

Casas de citas

Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura

editado por José Joaquín Parra Bañón

Habitar, bordar, coser. Citas del teatro de Federico García Lorca

Andres Soria Olmedo
(Universidad de Granada, España)

Abstract When Bernarda Alba attributes “Needle and thread for women, whip and mule for the men”, she describes a spacial distinction, interior/external, and a distinction of gender that can be followed throughout Lorca’s plays. Quotes from *Mariana Pineda*, *Blood Wedding*, *Yerma*, *Doña Rosita the Spinster*, *The House of Bernarda Alba*, and *The Public* disclose the variations on the above rule in what refers to embroidering and sewing.

Sumario 1 Coser y mandar. – 2 La bandera que bordas temblará por las calles. – 3 ¡A bordar y a callar! – 4 Suave como la lana. – 5 No encuentro los hilos. – 6 Un ruiseñor todo bordado con hilo de oro. – 7 En el arca tengo veinte piezas de hilo. – 8 Bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido.

Keywords Sewing. Embroidering. Gender roles. Space. Power.

1 Coser y mandar

En uno de los asertos con los que habla, Bernarda Alba prescribe: «Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles» (García Lorca 1997, 591).

La regla implica una determinación de espacio (interior y exterior, privado y público, casa y calle) ligada al género (dentro cosen y bordan las mujeres, fuera los hombres trabajan y mandan) y a la clase social (suena en las connotaciones de *La casa de Bernarda Alba*). Quizá por ser tan elementales, esas oposiciones de espacio, género y clase han resonado en casi todo el teatro lorquiano. Como vio Luis Fernández Cifuentes en un libro ya clásico (1986), cada una de sus producciones modificó las normas usuales en el teatro de su tiempo. Dado que el signo teatral se forma mediante la integración de diversos códigos (Ubersfeld 1978), el sentido de sus experimentos consistió en generar diferencias respecto del conjunto de códigos que forman el horizonte de expectativa del público (Soria Olmedo 2000). Este proceder afecta también a estos espacios y a las actividades que se les adscriben, por lo que un barrido sistemático de lo que indica la frase de Bernarda superaría las páginas permitidas, por lo que nos ceñiremos a la primera parte de la sentencia.

El hilo y la aguja que Bernarda destina a las mujeres comprende el uso más estético del bordado y el más utilitario de la costura. Ángel González García ha descrito el bordado como una cabalgada de la imaginación (2007, 69), trayendo la página de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke donde el pequeño Malte examina unos encajes de su madre y los asocia a un viaje («en la larga senda de los encajes de Valenciennes...»), y una observación de Juan Navarro Baldeweg en una conversación con él: «El ornamento viene a suponer la colonización del espacio por el tiempo, que es lo que también hace la música» (1999, 124).

Partiremos de la pieza juvenil *Elenita*, basada en un romance tradicional: «Estando tres niñas | bordando casacas, [...] | pasó un caballero | pidiendo posada». El caballero rapta y mata a Elenita. El romance, extendido por toda la Península, narra la leyenda de Santa Irene, muerta por guardar su castidad. Lorca alude a esa leyenda en la «Suite de los espejos» publicada en *Índice* (1921): «¡Guárdate del viajero, | Elenita que bordas | corbatas!». En la pieza teatral coetánea engasta este motivo y otras canciones folklóricas infantiles con metáforas creacionistas: «Coro. Estando Elenita | bordando corbatas, | aguja de oro | y dedal de plata | . La Acacia con flor. Agujas de luna | de tules de agua» (García Lorca 1994, 394). Desde entonces, la mujer que borda y sueña se disemina por su obra. Como la monja gitana («Ella quisiera bordar | flores de su fantasía»), Elenita quiere bordar «con rayitos de sol | en la seda del viento», y como ella asocia lo íntimo de la labor doméstica con su contrarios, el deseo: «Detrás de aquellos montes | ¿habrá muchos caminos, | o uno solo y sin fin?».¹

2 La bandera que bordas temblará por las calles

El bordado es central en *Mariana Pineda* (1927). Montada sobre una base de datos históricos filtrados por lo legendario en romances y cantares que acercan la historia al mito (Martínez Cuitiño 1991, 30), en ambos aspectos está presente el bordado: Mariana Pineda fue acusada de mandar bordar una bandera liberal, arrestada por Pedrosa y agarrotada el 26 de mayo de 1831, y las coplas recuerdan: «Marianita, sentada en su cuarto, | no paraba de considerar: | Si Pedrosa la viera bordando | la bandera de la Libertad»²).

Ya en la Estampa primera, donde la acotación describe un interior de otoño («*Casa de Mariana. Paredes blancas. Sobre una mesa, un frutero de cristal lleno de membrillos. Todo el techo estará lleno de la misma fruta,*

1 Christian De Paepe, en su edición del *Romancero Gitano* (García Lorca 1991, 198) recoge otras presencias del «bordado de amor», en el *Poema del cante jondo*, en *Así que pasen cinco años*: «Novia. ¿Ya te has disgustado con el botones? ¡Tan guapo... tan guapo... tan guapo...! Criada. Naturalmente. Le regalé un pañuelo bordado por mí, que decía: «Amor, Amor, Amor», y se le perdió».

2 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 81-174.

colgada.) el bordar aparece asociado al secreto. La nodriza de sus hijos, Isabel la Clavela, le pregunta a doña Angustias, madre adoptiva de Mariana, por «la niña»: «Borda y borda lentamente. | Yo la he visto por el ojo de la llave. | Parecía el hilo rojo, entre sus dedos, | una herida de cuchillo sobre el aire». El miedo a que «por Granada» se sepa de esa labor obedece a que borda «esa bandera» porque «la obligan sus amigos liberales», sobre todo don Pedro de Sotomayor, quien la tiene, según Clavela, «embruja» y según Angustias, «enamorada».

Doña Angustias detecta al punto y censura el atrevimiento de poner un gesto del espacio hogareño al servicio del espacio público y masculino:

Ella debe dejar esas intrigas. | ¡Qué le importan las cosas de la calle! | Y si borda, que borde unos vestidos | para su niña, cuando sea grande. | Que si el Rey no es buen Rey, que no lo sea; | las mujeres no deben preocuparse.

La propia Mariana admite lo que dicen de ella («¡Soy una loca mujer!») y siente que su vida «[...] está fuera, | por el aire, por la mar, | por donde yo no quisiera». Las fronteras entre la casa y la calle son porosas, y Mariana, «siempre dividida y fronteriza» (Fernández Cifuentes 1986, 60) nota que el espacio urbano masculino traspasa el doméstico femenino: «¡Qué silencio el de Granada! | Hay puesta en mí una mirada | fija, detrás del balcón. [...] | Me mira | (*Levantándose.*) | la garganta, que es hermosa, | y toda mi piel se estira. | ¿Podrás conmigo, Pedrosa?».

En la Estampa segunda el peligro del bordado vuelve a presentarse a través de una canción popular que presagia la acción dramática, cuyo uso aprendió Lorca de Lope de Vega (Lázaro Carreter [1960] 1973, 334), en este caso el «romancillo del bordado» que Clavela, la Niña y el Niño de Mariana cantan en un delicado contrapunto, mientras por el fondo aparece Mariana, «*vestida de amarillo claro [...] y oye el romance, glosando con gestos lo que en ella evoca la idea de bandera y muerte*»: «Una niña bordando. | ¡Madre! Qué bordará? [...] Las agujas de plata, | bastidor de cristal, | bordaba una bandera, | cantar que te cantar».

Si bien el amado don Pedro la consuela algo prometiéndole el triunfo en el espacio público («La bandera que bordas temblará por las calles | entre los corazones y los gritos del pueblo. | Por ti la Libertad suspirada por todos | pisará tierra dura con anchos pies de plata»), el episodio decisivo es la visita nocturna de Pedrosa, jefe de la policía absolutista, a casa de Mariana, cuidadosamente preparada en pausas y reticencias, para desplegar la contradicción entre el ángel del hogar y la acción política:³

3 John Ruskin afirmaba en 1865 que «el poder de las mujeres no es para gobernar ni para la batalla, y su intelecto no es para la invención o la creación, sino para las dulces órdenes de la vida doméstica» (Gilbert, Gubar 1998, 39).

[...] Ahora vengo | de recorrer las calles silenciosas, | calado hasta los huesos por la lluvia, | resistiendo ese gris fino y glacial | que viene de la Alhambra. Mariana. (*Con intención y rehaciéndose.*) El aire helado, | que clava agujas sobre los pulmones | y para el corazón. Pedrosa. (*Devolviéndole la ironía.*) Pues ese mismo. | Cumpló deberes de mi duro cargo. | Mientras que usted, espléndida Mariana, | en su casa, al abrigo de los vientos, | hace encajes... o borda... (*Como recordando.*) | ¿Quién me ha dicho | que bordaba muy bien? | Mariana (*Aterrada, pero con cierta serenidad.*) | ¿Es un pecado? Pedrosa. (*Haciendo una seña negativa.*) | El Rey nuestro Señor, que Dios proteja, (*Se inclina.*) se entretuvo bordando en Valençay | con su tío el infante don Antonio. | Ocupación bellísima.⁴

A la interrogación retórica de si no tiene miedo de vivir sola habiendo «tantos liberales | y tantos anarquistas por Granada» responde: ¡Soy mujer de mi casa y nada más!». Cuando Pedrosa aprovecha para besarla se indigna: «¿Puedo yo permitir [...] que penetre de noche en mi vivienda?» Él le pregunta directamente por la bandera: «¡La que bordó con estas manos | blancas. (*Las coge.*) | en contra de las leyes y del Rey! [...] ¡Muy bien bordada! | De tafetán morado y verdes letras. | Allá, en el Albaycín, la recogimos, | y ya está en mi poder como tu vida».

Pedrosa la quiere «mía o muerta», sabiendo que puede apretar con sus manos «este cuello de nardo transparente». Pero ella se niega a ceder a sus deseos y sobre todo a delatar a otros, y con esa negativa vuelve a ocupar el espacio público: «Yo bordé la bandera con mis manos; | con estas manos, ¡mírelas, Pedrosa!, | y conozco muy grandes caballeros | que izarla pretendían en Granada. | ¡Mas no diré sus nombres!».⁵

En la Estampa tercera, ante Pedrosa, ya condenada, funde los dos motivos: «En la bandera de la Libertad | bordé el amor más grande de mi vida».

3 ¡A bordar y a callar!

El teatro de títeres, subversivo respecto de las convenciones del «teatro de los condeses y de los marqueses» también emplea el bordado. En la *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (1922),⁶ una versión del Viejo y la Niña, el Cuadro primero deja ver la «Sala baja» donde Rosita

4 Fernando VII estuvo en Valençay entre 1808 y 1814. El dato es histórico.

5 En la Estampa tercera, dos Novicias recapitulan la situación: «Novicia 1ª ¿Qué es lo que ha hecho? Novicia 2ª. Bordó una bandera. Novicia 1ª. ¿Bordar es malo?. Novicia 2ª. Dicen que es masona». Ninguna de las dos sabe lo que es eso. Está presa por no querer al Rey ni a la Reina: «Novicia 1ª. Yo tampoco los quiero».

6 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 37-49.

«está *sentada bordando en un gran bastidor*» y contando las puntadas presenta la situación:

Una, dos, tres, cuatro... (*Se pincha.*) ¡Ay! (*Llevándose el dedo a la boca.*) Cuatro veces me he pinchado ya en esta *e* última del «A mi adorado padre». En verdad que el cañamazo es una labor difícil. Uno, dos... (*Suelta la aguja.*) ¡Ay, qué ganitas tengo de casarme!

En el plano formal, Francisco García Lorca hizo notar cómo estas palabras crean el ritmo de la acción (1980, 280). En el del contenido descubrimos que tampoco en este caso el bordado es para la satisfacción estética privada, sino para la calle y el comercio. Entra su padre: «[...] Borda, hijita mía, borda, que con eso comemos! ¡Ay, qué mal estamos de dinero! ¡De los cinco talegos que heredamos de tu tío el Arcipreste, no queda ¡ni tanto así!». Por eso le propone casarla, pero no con su novio Cocoliche, sino con «don Cristobita el de la porra» («me quedo con ella definitivamente»). La pobre Rosita hasta piensa en venderle el alma al diablo: «(*Gritando.*) ¡Diablo, sal, diablo, sal! Que yo no quiero casarme con Cristobita». El padre regresa: «¡A bordar y a callar! ¡Qué tiempos estos! ¿Van a mandar los hijos en los padres? Tú harás caso de todo, como hice yo caso de mi papá cuando me casó con tu mamá». Rosita, un personaje en tensión «entre el amor y la imposición familiar» (Cardinali, De Paepe 1998, 37) se resigna a regañadientes, y otra vez marcando el ritmo, en un parlamento que sufrió los rigores de la censura:⁷

Está bien. Entre el cura y el padre estamos las muchachas completamente fastidiadas. (*Se sienta a bordar*). Todas las tardes-tres, cuatro-nos dice el párroco: ¡que vais a morir achicharradas!, ¡peor que los perros!...; ¡pero yo digo que los perros se casan con quien quieren y lo pasan muy bien! ¡Cómo me gustaría ser perro! Porque si le hago caso a mi padre - cuatro, cinco -, entro en un infierno, y si no, por no hacerle caso, luego voy al otro, al de arriba...⁸

Con esta figura puede relacionarse uno de los diálogos de los que le habló a Melchor Fernández Almagro en carta de julio de 1925: «Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales», *La doncella, el marinero y el estudiante*, que se publicó en *gallo*, 2, abril de 1928 (Anderson 1998, 83). Una vieja pasa vendiendo caracoles y da con la Doncella bordando: «[...] Mis almohadas no tienen iniciales y esto me da mucho

7 Este párrafo fue censurado en la primera edición de *Obras completas* de Aguilar (1954) y solo fue incluido a partir de la XXI (1980). Cardinali, De Paepe 1998, 154).

8 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 413-75.

miedo. Porque ¿qué muchachilla en el mundo no tiene marcada su ropa?». Borda todo el alfabeto «para que el hombre que esté conmigo me llame de la manera que guste. Vieja. (*Triste.*) Entonces eres una sinvergüenza. Doncella. (*Bajando los ojos.*) Sí. [...] Doncella. A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, Ñ. Ya está bien. Voy a cerrar el balcón. Detrás de los cristales seguiré bordando. (*Pausa.*)».⁹

4 Suave como la lana

En la tragedia *Bodas de sangre*, donde el desorden fatal irrumpe sobre los propósitos del orden, en lo social y lo amoroso, en el punto de partida, más allá de la ensoñación de la Madre («Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana»¹⁰) casi todo está donde debe. La Madre recuerda la norma («Los hombres, hombres; el trigo, trigo») y vigila que la Novia la siga («Modosa. Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente») y espera en la descendencia («Sí, pero que haya niñas. Que yo quiero bordar y hacer encaje y estar tranquila»). Para organizar la pedida le manda que se compre tres trajes, y a ella «unas medias caladas», cuya historia salta a la «*Habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares*» donde la suegra y la mujer de Leonardo le cantan una nana a su nieto,¹¹ y tras una malhumorada discusión con la mujer sobre las excursiones de Leonardo a caballo entra una Muchacha para contar el acontecimiento del día:

Y compraron unas medias caladas! ¡Ay, qué medias! Mire usted: una golondrina aquí (*Señala al tobillo.*), un barco aquí (*Señala la pantorrilla.*), y aquí una rosa. (*Señala al muslo.*) Suegra. ¡Niña! Muchacha. ¡Una rosa con las semillas y el tallo! ¡Ay! ¡Todo en seda! Suegra. Se van a juntar dos buenos capitales.

9 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 177-80.

10 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 413-75.

11 (*La Mujer, en la otra esquina, hace punto de media*). También como pórtico de *Yerma* se oye la nana predilecta: «A la nana, nana, nana, | a la nanita le haremos | una chocita en el campo | y en ella nos meteremos», que según Ricardo Doménech acota un espacio sagrado (2008, 139). En el acto III de *La casa de Bernarda Alba* sale María Josefa con una oveja en brazos, cantándole una nana: “Ovejita, niño mío, | vámonos a la orilla del mar. | La hormiguita estará en su puerta, | yo te daré la teta y el pan. [...] Ni tú ni yo queremos dormir; | la puerta sola se abrirá | y en la playa nos meteremos | en una choza de coral». La choza implica «bajo su forma más simplificada la condensación de intimidad del refugio» (Bachelard 1965, 68)

En el «*Interior de la cueva donde vive la Novia*» tiene lugar la ceremonia de la petición, con los respectivos elogios de la Madre del Novio y el Padre de la Novia (Doménech 2008, 85) En ellos llama la atención la desestabilización de las categorías y cualidades de lo masculino y lo femenino (von Hagen 2016):

Madre. Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol. Padre. Qué te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes.

En su casa, la criada revienta por ver los regalos («Siquiera las medias. Dicen que son todas caladas»). La Novia no quiere y la obliga a soltar la caja: «(*Cogiéndola de las muñecas.*) Suelta. [...] Criada. Tienes más fuerza que un hombre. Novia - ¿No he hecho yo trabajos de hombre? ¡Ojalá fuera!».

En el cuadro coral de la despedida de la novia no puede faltar el bordado de amor: «Criada. Un árbol quiero bordarle | lleno de cintas granates | y en cada cinta un amor | con vivas alrededor».

Pero en la consumación de la tragedia y en el nivel alegórico, los linos son los de las mortajas: «Mendiga. [...] Abren los cofres, y los blancos hilos | aguardan por el suelo de la alcoba | cuerpos pesados con el cuello herido». Y en la *Habitación blanca con arcos y gruesos muros* donde transcurre el Cuadro último, dos Muchachas *están devanando una madeja roja*: «Muchacha 1^a: Madeja, madeja, | ¿qué quieres hacer? Muchacha 2^a: [...] Ser hilo de lana, | cadena a tus pies | y nudo que apriete | amargo laurel». A la puerta se asoma una Niña: «El hilo tropieza | con el pedernal. | Los montes azules | lo dejan pasar». El hilo rojo, el mismo con que bordaba Mariana Pineda (Martínez Cuitiño 1991, 51) sigue contando el destino trágico de «los dos hombres del amor». Las muchachas y la niña son las Parcas o Moiras (Pittarello 2013, 258).

5 No encuentro los hilos

En *Yerma*,¹² la tragedia de la fecundidad castigada a ser estéril, el destino recae sobre el matrimonio sin amor de Juan y Yerma, cuyos espacios y papeles respectivos están repartidos de manera estricta, hasta convertirse en instrumentos de opresión, puesto que el respeto a la honra impide transgredirlos: «Juan. Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas. Yerma. Nunca salgo. Juan. Estás mejor aquí. Yerma. Sí. Juan. La calle es para la gente desocupada. Yerma (*Sombria.*) Claro».

12 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 477-526.

En *Yerma* predomina la costura sobre el bordado. Desde el principio, el sueño de Yerma es inseparable del «tabaqué de costura» que tiene a los pies.

(El marido sale y Yerma se dirige a la costura, se pasa la mano por el vientre, alza los brazos en un hermoso bostezo y se sienta a coser.) ¿De dónde vienes, amor, mi niño? | «De la cresta del duro frío». *(Enhebra la aguja.)* ¿Qué necesitas, amor, mi niño? | «La tibia tela de tu vestido».

La intensificación del deseo en el interior de Yerma se acentúa por contraste con el curso del mundo. María, su joven vecina, viene «de la tienda» a primera hora («Por mi gusto hubiera esperado en la puerta a que abrieran»). Su marido le ha dado para comprar «encajes, tres varas de hilo, cintas y lanas de color para hacer madroños» destinados a «trajecitos» para su futuro hijo que Yerma se ofrece a cortar y coserle, tras advertirle que no corra «por las piedras de la calle».

Mientras Juan está «en el campo» Yerma habla con Víctor: «¿Qué coses?. Corto unos pañales». Piensa rodearlos de encajes y por un momento Víctor cree que son para un hijo de ella (Le da un recado para Juan: «¡Que ahonde!»). La unidad dramática se cierra cuando vuelve a la costura y al poema. *(Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto.)* «Te diré, niño mío, que sí. | Tronchada y rota soy para ti».

Un paso más allá en el contraste lo ha dado la Muchacha 2ª, conforme con no tener hijos: «También tú me dirás loca. ¡La loca, la loca! *(Ríe.)* Yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida: toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle. Ya voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís».

En el acto II, las Lavanderas chismosas cuentan que el marido se ha llevado a vivir con ellos a sus dos hermanas, que antes cuidaban la iglesia y que hace un par de días ella pasó la noche «sentada en el tranco», fuera de la puerta, porque «le cuesta trabajo estar en su casa». La Lavandera 5ª da un paso más: «Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos».

El Cuadro II del segundo acto transcurre en casa de Yerma. Juan le pregunta a sus hermanas por ella, que ha salido:

Debe de estar en la fuente. Pero ya sabéis que no me gusta que salga sola. [...] Ésa no viene... Una de vosotras debía salir con ella, porque para eso estáis aquí comiendo en mi mantel y bebiendo mi vino. Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí. Y mi honra es también la vuestra.

Cuando regresa Juan se lo reprocha, recordando de nuevo la norma: «[...] Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado». A lo que ella replica: «Justo. Las mujeres, dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas. Cuando las sillas se rompen y las sábanas de hilo se gastan con el uso». Enseguida aparece su obsesión de hembra: «Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones; y las mujeres no tenemos más que esta de la cría y el cuidado de la cría». Ese es el destino, al que opone una resistencia indomable: «Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme. Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se me abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado».

Como dice una de las Lavanderas, Yerma no tiene «conformidad con su sino», el de desear sin obtener: «Quiero beber agua y no hay vaso ni agua, quiero subir al monte y no tengo pies, quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos».

6 Un ruiseñor todo bordado con hilo de oro

El subtítulo de *Doña Rosita la soltera*,¹³ «poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines» nos lleva a Granada, «alma de interior y jardín pequeño» como dice en la conferencia sobre Soto de Rojas, de quien procede también la evocación del jardín. Ciudad, jardín y casa son tres espacios de lo cerrado, a la vez refugio y cárcel. La expulsión final del ambiguo paraíso que es el carmen («Ha empezado a llover. Así no habrá nadie en los balcones para vernos salir») abre el drama a la muerte.

La acción dramática es reducida y se concentra en el primer acto: el Primo y novio de Rosita recibe una carta que lo reclama de Tucumán, donde tiene que hacerse cargo de una hacienda familiar. En una despedida solemne le promete regresar: «Por los diamantes de Dios | y el clavel de su costado, | juro que vendré a tu lado».

A partir de ahí sólo queda la espera. La promesa pone en marcha la temporalidad de la obra, alargando la distancia entre el deseo de su cumplimiento y el presente. Doña Rosita vive en una constante prórroga del presente (Fernández Cifuentes 1986, 234) contra el que se estrellan los signos que indican el fluir del tiempo.

Esos signos – canciones, modas, trajes, objetos – acaban por formar un singular «ubi sunt» («¿Qué se hicieron las damas, | sus tocados, sus vestidos, | sus olores?» preguntaba Manrique) que pasa por delante de doña Rosita. Su aparición en escena y sobre todo la «ironía nostálgica» (Hernández 1998, 46) con que los trata el poeta, constituye un recurso

13 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 527-79.

innovador. Dentro del árbol de imágenes de corporeidad no funcional que organizó Francesco Orlando, estas presencias corresponde a la clase de lo «pretencioso-fittizio», en cuyo efecto imaginario predomina una incidencia sobre el tiempo actual que tiene lugar en un orden natural y se elabora y presenta con sugerencias ingenuas (Orlando 2015, 242). En otros términos, a lo *cursi*. El interés por lo *cursi* revivió en los años treinta, quizá por reacción al purismo de la década anterior. Ramón Gómez de la Serna publica un importante «Ensayo sobre lo *cursi*» (1934), donde asegura: «Desde lo *cursi* se puede suspirar mejor por la belleza y la pasión», mientras Dalí reivindica la «belleza comestible» del *Art Nouveau* en una publicación surrealista (1933).

Entre estos signos nos quedaremos con los relativos a la moda.

En una entrevista a Alardo Prats de diciembre de 1934 encuadra la pieza en «Aquella maravillosa época de la juventud de nuestros padres. Tiempo de polisón; después, las faldas de campánulas y el «entravé»,¹⁴ 1890, 1900, 1910» (Soria Olmedo 2017, 112).

En otra a Pedro Massa de diciembre de 1935 se extiende más:

Cada jornada de la obra se desarrolla en una época distinta. Transcurre el primer tiempo en los años almidonados y relamidos de mil ochocientos ochenta y cinco. Polisón, cabellos complicados, muchas lanas y sedas sobre las carnes, sombrillas de colores... Doña Rosita tiene en ese momento veinte años. Toda la esperanza del mundo está en ella. El segundo acto pasa en mil novecientos. Talles de avispa, faldas de campánula, Exposición de París, modernismo, primeros automóviles... Doña Rosita alcanza la plena madurez de su carne. Si me apuras un poco casi te diría que un punto de marchitez asoma a sus encantos. Tercera jornada: mil novecientos once. Falda *entravée*, aeroplano. Un paso más, la guerra. Dijérase que el esencial trastorno que produce en el mundo la conflagración se presiente ya en almas y cosas. Doña Rosita tiene ya en este acto muy cerca del medio siglo. Senos lacios, escurridiza cadera, pupilas con un brillo lejano, ceniza en la boca y en las trenzas que se anuda sin gracia... (Soria Olmedo 2017, 146)

En efecto, en el primer acto, jovencita impaciente por salir a la calle con el novio,¹⁵ «Viene vestida de rosa con un traje del novecientos, mangas de jamón y adornos de cintas». En el segundo «Viene vestida de rosa. Ya la moda ha cambiado de mangas de jamón a 1900. Falda en forma de campanela». Y en el tercero «Viene vestida de un rosa claro con moda del

14 Desde la primera impresión hasta ahora se ha mantenido la errata «cutroví».

15 «Rosita se desplaza todavía sin sospecha ni límite entre el interior y el exterior de la Casa» (Fernández Cifuentes 1986, 225)

1910. *Entra peinada de bucles. Está muy avejentada*». Para salir del carmen «*Viene pálida, vestida de blanco, con un abrigo al filo del vestido*».¹⁶

El vocabulario de la moda implacable se despliega con precisión. A comienzos de la obra:

Ama. Es que todo lo quiere volando. Hoy ya quisiera que fuese pasado mañana. Se echa a volar y se nos pierde de las manos. [...]¿Cuándo la ha visto usted sentada a hacer encaje de lanzadera o *frivolité*, o puntas de festón o sacar hilos para adornarse una chapona? Tía. Nunca.

También se atraviesa en la tensión social entre el Ama y la Tía como criada y señora:

Ama. [...] y como soy criada no puedo hacer más que callarme, que es lo que hago y no puedo replicar y decir...Tía. Y decir, ¿qué...? Ama: Que deje usted esos bolillos con ese tiquití, que me va a estallar la cabeza de tiquitís. Tía. (*Riendo. Mira a ver quien entra. (Hay un silencio en la escena, donde se oye el golpear de los bolillos.)*)

Cuando el Primo va a anunciar que se marcha a Tucumán le advierte la Tía: «Vas a clavar una flecha con cintas moradas sobre su corazón. Ahora se enterará de que las telas no sólo sirven para hacer flores sino para empapar lágrimas». Y en la escena de la despedida, con su escenografía de sofá «vis-à-vis» y décimas, el lenguaje poético, tan cercano al de los sonetos, anticipa el desenlace. Dice Rosita: «Pero el veneno que vierte | amor, sobre el alma sola, | tejerá con tierra y ola | el vestido de mi muerte». Mientras tanto piensa en el ajuar: «Mira que yo bordaré sábanas para los dos».¹⁷

En el segundo acto ese ajuar se va volviendo pesadilla:¹⁸

Ama. ¿A usted le parece bien que un hombre se vaya y deje ya quince años plantada a una mujer que es la flor de la manteca? Ella debe casarse. Ya me duelen las manos de guardar mantelerías de encaje de Marsella y juegos de cama adornados de guipure y caminos de mesa y cubrecamas de gasa con flores de realce. Es que ya debe usarlos y romperlos, pero ella no se da cuenta de cómo pasa el tiempo. Tendrá

16 En cuanto a los colores, sigue la evolución de la «rosa mutabilis» (Martínez Cuitiño, 2000, 24)

17 Entretanto se sabe que las Manolas son solteras: «Encajes de escarcha tienen | nuestras camisas de novia».

18 Durante la visita de las Solteronas: «Solterona 3ª. ¿Has terminado el juego de encaje valencienno? Rosita. ¡Toma! Ya he hecho otro de nansú con mariposas a la aguada. Solterona 2ª. El día que te cases vas a llevar el mejor ajuar del mundo».

el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso *liberty* en los volantes de su camisa de novia.

Tras reconciliarse después de una nueva discusión entre Tía y Ama,¹⁹ esta le describe su regalo de cumpleaños a Rosita, «Un Portatermómetro, estilo Luis XV».

En medio del terciopelo hay una fuente hecha con caracoles de verdad; sobre la fuente una glorieta de alambre con rosas verdes; el agua de la taza es un grupo de lentejuelas azules y el surtidor es el propio termómetro. Los charcos que hay alrededor están pintados al aceite y encima de ellos bebe un ruiseñor todo bordado con hilo de oro. Yo quise que tuviera cuerda y cantara, pero no pudo ser.²⁰

El mundo del kitsch granadino sigue apoyado en labores de aguja y atuendos, como cuando la Madre de las Solteronas («*vienen con inmensos sombreros de plumas malas, trajes exageradísimos, guantes hasta el codo con pulseras encima y abanicos pendientes de largas cadenas. La Madre viste de negro pardo con un sombrero de viejas cintas moradas*») tiene que sacrificar el «huevo en el almuerzo» a la «silla en el paseo»: «Y allá nos vamos con unas patatas y un racimo de uvas, pero con capa de mongolia o sombrilla pintada o blusa de *popelinette*, con todos los detalles. Porque no hay más remedio».²¹

Cuando se suman a la visita las de Ayola llega la noticia de la boda por poderes, ante lo que el Ama se escandaliza: «La cama y sus pinturas, temblando de frío, y la camisa de novia en lo más oscuro del baúl. [...] ¡Señora, que yo no quiero «poderes»!

En el tercer acto se despliega el desengaño. Cuando su tía le ha pedido que salga de sus «cuatro paredes» Rosita responde con el devastador monólogo: «Ya soy vieja. [...] Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretará sus dientes por última vez». En esa situación, todavía hay un encuentro con el pasado a través de la moda. El hijo de María, la mayor de las tres Manolas, muerta

19 Más adelante, observa el Tío: «De tanto vivir juntas, los encajes se os hacen espinas». Y en el acto tercero, seis años después de la muerte del Tío, el Ama sostiene estar más ágil que la Tía, porque ella ha trabajado «Con las puntillas de los dedos, con hilos, con tallos, con confituras; en cambio yo he trabajado con las espaldas, con las rodillas, con las uñas».

20 Orlando recoge la cita, junto al regalo que hace «El señor X. Le entrega usted de mi parte, este *pendentif*. Es una Torre Eiffel de nácar sobre dos palomas que llevan en sus picos la rueda de la industria. Tío. Lo agradecerá mucho. El señor X. Estuve por haberla traído un cañoncito de plata por cuyo agujero se veía la Virgen de Lurdes, o Lourdes, o una hebilla para el cinturón hecha con una serpiente y cuatro libélulas, pero preferí lo primero por ser de más gusto. (2015, 429)

21 Todos estos personajes secundarios «tienen una función decisiva como signos del tiempo» (Fernández Cifuentes 1986, 228). Francisco García Lorca recuerda «el hidalgo pobre y fantasioso del *Lazarillo de Tormes* (1980, 168).

ocho años antes, se ha disfrazado con un vestido que Rosita conoce con los ojos cerrados:

Muchacho. Pero, claro que me parezco. En carnaval me puse un vestido de mi madre... un vestido del año de la nana, verde... Rosita. (*Melancólica.*) Con lazos negros... y bullones de seda verde nilo. Muchacho. Sí. Rosita. Y un gran lazo de terciopelo en la cintura. Muchacho. El mismo. Rosita. Que cae a un lado y otro del polisón. Muchacho. ¡Exacto! ¡Qué disparate de moda! (*Se sonríe.*) Rosita. (*Triste.*) ¡Era una moda bonita! Muchacho. ¡No me diga usted! Pues bajaba yo muerto de risa con el vejestorio puesto, llenando todo el pasillo de la casa de olor de alcanfor, y de pronto mi tía se puso a llorar amargamente porque decía que era exactamente igual que ver a mi madre. Yo me impresioné, como es natural, y dejé el traje y el antifaz sobre mi cama. Rosita. Como que no hay cosa más viva que un recuerdo.²² Llegan a hacernos la vida imposible. Por eso yo comprendo muy bien a esas viejecillas borrachas que van por las calles queriendo borrar el mundo, y se sientan a cantar en los bancos del paseo.²³

7 En el arca tengo veinte piezas de hilo

Cuando al principio de *La casa de Bernarda Alba*²⁴ Poncia le resume la situación a la Criada: «Le quedan [...] cinco hijas feas, que quitando Angustias, la mayor, que es la hija del primer marido y tiene dineros, las demás, mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia», los bordados y el hilo de lino expresan la disparidad entre las apariencias y la situación real.²⁵

De hecho, líneas antes del párrafo citado al principio de este artículo y un momento después de tirar al suelo el abanico con flores rojas y verdes que le ofrecía su hija Adela, Bernarda decreta la necesidad, por disciplina (Smith 1989, 122) y por clase, de pasar el luto trabajando en el ajuar de

22 «Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin» (Proust 2001, 46).

23 «He de buscar las piedras de alacranes | y los vestidos de tu madre niña» (Tu infancia en Menton); «Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman, | [...] contra el muchacho que se viste de novia | en la oscuridad del ropero» (García Lorca 2013).

24 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 581-634.

25 Forradellas (1997, 86) pone otros ejemplos de la literatura popular donde la ropa blanca intenta sustituir a la riqueza.

todas, cortando y bordando sábanas de hilo – es decir de lino, más estimado que el algodón:

En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas.

Magdalena es la costurera del grupo. Ante esa obligación del presente enuncia lo que las demás sienten:

Lo mismo me da. Adela. (*agria*) Si no quieres bordarlas, irán sin bordados. Así las tuyas lucirán más. Magdalena. Ni las mías ni las vuestras. Sé que yo no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura. Bernarda. Eso tiene ser mujer. Magdalena. Malditas sean las mujeres.

De ahí las salidas hacia el interior. Magdalena se pasea por los desvanes («Vengo de correr las cámaras. Por andar un poco. De ver los cuadros bordados de cañamazo de nuestra abuela, el perrito de lanas y el negro luchando con el león, que tanto nos gustaba de niñas») y Adela, según Magdalena «se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral, y ha comenzado a voces: «¡Gallinas! ¡Gallinas, miradme!». ¡Me he tenido que reír!». Adela comenta que pensaba ponérselo «el día que vamos a comer sandías a la noria.[...] Es lo mejor que ha cortado Magdalena». En las réplicas siguientes, el vestido se integra en la acción principal: «Martirio. Lo que puedes hacer es teñirlo de negro. Magdalena. ¡Lo mejor que puedes hacer es regalárselo a Angustias para la boda con Pepe el Romano!».

De ahí la llegada desde el interior de María Josefa («con flores en la cabeza y en el pecho»), la madre loca: «Bernarda, ¿dónde está mi mantilla? Nada de lo que tengo quiero que sea para vosotras. Ni mis anillos ni mi traje negro de moaré. Porque ninguna de vosotras se va a casar. ¡Ninguna! Bernarda, dame mi gargantilla de perlas». Forradellas (1997, 123) recuerda que se quiere vestir de novia, de negro como la de *Bodas de sangre*. Y sí, los deseos de la loca son exactos a los de sus nietas (Smith 1989, 121): «Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres».

En arranque del acto II vuelve a aparecer una escena de interior cotidiano («*Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas cosiendo. Magdalena borda*») que para Francisco García Lorca es el mayor momento de reposo y distensión de la obra (1980, 394), aunque es relativa: «Angus-

tias. Ya he cortado la tercer sábana.²⁶ Martirio. Le corresponde a Amelia. Magdalena. Angustias, ¿Pongo también las iniciales de Pepe? Angustias. (Seca.) No». Y a la vez: «Afortunadamente pronto voy a salir de este infierno». Su hermana Magdalena: «¡A lo mejor no sales!».

Sigue la conversación sobre las horas de visita de Pepe el Romano hasta que entra una Criada: «Bernarda os llama. Está el hombre de los encajes. (Salen.)». Antes de reunirse todas, tiene lugar el diálogo de Adela y Poncia, que ha descubierto sus relaciones con Pepe. En la charla se van desplegando las cosas que no se dicen:

Magdalena. (A Adela.) ¿Has visto los encajes? Amelia. Los de Angustias para sus sábanas de novia son preciosos. Adela (A Martirio, que trae unos encajes.) ¿Y estos? Martirio. Son para mí. Para una camisa. Adela. (Con sarcasmo) ¡Se necesita buen humor! Martirio. (Con intención) Para verlos yo. No necesito lucirme ante nadie. Poncia. Nadie le ve a una en camisa. Martirio: (Con intención y mirando a Adela.) ¡A veces! Pero me encanta la ropa interior. Si fuera rica la tendría de Holanda. Es uno de los pocos gustos que me quedan. Poncia. Estos encajes son preciosos para las gorras de niños, para manteruelos de cristianar. Yo nunca pude usarlos en los míos. A ver si ahora Angustias los usa en los suyos. Como le dé por tener crías, vais a estar cosiendo mañana y tarde. Magdalena. Yo no pienso dar una puntada. Amelia. Y mucho menos criar niños ajenos. Mira tú cómo están las vecinas del callejón, sacrificadas por cuatro monigotes. Poncia. Esas están mejor que vosotras. ¡Siquiera allí se ríe y se oyen porrazos! Martirio. Pues vete a servir con ellas. No. ¡Ya me ha tocado en suerte este convento!

8 Bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido

Cambiando al «teatro imposible», en el texto de *El público*²⁷ aparece el látigo y el bordado en contextos específicos. El Director teatral de un «teatro al aire libre», convencional, resiste la presión de cuatro Caballos que encarnan los deseos que está reprimiendo y reclama «un látigo» para dominarlos.²⁸ También la de tres Hombres que le proponen «inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena», donde se sabe «la verdad de

26 Ese «ya» y ese «tercera» subrayan el paso del tiempo (Forradellas 1997, 125).

27 Todas las referencias, de García Lorca 1997, 280-327.

28 Huerta Calvo anota que el látigo se dirige contra la homosexualidad sumisa y feminoide contra la que escribió Lorca (2006, 105). En el cuadro I Elena acusa al Hombre 3º de haber «dormido en la misma cama» que el Director. Tras pasar por el biombo este «aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano. Lleva muñequeras de cuero con clavos dorados» y azota al Director. En el cuadro tercero, el Hombre 1º acusa a los tres Caballos Blancos: «Acostumbrados al látigo de los cocheros y a las tenazas de los herradores tenéis miedo de la verdad».

las sepulturas» e imponen un biombo a través del cual se pasa a ese teatro («Tenéis sitio en el drama. Todo el mundo») con lo que el Director se transforma en un «*Muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz. Lleva una pequeña guitarrita negra*».

Convertido en un Pierrot con todos los rasgos que de esa máscara dibujó Lorca tantas veces (Peral Vega 2015, 116) se dirige («*Frío y pulsando las cuerdas*») al Hombre 1º llamándolo por su nombre: «Gonzalo, te he de escupir mucho. Quiero escupirte y romperte el frac con unas tijeritas. Dame seda y aguja. Quiero bordar. No me gustan los tatuajes, pero lo quiero bordar con sedas [...] Te bordaré sobre la carne y me gustará verte dormir en el tejado [...]. Esta vez, el bordado penetra e inscribe la piel del otro tal como el látigo (Wright 2000, 112-13), como vehículos de una cadena metamórfica incesante (Monegal 2000, 25).

La situación se repite en el Cuadro II («Ruina romana») todo él un diálogo de las transformaciones amorosas (Gómez Torres 1995, 240) con rasgos sadomasoquistas (Jerez-Farrán 1996) entre la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles, máscaras respectivas del Hombre 1º y el Director, látigo y bordado acaban yuxtaponiéndose.

En una primera serie el gesto activo corresponde a la Figura de Pámpanos:

Figura de Cascabeles. ¿Y si yo me convirtiera en pez luna? Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en cuchillo [...] yo te abriría con un cuchillo porque soy un hombre, [...], y quiero que tú seas aún más hombre que yo [...] Pero tú no eres un hombre. Si yo no tuviera esta flauta, te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer.

En la siguiente tirada se invierten los papeles y la hombría culmina en el bordado:

Figura de Pámpanos. (*Con voz débil.*) No, no te vayas. ¿Y si yo me convirtiera en un granito de arena?. Figura de Cascabeles. Yo me convertiría en un látigo. Figura de Pámpanos. ¿Y si yo me convirtiera en una bolsa de huevos pequeñas? Figura de Cascabeles. Yo me convertiría en otro látigo. Un látigo hecho con cuerdas de guitarra. Figura de Pámpanos. ¡No me azotes! Figura de Cascabeles. Un látigo hecho con maromas de barco. Figura de Pámpanos. ¡No me golpees el vientre! Figura de Cascabeles. Un látigo hecho con los estambres de una orquídea. Figura de Pámpanos. ¡Acabarás por dejarme ciego! Figura de Cascabeles. Ciego, porque no eres hombre. Yo sí soy un hombre. Un hombre, tan hombre, que me desmayo cuando se despiertan los cazadores. Un hombre, tan hombre, que siento un dolor agudo en los dientes cuando alguien quiebra un tallo, por diminuto que sea. Un gigante. Un gigante, tan gigante, que puedo bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido.

Quizá es una transformación de la rosa erótica que las medias caladas de la Novia tenían a la altura del muslo.

Bibliografía

- Anderson, Andrew A. (ed.) (1998). *Federico García Lorca: Diálogos*. Granada: Comares; Huerta de San Vicente.
- Bachelard, Gaston (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cardinali, Annabella; De Paepe, Christian (1998). *Federico García Lorca. Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita (versión autógrafa inédita de 1922)*. Texto fijado y notas de Christian De Paepe. Introducción de Annabella Cardinali. Madrid: Cátedra.
- Doménech, Ricardo (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.
- Fernández Cifuentes, Luis (1986). *Federico García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Forradellas, Joaquín (ed.) (1997). *Federico García Lorca: La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Austral.
- García Lorca, Federico (1997). *Teatro*. Vol. 2 de *Obras completas*. Ed. de Miguel García Posada. Barcelona: Círculo de Lectores.
- García Lorca, Francisco (1980). *Federico y su mundo*. Edición y prólogo de Mario Hernández. Madrid: Alianza.
- García Lorca, Federico (1991). *Primer romancero gitano*. Ed. de Christian De Paepe. Madrid: Espasa-Calpe.
- García Lorca, Federico (1994). *Teatro inédito de juventud*. Ed. de Andrés Soria Olmedo. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico (2013). *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original con introducción y notas de Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Torres, Ana María (1995). *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Málaga: Arguval.
- González García, Ángel (2007). *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán.
- Hernández, Mario (ed.) (1998). *Federico García Lorca: Doña Rosita la soltera*. Madrid: Alianza.
- Huerta Calvo, Javier (ed.) (2006). *Federico García Lorca: El público*. Madrid: Austral.
- Jerez Farrán, Carlos (1996). «El sadomasoquismo homoerótico como expresión de homofobia internalizada en el cuadro 2 de *El público* de García Lorca». *Modern Philology*, 94(4), 468-97.

- Lázaro Carreter, Fernando [1960] (1973). «Apuntes sobre el teatro de Federico García Lorca». Gil, Ildefonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca*. Madrid: Taurus ediciones, 327-44. El escritor y la crítica.
- Martínez Cuitiño, Luis (1991). «Estudio crítico y literario». Pineda, Mariana (ed.), *Federico García Lorca*. Madrid: Cátedra, 11-127.
- Martínez Cuitiño, Luis (ed.) (2000). *Federico García Lorca: Doña Rosita la soltera*. Madrid: Austral.
- Monegal, Antonio (2000). *Federico García Lorca: El público. El sueño de la vida*. Madrid: Alianza.
- Navarro Baldeweg, Juan (1999). *La habitación vacante*. Ed. de José Muñoz Millanes. Valencia: Col.legi d'Arquitectes de Cataalunya-Pre-Textos.
- Orlando, Francesco (2015). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Luciano Pellegrini. Prefazione di Piero Boitani. Torino: Einaudi.
- Peral Vega, Emilio (2015). *Pierrot | Lorca. White Carnival of Black Desire*. Woodbridge: Tamesis.
- Pittarello, Elide (a cura di) (2013). *Federico García Lorca: Nozze di sangue*. Con testo a fronte. Venezia: Marsilio.
- Proust, Marcel (2001). *La recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard.
- Smith, Paul Julian (1989). *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford: Calrendon Press.
- Soria Olmedo, Andrés (2000). *Federico García Lorca*. Madrid: Eneida.
- Soria Olmedo, Andrés (2017). *Treinta y una entrevistas a Federico García Lorca*. Selección, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo. Granada: Itineraria.
- Übersfeld, Anne (1978). *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales.
- Von Hagen, Kirsten (2016). «“Llora, pero en la puerta”: *Bodas de sangre* zwischen weiblicher Selbstbestimmung und patriarchaler Hegemonie». Grünagel, Christian; Ueckmann, Natascha; Febel, Gisela (Hrsgg.) *García Lorcás Drama “Bodas de sangre” und die Literaturtheorie. 17 Modellanalyse*. Stuttgart: Reclam, 98-108. 17 Modellanalyse.
- Wright, Sarah (2000). *The Trickster-Function in the Theatre of García Lorca*. Londres: Tamesis.