

«BÓRDAME EN TU ALMOHADA»:  
FIGURACIONES TEATRALES DE LA MADRE EN FEDERICO  
GARCÍA LORCA Y ALEJANDRO CASONA.

María García Rodríguez  
*Universidad de La Laguna*

**RESUMEN**

«Bórdame en tu almohada»: figuraciones teatrales de la madre en Federico García Lorca y Alejandro Casona es un trabajo de investigación en el que se lleva a cabo un estudio en torno a la figura de la madre en algunas obras del teatro español del siglo XX. Para ello, se abordarán distintas obras literarias centrándonos particularmente en *Bodas de Sangre (1933)* de Federico García Lorca y *La dama del Alba (1944)* de Alejandro Casona. Así pues, a través del estudio inicial en torno a la concepción social de lo maternal, se procederá a establecer el análisis del personaje de la Madre estableciendo un arquetipo a través de unas características comunes y utilizando las teorías feministas sobre la maternidad para analizar la conformación de estos personajes.

**Palabras claves:**

Casona, Lorca, maternidad, teatro del siglo XX, feminismo.

**ABSTRACT**

«Bórdame en tu almohada»: figuraciones teatrales de la madre en Federico García Lorca y Alejandro Casona is an investigation project which aims to study the role of the mother in the Spanish Theatre of the 20th century. Due to that, different plays are going to be analysed, but particularly in some works: *Bodas de Sangre (1933)* by Federico García Lorca and *La dama del Alba (1944)* by Alejandro Casona. Therefore, through the first study about the social conception of maternity, the character of the Mother is being examined by means of establishing an archetype with common characteristics and using the feminist theories to analyse the formation of this type of characters.

**Key Word:**

Casona, Lorca, motherhood, Theatre of the 20th century, feminism.

En la literatura es vital para la creación de las historias, la invención de personajes con amplitud psicológica, sobre todo en el teatro, pues estos personajes se piensan para ser representados por actores. Para ahondar en la psicología de esos personajes es necesario conocer cómo fue el contexto en el que han sido creados, por lo que, para introducirnos en el mundo de las madres, es necesario comprender lo que suponía la maternidad desde un punto de vista social durante el siglo XX. De esta manera, el objetivo de este estudio intenta ser la descripción de los personajes maternos que aparecen en *Bodas de Sangre* (1933) y *La dama del alba* (1944) mediante el análisis de los mismos y el contexto social e histórico que los rodea. Es evidente que los personajes femeninos de la literatura, además de ser muy escasos, siempre vienen definidos por su relación con los hombres; esto es lo que ocurre con el personaje de la Madre en el entorno literario.

Resulta indispensable señalar que la concepción de la maternidad en Occidente, desde un punto de vista social, es machista y propia de una sociedad patriarcal. Todas estas conductas están vinculadas a la moral cristiana, ya que es la institución eclesiástica la que va a dictar los códigos de conducta. De este modo, la religión tiene un papel determinante para la construcción del género.

Esta influencia de la religión va a crear unas diferencias entre mujeres y hombres, que no son únicamente las disimilitudes biológicas básicas, sino que son sobre todo sociales; razón por la que se ha creado todo un constructo social denominado «género». Influidos por toda esta moral cristiana, va a cobrar capital importancia en la comunidad, que es la que impone ese código social y la que va a juzgar si se sale de él, existe en la mujer una presión social a la maternidad, es decir, todos los factores sociales que se han analizado influyen en que la decisión de ser madre dentro de un patriarcado

capitalista no sea del todo libre. Esta presión social se va a manifestar sobre todo por dos vías: por un lado, por el escape a la soledad del matrimonio y, por otro, por la creencia de un supuesto «instinto maternal».

Con respecto a la unión matrimonial y a la convivencia en el hogar, mujeres y hombres debían seguir unos patrones de comportamiento. Así, mientras el hombre estaba destinado al espacio público, la mujer hacía lo propio en el espacio privado, por lo tanto, estaba determinada a la soledad del hogar. Muchas veces para remediar esto se tenían los hijos. Además, la maternidad suponía también un avance en la jerarquía de la mujer, esto es, se adquiere un cierto estatus dentro del ámbito privado, pues siempre ha sido propiedad de alguien: es momento de que ella tenga ahora una propiedad de la que se pueda encargar de cuidar y educar: los hijos. Era por la maternidad por lo que muchas veces la esposa podía imponerse al marido en las decisiones del hogar.

Por otro lado, está la existencia de un instinto maternal femenino, que se plantea como algo natural o biológico cuando no es más que otra construcción social. Es normal que las mujeres tengan ese «instinto maternal» cuando el concepto de maternidad de la sociedad patriarcal educa a las mujeres a pensar que el fin último con el que van a estar totalmente realizadas es siendo madres.

Por lo tanto, se puede analizar un determinado arquetipo de Madre que se repite en todo este teatro. Así, existen tres características básicas que definen a este personaje. La primera que hay que destacar es el anclaje al pasado debido a un hecho traumático que sucedió con anterioridad y fuera del marco temporal de la obra. Este acontecimiento va a ser la muerte de un hijo. Sin embargo, esto se va a mostrar desde la primera escena de *Bodas de Sangre* y *La dama del alba*, evidenciando así que este suceso trágico va a tener especial importancia

o trascendencia en los personajes que componen el hogar familiar.

Así, el concepto de tiempo tiene un papel fundamental en el estudio de este arquetipo de la Madre, debido a que es su preocupación en el presente sobre un suceso del pasado el que va a conformar su desgracia futura: la preocupación por los hechos pasados es lo que va a predecir posteriormente su destino final trágico, pues funcionaron sus pensamientos a modo de «premonición» confirmando todas sus preocupaciones. Esto quiere decir que, si estas madres han vivido en un estado constante de agonía por el bienestar del hijo y han vivido angustiadas por la posibilidad de su muerte y finalmente sucede el hecho al que tanto temen, se está validando todo ese desasosiego que han venido sufriendo. Esto sucede como una manera de afirmar que todas las preocupaciones que se manifiestan durante toda la acción tenían razón de ser. Es decir, se está justificando toda esa obsesión materna.

De este modo, ambos personajes son la memoria viva de un pasado que no parará de atormentar la tranquilidad de la familia, por lo que durante la acción dramática estos personajes no van a establecerse en el presente, sino que van a vivir consternadas por el pasado y aterrorizadas por el futuro.

En *Bodas de Sangre* el desasosiego se manifiesta a través de su miedo a los cuchillos, las navajas o cualquier herramienta que pueda producir la muerte. En esta obra, la Madre se encuentra inquieta por un hecho que sucedió tres años atrás, y es la matanza de su primogénito por un conflicto que tuvo con la familia de los Félix. Sus remordimientos vuelven a activarse sobre todo cuando se entera de que la mujer que ha elegido su otro hijo para casarse fue novia de un miembro de dicha familia: «Pero oigo eso de Félix y es lo mismo (*entre dientes*) que llenárame de cieno la boca (*escupe*), y tengo que escupir, tengo que escupir

por no matar» (García Lorca, 1988, p. 99). A partir de este momento su intranquilidad se va a multiplicar y se va a manifestar de diferentes maneras a lo largo de toda la obra.

La Madre se dirige a su hijo menor para prohibirle el uso de armas que puedan hacer daño mortal, a pesar de que únicamente quiere portar una navaja para el simple acto de cortar las uvas del almuerzo. Así, se percibe ya desde el comienzo de la pieza como un hecho tan sencillo ya causa una gran ansiedad en el personaje La Madre: «(*Entre dientes y buscándola*) La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bibrón que las inventó? [...] Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era» (García Lorca, 1988, pp. 93-94).

En cuanto a la *Madre de La dama del alba*, su inquietud viene dada por la pérdida de su hija primogénita, Angélica, en el río del pueblo hace cuatro años. Igual que en la pieza lorquiana, aparece también un agravante de la situación que aumenta su inquietud, y es que los hechos de la obra van a ocurrir en el aniversario de la desaparición de la joven. Toda esa frustración se va a manifestar en dirección hacia el resto de sus hijos. En el primer caso se dirige a sus hijos más pequeños, quienes deben pasar el río en el que, supuestamente, murió su hermana mayor, para ir al colegio: «¡No irán! Para ir a la escuela hay que pasar el río... No quiero que mis hijos se acerquen al río» (Casona, 1999, p. 61). En ambos personajes la mínima mención de la causa de la muerte o desaparición de los hijos supone una intranquilidad inmensa porque, además de reproducirles ese recuerdo traumático, viven con el miedo irracional de que esa causa sea la misma que se lleve al resto de sus descendientes.

Por consiguiente, se muestra ese sufrimiento por que los hechos que han dejado una profunda cicatriz vuelvan a repetirse. Así, para ellas, la navaja o el río constituyen un peligro mayor:

«No se cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo dejo a la serpiente dentro del arcón» (García Lorca, 1988, p. 94). Aparece también el sentimiento de culpabilidad de la Madre que no sabe cómo controlar las desgracias que pueden sucederle a su hijo. Sin embargo, la diferencia entre ambos personajes se encuentra en que en la obra de Casona, ella consigue superar el gran dolor que le ha marcado la muerte, mientras que en la de García Lorca ese dolor se vuelve aún más intenso. En *Bodas de Sangre*, la Madre es consciente de su fijación en el pasado, pues ella misma afirma que nunca será capaz de superar todos esos hechos traumáticos: «me aguanto, pero no perdono» (García Lorca, 1988, p. 127).

Asimismo, anteriormente ya había afirmado que no va a olvidarse de lo sucedido, aunque pase el tiempo, y explica también cómo la muerte ha sido la protagonista de toda su vida, pues de alguna manera está también intentado justificar su comportamiento:

MADRE. Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero, tu padre, que me olía a clavel y lo disfrute tres años escasos. Luego, tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca. Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo. (García Lorca, 1988, p. 94)

Comienza a conformarse de esta forma el futuro trágico de este personaje, pues aunque no está condenado a morir, está continuamente condenado al sufrimiento incesante, y con esta afirmación, que se hace desde el principio de la obra, se va prediciendo el final de esta Madre, pues si todos los hombres de su vida han muerto, el destino del único hijo que le queda puede ser el mismo que todos estos anteriores. En *La dama del alba* ocurre un hecho que

hace que la Madre pueda aparcar momentáneamente el recuerdo doloroso de su hija, y es la aparición, a principios del acto segundo, de un personaje que va a funcionar como sustituta de la hija perdida, Adela.

De este modo se presenta un contraste entre el miedo a la pérdida del recuerdo físico de su hija y la superación. Primero se niega a que nadie entre en la habitación de Angélica: «Ni el sol tiene derecho a entrar en su cuarto. Ese polvo es lo único que me queda de aquel día» (Casona, 1999, p. 66), pero con la llegada de Adela, esa bella mujer parecida a su hija, consigue superar sus miedos y aceptar que esa estancia de la casa vuelva a llenarse de luz y vida, aunque esto sea en realidad una realidad utópica e irreal:

MADRE. Ahora que ya pasó quiero decírtelo para que me perdones aquellos días en que te miraba con rencor, como a una intrusa. Tú lo comprendes, ¿verdad? La primera vez que te sentaste a la mesa frente a mí, tú no sabías que aquel era el sitio de ella... donde nadie había vuelto a sentarse. Yo no vivía más que para recordar, y cada palabra tuya era un silencio de ella que me quitabas. Cada beso que te daban los niños me parecía un beso que le estabas robando a ella... (Casona, 1999, p. 136)

Incluso, ella misma afirma que utilizaba los recuerdos físicos que le quedaban de Angélica para mantener viva su presencia. No obstante, no se puede hablar de una superación propiamente dicha, pues realmente solo está sustituyendo una obsesión por otra: esta Madre no está olvidando a su hija desaparecida en el río, sino que tamiza el dolor con la llegada de ese nuevo personaje. Y esto es algo que, efectivamente, se advierte en la propia obra de teatro, ya que ella vuelve a ser consciente de esa actitud y lo afirma:

MADRE. Entonces ya no podía dejarte yo. Ya había comprendido la gran lección: que el mismo río que me quito una hija me devolvía otra, para que mi amor no fuera una locura vacía. [...] ¿Conoces este pañuelo? Es el que llevaba Angélica en los hombros la última noche. Se lo había regalado Martín. (Lo pone en los hombros de Adela). Ya tiene sitio también. (Casona, 1999, p. 136)

Todo ese anclaje al pasado va a suponer una continua obsesión por la muerte, algo que se verá en la preocupación constante de las madres en torno a este tema: el concepto de la muerte de un hijo se percibe como lo peor que puede pasarle a una madre, algo que nunca superará y que la dejará marcada de por vida. Y tanto es así que, de ordinario, se suele relacionar esta realidad con la *muerte en vida* de la madre, pues esta quedará marcada por el signo fatal de la tragedia para siempre. Esto resulta comprensible si se entiende la maternidad como el único objetivo o logro en la vida de las mujeres del que se habla en la introducción de este trabajo, pues una vez que se pierde al hijo ya no existe ninguna ambición más en la vida.

Dentro de esta obsesión por la muerte es fundamental el concepto de tierra como lugar que guarda el cuerpo de los muertos, y concretamente en este caso, el cuerpo de los hijos.

Es decir, el lugar en el que se va a llorar a los hijos, ya que tener una tumba en la que llorar significa que aún queda ese recuerdo del hijo, por lo que tener su cuerpo enterrado significa que no se ha perdido del todo. El símbolo de la tierra se ha relacionado con el concepto de Maternidad, y esto puede apreciarse en las diferentes definiciones que se dan de la misma en distintos libros que han tratado el tema. Por ejemplo, en el *Diccionario de símbolos* de León Deneb (2001) se define como: el «símbolo maternal: da vida con generosidad y protección sin miramientos».

En estas obras se observa toda esta simbología telúrica, pues las madres encuentran en la tierra esa protección que por fin tienen los hijos, como culminación a toda esa vida de desdichas. Y, paradójicamente, la muerte conlleva tranquilidad y sosiego para las Madres, pues tras la consecución de estas desgracias, aquellas podían vivir en paz al albergar la tranquilidad de que lo peor ya había pasado.

Así pues, todo esto confirma que la tierra tiene una estrecha relación con el concepto de maternidad, pues cuando los hijos mueren y a la madre le resulta imposible seguir cuidando de ellos, la tierra es la que se encargará de hacerlo. Por lo tanto, es en este momento cuando estos personajes pueden vivir con la tranquilidad de que su labor ya no recae más sobre ellas. La Madre de *Bodas de Sangre* hace numerosas referencias a la tierra otorgándole ese significado maternal que se recoge en los diccionarios de símbolos. Además, se resume perfectamente en una de las intervenciones finales del personaje: «La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes. ¡Ay! ¡Ay! (*Se sienta transida.*)» (García Lorca, 1988, p. 161). Se coloca la tierra como la única posesión que le queda a esa madre desgraciada, únicamente le queda el consuelo de poder tener un sitio físico donde llorar a sus hijos ya muertos.

Lo refleja también en: «Benditos sean los trigos porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia porque moja la cara de los muertos» (García Lorca, 1988, p. 163). León Deneb afirma sobre la lluvia en su *Diccionario de símbolos* que «la tierra la necesita como sangre; el cielo la manifiesta como símbolo de unión» (2001, p. 70). Por lo tanto, la tierra, la lluvia, la sangre y la figura de la Madre se estarían complementando entre sí, en tanto que esta última le ha pasado el testigo a la naturaleza del cuidado de su hijo ahora fallecido.

Sucede algo diferente con la madre de *La Dama del Alba*, que sufre por no tener el cuer-

po de su hija y no poder enterrarlo. Angélica desapareció una noche en el río sin dejar rastro, por lo que a esta madre no le queda el consuelo de que su hija tenga la tierra como medio de descanso. Así, ella suple la labor de la tierra con la del agua del río, pues cree que el cuerpo fallecido de la joven se encuentra allí oculto:

TELVA. ¿Va a decirme a mí lo que es un hijo?  
¡A mí! Usted perdió una: santo y bueno. ¡Yo perdí a los siete el mismo día! Con tierra en los ojos y negros de carbón los fueron sacando de la mina. Yo misma lavé los siete cuerpos, uno por uno. ¿Y qué? ¿Iba a por eso a cubrirme la cabeza con el manto y sentarme a llorar a la puerta? ¡Los lloré de pie, trabajando! (Casona, 1999, p. 65)

Su criada, Telva, le reprocha que conoce de la misma manera lo que es la muerte de un hijo, sin embargo, la Madre insiste en que ella ha tenido suerte, pues ha podido encontrar los cuerpos de sus hijos y confiarlos a la tierra para que los cubra eternamente: «No es lo mismo. Los tuyos están bajo tierra, donde crece la yerba y hasta espigas de trigo. La mía esta? en el agua. ¿Puedes tu? besar el agua? ¿Puede nadie abrazarla y echarse a llorar sobre ella? Eso es lo que me muerde en la sangre» (Casona, 1999, p. 65). Todo esto se confirma en el momento en el que por fin el cuerpo de Angélica aparece y la madre exclama: «(Besando el suelo) ¡Dios tenía que escucharme! ¡Por fin la tierra vuelve a la tierra!... (Levanta los brazos). ¡Mi Angélica querida!... ¡Mi Angélica santa!...» (Casona, 1999, p. 150). De este modo consigue el personaje de la Madre su final cerrado, ya que por fin aparece su hija y ya puede enterrarla y velarla como el resto de madres que pierden también a sus hijos. Así, aunque no aparezca su hija viva, al menos puede tener el consuelo de tener un sitio en el que visitarla, volviendo entonces a ser parte de su vida, a ser de nuevo su posesión.

La última característica que se debe destacar es la influencia que tienen los roles de género en la creación de todos estos personajes femeninos. Primero, es necesario hacer una distinción entre las referencias que aparecen al sexo de los hijos o nietos a su educación conservadora basada en estos roles de género y las que hacen las mujeres hacia sí mismas conscientes de su condición.

En primer lugar, se va a establecer de esta forma esa fuerte diferencia entre el ámbito privado y el público: la mujer estaba destinada al primero, mientras que el hombre al segundo. Esto va a ser fundamental en la obsesión de las madres por tener mujeres en la descendencia, pues son las que deben quedarse en casa y hacer compañía a las madres y abuelas, mientras que los hombres salen a trabajar y están más expuestos al peligro, es decir, son los que tienen más probabilidades de morir, algo que se refleja desde el principio en ambas piezas: tanto en la obra lorquiana —«Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana» (García Lorca, 1988, p. 95)— como en la de Casona —«¿Por qué las mujeres querrán siempre hijos? Los hombres son para el campo y el caballo. Sólo una hija llena la casa» (Casona, 1999, p. 73) —.

Además, los hijos servían como persistencia del patrimonio, por lo que si aquellos eran varones suponía la perpetuación del mismo en las siguientes generaciones. Así, en *Bodas de Sangre*, el Padre de la Novia no compartirá la opinión de la Madre del Novio, pues él sí quiere tener hijos precisamente por este motivo: los hijos servirán de mano de obra para trabajar las tierras, y por lo tanto, mantener las propiedades de la familia:

PADRE. Yo quiero que tengan muchos. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados.

Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe dónde. Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos.

MADRE. ¡Y alguna hija! ¡Los varones son del viento! Tienen por fuerza que manejar armas. Las niñas no salen jamás a la calle.  
(García Lorca 1988, p. 132)

La educación conservadora que recibían las mujeres provenía de la madre, que a su vez había recibido, de la misma manera, esa educación moralista. Por lo tanto, otra de las cualidades que debía tener la «buena madre» era transmitir todos esos valores a sus hijos: su deber era formar a buenos hombres o mujeres, que además fueran fieles cristianos que se rigieran por los valores morales; y, por supuesto, al encargarse de esta educación accedía a más poder dentro del espacio privado<sup>1</sup> (Badinter, 1980). Esto se apreciará en estas Madres, que no ofrecerán la misma instrucción a sus hijas que a sus hijos: muchas veces ejercer de maestra sería una labor difícil, pues, como hemos visto, este tipo de obras se caracterizan por la contraposición entre el orden social y el impulso natural<sup>2</sup>.

1/ Esto puede verse reflejado en otra tipología distinta de Madre como es la que aparece en obras, como *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca o *El adefesio* (1943) de Rafael Alberti, donde las mujeres asumen el control después de la muerte del patriarca de la familia. De esta forma, se aprecia como únicamente el momento en el que las mujeres pueden tomar por completo el control del hogar familiar es tomando el papel del hombre y apropiándose de su rol y sus comportamientos.

2/ El salirse del orden establecido supone para la mujer un castigo que concuerda con el final trágico de cada una de las mujeres lorquianas revolucionarias: Adela, Yerma y Novia. Esta última tiene incluso el peor castigo, pues tiene que vivir con «la culpa» de haber sido la causante de haber matado a los dos hombres que quería por no aceptar el código social contrayendo matrimonio «por conveniencia».

Retomando el personaje de *Bodas de Sangre*, se ha visto a una Madre desconsolada siempre por no haber tenido descendencia femenina. Debido a esto, hace el papel de madre con la Novia de su hijo y le explica, según la moral conservadora, lo que es un buen matrimonio y cómo debe comportarse la mujer dentro de esta unión. Confirma que el papel de la mujer es únicamente respetar a tu marido, darle hijos y estar al cuidado del hogar sin salir de él:

MADRE. ¿Si? ¡Que hermoso mirar! ¿Tu sabes lo que es casarse, criatura?

NOVIA. (Seria) Lo se.

MADRE. Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás.  
(García Lorca, 1988, p. 112)

Asimismo, la Madre lorquiana tiene muy claro su rol como mujer y así lo manifiesta en numerosas ocasiones: «Si?. Yo no mire? a nadie. Mire? a tu padre, y cuando lo mataron mire? a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya esta?» (García Lorca, 1986, p. 96). Esto tiene que ver con la represión de la sexualidad tan grande que existía: mientras que en la mujer se alababa la pureza, de los hombres se ensalzaba la promiscuidad: «Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres, el trigo, trigo» (García Lorca, 1988, p. 95).

En relación con todo lo desarrollado se puede deducir que el contexto histórico donde se desarrollan estas obras —el siglo XX— propicia la situación social que conforma al personaje femenino, por lo que los valores morales relacionados con la ética cristiana justifican perfectamente este tipo de individuos. Así, no podrá ser un arquetipo de personaje atemporal que se pueda continuar utilizando en la época actual donde la sociedad ya no se encuentra tan condicionada por los antiguos valores del

honor y la honra. Sin embargo, sí sigue albergando una concepción de la maternidad bastante arraigada, por lo que sí podrían funcionar actualmente la figura de la Madre motivada por el inmenso amor maternal que caracteriza a todos los personajes femeninos que se han estudiado. Debido a todo esto, no es desacertado establecer unas características propias para el personaje teatral de la Madre durante todo el siglo XX, pues los autores se aprovechan de las condiciones sociales que propician toda esta obsesión materna. De esta manera, los dramaturgos utilizan la maternidad como conductora de la acción dramática debido a que, para aumentar la tensión dramática de estas obras, se añaden este tipo de personajes que se encuentran en un estrés constante.

3/ Julianne Burton, en «The Greatest Punishment: Female and Male in Lorca's tragedies» (1983), señala que en *Bodas de Sangre* están representadas todas las posibilidades de estado conyugal de las mujeres. En la primera escena aparece una viuda y su hijo soltero, en la segunda una mujer casada y su marido, y en la tercera una mujer soltera con su padre viudo. Así, se están explorando tanto el matrimonio como la pérdida y la viudedad.



## Bibliografía

BADINTER, E. (1980): *¿Existe el amor maternal?*, Barcelona: Paidós.

BURTON, J. (1983): «The Greatest Punishment: Female and Male in Lorca's tragedies», en:

MILLER, B. (1983): *Women in Hispanic Literature*, Londres: The Regent of the University of California (pp. 259- 280).

CASONA, A. (1999): *La dama del alba*, Madrid: Cátedra, D.L.

DENEB, L. (2001): *Diccionario de símbolos*: Biblioteca Nueva, D.L.

GARCÍA LORCA, F. (1986): *Bodas de Sangre*, Madrid: Cátedra, D.L.