

伊
比
利
亚
文
丛



加西亚·洛尔卡戏剧选

Antología de las obras teatrales de Federico García Lorca

赵振江 译

Traducción: Zhao Zhenjiang

河北教育出版社

伊比利亚文丛
加西亚·洛尔卡 著 赵振江 译

加西亚·洛尔卡戏剧选
Antología de las obras teatrales de Federico García Lorca

河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

加西亚·洛尔卡戏剧选/(西)洛尔卡著;赵振江译.
石家庄:河北教育出版社,2007.12
(伊比利亚文丛)
ISBN 978-7-5434-6810-8

I.加… II.①洛…②赵… III.戏剧文学—剧本—作品集—西班牙—现代 IV.I551.35

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第168441号

- 书 名 加西亚·洛尔卡戏剧选
作 者 加西亚·洛尔卡
译 者 赵振江
责任编辑 谭湘 柳刚永
装帧设计 牛亚勋
出 版 河北教育出版社
网址: <http://www.hbep.com>
地址: 石家庄市联盟路705号, 050061
发 行 河北麦田图书有限责任公司
印 刷 河北新华印刷一厂
开 本 787×1092毫米 1/16
印 张 23
字 数 150千字
版 次 2007年12月第1版
印 次 2007年12月第1次印刷
统一书号 ISBN 978-7-5434-6810-8/1·1026
定 价 39.10元

序 言

在西班牙 20 世纪的剧坛上，加西亚·洛尔卡和巴列－因克兰，最为人称道。洛尔卡的全部作品，都从“白银时代”吸取了养分，这是西班牙文学一个卓越的时期，正好与洛尔卡一生中的一些日期相吻合。他生于 1898 年，1936 年遇害。如果说他的出生与一个深刻的集体觉醒相吻合，这个觉醒是由于西班牙帝国失去了最后几块殖民地、世纪末欧洲的总危机并伴随着对资产阶级实证主义的批判而产生的，那么他的死则是西班牙世界化方案破灭的第一个后果。

从“九八年一代”的导师和现代主义那里，洛尔卡学到并保持了抗议与叛逆精神，他摈弃 19 世纪旧的传统价值，并如阿索林所说，他努力贴近现实，为了捕捉现实而解构语言。他从未忘记鲁文·达里奥“普及与高雅”的交融（这是他和聂鲁达的话），没有忘记乌纳穆诺在《堂吉珂德与桑丘的生活》中提倡的悲剧的进取性，也没有忘记从加尼维特和乌纳穆诺到尼采，从托尔斯泰到圣弗朗西斯科·德·阿西斯叛逆的意识空间、唯灵论和现代主义的离经叛道。

同时，按照 1914 年“经典一代”关于教育、重建和文化现代化的具体方案，他受到了理性生机论的熏陶。一九一四年一代最卓越的人物何塞·奥尔特加·伊·加塞特说：“西班牙是问题，欧洲是出路”。在这个主张的启发下，出现了自 19 世纪 70 年代发展起来的源于自由改革的西班牙自由教育的机构，如大学生公寓，在 1919 和 1928 年间，是加西亚·洛尔卡不可或缺的人生历程，因为它在那里找

到了最富有智慧和艺术张力的氛围，无论对严肃的东西（从爱因斯坦到瓦莱里）还是对先锋派叛逆的东西（洛尔卡对同画家萨尔瓦多·达利和电影家路易斯·布努埃尔进行的关于立体主义与超现实主义的辩论一直充满激情），那里都是相当的开放。

当然，他不孤独。一九一四年一代教育计划的第一批受益者是第三代的青年们，其中包括我们称之为“一九二七年一代”的诗人朋友们（他们自称为“文学青年”），因为在这一年，为了纪念路易斯·德·贡戈拉逝世三百周年，他们决定重新提倡这位被官方评论冷落的巴洛克大师的作品；他们处在一个复杂、多元而又多样的文学体系的最宽阔的范围中。

在1914和1936年间，西班牙对外界的开放和与外界的联系依然在紧锣密鼓地进行。西班牙就近了解了欧洲先锋派文学的迅速交替，包括对艺术的理解方式的所有的革命性变化。由于第二共和国（1931~1936）的成立，现代化导致了民主政治的表达，直至1936年，一场残酷的内战使数以万计的西班牙人丧生或流亡。无须赘言，最著名的牺牲者就是加西亚·洛尔卡，他的死是国家悲剧最深刻、最强硬的标志。

从诗歌与美学的总的方面来说，二七年一代的艺术家们（尤其是加西亚·洛尔卡）的活动在先锋和传统这两种主要力量辩证对立的舞台上进行。先锋派应居首位，因为它是作家们在自己的时代遇到的新生事物。先锋派意味着相信未来，相信新事物的力量，相信作为创作的艺术，这种艺术反对将艺术作为临摹的传统思想。对大胆、新奇的比喻的运用正是由此而来。整个欧洲先锋派，无论以什么方式，都始于新奇，看什么似乎都是第一次见到。但是它本身，这种推向新奇、推向具体的结果却存在于关注过去的一种新的形式中。以先锋派的眼光，从普及与高雅这两个侧面审视传统。新艺术，除了为自身之外，还发挥着过滤器的作用，筛选与过去的对话，并在

现时的运作中对其进行观察。

加西亚·洛尔卡对民间艺术、对谣曲的兴趣正是从这个角度出发的，另一方面，或许更重要的是胡安·拉蒙·希梅内斯和作曲家曼努埃尔·德·法亚在风格学方面的教诲，前者认为“没有民间艺术，只有模仿，艺术的民间传统”，后者面对“西班牙音乐的制造者们”，非常重视挖掘“没有真实性的真实”。

此外，要注意的是从上个世纪 20 年代后半部分开始，“超现实主义的鼓舞”就使得对美学题材采取的调侃、疏远、思考态度的所有战略处于危机之中，加西亚·洛尔卡也在回答这个鼓舞的问题，因此，就对待当时艺术的所有可能性而言，他的行为堪称楷模。他是一位多才多艺、出类拔萃的艺术家：抒情诗人、戏剧家、画家、音乐家、还是一部电影剧本的作者。一个全面的艺术家，献身于“所有真正艺术家的追求……在精神支持的美妙的链接中，建立与其他艺术家的爱的交流，这种精神支持是一切艺术作品的目标，是语言、画笔、岩石和书写工具的唯一目的”。

这些范畴交汇的领域就是戏剧。让我们想象一下他对大学“茅屋”剧团的投入就足够了，它在那些从未见过戏剧演出的地方传播西班牙经典。对他来说，这项活动不仅意味着对戏剧的各个方面的投入，也是对第二共和国“新西班牙青年”公开承诺的最严肃的方式。

在加西亚·洛尔卡身上，戏剧性服从初始的冲动。他的弟弟弗朗西斯科记得的第一个玩具就是一个小小的剧场，他的童年充满着玩具、假人和面具。成年后，他具有世界性的戏剧观：像一出世界性的戏剧一样，享受与遭受生活。“诗歌、欢笑和眼泪是组成他的戏剧创作的要素。”（弗朗西斯科·加西亚·洛尔卡）

有一次，他说：“戏剧是从书中站立起来并化作人物的诗歌”。在一次重要的关于戏剧的谈话（1935）中，他浓缩了自己最初养成

的信念：“对戏剧和社会行动充满激情”，他认为，“对一个国家的教育而言，这是最具表现力和最有效的工具之一，是标志其伟大或没落的气压计。……是一所哭与笑的学校，是一座自由的讲台，人们在那里可以明确表现古老或错误的伦理道德，是用范例解释人的心灵和情感的生动永恒的模式”。出于对戏剧教育功能（教育观众）的确信无疑，他用各种戏剧形式进行了试验。

正如路易斯·费尔南德斯·希弗恩特斯（1986）所研究的那样，洛尔卡的每一部创作都改变了当时戏剧运用的模式，尽管没有实现根本的决裂。鉴于戏剧的符号是由不同的法则构成的，他试验的意义在于培养不同的类别，这不仅关系到形成观众期望值的法则，而且在作品的内部，每一部的排演，都是下一部的模式或反模式。从这个角度看，洛尔卡所走的道路留下了多样而又复杂的轨迹。

他的起点是他在任何情况下都“不”愿写的戏剧：他不想写当时在商业化戏剧中占统治地位的资产阶级喜剧，与爱情、死亡、时间的流逝、压迫与反叛、命运的力量等人类重大题材不相干的沙龙喜剧。

在那种戏剧的法则中（可以归结为贝纳文特模式），“家庭符号”（资产阶级沙龙占据着意大利式的舞台）与“家庭化的符号”交汇在一起：对话（交谈与忏悔）占主导地位，其情节是家庭秩序的重建和越轨后男性与女性的合理分布。

洛尔卡从各个角度冲破了这种模式，尽管是以循序渐进的方法。

他排练的第一部作品《蝴蝶的诱惑》（1920）失败了，大约是在形式上过多的突破造成的，因为基本的题材，如同不可能实现的愿望，定式之外的愿望，带着他悲观的推论，深深地封闭在他的世界里。

第二次尝试，在《马里亚娜·皮内达》（1927）中，他已更有预见性，试图与现代主义的“诗剧”的模式对话，当时爱德华多·马吉

纳主导着这种模式。

在写给米切尔·费尔南德斯·阿尔马格罗的美妙的信（1923年9月）中，其计划已显得成熟。部分“悲哀而又充满色彩的谣曲”传达了马利亚娜的神话，保持了童年记忆的品格。剧本的写作以记忆的风格为基础（“我想写一部‘宗教游行式’的剧本……一种单纯而又神圣的叙述”……一种风格盲目的巨幅广告……），这导致他虚构了女英雄的性格（“根据谣曲以及关于她的极少的题材，她从骨子里就是一个激情澎湃的女人，一位‘痴迷狂热’的女人，在极度‘政治化’的氛围中，一种安达卢西亚式的绝妙的爱情……”）虚构了情节（“她全身心地为了爱而爱，而其他人则痴迷于自由。她成了自由的烈士，实际上……是自己爱恋与狂热心灵的牺牲品。她是没有罗密欧的朱丽叶，距情歌比颂歌更近”）和结局（“当决心去死时，她已经死了，对死神没有丝毫的畏惧”）。

当他于1927年上演该剧时，洛尔卡的戏剧美学已经发生了变化。在风格中，巴列-因克兰早已使用过的“盲目的巨幅广告”已被戏剧“夜晚的、月光的和童年的视觉”所取代。达利的舞台布景，在一个舞台中镶嵌了另一个舞台（如同某些立体主义画卷），也淡化了其情节剧的苗头并与其拉开了距离。

由于是一部历史剧作（马利亚娜·皮内达被控绣了一面自由派的旗帜并于1831年被处死），他便以真实的事件为基础，但又接受了民间歌谣中传扬的马利亚娜的传统，赋予她传奇的特征。在重复孕育作品的谣曲（啊！格拉纳达的日子多么悲痛/连石头也会发出哭声/当看到亲爱的马利亚娜/死在断头台，就因为她的不肯招供！）时，这近乎神话的品格（路易斯·马丁内斯·库伊蒂诺）在序幕和尾声中显得尤为突出。

的确，该剧的副标题是“三幕民间传奇”，剧情令人惊奇的布局是现代主义诗剧的特色之一（F. 拉萨罗·卡雷特尔），如同一系列具

有超戏剧的诗句，像歌剧中的咏叹调。洛尔卡试验了各种类型：几乎与情节脱离的谣曲，如龙达的斗牛：

斗牛场热闹非凡
圆帽和高高的发髻
宛似黑色与白色的笑声
构成的“迷宫”在旋转。

这些民歌预示了剧情，就像在洛佩·德·维加的《奥尔梅多骑士》中的一样：

在河畔
我的希望已死
只是无人看见。
.....
她不愿知道的东西
正是这民歌所言

尤其是哀婉的独白，其中回响着马利亚娜的声音，蕴含着现代主义戏剧的创新，而其中运用的诗的语言，与《歌集》的语言相似，大面积地超越了现代主义戏剧中的“装饰作用”，表现了马利亚娜与其他人物的冲突。她那朦胧的抒情演说（“我是一个痴迷的女人”）使其孤立于其他人物，尤其是那位男性对立面，堂佩德罗·德·索托马约尔，后者对她“激越而又深邃的热情”感到惊讶，并最终使她认识到了自己的悲剧命运，在最后严肃的告别时，使个人的爱情与集体的自由融为一体：“我就是自由，遭到人们的屠戮！/爱情，爱情，爱情和永恒的孤独！”。

由于《马利亚娜·皮内达》，洛尔卡获得了审慎的成功。然而，对他的创作计划而言，进一步创新并取得丰硕成果的渴望却不在“诗剧”上，而在另一类型的戏剧：木偶剧。1921至1934年间，他为此付出了巨大的努力。他在这个领域的实验是广泛并多样的，从他与法亚筹划安达卢西亚卡齐波拉剧场（1921）到布宜诺斯艾利斯阿维尼大剧场演出《堂克里斯托瓦尔与堂娜罗西塔的故事》（他在其中扮演诗人），在他取得巨大成就的时期，它们见证了这并非纯粹的消遣，而是未来戏剧的楷模，使他得以重返“戏剧古老的根源”，同时又是自由的榜样（费尔南德斯·希弗恩特斯），作为对官方戏剧规则的狂欢节式的颠覆，赢得了欧洲大部分现代戏剧家的赞赏（我们只需想想巴列-因克兰）。政权，权威，对男女扮演的社会和性的角色的分配，金钱，死亡，家庭，语言和戏剧本身的章法，向非资产阶级观众的开放并使其参与，这些都在欢乐地跳跃。所有剧目的主人都是老头和女孩的主人，极古老的根源，用木偶的实验开辟真实演员的探索之路，拓展戏剧的可能性。

《鞋匠的俏娘子》的副标题是“热烈喜剧”，以其舞蹈的场面和音乐的篇幅，以其现实与幻想的冲突，是对塞万提斯以及佩德罗·安东尼奥·德·阿拉尔孔的《三角帽》的继承，而《堂佩尔林布林和贝丽莎在花园里的爱情》中的“情爱的颂歌”来源于闹剧和木偶戏，通过非凡的幻象游戏，变成了深刻的悲剧，使光荣的戏剧传统遭到了质疑，在观众面前，木偶变成了悲剧性的人物。

另一批作品以更坚定的方式靠近先锋派。包括一系列的写于1925至1928年间的对话，他有了在纽约的经验，他在那里看了许多实验性的戏剧。1931年回来后，他曾对一位记者说：“新戏剧，理论与形式都有所前进，是我最关注的。纽约是唯一能为新戏剧艺术把脉的地方”。

他从美洲带回两部作品，《就这样过五年》和《观众》。同时，

还有另一些片断，其中突出的是未完成的《无标题喜剧》（1936），其标题实际上与卡尔德隆的相仿，《人生之梦》，是他称之为“不可能的戏剧”的组成部分。他于1936年承认：“在这些不可能的戏剧里，有我真正的追求。然而为了体现人格和拥有受尊敬的权利，我做了别的东西。”猛一听这些话，他似乎考虑了一种两重性：与商业剧妥协的品格和真正的戏剧即无法搬上舞台的戏剧的品格。但实际上应当将这些话置于一种安定的战略和剧坛全貌的多项创新之中，这是洛尔卡从开始工作、从第二共和国新的政治形势为他提供了可能、从他取得成绩时开始，就以极大的热忱不懈地坚持的。在他所拥有的六年时间里，他曾力图将它们搬上舞台，尽管为朋友们的朗读一再使他产生困惑。从另一方面说，这并非没有意义，因为《观众》和《无标题喜剧》的主题正是戏剧的极限和公开地表达隐蔽的现实的主题。

无论如何，在未舍弃创新追求的情况下，他尝试了商业性喜剧。神圣的时刻于1933年随着《血的婚礼》的首演（1933）而降临，尤其是在布宜诺斯艾利斯和蒙得维的亚的演出之后。

这部作品原本是作为“西班牙土地三部曲”的第一部而构思的，接下来的是《叶尔玛》。第三部没有列入计划，预告过不同的题目，但《贝纳尔达·阿尔瓦之家》一看就不该包括在内，因为洛尔卡所指出的同类性属于普遍的范畴：《贝纳尔达·阿尔瓦之家》是正剧，而三部曲的共同模式是悲剧。

一如既往，这部戏源于一个真实的事件，1928年发生在尼哈尔（阿尔梅利亚）：婚礼的早晨，女青年和她的表兄即情人逃走了。没过多久，人们找到了受伤的新娘，旁边是情人的尸体，他是被新郎的兄弟杀死的。一个被鲜血洗涤的名誉案的双重刺激——像黄金世纪众多的剧作一样，安达卢西亚东部干燥、严酷的环境在剧中被净化与发挥。

两个农民家庭筹备子女的婚礼：新郎的母亲对费利克斯家族满怀刻骨铭心的仇恨，因为他们杀害了她的丈夫和一个儿子。新娘的父亲则一心想将两家的土地连成一片。婚礼的当天，新娘的昔日情人——莱奥纳多·费利克斯来了。他虽已结婚，但依然爱着她。而新娘呢，她不爱自己的未婚夫，但以为婚后会忘掉莱奥纳多。在婚礼进行中，他们骑马私奔。母亲和新郎在后面追赶，直至在一片树林里追上了他们。新郎和莱奥纳多相拼致死。

剧情就是作为悲剧处理的，因为“命运”驾驭着它，在古希腊罗马悲剧中，盲目的命运就凌驾在整个集体之上，并将高于其自由的意志即宿命强加给人物：

我没有过错
过错来自大地
还有你的胸脯和发辫
洋溢的那股气息。

莱奥纳多对新娘这样说。又说：“当事物到达中心的时候，已无人能够挽回！”。

在第二个层面上，悲剧建立在无序对有序、对社会、对爱情的侵入上。新郎的愿望（结婚、生子、劳作）被莱奥纳多的愿望打破，后者为了和新娘私奔，抛弃了自己的妻儿，而新娘的激情断送了莱奥纳多的家庭。对两种行为规范的选择并不是由人的意志决定的。

新郎的家庭与费利克斯家族交叉的宿命明显具有《罗密欧与朱丽叶》中凯普雷特与蒙太古两个家族对立的折射，这准确地体现在两个情人美妙的对话中，这再一次体现了作为偶然的爱情不取决于意志的思想，它源于《夏夜之梦》（梅纳里尼）。

然而，洛尔卡并没有坚持冲突的发展和心理矛盾（比如，像贝

纳文特的乡村戏剧那样)，而是集中表现冲突惯用的形式，表现婚礼与死亡、家庭及其解体这两种对立的仪式。因此，除了莱奥纳多以外，人物都没有姓名，只有家庭角色的称谓。

如同费尔南德斯·希弗恩特斯所见，这部作品的主题与最重要的手段是重复。从一开始，迫在眉睫的婚礼就和过去的死亡连在一起，后者又通过新郎为了割葡萄而要的刀子和未来连在一起：

母亲：刀子，刀子……所有刀子连同发明它们的蠢货，没有一个好东西。[……]就是活上一百岁，我也不会说旁的事情。首先，是你父亲，他的香味就像石竹花一样，我只享受了短暂的三年。然后，是你哥哥。一个像手枪或刀子那么小的玩艺儿竟能结果一个像公牛一样强壮的人，这难道合理吗？

在最后的台词中：

母亲：邻居们，在一个特殊的日子
下午两三点之间，
两个男子汉，
为了爱情，只用一把刀子，
一把小小的刀子，
就都命丧黄泉。
用一把刀子，一把小小的刀子，
握在手中，只露出一点点，
扎开一个小口儿
并停在惊恐的肌体里边，
喊声深深的根
在那里颤抖。

此外，从上述两段引文中，我们可以看出，散文与诗句的交错是另一个创新之点。作品中分布的诗歌部分起着古典悲剧中合唱的作用，同时将悲剧置于丰富多彩的造型与音乐的场景中。

洛尔卡本人这样说：“自由、硬朗的散文可以获得高度的表现力，使我们畅所欲言，这在严格的诗歌韵律中是无法做到的。当情节的狂热与激荡要求时，诗歌便应运而至……按照这种模式，您看，在《血的婚礼》中，直至婚礼的场面，诗句才以应有的张力和广度出现，在树林和结尾的场面中，诗句一直主宰着舞台。”

在简单的排列之后，就是他“将不同的表现方式组合起来的第一个重要的尝试”（弗朗西斯科·加西亚·洛尔卡）。与《马里亚娜·皮内达》的咏叹调相距甚远的是，诗歌部分服从一个复杂的结构，尤其是告别新娘的场面，“众多的人物从不同的、高高的台阶进入，男女声的交错组合表现在节奏极其丰富的诗句之中”（弗朗西斯科·加西亚·洛尔卡），影响其构成的是巴赫大合唱的浮雕音乐（莫雷尔）。

诗歌元素的戏剧化同样是树林一场的关键，月亮和死神（以女叫花婆的形式出现）的隐喻主宰着两个男人的死亡。弗朗西斯科·加西亚·洛尔卡对此做了准确的阐释，他从象征的高度，出色地使具体的事物得到了创造性的提炼，尤其是面对死亡，因为在加西亚·洛尔卡那里，“死亡是作为具有个体报复性的遥远回声的行动来安排的”，总是一个令群情激愤的事件，犹如一次谋杀。按照他弟弟的说法，对费德里科而言，“人不是像一朵花那样完结，而是像插着花的杯子那样。”（弗朗西斯科·加西亚·洛尔卡）

“《叶尔玛》是不孕女人的悲剧。如您所知，主题是古典的。但我要让它具有新的意图和发展。一个只有四个人物与合唱的悲剧，像悲剧应当有的那样（1934）”。

“《叶尔玛》尤其是丰腴被惩罚为不孕的形象。命运在一个

灵魂中发育，让她成为不孕的牺牲品。我想，并已通过不育的死亡之路作了这首生动的关于不孕的诗篇。我从不孕与活力的对抗中提炼出作品的悲剧品格。”（1934）

只要对洛尔卡的说明稍加诠释就够了。她对生育的渴望及其无实现的可能此时已化为戏剧，该主题在传统中（已成为自然主义的宗教，不孕被视为一种不幸）一直延续到乌纳穆诺的《戴镣铐的拉克尔》。

说到悲剧模式，它的情节、地理与社会坐标比《血的婚礼》经历了更多的修剪，甚至几乎看不到了：叶尔玛（Yerma 是不孕即贫瘠的意思，这个新词是洛尔卡发现的），因为不能有个儿子，面对丈夫胡安的冷漠，带着对维克托的记忆，后者在少年时吸引过她，便像着了魔似的。受一个“不务正业的老太婆”的诱惑，她参加了一个求子仪式，后来当丈夫向她求欢时，被她掐死。

盲目的命运降临在叶尔玛的丈夫胡安身上（他说：“无儿无女，生活更甜蜜。没有儿女，我很幸福。我们谁也没有错。”），降临在没有爱情的夫妻，这次已经过了五年。“要在床单上呻吟/而且还要歌唱”，合唱的洗衣妇们在提醒。爱作为令人心慌和冲动的激情，是唯一可以结出果实的，存在于“可能性的花园里”。叶尔玛向那“不务正业的老太婆”承认，只有维克托，“他抱着我，跳过一条水渠，我颤抖得牙直打颤”。在与他短暂的相遇中，爱恋的程度以说明的方式被吐露出来，其中使用了搏斗的比喻，如同在《观众》里那样：“停顿。寂静在加重，在不动声色中，两个人物开始了一场搏斗”。洗衣妇们注意了“她看着他”……当不看他时……“便将他的形象留在自己的眼睛里”。

不过那种可能，在《血的婚礼》中爆发，在这里却出于对忠贞的尊重而流产。忠贞的动机服务于注定的命运。如同在“婚礼”中

一样，胡安阐明了法则：“羊在圈里，女人在家里”。叶尔玛反驳说：“但家不应是坟墓”。

但与《血的婚礼》不同的是，叶尔玛没有触犯压迫她的规矩。《叶尔玛》的首演取得了成功，但产生了意见分歧。右派掀起了一个强烈的运动，谴责“不务正业的老太婆”的无神论（“上帝，不。我从来不喜欢上帝。你们要到什么时候才能发现他并不存在呢？”）和所谓叶尔玛的淫荡行为，而左派则从胡安之死上看到了旧西班牙灭亡的象征。或许正是由于这些与时局密切相关的失准的聚焦，洛尔卡于1935年不得不出面保护自己人物的不可侵犯性，将它置于黄金世纪戏剧的传统之中：“我是基督徒。我的主人公的意志是有规范的，她的信念是守规矩的，这种极其西班牙化的忠诚的信念是溶化在她的血液中的。”（在叶尔玛的口中就是：“我不爱他，不爱他，然而他是我唯一的拯救。无论为了忠诚还是为了贞操。”）

框架是那个不给自由以空间的社会，但冲突却发生在叶尔玛的内心。

“这一切都是那些与命运不和的人们的事情”，洗衣妇中的一个这样说。按照亚里斯多德的观点，悲剧英雄的不幸并非来自其错误行为，而是出于其无力自拔的“过失”。这会产生导致失败的骄横。主宰叶尔玛的是命运：“用头脑来爱是一回事，而身体则是另一回事，可恶的是身体！它不让我这样做。这是命中注定的，我不会赤手空拳地和大海搏斗！”尤其是她进行了不屈不挠的反抗：“我到这房间里来并不是为了忍耐。只有当我蒙上头巾不再张嘴、当我的手被结结实实地捆起来躺在棺材里，只有到那时候我才会忍耐。”

既然首先是叶尔玛内心的活动，语言在作品中就起着决定性作用。创造性的语言在开场的摇篮曲中表现出来（《叶尔玛》中的儿童是用话语和音乐构成的），并与胡安及其妹妹们的沉默形成对比：作品在一系列的词语中展开，水与花的世界和生硬、干燥、寂静的世

界形成对比。

此外，像在“婚礼”中一样，诗句和音乐补充了悲剧性。剧作的副标题为“悲剧诗篇”，尽管诗句和音乐没有“婚礼”那么多，但发挥的作用却很大。当叶尔玛独自一人时，她说的是诗，使这种在《马利亚娜·皮内达》中已经实验过的表现更加细腻，与其说它是交流还不如说它是“寂寞”的工具（弗朗西斯科·加西亚·洛尔卡）。

还有，洗衣妇们的合唱，以局外人的观点来评论主人公的行为，是用诗句表现的，还有短暂的哑剧表演，一个身穿白衣的“男童”在开幕前穿过舞台（以摇篮曲开场，若干首民谣中的第一首），而“雄性”与“雌性”的狄俄尼索斯（酒神）式的舞蹈是细腻而又狂野的芭蕾。

结局（“我亲手杀死了我的儿子！”）意味着自我摧毁和自由的最高行为。作者的弟弟认为，“摧毁自己的希望之根时，也就摧毁了自己的绝望之根”。因此，悲剧达到了高潮：“从女主人公释放出的恐惧与无辜的对比中，产生了严格的古典意义上感情的净化。”（加西亚·波萨达）

用一句乌纳穆诺的话来阐明这个结尾或许并非多余：

“对于大部分自行死亡的人来说，活动他们手臂的是爱情，而将他们引向死亡的则是对生命、对更长生命的最高渴望，使生命延长并永恒的渴望，这时他们确信自己的渴望已毫无意义。”（《生命的悲剧意识》）。

《坐愁红颜老》，洛尔卡生前（1935）上演的最后一部剧作，开创了一个新的阶段，人们称其为“格拉纳达纪实”（还包括《欧莱丽娅表妹的梦想》，只写了一个承诺中的充满幻想的开头），它已不再倾向于悲剧，而是喜剧。

一直到老都在等待未婚夫归来的格拉纳达老处女的故事与寻常的标准相距甚远。最初的观众感到惊奇，因为很难将它归类。洛尔