

Representación de la maternidad (no) idealizada en el teatro y el cine.

Estudio comparado de Pedro Almodóvar y Federico García Lorca

Representation of (Non)Idealized Motherhood in Theater and Film. A

Comparative Study of Pedro Almodóvar and Federico García Lorca

Mónica Berros Ramos

monicaberrosrm@usal.es

Daniel Acle Vicente

Universidad de Salamanca

dav@usal.es

Alejandro García Pérez

Universidad de Salamanca

alejandrogp@usal.es

Resumen:

Muchos estudios abordan las relaciones entre las obras de Almodóvar y Lorca, sin embargo, no existen investigaciones que comparen cómo representan la figura de la madre, a pesar de que la literatura ha señalado el peso que este tipo de personaje ocupa en sus obras. Ante este vacío en la literatura, las preguntas de investigación de este artículo son las siguientes: (1) ¿tienen los personajes de la madre atributos en común o son distintos en ambos autores?; (2) ¿los atributos representados en este tipo de personajes, se corresponden con la maternidad idealizada, o rompen con este estereotipo?; (3) ¿representan otros estereotipos de la maternidad empleados habitualmente en ficción? Este estudio explora, por medio de un análisis documental, qué tipo de maternidad es la que se encuentra en tres películas de Almodóvar (producidas en el siglo XX) y tres obras teatrales de Lorca, utilizando como base los atributos que la literatura asigna a la maternidad idealizada y sus opuestos. Los resultados apuntan a que si bien Lorca se aleja más de la maternidad idealizada que Almodóvar, los dos autores tienden a representar madres conflictivas y egoístas; personajes complejos que se alejan del ideal patriarcal de la madre: fieles esposas con hijos.

Abstract:

Many studies address the relationship between the works of Almodóvar and Lorca, however, there is no research comparing how they represent the figure of the mother, despite the fact that literature has pointed out the importance of this type of character in their works. Given this gap in the literature, the research questions of this article are as follows: (1) Do the mother characters have attributes in common or are they different in both authors? (2) Do the attributes represented in these types of characters correspond to idealized motherhood, or do they break with this stereotype? (3) Do they represent other stereotypes of motherhood commonly used in fiction? This study explores, through documentary analysis, what type of motherhood is found in three films by Almodóvar (produced in the 20th century) and three plays by Lorca, using as a basis the attributes that literature assigns to idealized motherhood and its opposites. The results suggest that although Lorca moves further away from idealized motherhood than Almodóvar, both authors tend to represent conflicted and selfish mothers; complex characters who stray from the patriarchal ideal of the mother: faithful wives with children.

Palabras clave: Almodóvar; García Lorca; maternidad idealizada; teatro; cine.

Keywords: Almodóvar; García Lorca; Idealized Motherhood; Theatre; Film.

1. Introducción

La institución de la maternidad ha tenido un peso determinante a lo largo de la historia. Sin embargo, como en la mayoría de los casos en los que la mujer ocupa un lugar central, se le ha prestado una escasa y muy superficial atención hasta fechas recientes (Villarme y Massó, 2015, p.1).

La maternidad posee importantes implicaciones para la mujer, tanto en su dimensión individual como en la social y política. Desde la concepción patriarcal tradicional una vez que la mujer es madre deja de ser considerada un ser humano independiente (Nari, 2004). Este proceso, que despoja a la mujer de cualquier aspiración, poder, consideración o actividad distinta a la maternidad se conoce como “maternidad idealizada” (Visa y Crespo, 2015). Frente a este modelo, los estudios de género abogan por la maternidad empoderada, que defiende la autoridad, la autonomía, la autenticidad y el activismo de la mujer-madre, permitiéndole desarrollar su identidad como mujer más allá de la maternidad (O'Reilly, 2024, p. 139).

Cómo llegar a una aceptación social de la maternidad empoderada es, por tanto, uno de los retos a los que se enfrentan las sociedades democráticas actuales. En este sentido, las representaciones culturales de la maternidad juegan un papel determinante.

En el ámbito de la ficción, el cine y el teatro, frente a otros modos de representación, han tenido un peso especialmente destacado en los procesos de enculturación y en la construcción de modelos sociales (Blaine, 2025; Latif, 2025), y en el caso de la España del siglo XX, dos de los creadores con mayor reconocimiento e influencia son el cineasta Pedro Almodóvar y el literato Federico García Lorca.

Se han realizado numerosos estudios que comparan distintos aspectos de sus obras. Uno de los puntos comunes más analizados es la representación de la mujer, pues los personajes femeninos protagonizan muchas de sus obras. Sin embargo, y a pesar de que muchas investigaciones analizan por separado la

representación de las madres en ambos autores, hasta la fecha no hay ningún estudio que *compare* y contraste cómo representan la figura de la madre.

Este estudio busca explorar qué tipo de maternidad es la que se encuentra representada en algunas de las obras teatrales de Lorca y de las películas de Almodóvar, utilizando como base de análisis los atributos de la maternidad idealizada (Visa y Crespo, 2015). Las preguntas de investigación que guían este artículo son las siguientes: (1) ¿tienen las madres de las obras de Lorca y Almodóvar atributos en común, o son distintos?; (2) los atributos analizados en este tipo de personajes, ¿se corresponden con el estereotipo de maternidad idealizada o rompen con él?; y (3) ¿representan otros estereotipos de la maternidad empleados habitualmente en ficción?

Para responder a estas preguntas de investigación nos basamos en tres conjuntos de literatura: el estereotipo de maternidad idealizada y otros estereotipos de la madre utilizados habitualmente en ficción; las investigaciones comparadas de Lorca y Almodóvar; y, por último, los estudios sobre la figura de la madre en ambos autores.

2. Marco teórico

2.1. La “maternidad idealizada” y otros estereotipos aplicados en el ámbito de la ficción

La maternidad “no ha sido considerada un asunto filosófico relevante, por sí mismo y en su complejidad bio-socio-cultural, hasta fechas relativamente recientes” (Villarme y Massó, 2015, p. 1). Definida tradicionalmente como la actividad por defecto del género femenino, la maternidad carecía de un estatus relevante dentro del marco de los valores patriarcales. Ello no significa que fuera ajena al patriarcado; al contrario, desde una visión patriarcal, se ha modelado como un ideal al que debía aspirar toda madre. Visa y Crespo (2015) la describen como una maternidad no problematizada, donde la madre es responsable del mantenimiento del hogar y la crianza de los hijos.

Virginia Wolf en su discurso *Professions for Women* (1931) describía la figura de la madre idílica en los siguientes términos:

Quizás no sepáis lo que quiero decir con Ángel de la casa (...) Era intensamente comprensiva. Era intensamente encantadora. Carecía totalmente de egoísmo. Destacaba en las difíciles artes de la vida familiar. Se sacrificaba a diario. Si había pollo para comer, se quedaba con el muslo; si había una corriente de aire, se sentaba en medio de ella; en resumen, estaba constituida de tal manera que jamás tenía una opinión o un deseo propios, sino que prefería siempre adherirse a la opinión y el deseo de los demás. (Wolf, 1931, p. 3)

Esta visión idealizada de la maternidad procede de la trasposición de los conceptos mujer y madre, donde la mujer deja de ser considerada un ser humano independiente y se convierte únicamente en madre (Nari, 2004). Este proceso ha sido designado por algunos autores como “maternidad idealizada” (Visa y Crespo, 2015); otros lo han conceptualizado como “maternidad intensiva” (Green, 2010); y existen autoras que se refieren al mismo simplemente como “maternidad” (Quiroz, 2020; Badinter, 1981). En esta investigación se ha optado por emplear las expresiones “maternidad idealizada” o “maternidad idílica” (Visa y Crespo, 2015), pues consideramos que matizan con mayor precisión las implicaciones que tiene para las mujeres.

Aunque la maternidad idealizada es un estereotipo de la madre ideal creado por el patriarcado, no es el único. En las representaciones culturales de ficción existen otros estereotipos de la maternidad, que funcionan como contramodelos de la maternidad idealizada. Guarinos (2008) distingue 6 estereotipos de madre en el cine: *mater amabilis*, *mater* dolorosa, madre castradora, madre del monstruo, madrastra y madre sin hijos. El estereotipo de la maternidad idealizada se corresponde con el de *mater amabilis*: “Es el ama de casa feliz, de mediana edad, amorosa y atenta con sus hijos y su marido. Una buena persona sin mucho que aportar en ningún sentido.” (Guarinos, 2008, p. 116). Esta variedad de estereotipos permite evitar un

análisis polarizado entre maternidad idealizada - no idealizada, ampliando el marco desde el que clasificar la figura de la madre en las obras analizadas; pues puede suceder que, aunque no recojan los atributos de la maternidad idealizada, incurran en otros estereotipos.

Frente a la maternidad idealizada los estudios de género defienden una maternidad empoderada, donde la mujer, además de madre, pueda ser muchas otras cosas, y en la que la maternidad no se cierre a unos estrictos planteamientos morales que definen lo que significa ser una “buena” madre (O'Reilly, 2024).

2.2 Los estudios comparados de Lorca y Almodóvar

La influencia de las obras teatrales de Lorca en el cine de Almodóvar ha sido muy estudiada desde la intertextualidad (Amaya, 2022; De la Torre, 2017, 2018; Smith, 1995). El caso más evidente se encuentra en *Todo sobre mi madre* (1999), concretamente la escena que dramatiza un monólogo de la obra *Haciendo Lorca* de Lluís Pacual (1996), en la que el dramaturgo entreteje pasajes de *Yerma* y *Bodas de sangre* (Cabrera, 2020).

Sin embargo, la intertextualidad va más allá de la construcción dramática de personajes, conflictos y argumentos; como apunta De la Torre (2017), existen intertextos asociados a una sensibilidad *queer* que ambos artistas comparten.

2.2.1 La crítica al patriarcado y el protagonismo de las mujeres

Frente al extendido protagonismo de personajes masculinos en ficción, Lorca y Almodóvar darán peso dramático a los personajes femeninos, dotándolos además de complejidad (Hernández, 2004), y cuyos conflictos van asociados a una crítica al patriarcado.

En el caso de Lorca los conflictos de sus personajes femeninos están marcados por la opresión de un mundo normativizado desde el patriarcado (Fernando, 2019). Almodóvar, también crítico con el patriarcado (Camino, 2022), empleará dos estrategias de transferencia de lo masculino a lo femenino: por una parte, mediante la creación de personajes femeninos con atributos masculinos (Akyön, 2014); por otra, haciendo de la solidaridad

entre las mujeres un principio de superación: “todo mal es eliminado por la solidaridad dentro de las propias mujeres” (Akyön, 2014, p. 22). Este modelo de solidaridad dota a la mujer de una virtud que se había considerado exclusivamente masculina en géneros como el western, o en subgéneros como las películas de gánsteres (Lin, 2011).

La recurrente aparición de personajes femeninos protagonistas en las películas de Almodóvar le ha propiciado la etiqueta de “director de mujeres”, un concepto que se empleó en Hollywood a mediados del siglo pasado para referirse a aquellos directores que mostraban personajes femeninos alejados de la imagen patriarcal más tradicional (Maddison, 2000). Lorca, por su parte, ha sido objeto de numerosos estudios centrados en el papel que desempeñan los personajes femeninos en su obra dramática (Degoy, 1996; Vázquez de Castro, 2001) y el modo en que refleja la problemática de las mujeres españolas de su tiempo (Nieva, 2008).

2.3 La figura de la madre en la obra de Almodóvar y de Lorca

Las madres son recurrentes en la filmografía de Almodóvar, lo que le ha permitido abordar un amplio abanico de representaciones: madres amas de casa, artistas, casadas, viudas y solteras; madres rurales y urbanas; madres pertenecientes al colectivo LGBTI+ o prostitutas. Pese a las diferencias, todas comparten un rasgo común: “no son objetos indefensos y pasivos que esperan ser rescatados” (Akyön, 2014, p. 14). Son, personajes activos, complejos, ambiguos y en ocasiones contradictorios: quieren a sus hijos, pero no ejercen una maternidad idealizada.

Las obras de Lorca que más desarrollan la figura de la madre forman su trilogía rural: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. En ellas, además, las mujeres ocupan casi el total de los textos: en *Yerma* y *Bodas de Sangre*, la ausencia de personajes masculinos es notoria; en *La casa de Bernarda Alba* es extrema (Gabriele, 1993), pues ningún personaje masculino tiene texto.

La percepción de lo femenino en el momento en que Lorca escribe se apoyaba en tres pilares: el amor, el matrimonio y la maternidad (Nieva, 2008, p. 156). Los tres serán problematizados a través de sus personajes femeninos mediante la presión de la honra y la falta de alternativas cuando no se cumple la principal función en la sociedad como mujer: ser madre. Este es el tema de *Yerma*: una mujer que no consigue ser madre y sufre por miedo a no cumplir las expectativas del pueblo (Cabello, 2008).

Sin embargo, la defensa de este código de honor no se encarna en personajes masculinos, sino en las madres, convirtiéndose así en transmisoras y valedoras de los valores sociales en el espacio privado (Moncó, 2010; Cabello, 2008). En *Bodas de sangre* la Madre explica, primero al Novio y más tarde a la Novia, los valores asociados al género: “Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres: el trigo, trigo” (1969, p. 1174). Con la Novia será más tajante: “Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás” (1969, p. 1200).

Las madres de Lorca no son benevolentes ni amorosas con sus hijos. A pesar de que los quieren (García, 2017), su preocupación por cumplir con los valores sociales domina sus sentimientos.

3. Metodología

3.1 Hipótesis y casos de estudio

La revisión de la literatura nos permite plantear las siguientes hipótesis: (H1) los personajes analizados se alejan del estereotipo de maternidad idealizada; (H2): el tratamiento de la figura de la madre es similar en ambos autores.

Para contrastar las dos hipótesis se ha realizado un análisis documental de tres obras teatrales de Lorca y de tres películas de Almodóvar. Para la selección de la muestra se han seguido los siguientes criterios: 1) que las obras hubieran sido creadas en el siglo XX; 2) que la maternidad tuviera un peso determinante en la estructura de la obra; 3) que los personajes analizados desempeñaran un papel destacado en la obra. Además, se

seleccionaron dos obras teatrales y dos películas en las que los personajes eran protagonistas, y, con el fin de determinar si los personajes secundarios siguen los mismos parámetros que los principales, se seleccionaron una obra de teatro y una película en las que los personajes analizados son secundarios.

Tabla 1. Casos de estudio

	Obra y año	Personaje	Tipo de personaje
Lorca	<i>María Pineda</i> (1927)	María Pineda	Protagonista
	<i>Bodas de sangre</i> (1933)	Madre novio	Secundario
	<i>La casa de Bernarda Alba</i> (1936)	Bernarda Alba	Protagonista
Almodóvar	<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i> (1984)	Gloria	Protagonista
	<i>Tacones Lejanos</i> (1991)	Becky	Protagonista
	<i>Todo sobre mi madre</i> (1999)	La madre	Secundario

Fuente: Elaboración propia

3.2 Dimensiones y codificación de la maternidad idealizada

Con el fin de realizar un análisis lo más matizado posible se ha realizado un libro de códigos con los atributos que caracterizan la maternidad idealizada a partir de diferentes fuentes de la literatura (Visa, 2015; Badinter, 1991; Douglas y Michaels, 2005; Salk, 1978; Green, 2010; Luz, 1877; Aliaj, 2013; Quiroz, 2020 y Nari, 2004). Cada investigador codificó una película y una obra de teatro. Posteriormente se realizó un análisis de conjunto a partir del cual se establecieron las definiciones de los atributos y sus opuestos (Tabla 2). Se creó una escala de -2 a +2, siendo -2 el valor más alejado de la maternidad idealizada en ese atributo, “0” valor neutro y +2 el más cercano al estereotipo¹. Cada investigador volvió a codificar una obra de teatro y una película y finalmente se revisaron todas las codificaciones en conjunto.

¹ Esta codificación se realizó con valores negativos y positivos teniendo en cuenta que, dado que el tamaño de la muestra era muy pequeño, no era posible ni pertinente aplicar estadísticos más allá de la media aritmética y la distribución de frecuencias.

Tabla 2. *Definición y alcance de los atributos y sus opuestos*

Atributos	Definición y alcance
Generosa	Antepone sus necesidades, intereses y principios a los de los demás. Se refiere únicamente a su actitud en la esfera privada, con su familia y entorno más cercano (Visa y Crespo, 2015). Su valor opuesto es el Egoísmo.
Amorosa	Representa el amor incondicional de una madre hacia sus hijos, aunque no exista reciprocidad. Puede implicar el reconocimiento del afecto hacia los hijos más allá de la esfera privada (Badinter, 1991; Quiroz, 2020). Su valor opuesto es la afectividad.
Comprensiva	Indica la capacidad de ponerse en el lugar del otro e implicarse activamente para ayudar al marido o los hijos a superar la situación. Exige paciencia y escucha, y una actitud tranquila y amable (Salk, 1978; Douglas y Michales, 2005). Su valor opuesto es la indiferencia.
Cuidadora	Atiende los cuidados que necesita la familia, especialmente los hijos cuando son pequeños y adolescentes. Puede implicar la renuncia a aspiraciones personales o laborales en favor del bienestar familiar (Green, 2010; Douglas y Michaels, 2005). Su valor opuesto es la desatención.
Abnegada	Representa el sacrificio voluntario por la familia, mediante la renuncia o negación de los propios deseos, sentimientos, aspiraciones o intereses. Es más extrema que la generosidad, pues implica distintos grados de inmolación (Luz, 1877; Green, 2010; Douglas y Michaels, 2005). Su valor opuesto es la indiferencia.
No conflictiva	Está relacionada con caracteres sumisos a la voluntad masculina. La personalidad no conflictiva elude la confrontación y el conflicto, que en ocasiones pueden entrañar violencia verbal y/o física. (Aliaj, 2013; Quiroz, 2020; Nari, 2004). Su valor opuesto es la persona conflictiva.
Ejemplar	Representa el ideal patriarcal de lo que toda mujer debería aspirar: estar casadas, tener hijos y ser fieles para mantener la reputación de la familia; ese es su mayor reconocimiento social (Lorite, 2012). Su valor opuesto es la disidencia.

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 3. *Codificación de las dimensiones*

Dimensiones	-2	-1	0	1	2
Egoísmo -	Totalmente	Más egoísta que	Ni egoísta ni	Más generosa que	Totalmente
Generosidad	egoísta	generosa	generosa	egoísta	generosa
Frialdad -	Totalmente	Más fría que	Ni fría ni afectiva	Más afectiva que fría	Totalmente
Afectividad	fría	afectiva			afectiva
Insensibilidad -	Totalmente	Más insensible que	Ni insensible ni	Más empática que	Totalmente
Empatía	insensible	empática	empática	insensible	empática
Desatención -	Totalmente	Más desatenta que	Ni desatenta ni	Más cuidadora que	Totalmente
Cuidado	desatenta	cuidadora	cuidadora	desatenta	cuidadora
Indiferencia -	Totalmente	Más indiferente	Ni indiferente ni	Más abnegada que	Totalmente
Abnegación	indiferente	que abnegada	abnegada	indiferente	abnegada
Conflictiva - No	Totalmente	Más conflictiva que	Ni conflictiva ni no	Más no conflictiva	Totalmente no
conflictiva	conflictiva	no conflictiva	conflictiva	que conflictiva	conflictiva
Disidencia -	Totalmente	Más disidente que	Ni disidente ni	Más ejemplar que	Totalmente
Ejemplariedad	disidente	ejemplar	ejemplar	disidente	ejemplar

Fuente: Elaboración propia.

3.3. Estrategia analítica

Los análisis cualitativos y las codificaciones de las dimensiones se han realizado siguiendo los planteamientos del análisis documental. La triangulación de datos (Aguilar y Barroso, 2015) ha permitido combinar lo cualitativo, que aporta profundidad analítica a los casos de estudio (Galeano, 2020), con lo cuantitativo, que ha facilitado una visión de conjunto de las obras analizadas de cada autor, así como la comparación entre las obras de ambos autores.

4. Análisis

4.1 Personajes analizados de Federico García Lorca

4.1.1 Bernarda Alba (1936)

Bernarda es una mujer viuda con cinco hijas y con una personalidad dictatorial que no muestra afectividad ni empatía. La generosidad tampoco es otro de sus atributos, como refleja la escena en la que prefiere comer ella a que lo haga el resto de la familia (García Lorca, 1982, p. 119). Bernarda es, por tanto, un personaje egoísta, con consecuencias negativas para la vida de sus hijas. Uno de los momentos más evidentes se produce cuando, a fin de mantener la honra, sabotea la pedida de matrimonio de su hija Martirio con Enrique, su único pretendiente. Bernarda no sólo no se arrepiente de sus palabras y actos, sino que se siente orgullosa, lo que indica una evidente falta de empatía.

La personalidad de Bernarda se encuentra definida también por los parlamentos y acciones de otros personajes. La Poncia será la que más valoraciones aporte de Bernarda: la considera fría, insensible y cruel, alejada de valores como la afectividad, la empatía y la abnegación por su familia.

Cualquier comportamiento de las hijas que sugiera debilidad es motivo de vergüenza y censura para Bernarda. Ante la aflicción de Magdalena, que llora la pérdida de su padre, Bernarda le dice: “Magdalena, no llores; si quieres

llorar te metes debajo de la cama. ¿Me has oído?” (p. 124). No sólo no es cariñosa con ellas, sino que es consciente de ello: “Aunque mi madre esté loca, yo estoy en mis cinco sentidos y sé perfectamente lo que hago” (p. 144). La relación de Bernarda con sus hijas consiste en el dictarles pautas de obediencia y coartar su libertad (García Lorca, 1982, pp. 143-144): “una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga” (p. 178).

La única dimensión de la maternidad idealizada que cumple Bernarda es la ejemplaridad. El valor más importante es la honra, y no duda en anteponerla al cuidado y bienestar de sus hijas, aunque ello les genere tristeza y sufrimiento (García Lorca, 1982, p. 183). Ante la inesperada muerte de su hija menor, Bernarda no tiene un momento de indecisión: ordena qué hacer, pide silencio y asegura a sus hijas que podrán llorar en privado, pero lo verdaderamente importante en ese momento es saber que Adela ha muerto virgen (García Lorca, 1982, p. 199).

La importancia de guardar las formas y mantener la compostura en el espacio público es casi inexistente en el ámbito privado. La conflictividad de Bernarda con el resto de los personajes será constante a lo largo de toda la obra, propiciando situaciones mordaces y ásperas, llegando incluso a utilizar la violencia contra alguna de sus hijas, como Angustias y Martirio (García Lorca, 1982, pp. 167-168).

4.1.2 Madre novio

El personaje no tiene nombre propio, sino que se le conoce por su papel dramático en la historia. En este caso, se trata de la madre del protagonista masculino de *Bodas de sangre* (1931).

La Madre del novio es una mujer con una personalidad fuerte. La relación con su hijo parece buena y denota su faceta cuidadora en los primeros diálogos (García Lorca, 1969, p. 1172), pero pronto se verá que su actitud responde a sus propias necesidades y no al bienestar de su hijo. Es, por tanto, un personaje egoísta, que incluso hubiera deseado que su hijo fuera mujer para que permaneciera en el hogar, para darle compañía y quitarle las

preocupaciones que genera un hijo fuera del control del espacio privado (García Lorca, 1969, p. 1174). Cuando su hijo le comunica que va a casarse, lo acepta a regañadientes, recalando que se quedará sola, lo que no sólo indica ausencia de abnegación sino también de empatía (García Lorca, 1969, p. 1175).

La ausencia de generosidad y abnegación en el personaje se expresan a través del rencor que siente hacia los Félix, con quienes tuvo un conflicto que provocó la muerte su marido y su otro hijo (García Lorca, 1969, p. 1182). El rencor genera actitudes que la alejan de la maternidad idílica, pues lo antepone a la felicidad de su hijo. La vecina es crítica con su actitud a este respecto: “No te opongas a la felicidad de tu hijo. No le digas nada. Tú estás vieja. Yo, también. A ti y a mí nos toca callar.” (p. 1183).

El día de la boda, el rencor de la madre hacia los Félix (García Lorca, 1969, pp. 1127, 1128 y 1190) se expresa a través de comentarios que generan incomodidad y tensión entre los asistentes. La Madre explotará cuando la Novia se fuga con Leonardo y manda a su hijo que los persiga para poner a salvo su honra, aunque ello pueda significar su muerte (García Lorca, 1969, p. 1244).

A pesar de que la obsesión del personaje le lleve a poner en riesgo la vida de su hijo, varios de sus parlamentos indican su carácter afectivo, especialmente hacia su marido e hijo difuntos (García Lorca, 1969, p. 1128), negándose incluso a cambiar de casa, pues ello implicaría abandonar sus cuerpos (García Lorca, 1969, p. 1175).

La abnegación, como atributo típico de la maternidad idealizada, se expresa a través de la pasión con la que el personaje muestra su sacrificio y sufrimiento por la familia (García Lorca, 1969, p. 1128). Su entrega a la familia, aunque no es ejercida desde el cuidado, implica renunciar a una vida más cómoda y plena por el recuerdo fiel a sus familiares difuntos.

La importancia de la honra y la opinión de la sociedad (García Lorca, 1969, p. 1268) le hace ser una mujer ejemplar, fiel a su difunto marido y dedicada a

sus hijos. Ya en su vejez, su única posible realización como mujer reside en la esperanza de cuidar a sus futuros nietos.

Al igual que el personaje de Bernarda, la Madre del Novio no sólo encarna los valores rurales más tradicionales de la España del momento (García Lorca, 1969, pp. 1174 y 1241), sino que también utiliza la violencia física (García Lorca, 1969, p. 1268), aunque en este caso no la ejerce contra su hijo, sino contra la Novia.

4.1.3 Mariana Pineda

Mariana Pineda, inspirada en el personaje histórico que luchó por la causa liberal contra la restauración del absolutismo, es una mujer viuda con un niño y una niña, para la que la maternidad es secundaria. Mariana no cuida de sus hijos, serán Angustias —a la que Lorca denomina madre adoptiva— y Clavela, la criada, quienes los cuiden (García Lorca, 1969, pp. 788 y 816-818). En ocasiones los hijos demandan a su madre, pero Mariana no cumple sus deseos (García Lorca, 1969, pp. 825-826), lo que indica que no es una mujer abnegada. El personaje únicamente apela a su maternidad en situaciones de debilidad: cuando suplica por su vida (García Lorca, 1969, p. 856) o cuando se victimiza (García Lorca, 1969, p. 788).

La generosidad, el cuidado y la abnegación por la familia son desplazados por su amor a Pedro y sus convicciones liberales. Además, el personaje es consciente de ello (García Lorca, 1969, p. 805), lo que indica un acto de decisión que prioriza unos valores sobre otros. Sin embargo, las pocas interacciones que mantiene con sus hijos poseen afecto y empatía (García Lorca, 1969, pp. 825-826 y 859).

Su disidencia frente a los valores establecidos provoca conflictos (García Lorca, 1969, p. 857) y habladurías (García Lorca, 1969, p. 882). En el ámbito privado su relación amorosa con Pedro después de enviudar y su falta implicación en la crianza de sus hijos, muestran una manera de estar en el mundo profundamente rupturista, que encuentra perfecta consonancia con su lucha por los principios progresistas en el espacio público. Nos

encontramos ante una mujer-madre que antepone su libertad sexual y sus principios políticos de progreso a lo que, según los valores patriarcales del momento, debería ser una mujer y una madre.

6.2 Personajes analizados de Pedro Almodóvar

6.2.1 Gloria

Protagonista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), es madre de dos hijos y vive con su marido y su suegra. A pesar de que se muestra como un personaje ejemplarizante en el espacio público, el espectador verá que sus acciones y palabras indican lo contrario en el ámbito privado: en los primeros minutos de la película mantiene relaciones sexuales extramatrimoniales (sin arrepentimiento) con un hombre en el gimnasio donde trabaja limpiando.

La relación con su marido está marcada por la incomunicación y por un régimen de servidumbre en el que Gloria únicamente atiende las necesidades de Antonio. Esta situación, cargada de conflictos y de frustración para Gloria, la llevará a asesinarlo (1:07:40). Ante el crimen cometido, Gloria no llora ni se muestra entristecida; al contrario, se mantiene fría e idea un plan para que no la descubran, lo que indica un carácter atrevido y decidido. El arco del personaje nos muestra a una mujer que pasa de ser sumisa y resignada a rebelarse contra la opresión que sufre.

A lo largo del filme se nos presenta a Gloria como una mujer entregada a la vida familiar, tanto dentro como fuera casa. La generosidad y abnegación de sus necesidades por sus hijos se aprecia en la comida (00:10:00) o en la ropa (00:49:30). Sin embargo, el trato que tiene con ellos no es afectivo ni empático, incluso les hace responsables de su malestar (00:38:32). La frialdad con la que se dirige a sus hijos es especialmente significativa con Toni (01:20:49). El único momento en que Gloria muestra afecto por su hijo, se encuentra en la escena en la que Toni, antes de irse al pueblo, le da dinero a su madre y le pide que deje las pastillas. En ese momento Gloria se da cuenta de que no conoce a su hijo, mostrando una tristeza sincera (01:29:50).

El consumo de pastillas explica muchas de las actitudes, acciones y decisiones del personaje. Es su adicción la que la lleva a tomar malas decisiones o tratar mal a sus hijos. Además, es su adicción la que provoca que sea más conflictiva tanto dentro como fuera del ámbito familiar (01:04:42).

Gloria intenta cuidar de toda su familia, incluida a la abuela, pero está tan desbordada que termina por desatender a todos. La desesperación por la falta de dinero le lleva a dejar a su hijo Miguel con un dentista pedófilo (00:41:15). El personaje se hace contradictorio en la siguiente escena, en la vemos a Gloria comprándose un moldeador para el pelo (00:42:27).

A medida que avanza la película Gloria se va haciendo más egoísta. Sin embargo, cuando se queda sola, sin ningún miembro de su familia en casa, parece tener la intención de suicidarse saltando por el balcón, lo que demuestra que, aunque ella no desee el rol de mujer-madre que la sociedad le ha asignado en la vida familiar (00:19:28), no entiende otra forma existir.

6.2.2. Becky

Becky del Páramo, una conocida cantante, es la madre de Rebeca en *Tacones Lejanos* (1991). La relación materno filial desempeña un papel destacado, tanto en el argumento como en la psicología de los personajes.

Becky se caracteriza por la falta de abnegación y generosidad, pues prioriza su carrera profesional y elude su responsabilidad como madre. Así lo demuestran los 15 años que ha vivido en México dedicada a su carrera profesional y en los que no ha visto a su hija (08:08:13).

Los *flashbacks* del inicio de la película muestran a Becky cuidando de Rebeca (00:03:15), pero los comentarios de otros personajes desvelan la indiferencia de Becky por su hija, lo que verdaderamente le interesa es su carrera artística (00:06:12). La conversación que madre e hija tienen en el aeropuerto refuerza la misma idea, Becky está más preocupada por su proyección artística en Madrid que por volver a verla (00:11:19).

Cuando Becky regresa a España intenta recuperar la relación con su hija, pero al poco tiempo de instalarse en Madrid inicia una relación amorosa con

su yerno, que en el pasado había sido su amante (00:38:01), lo que indica ausencia de dimensiones asociadas a la maternidad idealizada (generosidad, afectividad, empatía, cuidado y abnegación).

Después de confesar que ha asesinado a Manuel, Rebeca entra en prisión, pero Becky no la va a visitar. De nuevo sobrepone sus emociones a las de su hija (01:06:55). Finalmente, el juez Domínguez convence a Becky para que vea a su hija. En el encuentro, cuando Rebeca confiesa haber sido la responsable de la muerte de su padrastro, Becky le da una bofetada, sin visos de empatía o sensibilidad. Sólo cuando está a punto de morir reconoce el daño infligido a su hija e intenta redimirse inculpándose del asesinato de Manuel para exonerar a su hija del crimen: “En vida no le he dado nada, es justo que mi muerte le sirva de algo.” (01:38:23).

Como sucede con otros personajes de Almodóvar, Becky es una mujer con una personalidad extrema. La necesidad de sentirse protagonista le impide aceptar críticas o discrepancias, llegando a mentir para poder justificarse y salvaguardar su ego.

Su vida no ha sido ejemplarizante como madre, pues además de eludir sus responsabilidades maternas y actuar en lo sentimental fuera de los valores convencionales, tiene un carácter alejado de la sumisión y una vida disoluta.

6.2.3 Madre de Rosa

La madre de Rosa es un personaje secundario de *Todo sobre mi madre* (1999) que carece de nombre, pues su única función en la estructura dramática es ser madre. La primera vez que aparece muestra alegría al ver su hija, aunque le reprocha que no la visite (00:31:50).

La madre de Rosa es prejuiciosa, no quiere contratar a Manuela porque piensa que es una de las prostitutas a las que su hija ayuda. Se deshace de ella creando tensiones, aunque de forma discreta y educada. Sin embargo, cuando está a solas con su hija es mucho más dura (00:32:55), mostrando un carácter autoritario.

El tono que utiliza con Rosa muestra ausencia de empatía y afectividad, lo que provoca que Rosa no sienta confianza hacia su madre. Por esta razón, cuando Rosa necesita hacer reposo por su embarazo, decide no contarle nada a su madre. Sin embargo, Manuela conseguirá que vaya a visitarla; en el encuentro, a pesar de que se esfuerza por mostrarse empática (01:29:50), le deja claro que está decepcionada por haberse quedado embarazada —siendo monja— (01:14:00). Es evidente que la apariencia social es lo que arrastra a la madre a adoptar esta actitud. A fin de no sentirse expuesta a habladurías y juicios de valor, los cuidados que Rosa precisa recaerán sobre Manuela, a quien le ofrece dinero y le pide que le informe de la evolución de su hija (01:15:15). En este sentido, la madre de Rosa puede ser considerada ejemplarizante, pues a pesar de que no es sumisa, se preocupa por proyectar una imagen pública acorde a los valores sociales establecidos.

Finalmente, cuando Rosa fallece en el parto, su madre y Manuela acuerdan que sea esta última la que tenga la custodia del niño, lo que indica una vez más la ausencia de la mayoría de las dimensiones de la maternidad idealizada. La única muestra de afectividad hacia su nieto es permitirle a Manuela que lo cuide en casa. Pero el hecho de que la madre contrajera el VIH al quedarse embarazada y haya podido transmitírselo a su hijo, no solo provoca rechazo hacia el bebé sino el temor de que la gente lo sepa (01:27:32). De nuevo, se muestra la preocupación por lo que los demás puedan pensar.

La negatividad de los comentarios, actitudes y acciones de la madre de Rosa se verán reforzados gracias al contraste ejemplar de Manuela, que encarna casi todos los valores de la maternidad idealizada, a pesar de no ser la madre biológica del niño.

4.3 Análisis comparado

Tabla 4. Comparación de resultados entre personajes y autores

	Lorca			Almodóvar			Media
	Bernarda Alba	Madre Novio	Mariana	Gloria	Becky	Madre Rosa	
Egoísmo - Generosidad	-2	-2	-2	-1	-2	-2	-1,8
Frialdad - Afectividad	-2	-2	+1	-2	+1	-2	-0,8
Insensibilidad - Empatía	-2	-2	+1	-2	+1	-1	-0,8
Desatención - Cuidado	-2	+1	-2	+1	-2	-2	-1,0
Indiferencia - Abnegación	-2	+1	-2	+1	-2	-2	-1,0
Conflictividad - No conflictividad	-2	-2	-2	-2	-2	-1	-1,8
Disidencia -Ejemplariedad	+2	+1	-2	+2	-2	+2	0,5
Media de los personajes	1,57	-0,7	-0,9	-0,1	-0,9	-1,0	
Media por autor	-1,0			-0,7			

Fuente: Elaboración propia.

5. Discusión de resultados

A pesar de las diferencias entre las personalidades de los personajes y sus diversos contextos históricos y dramáticos, todas se alejan de forma significativa de la “maternidad idealizada” (Visa y Crespo, 2015), por lo que la primera hipótesis (H1) se ve confirmada.

Las dos dimensiones que presentan un valor casi igual en todos los personajes y cuya media representa el valor más extremo (-1,8) son el egoísmo-generosidad y conflictiva-no conflictiva. En el primer caso todos puntúan -2 (muy egoísta), menos Gloria que puntúa -1 (más egoísta que generosa). El hecho de que los personajes antepongan sus intereses a los de la familia guarda relación con los planteamientos formulados por Hernández (2004), para quien la intención de los autores es crear personajes complejos, con matices y contradicciones; personajes alejados del estereotipo de la maternidad idealizada. En la dimensión conflictiva-no conflictiva también todos los personajes tienen un -2, menos la Madre de Rosa (-1). A pesar de que el conflicto como atributo desempeña una función diferente en cada personaje, ninguna de las madres analizadas es sumisa, incluida Gloria, pues la sumisión inicial del personaje irá desapareciendo a medida que avance la trama.

La única dimensión que obtiene una media con valor positivo es la disidencia-ejemplaridad (+0,5). De no ser por este atributo, las medias de los personajes se hubieran alejado mucho más de los valores asociados a la maternidad idealizada. Una de las explicaciones es que todos los demás atributos se despliegan en la esfera privada de los personajes, mientras que la ejemplaridad discurre en el espacio público. De los 6 personajes analizados, los únicos que no se ajustan a la ejemplaridad son Mariana Pineda (-2) y Becky (-2), y en ambos casos los personajes priorizan sus deseos amorosos (Mariana y Becky), sus ideales políticos (Mariana) o su carrera artística (Becky) frente a sus hijos y la imagen que de ellas pueda tener la sociedad. En este sentido, se puede decir que no se produce la transposición típica de la

maternidad idealizada, en la que ser madre cercena otras dimensiones de la mujer.

El resto de los personajes adoptan distintos valores en positivo. Bernarda Alba toma el valor 2 y la madre del novio 1; mientras que los dos personajes de Almodóvar toman el valor 2. Estos resultados resultan significativos, pues indica que, aunque los personajes posean atributos que rompen con los valores patriarcales asignados a la maternidad, no sólo no son capaces de proyectarlos al espacio público por miedo a la censura o el rechazo, sino que el patriarcado les ha asignado la labor de salvaguardarlos y hacerlos valer. Este hecho podría tener más sentido en el caso de los personajes de Lorca, dado el tiempo histórico en que escribe y que el honor es uno de los elementos que vertebran buena parte de los conflictos de sus obras. Pero en el caso de Almodóvar no es tan esperable, pues se asume que en el contexto democrático donde se enmarcan sus obras y sus personajes existe un mayor grado de libertad. Esto indica que, a pesar de las apariencias, la presión social que recae sobre la figura de la madre en el espacio público está lejos de ser superada.

En cuanto a las posibles diferencias entre los personajes principales y los secundarios, ni el análisis documental ni los valores aportados por la codificación indican que existan diferencias significativas con los personajes principales.

En términos globales, los análisis muestran valores parejos en el tratamiento de la maternidad en ambos autores (H2). El personaje de Gloria es el que más se acerca a un valor neutro (-0,1), lo que indica que ambos autores se alejan de la maternidad idealizada, a través de madres pasionales, autoritarias, contradictorias o mentirosas.

Finalmente, si aplicamos los estereotipos de los personajes de la madre señalados por Guarinos (2008), podemos apreciar que de los 6 estereotipos que señala (*mater amabilis*, *mater* dolorosa, madre castradora, madre del monstruo, madrastra y madre sin hijos), hay 3 personajes que se acercan a dos de ellos. Por una parte, Bernarda se corresponde con la madre

castradora: “La madre dominante que coarta la libertad de acción y pensamiento de sus hijos” (p. 117). Ahora bien, es importante destacar que Bernarda encarna la defensa de los valores machistas del patriarcado como si fuera una suerte de fatalidad de la que es imposible escapar y en la que si una mujer quiere sobrevivir no tiene más remedio que acatarlo, por lo que el estereotipo de madre castradora simboliza en la realidad un machismo castrador cuya peor parte se la llevan las mujeres jóvenes (en este caso las hijas de Bernarda). Mujeres llenas de deseos y anhelos, inconscientes de las repercusiones que comporta romper el código establecido.

El otro estereotipo aplicable es el de *mater* dolorosa: “la madre sufridora que observa cómo sus hijos son maltratados por la vida y que incluso pueden llegar a maltratarla a ella. Es uno de los poco tópicos de edad madura o rozando la ancianidad” (116). El personaje que más se acerca a este estereotipo es la Madre de novio, donde el sufrimiento por la familia es evocado reiteradamente por el personaje.

Por tanto, la convergencia de valores contrarios a la maternidad idealizada y la escasa aplicabilidad de otros estereotipos a los personajes permite afirmar que los autores proporcionan una imagen de la maternidad problematizada y cargada de crítica social, reivindicando una imagen distinta de la maternidad y de la mujer. Ello confirmaría las teorías que defienden que tanto Lorca como Almodóvar hacen una crítica del modelo patriarcal a través de sus personajes femeninos, en este caso, las madres.

6. Referencias bibliográficas

- Aguilar Gavira, S. y Barroso Osuna, J. (2015). La triangulación de datos como estrategia en investigación educativa. *Bit de píxel. Revista de Medios y Educación*, (47), 73-88. <https://doi.org/10.12795/pixelbit.2015.i47.05>
- Akyön, S. (2014). Pedro Almodovar Sinemasında Kadının Temsili. *İlele Dergisi*, 1(2), 9-36. <https://doi.org/10.24955/ilele.320169>
- Aliaj, O. (2013). Perspectiva del honor y la honra aplicadas a la mujer española de la época de Franco. *Revista de Lenguas Modernas*, 19, 111-124.

- Almodóvar, P. (Director). (1984). *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* [Película]. Hervé Hachuel.
- Almodóvar, P. (Director). (1991) *Tacones lejanos* [Película]. El deseo.
- Almodóvar, P. (1999). *Todo sobre mi madre: guion de la película*. Círculo de lectores.
- Amaya Flores, F. J. (2022). El Teatro De García Lorca En El Cine De Pedro Almodóvar: Doña Rosita La Soltera Y Madres Paralelas. *Anuario De Estudios Filológicos*, 45, 33-50. <https://doi.org/10.17398/2660-7301.45.33>
- Badinter, E. (1981). *¿Existe el instinto maternal? historia del amor maternal: siglos XVII al XX* (M. Vasallo, Trad.). Ediciones Paidós Iberica.
- Blaine, J. (2025). Exploring the psychosocial effects of theatre on individuals and the community. *South African Theatre Journal*, 1–16. <https://doi.org/10.1080/10137548.2025.2513866>
- Cabello, M. (2008). La honra es el amor. El triángulo temático honra-amor-muerte en Federico García Lorca y Gabriel García Márquez. En J. Badía, R. Durá, D. Guinart y J. Martínez Rubio (Coords.), *Más allá de las palabras: Difusión, recepción y didáctica de la literatura hispánica* (pp. 151-163). Publicacions de la Universitat de València.
- Cabrera, L. (2020). Todo sobre mi madre, la mujer y los nuevos modelos familiares a través de la metaficción y la intertextualidad. *Káñina*, 44(2), 115-126. <https://doi.org/10.15517/rk.v44i2.44411>
- Camino, M. (2022). ‘Ghosts don’t cry’: state of exception and the mother(land) in Pedro Almodóvar’s *Live Flesh* (1997) and *Volver* (2006). *Studies in European Cinema*, 1-28. <https://doi.org/10.1080/17411548.2022.2087050>
- Camino, M. (2010). ‘Vivir sin ti’: Motherhood, Melodrama and españolada in Pedro Almodovar’s *Todo sobre mi madre* (1999) and *Volver* (2006). *Bulletin of Spanish Studies*, 87(5), 625-642. <https://doi.org/10.1080/14753820.2010.493062>
- Degoy, S. (1999). *En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Ediciones Miguel Sánchez.
- De la Luz, M. (1877). La Maternidad. *El Semanario del Pacífico*, 1(7), 52.
- De la Torre Espinosa, M. (2017). Nuevos paradigmas críticos para abordar la teatralidad en el cine de Pedro Almodóvar. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (14), 111–132. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.voi14.3575>
- De la Torre Espinosa, M. (2018). Adaptaciones teatrales en el cine de Pedro Almodóvar: Cocteau, Williams y Lorca. *Revista de Comunicación*, 17(2), 101-124. <http://dx.doi.org/10.26441/RC17.2-2018-A4>

- Douglas, S. y Michaels, M. (2005). *The mommy myth. The idealization of motherhood and how it has undermined all women*. The Free Press.
- Fernando, J. L. (2019). El teatro de García Lorca: atisbos de liberación femenina dentro de costumbres patriarcales. *Boletín GEC*, 24, 11-23.
- Gabriele, J. (1993). Of mothers and freedom: Adela's struggle for selfhood in *La Casa de Bernarda Alba*. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 47(3), 188-199. <https://doi.org/10.1080/00397709.1993.10113464>
- García Lorca, F. (1982). *La casa de Bernarda Alba*. Cátedra.
- García Lorca, F (1969). *Obras completas*. Aguilar.
- García, M. (2017). Bórdame en tu almohada. Figuraciones teatrales de la madre en Federico García Lorca y Alejandro Casona. *Nexo: Revista Intercultural de Arte y Humanidades*, 14, 11-19.
- Green, F. J. (2010). Intensive Mothering. En A. O'Reilly (Ed.), *Encyclopedia of motherhood* (pp. 573-574). Sage.
- Guarinos Galán, V. (2008). Mujer y cine. En F. Loscertales Abril y T. Núñez Domínguez (Coords), *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 103-120). Junta de Andalucía, Instituto Andaluz de la Mujer.
- Hernández, M. G. (2004). *Estilos decadentes, deseos "femeninos". Nietzsche, Lorca, Almodóvar*. Ediciones libertarias.
- Latif, M. A. (2025). The impact of American cinema on culture and creation of world view among society about Muslims: a sociological analysis of Hollywood movies (2012–2024). *Social Identities*, 1–23. <https://doi.org/10.1080/13504630.2025.2518115>
- Lin, C. (2011). La ambigüedad del papel de las madres en *Todo sobre mi madre* de Almodóvar. *Asociación Coreana de Hispanistas, Estudios hispánicos*, 58, 69-91.
- Lorite, P. J. (2012). La representación de la pureza de la mujer, los resquicios iconográficos del siglo XIX en el siglo XXI en España. En M. Cabrera y J. A. López (Coords.), *IV Congreso Virtual sobre historia de las mujeres*. Archivo Histórico Diocesano de Jaén.
- Maddison, S. (2000). All about women: Pedro Almodóvar and the heterosocial dynamic. *Textual Practice*, 14(2), 265-284. <https://doi.org/10.1080/09502360050082613>
- Moncó, B. (2010). Maternidad y alianza en *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca: una lectura desde la antropología. *Anales de la literatura española contemporánea*, 35(2), 451-474. <https://www.jstor.org/stable/27799166>
- Nari, M. (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político; Buenos Aires (1890-1940)*. Biblos.

- Nieva de la Paz, P. (2008). Identidad femenina, maternidad y moral social: Yerma (1935), de Federico García Lorca. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 33(2), 155-176.
- Salk, L. (1978). You and Your Family. *McCall's*, 107.
- Smith, P. J. (1995). *García Lorca/Almodóvar*. Cambribge University Press
- O'Reilly, A. (2024). In (M)other Words: Writings on Mothering an Motherhood, 2009-2024. Demeter Press.
- Quiroz, L. (2020). "Madre solo hay una": la invención de los modelos de la buena/mala madre en el Perú de los siglos XIX y XX. *Investigaciones feministas*, 11(1), 57-66. <https://doi.org/10.5209/infe.63989>
- Vazquéz de Castro, I. (2001). Universo doméstico o prisión de mujeres en el teatro español del siglo XX: de la casa de La Casa de Bernarda Alba (Federico García Lorca, 1936) a El adefesio (Rafael Alberti, 1944). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 40-41, 139-148.
- Villarme, S. y Massó, E. (2015). Cuando los sujetos se embarazan. Filosofía y maternidad. *Dilemata*, 18, 1-11.
- Visa, M. y Crespo, C. (2015). El papel de la blogosfera en la construcción social de la maternidad: de la Virgen María a las malasmadres. *Revista de comunicación de la SEECI*, 37, 299-314. <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2015.37.299-331>
- Wolf, V. (1931). *Professions for Women*. Versión abreviada del discurso entregado a Sociedad Nacional para el Sufragio de las Mujeres.