca su lugar en la tierra con base en sus verdaderas aficiones. “Para delinear el itinerario ha definido las cosas inevitables, ha comulgado con los otros y también ha valorado su etapa de aprendizaje y ahora sí, está pronta para el viaje, sola, reconfortada en sí misma” (Casales, 2007, párrafo 1).

El artículo de Rincones (2008) titulado “El personaje trágico en Álvaro Mutis” se analiza a Maqroll, personaje principal de muchas de las obras del autor; aquí aparece el tema de la infertilidad cuando se menciona la obra *Reseña de los hospitales de Ultramar*, en la cual se la relaciona indirectamente con la enfermedad, la miseria y el acto sexual vano, que, metafóricamente hablando es como una vegetación exuberante que no produce ningún fruto.

Por su parte, Ariza (2014) en su trabajo: “La construcción narrativa de la infertilidad. Mujeres que narran la experiencia de no poder concebir” explora a través de una metodología cualitativa el rol de la narración en el proceso de aceptación de la infertilidad en las féminas, y presenta como resultado que la narración es un factor importante para aplacar los sentimientos de culpa e impotencia al no poder concebir, ya que la infertilidad es vista como

el quiebre del curso vital esperado por la mujer en un contexto donde la palabra “mujer” es asociada a “madre”.

En el artículo de Núñez (2017) denominado “Una mirada a la diferencia. A propósito del pensamiento humanista de Dulce María Loynaz” se examinan varias piezas donde la poeta toma como sujeto lírico a personajes que han sido indiferentes ante los ojos de la sociedad. De esta manera, a través del estudio del poema “Canto a la mujer estéril” se aborda el tema de la infertilidad desde el punto de vista de esta escritora, siendo concebido ya no como un problema, sino como una condición que no le impide a la mujer alcanzar su felicidad, que no la desdicha ni la condena a un trágico final. Con respecto al poema en mención, la propia Núñez (2017) manifiesta lo siguiente:

El inicio y final del poema mantienen tensas preocupaciones sobre la vida, la infertilidad y la muerte, que hace consciente un cambio de posición en relación con el papel de la mujer, que ya no es una simple paridora de hijos, lo que implica abolir tradiciones, profanar lo predispuesto y regenerar conceptos para vivir humanamente, históricamente en la eternidad, por la transfiguración de la duración en un instante eterno. (pp. 67-68)

## **2.2 Fundamentación teórica**

### **2.2.1 Federico García Lorca**

A inicios de 1898, Estados Unidos le declaró la guerra a España tras la explosión de un buque estadounidense en el puerto de La Habana, resultado de la intervención de Estados Unidos en la independencia de Cuba. Este enfrentamiento, que duró casi un año, tuvo su fin con la firma del Tratado de París el 10 de diciembre de 1898, en el cual España perdió Cuba, Filipinas, Puerto Rico y Guam.

Es en ese contexto en el que nace Federico García Lorca, hijo de un acomodado hacendado llamado Federico García Rodríguez y de una maestra, Vicenta Lorca Romero, el 5 de junio de 1898 en Fuentes Vaqueros, un pequeño pueblo andaluz ubicado en la Vega de Granada, España. La vida de la familia transcurrió en ese pueblito hasta 1906-1907 para luego trasladarse a Asquerosa (actualmente Valderrubio). En 1909 se establecieron en la ciudad de Granada.

Según señala Gibson (2016), al igual que toda su familia paterna, Federico García Lorca admiraba a Víctor Hugo y su lectura influyó en su faceta de autor dramático. Por otro lado, su madre le transmitió un gran bagaje cultural y su gusto por el teatro, al cual Federico

asistía junto a ella desde muy temprana edad. El resto de su familia, al tener habilidades artísticas y musicales innatas, incrementaron su gusto por el arte. De la misma manera, haber vivido durante su infancia en Fuentes Vaqueros y pasar sus veranos en el campo lo enriqueció en materia de lenguaje, canciones y poesía popular, que años más tarde se verían reflejadas en su obra poética y teatral.

De 1909 a 1914 García Lorca cursó el bachillerato en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús de Granada, en el que pese a su nombre predominaba una ideología liberal que influyó notablemente en su pensamiento; además estudió música con Antonio Segura Mesa, quien de acuerdo con Gibson (2016) fue una de las personas más influyentes en su formación artística y quien le heredó técnicas pianísticas excepcionales.

En 1914 ingresó a la Universidad de Granada para estudiar Derecho, así como Filosofía y Letras. Durante su época universitaria fue parte de las tertulias de intelectuales con el nombre de “El Rinconcillo”, que tenían lugar en el café Alameda. También realizó numerosos viajes con sus compañeros, que sirvieron de inspiración para su primer libro en prosa titulado *Impresiones y paisajes* publicado en 1918 y auspiciado por su padre.

En 1919 se mudó a la reconocida Residencia de Estudiantes de Madrid, dirigida por Alberto Jiménez Fraud, donde hizo una fuerte amistad con Salvador Dalí y Luis Buñuel. Por otro lado, durante sus visitas a Granada conoció a Manuel de Falla, compositor que le transmitió su amor por el folclore andaluz y lo popular. Cabe mencionar que García Lorca vivió en la residencia hasta 1926 y en el transcurso de su estadía entabló relación con grandes intelectuales y artistas, tanto españoles como extranjeros, que nutrieron su bagaje cultural.

En 1920 publicó su primera obra teatral *El maleficio de la mariposa*, que no tuvo el éxito esperado por el autor. Sin embargo, no desistió y los años siguientes se dedicó a desarrollar su teatro, así como a escribir sus poemas publicados en revistas españolas, haciéndose poco a poco un lugar entre los artistas de renombre.

Viajó a Nueva York en 1929 y se vio impactado por la economía capitalista y el trato discriminatorio a las minorías. De su estadía en esa ciudad nace *Poeta en Nueva York* publicado póstumamente en 1940, aunque algunos de sus poemas ya habían sido publicados en la Revista de Occidente a principios de 1931. En ese mismo año fue nombrado director artístico de “La Barraca”, colectivo conformado por jóvenes universitarios cuyo fin era difundir el teatro ambulante por y para el pueblo.

En octubre de 1933 llegó a Buenos Aires, Argentina, invitado por la “Asociación de amigos del arte” para el estreno de su drama *Bodas de sangre*, que había alcanzado gran popularidad en los teatros de España, otorgándole a su vez prestigio artístico.

A finales de marzo de 1934 Federico García Lorca retornó a España, donde continuó desarrollando su arte, a pesar de que la situación política se volvía cada vez más insostenible. Y aunque él nunca fue partidario de ningún partido político, era conocido como un republicano liberal por su sentido de justicia e igualdad social, lo que provocó que fuera repudiado por la derecha conservadora, también por su orientación sexual. Según Carou (2019):

A la vuelta de su viaje, las críticas a «La Barraca» habían aumentado. Gibson explica que se les acusaba no solo de malgastar dinero, sino de llevar una vida inmoral y corromper a la población campesina. Las derechas también criticarían obras suyas como *Yerma*, pues esta ofrecía una crítica a las costumbres sociales y sexuales de la España tradicional y católica. Sin duda, Lorca poco a poco estaría tildado por la derecha como un enemigo, no solo por sus obras, sino también por los manifiestos que firmaría con su nombre en contra del fascismo. (p. 26)

En consecuencia, luego de una denuncia anónima y refugiado en la casa de los familiares de su amigo y poeta Luis Rosales, García Lorca fue detenido el 16 de agosto de 1936 para posteriormente ser llevado al pueblo de Viznar. Existe mucho misterio sobre su asesinato, pero se presume que tuvo lugar entre la carretera de Viznar y Alfacar. Si algo es claro para Gibson (1980) es que:

En Granada –así como en el resto de España «nacional»– los intelectuales tachados de «rojos» eran perseguidos con saña metódica. En un ambiente de furor represivo todos los matices se confundían y los rebeldes eran ya incapaces de distinguir entre un «comunista», un «anarquista», un «socialista», un «sindicalista» o un simple «republicano». Todos eran «rojos» y a todos había que liquidar como enemigos de la gloriosa cruzada nacional y católica que iba a salvar a España (p. 132).

En la actualidad, Federico García Lorca es considerado como uno de los máximos exponentes de la generación del veintisiete y del teatro español de la primera mitad del siglo XX; además uno de los poetas más importantes de toda España. Según la edición de sus *Obras completas*, cuarta edición (recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén y epílogo de Vicente Aleixandre, publicada por Ediciones Aguilar en Madrid, 1960) su producción literaria se divide en:

## **Prosa**

- *Impresiones y paisajes* (1918)
- *Juego y teoría del duende* (1933)

## **Poesía**

- *Libro de poemas* (1921)
- *Poema del cante jondo* (1921)
- *Primeras canciones* (1922)
- *Canciones* (1921-1924)
- *Oda a Salvador Dalí* (1926)
- *Romancero gitano* (1924-1927)
- *Poeta en Nueva York* (1929-1930)
- *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935)
- *Seis poemas galegos* (1935)
- *Diván del Tamarit* (1936)
- *Sonetos del amor oscuro* (1983)

## **Teatro**

- *El maleficio de la mariposa* (1919)
- *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita* (1919)
- *Mariana Pineda* (1925)
- *Teatro breve* (1928)
- *La zapatera prodigiosa* (1930)
- *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1931)
- *Retablillo de Don Cristóbal* (1931)
- *El público* (1933)
- *Bodas de sangre* (1933)
- *Yerma* (1934)
- *Doña Rosita la soltera, o El lenguaje de las flores* (1935)
- *La casa de Bernarda Alba* (1936)

### 2.2.2 La Generación del 27

Se conoce como la “generación del 27” a un grupo de escritores españoles de comienzos del siglo XX, entre los que figuran Pedro Salinas, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Gerardo Diego, Emilio Prados, María Zambrano, Rosa Chacel, María Teresa León, entre otros. El nombre de este gremio tiene su razón por el homenaje que realizaron algunos de sus integrantes para el tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora.

La generación del veintisiete, como lo menciona García (1996) “marcará un hito importante en la recuperación artística de las tradiciones populares, el gusto por la cultura oral, la posible utilidad estética de los restos folklóricos oscurecidos por el mundo de las grandes ciudades” (p. 216). Esto debido a que los intelectuales españoles de finales del siglo XIX y principios del siglo XX consideraban que no existía una España como nación y que las tradiciones populares, relegadas por las vanguardias artísticas, eran el único medio para alcanzar el sentido de nación. Es por esta misma razón que la mayoría de los escritores de esta generación se ubican entre la vanguardia y la tradición.

Además de la influencia del modernismo de Rubén Darío y del concepto de poesía pura de Juan Ramón Jiménez, los poetas de la generación del veintisiete estuvieron marcados por la tradición literaria de Luis de Góngora, Garcilaso de la Vega, Francisco de Quevedo y Gustavo Adolfo Bécquer. Por otro lado, con las vanguardias la metáfora preponderó como recurso literario y se buscó la rehumanización de la poesía.

Haciendo hincapié en el teatro, para los intelectuales, los dramaturgos y los críticos era evidente la necesidad de renovar el teatro español, ya que este se había convertido en un teatro puramente comercial. De Paco (2008) sostiene que para su renovación era necesario que “el teatro se despegase de la realidad diaria, de los temas burgueses, de los tópicos moralizantes y vulgares, y entrase en el mundo del misterio, del sueño y del subconsciente; para ello habían de superarse los modos escénicos vigentes” (p. 795). Por consiguiente, algunos dramaturgos del veintisiete rompieron con los supuestos del teatro tradicional en una búsqueda de innovación artística, sin dejar de lado la tradición popular.

Sobre los dramaturgos del veintisiete, Torres (2013) menciona que el teatro de Pedro Salinas “es una inteligente conjunción de ingredientes extraídos del sainete, la poesía y el cauce simbolista” (p. 128). Asimismo, propone una posible clasificación para el teatro saliniano en una triada: teatro de hallazgo, de ruptura y de rebeldía y confianza.

Por otro lado, García (1996) señala que “la caricatura, los romances, el guiñol, los juegos populares, serán utilizados por Alberti en su teatro más comprometido” (p. 225). Además, Torres (2013) afirma que el teatro de Rafael Alberti “aun en los momentos más pretendidamente vanguardistas, responde fehacientemente a una tradición escénica que tiene en la comedia de Lope y su escuela o en el género menor del entremés (tan esperpéntico) sus legítimos antecedentes” (p. 129).

Acerca del teatro de Federico García Lorca, De Paco (2008) indica que “experimenta constantemente con distintas formas y subgéneros, de la farsa a la tragedia, en su producción dramática y, [...], tiene un repetido empeño en conseguir para su “teatro del porvenir” un nuevo público capaz de recibirlo” (p. 796). Es importante mencionar que, el teatro lorquiano es una mezcla entre poesía y canciones; además, cuenta con abundantes símbolos.

En el teatro de Manuel Altolaguirre, Torres (2013) señala que “el tema del tiempo y de la muerte (tratado surrealísticamente) y el de la lucha realidad aparental/realidad esencial, tan saliniano (y a la vez, tan cervantino) son los dos motivos centrales de este teatro” (p. 131).

Chicharro (2011) examina el teatro de Miguel Hernández, considerado también dentro de los dramaturgos de esta generación, e indica que en su teatro se conjuga un expresivo lenguaje lírico con canciones tradicionales de España.

Parece evidente que entre las principales características de la generación del veintisiete resalta el afán por recuperar las tradiciones populares tanto en la poesía como en el teatro, sin dejar de lado la originalidad e innovación artística. Al mismo tiempo, se manifiesta el ferviente compromiso social de los autores ya que, al ubicarse en el periodo de entreguerras varios de ellos, a través de su obra expresaron libremente su ideología. Por otro lado, los temas sobresalientes de la generación del veintisiete son el amor, lo trágico, la naturaleza, la soledad y la muerte.

Lo popular sin localismos limitadores, lo popular como referente de la tarea social y de los sueños personales. Rigor estético y voluntad de colaborar en la edificación de un país más justo, más generoso: esta es la lección artística que nos dejó la generación del 27, culminación y ejemplo de todo el esforzado itinerario de la cultura española contemporánea. (García, 1996, pp. 226-227)

### 2.2.3 El teatro lorquiano

De acuerdo con Aszyk (1989) “para Lorca lo más grave es la crisis de autoridad, que el teatro ha perdido porque se ha producido un gran desequilibrio entre arte y negocio” (p. 139). Es decir, que el teatro había perdido su autoridad porque el público le imponía sus preferencias, lo cual dificultaba la innovación de los dramaturgos quienes, en su afán por atraer a los espectadores, eran esclavos de una tradición teatral que aún predominaba a principios del siglo XX en España con figuras como Jacinto Benavente y los hermanos Álvarez Quintero.

En este sentido, lo que buscaba Lorca era devolver su autoridad al teatro y, como lo menciona Fernández (1983) “recuperar la “autoridad” equivalía en este caso a “inquietar” al espectador con determinadas transformaciones de lo familiar” (p. 74). Por consiguiente, el teatro lorquiano implicó un desajuste de las particularidades del teatro convencional, lo cual coloca a Federico García Lorca como el máximo representante del nuevo teatro en España de principios del siglo XX. Este teatro que, según Gómez (1966) “transgrede las formas convencionales de la obra dramática, por su composición, que ofrece un montaje caleidoscópico; sus formas y disposición, que anulan toda apariencia de linealidad; las partes del drama, que niegan toda subordinación a una realidad total” (p. 169).

Entre las principales características de ese tradicionalismo teatral tan arraigado entre los fieles espectadores, el escenario jugaba un papel decisivo al momento de generar una familiaridad entre la obra teatral y el público ya que, este remitía casi siempre al centro de la casa o a algún lugar de esta, y se trataba de un espacio acogedor en el cual los personajes se reunían para llevar a cabo los actos.

De manera que, “la proliferación de escenarios que reproducen la intimidad de la casa supuso de inmediato el predominio de los personajes femeninos” (Fernández, 1983, p. 71). Esto se debía a que la figura de la mujer estaba íntimamente vinculada al hogar y esa particularidad se ve perturbada en el teatro de García Lorca, sobre todo en sus tres grandes obras: *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* y *Yerma*, en las cuales se rompe por completo la intrínseca relación entre la mujer y la casa, debido a que la esfera doméstica ya no es un lugar que le proporciona dicha y paz a las féminas, tampoco aquel donde encuentran la solución a sus problemas, sino que supone un punto aparte que las encierra y las condena a una vida de mansedumbre lejos de alcanzar sus verdaderos intereses.

Los códigos de lo femenino y de lo masculino también se ven alterados, sobre todo en la figura de la mujer que rompe con los estereotipos que habían existido en sus

representaciones dentro del teatro convencional. En la dramaturgia lorquiana es la mujer quien dirige las acciones ya que, como lo afirma Millares (1971) “los personajes principales masculinos [...] aparecen entonces, [...], como término hacia los que se dirige el otro miembro, femenino, para lograr su liberación, bien de su propia naturaleza (amor, sensual, fertilidad), bien social (escapar de la opresión del pueblo)” (p. 85).

Con respecto al tiempo, Fernández (1983) alude que “la desfamiliarización de Lorca [...] consiste en no dar al paso del tiempo otro valor que el de la mera, siniestra repetición, con el borroso perfil de las variaciones” (p. 94). Es decir que, el tiempo no supone cambios en la trama, su mención no tiene el mismo impacto que en el teatro convencional porque no transforma la realidad, ni el accionar de los personajes se ve afectado por este. Lo que debe importarle al público es el presente.

Por otro lado, lo trágico en el teatro lorquiano de acuerdo con Camacho (1990) “coincide perfectamente con el griego: la esencia de la tragedia es la manifestación de la lucha del hombre con fuerzas que rigen su vida, con fuerzas que lo dominan y lo trascienden” (p. 71). En este aspecto, los temas principales del teatro de García Lorca son el amor trágico y el dilema del yo.

Díez de Revenga (2001) señala que el amor trágico se produce debido a que sus personajes “vivirán un amor imposible, y el amor imposible genera la pena y la frustración, y la frustración conduce a la violencia y a la muerte” (p. 32). En otro sentido, el dilema del yo se debe a que los personajes, sobre todo los femeninos, se encuentran en una constante lucha interna por descubrir su propia identidad reprimida por los preceptos de la sociedad tradicional.

Otra de las características fundamentales del teatro de Lorca es el predominio de canciones y símbolos como un medio esencial para lograr una catarsis en el público. Esta particularidad se debe, como lo sostiene Aszyk (1989) a “la necesidad de la expresión dramática, la búsqueda de la esencia eterna y universal del teatro” (p. 139), lo que provocó en García Lorca un interés por devolverle el lirismo al teatro.

Torres (1989) indica “en los dramas de Lorca un testimonio de la revolución moral, de una protesta, de la imprecación, de la rebelión del hombre y de la mujer contra la tiranía doméstica, contra los tabúes, contra las imposiciones sociales” (p. 1352). En consecuencia, el teatro lorquiano no se conforma solo como un espectáculo destinado a entretener a los espectadores, sino que es una denuncia social, sobre todo de la condición de la mujer en el contexto socio-histórico de España.

#### 2.2.4 La mujer en la España del periodo de entreguerras

La historia de la mujer en España, al igual que en todo el mundo occidental ha estado fuertemente marcada por el patriarcado, cuya primera aparición según Lerner (1986/1990) ocurre en el estado arcaico, donde “la sexualidad de las mujeres, es decir, sus capacidades y servicios sexuales y reproductivos, se convirtió en una mercancía” (párrafo 3).

La lucha de las mujeres por sus derechos y por la igualdad social va de la mano de la aparición de las teorías feministas que las hicieron conscientes de su subordinación como “el segundo sexo”, término empleado por Simone de Beauvoir, aquella posición en la que importaba más la madre y la esposa que la mujer. Como lo menciona Álvarez (1990) “más importante que su vida como ser, como animal humano, es su papel de madre; de hembra procreadora” (p. 184).

A comienzos del siglo XX en España, aún prevalecía el estereotipo de la mujer como el “ángel del hogar”, que la recluía a la esfera doméstica y que le otorgaba su realización personal solo al convertirse en madre. Según Fernández (2008) la mujer al ser excluida del ámbito político, económico, cultural, entre otros, “se convierte en el eje vertebrador del núcleo familiar, transmisora de valores morales, [...], educadora de los hijos, pero siempre bajo la tutela del esposo o del varón de la casa al cual debe entregarse y apoyar” (p. 12).

Al encontrarse privadas de la esfera pública, la mayoría de las mujeres no tenían contacto con la cultura y el conocimiento más avanzado de la época; además, existía una alta tasa de analfabetismo femenino, de modo que seguían ignorando su subordinación y creyendo fielmente en los mandatos de la iglesia, según los cuales, la única misión de la mujer en el mundo era alcanzar la maternidad a través del matrimonio. De ese modo, como lo indica Gonzáles (2008) bajo un discurso político, religioso, científico y cultural, la maternidad fue incuestionable para la mujer española en el primer tercio del siglo XX, ya que era vista como consustancial a su feminidad.

Asimismo, la iglesia católica seguía influyendo en gran medida en la construcción del arquetipo ideal de la mujer española, limitando a su vez cualquier intento por cambiar su realidad social, ya que como lo indica Arce (2016) “la marginalidad del problema de la inmodestia femenina o la inmoralidad de las costumbres, los tradicionales pecados femeninos, que para Antonio M<sup>a</sup> Claret constituían el tema principal de sus mensajes a las mujeres católicas” (p. 116).

Por otro lado, después de la Primera Guerra Mundial se amplió el horizonte de expectativas para la condición de la mujer, ya que se le otorgó acceso al trabajo con

remuneración, aunque esta era precaria en comparación con la del hombre. Además, algunas mujeres de clase media alta tuvieron acceso a la vida universitaria; en este sentido, la educación se presentó como una oportunidad para lograr la emancipación de las mujeres.

Sin embargo, de la mano de los avances favorables para la condición de la mujer en España, a nivel global surgían más teorías científicas que pretendían demostrar la inferioridad del sexo femenino y que presentaban un obstáculo al momento de combatir la ideología patriarcal. De acuerdo con Nieva de la Paz (2019):

El discurso científico comprendía así la maternidad y la perpetuación de la especie como el mandato biológico y cometido social fundamental de toda mujer, y la figura de la madre se presentaba como el supremo ideal femenino, adornado de toda clase de virtudes. (p. 133)

A partir de 1920 se construyó un movimiento feminista sólido en España; según lo mencionan Alvarenga y López (2017) “sus objetivos incluían una reforma de la educación escolar femenina, facilidades laborales y equiparación de salarios, derogación de leyes consideradas discriminatorias y, cosa importante por entonces, demandaban el derecho al sufragio femenino” (p. 35). En consecuencia, la mujer consiguió su derecho al voto en octubre de 1931 y se abrió paso en la vida política. Sin embargo, este suceso también afloró el antifeminismo de base anticlerical que influía considerablemente en los sectores republicanos y obreros de España y que, según Salomón (2003):

Constituía una componente fundamental en la construcción de su propia identidad como hombres republicanos, aliados del progreso y la razón, que no toleraban que alguien cuestionara su autoridad en su propia casa, y, mucho menos –según creían–, que otro hombre ejerciera mayor influencia que ellos sobre las mujeres de la familia. (pp. 57-58)

En este sentido, la condición de la mujer española en el periodo de entreguerras, que comprende desde 1918 a 1939, se vio marcada por cambios de carácter social, económico, político y educativo que le permitieron ampliar sus horizontes en busca de la igualdad entre sexos; de manera que el panorama empezó a cambiar para las mujeres, aunque aún existían muchas barreras para lograr un cambio radical. No obstante, esta nueva realidad no fue posible para todas las niñas, sobre todo para aquellas que vivían en zonas rurales, donde las nuevas ideas liberales se encontraban con el inquebrantable muro de la tradición.

### 2.2.5 La mujer en la dramaturgia lorquiana

García Lorca siempre mostró gran admiración por las mujeres, quienes fueron sus musas al momento de crear las piezas teatrales más bellas y trágicas de España. Según lo mencionan Belhachemi y Abdel (2016) “las mujeres se sitúan en la obra de Lorca junto a los niños, gitanos o negros. Se trata de criaturas marginadas o marginales, víctimas de las convenciones sociales y de la moral tradicional” (p. 22). En este sentido, el contexto de las féminas durante el primer tercio del siglo XX en España influyó notablemente en la manera en la que se vieron representadas en el universo lorquiano, como un símbolo de fortaleza y ansia de libertad frente a la sociedad tradicional que las subordinaba.

Lo más importante del teatro lorquiano es la mujer que se encuentra en un estado de frustración y represión emocional ya sea por la falta del hijo, por un amor no correspondido o prohibido, por una madre extremadamente conservadora, entre otros. Las protagonistas de García Lorca “nos presentan grandes pasiones de mujeres insatisfechas, de mujeres con grandes sueños y grandes ideales, que nunca se llegan a realizar” (Remigio, 1967, p. 26). En este sentido, estos personajes levantan su voz para expresar sus más profundos deseos y en el fondo guardan la esperanza de liberarse de la subordinación de su sexo, aunque no lo consiguen ya que, como menciona Aguilar (2019) en el teatro lorquiano:

Las mujeres que buscan soltarse de las ataduras avaladas diacrónicamente, deben soportar el hostigamiento no solo del sistema machista sino también de sus congéneres, de quienes no reciben la comprensión o empatía esperable, sino la sanción, el señalamiento, o lo que quizá es peor, la conmiseración y la lástima derivadas de una mera hipocresía. (p. 22)

En *Mariana Pineda*, obra dramática basada en la vida de Mariana Pineda Muñoz, se muestra a una protagonista enamorada y dispuesta a darlo todo por don Pedro Sotomayor, un político liberal. “El honor, la fuerza de voluntad, el compañerismo, el amor, cualidades que debían tener y demostrar los hombres de Granada, las vemos en una mujer abandonada por sus amigos y engañada por el que creía su enamorado” (Martínez, 2004, p. 260). Mariana pasa de ser tan solo una mujer enamorada a una heroína y defensora de la ideología liberal ya que, cuando es encarcelada le proponen su libertad a cambio de delatar a los líderes liberales, a lo cual ella se niega y acepta con dignidad su condena de muerte.

*Doña Rosita la soltera* tiene como protagonista a una mujer que espera durante años a su amor, un primo que se marchó a Argentina con la promesa de regresar para casarse con ella, aunque con el pasar del tiempo le confiesa mediante una carta que se ha casado con otra

mujer en dicho país. Sin embargo, la protagonista no pierde la esperanza hasta verse en una edad en la cual ya no es considerada apta para casarse y se resigna a ser una mujer soltera por el resto de su vida; situación muy criticada en su contexto donde existía una gran presión social hacia la mujer para contraer matrimonio.

Por otro lado, con respecto a las protagonistas de la trilogía lorquiana compuesta por *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* y *Yerma*, Galera (2020) expresa que:

Las tres protagonistas de la trilogía de Lorca se acercan al campo del antiheroísmo, porque sus propósitos están muy alejados de los comportamientos propios de los héroes clásicos. Ellas luchan por cambiar la sociedad, pero de un modo diferente, porque intentan saltarse todas las reglas impuestas y al final acaban siendo castigadas. (p. 132)

En *La casa de Bernarda Alba* la protagonista, Bernarda, es el prototipo de la mujer ideal dispuesta a seguir las normas de la sociedad patriarcal. “Una mujer, que debía luchar por su libertad y por la de sus hijas contra las imposiciones de la falsa moral burguesa, se convierte en celosa defensora de esas normas” (Martínez, 2004, p. 265). Bernarda cumple el rol de “jefe” del hogar tras la muerte de su esposo, razón por la que somete a sus hijas a guardar un luto de ocho años y les impone reglas ligadas a la castidad y obediencia. Sus hijas representan el anhelo de libertad, de poder tomar sus propias decisiones y emanciparse del yugo de su madre. Adela, su hija menor, logra liberarse con el suicidio.

*Bodas de sangre* con su protagonista La Novia muestra a una mujer liberal que rechaza al hombre que le ha sido impuesto como futuro esposo para seguir los deseos de su corazón; incluso si eso la lleva a perder su honra ante los ojos de la sociedad.

En el drama *Yerma* se presenta como protagonista a una mujer que vive en el campo y cuyo anhelo es convertirse en madre a pesar de su aparente infertilidad. Yerma encarna a la mujer subordinada desde la cuna por su padre y posteriormente por su marido, Juan. Es aquella mujer que rompe con los estereotipos femeninos de su época e intenta liberarse a sí mismo de las limitaciones que recaen sobre ella por su sexo.

## CAPÍTULO III. METODOLOGÍA

### 3.1 Enfoque

La investigación que se realizó tiene un enfoque cualitativo, dado que el área de conocimiento se enmarca en las ciencias humanas, específicamente en los estudios literarios. De acuerdo con Sánchez (2019) este enfoque:

Se sustenta en evidencias que se orientan más hacia la descripción profunda del fenómeno con la finalidad de comprenderlo y explicarlo a través de la aplicación de métodos y técnicas derivadas de sus concepciones y fundamentos epistémicos, como la hermenéutica, la fenomenología y el método inductivo. (p. 104)

Asimismo, Hernández Sampieri et al. (2014) mencionan que la investigación cualitativa “se enfoca en comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto” (p. 358). De manera que el estudio presenta una mirada subjetiva sobre las representaciones del tema de la infertilidad en *Yerma* de Federico García Lorca.

### 3.2 Modalidad de la investigación

Es un estudio no experimental ya que, “(...) las inferencias sobre las relaciones entre variables se realizan sin intervención o influencia directa, y dichas relaciones se observan tal como se han dado en su contexto natural” (Hernández Sampieri et al., 2014, p. 155). En este sentido, el trabajo se realizó sin manipular deliberadamente ninguna variable.

### 3.3 Nivel o tipo de investigación

#### Por el objetivo

La investigación básica, según Escudero y Cortez (2018) “está orientada a descubrir las leyes o principios básicos, así como en profundizar los conceptos de una ciencia, considerándola como el punto de apoyo inicial para el estudio de los fenómenos o hechos” (p. 19). Es decir, se centra en generar aportes a una determinada área del conocimiento, en este caso, se busca contribuir al conocimiento literario.

#### Por el nivel o alcance

En la investigación descriptiva, de acuerdo con Hernández Sampieri et al. (2014) “(...) se busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis” (p. 92). En este sentido, al analizar las representaciones del tema de la infertilidad

en *Yerma*, se hizo una descripción de los aspectos que construyen este concepto a lo largo de la obra como un elemento fundamental para el análisis de su representación.

#### **Por el lugar**

Se trata de una investigación bibliográfica que “consiste en explorar, revisar y analizar libros, revistas científicas, publicaciones y demás textos escritos por la comunidad científica en formato impreso o material en línea” (Escudero y Cortez, 2018, p. 20). Se obtuvo información principalmente de la obra en cuestión; así como también se hizo una revisión de la literatura en artículos científicos, revistas académicas y libros.

#### **Por el tiempo**

“Los diseños de investigación transeccional o transversal recolectan datos en un solo momento, en un tiempo único” (Liu, 2008 y Tucker, 2004, citados en Hernández Sampieri et al., 2014, p. 154). Por consiguiente, la investigación se enfocó en un determinado tiempo que es en el que se desarrolla la obra *Yerma*; es decir, la España de principios del siglo XX.

### **3.4 Universo o corpus de estudio**

El universo de estudio o corpus lo compone la obra dramática de Federico García Lorca. Para su interpretación se consultaron artículos científicos, revistas académicas y libros que aportaron teóricamente al desarrollo de la investigación.

### **3.5 Tamaño de la muestra**

Se trabajó con una muestra intencional no probabilística, en la cual se hizo énfasis en la unidad de análisis de la investigación que, como lo menciona Corbetta (2007, citado en Benítez, 2010): “(...) representa el objeto social al que se refieren las propiedades estudiadas en una investigación” (p. 51). En tal virtud, la unidad de análisis de la investigación es *Yerma* de Federico García Lorca.

### **3.6 Métodos, técnicas e instrumentos de recolección de datos**

#### **Analítico-sintético**

El primer método de investigación empleado en el presente estudio es el analítico-sintético, debido a que “funciona sobre la base de la generalización de algunas características definidas a partir del análisis. Debe contener solo aquello estrictamente necesario para comprender lo que se sintetiza” (Rodríguez y Pérez, 2017, p. 182).

#### **Deductivo-inductivo**

Además, se tomará en cuenta el método deductivo-analítico, ya que su base es la repetición de hechos y fenómenos de la realidad, encontrando los rasgos comunes en un grupo definido, para llegar a conclusiones de los aspectos que lo caracterizan. Las generalizaciones a que se arriban tienen una base empírica.

### **Hermenéutico**

La lectura crítica ejecutada por Luis Eduardo Gama (2021) al clásico de la filosofía hermenéutica *Verdad y método* (1960) de Hans-Georg Gadamer permite reconocer tres componentes metodológicos básicos para un legítimo pensar hermenéutico:

a) el principio de determinación del topos de la comprensión, que exige poner de manifiesto las relaciones de sentido que nos vinculan con lo que queremos comprender; b) el principio de corrección que permite que toda comprensión “mejore” permanentemente tanto nuestra interpretación de las cosas como la auto-descripción que los actores hacen de sus propios actos, y c) el principio de la sensibilidad para el acontecer que demanda una escucha atenta de todas las posibles relaciones de sentido que configuran los fenómenos, así como de las constantes variaciones y mutaciones de sentido que ellos experimentan. (p. 17)

Para Gadamer el fundamento de la hermenéutica se relaciona con la búsqueda de sentido y de verdad como experiencias vitales y subjetivas, lo que representa asimismo un ideal y una tarea en sí mismos. Una definición pasible del método hermenéutico pudiera acercarse al arte de interpretar textos en la búsqueda de su verdadero sentido (Maldonado, 2016).

### **Histórico-lógico**

Si bien es un método aplicado al campo de las Ciencias Sociales, sobre todo del área de la Historia, sirvió a la presente investigación en función de conocer el contexto de Federico García Lorca en las primeras décadas de la España del siglo XX.

El método histórico-lógico permite el diseño de un proceso sistemático que toma en cuenta la cronología en la evolución histórica del objeto de estudio, caracterizado por sus operaciones lógicas: la síntesis, la inducción, la deducción y la generalización (Torres-Miranda, 2020).

El método histórico investiga la trayectoria efectiva de los fenómenos y acontecimientos en el transcurso de la historia. Por su parte, el método lógico estudia las leyes generales del funcionamiento y desarrollo de los fenómenos.

Lo lógico no repite lo histórico en todos sus detalles, sino que reproduce en el plano teórico lo más importante del fenómeno, lo que constituye su esencia, lo lógico es lo histórico mismo pero liberado de la forma histórica.

El método lógico y el histórico no están divorciados entre sí, sino que por el contrario se complementan y están íntimamente vinculados. El método lógico, para poder descubrir las leyes fundamentales de los fenómenos, debe basarse en los datos que le proporciona el método histórico, de manera que no constituya un simple razonamiento especulativo (Lissabet, 2017, p. 4).

### **3.7 Técnicas de análisis e interpretación de la información**

Para la recolección de datos se empleó la técnica de análisis documental que supone el punto de partida de la investigación. De acuerdo con Quintana (2006), esta técnica se ejecuta en cinco fases: rastrear e inventariar, clasificar, seleccionar, leer en profundidad y leer en forma cruzada y comparativa.

Por su parte, el análisis de contenido es una técnica de procesamiento e interiorización de información establecida en categorías; es decir, en variables que permitan al investigador analizar el problema planteado en su investigación. Según Abela (1960) “el análisis de contenido se basa en la lectura (textual o visual) como instrumento de recogida de información, lectura que a diferencia de la lectura común debe realizarse siguiendo el método científico, es decir, debe ser, sistemática, replicable, y válida” (p. 2).

## CAPÍTULO IV. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

### 4.1 Resultados

#### 4.1.1 Argumento de *Yerma* de Federico García Lorca

Esta obra, que forma parte de la trilogía rural de García Lorca, se divide en tres actos, distribuidos a su vez en dos cuadros cada uno. El tema es la infertilidad de la mujer que anhela tener un hijo en una sociedad donde el único sentido de la vida de las féminas es alcanzar la maternidad. El hecho de ser madre es visto como consustancial a la mujer en el contexto de la obra, cuyo escenario refiere al campo andaluz con sus costumbres y tradiciones.

En el primer acto se expone el problema de la obra cuando Yerma, la protagonista, conversa con su marido, Juan, acerca de su aparente infertilidad, ya que llevan dos años de casados y aún no tienen hijos. Juan se presenta como un personaje indiferente ante el sufrimiento de su mujer, además de tener actitudes machistas, propias de su contexto, y dedicar su vida al campo, descuidando así su matrimonio. Por otro lado, Yerma aparece como un personaje que intenta cumplir con su función de buena esposa y futura madre, pero que termina saliéndose del prototipo de mujer ideal de su época.

En el mismo acto aparece el personaje de María, amiga de Yerma que despierta su envidia al quedar embarazada en tan solo cinco meses de matrimonio; así como su obsesión por ser madre. También aparece el personaje de Víctor, un hombre dedicado al campo que se presume fue el primer amor de Yerma. El personaje de la Vieja 1.<sup>a</sup> es quien, en el acto primero – cuadro segundo, dialoga con Yerma acerca de la razón por la cual no puede tener hijos y le propone indirectamente que el problema es de Juan, al decir: “hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos” (García Lorca, 1971, p. 76).

En el acto segundo – cuadro primero aparecen las lavanderas cantando una canción que pone de manifiesto la infertilidad de Yerma y la culpa que recae sobre ella, ya que la mujer es vista como la única responsable de procrear. Además, se evidencia la falta de empatía hacia la mujer infértil y la discriminación que sufre al ser considerada no apta para dar vida: “Tiene hijos la que quiere tenerlos. Es que las regalonas, las flojas, las endulzadas no son a propósito para llevar el vientre arrugado” (García Lorca, 1971, p. 89).

Además, predomina la angustia de Yerma al no tener hijos y su sufrimiento frente a la desconfianza de su marido, que pretende hacerla prisionera de su propia casa al llevar a sus hermanas para que la custodien día y noche, y cuiden la honra de su hogar; esto debido

a que empiezan a surgir rumores de una posible infidelidad de Yerma con Víctor, que se marcha al finalizar el segundo cuadro.

En el acto tercero – cuadro primero aparece Dolores, una conjuradora a la cual Yerma acude para que le ayude a quedar embarazada a través de oraciones. Es en el segundo cuadro de este acto donde se lleva a cabo el clímax de la obra, cuando la Vieja 1.<sup>a</sup> le propone a Yerma marcharse con uno de sus hijos para que pueda convertirse en madre y le ponga fin a su tormento; ante esto Yerma se ofende y le recalca que no dejará a su marido porque es una mujer honrada. Juan, que estaba escuchando la conversación en estado etílico, se muestra comprensivo y cariñoso con su mujer; sin embargo, Yerma ante la realidad de la infertilidad en su matrimonio y el martirio que eso le causa, termina por quitarle la vida a Juan, creyendo que acabará para siempre con su sufrimiento al decir: “¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!” (García Lorca, 1971, p. 142).

#### **4.1.2 La ideología patriarcal en *Yerma***

La subordinación del sexo femenino sienta sus bases en la religión desde el momento en que se señala que Dios creó primero al hombre, Adán, y luego de su costilla salió la mujer, Eva, que tiempo después lo tentó a pecar. Si bien la mujer es el símbolo de la vida, en la Biblia el hombre no proviene de ella, sino ella del hombre; por ende, siempre debe regirse a su poder. “En una religión en la que la carne está maldita, la mujer aparece como la tentación más temible del demonio” (de Beauvoir, 1949/2015, p. 162).

*Yerma* es el claro reflejo de los ideales patriarcales que predominaban en la España del primer tercio del siglo XX y el máximo exponente de estos es Juan, su marido, personaje que a lo largo de la obra intenta someter a Yerma a sus disposiciones, repitiéndole que su lugar como mujer está en la casa, dándole honra a su marido y, por ende, a su familia.

“Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas [...] La calle es para la gente desocupada” (García Lorca, 1971, p. 61) comunica Juan a Yerma en el acto primero – cuadro primero. “Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa” (García Lorca, 1971, p. 101) y “Aunque me miras de un modo que no debía decirte «Perdóname», sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido” (García Lorca, 1971, p. 104), son las frases que exhiben la ideología patriarcal de Juan en el acto segundo – cuadro segundo.

La mujer estaba sujeta a los mandatos de una figura masculina, empezando por su padre para posteriormente ser subordinada por su marido. Su ámbito era la casa, realizando

los quehaceres domésticos y cuidando de sus hijos; no obstante, las mujeres tenían la libertad de salir de sus hogares sin la compañía de sus maridos cuando les llevaban la comida a estos a su lugar de trabajo: el campo. Exceptuando esa ocasión, la mujer que transitaba sola por las calles, era objeto de críticas y chismes de la gente, peligrando así su honra.

Juan ante la desconfianza de la fidelidad de Yerma la humilla en repetidas ocasiones, aun sin siquiera tener pruebas contra ella más que sus suposiciones como consecuencia de los murmullos de la gente. “Me engañas, me envuelves y como soy un hombre que trabaja la tierra, no tengo ideas para tus astucias” (García Lorca, 1971, p. 123).

En tal sentido, Juan es un personaje que de acuerdo con las palabras de Aguilar (2019) “no respeta ni le otorga una mínima dignidad a su esposa, sino que la cosifica. Yerma una vez más se ve obligada a rebajarse para consentir o despejar las dudas acerca de todo tipo de sospecha de contubernio” (p. 19). La escena más humillante en *Yerma* tiene lugar en el acto tercero – cuadro primero, cuando a causa de las acusaciones de infidelidad de Juan, Yerma se ve obligada a rebajarse para que no se deshonre su casta.

Anda. Acércate a mí y huele mis vestidos; ¡acércate! A ver dónde encuentras un olor que no sea tuyo, que no sea de tu cuerpo. Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos. (García Lorca, 1971, p. 124)

Como respuesta, Juan se victimiza diciéndole que todo el pueblo es el que pone nombre de varón sobre sus carnes. Un hombre con una ideología patriarcal tan arraigada como Juan no reconoce sus errores, sino que busca culpables, así como también no ve en su mujer a una persona, sino a un objeto de su posesión con el cual puede hacer lo que le plazca.

En *Yerma* la crudeza de la sociedad tradicionalista y patriarcal contra la mujer que no cumple las normas la representan las lavanderas del acto segundo – cuadro primero, quienes critican a Yerma tanto por su infertilidad como por la libertad de su actuar. La Lavandera 5.<sup>a</sup> señala: “Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos” (García Lorca, 1971, p. 89). En el mismo diálogo, la Lavandera 4.<sup>a</sup> indica que: “Tiene hijos la que quiere tenerlos. Es que las regalonas, las flojas, las endulzadas no son a propósito para llevar el vientre arrugado” (García Lorca, 1971, p. 89).

Finalmente, la mujer no podía tomar ninguna decisión sobre su vida, lo que implicaba no poder escoger a su futuro esposo, sino que este era seleccionado por el patriarca, el jefe

del hogar, como le menciona Yerma a la Vieja 1.<sup>a</sup> en el acto primero – cuadro segundo: “Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté” (García Lorca, 1971, p. 75).

#### 4.1.3 Simbología de la infertilidad en *Yerma*

A pesar de su compleja determinación conceptual, se simpatiza con la perspectiva teórica de Sola-Morales (2014) a la hora de definir al símbolo:

pensamos en y mediante símbolos, utilizamos imágenes y palabras que nos permiten evocar ideas, expresar sentimientos, comunicarnos e interactuar con otros y comprender el entorno circundante. Por eso, se podría considerar que el símbolo es, antropológica y ontológicamente, el fundamento mismo del pensamiento humano. (...) Los símbolos serían por tanto mediaciones que les permiten conectar o poner en sintonía el interior de la conciencia humana y el exterior de la realidad en sí. (p. 12)

#### **Sequía**

El agua como elemento indispensable para la vida aparece repetitivamente en la obra, cuando es abundante fluye y trae consigo la riqueza y la felicidad a los campos; es sinónimo de fertilidad. En contraparte, la sequía simboliza la infertilidad, una tierra sin lluvias no produce frutos. “¿Por qué estoy yo **seca** [negritas añadidas]?” (García Lorca, 1971, p. 73), es la pregunta que en el acto primero – cuadro segundo le hace Yerma a la Vieja 1.<sup>a</sup>, que sobrentiende a qué se está refiriendo la protagonista: su esterilidad.

De igual forma, la gente de su entorno, sirviendo las lavanderas del acto segundo – cuadro primero de ejemplo, emplea el término “seca” como una injuria para referirse a la mujer estéril: “¡Ay de la casada **seca!**” (García Lorca, 1971, p. 94).

En el acto tercero – cuadro segundo Yerma se identifica explícitamente con el campo seco y árido que no es capaz de producir vida cuando, sintiéndose atosigada, en voz alta le dice a la Vieja 1.<sup>a</sup>: “Yo soy como un **campo seco**” (García Lorca, 1971, p. 137).

#### **Silencio**

El silencio se manifiesta en *Yerma* como un símbolo de infertilidad, ya que es aquella de la cual a la gente de la época no le gusta hablar puesto que acarrea el infortunio de una mujer frente a la pérdida de su propósito de vida. Con el silencio la infertilidad se convierte en un tema tabú en el contexto de la obra. La conversación de la Vieja 1.<sup>a</sup> con Yerma en el

acto primero – cuadro segundo sirve de ejemplo, ya que la Vieja 1.<sup>a</sup> ante la pregunta de la protagonista de por qué está seca, le dice: “¡Ay! Déjame, muchacha, **no me hagas hablar**. Pienso muchas ideas que **no quiero decir**” (García Lorca, 1971, p. 73).

Asimismo, las palabras de la Vieja 1.<sup>a</sup> suponen que la infertilidad trae deshonra a quien la padece. “Déjame. **No me hagas hablar de más. No quiero hablarte más**. Son asuntos de honra y yo no quemo la honra de nadie” (García Lorca, 1971, p. 76).

## **Sed**

La sed equipara la frustración causada por el anhelo incesante de tener hijos que nunca llegan. Yerma desea que el agua fluya en su vida, es decir, sueña con ser una mujer fértil; sin embargo, esta condición resulta inalcanzable para ella. En el acto segundo – cuadro segundo Yerma le dice a María: “Las mujeres cuando tenéis hijos no podéis pensar en las que no los tenemos. Os quedáis frescas, ignorantes, como el que nada en agua dulce y no tiene idea de la **sed**” (García Lorca, 1971, p. 107). En el acto tercero – cuadro primero Yerma le expresa a la conjuradora Dolores: “Yo pienso que tengo **sed** y no tengo libertad” (García Lorca, 1971, p. 119).

Si la ausencia de agua en el cuerpo provoca la muerte, el sentir de Yerma ante su infertilidad tiene el mismo poder de acabar con ella. En el acto primero – cuadro segundo Yerma le dice a la Vieja 1.<sup>a</sup>: “Y tú también, tú también te callas y te vas con aire de doctora, sabiéndolo todo, pero negándolo a la que se muere de **sed**” (García Lorca, 1971, p. 76).

En el contexto de la obra, si una mujer no tiene hijos no le halla sentido a su vida; la fertilidad es una necesidad biológica. En el acto segundo – cuadro segundo Yerma le expresa a Juan: “Quiero beber agua y **no hay vaso ni agua**” (García Lorca, 1971, p. 103).

## **Roca**

La roca personifica a aquella mujer de vientre duro, impenetrable, que no puede ser fecundado. Yerma se describe a sí misma como una roca, inútil para cumplir su objetivo de vida; ser madre. “**Roca** que es una infamia que sea **roca**, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce” (García Lorca, 1971, p. 102); al pronunciar estas palabras en el acto segundo – cuadro segundo, Yerma alude a la cualidad innata que supuestamente debe tener toda mujer: la fertilidad. “Debía ser un canasto de flores” significa que su vientre debía ser el lugar donde se cobijaran los hijos.

## **Pobreza**

Si la fertilidad equipara la riqueza, su opuesto es visto como carencia. Frente al embarazo de su amiga María, en el acto segundo – cuadro segundo Yerma se siente en la miseria, ansiando un hijo que no llega. Esta pobreza física que la consume le impide lograr su cometido como una mujer de campo que ya ha contraído matrimonio: procrear. “No es envidia lo que tengo; es **pobreza**” (García Lorca, 1971, p. 106).

## **Marchita**

En el drama, las flores simbolizan la fertilidad concebida como una cualidad consustancial a la mujer y que la dota de hermosura. “Roca que es una infamia que sea roca, porque debía ser un canasto de **flores** y agua dulce” (García Lorca, 1971, p. 102), estas palabras son pronunciadas por la protagonista en el acto segundo – cuadro segundo. En el mismo acto, Yerma le dice a su amiga: “¡Cómo no me voy a quejar cuando te veo a ti y a otras mujeres llenas por dentro de **flores!**” (García Lorca, 1971, p. 106).

Por consiguiente, una flor marchita es una mujer infértil. El acto tercero – cuadro segundo está lleno de la palabra “marchita” como cualidad de la mujer estéril. “Sobre su carne **marchita** florezca la rosa amarilla” (García Lorca, 1971, p. 130). “Señor, abre tu rosal sobre mi carne **marchita**” (García Lorca, 1971, p. 130). “Pues sigue así. Por tu gusto es. Como los cardos del secano, pinchosa, **marchita**” (García Lorca, 1971, p. 137). “¡**Marchita**, sí, ya lo sé! ¡**Marchita!** No es preciso que me lo refriegues por la boca” (García Lorca, 1971, p. 137).

## **Sombra**

En la penumbra no nacen las flores, sino que se marchitan, se mueren. La sombra simboliza la infertilidad que no permite que florezcan las flores; es decir, que nazcan los hijos. Sombra a su vez representa la tristeza que embriaga el cuerpo de la mujer que no puede concebir. En el acto tercero – cuadro segundo se pide en el cántico de las mujeres: “Señor, que florezca la rosa, no me la dejéis en **sombra**” (García Lorca, 1971, p. 130).

## **Espinos y cardos**

No producen ningún fruto, tal como la mujer infértil, tampoco poseen cualidades que los doten de belleza y, en el caso de los espinos, causan dolor. Ser una mujer infértil implica dolor y sufrimiento; además, la despoja de toda belleza. En el acto segundo – cuadro segundo

Yerma le comenta a María: “La mujer de campo que no da hijos es inútil como un **manejo de espinos**” (García Lorca, 1971, p. 106).

El acto tercero – cuadro segundo también sirve para sustentar este argumento, cuando Yerma canta: “Abre tu rosa en mi carne aunque tenga mil **espinas**” (García Lorca, 1971, p. 131). También las palabras de la Vieja 1.<sup>a</sup> hacia Yerma: “Pues sigue así. Por tu gusto es. Como los **cardos del secano, pinchosa, marchita**” (García Lorca, 1971, p. 137).

### **Higueras cerradas**

En la obra las higueras cerradas hacen referencia a las mujeres estériles que van a la romería con la ilusión de tener hijos. Aquí se encuentra una relación intertextual con la “Parábola de la higuera estéril” situada en Lucas 13:6-9, donde la planta no ha producido fruto durante tres años e inutiliza la tierra. La respuesta de Jesús ante el hombre que le pide más tiempo para abonarla resulta lapidaria: “Y si diere fruto, bien; y si no, la cortarás después.” (Reina Valera, 2009). Una higuera cerrada no produce fruto alguno, tal como la mujer infértil. En uno de los cánticos del acto tercero – cuadro segundo se dice: “Vete sola detrás de los muros donde están las **higueras cerradas** y soporta mi cuerpo de tierra hasta el blanco gemido del alba” (García Lorca, 1971, p. 133).

#### **4.1.4 La infertilidad en *Yerma* desde la perspectiva teológica**

La Biblia, libro sagrado del cristianismo, ha sido el máximo referente de la doctrina religiosa de millones de personas a lo largo de la historia. En esta se exponen los ideales tanto de hombres como mujeres según los preceptos religiosos. El hombre es visto como la cabeza del hogar, que provee y protege a los suyos, mientras que la mujer es la procreadora. A continuación, se presentan algunas consideraciones teológicas sobre la infertilidad que, a menudo, implica solo a la mujer:

En Génesis 1:28 Dios dijo: “Fructificad y multiplicaos; y henchid la tierra y sojuzgadla; y tened dominio sobre los peces del mar, y sobre las aves de los cielos y sobre todas las bestias que se mueven sobre la tierra” (Reina Valera, 2009, p. 2). En este sentido, el plan de Dios para los seres humanos era que estos se reprodujeran y poblaran la tierra, a fin de que la gobernaran. Desde ese momento la procreación fue vista como una disposición de Dios, una función que todo ser humano debía ejercer bajo cualquier circunstancia.

En Deuteronomio 7:14 para el pueblo de Israel se menciona que: “Bendito serás más que todos los pueblos; no habrá en ti varón ni mujer estéril, ni en tus bestias” (Reina Valera, 2009, p. 317). La fertilidad es representada como una bendición, un regalo de Dios para los seres humanos; en contraparte la infertilidad se concibe como una maldición que pueda ser originada por la furia del señor frente a la desobediencia de su pueblo.

En Reyes 2:21 se señala que Dios “salió al manantial de las aguas, y echó dentro la sal y dijo: [...]: Yo sané estas a aguas y no habrá más en ellas ni muerte ni esterilidad” (Reina Valera, 2009, p. 618). Por consiguiente, la infertilidad supone la desdicha del pueblo; a su vez que se plantea una relación intrínseca entre la enfermedad y la infertilidad al exponer que las aguas sanas no producen esterilidad.

Por otro lado, la fertilidad es concebida como una bendición de Dios, esto se evidencia con mayor fuerza en la conocida historia de Sarai, la esposa de Abram, que era una mujer estéril hasta que Dios la hizo fértil gracias al fiel servicio de su marido; como se menciona en Hebreos 11:11 “Por la fe también la misma a Sara, siendo estéril, recibió fuerza para concebir; y dio a luz aun fuera del tiempo de la edad porque consideró que era fiel el que lo había prometido” (Reina Valera, 2009, p. 1928). De la misma forma, en Génesis 25:21 se señala que: “oró Isaac a Jehová por su esposa, que era estéril; y lo aceptó Jehová, y concibió Rebeca, su esposa” (Reina Valera, 2009, p. 42). Es importante mencionar que, en la Biblia las mujeres estériles, como Sarai, al sentir en sus carnes el desasosiego producto de su infertilidad, les ofrecían sus siervas a sus esposos a fin de que tengan hijos con ellas y luego considerarlos como propios.

En virtud de lo expuesto en este apartado, la infertilidad desde la perspectiva bíblica supone el infortunio de quien la padece, equipara a una plaga que atenta contra los mandatos de Dios para su pueblo cuyos habitantes tienen como decreto vital reproducirse, y se presenta como un castigo de Dios.

### **La infertilidad punitiva**

La infertilidad no solo se encuentra en el cuerpo de una mujer, sino en la naturaleza; por consiguiente, es sustancial mencionar la parábola de la higuera estéril en la Biblia, la cual simboliza el castigo de Dios para su pueblo como consecuencia directa de su desobediencia. En Mateo 21:19 se menciona que Jesús “viendo una higuera cerca del camino, fue a ella, pero no halló nada en ella, sino hojas solamente, y le dijo: ¡Nunca jamás nazca de ti fruto! Y de inmediato se secó la higuera” (Reina Valera, 2009, p. 1547).

En *Yerma* se mencionan las higueras cerradas como referencia a aquellas mujeres estériles que van a la romería con la ilusión de tener hijos. Siendo esto así, las mujeres infértiles, desde un punto de vista teológico, son seres que han sido castigados por algún pecado cometido. Yerma ve a su infertilidad como una condena que no puede negar porque ha incumplido con su deber como mujer. De acuerdo con la Biblia, Jesús cargó la cruz durante horas para posteriormente morir crucificado en ella. Yerma menciona una cruz que debe cargar; esta hace alusión a un castigo al cual ella está dispuesta a someterse hasta el fin de sus días: la infertilidad de sus carnes que le impedirá su supuesta realización personal. En el acto segundo – cuadro segundo Yerma le dice a Juan: “Yo sabré llevar mi cruz como mejor pueda, pero no me preguntes nada” (García Lorca, 1971, p. 101).

### **La infertilidad como defecto**

La mujer, vista como una simple paridora de hijos, deja su esencia humana y se convierte en un objeto que, incumpliendo su función, es defectuoso. Yerma en el acto primero – cuadro primero se compara a sí mismo con un objeto tronchado y roto que se desprende de toda utilidad. “Te diré, niño mío que sí, tronchada y rota soy para ti” (García Lorca, 1971, p. 70).

La esterilidad etiqueta a la figura de la mujer como inservible y defectuosa, su redención es tener hijos (Lerner, 1986/1990). En el acto segundo – cuadro segundo Yerma le indica a María que: “La mujer de campo que no da hijos es inútil” (García Lorca, 1971, p. 106). Yerma, al ser consciente de los límites de la vida de la mujer de campo, sabe bien que no puede dedicarse a nada más que el cuidado de sus hijos y cuando no los consigue entra en estado de desasosiego.

### **La infertilidad como enfermedad**

Si bien tener hijos implica tanto dolor físico como emocional, en el caso de aquellas madres primerizas, Yerma defiende la postura teológica acerca de que es deber de toda mujer soportar ese dolor a fin de alcanzar su maternidad.

“¡Bah! Yo he visto a mi hermana dar de mamar a su niño con el pecho lleno de grietas y le producía un gran dolor, pero era un dolor fresco, bueno, necesario para la salud” (García Lorca, 1971, p. 67), en esta frase, pronunciada por Yerma en su conversación con María en el acto primero – cuadro primero, se presenta otra perspectiva de la infertilidad asociada con la enfermedad, ya que se considera al acto de amamantar, único en una madre, como algo

indispensable para atribuirle a la mujer la sanidad, lo que permite el planteamiento de que aquella mujer que no tiene hijos, y que por ende no amamanta, es una mujer enferma.

A diferencia de algunos personajes en la Biblia como Sarai, la enfermedad de la cual es objeto Yerma no tiene cura, esto debido a que en la obra no se menciona en ningún acto que ella haya alcanzado la maternidad, sino todo lo contrario; hasta el final es una mujer desdichada por su infertilidad, una mujer que no le ve sentido a su existencia sin un hijo.

### **Infertilidad = No feminidad**

La mujer es el símbolo de vida, este pensamiento no solo está presente en la Biblia, sino también en la literatura antigua, sobre todo en la mitología griega con personajes como Deméter y Ceres que “son diosas que representan la fertilidad; es decir, la capacidad de ser madre, de procrear y de tener importancia en la vida terrenal, siendo así un ejemplo para la mujer de su tiempo” (Pérez, 2004, p. 56). En este sentido, el valor de la mujer para la sociedad radica en su función de madre.

En el acto primero – cuadro primero de *Yerma* se señala que la mujer ha de parir cuantas veces sean posibles porque para eso es parte de este mundo. No alcanzar la maternidad supone el fin de su vida, cual veneno que no tiene cura. “Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos, y cuando no los tienen se les vuelve veneno, como me va a pasar a mí” (García Lorca, 1971, p. 68) expresa Yerma.

También se plantea explícitamente que el destino de toda mujer es alumbrar. La maternidad implica la realización personal de la mujer casada que ha de entregar su vida por su marido y por sus hijos, no existe otro deseo en las féminas más que aquel. “Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos...” (García Lorca, 1971, p. 75), Yerma le menciona esto a la Vieja 1.<sup>a</sup> en el acto primero – cuadro segundo, demostrando así la naturalidad con la cual una mujer ansía ser madre en el contexto de la obra.

Como ya se ha manifestado reiteradas veces, la mujer no tenía vida fuera de su casa; por ende, sus hijos eran el centro de su mundo cuando los maridos estaban en el exterior y de no tenerlos su existencia se volvía insignificante. “Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones, y las mujeres no tenemos más que esta de la cría y el cuidado de la cría” (García Lorca, 1971, p. 102), son las palabras de Yerma para su marido en el acto segundo – cuadro segundo.

En la obra se entiende que toda mujer tiene como obligación concebir una vez que ha contraído lazos nupciales con un varón. En tal virtud, Yerma ve a la maternidad como

una imposición imposible de ignorar. Al igual que todas las mujeres del campo, ella no entiende la vida sin un hijo al que cuidar; a pesar de ello, el hijo no es algo que ella ansíe genuinamente. En el acto tercero – cuadro primero Yerma le dice a Dolores: “Lo tendré porque lo tengo que tener. O no entiendo el mundo” (García Lorca, 1971, p. 119).

Expuestos todos los puntos, se deduce que la infertilidad despoja a la mujer de toda su feminidad. Al ser la fertilidad la cualidad más significativa atribuida a los personajes femeninos en *Yerma*, cuando una mujer no tiene hijos deja de ser mujer, pierde su espacio e importancia en la sociedad tradicionalista. “Ojalá fuera yo una mujer” (García Lorca, 1971, p. 85) es lo que le dice Yerma a Juan en el acto primero – cuadro segundo mientras discutían, dándole a entender que si fuera una verdadera mujer su vientre sería cual canasto de flores.

Por otro lado, se romantiza la maternidad adolescente, problemática común en el siglo XX, sobre todo en las zonas rurales. Esto se demuestra en la conversación del acto primero – cuadro primero en la cual María le comenta a Yerma: “Una hermana de mi madre lo tuvo a los catorce años, ¡y si vieras qué hermosura de niño!” (García Lorca, 1971, p. 67). Y es que toda fémina ante los ojos de una sociedad tradicionalista y patriarcal, desde que tiene su primera menstruación está apta para ejercer su maternidad.

#### **4.1.5 La infertilidad en *Yerma* desde la perspectiva feminista**

En contraparte al apartado anterior, en *Yerma* también se hace presente una perspectiva diferente con respecto al tema de la infertilidad. Para ello, es pertinente hacer referencia a Simone de Beauvoir con su obra *El segundo sexo* en la cual se cuestionan los códigos que por generaciones se han establecido con respecto a la mujer y se propone la independencia de esta sin dejar de lado su sexo, sino resignificando la palabra “mujer”. Teresa López Pardina en el prólogo a la edición española de *El segundo sexo*, con respecto a la frase célebre “No se nace mujer, se llega a serlo” explica lo siguiente:

«No se nace mujer» quiere decir que no se nace sensible, abnegada, modesta, sumisa, afectuosa etc., es decir, que no se nace con los atributos de la feminidad; pues lo que denominamos masculinidad o feminidad son modos de conducta adquiridos. «Se llega a serlo» expresa que la adquisición de los caracteres secundarios correspondientes al género es un proceso de inculturación que se lleva a cabo a través de la educación. (de Beauvoir, 1949/2015, p. 28)

Desde dicha perspectiva, se plantea la construcción autónoma del sexo femenino a través de su propio plan de vida, en el cual su existencia sea libre y persiga sus más profundos anhelos. En *Yerma* aparece en el acto primero – cuadro segundo el personaje de la Muchacha 2.<sup>a</sup> una mujer casada que, muy alejada de los códigos sociales, expresa libremente su desinterés por los hijos cuando le dice a Yerma: “De todos modos, tú y yo, con no tenerlos, vivimos más tranquilas” (García Lorca, 1971, p. 78). Con esta frase, la infertilidad deja de ser una cualidad negativa de la mujer, ya que no le impide alcanzar su propio sosiego.

Asimismo, María en el acto segundo – cuadro segundo muestra otro panorama para la mujer infértil al decirle a Yerma: “Pero tienes otras cosas. Si me oyeras podrías ser feliz” (García Lorca, 1971, p. 106). Por consiguiente, María también se presenta como un personaje que no cumple por completo con el prototipo de mujer ideal, ya que si bien es una mujer casada y fértil su pensamiento es peculiar al considerar que una mujer tiene más cosas por las cuales preocuparse que por el cuidado de los hijos. Es decir, una mujer puede ser feliz sin alcanzar la maternidad.

Referente a la mujer y la infertilidad, de Beauvoir (1949/2015) plantea que:

El uso mismo que el hombre hace de ella destruye sus virtudes más preciosas: gastada por las maternidades, pierde su atractivo erótico; incluso estéril, basta el paso de los años para alterar su encanto. Inválida, fea, vieja, la mujer horroriza. Se dice de ella que está agostada, marchita, como si de una planta se tratara. (p. 248)

Relacionando esta postura con *Yerma* es posible afirmar que la connotación negativa que se le atribuye a una mujer infértil es consecuente con la manera en que durante generaciones esta ha sido representada: como madre antes que como persona. En tal virtud, todas las palabras y las acciones de Yerma estaban influenciadas por los estereotipos ligados al sexo que su entorno le impuso; sin embargo, al final de la obra, en el acto tercero – cuadro segundo, se demuestra que el anhelo de Yerma dista de ese supuesto deseo ferviente de ser madre y que su condición de mujer infértil no la desdicha en lo absoluto.

Marchita, marchita, pero segura. [...]. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo muerto para siempre. ¿Qué queréis saber? ¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo! (García Lorca, 1971, p. 142)

Con las palabras finales del drama, el personaje de Yerma pasa de ser una mujer infértil condenada a vivir en la penumbra para toda su vida, a una que encuentra la paz aceptando su condición, pero deslindándose de todas sus obligaciones como mujer casada.

Yerma menciona que por fin podrá dormir tranquila, algo que no se le había permitido desde que contrajo matrimonio, ya que toda mujer casada debe procrear.

En este sentido, si el deseo de Yerma nunca fue tener hijos, la única solución para alcanzar su felicidad es liberarse de su rol de esposa; esto explicaría por qué asesinó a su marido, ya que en su contexto una mujer no puede divorciarse, ni siquiera puede volver a casarse luego de enviudar. Ella sabe que con la muerte de Juan no volverá a ser esposa, por ende, no estará nunca más obligada a buscar a un hijo que no ansía. De modo que la infertilidad pierde toda valía para hacerla miserable. Quizá, ser consciente de su infertilidad la dota de coraje para buscar su libertad.

#### **4.1.6 Yerma como una antiheroína**

Para entender el concepto de antihéroe es ineludible conceptualizar al héroe, término conocido a nivel universal gracias a la literatura. De Diego (2000) señala que este es “el ejemplo personalizado de un siglo, la representación y el arquetipo de una norma” (p. 57). En tal virtud, un héroe representa aquellos valores que tiene una sociedad y siempre busca el bien colectivo por sobre el individual, por esa razón, sus hazañas perduran en el tiempo.

En contraparte, los antihéroes “son personajes con un alto sentido de justicia y hacer el bien, [...], sin embargo, también son capaces de realizar actos muy característicos de los villanos como el de quitar la vida o utilizar un alto grado de violencia” (Rico et al., 2019, p. 147). Es decir, un antihéroe es capaz de cometer actos atroces a fin de lograr lo que para él es justicia, aun si esta se aleja del bien común. De acuerdo con Freire y Vidal-Mestre (2022) las características principales de un antihéroe son: “la contradicción, el conflicto interno y el cuestionamiento del código ético” (p. 253).

Expuesto el concepto de antihéroe, no cabe duda de que Yerma es una antiheroína porque no cumple con las cualidades esperadas en una mujer del campo andaluz de principios del siglo XX. Ella es una casada estéril, siendo esta una cualidad que rompe por completo con la norma según la cual las mujeres casadas tienen como obligación convertirse en madres. Además, el comportamiento de Yerma quebranta todos los códigos éticos y morales de su época porque no es una mujer sumisa ante su marido, no desea genuinamente al hijo, tampoco ve a su hogar como su lugar seguro, sino que encuentra desasosiego en él y eso provoca que le dé voz a sus pesares que van más allá de su infertilidad.

Yerma es una mujer de espíritu libre y apasionado que encuentra su júbilo asesinando a su marido porque ve en ese acto su única escapatoria del lugar que la sociedad tradicional tiene reservado para la casada infértil: la desdicha y prisión eterna. Su decisión final, asesinar a Juan, es una elección egoísta a la cual se ve motivada por su profundo anhelo: la libertad.

## 4.2 Discusión

Federico García Lorca con su obra teatral *Yerma*, compuesta por tres actos y seis cuadros, construyó a través de la protagonista un símbolo de la infertilidad. El título del drama proveniente de la palabra “yermo” que significa: inhabitado, no cultivado, le proporciona al lector un vestigio del tema central. Además, el autor representó de la manera más fiel las múltiples facetas que puede tener una mujer: la mujer frustrada, la mujer incomprendida, la mujer fuerte, la mujer liberal, la mujer dulce, la mujer tosca, la mujer sumisa, la mujer dominante, la mujer enamorada, la mujer apasionada, la mujer como amiga, esposa y madre, pero, sobre todo, la mujer como un ser con pensamientos y deseos propios.

La maternidad en la obra más que un deseo femenino es una obligatoriedad romantizada, algo inherente a la mujer que se considera ineludible para alcanzar su realización personal y ser honrada ante los ojos de la sociedad tradicional. Reflexionando sobre esta visión de la maternidad, se puede señalar que el gran anhelo de Yerma no es tener hijos, sino cumplir con su deber para tener un espacio en la sociedad.

Los resultados alcanzados sugieren que el trato que se le da al tema de la infertilidad en la literatura depende de la perspectiva bajo la cual el autor la desarrolle, ya sea teológica en la cual su representación tenga una connotación negativa o una feminista, donde se resignifique la palabra “infértil”. García Lorca se sirve más de una perspectiva teológica con el propósito de hacer una denuncia social. En este sentido, la investigación permite encuadrar a *Yerma* como una obra de crítica social sobre la condición de la mujer española, subordinada, reprimida y recluida a la esfera doméstica durante generaciones.

Si bien el tema central de la obra es la infertilidad, el autor se sirve de esta para exponer otras temáticas importantes como: el matrimonio forzado, ya que Yerma se casó con Juan por mandato de su padre y no encuentra sosiego ni disfrute en su unión; de la misma forma Juan no está interesado en los sentimientos de Yerma, solo ve en ella un objeto de su dominio; asimismo, se presenta la represión sexual femenina a la cual está sometida la

protagonista porque según los códigos tradicionales no debe existir disfrute alguno en el acto sexual, sino que debe hacerse con el único fin de procrear.

Esta represión sexual se pone de manifiesto en la conversación del acto primero – cuadro segundo cuando la Vieja 1.<sup>a</sup> le sugiere a Yerma que su esterilidad se debe a que su marido no le gusta, y que una mujer debe disfrutar del acto sexual para tener hijos, a lo que Yerma le responde: “Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme” (García Lorca, 1971, p. 75). Asimismo, en el acto tercero – cuadro primero, Yerma le dice a Dolores que ella siempre ha tenido asco de las mujeres calientes, mas a veces, cuando está con Juan, quiere ser cual montaña de fuego porque le siente la cintura fría, y ella sabe bien que los hijos nacen del hombre y la mujer.

También se presenta la crueldad con la cual la sociedad actúa frente a todo cuerpo que se sale de la norma, en el caso de Yerma, ella es una mujer que quebranta todos los códigos éticos y morales de su entorno, siendo objeto de discriminación y burlas por parte de las lavanderas. En el mismo sentido, se exhibe la ideología patriarcal tan arraigada en el campo andaluz a través del personaje de Juan y de los machos de la romería.

Refiriendo solo a la infertilidad, el análisis posibilita que se abra una duda con respecto a la fertilidad de Juan, ya que su desinterés por los hijos hace que no cumpla con una de las cualidades innatas del patriarca rural: buscar la riqueza de sus campos con la cosecha al igual que la de su casa con los hijos, lo que supone la sospecha de una posible esterilidad en Juan. Además, en el acto primero – cuadro segundo, la Vieja 1.<sup>a</sup> le dice a Yerma: “Aunque debía haber Dios, aunque fuera pequeñito, para que mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos” (García Lorca, 1971, p. 76). Una semilla podrida es aquella que nunca germina, por ende, no produce vida en el campo, tal como los hombres estériles incapaces de fecundar a la mujer.

## **CAPÍTULO V. CONCLUSIONES y RECOMENDACIONES**

### **5.1 Conclusiones**

La España del periodo de entreguerras con su ideología patriarcal influyó considerablemente en la escritura de *Yerma*, ya que en los personajes de la obra aún predomina la figura de la mujer como el ángel del hogar, encargada de cuidar de su marido y de sus hijos. Una mujer sin independencia, de carácter suave, dócil y recatado que abandona sus deseos para cumplir con la función que la sociedad patriarcal le ha asignado.

*Yerma*, al igual que las protagonistas de la trilogía rural de Federico García Lorca, se caracteriza como una antiheroína porque rompe con los códigos éticos y morales de su entorno, es una casada infértil, rebelde, de carácter fuerte y pasional que busca su libertad a costa de la vida de su marido.

Las representaciones del tema de la infertilidad están llenas de simbolismos como la sequía que no permite la creación de vida; el silencio que convierte en un tema tabú a la esterilidad; la sed que se asocia a la frustración de no poder concebir; las rocas con las cuales *Yerma* se identifica porque son impenetrables, como su vientre duro que no da paso a los hijos; la pobreza porque si ser fértil es riqueza lo contrario es carencia; la marchitez que la despoja de su belleza; la sombra bajo la cual no se produce vida; los espinos y cardos que le producen dolor como su infertilidad, y las higueras cerradas que son mujeres marchitas.

Bajo estos símbolos que responden a una perspectiva religiosa, ser estéril es objeto de defecto, de enfermedad, de no feminidad y de castigo, pero a su vez, valiéndose de una visión feminista, son estas representaciones las que permiten que la mujer destruya todos los imaginarios con respecto a su cuerpo porque finalmente la infertilidad no supone un punto de quiebre del ciclo de la vida de una mujer.

El tema de la infertilidad en *Yerma* va más allá de lo físico, no es solo una infertilidad de las carnes, sino también del espíritu que se encuentra prisionero entre los muros de la tradición, que deben romperse para que la mujer infértil amplíe sus horizontes en busca de su realización personal.

### **5.2 Recomendaciones**

Se recomienda continuar con el estudio del tema de la infertilidad en *Yerma* de Federico García Lorca a fin de comprobar o refutar la hipótesis que plantea que la infertilidad es de Juan y no de *Yerma*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, J. (2019). El teatro de García Lorca: atisbos de liberación femenina dentro de costumbres patriarcales. *Boletín GEC, Teorías Literarias y prácticas críticas*, 11-23. <https://bit.ly/3An9Y61>
- Aliaga, N. (2013). La figura femenina en la narrativa universal. *Consensus*, 18(1), 115-124. <https://bit.ly/40YsEEG>
- Álvarez, R. (1990). La mujer española y el control de natalidad en los comienzos del siglo XX. *Asclepio*, 42(2), 175–200. <https://doi.org/10.3989/asclepio.1990.v42.2.565>
- Alvarenga, D. U. y López, L. I. (2017). *Visión trágica de la mujer en la trilogía lorquiana* [Tesis de grado. Universidad de El Salvador]. Repositorio de la Universidad de El Salvador. <https://bit.ly/40LR1G0>
- Arce, R. (2016). *La construcción social de la mujer por el catolicismo y las derechas españolas en la época contemporánea* [Tesis doctoral. Universidad de Cantabria]. Repositorio de la Universidad de Cantabria. <https://repositorio.unican.es/xmlui/handle/10902/8332>
- Ariza, L. (2014). La construcción narrativa de la infertilidad. Mujeres que narran la experiencia de no poder concebir. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, (18), 41-73. <https://dx.doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2014.18.05.a>
- Aszyk, U. (1989). Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca. En S. Neumeister (Coord.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. 2, pp. 133-142). Iberoamericana Vervuert.
- Badinter, E. (2017). *La mujer y la madre: Un libro polémico sobre la maternidad como nueva forma de esclavitud* (M. Roca Comet, Trad.). La esfera de los libros.
- Belhachemi, F. y Abdel, R. (2016). *Teatro de Federico García Lorca* [Tesis de maestría. Universidad de Abou Bakr Belkaid-Telemcen]. Repositorio de la Universidad de Abou Bakr Belkaid-Telemcen. <https://bit.ly/3zM4ode>
- Carou, M. (2019). *La muerte de Federico García Lorca en la prensa conservadora. Tratamiento informativo comparado en los dos ABC de la Guerra Civil* [Tesis de grado. Universidad de Sevilla]. Repositorio de la Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/91223>
- Camacho, J. (1990). Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca. *Florentia iliberritana*, (1), 55-73. <https://bit.ly/3ZU94Zo>

- Casales, F. (2007). Asedio a la ternura: La etapa purgatorial de la poesía de Silva Prida. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (36). <https://bit.ly/41av0jZ>
- Chicharro, D. (2011). La protohistoria del teatro de Miguel Hernández. *Estudios Humanísticos. Filología*, (33), 143-170. <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i33.2885>
- De Beauvoir, S. (1949/2015). *El segundo sexo* (A. Martorell Trad.). Ediciones Cátedra.
- De Diego, R. (2000). Sobre el héroe decadente. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 15, 57-68. <http://bitly.ws/FMX6>
- De Paco, M. (2008). El veintisiete y la crítica teatral: Juan Chabás. *Estudios Románicos*, 17(1), 791-798. <https://bit.ly/3GMlonL>
- Díez de Revenga, J. (2001). Violencia y frustración en Federico García Lorca: poesía y teatro. *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: [I Congreso Nacional Literatura y Sociedad]* (pp. 29-54). Universidad de La Coruña.
- Escudero, C. y Cortez L. (2018). *Técnicas y métodos cualitativos para la investigación científica*. UTMACH. <https://bit.ly/3hoNpI5>
- Fernández, M. (2008). Historia de las mujeres en España: historia de una conquista. *La aljaba*, 12, 11-20. <https://bit.ly/41c2NJm>
- Fernández, L. (1983). García Lorca y el teatro convencional. *Iberoromania*, 17, 66-99. <https://dash.harvard.edu/handle/1/41541470>
- Freire, A. y Vidal-Mestre, M. (2022). El concepto de antihéroe o antiheroína en las narrativas audiovisuales transmedia. *Cuadernos.info*, (52), 246-265. <https://dx.doi.org/10.7764/cdi.52.34771>
- Galera, F. (2020). Las antiheroínas en las tragedias rurales de Federico García Lorca. *Know and share psychology*, 1(1), 115-133. <https://doi.org/10.25115/kasp.v1i1.2903>
- Gama, L. E. (2021). El método hermenéutico de Hans-Georg Gadamer. *Escritos*, 29(62), 17-32. <http://dx.doi.org/10.18566/escr.v29n62.a02>
- García Lorca, F. (1960). *Obras completas*. Aguilar.
- García Lorca, F. (1971). *Romancero Gitano – Yerma*. Salvat-Alianza.
- García, L. (1996). La tradición del pueblo en el teatro de la generación del 1927. *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, (18), 215-230. <https://bit.ly/3GKc2IS>
- Gibson, I. (1980). *Granada en 1936 y el asesinato de García Lorca*. Crítica.
- Gibson, I. (2016). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Debolsillo.

- Gómez, A. (1995). *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Arguval.
- González, T. (2008). El aprendizaje de la maternidad: discursos para la educación de las mujeres en España (siglo XX). *Convergencia*, 15(46), 91-117. <https://bit.ly/43sxUTd>
- Hernández Sampieri, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la Investigación* (6a. ed.). McGraw-Hill.
- Lerner, G. (1986/1990). *La creación del patriarcado* (M. Tusell, Trad.). Crítica.
- Lissabet, J. L. (2017). Experiencia de la aplicación del método “histórico-lógico” y la técnica cualitativa “análisis de contenido” en una investigación educativa. *Revista Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores*, V(1), 1-27. <https://n9.cl/g7u0s>
- Lozano, P. (2017). *El papel de las mujeres en la literatura*. Santillana.
- Maldonado, R. (2016). *El método hermenéutico en la investigación cualitativa*. Universidad de Concepción. 10.13140/RG.2.1.3368.5363
- Martínez, A. (2004). Personajes femeninos del a obra de Federico García Lorca. En V. Heinen, S. Grunwald, C. Hammerschmidt y G. Nilsson (Coords.). *Pasajes = Passages = Passagen: homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert* (pp. 251-268). Universidad de Sevilla.
- Millares, E. (1971). Concentración dramática en el teatro de Lorca. *Achivum*, (21), 77-94. <https://bit.ly/415f8zc>
- Nieva de la Paz, P. (2019). Identidad femenina y maternidad: Yerma (1934) de Federico García Lorca. *Mujeres en las Artes* (pp. 130-151). Comunidad de Madrid.
- Núñez, X. F. (2017). Una mirada a la diferencia. A propósito del pensamiento humanista de Dulce María Loynaz. *Islas*, 45(138), 60-70. <https://bit.ly/3UfYSJg>
- Pérez, J. (2004). Deméter y Ceres: Las diosas de la fertilidad. *Graffylia*, 2(4), 53-57. <https://filosofia.buap.mx/sites/default/files/Graffylia/4/53.pdf>
- Quintana, A. (2006). Metodología de Investigación Científica Cualitativa. En W. Montgomery (Ed.). *Psicología. Tópicos de la actualidad* (1a. ed., pp. 47-84). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ramírez, A. V. (2004). La maternidad en Gabriela Mistral y Rosario Castellanos. *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 2(3), 82-87. <https://bit.ly/3mepqOE>

- Reina Valera. (2009). *La Santa Biblia*. La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.
- Remigio, M. (1967). *La Mujer en el Teatro Lorquiano* [Tesis de maestría. Loyola University Chicago]. Repositorio de la Loyola University Chicago. [https://ecommons.luc.edu/luc\\_theses/2199/](https://ecommons.luc.edu/luc_theses/2199/)
- Rico, D., Galindo, J., Maya, E., y Guerrero, R. F. (2019). El héroe oscuro y el antihéroe de la novela gráfica: Modelos éticos para los adolescentes en la complejidad contemporánea. *Eureka. Revista de Investigación Científica en Psicología*, 16(M), 137-158. <https://psicoeureka.com.py/publicacion/16-2/articulo/18>
- Rincones, R. (2008). El personaje trágico en Álvaro Mutis. En R. de la Fuente y J. Pérez (Coords.). *El modo trágico en la cultura hispánica* (pp. 261-269). Universitas Castellae.
- Rodríguez, A. y Pérez, A. O. (2017). Métodos científicos de indagación y de construcción del conocimiento. *Revista Escuela de Administración de Negocios EAN*, (82), 175-195. <https://journal.universidadean.edu.co/index.php/Revista/article/view/1647/1661>
- Salomón, M. (2003). Beatas sojuzgadas por el clero: la imagen de las mujeres en el discurso anticlerical en la España del primer tercio del siglo XX. *Feminismo/s*, (2), 41-58. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/2953>
- Savin, D. M. (1999). *Visión de la maternidad en la lírica femenina panameña* [Tesis de maestría. Universidad de Panamá]. Repositorio de la Universidad de Panamá. <http://up-rid.up.ac.pa/4331/>
- Sánchez, F. (2019). Fundamentos epistémicos de la investigación cualitativa y cuantitativa: consensos y disensos. *Revista Digital de Investigación en Docencia Universitaria*, 13(1), 102-122. <https://doi.org/10.19083/ridu.2019.644>
- Serur, R. (2004). Yerma y el hijo imposible. *Debate Feminista*, 29, 257-264. <http://www.jstor.org/stable/42624813>
- Sola-Morales, S. (2014). Hacia una epistemología del concepto de símbolo. *Cinta de moebio*, (49), 11-21. [https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-554X2014000100002&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-554X2014000100002&script=sci_arttext)
- Torres-Miranda, T. (2020). En defensa del método histórico-lógico desde la Lógica como ciencia. *Revista Cubana de Educación Superior*, 39(2), 1-12.

[http://scielo.sld.cu/scielo.php?pid=S0257-43142020000200016&script=sci\\_arttext&tlng=es](http://scielo.sld.cu/scielo.php?pid=S0257-43142020000200016&script=sci_arttext&tlng=es)

Torres, F. (1989). El teatro de García Lorca en Francia (1938-1973). *Estudios Románicos*, 5, 1346-1369. <https://bit.ly/3ZQxUJv>

Torres, G. (2013). El teatro de la generación del veintisiete. *Cuadernos De Investigación Filológica*, 2(1), 121-132. <https://doi.org/10.18172/cif.1390>