

Yerma: espacio, género y destino

Mónica Casado Folgado (UO256747@uniovi.es)

Tutor: José Leopoldo Sánchez Torre

Grado en Lengua Española y sus Literaturas

Curso académico 2019 / 2020

Convocatoria ordinaria (junio-julio 2020)



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

Índice

| | |
|-------------------------------------|----|
| 1. Introducción..... | 2 |
| 2. El espacio en <i>Yerma</i> | 3 |
| 3. El género y el espacio..... | 21 |
| 4. Conclusiones..... | 36 |
| 5. Bibliografía..... | 38 |

1. Introducción

Es bien sabido que, en las obras que se adscriben al género teatral, el espacio juega un papel fundamental en el desarrollo de la acción, especialmente debido a la importancia que este elemento cobra a la hora de representarlas ante un público. En la tragedia *Yerma*, de Federico García Lorca, encontramos que la organización de los espacios contribuye a la significación en gran manera. Es mejor conocido el papel del elemento espacial en su obra hermana, *La casa de Bernarda Alba*, en la que el espacio se encuentra tematizado hasta tal punto que «la sobrecarga semántica de este [lo sitúa] [...] en el núcleo de la significación o tema de la obra» (García Barrientos, 2001: 149).

A pesar de que en *Yerma* el espacio no alcanzará unos niveles en absoluto similares de tematización, sí que consideramos que su análisis servirá para, al menos, entender desde otra perspectiva la significación de esta, ya que los estudios que se le suelen dedicar no siempre incluyen unas observaciones pormenorizadas sobre este elemento.

La gran pregunta que nos haremos y a la que debemos responder es: ¿se trata *Yerma*, el personaje principal, de una mujer que rivaliza con y logra vencer a la sociedad a la que supuestamente se enfrenta? Para ello, además de servirnos del análisis espacial, aplicaremos a las conclusiones que de él se desprendan una perspectiva de género, siempre necesaria a la hora de comentar todo lo que tenga que ver con el sujeto femenino y las problemáticas a las que este se enfrenta.

El trabajo, pues, constará de dos secciones, seguidas de sus debidas conclusiones. Se llevará a cabo una reflexión sobre los diferentes elementos dramáticos y la manera en que arrojan luz sobre la significación de la obra, para lo cual tendremos en mente la categorización de *Yerma* como «tragedia neosimbolista» (Doménech, 2008); al respecto de esto último se acudirá a diferentes estudios que versan sobre la simbología en la producción literaria de García Lorca (Arango, 1995; Díez de Revenga Torres, 1976).

Por tanto, en este trabajo se analizarán ciertos aspectos de la obra, con especial incidencia en el espacio y género, para dar una respuesta a la cuestión planteada sobre la lucha del personaje principal.

2. El espacio en *Yerma*

El espacio es fundamental a la hora de efectuar el análisis de una obra de teatro. Según García Barrientos (2001: 121-122) este es «el “punto de acceso”» en cuanto a que en el teatro equivale a la voz narrativa de la novela, es decir, algo

será dramático si entra en el espacio, y no lo será si permanece fuera de él [...]. [Se ha de tener en cuenta] la importancia capital que para la construcción dramática tiene el espacio como constituyente fundamental de eso que llamamos «drama», y que es primordialmente algo que se ve porque está o porque ocurre en un espacio. (García Barrientos, 2001: 123)

Queda establecida, pues, la necesidad y la importancia de realizar un análisis del espacio en *Yerma* para así llegar a unas conclusiones satisfactorias sobre la significación de la obra. Para efectuarlo, primero será necesario acotar cuál es el espacio que vamos a analizar, y de qué forma. Se debe considerar que el espacio en las obras teatrales se dibuja, por lo general, con la representación de las mismas en mente. De hecho, García Barrientos establece una diferenciación entre tres tipos de espacios pertinentes para el análisis de este género: el espacio *diegético*, el *escénico* y el *dramático*.

El espacio *diegético* es el «espacio de la ficción» (García Barrientos, 2001: 127-128), el aunamiento de todos los lugares que componen el universo ficticio del cual se representa una sección, esto es, los espacios concernientes a la obra que se analiza. El espacio *escénico*, por otra parte, es aquel que «sirve de soporte al espacio ficticio del argumento en su puesta —literalmente— en escena» (García Barrientos, 2001: 128). El espacio *dramático* será, pues, la relación entre los dos anteriores, la forma en la que ese espacio físico representante, la escena, nos acerca y abre una ventana hacia ese espacio diegético y por lo tanto ficticio que en un principio no habría sido visible para el espectador. Esta división supone para nosotros un problema, ya que este trabajo se dedica principalmente al estudio del texto dramático, pero en ningún momento al de una representación teatral concreta. No obstante, los signos que aparecen a lo largo de la obra arrojan luz sobre las indicaciones de la misma para su representación, más allá de lo que su director de teatro pueda elegir a la hora de ejecutar su espectáculo. Por tanto, se realizará un análisis de los diferentes signos que aparecerán, siguiendo la clasificación que nos ofrece García Barrientos (2001: 133-135) y que referimos a continuación.

Para empezar, contamos con los signos *escenográficos*, esto es, decorado, iluminación y accesorios. A continuación, tenemos los signos *lingüísticos*, de los que tan solo tendremos en cuenta la palabra, y en especial el silencio. Seguidamente, prestaremos

atención a los signos *actorales*, tanto a los de expresión corporal —los gestos o el movimiento—, como a vestidos o elementos corporales caracterizadores. Por último, veremos los signos de carácter *sonoro* o *musical*.

Todos estos elementos se pondrán en relación con la caracterización que llevan a cabo del espacio dramático, como ya hemos dicho, pero sobre todo nos interesará centrarnos en cómo dan lugar a una gradación de la representación de los espacios de la que García Barrientos habla, y según la cual diferencia otros tres tipos de espacios: *patentes*, *latentes* y *ausentes* (García Barrientos, 2001: 135-143). Para la primera distinción se basará en el binomio *visible / no visible*, según el cual los espacios *patentes* son aquellos visibles para los espectadores; de la misma manera, utilizará ese mismo binomio para distinguir en la diégesis *latente* de *ausente*, siendo el primero visible para los personajes, y el segundo no visible, separado ya sea por espacio o por tiempo, es decir, autónomo.

Veremos, por último, cómo todas estas distinciones entre signos, espacios, visibilidad y ficción se entrelazan e interaccionan entre cuadros y actos en *Yerma*.

En primer lugar, contamos, como hemos dicho, con los espacios visibles, y para iniciar su análisis comenzaremos por los signos escenográficos; prestaremos especial atención a aquellos que tengan que ver con la iluminación. Esta «tiene la función, verdaderamente imprescindible, de actualizar el espacio, esto es, de dotarlo de existencia dramática, de hacerlo precisamente “visible”» (García Barrientos, 2001: 136). Las indicaciones para esta en *Yerma* tienen que ver mayoritariamente con la representación del paso del tiempo a lo largo de los actos, ya que «cada acto de *Yerma* comienza muy de mañana y termina al crepúsculo, así abarcando cada uno un solo día» (Greenfield en Martínez Carro, 2018: 250). Los signos utilizados para llamar la atención sobre este aspecto varían a lo largo de la obra. En algunos casos, se indica en las acotaciones, como al inicio del acto tercero: «Casa de DOLORES, la conjuradora. Está amaneciendo» (García Lorca, 2017: 93); en otros, como en el segundo cuadro del primer acto o el primer cuadro del segundo acto, ni siquiera se menciona verbalmente, pero se entiende que las actividades y el espacio en que se llevan a cabo no se pueden darse si no es durante el día.

La iluminación se utiliza igualmente para modificar la atmósfera de los momentos en los que se da una escena significativa; los dos casos con los que contamos tendrán que ver con Víctor. Se resalta en las acotaciones una modificación de la luz muy concreta: la primera vez que esto ocurre es al principio del primer acto, en el que se habla de «una

extraña luz de sueño» (39)¹ para dar una sensación de onirismo e indicar la no-realidad de la escena con el pastor y el niño, entendiendo que el primero es Víctor, y que este podría darle el hijo que ansía. Al finalizar el sueño, se indica un cambio: «la luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera». La primavera es el momento del nacimiento, de la fertilidad, lo cual irá en relación con esa escena onírica que hemos visto y sus personajes. La segunda ocasión en que se utiliza un cambio similar en la iluminación es en la escena de la despedida de Víctor: «la escena está en una suave penumbra» (89); esta se arregla con el objetivo de crear una sensación de intimismo para sentar el tono de la conversación que mantendrán Yerma y él a continuación.

Hay unos momentos en que la iluminación, más que para atenuar o modificar el tono de la escena que está teniendo lugar, se utiliza para focalizar la atención en unos puntos concretos. Es el caso de la acotación en ese intercambio que mencionamos entre Yerma y Víctor, en el momento en que una de las hermanas de Juan aparece y «se dirige lentamente hacia la puerta, donde queda fija, iluminada por la última luz de la tarde» (89). Este detalle sirve para resaltar la vigilancia constante a la que se ve sometida la protagonista, especialmente debido a su interacción con Víctor.

Además, se hace patente un contraste de iluminación al final de ese mismo acto. En esa escena, cuyas acotaciones indican que se encuentra «casi a oscuras» tras la escapada de Yerma, aparece una de las hermanas con un velón. La simbología de este en la obra de Lorca la explica Salazar Rincón (1999: 201, 206):

No hay que olvidar, sin embargo, que las velas, los candiles y otros instrumentos de alumbrado similares, si bien se hallan a medio camino, desde el punto de vista simbólico, entre la plenitud del sol y el reino de las tinieblas, y entre la luz y la sombra, por lo tenue de su llama comparten ante todo los valores de la oscuridad y de la noche, y, con ellos, los sentimientos de pena, desorientación, congoja y muerte que en nuestro interior despierta el firmamento sin luz, lo cual es especialmente cierto en la obra de Federico García Lorca.

[...] Pero junto a los valores que hemos citado hasta ahora, los cirios y los velones tienen un significado muy preciso, como emblemas de la muerte, en los escenarios que Federico retrata, en que evocan, a veces de una manera simbólica, a menudo con una imaginería de carácter realista, el ambiente típico de velatorios y entierros.

De hecho, especifica que la aparición de ese velón en *Yerma* en manos de una de las hermanas supone un «símbolo de una vida ensombrecida» (Salazar Rincón, 1999: 212). Lorca mismo, en la acotación, indica que el velón «no debe dar al teatro luz ninguna, sino la natural que lleva» (92), precisamente con el objetivo de aumentar la impresión de

¹ A partir de este punto, todas las citas provenientes de la obra analizada se indicarán únicamente mediante el número de página, con el objetivo de evitar reiteraciones innecesarias. La edición que se utilizará en todos los casos será García Lorca, 2017.

contraste absoluto entre la débil llama y la oscuridad. Esto, sumado a los signos sonoros, de los que hablaremos más adelante, está diseñado para generar una sensación de agobio y opresión en el espectador, y así hacerle partícipe de los sentimientos de Yerma. Aparecen también unos «cirios rizados» (105) que las mujeres llevan en la procesión hacia la ermita, en la romería, pero no se hace mención a la iluminación que de estos pueda proceder. Durante todo el último acto se limitará a ir indicando, mediante acotaciones, la oscuridad progresiva de la escena, en la que solamente destacará la luz de la luna, pues como menciona Juan: «con la luna estás hermosa» (116); de hecho, anteriormente se habrá producido una identificación de la protagonista con el astro lunar: «Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma en el cielo» (101). Esta, símbolo unido a la fecundidad y los sacrificios (Arango, 1995: 195), preludiará una desgracia (Díez de Revenga Torres, 1976: 24): el asesinato de Juan.

Edwards (1983: 283) asegura lo siguiente con respecto a la iluminación en la obra: «desempeñará también un papel importante en el denso entramado de la obra. En términos generales, el caminar de Yerma hacia la oscuridad de la desesperanza vendrá físicamente expresado por la luz del escenario». Vemos que esa alegría y esperanza que se daban en la escena inicial de la obra al final se han desvanecido totalmente, en especial debido al enfrentamiento con Juan en casa de Dolores. El hecho de que se incida tanto en la progresiva oscuridad del último cuadro es significativo, pues en la noche total, en la oscuridad como símbolo de la desesperación y la pérdida de la esperanza, es cuando Yerma matará a su esposo. Se produce una progresión desde la inicial luz primaveral, tras la visión onírica del pastor y el niño —quienes dan cuenta de los deseos de fertilidad de Yerma—, hasta el final bañado de luz de luna, donde la mujer, en vez de dar vida, dará la muerte.

El siguiente elemento que comentaremos con respecto a la escenografía será el decorado. Debemos apuntar que las indicaciones sobre este en las acotaciones son más bien escuetas. Se mencionan ciertos objetos caracterizadores del espacio, sobre todo durante los dos cuadros que transcurren en la casa de Yerma, así como en la romería. En el primer cuadro del primer acto, se habla de un «tabanque de costura» situado a los pies de la protagonista, así como de un «reloj» (39). Este elemento representa las labores del hogar y la preparación para el niño, labores a las que Yerma se entrega en el día a día. El reloj representa el tiempo que pasa (Edwards, 1983: 236), y adquirirá tintes irónicos, ya que el tiempo es precisamente lo que irá precipitando la agonía de Yerma al verse sin hijos; es la vía que posibilita esa progresión del personaje principal hacia la oscuridad.

En este mismo cuadro aparece el personaje de María con un lío de ropa en las manos (44), que Yerma se ofrece a coser tras enterarse de su embarazo. Unido a la conversación que mantienen, en la que María expresa su desconocimiento y su poca preparación para el papel de madre, el lío de ropa cobra sentido para resaltar la capacidad maternal de Yerma, así como la habilidad de esta para lo que tenga que ver con la venida de los hijos. María ha alcanzado sin esfuerzo la maternidad, aunque no parece estar muy a la altura del acontecimiento, mientras que Yerma sí que está preparada, pues su necesidad de ser madre es más fuerte que cualquier otra cosa; a pesar de todo, la protagonista no será capaz de quedarse embarazada. En el segundo cuadro del primer acto, Yerma regresa con una cesta de llevar la comida a Juan. Esta cesta, suponemos, viene vacía, y de nuevo representa las tareas domésticas de Yerma, esta vez no en un entorno cerrado, sino en el campo abierto.

La cesta, en cuanto a su calidad de recipiente de transporte, se relaciona en gran medida con los cántaros que Yerma traerá de la fuente en el segundo cuadro del segundo acto. Aquí, aparece cargando unos cántaros llenos de agua, y una de sus cuñadas vaciará con una jarra el agua fresca que ha traído la joven a casa:

Los cántaros, presentes en toda la escena, objetos inanimados y sin vida, pero llenos de esa fuerza vital de la Naturaleza que Yerma no podrá nunca alcanzar. También, en otro sentido, la figura de Yerma estará unida a los cántaros, de los que Juan y sus hermanas van sacando lentamente el agua, dejándolos secos y vacíos, de la misma forma que van vaciando la vida de Yerma. (Edwards, 1983: 259)

Estos, continúa Edwards (1983: 272), se mantienen en esa posición durante todo el cuadro, a modo de «contraste irónico para la seca y estéril Yerma, para su marido y para sus dos hermanas marchitas». En esta escena también se especifica la existencia en el hogar de una alacena y una fuente, elementos domésticos y materiales con los que trastean las cuñadas. Es curioso que sean estas, precisamente, quienes las utilizan, así como son quienes se apropian de los cántaros que Yerma ha traído a la casa.

En la acotación del último cuadro, se mencionan las ruedas del carro y junto a ellas, unas mantas que forman una tienda (103). Estas conforman una suerte de espacio cerrado incluso en medio de un espacio natural, aunque no tan hermético como podría serlo el hogar de Yerma. Además, las mujeres llevan ofrendas a la ermita como exvotos para conseguir fertilidad. Los cirios rizados, ya comentados, indican muerte o espiritualidad; sin embargo, las expresiones de esta última que veremos aquí estarán enfrentadas. Las cintas en las manos de las jóvenes durante el desarrollo de la danza del Macho y la

Hembra darán una sensación de ritual, de alegría y festividad pagana, de Naturaleza, en contraposición a los exvotos que se transportan a la ermita; esta se trata en principio de un espacio católico, pero tan solo es una fachada de pulcritud y decoro para ocultar lo que realmente ocurre durante la festividad.

La caracterización de la escena en este cuadro presenta similitudes con la del cuadro primero del segundo acto, en cuanto a que ambas dan lugar a una cierta apertura del espacio en un entorno más natural, alejado de las paredes de la casa de Yerma y Juan o de Dolores la Conjuradora. En el último cuadro se menciona la ermita, visible en la escena, pero se trata de un espacio, suponemos, cerrado, que ahora contemplamos desde el exterior. La tienda de Juan y Yerma, junto al carro, creará una cierta separación de espacios entre el dentro y el afuera, aunque de alguna forma ese material de las telas parece algo más permeable, no tan asfixiante como podrían serlo las paredes de su hogar.

El primer cuadro del segundo acto, por su parte, aparece caracterizado como un «torrente donde lavan las mujeres del pueblo» (67). En este caso, no se menciona en ningún momento la iluminación o el tramo de la jornada en que nos encontramos, pero debido a la liviandad y situación de la acción, entendemos que debe ser de día. No hay a la vista del espectador ningún tipo de construcción, solamente se observa al grupo de mujeres repartidas y «situadas en varios planos» (67) en un entorno completamente natural. Cabría preguntarse si el segundo cuadro del primer acto no sería también significativo en cuanto a su apertura en un medio natural; sin embargo, ese pequeño segmento de campo se presentará más bien como un lugar de paso entre los distintos personajes, sin una caracterización tan clara como la que el resto de cuadros situados a cielo abierto poseen.

La escenificación, precisamente, es la manera de acotar y dar identidad a los espacios patentes o visibles para el espectador. Dentro de estos espacios visibles es donde somos testigos de los movimientos y gestos de los personajes, de su lugar en la escena y de sus desplazamientos, es decir, los signos actorales se complementan con los signos de la escena. Serán estos los que analicemos a continuación.

Según Edwards (1983: 280), «en *Yerma*, el movimiento de los personajes con frecuencia acompaña o refuerza el diálogo». En general, la joven se muestra cada vez más sombría a medida que las interacciones con otros personajes avanzan. En el primer cuadro del primer acto observamos un cambio en su ánimo gracias a la evolución de sus gestos, expresados en las acotaciones. Ella comienza feliz, cantando al niño que vendrá, pero, a través de los breves encuentros con Juan, María y Víctor, irá mudando ese estado alegre del inicio por el silencio: deja de cantar. Es llamativa la gradación de los intercambios

con estos tres personajes. Al llegar Juan, mantiene una breve conversación con él, que ya da muestras del desinterés de este por tener hijos y de su deseo de que Yerma permanezca en el espacio doméstico cerrado. A continuación, con la llegada de María y su noticia del embarazo, la protagonista se muestra sorprendida y alegre por ella, para luego pasar a mostrarse cada vez más callada y ansiosa. Con la entrada de Víctor, la joven dará señales de nerviosismo e intranquilidad, lo cual se indica en las acotaciones, que van primero de «ríe» a «temblando», a continuación a «casi ahogada» y por último terminan «con angustia» (51). Tras la salida de Víctor, la protagonista arrancará a cantar «con pasión», para después terminar apática, cosiendo y mirando al vacío, pensativa.

Todos estos gestos de Yerma acompañan a esa idea de una progresión hacia la oscuridad de la que hablábamos con respecto al uso de la iluminación durante la obra. Su estado ansioso se mantiene a lo largo de los cuadros siguientes; la mujer acabará volviendo a su casa sola al final del primer acto, de mal ánimo tras los reproches y las quejas de Juan.

En el cuadro de las lavanderas, tan solo sabemos de la situación en casa de Yerma debido a la conversación que estas mantienen. No disponemos de una gran cantidad de gestos ni de acciones en esta escena más allá de los cantos, el chismorreo y la tarea de lavar en sí. Las mujeres dan muestras de felicidad, de un estado de alegría y distensión cuyo tono se ve interrumpido con la llegada de las cuñadas de Yerma, vestidas de luto, que de la misma manera que las lavanderas, llegan al torrente para lavar la ropa. Sin embargo, lo harán «en medio de un silencio» (72), en contraste con las canciones del resto de mujeres. Es necesario destacar las canciones sobre la fertilidad a las que recurren estas últimas para hacer más llevadera su acción, así como la simbología de fertilidad que posee el río por ser agua corriente; este es «agente fecundador, fuerza y libertad gozadora de plenitud vital» (Gil, 2017: 23), a la vez que símbolo de protesta social en la obra de Lorca. El río evoca el paso del tiempo y esa eterna lucha entre la vida y la muerte (Arango, 1995: 212). Así, vemos que se acentúa la oposición entre las lavanderas y las cuñadas; las primeras, a pesar de la tarea doméstica que llevan a cabo, parecen más en sintonía con el exterior, con la vida y la naturaleza, evidenciado sobre todo en sus canciones eróticas sobre la fertilidad. Por el contrario, las cuñadas son bien distintas, pues no solo visten de luto, sino que en un momento dado una de las lavanderas comentará las actividades que estas realizan en el hogar de Yerma, fuera ahora del espacio visible:

Cada hora que transcurre aumenta el infierno en aquella casa. Ella y sus cuñadas, sin despegar los labios, blanquean todo el día las paredes, friegan los cobres, limpian con vaho los cristales, dan aceite a la solería, pues cuando más relumbra la vivienda más arde por dentro. (71)

Al llegar al torrente, estas se disponen a realizar la misma acción que las demás mujeres, pero ya codificada de manera totalmente distinta. Edwards (1983: 248) habla de la esterilidad en torno a ese acto de limpiar compulsivamente la casa, y, con su aparición, las hermanas expresan «una falta de vida que contrasta con la animación de las otras mujeres y que viene a expresar también la melancolía de Yerma» (Edwards, 1983: 250). El único momento del cuadro en que llevan a cabo un gesto explícito es al escuchar mencionar a Víctor, o más bien la ausencia de este; lo cual nos da una indicación, precisamente, de la razón de la estancia de las hermanas de Juan en casa de Yerma: han acudido en calidad de vigilantes.

En el espacio visible ya habremos reparado en las razones por las que Juan sospecha de Víctor, así como todos los demás vecinos, que se dedican a esparcir habladurías. En el primer cuadro, Yerma se mostraba visiblemente nerviosa en su interacción con el pastor, lo cual ya nos permite deducir que algo está ocurriéndole. En el segundo cuadro, se arroja luz sobre el asunto gracias a la conversación que la protagonista mantiene con la Vieja en el camino: primero, sobre el problema de incompatibilidad entre Yerma y su marido, por el cual no siente ningún tipo de atracción, y segundo, sobre esa atracción que sí ha sentido por Víctor, años atrás. La protagonista también rechaza la posibilidad de «buscar en el hombre al hombre nada más» (56), algo que, según mantiene la Vieja, es necesario para quedarse encinta.

Sin embargo, a pesar de ese rechazo explícito de Yerma, son bien distintas sus reacciones hacia el joven pastor. Hay dos acotaciones significativas en esta escena, y la primera de ellas será: «sin el menor gesto comienza una lucha entre los dos personajes» (64). Ella está «temblando», una de las reacciones que menciona la Vieja y que Yerma asegura que su marido no provoca en ella. La segunda acotación la tendremos tras la indicación de la incapacidad de Víctor de oír lo que Yerma oye: «[ella] lo mira fijamente, y Víctor la mira también y desvía la mirada lentamente, como con miedo» (64). Aquí se nos da a entender que por parte del joven podría haber también algún tipo de atracción o de sentimiento; no obstante, él no pone lo suficiente de su parte, o quizá no comparte esa naturaleza intensa de Yerma y, de alguna forma, abandona antes de haber empezado.

En la despedida entre la joven y él, en el segundo cuadro del segundo acto, los gestos por su parte revelan, de nuevo, ese posible sentimiento: «se estremece ligeramente» (88).

Ella, dejando a un lado por un momento toda precaución, llega a asegurarle: «qué pena más grande no poder sentir las enseñanzas de los viejos» (90), una referencia clara a las palabras de la Vieja en el primer acto. Él se mantiene, de todas formas, en su negativa de expresar por la palabra nada más: «no se adelantaría nada» (89); aun así, al despedirse de Yerma, le dará la mano, y esta, a su marcha, se quedará «angustiada mirando la mano que le ha dado Víctor» (92). Este es el verdadero fin y, realmente, el desvanecimiento de la única oportunidad de Yerma de tener hijos, aunque ella aún no sea consciente.

No solo importarán los gestos, sino que los desplazamientos en la escena serán también fundamentales. Yerma, durante el primer cuadro, no sale del espacio visible de su casa. Se mantendrá casi todo el tiempo cerca del tabanque de costura, y habrá numerosas entradas y salidas de distintos personajes, pero ella, al menos por lo que nos dejan saber las acotaciones, se mantiene en el mismo punto, ya sea de pie o sentada. El único momento de desplazamiento significativo es aquel en el que se mueve hacia el lugar donde estuvo Víctor y respira el aire donde él se encontraba; el aire es un elemento «masculino, activo y fecundador» (Arango, 1995: 185), lo cual es una señal de que, de manera natural e inconsciente, Yerma no solo se siente atraída por el pastor, sino que su cuerpo lo busca porque sabe que es la solución a sus deseos. No obstante, el aire es todo lo que obtendrá. Acceder a una posibilidad más real significaría ir en contra de su honra. Tras esta acción, la joven huirá hacia el otro lado de la habitación, como si una parte de ella tratase de no prestar atención a sus propios instintos, o de ni siquiera reconocer que allí se hallan, y volverá a sentarse.

Los desplazamientos tendrán gran importancia asimismo en el cuadro segundo del segundo acto, sobre todo en lo referente a las cuñadas de Yerma, así como a las salidas y entradas de los otros personajes. Las hermanas siguen una especie de coreografía alrededor de la protagonista, tanto durante su discusión con Juan como su conversación con Víctor. Como habíamos comentado anteriormente, en el transcurso de la discusión con Juan, una de ellas se dedica a vaciar con una jarra uno de los cántaros que ha traído Yerma, lo cual establece un paralelismo con el progresivo vaciamiento que tanto Juan con sus estrictas imposiciones como las hermanas con su vigilancia efectúan sobre el espíritu de la protagonista. Las constantes entradas y salidas de las hermanas, vestidas de luto, las equiparan con la imagen de unas aves carroñeras que sobrevuelan a Yerma. Durante la conversación con Víctor, una de ellas se dirigirá hacia la puerta, donde quedará fija e iluminada, vigilante de nuevo. La hermana saldrá una vez Juan está presente, pues se entiende que Yerma ya está a buen recaudo. Esto, de hecho, rodea a la protagonista de

manera asfixiante, pues es un trato dado a los menores de edad, necesitados de vigilancia y obligados a sufrir una dependencia constante. Es tratada como quien no es digno de confianza, sospechosa de acabar con el «honor» de su marido. Es una muestra, de la misma manera, de lo poco que Juan conoce a Yerma, pues esta, a lo largo de la obra, expone muy claramente su posición con respecto al adulterio y su honra.

El momento, sin embargo, de mayor movimiento y desplazamiento será, cómo no, la danza del Macho y la Hembra en el último cuadro, pues estamos ante una situación de baile y procesión. En primer lugar se muestran los movimientos sumisos de quienes acuden a la ermita, estos se hallan simplemente arrodillándose y levantándose, hay entradas y salidas constantes, un ir y venir silencioso, penitente —ya que las mujeres van descalzas— que contrasta con la escena pagana que se desarrolla a continuación. En la danza, frenética, el Macho se levanta y agita el cuerno, de connotaciones sexuales, y la Hembra agita unos cascabeles. Se hace mención a sus movimientos solamente con respecto al «levantarse» y «acercarse».

Curiosamente, esos movimientos se vinculan a los producidos durante la conversación final entre Yerma y Juan, en la que ella se sienta, se levanta, se acercan el uno al otro. Hay un intento de paralelismo entre la danza pagana y las posturas y movimientos corporales de estos personajes para con el otro. Sin embargo, esta danza que en un principio tenía signos de fertilización y naturaleza en la romería no acaba teniendo un buen resultado entre Yerma y su esposo, pues saca a relucir su natural incompatibilidad, su falta de atracción. Al sentarse, yendo «hacia abajo», es cuando más afirma Juan que no desea hijos, y en el momento de comprensión por parte de ella están casi tumbados. Él ha dado muestras de acercamiento, pero cuando ella se da cuenta de que su marido jamás ha buscado los hijos cuando la cubre, sino simplemente sexo, mostrará asco y se sentirá traicionada, ultrajada, pues la única alegría que ella concebía en el matrimonio eran los hijos, y sus esperanzas se acaban de desvanecer ante sus ojos. Reacciona de forma violenta, sus movimientos ya no son los sumisos que se observaban en los momentos centrales del tercer acto.

Así las cosas, el listado de lugares visibles o patentes con el que contamos sería el siguiente:

- El hogar de Yerma, tanto en el primer cuadro del primer acto como en el segundo cuadro del segundo acto. Este lugar representa parte del espacio doméstico de la obra, aquel al que la protagonista se halla irremisiblemente atada.

- Otro lugar en la obra que supone un espacio cerrado sería la casa de Dolores la Conjuradora, en el primer cuadro del tercer acto. En esta casa apenas se menciona decoración u objeto alguno, y es el espacio donde se da el enfrentamiento mayor entre Juan y Yerma, en el que él la rechaza sin cuartel.
- Dentro de lo que podríamos llamar los espacios abiertos, exteriores o públicos, contamos con el campo en que se da el segundo cuadro del primer acto. Esa acotación tan escueta de «campo» contrasta con la del resto de espacios visibles exteriores. Este sirve como contraposición irónica al estado en que se encuentra Yerma, a las exigencias de su marido de que se vaya a casa. Se nos presenta por vez primera el contraste entre su triste figura y la naturaleza exterior. Es, como hemos mencionado, un lugar de gran actividad y paso, casi un umbral más entre la libertad aparente del espacio exterior y la realidad doméstica de la protagonista.
- Otro de los espacios exteriores sería el torrente en que se encuentra el coro de lavanderas en el primer cuadro del segundo acto. Es notable aquí la ausencia de Yerma, y la conversación entre las vecinas ya nos ha indicado el porqué de esto. El torrente no solo proporciona una imagen popular, sino que igualmente conforma un núcleo de reunión alrededor de una actividad codificada como femenina, además de contar con un elemento tan marcadamente codificador de fertilidad como es el agua corriente. La luz y la distensión provocada por las figuras de las lavanderas se oscurecen con la aparición de los espectros sin vida que son las cuñadas.
- El último lugar patente situado en el exterior es la situación de la tienda de Yerma en la montaña, junto a la ermita que es centro de la romería. Esa ermita no sabemos si es visible o no, ni siquiera aparecen indicaciones sobre ella en las acotaciones más que las entradas y salidas de las romeras, así que dependería del montaje y la representación que pudiese darse. Además, esa tienda es la traslación del encadenamiento de Yerma al espacio doméstico, incluso en un ambiente natural y de fertilidad como se supone que es el entorno en el que se encuentran.

Es crucial reparar en un aspecto al que aún no habíamos dedicado atención: los signos musicales y sonoros. Estos se sitúan a medio camino entre la señalización de los espacios visibles y los espacios contiguos.

Los cantos o canciones en *Yerma* tendrán especial relevancia, sobre todo si consideramos ese subtítulo dado a la obra de «poema trágico». En el primer cuadro del primer

acto, durante la conversación entre Juan y Yerma, hay un momento en que ella dice: «¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de Holanda?» (42). Más tarde en ese mismo cuadro, al enterarse del embarazo de María, la interroga con estas palabras: «Estarías cantando, ¿verdad? Yo canto. ¿Tú?... dime...» (46). Según Klein (1993: 99): «In the mythic society in which Yerma lives, there is more involved in having a child than a mere biological act: there is the mystery, the desire, and the joy. The sexual act has to be a song of love», es decir, queda claro que el canto en el contexto de unión entre un hombre y una mujer simboliza el amor, el deseo sexual, ambos elementos necesarios para la procreación. Sin embargo, en todo el transcurso de la obra jamás oímos una canción de labios de Juan. La misma Vieja, en el cuadro segundo, asegura cuando Yerma le pregunta sobre qué hacer para lograr quedarse encinta: «¿Yo? Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar» (54). Todas esas soluciones que Yerma cree que se pueden alcanzar para lograr su objetivo no son funcionales, pues la única condición para quedarse encinta aparece claramente delimitada. Entre ella y su marido no hay ese elemento de atracción, la condición no se cumple. De hecho, a finales del acto segundo, acabará quedándose muda tras la discusión con Juan, a semejanza de las cuñadas: estas, en combinación con el halo oscuro y ausente de vida que las rodea, no emiten palabra, tan solo contestan a Juan con movimientos de cabeza.

Ya hemos visto cómo Yerma se niega a ser una adúltera, pero su atracción hacia Víctor y la posibilidad de que este pueda darle lo que necesita se abre cuando le oímos cantar en ese segundo cuadro del primer acto. Yerma le responde de la misma manera, y así se muestra la compatibilidad de ambos. A la protagonista, de hecho, le parece oír el llanto de un bebé mientras conversa con él (64), al igual que, en la despedida entre ambos del cuadro segundo del segundo acto, a él le parecerá escucharla decir algo más aparte de las palabras que ya se han cruzado (91). Esto que en cada momento les parece escuchar no es más que una expresión de aquello que desean del otro. Víctor parece advertir que Yerma dice una sola palabra, expresando su deseo de que él se quede y esta dé así una muestra explícita de su atracción por él, lo cual ella jamás hará, pues nunca será capaz de traicionar a su marido. Por otra parte, el llanto de bebé que ella cree escuchar no es más que una evocación de lo que entre ambos podría haber sucedido, pero que no se dará debido tanto a la fidelidad de Yerma como a la cobardía de Víctor, que baja la cabeza renunciando a llevar esa «lucha silenciosa» hacia algún tipo de conclusión.

Por lo demás, las canciones en la obra versan en su gran mayoría sobre el tema de la fertilidad, de la unión entre hombre y mujer y sobre el deseo sexual. Al respecto serán

importantes las de dos cuadros: el de las lavanderas y el último, centrándonos en la danza del Macho y la Hembra.

Es destacado de manera habitual el carácter corístico de las lavanderas, ya que según el autor de la obra, esta es «una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias» (García Lorca en Gil, 2017: 13). Morris (1995: 32) menciona con respecto a estas canciones de las lavanderas que «los concilios de la Iglesia [...] protestaron específicamente desde el siglo VI hasta el IX contra *las puellarum cantica*, las canciones amorosas y lascivas cantadas por muchachas». Se producen pues una diferenciación entre el sabor pagano, popular, que tienen estas lavanderas, asociadas a un espacio con un elemento relativo a la fertilidad, y la moralidad cristiana o católica.

De hecho, en el último cuadro de la obra, pese a no contar con el coro de lavanderas sí que disponemos del coro de la romería. Ese coro cantado por los romeros comienza al inicio del intercambio entre Juan y Yerma, y se indica más claramente en el momento en que la protagonista se yergue sobre su marido y lo asfixia (116). El coro se utiliza de esta manera para aumentar la tensión dramática y disparar la catarsis propia de la tragedia. De hecho, en este cuadro se ha de estudiar poniéndolo en relación con las canciones de las romeras que acuden a la ermita, espacio católico, y con respecto a las canciones de fertilidad y deseo sexual que son entonadas durante la danza de la Hembra y el Macho. Sonarán unas guitarras de manera muy tradicional, se diría que española o más bien andaluza, para acompañar a la danza. La música dará al ritual un sentido de mayor animalidad y tierra, así como las palmas y los cantos nos harán volver a la idea de esta participación alegre, voluntaria y regocijante que tan necesaria es para lograr fertilidad. De nuevo, de manera similar al coro de lavanderas, se presenta una oposición entre ese espacio religioso, católico, y las acciones relativas a la fertilidad que tan solo se dan en un marco de festividad o acción pagana.

Estas canciones corísticas suponen, en efecto, un ejemplo de cómo estos signos sonoros dan lugar a la representación de los espacios contiguos. El canto de las lavanderas, tal y como se indica en la acotación del cuadro, comienza «a telón corrido» (67). Esto nos da una idea de cómo los sonidos funcionan para hacernos conscientes de un espacio contiguo más allá del espacio visible, llegando incluso a convertir ese espacio visible en contiguo antes de que se levante el telón. Algo similar ocurre en el último cuadro, en el que se entona una canción de la misma manera para hacer alusión «al sentido pagano que rodea la romería» (Gil, 2017: 103, nota 34).

Bien distinta es la sensación cuando se termina el espacio visible al final de los actos y se mantienen unos sonidos concretos. Es significativo el coro de la romería que sigue sonando al haber acabado la acción de los personajes, al final de la obra. Esto, como decíamos, actúa con el objetivo de aumentar la sensación catártica del desenlace. No obstante, cuando más importancia cobra el sonido es al finalizar el acto segundo. En este, se oyen según las acotaciones «las caracolas y los cuernos de los pastores» (92). De hecho, esto se produce tras la llamada hacia el exterior de las cuñadas, que gritan el nombre de Yerma:

Lorca's tragic vision implies that her destiny is somehow determined from the very beginning, though the audience technically does not know this, as the first time her name is uttered on stage is not until the closing lines of Act Two. (Anderson, 2019: 210)

Este nombre, a ojos del espectador y en boca de las hermanas, sonaría casi como una acusación, un doloroso recordatorio de la situación de la mujer que, combinado con los sonidos de las caracolas de los pastores, nos remite no solamente a la ausencia de Víctor, sino también a la posibilidad de fertilidad que con él se ha esfumado.

Estos sonidos relacionados con los pastores se oyen en otra ocasión: aparecen indicados en una acotación como «esquilas» (72) en el cuadro de las lavanderas. Estas comentan que se ve pasar los rebaños a lo lejos. Es significativo, ya que el sonido y las palabras de los personajes en escena son aquí nuestra única vía para conocer lo que ocurre en ese espacio contiguo, que en este caso sería la extensión del campo. Es decisivo que el sonido de las esquilas se dé con la entrada de las cuñadas, pues

el contraste vendrá subrayado igualmente por la energía de la Naturaleza expresada en la primavera restallante, y en las ovejas y corderos que son producto y a la vez símbolo de ella. [...] El color de la lana contrapesará el negro de los vestidos de las hermanas y servirá asimismo de contraste para el blanco, uniforme y desnudo, de las paredes de la casa de Yerma. El contraste, en fin, surgirá también entre las hermanas, afanadas en su tarea de lavar la ropa y ajenas a las maravillas de la Naturaleza. (Edwards, 1983: 250)

De hecho, precisamente esa blancura de la casa, probablemente conseguida con los materiales tradicionales como la cal o el yeso, refuerza esa significación que adquiere el hogar de Yerma en calidad de espacio ausente. Esta se representa como una tumba:

la cal y el yeso evocan en primer lugar las tapias, los arcos y los nichos blanqueados de las iglesias y los cementerios; la cal viva se ha utilizado además como materia antiséptica, para evitar la descomposición de la materia orgánica, y nos obliga a pensar en el oficio del enterrador; el yeso, en fin, con sus cristales lechosos, recubre muchas tierras áridas, típicas de nuestra España interior, y nos recuerda los parajes yermos, en que nada crece; y ambos, cal y yeso, con su palidez sin vida, simbolizan por sí solos lo débil, lo enteco, lo aniquilado y lo muerto. (Salazar Rincón, 1998: 288-289)

Por tanto, este espacio ausente, configurado como un entorno donde reina la ausencia de vida, se contraponen al espacio conformado por la unión del espacio visible de las lavanderas y el contiguo que atraviesan los rebaños, floreciente de vitalidad, de carácter extensivo y abierto, situado en medio de la Naturaleza. El sonido de las caracolas de los pastores se repite mucho, nos indica sobre todo esa falta de fertilidad, ese alejamiento del mundo natural que sufre Yerma en contra de su voluntad.

Hay más sonidos que remiten a este mundo y permiten dibujar espacios contiguos. Es el caso de esas yuntas de bueyes del primer cuadro de la obra:

YERMA— Ya es la hora.

JUAN— ¿Pasaron ya las yuntas?

YERMA— Ya pasaron. (40)

El movimiento de los animales por el exterior de la casa es utilizado para medir el paso del tiempo. Habíamos mencionado el reloj como parte de la escenografía del cuadro; este es un objeto humano, construido, mientras que el paso de las yuntas está relacionado con la actividad natural, no automática, sino de ciclos y costumbres de los convecinos: ambos sistemas se contraponen en lo que respecta a la medición del tiempo. Asimismo, el exterior de la casa queda tipificado como un espacio natural, en contraposición al interior doméstico y fabricado en que se halla la protagonista.

Los lugares contiguos también cobran presencia con las entradas y salidas de los diferentes personajes del espacio visible. Entre ellos estaría el exterior de la casa, al que tenemos acceso o del que tenemos conocimiento gracias a las entradas y salidas de los personajes. En esto cobrarán especial importancia los umbrales y las puertas, ya sea a otras estancias del hogar o a la calle. Tal y como asegura Salazar (1998: 283):

las puertas, umbrales y entradas en general [son un] punto de encuentro y de separación entre un más acá y un más allá, entre lo profano y lo sagrado, lo conocido y lo desconocido, la luz y la oscuridad, lo cierto y lo misterioso, y, en fin, la vida y la muerte.

El ejemplo más claro será el cuadro segundo del segundo acto. En él, las mujeres mantienen varios encuentros entre el mundo exterior y el interior. La primera es la aparición de María, a quien Yerma ve pasar frente a su puerta con su niño y le pregunta: «¿Por qué pasas tan deprisa por mi puerta!» (83). La conversación que mantienen muestra, sobre todo, la caída progresiva de Yerma en la desesperación. Cuando la despide en el umbral y Yerma se dirige a «la puerta por donde entró su marido» (86), hace aparición la Muchacha 2.^a, hija de Dolores la Conjuradora. Es también esa puerta junto a la que se queda

de pie, iluminada, una de las hermanas, y es en esa misma puerta donde a estas dos las veremos gritar el nombre de Yerma hacia la oscuridad, siendo, de hecho, además de la primera vez que se enuncia el nombre de la protagonista, la única ocasión en la que las cuñadas abren la boca para hablar. Durante este mismo cuadro, con la llegada de Yerma al principio, Juan repite con sus palabras una idea que ya ha expresado en cuadros anteriores, desde el inicio mismo de la obra: «Quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa» (81). Dado que el umbral es el lugar de paso entre dos realidades, está tipificada de manera contundente la contraposición entre el dentro y el fuera, así como los diferentes papeles que han de jugar mujeres y hombres con respecto a cada uno de esos espacios. El umbral representa la frontera que Yerma no debe cruzar socialmente pero que acabará tratando de transgredir de todas maneras.

La última vez que se represente un espacio contiguo será mediante la voz que profiere «soy yo» desde el exterior de la casa de Dolores la Conjuradora, en el primer cuadro del tercer acto (98); de esta forma nos permitirá adivinar el espacio externo a la casa: la calle. Además, esta voz en el texto teatral no tiene nombre hasta que no entran en escena Juan y sus hermanas.

Finalmente, tenemos ese tercer tipo de espacio, la última categoría que nos queda por analizar: los espacios ausentes. Normalmente estos son de los que vienen o a los que se dirigen los personajes, separados por el espacio más que por el tiempo. Nos dejan saber en qué lugar diegético se ubica la ficción: en un pueblo, primero por las menciones a la tienda y la calle por parte de María, y más tarde por el campo, los olivares o los distintos lugares de los que vienen y van Yerma, Juan y Víctor. Esos espacios no solo sirven para la construcción de la imagen del pueblo y sus alrededores en la cabeza del espectador, sino también para presagiar lo que ha de suceder.

Se menciona en el cuadro segundo del primer acto la casa de Dolores, a la que acudirá Yerma en próximos cuadros. También se menciona la casa de la Muchacha 1.^a, donde ha dejado a su hijo. Se ve una relación velada entre el hijo, la casa, y la inadecuación de que esa mujer pasee por el exterior sin preocuparse de atenderlo. La casa de la Vieja, como dice ella, se encuentra «al lado del río», «en los molinos» (53); el hecho de que esta se encuentre en un lugar cercano al agua, que como hemos explicado es símbolo de fecundidad, es significativo por la mención por parte de esta a sus «nueve hijos como nueve soles», es decir, a su gran capacidad fértil. Esto conecta con el cementerio al que habrán ido a rezar en el primer cuadro del tercer acto, un lugar santificado en la fe católica; por parte de Dolores, se hará referencia a la mujer que parió junto al río gracias a sus rezos,

lo cual genera una curiosa contraposición entre el lugar sagrado de enterramiento, de muerte, y lo que lo sigue en el discurso: un elemento codificador de vida. Se mencionará también la acequia, de agua fecunda, donde Yerma sintió hace años cierta atracción por Víctor. A su vez, Dolores la Conjuradora aconsejará a Yerma para que se vaya «dando un rodeo por la acequia» (97), quizá con la esperanza de que experimente lo mismo que esa mujer tras recibir los servicios de la curandera. Sin embargo, la llegada de Juan truncará este paseo.

Durante el cuadro de las lavanderas, la casa de Yerma, como ya hemos explicado, aparece como lugar ausente, tipificado con la llegada de las hermanas; la carencia de vida de estas asocia el hogar con la idea de una tumba, un lugar a su vez estéril. A esto contribuye la ausencia acostumbrada de Juan, que pasa las noches en el campo. El encerramiento y el aislamiento de Yerma se ven aumentados por el control que sobre ella ejercen las cuñadas, pues no puede salir de su casa, en la que se mencionan las paredes, el cobre, los cristales, la solería que no dejan de limpiar las dos cuando están allí, vigilándola; esto transmite la imagen de una casa con gran cantidad de objetos materiales, de bonanza y riqueza, pero en la que Yerma no desea hallarse. Esto se ve, de la misma manera, en las menciones que las lavanderas hacen de las salidas de la protagonista al tranco, en medio de la noche. Ahora, estas salidas que antes no se daban cobrarán importancia.

Es de hecho en el cuadro siguiente donde se habla de la fuente, un lugar del que Yerma retorna y que al parecer también le está prohibido. Especial importancia, de nuevo, contendrá la imagen del agua corriente a la que se le niega el acceso. Igualmente contaremos con la cuadra de los bueyes, lugar que aparece como masculinizado, adonde se dirige Yerma a realizar una acción que no corresponde a las mujeres: «Muchas noches bajo yo a echar comida a los bueyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre» (85). Esos lugares por los que vaga, ya sean exteriores o codificados como masculinos, la des-feminizan mientras avanza su desesperación por no tener hijos.

La casa de la Vieja del primer acto aparece mencionada en el último cuadro como lugar ausente, otro lugar donde Yerma podría realizar su sueño aun a costa de su honra. Yerma rechazará esta proposición. Asimismo, se mencionan las eras más adelante por parte de unas jóvenes: «Vamos a las eras, que es donde está la gente» (104); estas son el lugar de trabajo popular y comunal que es donde se encuentra la romería real, la religiosa, social, pero en cuyos bordes se da la procreación, en la oscuridad en la que, como dice

una de las muchachas, «unos mozos atenazaron con sus manos los pechos de mi hermana» (105).

Por último, en varias ocasiones se mencionan lugares, que podrían pasar por ausentes, pero que representan las ideas en los diálogos en los que se ven enunciados. Por ejemplo, Yerma asegura en el primer cuadro del tercer acto: «me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes» (100). Este emplazamiento es una metáfora de la exposición pública, la plaza son todas las personas del pueblo que hablan a sus espaldas; su noción de honra no tendrá nada que ver con las habladurías de otra gente, sino con sus propias acciones. Por otro lado tenemos el campo mencionado en este mismo cuadro por Juan: «Cuando llego a un corro, todos callan; cuando voy a pesar la harina, todos callan, y hasta de noche en el campo, cuando despierto a medianoche, me parece que también se callan las ramas de los árboles» (100). No solo aparece aquí el silencio estéril de las hermanas, tampoco aparece la falta de canto que codificaría la ausencia de vida; en esta ocasión el silencio desvela lo que las otras personas piensan o sospechan, se convierte en un mazazo a su honra o, más bien, a su orgullo. En estas menciones, aparecen dos conceptos de honra muy distintos que de nuevo marcan la incompatibilidad de los personajes.

El último lugar que aparece de este tipo es, de nuevo, la casa de la Vieja a la que se alude en el último cuadro. Esta no se manifiesta en los mismos términos exactamente que en ese segundo cuadro del primer acto, donde indicaba su localización:

Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándome. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa todavía queda olor de cunas. La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías. Anda. No te importe la gente. (112)

En esta proposición, que Yerma rechaza por ser esto un ataque a su concepto de honra, vemos una contraposición entre la casa de Yerma, una tumba, un sitio sin vida, y la de la Vieja, pagana, quien ya ha dado muestras de su capacidad fértil, de la sangre que, como la de Yerma, es capaz de dar hijos. Sin embargo, Yerma rechaza este ofrecimiento, esta posibilidad de ocupar un espacio y una situación que le den hijos.

En definitiva, como hemos podido comprobar, los espacios contiguos y ausentes se erigen como un complemento de los espacios visibles en cuanto a la construcción de la significación y la acción de la obra. En este análisis, ha sido posible observar que los espacios contiguos sirven o bien para ampliar los espacios visibles exteriores y dotar a las acciones que en estos se producen de un mayor significado, o bien para aumentar la sensación de encerramiento y secretismo en que resultan los espacios visibles interiores. Se

obtienen, gracias a la combinación de estos lugares, una serie de contraposiciones que se dan entre los espacios interiores y exteriores, así como entre aquellos codificados en la vida y los codificados en la oscuridad y la muerte, la esterilidad.

No obstante, no es suficiente con esa diferenciación entre *dentro* y *fuera* para llegar a una conclusión definitiva sobre la pregunta planteada inicialmente. Hay más factores que tener en cuenta a la hora de analizar el espacio en *Yerma*, sobre todo en lo concierne a la visión sobre este que poseen los propios personajes. Con este objetivo, será necesario plantear una aplicación de la perspectiva de género y los estudios que desde esta corriente se generan sobre las nociones del espacio y sus efectos sobre los individuos —en nuestro caso, personajes—.

3. El género y el espacio

Antes, no obstante, de aplicar la perspectiva de género a esta obra, convendría sopesar si es realmente adecuado en el contexto en el que se escribió esta, y, sobre todo, con respecto a la conveniencia de este análisis en relación con la ideología del autor.

Según John Rey (1994: 47): «el tema de *Yerma* es la frustración de la mujer española y aparece con frecuencia en la obra lorquiana, tanto en su teatro como en su poesía»; lo cual ya nos da pistas sobre la percepción de Lorca sobre los problemas a los que la mujer de su país y su época se enfrentaría. Tal y como afirma Johnson (2008: 34-35):

While Lorca was not a declared feminist, his major plays reveal an acute awareness of women's status within Spanish society, especially regarding class, education, work, and marriage, that contrasts sharply with antifeminist attitudes on these issues manifested by key male writers of immediately preceding and contemporaneous generations. [...] Some critics have suggested that Lorca's standpoint as a homosexual man in a strongly masculine—biased society positioned him to understand women's condition and to empathize with it, even that he projected his own personal dilemma into that of his female characters. [...] certain of Lorca's theatrical works synchronize with the feminist discourse of his day and [...] some of his women characters reflect the problems real Spanish women confronted in a highly misogynist milieu.

Esto quiere decir que, en opinión de la crítica, no sería extraño que, además de ser consciente el autor de la dificultad de las situaciones a las que se enfrentaban las mujeres españolas de su época, y de reflejarlas especialmente en sus obras teatrales, se pudiese haber servido de estas para expresar su propia situación en calidad de hombre homosexual. En palabras de Ramírez González (1996: 7):

la distribución de espacios sociales no se limita a la discriminación de la mujer, sino que establece un modelo masculino arquetípico (el hombre maduro, esbelto y fuerte como el dirigente de empresa de la propaganda medial) que va relegando a niveles sucesivamente inferiores no sólo a la mujer, sino al niño, al anciano, al enfermo, al homosexual, etc.

Por tanto, vemos que aquí ya empieza a aparecer una relación entre la realidad del propio autor y los temas expresados en su obra, que no se tratan solamente de una denuncia, sino de un ejercicio de, quizá, exorcismo de los propios demonios. En este punto, la perspectiva de género, pues, parece fundamental a la hora de establecer un análisis del espacio en la obra, no solamente por la identificación del autor con la protagonista, la mujer española frustrada, en este caso, por la incapacidad —en principio— de tener hijos, sino porque esta frustración proviene, como veremos, de esa distribución desigual de hecho entre hombres, mujeres y todo lo que no se corresponda o se aleje en demasía de la medida del varón ideal.

Se producirá un cambio en la época del autor, un intento de ruptura tras los modelos encorsetados que las mujeres hubieron de seguir durante los siglos anteriores:

Si bien, en las centurias precedentes el hogar, la familia y la maternidad eran también los espacios preferentes para este género, la consideración moral de los sujetos femeninos difería notablemente. En aquellos momentos, la mujer se entendía como imitación defectuosa del varón, como un ser inferior con atribuciones secundarias, que debía ser protegida y recluida para preservarla de «su tendencia natural al pecado». En el siglo XIX, por el contrario, es considerada como un sujeto bondadoso por naturaleza y superior al varón, considerado como el pecador empedernido, cuya moralidad debe ser conducida, guiada y salvaguardada por este ser, un tanto etéreo y casi inmaterial, en ocasiones lejano e intocable y fuertemente sublimado —la mujer—. La domesticación femenina, entonces, se propone como el medio más adecuado para conservar esa característica innata. (Yebra Robira, 2013: 409)

Por tanto, vemos que en el siglo inmediatamente anterior surge el modelo del *Ángel del Hogar*, a través del cual se originaba una idealización y elevación exageradas del género femenino, «entendida en estas décadas como un ser moralmente superior» (Yebra Robira, 2013: 406). Tiene entonces este modelo unas características concretas:

La tesis principal que se quiere transmitir es que toda mujer debe convertirse en un «ángel». Los elementos clave de esta metáfora radican en que, por un lado, la mujer se define en función de un comportamiento correcto al interior de la familia y por otro, éste se vive en un ámbito cerrado, protegido y determinado; el «hogar». La identidad como hija, esposa y madre es la única permitida para un sujeto que es sublimado y conducido a un espacio caracterizado por la bondad, la ternura, la dulzura, el silencio, la abnegación y la búsqueda de felicidad no de sí misma, sino de su marido e hijos. El ámbito familiar y doméstico es su espacio exclusivo y su único destino. Por extensión es también un espacio opresivo, pues todo comportamiento que salga de él será fuertemente controlado y cuestionado [...] (Yebra Rovira, 2013: 408)

Esto nos lleva a que, según Johnson (2008: 34): «after the First World War, the "New Woman", who worked, lived an independent life, and manifested her modern status in her

dress and hairstyles, was beginning to make an impression in the Spanish public sphere», esto es, que las mujeres comenzaban a conquistar cierta independencia y a llevar a cabo protestas contra la domesticidad esperada del anterior modelo del *Ángel del Hogar*. De hecho,

Yerma and *La casa de Bernarda Alba* add to the theme of marriage for money, women's confinement to the home, and the limitations on women's roles that stymie their ability to forge an independent identity. *Yerma* may also suggest the importance of the divorce legislation that was promulgated shortly before the play was written. (Johnson, 2008: 45)

Es decir, que la escritura de la obra podría tener en gran medida que ver no solo con los problemas de la mujer española de su tiempo, que en cierta manera puede sonar simple y excesivamente general, sino también con la realidad legislativa y política inmediata. Por tanto, la obra de teatro que nos concierne podría ser, si se nos apura, incluso una muestra de apoyo a la medida tomada por el gobierno del momento.

Hemos comentado ya que el modelo con el que se estaba rompiendo desde el feminismo de la época del autor era aquel que condenaba a las mujeres a la domesticidad, la cual les imposibilitaba el acceso a una economía propia. Esto va ligado a aquella oposición que comentábamos sobre la espacialidad de la obra, es decir, ese *dentro / fuera* que caracteriza la elección de los escenarios. Parece necesario especificar que las «prácticas sociales» que se dan en un espacio influyen en las acciones que en él se llevarán a cabo, es decir «a través de la evolución de las prácticas sociales asociadas a un espacio éste deviene significativo para la comunidad implicada» (Martínez Goytre, 2016). Ese significado que el espacio adquiere en la representación mental del mismo en una comunidad es resultado del desarrollo desigual del reparto de tareas, con la consecuente ocupación de este por parte de los diferentes grupos sociales a lo largo de siglos (Páramo Bernal & Burbano Arroyo, 2011: 62); en nuestro caso, nos interesarán las relaciones de género que se han formado de manera interconectada y que han dado lugar a un reparto poco equitativo de tales espacios.

Algunos autores suelen coincidir en que el origen de la jerarquización de los espacios público y privado en lo que concierne a la división de género está en la capacidad reproductiva de la mujer:

La actividad procreadora es inherente a las mujeres y esto se ha extendido al resto de las actividades relacionadas con los cuidados y la crianza, relegando a la mujer por tanto al ámbito doméstico y al hombre con las tareas productivas desarrolladas principalmente en el ámbito público. (Martínez Goytre, 2016)

Concretamente, según Simone de Beauvoir (en Delgado de Smith, 2008: 115), «el embarazo, el parto, la menstruación» son los culpables, en cuanto a procesos y acciones inherentes a la biología de la mujer, de la pérdida de fuerza física que permitiría crear una excusa para el apartamiento del acceso por parte del género femenino a otros espacios de producción, es decir, el espacio público. Este aparece, en la mayoría de ocasiones, identificado como masculino (Delgado de Smith, 2008: 117), y es donde se produce un acceso real al «poder económico, político, jurídico, científico, religioso, bélico». La mayor disociación y diferenciación entre ambos espacios se produce durante la Revolución Industrial (Páramo Bernal & Burbano Arroyo, 2011: 63), es decir, el momento durante el siglo XIX en que el modelo del *Ángel del Hogar* empieza a surgir en contraposición a la apertura de la educación a mujeres, así como el aumento del número de lectoras y al protagonismo público que al género femenino se le comenzaba a dar, nunca antes visto (Yebra Robira, 2013: 407).

Ya se ha hablado de cómo este modelo generado durante el siglo XIX había atado aún más a las mujeres al espacio doméstico, pues su pureza y sus funciones solo se podían desarrollar en este ámbito. En concreto, es necesario subrayar la expresión *espacio doméstico*, pues generalmente se contraponen al *espacio público*, cuando en realidad el único opuesto de este último debe ser el *espacio privado* (Montón Subías, 2000: 45-48). Montón explica cómo, a lo largo de los siglos, la dicotomía entre espacio público y privado se ha realizado desde la perspectiva masculina, adscribiendo las actividades productivas y económicas al primero, y las de la familia y el descanso al segundo. Dado que el espacio privado del hombre se adscribe a la casa, esta pasa a identificarse con la no-producción, y el hecho de que este espacio, el espacio doméstico, sea en el que la mujer lleva a cabo todo el trabajo que a ella le corresponde, significará que este espacio y las tareas del género femenino perderán valor como *trabajo*. De hecho, dentro del espacio doméstico no existe una diferenciación entre público y privado para la mujer; al no contar esta con acceso al espacio público masculino —y por tanto de poder político—, sus opciones quedan muy limitadas, pues en palabras de Montón Subías (2000: 48): «si algo tiene una faceta poco privada, éstas son las actividades tradicionalmente asociadas con las mujeres y definidas como domésticas». De hecho, la invasión del espacio masculino por parte de las mujeres se encontraría mucho más penalizada que la penetración de espacios femeninos por parte de los hombres (Ramírez González, 1996: 4), pues, como hemos dicho, el espacio femenino no es igual a *privado*, sino en todo caso, *doméstico*. En el caso de Yerma, a esta le es arrebatado incluso su sitio dentro del espacio doméstico por parte de

las hermanas de Juan, que en esa danza de movimientos por la escena del segundo acto nos dejan entrever cómo se han apropiado de su espacio. Yerma, entonces, quedará incluso privada del espacio que le correspondería.

Esto cobra gran importancia en el caso que nos concierne, esto es, en el análisis del espacio en *Yerma* y, más concretamente, del reparto de estos espacios entre los personajes según sean masculinos o femeninos. Lo primero que puede llamar la atención, desde un punto de vista práctico, es que Yerma y las demás mujeres no colaboran en las labores del campo, lo cual es especialmente llamativo dado el entorno rural donde se ambienta la acción. Puede ser, desde luego, uno de los fallos de perspectiva del autor, pues no hay que olvidar que Lorca provenía de un ambiente burgués, en que el modelo del *Ángel del Hogar* había sido impuesto con más dureza, así como generado. De alguna manera, sufre aquí un desliz con respecto a la representación de las mujeres rurales, pues en una situación normal jamás se prescindiría de otro par de manos para llevar a cabo el duro trabajo del campo. Podemos disculparlo, de todas maneras, en cierta medida, ya que se menciona en varias ocasiones los posibles de los que Juan dispone, que ha ido acumulando, y que «facilitarían» la vida de la protagonista, permitiendo que esta no tuviese que acceder al ámbito rural de trabajo y sufrir las durezas de este de la misma forma que sus convecinos.

De esta forma, nos hallamos ante el primer causante del aislamiento del mundo exterior de Yerma. El hecho de llevar una vida desahogada la aparta del mundo exterior, público, donde se realizan las tareas económicas y de producción, y la relega al ámbito doméstico a tiempo completo. En las escenas donde su hogar aparece como espacio visible ya hemos visto todos los objetos y las acciones que ha de desarrollar, signo de su atadura al espacio doméstico que es su casa, pues «la centralidad de la mujer en el espacio doméstico se refleja en las expresiones que vinculan a la mujer con el edificio, los muebles, lugares dentro de la casa» (Valle, 1990: 229). En este caso tendríamos, como hemos explicado, el tabanque de costura y los paños, así como, en uno de los momentos en que tiene acceso al espacio exterior sin un castigo ni una restricción total por parte de su marido, la cesta. Este objeto es indicador de que su presencia en el espacio exterior se debe exclusivamente al cumplimiento de su función como cuidadora; en efecto, parece tener mucha prisa por volver a su casa, así como Juan le echa en cara que se esté entreteniendo: «¿Qué haces todavía aquí? [...] Debías estar en casa» (65). Esto se debe a que

es frecuente observar que las salidas que hacen las mujeres a las mañanas en esas horas que destinan «a la casa» están mediatizadas por límites de tiempo y espacio. Cuando salen parece que van de prisa y están ocupadas por la premura de la vuelta (Valle, 1991: 229);

de hecho, vemos que esto se repite con la salida de Yerma a la fuente en el tercer acto, lo cual supone no solo la tardanza en volver a casa de la escena ya mencionada, sino una transgresión de los límites impuestos por su marido, especialmente al no haber dejado constancia del lugar al que ha ido.

El problema principal al que se enfrenta la protagonista es la preocupación de su marido por las habladurías de la gente. Estas habladurías se han ocasionado por la *indecencia* cometida por Yerma al pasear por el espacio público y exterior que le está vedado. Se produce una interesante forma de control, casi al estilo del Panóptico de Bentham usado de ejemplo por Foucault, es decir, que en vez de ejercerse la vigilancia mediante la fuerza física, esta se lleva a cabo mediante el discurso circulante en el «cuerpo político» (Barry, 2009: 169-170), esto es, mediante la ideología imperante en el pueblo y en la época sobre lo que significa la entrada de la mujer en un espacio que no le corresponde socialmente. En palabras de Valle (1991: 229),

La calle sólo en determinados momentos es apropiada para la mujer y tradicionalmente su presencia está más relacionada con un estar de paso o realizando tareas concretas y en caso de ocio, acompañada por familiares o amigos. La permanencia en la calle sin horario fijo lleva a comentarios como «con esa no hay peligro de que se le caiga la casa encima» y expresiones tales como «mujer de calle» o «mujer que hace la calle» significan el polo opuesto de «mujer muy de su casa» ya que definen actividades en las que la mujer sale a la calle a buscar al hombre.

Se aparta a las mujeres de los espacios públicos no asegurándoles abiertamente su no-pertenencia a estos, sino mediante, en muchos casos, la advertencia de los peligros que son susceptibles de sufrir si no se atienen a sus espacios domésticos. Este sería el caso de las amenazas y advertencias en lo que respecta a las agresiones sexuales, por ejemplo; por tanto, el miedo se vuelve una medida de control. Según Páramo y Burbano (2011):

para los hombres las mujeres de bien deben estar protegidas de los posibles ultrajes que puedan recibir en las calles, por eso mismo aquellas que habitan las calles son mujeres que no tienen ni merecen tal protección, son vistas como unas prostitutas, como mujeres en decadencia; la mujer, en este sentido, es pública y la mujer pública se asocia con que no es respetable. Durante mucho tiempo, era indecente que una mujer circulara por una calle si no estaba acompañada, [...]. En otras palabras, la mujer era segregada precisamente por no ser considerada respetable cuando ocupa los lugares públicos y de hacerlo, debía adoptar ciertas actitudes: paso regular, cuerpo derecho, sin contoneo, observando donde se pisa para evitar la caída. No era «correcto» fumar, cantar, mirar atrás y se debían evitar los ademanes que pudieran malinterpretarse.

Vemos, entonces, que se habían de seguir unas formas concretas de recato que nos recuerdan en cierta medida a la pureza y castidad moral asociadas al *Ángel del Hogar*. Se produce entonces una escisión entre dos tipos de mujeres: las *honradas* que en el espacio público se comportan como se espera de ellas en las ocasiones en las que a él acceden, y

las «mujeres públicas», aquellas merecedoras de escarnio y vergüenza por su actitud poco decorosa. En el caso de nuestra protagonista, estas acusaciones y murmuraciones que sobre ella circulan obedecen a la consideración de esta como un objeto de pertenencia al marido, y a la transgresión por parte de la misma al hablar con un hombre que no es Juan. Los celos de este, sumados a las consideraciones sobre el acceso al espacio público, la apartarán cada vez más del exterior.

Todos estos supuestos sobre la división del espacio entre mujeres y hombres pueden hacer que reflexionemos sobre ese torrente que aparece en el cuadro de las lavanderas, pues se trata de un lugar situado en el exterior y compartido por mujeres. No obstante, cabe recordar que este se considera un espacio doméstico, ya que es utilizado por las mujeres para llevar a cabo la tarea de lavar las ropas para su casa. Esta acción codifica de alguna manera el espacio, establece una diferenciación entre este espacio femenino de trabajo doméstico y el espacio contiguo de los rebaños, productivo y masculino, que se percibe mediante el sonido y los diálogos de los personajes.

Es curioso, sin embargo, que en este punto de la acción ni siquiera se le permita a Yerma acceder a este, a pesar de ser doméstico, por encontrarse en el exterior; serán de hecho las hermanas de Juan quienes vayan a lavar, pues sobre ellas no recae ningún tipo de sospecha. Más tarde, tras la vuelta de Yerma de la fuente, quedará patente cuál es el problema: sus accesos al exterior durante el día están siendo duramente limitados por su marido, como castigo por las habladurías que corren sobre ella, y como forma de control sobre su persona. Esta situación a la que se enfrenta nuestro personaje principal ya no es solo la que le afecta en cuanto a su condición social de mujer, porque se ve apartada incluso de los espacios que están codificados como femeninos, así como del grupo que los ocupa y que le podría dar un sentido de identidad o incluso apoyo; el aislamiento de Yerma se produce mediante una combinación de las restricciones de género impuestas por su estatus social dentro del pueblo —en cuanto a mujer en posición desahogada cuya fuerza de trabajo no es necesaria en el espacio de producción de su marido— y las restricciones marcadas por Juan, que generan un cisma entre los espacios interiores y domésticos a los que se ve relegada, y el mundo exterior, ya sea doméstico o no, pero que ante todo pertenece al dominio de la Naturaleza.

Según Brian Morris (1995: 40): «Yerma, que anhela ser madre, no oye la llamada de la Madre Tierra»; no obstante, esta afirmación queda desmentida simplemente con prestar atención a ciertos elementos de la obra. El principal de estos, en el que tenemos que hacer hincapié, es, de nuevo, el de las salidas injustificadas de Yerma al exterior a pesar de los

deseos de Juan. Las lavanderas hablan de cómo la protagonista «anteanoche la pasó sentada en el tranco, a pesar del frío» (69), ya que a esta le cuesta mantenerse dentro de su casa. En su salida a la fuente a por agua corriente, como hemos dicho, simbolizadora de vida y fertilidad, se entrevé una búsqueda de ese niño, una necesidad de fecundización que es retirada por las hermanas, con todo lo que ello supone, en el momento en que llega a casa y estas vacían los cántaros. En la discusión con Juan de este cuadro, asegura que las mujeres se quedan en la casa «cuando las casas no son tumbas» (79), es decir, se entiende que Yerma está buscando en la Naturaleza del exterior lo que Juan no le da en casa: un hijo.

Se ha levantado la pregunta desde diferentes puntos de vista sobre la esterilidad de la pareja en la obra. Hay quienes opinan que el solo nombre de Yerma ya representa su destino biológico, indica la inevitabilidad de su «cuerpo estéril» (Gil, 2017: 27). Por el contrario, también hay quien defiende incluso el papel de Juan en la obra como personaje trágico, depositando la acusación de esterilidad biológica sobre él, llegando incluso a sugerir que la obra debería llamarse *Yermo* (Cobb en Taño Manning & Manning, 1984: 93). Sin embargo, todo esto no son más que conclusiones propias de cada quien, ya que el autor, en realidad, nunca deja claro si realmente hay alguien biológicamente estéril dentro de la pareja (Rey, 1994: 60). De hecho, las condiciones para que la fertilidad se dé en este universo diegético son bastante más complejas. Se podrían resumir en tres principales:

1. La atracción / compatibilidad entre ambos miembros de la pareja;
2. el deseo / placer sexuales que de esto derivarían;
3. la voluntad de ambos miembros de procrear.

Las causas de la incapacidad del matrimonio de tener hijos no radican en una esterilidad biológica como tal, sino en la profunda incompatibilidad entre ambos (Anderson, 2019: 212). Se ha comentado anteriormente que, a lo largo de la obra, se repite de manera sistemática una enseñanza en boca de los personajes del pueblo, lo cual le da un aire de sabiduría popular y antigua, especialmente en boca de la Vieja: que es necesario ya no el amor, sino el deseo sexual, expresado en ocasiones mediante el canto como entrega alegre a la tarea de procreación. Además, la relación sexual con este propósito, tal y como asegura la Vieja, se trata de unir «el cielo con la tierra» (111), el hombre en este caso como el cielo, ya que este incluye esas nociones tanto de aire, masculino y fecundador como ya hemos hablado, y de lluvia como símbolo de fertilidad:

El simbolismo sexual de la lluvia está considerado como esperma al igual que el simbolismo agrario de la vegetación, la cual tiene necesidad de lluvia para abrir las flores, ambos están estrechamente ligados.

[...] Si el aire es masculino, activo y fecundador, la tierra es femenina, receptiva, fértil y fecundable. Si el aire simboliza la fecundación, la mujer, la madre simboliza el destino principal de la tierra, el cual es engendrar sin cesar, de dar forma y vida. (Arango, 1995: 184-185)

Esto se enlaza con las afirmaciones de Yerma durante el primer cuadro: «A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras éstas se ablandan y hacen crecer jaramagos, que las gentes dicen que no sirven para nada» (42). Asimismo, durante la discusión con Juan en el cuadro segundo del segundo acto, cuando él la acusa de empeñarse en «meter la cabeza por una roca», ella responde: «Roca que es infamia que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce» (80). De hecho, podemos ver una idea similar en *Bodas de sangre*, donde el Padre de la Novia afirma en un momento dado:

en mi tiempo, ni esparto daba esta tierra. Ha sido necesario castigarla y hasta llorarla, para que nos dé algo provechoso. [...] Porque no es buena tierra; pero con brazos se la hace buena, y como no pasa gente no te roban los frutos y puedes dormir tranquilo. (García Lorca, 2010: 68-69)

Se muestra aquí el convencimiento sobre la necesidad de que el hombre *irrigue* la tierra para sacarle fruto y provecho, al igual que en el universo de *Yerma* será necesario que el hombre haga lo mismo, con entrega y deseo sexual de por medio, a la mujer para que la actividad procreadora pueda llevarse a cabo. Para desgracia de Yerma, Juan la cubrirá por deseo, por nada más, y esa irrigación que ha de llevarse a cabo en unos términos concretos no tendrá lugar: «he must spend it [his time] irrigating the land to make it productive —something he will not do for his wife» (Klein, 1993: 98). De hecho, en las ocasiones en las que se hace referencia a la culpabilidad de Juan en este aspecto, se menciona lo siguiente: «La culpa es de tu marido. ¿Lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta. [...] Están hechos con saliva. En cambio, tu gente, no.» (111). Aquí se demuestra el problema de la incompatibilidad entre ambos. Para empezar, la saliva mencionada por la Vieja se ha interpretado como sangre sin color, como símbolo «viscoso e informe» (Díez de Revenga Torres, 1976: 30); Yerma en un momento dado exclamará: «¡Maldito sea mi padre que me dejó su sangre de padre de cien hijos! ¡Maldita sea mi sangre que los busca golpeando por las paredes!» (101). La sangre es utilizada para hablar sobre la casta y la honra, es lo más profundo de una persona (Díez de Revenga Torres, 1976: 28), y así, se produce una contraposición entre las proveniencias y por tanto los elementos caracterizadores tanto de Juan como de Yerma: ella vendrá de una familia dada a tener

hijos, apasionada, con vida y con brío, mientras que él, debido a esa familia de la que procede, estará afectado de un comportamiento y un temperamento pobres. Este símbolo de la saliva, de hecho, se contrapone al agua fecundadora (Doménech, 2008: 113), como un líquido sin consistencia, que en todo caso degrada en vez de crear vida, no solo como sangre incolora, sin la pasión que el rojo de esta puede aportar en el significado, sino también como semen que no produce efecto, desactivado.

Con todo esto, vemos que no solamente Yerma no está alejada de la Naturaleza, al menos no en el sentido estricto de la palabra, sino que incluso se llega a producir una identificación entre ella y la tierra (Doménech, 2008: 114), al igual que dan a entender sus salidas, guiadas por una necesidad incontestable de disfrutar del exterior y mantener una conexión con él, con la vida de la que se le priva a través del aislamiento impuesto por su marido. En más de una ocasión con sus propias palabras verbaliza esta identificación: «Yo no sé por qué empiezan los malos aires que revuelcan el trigo; ¡y mira si el trigo es bueno» (100) —tanto en referencia a las habladurías de las gentes del pueblo como al comportamiento de Juan para con ella—, «un charco de veneno sobre las espigas» (112) —en referencia, en este contexto, a la acción de su marido sobre ella—. A continuación, se referirá a sí misma como «un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes» (112), de nuevo, esa identificación con el campo que ha de ser fecundado para producir, pero que se encuentra en un estado baldío; no obstante, en este cabe la posibilidad de ser utilizado con esos propósitos.

Además de la compatibilidad, como mencionábamos, encontramos la ausencia de deseo y placer sexuales por parte de Yerma hacia su marido. Ella afirma:

Quando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego (96)

Aquí Yerma demuestra una repugnancia hacia eso que ella llama las «mujeres calientes», que podemos interpretar como mujeres que disfrutan o desean las relaciones sexuales. Este disgusto que a Yerma le produce el sexo que se lleva a cabo por placer ya lo expresa en una de sus conversaciones con la Vieja: «me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme» (56). En palabras de Rey (1994: 51): «Es esa misma sociedad la que imbuje en nuestros cerebros la idea sucia y perversa que la sexualidad es algo terrible y abominable». El hecho de no sentirse atraída hacia su marido empeora todavía más las cosas, pues ella sabe de sobra, de tantas veces que lo ha oído repetir, que

ese deseo es necesario para la concepción de los hijos, y el hombre a quien desea no puede dárselo si ella pretende conservar su honra.

El único hombre por quien dice haber sentido algún tipo de atracción es Víctor, quien de hecho se presenta como su complementario, un «equivalente natural» (Edwards, 1983: 241), de un talante muy distinto al de Juan. Su capacidad para cantar ya es indicadora de ciertos matices eróticos, especialmente cuando Yerma se le une en su canción. Se acentúa aún más el contraste entre este y el marido de la protagonista cuando ella cree verle una quemadura en la cara (63); este suceso podríamos relacionarlo con el simbolismo del fuego, que según Díez de Revenga (1976: 30): «es la vida, es la fuerza interior [...] En contraposición a lo frío, a lo muerto, [...]. Fuego son los colores de las mejillas que arden de salud o pasión». En el caso de Juan, este, según la propia Yerma en el primer cuadro, ha sufrido un cambio progresivo desde el inicio de su matrimonio: «Ahora tienes la cara blanca como si no te diera en ella el sol» (40), cada vez muestra este un aspecto más desmejorado; en comparación con Víctor, está claro quién presenta más miras de ser un buen candidato para la procreación. Esto supone a su vez un contraste con la progresión sufrida por la protagonista, pues de nuevo, en contraposición al calor, a la vida desprendida por este calor y este fuego, que se podrían asociar al sol, ella sufrirá una cuasiidentificación con la luna, codificada de manera contraria.

Ella, de todos modos, no cederá pese a saber de sobra que Juan no desea niños: «¡Ay si los pudiera tener yo sola! [...] No lo quiero, no lo quiero y, sin embargo, es mi única salvación. Por honra y por casta. Mi única salvación» (96); el único momento en que de verdad verá sus esperanzas acabadas será con la confesión final de su marido, la declaración última de su negativa a tener hijos, en la que se da cuenta, por fin, de la imposibilidad del cumplimiento de su deseo.

Pero, ¿qué es lo que hay tan terrible en no poder tener un hijo? En muchas ocasiones a lo largo de la obra se le plantea esta cuestión a la protagonista, así como se muestran los puntos de vista con respecto a la maternidad de diferentes mujeres, como las inseguridades y el miedo al dolor de María, la despreocupación e indiferencia de la Muchacha 2.^a y la poca capacidad maternal o preparación de la Muchacha 1.^a. La cuestión es que Yerma misma responde a esa pregunta:

¿Es preciso buscar en el hombre al hombre nada más? Entonces, ¿qué vas a pensar cuando te deja en la cama con los ojos tristes mirando al techo y da media vuelta y se duerme? ¿He de quedarme pensando en él o en lo que puede salir relumbrando de mi pecho? (56)

En otro momento dado, de la misma manera, increpa a Juan de la siguiente manera: «Los hombres tienen otra vida, los ganados, los árboles, las conversaciones; las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría» (80). Uniendo estas dos declaraciones, la protagonista nos deja saber que, más allá de los instintos maternos que de manera natural posee, así como la «sangre y casta» necesarias para ello —lo cual aumenta el *agón* de sus circunstancias: la reproducción, la cría de los hijos, es lo único que una mujer en su rol de domesticidad puede tener propio, especialmente si contemplamos el añadido de la falta de compenetración entre su esposo y ella debido a la incompatibilidad entre ambos, y la infelicidad que a ella le causa la indiferencia de este, todo esto consecuencia de un matrimonio de conveniencia. Por esta misma razón se negará a traer los hijos de otra, ya que no serían una creación salida de su cuerpo y de la sangre que clama por ellos. Se contempla incluso el parto de los hijos como la buena utilización de la sangre de una mujer: «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» (49). Es por ello por lo que más tarde le asegurará a su marido: «Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme» (81).

Esta insistencia por tener un hijo se enmarca asimismo dentro de la preocupación por el cumplimiento del rol femenino en el marco doméstico: «La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos, y hasta mala» (84). Para comprender mejor esta idea, veamos estas palabras de Nieva de la Paz (2008: 159):

García Lorca encuentra en las vidas de sus contemporáneas los temas inspiradores que suscitaron en su tiempo el desenlace trágico. De acuerdo con su visión dramática, un destino social férreamente trazado para ellas las conduce a la frustración vital y a una profunda desgracia. [...] Las luchas crueles por el poder en las familias regias, el incesto, el parricidio y el fratricidio de los textos clásicos aparecen sustituidos aquí por los motivos desencadenantes de las nuevas tragedias contemporáneas, las tragedias de todos los días vividas a su alrededor por las mujeres del campo andaluz (Burton): el vacío vital, el sentimiento de inutilidad, el aburrimiento, el encierro doméstico como símbolo de un destino cerrado, inapelable, la presión insoportable de la honra. Y de manera muy especial, la falta absoluta de alternativas cuando no se puede cumplir con la misión que se consideraba fundamental para la realización femenina, una misión que la sociedad encomendaba a las mujeres y que se consideraba el eje de su identidad: ser madres. La consecuencia lógica del incumplimiento del rol materno no podía ser otra, entonces, que su ausencia de dignidad social; la identidad femenina de las casadas sin hijos se diluía, por lo que a menudo ellas sucumbían ante la «desgracia», física y psicológicamente.

De hecho, la pérdida de feminidad que Yerma sufre debido a no ser capaz de cumplir su rol se expresa mediante sus acciones e incursiones en espacios masculinos, que son por una parte un desahogo —«déjame andar y desahogarme» (81)—, así como una expresión de sus sentimientos de inutilidad como mujer: «Muchas noches bajo yo a echar

la comida a los bueyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre» (85). No solo es ella consciente de su pérdida de feminidad, sino que esta es señalada por sus vecinas: «Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos» (69), y es así como se nos deja entrever el desprecio social, no solamente individual, que el incumplimiento del rol causa. Contamos también con las acusaciones de Juan: «Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera y buscas la ruina de un hombre sin voluntad» (81), no obstante, en esta ocasión es referido a su falta de sumisión a los deseos de Juan, y no tanto a la ausencia de hijos.

Es necesario tener presente la siguiente idea: Yerma no está en contra de su rol femenino, sino que lo acepta, e intenta luchar contra los obstáculos que le impiden cumplirlo. En palabras de Rey (1994: 48): «las expectativas personales de Yerma no están, en general, en desacuerdo con aquellas de la sociedad en que vive»; a pesar de esto, se produce un desencuentro entre su forma de entender ese rol que tanto aspira a conseguir y el camino por el que la sociedad cree que se ha de completar: la paciencia, y de no completarse, sumisión y resignación, sobre todo al marido. Como ya hemos visto, este camino no es el que Yerma tomará.

Esta insistirá repetidamente en su concepto de honra. Según Doménech (2008: 88), el autor utiliza la reiteración de ciertos conceptos para dotarlos de mayor intensidad. De esta manera, la repetición de la palabra *honra* en labios de Yerma, Juan y de las lavanderas cobrará sentido a lo largo de la obra. Yerma insiste en varias ocasiones en «casta y honra»: «lo primero de mi casta es la honradez» (85), relacionando así ese concepto que ella posee de la honra con su legado, la sangre de su familia, lo que ha aprendido de sus padres. De hecho, el personaje se erige como «con un gran sentido del honor y puritano» (Rey, 1994: 47), en una defensa y ejemplo de lo que se denominaría *honor calderoniano*, un concepto que entrecruza toda la literatura española desde el Siglo de Oro: «Yerma sigue la tradición de Calderón de la Barca, que bajo un código religioso enfocaba la tragedia individual donde la moralidad estaba entretejida en la acción de la obra» (Honing en Rey, 1994: 47).

Sin embargo, la concepción del honor de Yerma diferirá de la que muestran Juan y las lavanderas. Juan afirma en un momento dado que «las familias tienen honra y la honra es una carga que se lleva entre dos» (82), así como se quejará de que, aunque hablar con la gente no es pecado, «puede parecerlo» (81); de hecho, cuando la encuentra en casa de Dolores la Conjuradora, afirmará que «si pudiera dar voces levantaría a todo el pueblo

para que viera dónde iba la honra de mi casa; pero he de ahogarlo todo y callarme porque eres mi mujer» (98). De hecho, esto es otra muestra de que Yerma, en calidad de esposa de Juan, actúa como receptáculo de la honra de este, solamente hay que fijarse en qué términos se refiere a ella aquí.

Además, esta insistencia por parte de Juan en la honra se encontrará unida a sus imposiciones sobre las salidas de su esposa. En un principio comenzará hablando de que «la calle es para gente desocupada» (43), y en uno de sus altercados con Yerma, asegurará el verdadero motivo de sus prohibiciones: «se sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de que? ¡Dime!, ¿buscando qué? Las calles están llenas de machos» (99). Aquí se conecta la calle a la búsqueda de hombres, pues como decíamos anteriormente, la mujer que frecuenta los espacios públicos se considera como *mujer pública*. En calidad de esposa recipiente de la honra de Juan, la simple sospecha de que pueda estar con alguien más de manera sexual es una mancha a la hombría de este.

Esto significa que el concepto de honra de Juan se basa en la percepción externa, en la opinión que los vecinos puedan tener de los actos cometidos, y no como en el caso de Yerma, quien basa su honra solamente en sí misma y las acciones que ha llevado a cabo, sin importarle lo que otros digan. Cuando una de las lavanderas exclama: «La que quiera honra, que la gane» (67), esto supone una contradicción irónica con respecto al comportamiento que nosotros, en calidad de espectadores, sabemos que mantiene Yerma. Es por ello por lo que la única manera en que la protagonista podría mantener la honra según las expectativas exteriores sería resignándose y manteniéndose sin queja en el espacio doméstico. Sin embargo no cederá ante esta noción, que ella no comparte. La razón es simple: lo que busca en sus salidas, aparte del desahogo, es el hijo, así como el contacto con la Naturaleza que persigue inconscientemente y que, al encontrarse en el exterior, le es vedado.

Su concepto de honra es lo que le impedirá tener el tan ansiado niño, pues, pese a buscarlo en el exterior tanto mediante rituales y rezos como con paseos y desahogo, ceder a las exigencias de la Naturaleza, es decir, al deseo sexual que siente por Víctor, no le es posible. Al ser su idea de la honra aprendida, no es esta como uno de sus valores esenciales lo que impide su unión con Víctor, como podría parecer superficialmente. La honra actúa, tanto en su caso como en el de Juan, como un mecanismo de control a favor de la ideología imperante sobre los roles de la mujer, así como su papel doméstico. No puede acostarse con nadie fuera de su matrimonio porque eso la convertiría en una adúltera, además de que afectaría a la honra de su marido. Es, a su vez, una burla del autor

hacia este concepto (Rey, 1994: 47), ya que el hecho de que la protagonista se erija como la primera defensora de su propia honra, es precisamente una de las razones por las que no podrá tener un hijo y cumplir el papel que de ella se espera, el de madre.

Es en este punto donde vislumbramos la mayor tensión producida en la acción de la obra, el eje vertebrador de esta más allá de la simple frustración por la infertilidad: se plantea un «debate moral al dar cuenta de un doble enfrentamiento: entre sociedad y naturaleza, entre individuo y sociedad» (Doménech, 2008: 66). Es esta la manera en que el tema de la maternidad cobra fuerza, especialmente teniendo en cuenta lo explicado hasta ahora sobre las expectativas sociales alrededor de la mujer, su obligación de compromiso para con la domesticidad y los problemas de la lucha de Yerma para conseguir encajar en la sociedad.

Por una parte, Yerma no es capaz de tener hijos con Juan porque no se dan las condiciones mencionadas para ello. Sin embargo, ella, de manera natural, sí que podría tener hijos, tal y como hemos explicado, si esas condiciones se vieran cumplidas; en este caso, Víctor es la contraparte de Juan, con quien sí podría tenerlos. El problema radicará en que, frente a la sociedad, Yerma no cumplirá con su honra si no los tiene con su marido, así como para con su propia honra la protagonista no podría serle infiel a este; tampoco, buscando alivio, será decoroso el hecho de que ocupe roles o espacios masculinos para intentar escapar de sus preocupaciones, su situación económica y de género no se lo permite. De esta manera, no es posible que Yerma, con las nociones que maneja de lo que es ser mujer —que ella identifica con la maternidad—, sienta que es una persona buena y limpia si no es capaz de engendrar. Por lo tanto, la Naturaleza y la sociedad pugnan así contra el individuo, causando un auténtico desgarró, y una vez la lucha interna lleve el dolor de Yerma al límite, esta explotará asesinando a su esposo.

Por otra parte, la tragedia tiene como principio el triunfo del destino, normalmente sin opción siquiera de cambio o de evasión de este; no obstante, Gabriela S. Bastera (1999: 423) afirma que Lorca en concreto lleva a cabo una mutación de esta máxima en sus obras trágicas. Los personajes no son simplemente muñecos del destino, sino que este es una ficción que ellos han llegado a crearse, y se hallan sometidos a ella. En el caso de Yerma, ella está obcecada en ser madre, en cumplir con su *destino*, pero este, como hemos visto, no es más que una construcción social que a lo largo de siglos se ha fabricado y ha calado en la ideología imperante en lo que a los roles se refiere. Así las cosas, sucede esto mismo con Juan, con las lavanderas y con todos los personajes a su alrededor dentro del mundo diegético. Esta ficción que han llegado a crearse y de acuerdo a la que viven ha

roto las relaciones entre ellos, pero la situación que vive Yerma pone de manifiesto al lector la incapacidad e incompatibilidad de esta con lo que la Naturaleza exige de los humanos; permitirá una «redistribución de las responsabilidades» (Basterra, 1999: 424):

Al ayudarnos a recordar la artificialidad del resto de las cosas, el arte abre la posibilidad de reparación. Como obra de arte, la tragedia anuncia su artificialidad abiertamente, haciéndonos conscientes de la ficcionalidad del resto de las cosas, sobre todo de aquellas que adquieren carácter divino y enajenan al ser humano. Además de manifestar la actividad de la imaginación, la tragedia de Lorca intensifica su labor a favor de la creatividad humana al presentar ejemplos del impacto que imaginar el destino tiene en el yo. Al poner al descubierto la ficcionalidad del destino, *Bodas de sangre* y *Yerma* sugieren que si algunas ficciones (leyes, destino, Dios) parecen entidades autoritarias que impiden la acción libre, es porque se han emancipado de su origen humano borrando el lugar de su propia creación. Nos recuerdan que estos objetos se pueden reparar para que cumplan su función mejor, o destituir para que los hombres y las mujeres puedan volver a crear. (Basterra, 1999: 426-427)

Para designar esta *ficción* utilizaremos esa noción que veíamos citada anteriormente de *destino social*. La situación de Yerma, como mencionábamos al inicio de este capítulo, habría resultado significativa para la audiencia del momento teniendo en mente la aprobación de la legislación de divorcio poco tiempo atrás. Esta sería esa «abertura de la posibilidad», aunque no reflejada en el texto, sí perceptible para el espectador / lector: Yerma no hubiera sufrido tan macabro final de haber tenido acceso a la separación legal de su marido, pues habría podido abandonar su posición y acabar teniendo hijos con alguien que cumpliera las condiciones necesarias, ya fuese Víctor u otro cualquiera.

De todos modos, la imposibilidad del divorcio, de algo que en principio podría parecer tan insignificante pero que se revela como fundamental, acaba siendo la ruina ya no de nuestra protagonista, sino de la joven pareja.

4. Conclusiones

El análisis del espacio en *Yerma* nos ha permitido establecer unas guías para el estudio del desarrollo de la obra. Los espacios visibles, especialmente caracterizados por la ausencia o presencia de la protagonista, han proporcionado la observación de los movimientos, gestos y palabras de los personajes; estos, en concomitancia con los espacios contiguos, expansores del mundo diegético de la obra y principales responsables de la posibilidad de remarcar la dicotomía de *dentro y fuera*, y los espacios ausentes, que han servido para dibujar de un modo más acertado la compleja simbología que atraviesa la

acción, nos han dado la oportunidad de destacar la importancia del estudio del espacio, tan fundamental en el teatro, y el despliegue de recursos que en este tiene lugar para alcanzar un mayor entendimiento de la obra y su significado.

Asimismo, la revisión de los modelos de mujer anteriores al tiempo de Lorca, así como los que le resultarían contemporáneos, ha posibilitado un estudio mucho más completo del rol de la mujer en el mundo diegético que describe el autor, tan similar al *Ángel del Hogar* y que tanto dolor y problemas causa a la protagonista. Los conceptos como *domesticidad*, las oposiciones entre el *dentro / fuera* y el *público / privado* son fundamentales, ya que su aplicación al anterior análisis del espacio arroja luz sobre el debate interno que lleva al desenlace trágico. De la misma forma, hemos revisado la oposición entre la Naturaleza y el destino social, la incompatibilidad de ambos que deja fuera de combate a Yerma.

Todo esto nos puede hacer reflexionar sobre si la protagonista es, como aseguran ciertos autores (Johnson, 2008: 51; Feal, 1983: 513), una mujer que se impone frente a la sociedad. Encuentran su argumento en el asesinato final de Juan a manos de su esposa. Sin embargo, esta es una conclusión equivocada con respecto a las razones que llevan a esta a cometer tal acto, ya que en ningún momento se da a entender que la situación para el personaje vaya a mejorar tras esto, a excepción del «Voy a descansar sin despertarme sobresaltada» (116), que aunque podría conducirnos a pensar que ha triunfado, en realidad representa la apatía que ha de venir tras el crimen; es el fracaso absoluto de las expectativas de la protagonista, que, como veíamos, se enmarcaban dentro de aquellas incluidas en el rol social de la mujer, que ella aceptaba y buscaba. De hecho, tal y como hemos visto, estos roles de género hemos sido capaces de explicarlos a través de las nociones sobre el espacio; para que se produzca un cambio real en estos espacios sería necesaria una transformación de las lógicas relacionales dentro de ellos (Noguera Fernández, 2015), y esto no ocurre en la obra.

Los únicos momentos de transgresión por su parte son aquellos en que desobedece a su marido para acceder a la Naturaleza, guiada por una necesidad inherente a ella, así como su escapada para rezar ante la imperiosa obstinación de engendrar un niño. Yerma explota en el desenlace, si el dolor interno y la frustración causados por la pugna que en ella se da son la gasolina, la pérdida de la esperanza de tener un hijo con Juan es la cerilla. Reacciona como un tigre enjaulado, lo cual es la expresión de su derrota. Es, en todo caso, el final propio de una tragedia, sin los tintes románticos del individuo que se enfrenta a la sociedad, como estos autores parecen querer ver a la protagonista.

En definitiva, parece quedar clara la denuncia que Lorca pretendía llevar a cabo con esta obra. Más allá de eso, se adivina también ese conocido ejercicio que tanto se le ha supuesto de exorcismo de su propia situación con respecto a su orientación sexual. Si algo debemos concluir de la historia de Yerma, así como de la del propio autor, es que cuando las reglas, leyes, roles y construcciones sociales se conforman de manera que ahogan la Naturaleza del individuo, la única salida es resignarse o explotar. En todo caso, es necesario tomar a la protagonista y su historia como una advertencia, y que no deje de recordarnos la importancia de la libertad de elección y acción, que tan fundamental es, así como el cuidado de las relaciones con aquellos que nos rodean.

5. Bibliografía

- ANDERSON, Andrew A. (2019). «The Uneasy Interplay of Forces in the Plays of García Lorca», *New Theatre Quarterly*, 35(3), pp. 209-220. DOI: 10.1017/S0266464X19000228.
- ARANGO, Manuel Antonio (1995). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- BARRY, Peter (2009). *Beginning theory: an introduction to literary and cultural theory*. 3ª ed. Manchester: Manchester University Press.
- BASTERRA, Gabriela. S. (1999). «Destino, responsabilidad y creación en el escenario trágico de Lorca», *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, 24(3), pp. 411-431. En línea: <https://www.jstor.org/stable/27741431>.
- DELGADO DE SMITH, Yolanda. (2008). «El sujeto: los espacios públicos y privados desde el género», *Revista Estudios Culturales*, 2, pp. 113-126. En línea <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3987106>.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, Pilar (1976). «Notas sobre simbolismo en el teatro de García Lorca: "Bodas de Sangre", "Yerma" y "La Casa de Bernarda Alba"», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 56, pp. 19-31. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4155708>.
- DOMÉNECH, Ricardo (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.
- EDWARDS, Gwynne (1983). *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Gredos.

- FEAL, Carlos (1986). «Eurípides y Lorca: observaciones sobre el cuadro final de Yerma», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983 en Providence, Rhode Island*. Eds.A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth Kossoff, Vol. 1, Madrid: Istmo, pp. 511-518. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/catart?codigo=875895>.
- GARCÍA BARRIENTOS, José. Luis (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GARCÍA LORCA, Francisco (2010). *Bodas de sangre*. 44ª ed. Barcelona: Austral.
- (2017). *Yerma*. 31ª ed. Madrid: Cátedra.
- GIL, Ildefonso-Manuel. (1985). «Introducción», en *Yerma*, Madrid: Cátedra, pp. 13-36.
- JOHNSON, Roberta (2008). «Federico García Lorca's Theater and Spanish Feminism», *Anales de la literatura española contemporánea*, 33(2), pp. 251-281. En línea: <https://www.jstor.org/stable/27742554>.
- KLEIN, Dennis. A. (1993). «The Dramatic Use of Songs in Federico Garcia Lorca's Yerma», *Ars Lyrica*, Vol. 7, pp. 93-105. En línea: <https://openmusiclibrary.org/article/50627/>.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena. (2018). «Una interpretación digital de dos tragedias lorquianas: Yerma y Doña Rosita la soltera», *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 7(2), pp. 240-267. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7104983>.
- MARTÍNEZ GOYTRE, Elena (2016). «El discurso político sobre género y ciudad y la práctica en el diseño urbano: el caso del proceso participativo de la reforma de la Plaza de España de Madrid», en *Actas del XII Congreso Español de Sociología*. Madrid: Asociación Española de Sociología. En línea: <http://www.fes-sociologia.com/el-discurso-politico-sobre-genero-y-ciudad-y-la-practica-en-el-dise/congress-papers/3600/>.
- MONTÓN SUBÍAS, Sandra. (2000). «Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la Historia», *Arqueología espacial*, 22, pp. 45-59. En línea: https://www.academia.edu/5016498/Las_mujeres_y_su_espacio_una_historia_de_los_espacios_sin_espacio_en_la_Historia.
- MORRIS, C. Brian. (1995). «Yerma, abandonada e incompleta», en *El teatro de Lorca: tragedia, drama y farsa*. (Actas del IX Congreso de Literatura Española Contemporánea: en Málaga, 13-18 de noviembre de 1995), coords. Cristóbal Cuevas

- García, Enrique Baena, Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 15-41.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (2008). «Identidad femenina, maternidad y moral social: "Yerma" (1935), de Federico García Lorca», *Anales de la literatura española contemporánea*, 33(2), pp. 373-394. En línea: <https://www.jstor.org/stable/27742558>.
- NOGUERA FERNÁNDEZ, Albert (2015). «Los feminismos y la división espacio-género», en *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, coords. Manuel Cabrera Espinosa, Juan Antonio López Cordero, pp. 623-642. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5346956>.
- PÁRAMO BERNAL, Pablo & Andrea Milena BURBANO ARROYO (2011). «Género y espacialidad: análisis de factores que condicionan la equidad en el espacio público urbano», *Universitas Psychologica*, 10(1), pp. 61-70. DOI:10.11144/Javeriana.upsy10-1.geaf.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, José Luis (1996). «El espacio del género y el género del espacio», *Astrágalo - Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 5. En línea: <http://www.ub.edu/geocrit/sv-69.htm>.
- REY, John (1994). *El Papel de la Mujer en el Teatro de Federico Garcia Lorca*. En línea: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/611.
- SALAZAR RINCÓN, Javier (1998). «Arco, yeso y cal: Tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca», *Epos: Revista de filología*, 14, pp. 277-292. En línea: https://www.researchgate.net/publication/259444099_Arco_yeso_y_cal_Tres_simbolos_de_la_muerte_en_la_obra_de_Federico_Garcia_Lorca.
- (1999). «Cirios, candiles, velones... Símbolos de angustia y muerte en la obra de Federico García Lorca», *Epos: Revista de filología*, Issue 15, pp. 199-212. DOI: <https://doi.org/10.5944/epos.15.1999.10109>
- TAÑO MANNING, Raquel & Archibald E. MANNING (1984). «A Further Look at the Dramatic Parallels in García Lorca and Tennessee Williams: The Poetic Qualities and Symbolism in *Yerma* and *The Purification*», *Letras*, 1(13-14), pp. 89-102. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5475999>.
- VALLE, Teresa del (1991). «El espacio y el tiempo en las relaciones de género», *KOBIE. Serie Antropología Cultural* 254 pp, 5, pp. 223-236. En línea: <https://www.bizkaia.eus/kultura/ondarea/kobie/argitalpenak.asp?ID=55&imagen=Koibe%20logo.png&serieID=5>.

YEBRA ROBIRA, Carmen (2013). «Interpretación bíblica y formación moral de la mujer en el siglo XIX. El Ángel del Hogar», *Moralia: revista de ciencias morales*, 36(140), pp. 405-426. En línea: <https://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=24&sid=2822719d-4cdc-4b17-80ac-cff4b14bdc96%40pdc-v-sessmgr03&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZSZzY29wZT1zaXRl#AN=93385607&db=a9h>.