

## LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER EN EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

### *Violence Against Women in the Theatre of Federico García Lorca*

**Mar Gámez García**

[margamezgarcia@gmail.com](mailto:margamezgarcia@gmail.com)

Central State University – Estados Unidos

*Recibido: 27-02-2019*

*Aceptado: 25-05-2019*

#### **Resumen**

Este trabajo se propone examinar los diferentes tipos de violencia contra la mujer que es posible encontrar en el teatro de Federico García Lorca con el propósito de ofrecer una nueva visión sobre el conjunto de su obra teatral basada en esta temática y en la relación entre sus personajes femeninos y masculinos desde una perspectiva contemporánea. Otro de los objetivos de este trabajo será abordar las causas que podrían haber llevado al dramaturgo granadino a abordar este asunto. El estudio del tema de la violencia contra la mujer en la obra de García Lorca nos permitirá reflexionar sobre las causas, manifestaciones y dimensiones de la violencia machista tanto en la sociedad patriarcal de su época como en las sociedades actuales.

**Palabras clave:** García Lorca, violencia contra la mujer, teatro, literatura.

#### **Abstract**

This paper examines the different types of violence against women in the theatre of Federico García Lorca with the aim to offer a new vision of this topic and of the relationship between his female and male characters in his theatrical works from a contemporary point of view. Another of the purposes of this article will be to analyze the possible causes that could have led the Spanish playwright to deal with this topic in most of his plays. The study of the topic of violence against women in the theatre of García Lorca will allow us to reflect on the causes, manifestations, and dimensions of misogynist violence in the patriarchal society of his time, as well as on our current societies.

**Keywords:** García Lorca, violence against women, theatre, literature.

## 1. Introducción

Cuando uno lee el conjunto de la obra teatral de Federico García Lorca desde una perspectiva feminista en la primera mitad del siglo XXI, uno de los aspectos que más llama la atención es la recurrente aparición del tema de la violencia contra la mujer en el legado del dramaturgo granadino. La mayoría de sus obras teatrales alberga numerosas referencias al uso de la violencia, tanto contra el hombre como contra la mujer, aunque especialmente contra esta. Tanto es así que se podría llegar a afirmar que la violencia es uno de los asuntos principales de su obra junto a otros temas como el amor, la muerte y la homosexualidad.

Son varios los críticos literarios<sup>1</sup> que han destacado con anterioridad el relevante papel que la violencia juega en la obra lorquiana, tanto en su poesía como en su obra teatral, especialmente en el caso de sus obras teatrales *Bodas de sangre* (1932), *El Público* (1930), *La casa de Bernarda Alba* (1936) y la incompleta *El sueño de la vida* (1936). Sin embargo, ningún trabajo se ha encargado de estudiar hasta la fecha el asunto de la violencia contra la mujer en el conjunto de la obra teatral de García Lorca y mucho menos de analizar los diferentes tipos de violencia machista que es posible encontrar a lo largo de su creación dramática, así como de examinar las diferentes causas que podrían haber llevado al poeta y dramaturgo granadino a utilizar de manera insistente este tema.

Este artículo se propone examinar los diferentes tipos de violencia contra la mujer que es posible encontrar en el conjunto de la obra teatral de García Lorca (sin que ello implique obviar aquellos casos en los que el maltrato es ejercido por parte de un personaje femenino hacia un hombre). Otro de los propósitos de este trabajo consistirá en debatir sobre las posibles causas o motivaciones que podrían haber llevado a García Lorca a tratar el asunto de la violencia contra la mujer en la mayoría de sus obras teatrales.

Finalmente, me ocuparé de situar la obra teatral lorquiana dentro de la tradición literaria española con respecto al tema de la violencia contra la mujer con el fin de observar la manera en la que el dramaturgo granadino enlaza, dialoga y, a la vez, renueva dicha tradición. Con ello, espero poder ofrecer una nueva visión sobre el conjunto de la obra teatral lorquiana basada en la relación entre sus personajes femeninos y masculinos desde una perspectiva contemporánea y centrada en

---

<sup>1</sup> Algunos de los críticos literarios que han estudiado con anterioridad el tema de la violencia en la obra teatral de García Lorca han sido: Francisco Javier Díez de Revenga, en su artículo “Violencia y frustración en Federico García Lorca: poesía y teatro” (centrado sobre todo en el *Romancero gitano* y *La casa de Bernarda Alba*); Kay García en su capítulo “Violence in Two Plays by Federico García Lorca” (en el que aborda *La casa de Bernarda Alba* y *El Público*); Arturo Jiménez-Vera, en su artículo “Violence in *La casa de Bernarda Alba*”, y Gerardo Velázquez Cueto, en “De Lorca a Martín Recuerda: Crónica de una violencia siempre anunciada” (relativo a *Bodas de sangre*).

uno de los temas que más preocupa en la actualidad sobre el género femenino: el de la violencia contra la mujer.

La perspectiva metodológica utilizada en esta investigación será interdisciplinar y aplicará a una obra literaria de aproximadamente un siglo de vida criterios de análisis social actuales, con el propósito de ofrecer una visión contemporánea sobre el asunto de la violencia contra la mujer en la obra teatral del poeta y dramaturgo más importante de la primera mitad del siglo XX en España y el doble objetivo de debatir sobre las causas, manifestaciones y dimensiones de la violencia machista tanto en la sociedad patriarcal de su época como en las sociedades actuales del siglo XXI.

Para poder ofrecer una visión actual sobre el concepto de la violencia contra la mujer en la obra de García Lorca me apoyaré en los criterios establecidos por la Organización de las Naciones Unidas sobre el concepto de la violencia contra la mujer y ofreceré una lectura de la relación entre sus personajes femeninos y masculinos en su obra dramática desde una perspectiva contemporánea, entendiendo el concepto de “contemporaneidad” no desde un punto de vista historiográfico —que entiende dicho sustantivo como un tiempo histórico alejado del presente, es decir, como la forma de modernidad iniciada con las revoluciones liberales en el tránsito de los siglos XVIII a XIX en Europa, en la que no se incluiría la llamada “historia del presente”<sup>2</sup>—, sino en su sentido más común y generalmente extendido de “coetáneo” en el tiempo o en la época en la que vivimos actualmente.

Por ello, antes de adentrarnos de lleno en el estudio de las obras de teatro de García Lorca que abordan el asunto de la violencia contra la mujer, conviene definir qué es lo que hoy en día entendemos por esta grave lacra social. Según la declaración de la Organización de las Naciones Unidas de 1995 en Pekín: “Se entiende como violencia contra la mujer todo acto de violencia sexista que tiene como resultado posible o real un daño físico, sexual o psíquico, incluidas las amenazas, la coerción o la privación arbitraria de libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o en la privada” (Alberdi y Matas, 18).

Es decir, la violencia contra la mujer abarca tres formas de violencia: la física, la sexual y la psíquica, y puede tener lugar tanto en la esfera pública como en la privada. Asimismo, en su informe sobre la violencia doméstica y los malos tratos en España, Inés Alberdi y Natalia Matas explican que dentro de estas tres grandes categorías se hallan otras subcategorías como la violencia machista o sexista, el acoso sexual, el matrimonio forzado, la prostitución (considerada como una forma de violencia contra la mujer por una parte del feminismo), etc.

---

<sup>2</sup> En su artículo “La contemporaneidad, época y categoría histórica”, Julio Aróstegui Sánchez explica que “la contemporaneidad como nueva percepción historiográfica ha tendido a pasar desde categoría de análisis histórico de lo coetáneo a delimitación de una época histórica” (Aróstegui Sánchez, 2006: en línea). Para más información sobre el concepto de “contemporaneidad” desde un punto de vista histórico recomiendo la lectura de dicho artículo.

## 2. La violencia contra la mujer en la obra teatral de García Lorca

En la obra teatral de García Lorca es posible encontrar ejemplos de las tres formas de violencia contra la mujer mencionadas anteriormente, e incluso varios casos de violencia ejercida por personas del sexo femenino hacia individuos del sexo masculino. Por lo que se refiere al primer supuesto, el tema de la violencia contra la mujer aparece desde bien temprano en el teatro del famoso dramaturgo andaluz, como lo demuestra el hecho de que este asunto fuera abordado en su primera obra de teatro: *El maleficio de la mariposa* (1920), su denostada ópera prima<sup>3</sup>.

### 2.1. El maleficio de la mariposa

A pesar del fracaso de su estreno y del hecho de que el autor andaluz renegara de su primera obra de teatro en vida, resulta posible observar en su temprana comedia *El maleficio de la mariposa* algunos de los temas principales que el dramaturgo y poeta granadino explorará posteriormente en muchas de sus obras teatrales. Uno de estos asuntos es el de la violencia machista o sexista, términos que la mayoría de los expertos en violencia contra la mujer y medios de comunicación españoles abogan por utilizar actualmente, frente a otros conceptos como los de “violencia doméstica” o “violencia de género”<sup>4</sup>.

Aunque *El maleficio de la mariposa* no se trata de una comedia realista, sino de una fábula de amor protagonizada por insectos (principalmente por cucarachas, aunque también aparecen varios gusanos, un alacrán y una mariposa), es posible observar varias referencias a la violencia machista dentro de esta obra. Por ejemplo, en el acto primero se nos cuenta que el padre de Curianito, el protagonista de la obra, pegaba a la madre de su hijo (Doña Curiana) en repetidas ocasiones. El espectador es testigo de cómo Doña Curiana se lamenta ante su amiga Curiana Nigromántica de que su hijo, Curianito (una joven cucaracha enamorada de una mariposa), saliera poeta como su marido, y, al mencionar a su difunto esposo, Doña Curiana recuerda que este

<sup>3</sup> García Lorca renegó de su primera obra teatral, *El maleficio de la mariposa*, estrenada en el Teatro Eslava de Madrid el 22 de marzo de 1920, hasta el punto de considerar a *Mariana Pineda* (1925) su primera obra teatral. El estreno de *El maleficio de la mariposa* fue duramente criticado por la prensa de la época, lo que pudo afectar la opinión del autor sobre su propia obra. Para averiguar más acerca de la recepción de la obra y de las reseñas aparecidas en la prensa recomiendo leer “*El maleficio de la mariposa* en la prensa diaria madrileña”, de la edición de Piero Menarini.

<sup>4</sup> Como Claudia Vallejo Rubinstein explica en su tesis sobre la representación de la violencia contra las mujeres en la prensa española, los términos “violencia doméstica” o “violencia de género” son rechazados en la actualidad por un gran número de expertos al considerar que ambos conceptos resultan eufemísticos y no describen adecuadamente la realidad del problema. Según los especialistas, el primero de ellos sitúa las causas en un problema privado y obvia la base social-ideológica del problema; mientras que el segundo, que sí pone de manifiesto el fundamento social y cultural de este tipo de violencia, es para muchos expertos un anglicismo no adecuado para la lengua española (Vallejo Rubinstein, 2005). Por todos estos motivos, considero más apropiado utilizar los términos “violencia machista” y “violencia sexista”, que sí cuentan con el consenso de los mayores expertos en el tema.

“apaleaba” su caparazón mientras su amiga Curiana Nigromántica (una amante de la poesía como Curianito) defiende al ‘maltratador’:

“CURIANA NIGROMÁNTICA.	Va a ser un poeta, y no es nada extraño: Su padre lo fue.
DOÑA CURIANA.	Un gran desengaño me llevé con él.
CURIANA NIGROMÁNTICA.	¡Era un corazón!
DOÑA CURIANA.	¡Ay!, apaleaba mi caparazón.
CURIANA NIGROMÁNTICA.	Pero conservaba siempre el troje lleno.
DOÑA CURIANA.	Mas eso no impide que fuera muy bueno.
CURIANA NIGROMÁNTICA.	En fin, callaremos, yo mucho le amé” (Lorca, n.d.: 4).

En las líneas anteriores Curiana Nigromántica justifica las acciones del padre de Curianito con la excusa de que mantenía la despensa de su amiga llena de comida y Doña Curiana trata de restarle gravedad al asunto, asegurando que, a pesar de los golpes que recibía de su marido, este era “muy bueno”. Tan solo unas líneas más tarde, dentro de la misma conversación, Doña Curiana y su amiga vuelven a discutir acerca de la poesía y entonces Curiana Nigromántica disculpa nuevamente las acciones del difunto: “Con razón te daba palos tu marido” (Lorca, n.d.: 5).

Este tipo de conversaciones podrían parecer inofensivas al tratarse de discusiones no realistas entre insectos, pero lo cierto es que esconden un caso de violencia machista contra el “sexo” femenino, representado en esta ocasión por una cucaracha. Uno de los rasgos más llamativos o destacables sobre esta historia es que la amiga de la víctima justifica este tipo de violencia por la manera de pensar de Doña Curiana, es decir, por no saber apreciar el valor de la poesía de su marido, así como por el hecho de que su difunto esposo se ocupaba de conservar “el troje lleno”, es decir, de trabajar y de traer la comida a casa.

## 2.2. Mariana Pineda

En cuanto a la segunda obra de teatro de García Lorca, *Mariana Pineda*, escrita en 1925 y estrenada en el Teatro Goya de Barcelona en 1927, el dramaturgo andaluz convierte el tema de la violencia contra la mujer en el asunto central de esta obra. En dicho “romance popular” (como así fue definido por el propio autor), basado en la historia real de la heroína granadina Mariana de Pineda Muñoz –una liberal española del siglo XIX ejecutada durante la restauración de Fernando VII–, García Lorca introduce dos nuevos tipos de violencia contra la mujer: el acoso sexual y la violencia psíquica; los cuales, a su vez, terminarán por desencadenar otro tercer tipo de violencia: la ejecución final de la protagonista (debido, fundamentalmente, a su negativa a claudicar ante los deseos sexuales de su acosador).

En esta obra Mariana Pineda es acosada sexualmente por Ramón Pedrosa, un jefe de policía que trata de aprovecharse de su posición para conseguir los favores sexuales de la heroína

granadina. Durante su visita a casa de Mariana, Pedrosa la besa sin su consentimiento y le ofrece eliminar los cargos de traición que pesan sobre ella por haber bordado una bandera liberal, a cambio de que esta acceda a sus deseos sexuales. La protagonista rechaza el chantaje y esto enfurece a Pedrosa, quien, movido por los celos y la ira, decide no eliminar ningún cargo y permitir que Mariana sea ejecutada:

“PEDROSA: Nadie sabrá lo que ha pasado. Yo te quiero mía, ¿lo estás oyendo? Mía o muerta. Me has despreciado siempre; pero ahora puedo apretar tu cuello con mis manos, este cuello de nardo transparente, y me querrás porque te doy la vida” (Lorca, 1987: 132).

Las palabras de Pedrosa reflejan el machismo del personaje, que, como hemos visto, trata de ejercer su poder sobre Mariana para satisfacer sus deseos sexuales y prefiere ver a la protagonista muerta antes que libre y lejos de sus brazos. El fragmento anterior muestra el sadismo de Pedrosa y la violencia psíquica a la que es sometida la protagonista, la cual, como he señalado anteriormente, termina falleciendo finalmente por negarse a ceder ante los deseos sexuales del jefe de policía.

### 2.3. *Títeres de Cachiporra* y *El retablillo de don Cristóbal*

Dentro del teatro de marionetas de García Lorca, en el que también se enmarcaría su primera obra *El maleficio de la mariposa*, es posible encontrar nuevas alusiones al asunto de la violencia contra la mujer, como es el caso de las obras: *Títeres de Cachiporra*. *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la señá Rosita*<sup>5</sup> y *El retablillo de don Cristóbal*<sup>6</sup>. En ambos textos aparecen nuevamente varios casos de violencia machista de tipo físico, así como de matrimonio forzoso. De acuerdo con Alberdi y Matas, el matrimonio forzoso es, asimismo, un ejemplo de violencia contra la mujer: “hay una forma de violencia contra las mujeres que se lleva a cabo en la familia y es la del matrimonio forzoso. El obligar a una joven a casarse contra su voluntad es en todo caso una imposición violenta, ya se use la fuerza física o la persuasión psicológica para obligarla” (Alberdi y Matas, 2002: 80).

En *Títeres de Cachiporra* el padre acuerda el matrimonio de Rosita con don Cristóbal, a pesar de que su hija está saliendo con Cocoliche; mientras que en *El retablillo de don Cristóbal* es la madre de la protagonista la que negocia el casamiento de su primogénita con el viejo a cambio de “una onza de oro, otra de plata, un puñado de calderilla y una mula” (Lorca, n.d.: 103). En ninguna

<sup>5</sup> El manuscrito de *Títeres de Cachiporra* está fechado el 5 de agosto de 1922, pero esta obra no se estrenó hasta después de la muerte de Lorca. *Títeres de Cachiporra* fue estrenada por primera vez el 10 de septiembre de 1937 en el teatro de la Zarzuela de Madrid a cargo del grupo Arte y Propaganda.

<sup>6</sup> *El retablillo de don Cristóbal* fue estrenada el 25 de marzo de 1934 en el teatro Avenida de Buenos Aires. Se cree que García Lorca escribió y desarrolló esta obra a lo largo de la década anterior.

de estas dos obras de teatro el padre o la madre pregunta a su hija su opinión. Este es uno de los motivos por los que la protagonista de *Títeres de Cachiporra* se queja de su falta de libertad para casarse con quien quiera y compara su vida con la de un perro; animal que, en su opinión, parece tener una mayor capacidad de decisión que ella: “entre el cura y el padre estamos las muchachas completamente fastidiadas [...]. Pero yo digo que los perros se casan con quien quieren y lo pasan muy bien. ¡Cómo me gustaría ser perro!”<sup>7</sup> (Lorca, 1998: 154).

De manera similar, la protagonista de *El retablillo de don Cristóbal* tampoco expresa en ningún momento su deseo de casarse con el viejo de don Cristóbal y, a pesar de que nombra a muchos varones con los que le gustaría casarse, nunca menciona el nombre del protagonista. De ella solamente conocemos sus deseos de promiscuidad y bestialismo<sup>8</sup>.

En cuanto a don Cristóbal, conviene señalar que este ejerce la violencia machista o sexista en ambas obras, si bien es preciso apuntar que este golpea y amenaza también a varios sujetos masculinos con su porra, por lo que no se puede decir que solo ejerza la violencia física contra las mujeres. En *Títeres de Cachiporra* don Cristóbal intenta matar a Rosita y a sus exnovios Cocoliche y Currito, movido por los celos, cuando los sorprende en su casa después de su boda, en un intento de crimen pasional típico de algunos casos de violencia machista. Por su parte, en *El retablillo de don Cristóbal*, el protagonista mata a la madre de Rosita al final de la obra cuando se entera de que su joven mujer ha dado a luz a cinco hijos de otros hombres poco después de su boda. Don Cristóbal sospecha, acertadamente, que Rosita le ha sido infiel y vierte su ira y frustración con la madre de la protagonista, que fallece al final de la obra víctima de un feminicidio.

## 2.4. La zapatera prodigiosa

Desde un punto de vista más o menos cronológico, con respecto a la escritura de su manuscrito y no de su representación teatral, otra obra de teatro lorquiana en la que se dan varias formas de violencia contra la mujer es *La zapatera prodigiosa* (1930)<sup>9</sup>. En esta obra, definida por el propio García Lorca como una “farsa violenta en dos actos”, aparecen nuevamente varias formas de violencia contra la mujer: concretamente, el caso de la violencia machista que el autor andaluz explora a través de la figura del alcalde, y el de la violencia física contra la mujer que los habitantes

---

<sup>7</sup> Christian De Paepe explica en su edición de *Títeres de Cachiporra* que este pasaje de crítica a la autoridad paterna y clerical fue censurado en la primera edición de las obras completas de Federico García Lorca (1954) y en las siguientes hasta la XXI (1980), en la que fue reestablecida la versión original (De Paepe, 1998).

<sup>8</sup> En *El Retablillo de don Cristóbal* Rosita dice que se quiere casar con muchos hombres diferentes (Juan, José, Ramón, Medinilla y Arturo), con un mocito, un militar, un arzobispo, un general, un macanudo, veinte mocitos, e incluso un becerro, un caimán, un borriquito y un general, pero en ningún instante menciona a don Cristóbal (Lorca, n.d.).

<sup>9</sup> *La zapatera prodigiosa* es la obra que más veces se repuso en vida del autor. Su estreno contribuyó notablemente a la fama de García Lorca como dramaturgo en los años treinta del pasado siglo. *La zapatera prodigiosa* fue estrenada por primera vez en Madrid en 1930 por la compañía de Margarita Xirgú, repuesta varias veces más en la capital de España, y estrenada en Buenos Aires en 1933. Se cree que García Lorca comenzó a escribir esta obra a comienzos de los años 20 y tardó casi una década en escribirla.

del pueblo pretenden llevar a cabo a través del linchamiento de la zapatera al final de la obra. Además, esta farsa estaría ligada, asimismo, a un caso de violencia doméstica contra el hombre, puesto que, según se explica en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933), una obra teatral lorquiana posterior a *La zapatera prodigiosa*, el zapatero habría sido estrangulado por su mujer tras el desarrollo de los acontecimientos narrados e incluidos al final de esta farsa.

Con respecto a *La zapatera prodigiosa*, esta farsa nos narra la historia del matrimonio compuesto por la zapatera (una joven de dieciocho años) y su marido, el zapatero (un hombre de cincuenta y tres años), quienes llevan casados tan solo tres meses y discuten con bastante frecuencia. En el primer acto de esta obra —fuertemente influenciada por el entremés cervantino *El juez de los divorcios* y *La fierecilla domada* de William Shakespeare<sup>10</sup>— el zapatero, un hombre de temple tranquilo, se queja al alcalde de su pueblo del fuerte carácter de su mujer, así como del hecho de que esta hable por la ventana con otros hombres, y su amigo (un maltratador reincidente y orgulloso de ello) le aconseja pegar a la zapatera al igual que él hizo con sus anteriores esposas:

“[...] me parece mentira cómo un hombre, lo que se dice un hombre, no puede meter en cintura no una, sino ochenta hembras [...]. A las mujeres, buenos apretones en la cintura, pisadas fuertes y la voz siempre en alto, y si con esto se atreven a hacer quiquiriquí, la vara, no hay otro remedio. Rosa, Manuela, Visitación y Enriqueta Gómez, que ha sido la última, te lo pueden decir desde la otra vida, si es que por casualidad están allí” (Lorca, 1982: 66-67).

Parece evidente por las palabras del alcalde que este maltrató psíquica y físicamente a sus cuatro esposas y pudo tener algo que ver también en la muerte de estas. Por lo tanto, resulta posible adivinar entre estas líneas varios casos evidentes de violencia contra la mujer. El zapatero decide ignorar los “consejos” de su amigo y, en su lugar, opta por marcharse de casa. Durante su ausencia, la zapatera es pretendida por varios hombres, entre ellos el alcalde y don Mirlo, quienes son rechazados por esta. No obstante, ello no impide que “dos o tres mozos” se hieran “con las navajas” por su amor y que, tal y como se nos explica, el pueblo decida culpabilizar a la zapatera de ello (Lorca, 1982: 123).

Aunque su esposo regresa meses más tarde disfrazado de titiritero —con la intención de darle una “lección” a su esposa— y poco después la zapatera termina regresando con su marido, al final de la obra ambos personajes se atrincheran en casa mientras los vecinos se dirigen a su hogar con el objetivo de linchar a la zapatera. En mi opinión, este último caso también refleja un claro ejemplo de violencia contra la mujer en el marco de la sociedad patriarcal, ya que el pueblo decide culpabilizar a la protagonista de los “efectos” que su belleza ejerce sobre los hombres, a pesar de su inocencia.

---

<sup>10</sup> El propio García Lorca confesó la influencia del citado entremés de Cervantes en su obra (Hernández, 1987). En cuanto a *La fierecilla domada*, ha sido la crítica la que ha notado la posible huella de Shakespeare en *La zapatera prodigiosa*.

Finalmente, aunque el final de *La zapatera prodigiosa* queda abierto, sabemos por lo que se nos explica en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*<sup>11</sup> que el zapatero muere estrangulado a manos de su esposa. Se trataría, por lo tanto, del primer caso de violencia doméstica contra un hombre en el conjunto de la obra teatral de García Lorca. A lo largo de este trabajo me referiré a varios casos más como este.

## 2.5. Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín

Por lo que se refiere a *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, también resulta posible encontrar un caso de matrimonio forzoso en esta obra, ya que Marcolfa, don Perlimplín y la madre de Belisa acuerdan el casamiento del protagonista con su joven vecina sin contar con la opinión de esta. El siguiente fragmento demuestra cómo la madre de Belisa acuerda el matrimonio de su hija sin consultarle (de manera similar a lo sucedido anteriormente en *Túteres de Cachiporra* y *El retabillito de don Cristóbal*):

“PERLIMPLÍN: Hemos decidido que vamos...

MADRE: A contraer matrimonio, ¿no es así?

PERLIMPLÍN: Así es.

BELISA: Pero mamá... ¿Y yo?

MADRE: Tú estás conforme, naturalmente. Don Perlimplín es un encantador marido”

(Lorca, 1990: 257).

Las líneas anteriores reflejan claramente el hecho de que la opinión de Belisa no ha sido consultada y tenida en cuenta respecto a su matrimonio con Don Perlimplín. Por otro lado, el tema de la violencia dentro del matrimonio está presente también en la conversación inicial que Don Perlimplín mantiene al comienzo de la obra con su sirvienta Marcolfa cuando esta trata de buscarle una esposa a su amo y sugiere que se case con Belisa. Don Perlimplín dice tener miedo de que Belisa desee estrangularle a él de la misma manera que la zapatera hizo supuestamente con su marido —“¿Será capaz de estrangularme?”, se pregunta el protagonista (Lorca, 1990: 259)—, pero su criada trata de convencerlo de que no debe temer a Belisa y le incita a usar la violencia contra ella en el caso de que fuera necesario: “la mujer es débil si se la asusta a tiempo”, asegura Marcolfa

<sup>11</sup> En el cuadro primero de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, enmarcada dentro del ciclo de farsas humanas de García Lorca (y considerada por su autor como una “aleluya erótica”), Marcolfa trata de buscarle una esposa a su amo, don Perlimplín, pero este, un hombre de cincuenta años bastante infantil, le dice que no quiere casarse porque cuando él era pequeño “una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida” (Lorca, 1990: 254). La crítica literaria ha entendido que esta cita hace alusión al supuesto asesinato del zapatero a manos de la protagonista de *La zapatera prodigiosa*. En cuanto al estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, se piensa que García Lorca escribió esta obra a finales de los años 20, si bien no fue estrenada hasta 1933.

a Don Perlimplín (Lorca, 1990: 259). Las palabras de la criada muestran la forma en la que esta ha interiorizado el discurso machista de la sociedad patriarcal a la que pertenece, defendiendo el maltrato a la mujer en algunos casos, de manera similar a la manera de pensar del personaje de Curiana Nigromántica en *El maleficio de la mariposa*.

Aparte del casamiento forzoso de Belisa y de las alusiones a las que he hecho referencia sobre la justificación de Marcolfa del maltrato contra la mujer dentro del matrimonio, no se produce u observa ningún otro caso más de violencia contra la mujer dentro de esta obra, en la que, por cierto, es Don Perlimplín el que termina suicidándose y quitándose la vida de forma ridícula al final del texto debido a los celos que siente por las infidelidades de su esposa. Con este final el dramaturgo granadino parece criticar los matrimonios forzosos entre señores mayores y mujeres jóvenes, al igual que en el caso anterior de sus obras *Títeres de Cachiporra* y *El retablillo de don Cristóbal*.

## 2.6. El Público

En cuanto al teatro surrealista de García Lorca, también es posible observar nuevos casos de violencia contra la mujer en su obra *El Público* (1930), si bien es preciso matizar que estos no son ejecutados por hombres sino por animales, por lo que resultaría más conveniente referirse a sendos casos de bestialismo. El primer ejemplo de violencia contra la mujer tiene que ver con la mención que Julieta hace a una joven violada por un perro (Lorca, 2000: 83) y el segundo está relacionado con el intento de violación de los tres caballos blancos a Julieta. En esta última escena, que tiene lugar en el cuadro tercero, los equinos piden a la joven que se desnude y que deje al aire su “grupa” para el azote de sus colas (Lorca, 2000: 87), al tiempo que amenazan con orinar sobre ella (Lorca, 2000: 88).

Ante esta situación Julieta reacciona con enfado y opta por tomar un rol activo para evitar convertirse en la víctima sexual de los caballos. Les asegura no tener miedo y afirma ser ella la que ahora desea acostarse con ellos: “No os tengo miedo. ¿Queréis acostaros conmigo? ¿Verdad? ¿Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo, yo os monto, yo os corto las crines con mis tijeras” [...] “No soy yo una esclava para que me hinquen punzones de ámbar en los senos [...] ¡Nadie a través de mí! ¡Yo a través de vosotros!” (Lorca, 2000: 88). Tras esta intervención, el caballo negro sale en defensa de Julieta y la situación consigue calmarse finalmente sin que la joven resulte víctima de una agresión sexual.

Por otro lado, en el cuadro quinto de esta obra de teatro los estudiantes explican que el público ha interrumpido la representación de *Romeo y Julieta* y ha matado al director de escena y a los actores tras darse cuenta de que Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. Según se nos explica, los poetas intentaron matar a Elena por dar la voz de alarma, y Julieta,

que estaba “amordazada debajo de los asientos”, resultó asesinada (Lorca, 2000: 119). Sin embargo, no considero que estos dos ejemplos puedan ser abordados como dos casos específicos de violencia contra la mujer puesto que, en este episodio en concreto, la violencia es ejercida contra todos los allí presentes y no solo contra las dos féminas por razones de su sexo.

## 2.7. Yerma

Por último, por lo que se refiere al teatro generalmente más reconocido y admirado dentro del conjunto de la obra teatral de García Lorca (las tres famosas tragedias lorquianas), también es posible encontrar varios ejemplos de violencia contra la mujer en su llamada “trilogía rural”, concretamente en *Yerma* (1934)<sup>12</sup> y *La casa de Bernarda Alba* (1936)<sup>13</sup>. Este no sería el caso, según mi punto de vista, de *Bodas de sangre*, a pesar de que la violencia y la muerte son dos de los temas más recurrentes de esta obra, debido al hecho de que la novia aprueba y accede al casamiento con el novio, dada la imposibilidad de poder casarse con Leonardo (el hombre al que realmente ama), al estar este casado con su prima.

En *Yerma*, obra calificada por el propio García Lorca como un “poema trágico”, los diferentes puntos de vista y disputas por el tema de la descendencia entre la pareja protagonista, formada por Yerma y Juan, conducen a un final violento. Ella ansía ser madre por encima de todas las cosas, mientras que su marido no desea tener hijos. Al final de la obra, Juan muere estrangulado por su esposa tras negarse a darle un hijo, convirtiéndose en víctima de la violencia doméstica (he aquí el segundo caso de violencia doméstica contra el hombre en el conjunto de la obra teatral de Federico García Lorca). De manera que, de forma similar al caso de *La zapatera prodigiosa*, Juan muere finalmente estrangulado.

En *Yerma*, al igual que en *La zapatera prodigiosa*, la protagonista femenina no es la víctima de la violencia física en su matrimonio sino el verdugo. No obstante, y sin que esto sirva a modo de justificación del cruel asesinato cometido por Yerma, parece por los diálogos mantenidos entre la pareja formada por Yerma y Juan que esta se siente atrapada en su matrimonio y podría verse a sí misma como una supuesta víctima de la violencia psíquica. En mi opinión, existen varios datos y declaraciones que permitirían sostener esta hipótesis.

En primer lugar, Juan coarta la libertad de su esposa al tratar de impedir que esta salga a la calle y traer a sus hermanas a casa para que la vigilen. En segundo lugar, aunque la protagonista se mantiene fiel a su marido, Juan se siente celoso, considera que su mujer sale demasiado y le recrimina que hable mucho con la gente. Por si esto fuera poco, le dice que está “alocada” con el

---

<sup>12</sup> Estrenada el 29 de diciembre de 1934 en el Teatro Español de Madrid.

<sup>13</sup> El manuscrito de *La casa de Bernarda Alba* está fechado el 19 de junio de 1936 (De Paco, 1999). No obstante, esta obra fue estrenada por primera vez en Buenos Aires el 8 de marzo de 1945 por la compañía de Margarita Xirgú. En España no se estrena hasta marzo de 1950.

asunto de la maternidad (Lorca, 1938: 59) y que debe preocuparse más por la honra de su familia. Yerma se defiende de sus ataques y le asegura que vive “sumisa” a él: “En nada te ofendo. Vivo sumisa a ti, y lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes” (Lorca, 1938: 57). En mi opinión, el siguiente diálogo permitiría observar a Yerma como una posible víctima de la violencia psíquica:

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

YERMA: Yo no sé quién soy. Déjame andar y desahogarme. En nada te he faltado.

JUAN: No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa.

YERMA: Hablar con la gente no es pecado.

JUAN: Pero puede parecerlo. [...]

Perdóname. Aunque me miras de un modo que no debía decirte: perdóname, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido” (Lorca, 1938: 59-60).

Bajo mi punto de vista, el fragmento anterior refleja el hecho de que Yerma se siente encerrada en su casa, así como la manera en la que Juan justifica su encierro por el hecho de ser su esposo y de ser esta su voluntad. Sin embargo, y a pesar de todo, es difícil comprender el asesinato de Juan a manos de su esposa desde un punto de vista realista y contemporáneo, como también lo fue para los espectadores y los críticos coetáneos a García Lorca.

De hecho, tras el estreno de *Yerma*, muchas de las reseñas publicadas por la prensa española de la época tildaron a la protagonista principal de “obsesa” y calificaron su deseo de tener descendencia de “locura”, “obsesión”, “caso patológico” e “histeria”, entre otras muchas más cosas (Martín, 1985). No obstante, conviene recordar que *Yerma* no se trata de una obra realista y que en el mundo patriarcal en el que vive la protagonista no cabe la posibilidad del divorcio o la infidelidad, lo que explicaría en cierta manera la frustración y desesperación de la protagonista, así como el trágico desenlace.

Dentro de esta misma obra, otro tipo de violencia contra la mujer que aparece en *Yerma* es la violencia sexual cometida contra al menos una de las mujeres que habían participado en la romería antes que la protagonista, pues, según se nos explica, varios hombres tocaron los pechos de una joven sin su consentimiento en el pasado. A este respecto, el personaje de la muchacha 1ª señala durante la romería a la que acude Yerma que “el año pasado, cuando se hizo oscuro, unos mozos atenazaron con sus manos los pechos de mi hermana” (Lorca, 1938: 86). En mi opinión, esta conversación deja entrever un caso de agresión sexual sin consentimiento.

## 2.8. La casa de Bernarda Alba

Finalmente, en cuanto a *La casa de Bernarda Alba*, son bastantes los casos de violencia contra la mujer que es posible encontrar en esta obra, lo que ha contribuido al hecho de que una parte importante de la crítica literaria se haya fijado generalmente en esta tragedia a la hora de referirse al tema de la violencia en el conjunto de la obra teatral de Lorca. A este respecto, Arturo Jiménez-Vera destaca el hecho de que García Lorca resaltase su intención de hacer un “documental fotográfico” con esta obra y se pregunta si esto implica que el dramaturgo granadino se propuso escribir con este texto una obra con implicaciones sociales (Jiménez-Vera, 1974: 45). Fuera este el caso o no, lo cierto es que es en *La casa de Bernarda Alba* donde más ejemplos de violencia contra la mujer podemos encontrar dentro del teatro del dramaturgo y poeta andaluz.

En primer lugar, Bernarda ejerce la violencia psíquica y física contra sus hijas: no solo les priva de su libertad al no permitirles abandonar el hogar familiar en los próximos ocho años tras la muerte de su segundo marido<sup>14</sup>, sino que también golpea a varias de ellas con un bastón a modo de castigo (un paralelismo que, bajo mi punto de vista, permitiría vincular de alguna forma a Bernarda Alba con el personaje de don Cristóbal y su porra). En el acto primero, la matriarca pega a su hija Angustias con el bastón cuando se entera de que esta ha estado observando a los hombres en el portón, y en el siguiente acto golpea a Martirio con su garrote cuando su hija confiesa haber escondido el retrato de Pepe el Romano que tenía Angustias.

Sin embargo, el de Bernarda Alba no es el único caso de privación de libertad que aparece en la obra. También se nos explica que a Adelaida, una de las vecinas del pueblo, “su novio no la deja salir ni al tranco de la calle” (Lorca, 1999: 93), por lo que nos encontraríamos aquí con un nuevo caso de violencia machista dentro de esta obra de teatro.

Además, en *La casa de Bernarda Alba* se nombran varios casos de violencia sexual contra al menos tres mujeres. En el acto primero Poncia explica a Bernarda que un grupo de hombres de fuera del pueblo ató al marido de Paca la Roseta a un pesebre y se llevó a su mujer “a la grupa del caballo hasta lo alto del olivar” (Lorca, 1999: 91). En el acto segundo la criada cuenta a las hijas de su ama que el día anterior llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y quince hombres “la contrataron para llevársela a al olivar” (Lorca, 1999: 116), y acto seguido, Poncia explica que años atrás dio dinero a un hijo suyo para que hiciera lo mismo que aquellos varones, justificando su mentalidad machista al afirmar que “los hombres necesitan esas cosas” (Lorca, 1999: 116). Como hemos podido ver anteriormente, el caso de Poncia no es el único en el que una mujer interioriza y justifica el discurso machista de la sociedad patriarcal en la obra teatral de García Lorca.

---

<sup>14</sup> Conviene recordar aquí que la ONU incluye la privación arbitraria de libertad dentro de los casos de violencia contra la mujer.

Si bien podría existir la posibilidad de que Paca la Roseta hubiera consentido el rapto — según Poncia, Paca iba “tan conforme” cuando los hombres se la llevaron al olivar (Lorca, 1999: 91) — esto no quita el hecho de que la joven pudiera haber deseado mantener relaciones sexuales únicamente con alguno (o algunos) de los hombres que se la llevaron y no con todo el grupo. Asimismo, incluso en el supuesto de que las otras dos mujeres que Poncia menciona fueran prostitutas, es importante subrayar que una parte importante del feminismo considera que el ejercicio de la prostitución es una forma más de violencia y explotación contra la mujer, en este caso sexual (Alberdi y Matas, 2002).

Por último, es preciso mencionar que en esta obra también es posible encontrar un caso de violencia doméstica contra el hombre: el de Evaristo el Colorín (el difunto marido de Poncia). Es la misma criada la que confiesa a las hijas de Bernarda que en el pasado golpeaba a su difunto esposo, al que por poco deja tuerto, y que un día mató a todos sus colorines porque le dijo “no sé qué cosa” (Lorca, 1999: 109). En pocas palabras, Poncia no solo demuestra tener una mentalidad machista, sino que también ejerció la violencia física y psicológica contra su difunto marido (se trata, pues, del tercer caso de violencia doméstica contra el hombre en el conjunto de la obra teatral de Lorca).

### **3. Posibles causas del interés de García Lorca por el asunto de la violencia contra la mujer**

Este artículo ha demostrado que el tema de la violencia contra la mujer es un asunto sumamente recurrente en la obra teatral de García Lorca. Como hemos podido observar a lo largo de este trabajo, el problema de la violencia machista no solo es tratado en sus tragedias más famosas o en sus obras de tipo más realista, sino también en su teatro de marionetas, sus farsas y su teatro imposible o surrealista. Por este motivo, no me parece casual el hecho de que el dramaturgo granadino abordara el asunto de la violencia contra la mujer en la mayoría de sus obras teatrales. Y es que, tal y como consideró Elinor Fuchs: “nothing in the play is without significance”<sup>15</sup>; es decir, ningún aspecto dentro de una obra de teatro es accidental. Aunque es cierto que también resulta posible hallar dentro del conjunto de la obra teatral de García Lorca algunos casos en los que la violencia es ejercida por parte de una mujer hacia un hombre; en mi opinión, el tema de la violencia contra la mujer ocupa un lugar realmente significativo en la obra teatral de García Lorca, como lo refleja el hecho de que este asunto fuera abordado en prácticamente todas las obras teatrales del dramaturgo granadino. Por este motivo, considero que conviene cuestionarnos acerca de las causas

---

<sup>15</sup> En su artículo “EF’s Visit to a Small Planet: Some Questions to Ask a Play” la experta teatral Elinor Fuchs afirma: “nothing in the play is without significance” (Fuchs, 2004: 6).

que podrían haber llevado al célebre poeta y dramaturgo granadino a utilizar esta temática de manera recurrente en su obra dramática.

A este respecto, el crítico Kay García ha debatido sobre los posibles motivos que podrían haber llevado al dramaturgo andaluz a utilizar la violencia de manera recurrente a lo largo de su obra. Según García, el autor granadino podría haber recurrido a la violencia para reflejar la lucha interna de sus personajes, mostrar su propia lucha interior, expresar su hartazgo hacia el teatro burgués o sacudir al espectador (García, 1991: 206).

Pero en el caso específico de la violencia contra la mujer, ¿cuáles son las razones que podrían haber llevado a García Lorca a escribir sobre este tema? En mi opinión, resulta posible identificar diferentes motivaciones de tipo social, personal y/o literario. En primer lugar, el poeta y dramaturgo andaluz podría haber tratado de denunciar de esta manera la violencia y opresión de las sociedades patriarcales contra la mujer y el sometimiento al que el sexo femenino, así como las personas homosexuales (he aquí otro de los asuntos más recurrentes en su obra), se hallaban en su época con respecto al hombre heterosexual. Bajo mi punto de vista, los casos de violencia que diversas mujeres ejercen contra el género masculino en su obra podrían reflejar la frustración de algunas féminas por su rol social, su falta de libertad e igualdad social, y la desilusión por su matrimonio, y vendrían a constatar el hecho de que la violencia es una característica *sine qua non* de la sociedad patriarcal. En el conjunto de la obra teatral de García Lorca los matrimonios nunca tienen lugar entre iguales y ello parece devenir en situaciones de frustración y violencia por parte de ambos sexos.

Por otro lado, esta posible motivación de tipo social por parte de García Lorca podría deberse en parte al supuesto feminismo del autor, el cual ha sido defendido por expertos como Francesca Colecchia, Brenda Frazier y Paul Binding, entre otros. En este sentido, la crítica feminista ha tendido a vincular el posible feminismo de García Lorca con el hecho de que la mayoría de sus obras teatrales estuvieran protagonizadas por mujeres. Sin embargo, no queda del todo claro que esta hubiera sido la intención del dramaturgo granadino en el caso de que las condiciones del teatro español de su época hubieran sido distintas. Y es que en una entrevista con *La Mañana* de Montevideo a la pregunta de por qué su teatro giraba en torno a tantos personajes femeninos, García Lorca reconoció que esta no era una decisión que él se hubiera propuesto —“Pues yo no me lo he propuesto” (Mario Hernández, 1987: 58)— y ante la insistencia del periodista, trató de justificar este hecho de la siguiente manera: “Es que las mujeres son más pasión, intelectualizan menos, son más humanas, más vegetales. Por otra parte, gran dificultad encontraría un autor para dar sus obras si los héroes fueran hombres. Hay una crisis lamentable de actores, buenos actores, se entiende” (Mario Hernández, 1987: 58).

Como apunta John Walsh, “podemos decir que sus grandes obras trataban de mujeres porque Lorca aprendió a escribir papeles para grandes actrices, pues el teatro en 1930 se concebía en

términos del papel central de las mujeres” (Walsh, 1988: 282). Las grandes compañías de su época estaban dirigidas por mujeres tanto en España como en Argentina, lugares en los que García Lorca estrenó y dirigió sus obras. Además, sabemos por muchas de las declaraciones emitidas por García Lorca y su entorno que el dramaturgo escribía muchas de sus obras con una ya actriz en mente o después de consultar sus ideas con varias de ellas (este era generalmente el caso con las actrices y directoras Margarita Xirgú y Lola Membrives).

Sin embargo, esto no significa que García Lorca no pudiera tener una posición feminista con respecto al estatus de la mujer en su época, pero considero que debemos ser cautos a la hora de etiquetar al dramaturgo bajo una ideología, puesto que también es posible encontrar muchos personajes femeninos conservadores y defensores del patriarcado en su obra<sup>16</sup>.

Por otra parte, algunos expertos e intelectuales como Francisco Umbral e Isabel de Armas han querido ver en las protagonistas femeninas de García Lorca una razón personal. Según su punto de vista, el dramaturgo podría haber recurrido a la mujer para encarnar su deseo por el sexo masculino (a través de una especie de “enmascaramiento”). De manera similar, Walsh también consideró que, en el caso específico de García Lorca, “probablemente tiene importancia el hecho de que sea homosexual” (Walsh, 1988: 280).

No obstante, bajo mi punto de vista, la homosexualidad de García Lorca y las condiciones de la industria teatral de su época no explican de por sí el hecho de que el dramaturgo decidiera abordar el asunto de la violencia contra la mujer de manera recurrente en su obra. Ambas causas podrían haber influido en él a la hora de elegir una protagonista femenina para muchas de sus obras, pero esto no significa que sus piezas teatrales tuvieran que abordar necesariamente el tema de la violencia contra la mujer.

En este sentido, considero que tampoco sería descartable advertir una motivación literaria, ya que la violencia no solo añade conflicto a la obra sino también profundidad a los personajes (lo que ayuda a hacerlos más interesantes desde un punto de vista estrictamente artístico). Además, el tema de la violencia contra la mujer es un asunto frecuente en la tradición literaria española e inglesa sobre la que se apoyaba el dramaturgo andaluz, lo que podría explicar también en parte su interés por esta cuestión. En el siguiente apartado me referiré con algo más de detalle al asunto de la violencia contra la mujer en la tradición literaria en la que se apoyó el dramaturgo granadino, fundamentalmente en la literatura del Siglo de Oro español y el teatro isabelino inglés.

---

<sup>16</sup> Al igual que Linda Materna, no niego la protesta sociopolítica de García Lorca en sus obras ni el sometimiento de sus protagonistas femeninas ni la simpatía del autor hacia estas, y estoy de acuerdo con ella en que aunque la presentación de sus personajes femeninos “sea loable en algunos aspectos, revela ciertas limitaciones” (Materna, 1988: 273). En mi opinión, muchas de las protagonistas del teatro de García Lorca son mujeres conservadoras que defienden los roles tradicionales de género impuestos por la sociedad patriarcal (este es el caso de Yerma, de la zapatera, Bernarda Alba, Poncia, Marcolfa, la madre de Rosita, etc.) o féminas –en su mayoría jóvenes– que resultan más apasionadas e instintivas que racionales y que tienden a definir su propio ser a través del hombre al que aman (Mariana Pineda, Adela, Belisa, Rosita, la protagonista de *Bodas de sangre*, etc.).

#### 4. La violencia contra la mujer en la tradición literaria anterior a García Lorca

Como he mencionado anteriormente, el tema de la violencia y la opresión de la mujer es un asunto recurrente en la tradición literaria en la que se basó el dramaturgo andaluz a la hora de desarrollar su obra teatral, como es el caso del teatro isabelino inglés y del teatro del Siglo de Oro español. En el caso concreto del teatro isabelino, la huella del dramaturgo inglés William Shakespeare está muy presente en varias obras de teatro lorquianas, como *El maleficio de la mariposa*, *La zapatera prodigiosa*, *El Público* o *El sueño de la vida*, entre otras. A este respecto, Andrew A. Anderson ha señalado que en la obra de García Lorca es posible encontrar referencias más o menos explícitas a diversas obras teatrales de Shakespeare como, por ejemplo, *Hamlet*, *Othello*, *MacBeth*, *Ricardo III*, *La fierecilla domada*, y *Mucho ruido y pocas nueces*<sup>17</sup>.

En este sentido, Alberdi y Matas han apuntado que el dramaturgo inglés, uno de los referentes más obvios en el teatro de García Lorca, “trata los temas de la violencia contra las mujeres: la violación en *Lucrecia*, las relaciones conyugales vistas como un proceso de doma de la mujer rebelde en *La fierecilla domada*<sup>18</sup> y la cuestión de los celos y el asesinato en *Otelo*” (Alberdi y Matas, 2002: 55). En este trabajo ha quedado patente la influencia de *La fierecilla domada* en *La zapatera prodigiosa* y de *Romeo y Julieta* en *El Público*.

Por lo que se refiere a la posible influencia del asunto de la violencia contra la mujer en la tradición literaria española anterior a García Lorca, esta temática es especialmente recurrente en la literatura del Siglo de Oro, en la que tanto se apoyó el dramaturgo granadino y en la que, como sabemos, abundan los casos de mujeres violadas o engañadas, matrimonios forzosos y malos tratos. La influencia de la literatura del Siglo de Oro español se observa notablemente en la dramaturgia García Lorca, con especial hincapié en su ciclo farsesco, en el que se incluirían obras como *Títeres de Cachiporra*, *El retablillo de don Cristóbal*, *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*; si bien también resulta posible poder apreciarla en otras obras posteriores como *El Público* o *El sueño de la vida*, dada la importante influencia del auto sacramental y del tema del sueño en estas últimas dos obras.

Con respecto al asunto de la violencia contra la mujer, Alberdi y Matas señalan que Calderón de la Barca, uno de los referentes más claros de la literatura del Siglo de Oro en el teatro de García Lorca:

“Es quizás el que mejor retrató la obsesión por la honra como elemento fundamental de la sociedad de su época, y en buena medida la honra se vincula al control de la esposa. *El médico de su honra* y *El*

<sup>17</sup> Para más información sobre este tema, recomiendo leer el artículo de Andrew Anderson “Some Shakespearian Reminiscences in García Lorca’s Drama”.

<sup>18</sup> Esta obra ha sido a menudo relacionada con *La zapatera prodigiosa*, si bien la crítica también ha querido ver en esta obra lorquiana la influencia del entremés *El juez de los divorcios*, de Miguel de Cervantes.

*pintor de su deshonra* son ejemplos de comedias en las que la idea del asesinato por celos aparece con toda naturalidad. Otro aspecto que también se refleja sin darle la menor importancia es el de castigar y pegar a la esposa” (Alberdi y Matas, 2002: 57).

Asimismo, las alusiones a los malos tratos son también comunes en la obra de otro de los mayores referentes del Siglo de Oro español el teatro de García Lorca: Félix Lope de Vega. Por ejemplo, en *La Dorotea* su protagonista se queja de ser víctima de la violencia contra la mujer (“Pusístemela mano en el rostro por celos”) y en otra obra de este mismo autor se repite un terrible refrán sobre la mujer casada (“la mujer, como la mesa, siempre sojuzgada y la boca, como la muleta, siempre ensangrentada”) (ibídem).

Por ello, resulta interesante observar la manera en la que García Lorca retoma y a la vez renueva el tema de la violencia contra la mujer en la tradición literaria anterior a él al incluir en su obra varios casos de violencia doméstica ejercida por parte de una mujer contra un hombre. En mi opinión, en la obra de García Lorca es posible observar un cambio en el rol femenino con respecto a la tradición literaria anterior, puesto que las protagonistas femeninas lorquianas se rebelan y ejercen la fuerza y la violencia contra el sexo masculino en varias de sus obras. En resumidas cuentas, en la literatura del Siglo de Oro unas de las pocas formas en la que se permitía a las mujeres rebelarse contra el sistema patriarcal era disfrazándose de hombres y persiguiendo a su amante con el objetivo de recuperar su honra; sin embargo, en el teatro de García Lorca la mujer también se convierte en verdugo del varón.

A este respecto, conviene señalar que María Teresa Babín también percibe un cambio en las protagonistas femeninas de la obra lorquiana con respecto a épocas literarias anteriores (Babín, 1961). Este cambio podría tener que ver, en mi opinión, con la alteración del rol femenino y las transformaciones de tipo social y político que se vivieron durante la Segunda República, período en el que se inserta parte de la obra del dramaturgo granadino.

## 5. Conclusiones

A modo de conclusión, esta investigación se ha propuesto releer la obra dramática de García Lorca con el objetivo de examinarla desde una nueva perspectiva, ofreciendo una lectura contemporánea sobre el asunto de la violencia contra la mujer y la relación entre algunos de sus principales personajes femeninos y masculinos en el conjunto de su obra teatral.

Aunque este trabajo ha llegado a la conclusión de que no se puede asegurar con certeza cuáles fueron las motivaciones que llevaron a García Lorca a abordar el tema de la violencia contra la mujer en la mayoría de sus obras teatrales, creo acertado pensar que debió existir al menos una razón social para ello, y que, probablemente, el dramaturgo granadino buscó denunciar en su teatro

el sometimiento de la mujer al varón y la extremada violencia de la sociedad patriarcal de su tiempo. Ello no significa que esta fuera la única motivación de García Lorca a la hora de abordar esta grave lacra social en su obra, pero tampoco considero plausible que el poeta y dramaturgo andaluz se dejara llevar únicamente por una motivación literaria y/o por las condiciones de la industria teatral de su época a la hora de tratar el problema de la violencia contra la mujer en la mayoría de sus obras teatrales.

En cualquier caso, considero que lo relevante de este trabajo es que ha puesto de manifiesto el hecho de que el estudio y la lectura de la obra teatral de García Lorca refleja muchas de las causas, manifestaciones y dimensiones de la violencia machista en las sociedades patriarcales, lo cual nos permite reflexionar no solo sobre la posición de la mujer en la sociedad patriarcal de la España del siglo XX, sino también sobre la vigencia de este tipo de violencia en nuestras sociedades del siglo XXI, sobre cuánto hemos avanzado y todo el camino que aún nos queda por recorrer en esta materia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alberdi, Inés y Natalia Matas (2002): *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Colección Estudios Sociales 10. Barcelona: Fundación “la Caixa”.
- Álvarez, Enrique (2010): “Queer Arcadia: On Cultural Landscapes, Violence, and Power in Federico García Lorca's 'Poema doble del lago Eden’”. En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 34, nº 2, pp. 265-283.
- Anderson, Andrew (1985): “Some Shakespearian Reminiscences in García Lorca’s Drama”. En: *Comparative Literature Studies*, vol. 22, nº. 2, verano de 1985, pp.187-210.
- Armas, Isabel de (1986): “García Lorca y el segundo sexo”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, vol. I, nº. 433-434, julio-agosto, pp. 129-138.
- Aróstegui Sánchez, Julio (2006): “La contemporaneidad, época y categoría histórica”. En: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 36, nº. 1. Disponible en: <http://journals.openedition.org/mcv/2338> [09/05/2019].
- Babín, María Teresa (1961): “La mujer en la obra de García Lorca”. En: *La torre: revista general de la Universidad de Puerto Rico*, vol. 9, nº. 34, pp. 125-137.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2001): “Violencia y frustración en Federico García Lorca: poesía y teatro”. En: *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: [I Congreso Nacional Literatura y Sociedad*, pp. 29-54.
- Fuchs, Elinor (2004): “EF’s Visit to a Small Planet: Some Questions to Ask a Play”. En: *Theater*, vol. 34, nº. 2, pp. 5-9.

- García, Kay (1991): “Violence in Two Plays by Federico García Lorca”. En: James Redmond (ed.): *Violence in Drama*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 203-213.
- García Lorca, Federico (1990): *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Margarita Ucelay (ed.). Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_. (n.d.) *El maleficio de la mariposa*. Disponible en: <http://www.ctvteatro.com/Biblioteca/Federico.Garcia.Lorca/El%20maleficio%20de%20la%20mariposa.pdf> [26/02/2019].
- \_\_\_\_\_. (2000): *El público. El sueño de la vida*. Antonio Monegal (ed.). Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (n.d.): *El retablillo de don Cristóbal*. Joaquín Esteban (ed.).
- \_\_\_\_\_. (1999): *La casa de Bernarda Alba*. Mariano de Paco (ed.). Barcelona: Octaedro.
- \_\_\_\_\_. (1982): *La zapatera prodigiosa*. Mario Hernández (ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. (1987): *Mariana Pineda*. Robert G. Havard (ed.). Warminster: Aris & Phillips.
- \_\_\_\_\_. (1998): *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*. Christian De Paepe y Annabella Cardinali (eds.). Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_. (1938): *Yerma*. Guillermo de la Torre (ed.). Buenos Aires: Editorial Losada.
- Hernández, Mario (1987): “Cronología de *Bodas de Sangre* (1928-1938), ilustrada con la palabra de Federico García Lorca”. En: Piero Menarini (ed.): *Bodas de Sangre*. Bologna: Atesa, pp. 43-63.
- Jiménez-Vera, Arturo (1974): “Violence in *La casa de Bernarda Alba*”. En: *Rivista di Letterature Moderne e Compare* vol. 27, pp. 45-49.
- Materna, Linda (1988): “Los códigos genéricos sexuales y la presentación de la mujer en el teatro de García Lorca”. En: Ángel G. Loureiro (ed.): *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, pp. 263-275.
- Meranini, Piero (1999): “El maleficio de la mariposa en la prensa diaria madrileña”. En: Piero Menarini (ed.): *El maleficio de la mariposa*. Madrid: Cátedra, pp. 215-227.
- Martín, Eutimio (1985): “*Yerma* o la imperfecta casada”. En: Ricardo Domenech (ed.): *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra/Teatro Español, pp. 93-122.
- Vallejo Rubinstein, Claudia (2005): “Representación de la violencia contra las mujeres en la prensa española (El País/ El Mundo) desde una perspectiva crítica de género. Un análisis crítico del discurso androcéntrico de los medios”. Disponible en: [www.dissoc.org/recursos/tesis/Tesis\\_Vallejo.pdf](http://www.dissoc.org/recursos/tesis/Tesis_Vallejo.pdf) [26/02/2019].
- Velázquez Cueto, Gerardo (1983): “De Lorca a Martín Recuerda: Crónica de una violencia siempre anunciada”. En: *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, vol. 440-441, pp. 23-24.
- Walsh, John (1988): “Las mujeres en el teatro de Lorca”. En: Ángel G. Loureiro (ed.): *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, pp. 279-295.