



UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA
La Universidad Católica de Loja

ÁREA SOCIO HUMANÍSTICA

**TÍTULO DE LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
MENCIÓN LENGUA Y LITERATURA**

Las mujeres de Federico García Lorca. Feminidad y feminidades en *La casa de Bernarda Alba*.

TRABAJO DE TITULACIÓN

AUTORA: Hochman Rodríguez, Violeta Victoria

DIRECTOR: Martínez de Lara, Ángel, Ph.D.

CENTRO UNIVERSITARIO QUITO-CARCELÉN

2018



Esta versión digital, ha sido acreditada bajo la licencia Creative Commons 4.0, CC BY-NY-SA: Reconocimiento-No comercial-Compartir igual; la cual permite copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, mientras se reconozca la autoría original, no se utilice con fines comerciales y se permiten obras derivadas, siempre que mantenga la misma licencia al ser divulgada. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Septiembre, 2018

APROBACIÓN DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Doctor Ángel Martínez de Lara.

DOCENTE DE LA TITULACIÓN

De mi consideración:

El presente trabajo de titulación denominado “Las mujeres de Federico García Lorca. Feminidad y feminidades en *La casa de Bernarda Alba*”, realizado por Hochman Rodríguez, Violeta Victoria, ha sido orientado y revisado durante su ejecución, por tanto, se aprueba la presentación del mismo.

Loja, marzo de 2018

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS

“Yo, Hochman Rodríguez, Violeta Victoria, declaro ser autora del presente trabajo de titulación “Las mujeres de Federico García Lorca. Feminidad y feminidades en *La casa de Bernarda Alba*”, del grado de Ciencias de la Educación, Mención Lengua y Literatura, siendo el Ph. D. Ángel Martínez de Lara, director del presente trabajo; y eximo expresamente a la Universidad Técnica Particular de Loja y a sus representantes legales de posibles reclamos o acciones legales. Además, certifico que las ideas, conceptos, procedimientos y resultados, vertidos en el presente trabajo investigativo, son de mi exclusiva responsabilidad.

Adicionalmente declaro conocer y aceptar la disposición del Art. 88 del estatuto orgánico de la Universidad Técnica Particular de Loja, que en su parte pertinente dice: “Forman parte del patrimonio de la Universidad la propiedad intelectual de investigaciones, trabajos científicos o técnicos y tesis de grado o trabajos de titulación que se realicen con el apoyo financiero, académico o institucional (operativo de la universidad)”.

Hochman Rodríguez, Violeta Victoria

Cédula No. 175356140-4

DEDICATORIA

A mi abuelo por mostrarme Andalucía, quien moría mientras nacían estas letras. A las

Mujeres de mi vida, mi madre, mi abuela, mi niña, mis hermanas...

Igualmente, a los

Hombres de mi V-

Ida, mis hijos y mi marido, mi brújula. Mi tío Javier.

Jueves de mi vida.

Olas incansables de mi infinito mar Mediterráneo.

AGRADECIMIENTO

Agradezco la ayuda y consejo del doctor Ángel Martínez de Lara, gracias por su guía constante. Del mismo modo, a Norman Alberto González Tamayo, coordinador de la titulación, por confiar en mí. Por último, doy las gracias a toda la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) por darme la oportunidad de estudiar en Ecuador.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

CARÁTULA.....	i
APROBACIÓN DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN.....	ii
DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS	iii
DEDICATORIA	iv
AGRADECIMIENTO	v
ÍNDICE DE CONTENIDOS	vi
RESUMEN.....	1
ABSTRACT.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
1. RETRATO DE LA FEMINIDAD CASTRADORA Y CASTRADA EN LOS PERSONAJES FEMENINOS DE <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i>	6
2. EL LENGUAJE POÉTICO CONTENIDO EN LA TRAGEDIA LORQUIANA. TRAGEDIA Y POESÍA. METÁFORA, IMÁGENES Y SÍMBOLOS.....	16
2.1. Tragedia y poesía. Mitología griega. Símbolos judeo-cristianos.....	21
2.1.1. Mito y símbolos griegos.....	21
2.1.2. Símbolos judeo-cristianos.	24
2.2. Metáfora, imágenes y símbolos	26
2.2.1. Símbología animalística.	26
2.2.2. Símbolos vegetales.	34
2.2.3. Los cuatro elementos.	39
2.2.3.1. El agua.....	39
2.2.3.2. El fuego.....	43
2.2.3.3. El aire.....	45
2.2.3.4. La tierra.....	46
2.2.4. Símbolos cósmicos.....	48
2.3. Juego escénico.....	49
2.3.1. Escenografía y coreografía. Luces y sombras.	49

2.3.2. El tiempo.....	57
2.3.3. Significado de los espacios.....	61
3. LA ESPERANZA PERDIDA: ¿VERDADERA ESENCIA DE LA TRAGEDIA? LAS PULSIONES INCONTROLADAS COMO CAUSA DEL DESTINO INEXORABLE. “LA MORAL VIEJA” COMO ENGENDRO DE LA TRAGEDIA. LA TRAGEDIA GRIEGA EN LORCA.....	71
4. LORCA TRÁGICO: ¿DRAMATURGO O POETA DRAMÁTICO.....	79
4.1. Estética lorquiana.....	81
5. LO POPULAR Y LO FOLKCLÓRICO. SEMÁNTICA DEL SOCIOLECTO USADO POR SUS PERSONAJES. LO TAURINO Y LO JONDO EN LORCA.....	84
5.1. Lo popular, lo folclórico y el habla andaluza en <i>La casa de Bernarda Alba</i>	85
5.2. Lo taurino y lo jondo.....	90
CONCLUSIONES.....	93
RECOMENDACIONES.....	95
BIBLIOGRAFÍA.....	96

RESUMEN

La obra de Federico García Lorca es simbolista y polisémica, se nutre de las mitologías grecorromana y judeo-cristiana, así como de símbolos de todo tipo. Lorca hunde sus raíces en lo ancestral de la cultura occidental y actualiza la tragedia de la Grecia clásica adaptándola a la España del primer tercio del siglo XX, pues él construye heroínas que sucumben ante el destino inexorable debido a sus pulsiones ingobernables. Para entender la obra de García Lorca es necesario comprender lo atávico de la cultura como un continuo espacio-temporal. El poeta se mueve constantemente entre la vanguardia y la tradición y así se manifiesta en su última obra, objeto del presente ensayo: *La casa de Bernarda Alba* que, según los estudiosos lorquianos, es su obra maestra. Ésta es una obra dramática, subtitulada como “Drama de mujeres en los pueblos de España” pero catalogada como tragedia ya que su temática, su estructura y el tratamiento hacen que se entienda más como una tragedia que como un drama, pues parece que el subtítulo obedece más a aspectos formales que de fondo.

Palabras clave: Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, tragedia, atávico, mito, símbolos.

ABSTRACT

Federico García Lorca's work is symbolist and polysemic, it feeds on Greco-Roman and Judeo-Christian mythologies, as well as symbols of all kinds. Lorca sinks its roots in the ancestral of the Western culture and updates the tragedy of classical Greece adapting it to Spain in the first third of the twentieth century, as he builds heroines that succumb to inexorable fate due to their ungovernable drives. To understand García Lorca's work, it is necessary to comprehend the atavistic of culture as a space-time continuum. The poet constantly moves between the avant-garde and tradition and this is manifested in his latest work, object of the present essay: The house of Bernarda Alba, according to the Lorcan scholars, its his masterpiece. This is a dramatic work, subtitled as "Drama of women in the towns of Spain" but cataloged as a tragedy since its theme, structure and treatment makes it understood more as a tragedy than as a drama, since it seems that the subtitle obeys more formal aspects than substantive ones.

Keywords: Federico García Lorca, The house of Bernarda Alba, tragedy, atavistic, myth, symbols.

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo académico estudia la última de las obras de Federico García Lorca: *La casa de Bernarda Alba*. Este trabajo es una profunda reflexión en torno a lo que hay de ancestral en esta obra dramática, la referencia a las mitologías sobre las que se desarrolla la trama poética-dramática, así como la disquisición respecto a los símbolos usados por Lorca que enriquecen, aún más, esta maravillosa obra dramática. Este estudio intenta poner de manifiesto la riqueza cultural, la ambivalencia entre vanguardia y tradición que maneja permanentemente Lorca y la sabiduría popular, entre otros aspectos.

El tema principal de este ensayo es el análisis de las diferentes tipos y manifestaciones de la feminidad existentes en *La casa de Bernarda Alba*, así como la comprensión de los diferentes mitos, ritos y símbolos que se descubren en el estudio de esta obra maestra de la literatura universal del siglo XX.

Este ensayo está estructurado en cinco capítulos, los cuales desarrollan un hilo argumental discursivo desde el comienzo para entender el estudio de esta obra como un todo unitario. Este estudio es algo más largo de lo estipulado por contener muchas citas textuales, imprescindibles para la realización de dicho análisis.

El primer capítulo titulado “Retrato de la feminidad castradora y castrada en los personajes femeninos de *La casa de Bernarda Alba*” describe los distintos tipos de feminidades creados por Lorca, por supuesto, centrando la atención en la castración de la libertad y en la sumisión femenina.

El capítulo segundo titulado “El lenguaje poético contenido en la tragedia lorquiana. Tragedia y poesía. Metáfora, imágenes y símbolos” es el más amplio de todo este ensayo y analiza los diferentes tropos literarios, el lenguaje poético de la tragedia, los mitos grecorromanos y judeo-cristianos actualizados por Lorca; los ritos, así como la simbología referente a animales, la simbología vegetal y el uso particular de los cuatro elementos ancestrales en esta obra teatral. De la misma manera, este capítulo estudia el juego escénico, el cromatismo, el uso del tiempo distorsionado por el poeta, entre otras observaciones más. Además, en este capítulo se hace una valoración de los elementos innovadores que Lorca pone en marcha en ésta, su última obra.

El tercer capítulo, que se titula “La esperanza perdida: ¿verdadera esencia de la tragedia? Las pulsiones incontroladas como causa del destino inexorable. La “moral vieja” como engendro de la tragedia. La tragedia griega en Lorca” persigue arrojar luz a la esencia trágica: la lucha permanente del ser humano entre el uso de la libertad y su destino. Se examina la “moral vieja”, que tanto critica García Lorca, para entender la causa de la tragedia lorquiana

en esta obra y valorarla en función de la tragedia primigenia, la griega. Se analizan, del mismo modo, las pulsiones ingobernables de la heroína lorquiana de esta obra, Adela.

El capítulo cuarto titulado “Lorca trágico: ¿dramaturgo o poeta dramático?” pretende indagar en si Lorca es poeta o dramaturgo y se quiere entender la posibilidad de que en este artista se dé un resultado híbrido. En este capítulo se sigue, para el análisis, así como en el anterior, a Antonio Buero Vallejo, pues él ya analizó detalladamente esta controversia lorquiana. Por otra parte, se analiza la estética lorquiana basada en *Teoría y juego del Duende*, conferencia magistral de Federico García Lorca.

El quinto y último capítulo llamado “Lo popular y lo folclórico. Semántica del sociolecto usado por los personajes. Lo taurino y lo jondo en Lorca” se centra en la tradición que vierte Lorca en esta obra de teatro, así como el análisis del sociolecto, es decir, el habla andaluza, y del idiolecto particular de los personajes. Por otra parte, en este capítulo se retoma su teoría estética y se estudia el arte de la tauromaquia y ciertos aspectos de la cultura calé, es decir, del arte jondo.

Este ensayo se justifica por los siguientes motivos: la obra de Federico García Lorca ha sido ampliamente estudiada por críticos literarios, escritores, filósofos, dramaturgos y teóricos del arte. Una de las facetas que más ha interesado a la investigación, y sigue interesando hoy en día, es la tragedia lorquiana y las mujeres como protagonistas de ésta; se mantienen, aún hoy, interrogantes en torno a la dramaturgia y a la tragedia poética que Lorca construye con soberbio ingenio (o duende) en sus obras. Más aún, ha tenido mayor impacto su obra maestra: *La casa de Bernarda Alba*, que ha suscitado enorme interés y plantea cuestiones interesantes tales como las diferentes caras de la feminidad, la capacidad que tienen los impulsos incontrolados de ejercer la función de destino inevitable que tenía en la tragedia griega clásica, los símbolos usados, la libertad individual frente al “fatum”, entre muchos otros. Esta obra de Lorca está cargada de símbolos que nos remiten a entender en profundidad la cultura occidental mediante una profunda reflexión que nos lleva irremediablemente a pensar en el paso del mito al logos.

Por otra parte, en la educación institucionalizada en Ecuador hay escaso conocimiento entre los estudiantes de Educación General Básica (EGB) superior y Bachillerato General Unificado (BGU) sobre este grande de la Literatura Universal. Los discentes dedican poco tiempo a la lectura y si lo hacen es por obligación, por lo que existe una falencia en el desarrollo del gusto y hábitos lectores. El currículo indica que es necesario desarrollar en los alumnos las cuatro macro destrezas lingüísticas (escuchar, hablar, leer y escribir) y la competencia comunicativa que les permita desarrollarse como personas íntegras. Lorca es el candidato ideal por considerar a la obra seleccionada como susceptible de ser una estrategia didáctica aplicable

en el aula con técnicas como dramatización, juego de roles, de simulación, preparación de guiones, talleres de lectura, etc.; se adapta al Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP) y la temática y el género dramático son buenos instrumentos para reparar las deficiencias de comprensión lectora de los estudiantes. Los docentes de lengua y literatura tenemos el imperativo educativo, didáctico, moral y ético de “contagiar” el amor por la literatura, ser incansables lectores, así como cuestionadores pertinaces de lo expresado en las producciones estéticas universales. Por lo dicho, queda claro que el perfil de egreso del licenciado en Ciencias de la Educación en su mención de Lengua y Literatura de la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) se verá potenciado mediante el análisis de una de las obras de Lorca, con lo que ayudará a conseguir el mencionado perfil.

Además, yo como española, amante de la literatura, así como de la docencia y bailaora de flamenco profesional siento la imperiosa necesidad de rendir un pequeño y humilde homenaje a nuestro Lorca.

Por último, esta investigación es importante para la comunidad universitaria en general, especialmente para la titulación de Lengua y Literatura de la UTPL. Este tipo de investigaciones se antojan cruciales ya que ayudan a entender temas centrales y perpetuos de la literatura universal en general y de la literatura española en particular.

Para finalizar, los tres objetivos que persigue este ensayo académico se enuncian a continuación:

*Clasificar el arquetipo femenino usado por Federico García Lorca en *La casa de Bernarda Alba*.

*Relacionar las diferentes “feminidades” de la tragedia lorquiana, objeto de esta investigación, con lo atávico de la cultura occidental.

*Valorar los elementos novedosos de la tragedia lorquiana en *La casa de Bernarda Alba*.

El método de investigación para dar a luz este ensayo académico ha sido el etnográfico, pues lo que se pretende es estudiar una obra dramática que se nutre profundamente de la cultura antigua y mediante el estudio de esta obra podemos entender un poco más nuestro origen como sociedad y como individuos particulares. En este ensayo se pretende arrojar luz sobre las categorías culturales presentes en la última obra de Federico García Lorca y generar una profunda reflexión sobre las ideas que la sustentan. Por lo expuesto, este ensayo es analítico y argumentativo.

**1. RETRATO DE LA FEMINIDAD CASTRADORA Y CASTRADA EN LOS
PERSONAJES FEMENINOS DE *LA CASA DE BERNARDA ALBA***

Federico García Lorca retrata de forma magistral la feminidad y las feminidades en esta tragedia suya, *La casa de Bernarda Alba*. Desde el principio de la obra se definen las mujeres que Federico ha preparado para esta obra de arte. Primero el poeta deja claro las edades, como queriendo construir un arquetipo femenino, después se va retratando a cada mujer mediante los diálogos y las acotaciones.

Por un lado, tenemos a Bernarda, la madre castradora, quien se va construyendo poco a poco, escena a escena, acto tras acto. Es una mujer que parece hombre, ha asumido con enorme facilidad el rol masculino que la sociedad española le tenía reservado al hombre de la casa, así nos lo hace notar Torres Nebrera (1995). Ella controla la vida de su casa, ordena a sus criadas e, incluso, controla los pensamientos y querer de sus cinco hijas. Ella es la protagonista-verdugo de una tragedia que, aunque se presenta en España, es la tragedia que sufren las mujeres en todas las partes del mundo y en todas las épocas.

Ésta perpetúa el castigo que desde el nacimiento de la cultura recae sobre la mujer, es la línea invisible que va desde la Antigüedad hasta nuestros días. Simboliza el dolor que causa el peor de los machismos, que es el infringido por la propia mujer, la misoginia en su máximo esplendor. También es ella la que encarna y recrea el sentido de dos valores españolísimos- el honor y la honra-, que ya fueron trabajados por artistas como Lope de Vega, Calderón, Galdós o Benavente, aunque Lorca despoja a estos temas de lo edulcorado y los presenta con toda su crueldad; los temas del honor y de la honra están presentes en toda la tragedia y la que lleva este estandarte es la propia Bernarda, quien no sólo está deshumanizada, sino también desnaturalizada frente a los dolores de sus hijas, inclusive ante el suicidio de Adela.

Bernarda no desarrolla el control de la casa por la vía matrilineal, es mucho peor, ella asume un patriarcado porque no hay “macho” que lo pueda detentar, no es un patriarcado normal, es un patriarcado envenenado por el odio y el miedo al “qué dirán” dirigido por una mujer, así lo demuestra en este comentario: “Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana.” (García Lorca, 2010, p. 84)¹.

Bernarda en varias ocasiones en el texto alude a este yugo heredado y “legítimamente heredable” impuesto por las mujeres a las mujeres; pongo algunos ejemplos: “Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles.” (García Lorca, 2010, p. 88). Otras joyitas en boca de Bernarda: “Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos

¹ Para este ensayo se va a utilizar la obra en la editorial Losada, 2010, pues en Ecuador es difícil encontrar otras editoriales.

de azadones, que vengan todos para matarla.”, y “(*Bajo el arco.*) ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!” (García Lorca, 2010, p. 140).

Adela es la hija pequeña de este monstruo llamado Bernarda. Ella, al contrario de su madre, es la protagonista-víctima de la tragedia, la heroína lorquiana de esta “casa”. Adela encarna la inocencia y frescura de la primitiva lucha contra el destino cruel, pero como éste es intransigente no lo burlará, algo que entenderá después del punto climático en la obra. Adela no está verdaderamente castrada por Bernarda, característica que sí presentan las otras hermanas, ya resignadas a esta mutilación, en diferentes grados.

Expresa en repetidas ocasiones el agobio del encierro por el luto, expresa la sed que le da la casa, en este sentido ella es el personaje que desborda más sinestesia de la tragedia. Se opone, se enfada y finalmente se niega al designio materno, que no es otro que esa voluntad erigida por la tradición; así mismo lo hace María Josefa, la abuela, quien expresa en muchas ocasiones la sed y el agobio que produce vivir en la casa y la necesidad de salir por la puerta, la necesidad de agua.

Bernarda y Adela son los polos opuestos de un primer retrato de mujer, Adela parece el blanco, mientras que su madre es el negro. Recordemos que el propio Lorca es quien avisa, tras presentar a los personajes, de su “intención de un documental fotográfico” (García Lorca, 2010, p. 74). El simbolismo cromático parece tener aquí su primer reflejo, en este caso, una, Adela, es la luz del día y otra, Bernarda, es la negrura de la noche.

Martirio es el desdoblamiento de Bernarda, es un verdadero “pozo de veneno” como pone de manifiesto La Poncia en el tercer acto (García Lorca, 2010, p. 156) y en ella hay una mezcla de envidia, erotismo no consumado ni permitido y un odio que hace que sea ésta la que concluya el mandato perverso iniciado por Bernarda en el primer acto. Martirio es la que genera dolor a Adela cuando no está presente aquella y tiene esa función en la tragedia, es la castigadora, la prolongación del látigo de Bernarda y resulta ser peor que la matriarca, pues con sólo 24 años es un verdadero dolor de cabeza para la pobre Adela. Llama la atención que, aunque le dan miedo los hombres, no se resiste a Pepe el Romano y por no poder conseguirlo, mientras Adela sí, desata su ira. Además, no parece casual el nombre que le da el poeta a este personaje: encarna el martirio, el dolor y, finalmente, causa la muerte. Es la representación o simbolización del castigo hacia la mujer por la propia mujer. Ella expresa en el primer acto lo siguiente: “No, pero las cosas se repiten. Y veo que todo es una terrible repetición. Y ella tiene el mismo sino de su madre y de su abuela, mujeres las dos del que la engendró.” (García Lorca, 2010, p. 96). Federico García Lorca presenta así la herencia del “sino”, la herencia de la tragedia que se transmite como una terrible enfermedad de odio, de abuelas a madres y a hijas. Esto toma sentido al final de la obra cuando es Martirio la que

empuja, con la mentira de la muerte de Pepe el Romano a manos de la escopeta de Bernarda, al suicidio de su hermana; es en este preciso momento, de forma plausible, la prolongación de Bernarda, la ejecutora de la tradición de la casa Alba.

Magdalena, tercera hija de Bernarda, y María Josefa, abuela de las cinco hijas, son dos personajes ciertamente enigmáticos. Ambas representan la clarividencia, premonición y lo oracular en diferentes partes de la obra. Magdalena sentencia futuros acontecimientos y María Josefa, en su lúcida (erótica) locura, es la que con mayor claridad ve lo que pasa en la casa. Magdalena es algo rara, si se puede definir así, García Lorca le imprime un cierto "lloriqueo permanente" con la intención más que clara de equipararla simbólicamente a la María Magdalena bíblica, tal y como apunta Ricardo Doménech (2008). Ambas tienen cierto grado de maldad contenida, pues usan el sarcasmo para revelar algunas verdades. Y ambas son sensatas, las más sensatas de toda la familia. Con María Josefa se recrea el mito del nacimiento de Afrodita, esto lo veremos más adelante.

María Josefa es octogenaria, pero es fuerte y vive un delirio erótico enormemente potente que hilvana todo el drama, pues Lorca construye una feminidad erótica, con necesidad de amar y de amor que vive el erotismo con mucha más libertad y pasión que las demás mujeres de la casa. Pareciera que Lorca quiere demostrar que la "moral vieja" sólo permite amar a las viejas y a las locas. Ella y Adela son los dos polos de edad, los dos extremos del segmento, con lo que, en mi opinión, García Lorca define a la mujer como esencia erótica permanente, en cualquier circunstancia y edad.

Angustias es la primogénita de Bernarda, hija del primer marido de aquella. Es vieja (para la época), fea y enfermiza, pero rica por las particiones de la herencia tras el fallecimiento del segundo marido de Bernarda. Ya ha pasado, por mucho, la edad de merecer, es, entonces una verdadera "solterona española". Como su nombre indica es ansiosa, nerviosa y llena de zozobra. Tampoco parece casualidad que Lorca la bautizara de esta manera. Ella vive unas semanas (las que transcurren en la tragedia) llena de impaciencia porque se va a casar con Pepe el Romano; se va a casar con un hombre bien parecido y mucho más joven que ella. Angustias simboliza la mujer que ya no puede cumplir con la función reproductiva, con esa función que tampoco pudo cumplir Yerma, personaje magistralmente creado por Lorca. La Poncia en una parte de la obra expresa que "Ésa no resiste el primer parto" (García Lorca, 2010, p. 117).

Amelia es la del medio, es la que representa el punto medio de las hijas. Es desabrida, ha aceptado el encierro del luto por ocho años; es pusilánime y es una especie de engranaje entre las hermanas pues siempre está impidiendo el enconamiento entre hermanas y "dando una de arena y minimizando la de cal". Quizá ella es la más ecuánime, acepta el encierro y

siente el mal de ser mujer, es empática hacia las otras mujeres de su casa y del pueblo; entiende el castigo que es ser mujer.

Todas las mujeres de la familia, excepto Adela y María Josefa, están mutiladas en la expresión y vivencia de la sexualidad; cada una en un grado diferente representan la mutilación y castración que ha provocado Bernarda en ellas, y, que, a su vez, se presume que ya generó María Josefa en su hija. Sin embargo, todas están simbólicamente poseídas por ese espíritu dionisiaco de las bacanales griegas, que tratan de reprimir por todos los medios y que se expresa, como indica Doménech muy acertadamente (2008), mediante el calor y la sed. Sobre los símbolos volveremos más adelante. Amelia y Magdalena con frustración se quejan por ser mujeres, la primera dice: "Nacer mujer es el mayor castigo.", y la segunda: "Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen." (García Lorca, 2010, p. 122). Son muchos comentarios en este sentido y los encontramos en todos los personajes, sin embargo, no voy a realizar una lista completa de tales.

No nos debe pasar desapercibido que, en el segundo acto, cuando se oye el coro de los segadores, sea Martirio la que repite "Abrir puertas y ventanas/ las que vivís en el pueblo..." y Adela: "... el segador pide rosas/ para adornar su sombrero." (García Lorca, 2010, p. 124); haciendo referencia clara, la primera, a la muerte, pues, como expresa Ricardo Doménech en *García Lorca y la tragedia española*, las puertas en esta casa simbolizan el paso de una vida a otra, es decir, el paso de la vida a la muerte, puesto que en esta casa nadie sale mientras esté con vida; y la segunda a lo fálico y lo erótico, también apuntado por el mismo estudioso del teatro de Lorca: el sombrero es símbolo fálico y las rosas son la feminidad (Doménech, 2008), símbolo de Afrodita.

La Poncia es un personaje que representa a la mujer trabajadora, al servicio de las casas con capacidad económica o acomodadas y caciquiles. Es, tal vez, uno de los personajes más importantes y complicados de esta obra ya que por un lado es "el perrito faldero" de Bernarda, es una mandada, pero por otro se otorga ciertas libertades con Bernarda y con las hijas debido a los años que lleva sirviendo en la casa, de hecho, el tuteo es constante. Ella cumple un papel algo complicado, es avisadora de desgracias, pero es desoída. Pareciera que Lorca recreara el mito griego de Casandra mediante su personaje, ella avisa a Bernarda, le alerta de lo que va a pasar, pero ésta la desoye porque no le cree. Podría ser interpretado así, aún más, si nos fijamos en el "caballo garañón" y lo emparejamos al caballo de Troya profético. Apuntemos, además, que Bernarda le recuerda a La Poncia el asunto del "lupanar", esto nos podría llevar en una analogía con Casandra, quien consintió tener sexo con Apolo a cambio del don de la profecía. Pero este tema de la recreación de los mitos griegos en Lorca lo abordaré un poco más adelante. Además, hace un papel maternal, sustituyendo a Bernarda, pues ésta es una mujer-hombre carente de sentimientos maternales. Así mismo, tiene la

frescura de las mujeres de pueblo que tienen la suerte de no tener que guardar las apariencias, pues no tiene las preocupaciones de “la gente que nace con posibles.”, como dice Bernarda (García Lorca, 2010, p. 88).

Prudencia es una amiga de Bernarda y es una especie de comodín en la obra; ella es prudente, como anuncia su nombre, apenas aparece en el principio del tercer acto y hace que salga lo mejor de Bernarda, es la que le resta la enorme dureza de este ogro. Incluso parece que le da cierta ternura. Prudencia representa un tipo de mujer sumisa que hace caso a pies juntillas a su marido; mujer de pueblo anodina, sin querer meterse en líos y a la que le empieza a faltar la vista, paradoja de los que ven las cosas con objetividad. Prudencia es el estertor agónico previo a la muerte, es un espejismo de la realidad que se vive en esa casa.

La criada, la mendiga, las mujeres de luto, la mujer primera, la mujer segunda, la mujer tercera, la mujer cuarta y la muchacha representan las feminidades que existen en los pueblos de España, todas tienen un drama distinto y estas mujeres constituyen y enriquecen la “intención de un documental fotográfico” de Lorca. Además, es totalmente deliberado que en todas ellas se explicita la edad, tal y como explica Rubia Barcia, citado por María Francisca Viches de Frutos (2002) como queriendo construir un arquetipo de feminidad y lo realiza como una especie de experimento cubista en el que el poeta muestra al lector-espectador la realidad desde diferentes puntos de vista; en este punto vemos al Lorca más vanguardista e innovador.

Lorca nos presenta una riqueza interpretativa sin igual, nos muestra las diferentes reacciones de la mujer (como ser humano) ante la imposición y el encarcelamiento físico y moral de la tradición y de la “moral vieja” de la España profunda.

Hay cuatro mujeres más, que son invisibles, pero forman parte de la vida del pueblo y, por tanto, de la casa. La primera es Adelaida, la segunda es Paca la Roseta, la tercera es la mujer de las lentejuelas, y la cuarta es la hija de la Librada.

Adelaida es la representación de la mujer que ha pasado de ser sumisa con el padre para ser sumisa con el marido, es decir, es la simbolización de la mujer sin libertad que pertenece primero al padre y después al esposo, o sea, sigue siendo esclava de su destino, como un animalito con dueño. Es una mujer apagada y de la que se apiadan las otras mujeres por considerarla víctima de su destino.

Paca la Roseta es una mujer que se deja llevar por sus instintos más primarios, que ama a quien quiere y cuando quiere, se deja poseer por ese espíritu dionisiaco del que he hablado más arriba y, además, mediante este personaje femenino, Lorca desarrolla y recrea un mito griego, hace referencia a uno de los secuestros más sonados de los dioses griegos: el mito de Perséfone que es secuestrada por Hades y éste la hace reina del inframundo. Tomemos en cuenta que las mujeres comentan cómo se la llevó “con los pechos fuera y Maximiliano la

llevaba cogida como si tocara la guitarra. ¡Un horror!” (García Lorca, 2010, p. 92). Además, La Poncia apunta que Paca la Roseta no es del pueblo, es forastera, como el dios Dioniso; de esta manera lo podemos relacionar con el mito, ya que Hades pertenece al inframundo y Perséfone es llevada al inframundo mediante un secuestro en carro de caballos (no pertenece al inframundo, el Hades). Así mismo, a la mañana siguiente este personaje vuelve con una corona de flores que, contrasta con la corona de espinas con la que se autodefine y se erige como víctima y mártir, la joven Adela. Paca la Roseta es un símbolo de la libertad erótica y amorosa de la mujer, que, aunque tiene marido, hace lo que quiere. Pero como hace su voluntad es criticada severamente por las mujeres del pueblo; tenemos de nuevo la misoginia endémica acomodada en los cromosomas xx.

La tercera mujer a la que he aludido es la “mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar.” (García Lorca, 2010, pp. 121-22). Ella es la simbolización de la mujer que trabaja para divertir a los hombres, incluso parece que es prostituta y que va por los pueblos para “aliviar” a los varones, pues como dice La Poncia “Los hombres necesitan estas cosas.” (García Lorca, 2010, p. 122), así que, esta mujer representa la mujer-objeto que divierte a los hombres a cambio de unas pocas monedas; es una forma de afirmar que las mujeres del pueblo no les dan lo que necesitan a sus maridos, machismo endogámico. Este personaje representa a las mujeres que por su destino trágico deben yacer con hombres que no siempre son de su agrado.

La última mujer de la que se debe hablar en este capítulo es de la hija de La Librada quien mató a su hijo recién nacido por no poder soportar el castigo al que la iba a someter el pueblo. Esta mujer representa el presagio de la suerte que va a correr Adela. La hija de La Librada ha contravenido las leyes de la decencia y del “qué dirán” y se ha tenido que desnaturalizar para cometer un infanticidio sobre su propio hijo. Lorca, mediante este personaje, realiza un retrato certero de la vida de las mujeres de los pueblos de España, ella es lo que sería Adela si no llega a quitarse la vida antes.

Por último, quisiera hacer una breve referencia a Pepe el Romano y al coro de los segadores, pues, aunque son varones y son personajes invisibles, son los que muestran las pasiones de las mujeres de la casa. Por su parte, Pepe el Romano es la representación y símbolo de las pulsiones eróticas de las mujeres de toda la obra, desde la octogenaria, María Josefa, hasta Adela, la más joven. Pepe es el hombre -invisible- que domina a las mujeres, es la fuerza de la pasión de lo irreprímible, del sexo, del amor, del dolor, del erotismo; es Eros y el causante de que el espíritu dionisíaco las posea.

De igual manera, los segadores, que es un coro al estilo de la tragedia griega, son también la fuerza de la pasión amorosa y de la irreprimible pulsión erótica, volveré sobre esto más adelante, cuando se aborde el tema del lenguaje poético, de los símbolos y de los mitos.

He analizado cada personaje (sobre todo femeninos) de forma independiente, en diadas o, incluso, en triadas, sin embargo, pienso que es importante resaltar esto que he titulado “feminidad castradora” y “feminidades castradas”. La feminidad castradora es Bernarda, como sabemos. Pero es sujeto castrador también la sociedad que mantiene bajo su yugo a las mujeres, es esa sociedad asfixiante que maltrata a las niñas, a las adolescentes y convierte su juventud y adultez en verdadera tragedia. Lorca estaba retratando a toda una sociedad de valores representativos de la más recalcitrante ultraderecha. No pretende retratar a la Bernarda política, no; lo que pretende es poner un espejo ante los ojos de una sociedad muy inculta en algunos casos, o desinformada y engañada, en otros. Lorca construye un ogro, un monstruo que “mutila” a sus hijas en nombre de la moral imperante, construye una pira metafórica en la que son sacrificadas, pues deben ser “decentes” y cumplir con el papel que les ha asignado la sociedad, no deben “sacar los pies del plato”, deben ser sumisas. El escritor critica esa sociedad de la que ya hemos hablado y reprocha la conducta de los personajes como Pepe el Romano, quien asume un matrimonio por conveniencia. En este sentido hace hincapié en la sociedad basada en relaciones no personales: “Porque los matrimonios se deciden al margen de la ‘inclinación’ (...) de los individuos” (Doménech, 2008, p. 165).

La primera mujer en la mitología griega es Pandora, y es lo que se llama en griego un “mal hermoso”, un castigo para el hombre; quizá porque el deseo sexual y erótico que despierta la mujer en el hombre es inquietante y debilitante ya que tuerce la voluntad. A la sazón, desde la Antigüedad griega la mujer es algo peligroso a lo que hay que mantener bien atado, probablemente porque la mujer puede concebir, parir y alimentar a su prole.

Del mismo modo, en el relato bíblico se hace referencia a la archi conocida desobediencia de Eva en el Edén; ella es la que desobedece el mandato de Dios, que no es otro, en mi opinión, que “no conocerás, no serás curiosa, no aprenderás” y el conocimiento sólo quedaría reservado para el hombre. Para que él conozca y aprenda es ella la que debe pecar, ella abre el camino, aunque es castigada por ello. Pandora también desobedeció: abrió la caja en la que estaban todos los males y sólo quedó ahí la esperanza, ¡cuánto menos, curioso!

La casa de Bernarda Alba describe y radiografía las relaciones familiares entre varias mujeres en un caserón andaluz. Estas relaciones se inscriben dentro de una realidad social más amplia que corresponde a la mujer que, al no ser “sensu stricto” mujer-sujeto, hunde su raíz histórica en el conjunto de ideas y sentimientos que constituyen eso que identificamos como machismo, actualmente se aplicaría el consabido eufemismo “violencia de género”. La propia mujer

reproduce la violencia endémica hacia ella misma como si fuera el varón, impone relaciones injustas a sus hijas y vínculos despojados de libertad. En el clima perpetuo de crianza y de convivencia se genera así, de manera matrilineal, de mujer a mujer, dentro de las familias, una sociedad retrógrada, que, a través de un enfoque estéril, de la más brutal autoridad, daña a padres (más madres) e hijos (sobre todo, hijas). Bernarda, con su autoritarismo, conduce a una de sus hijas a la desesperación y, finalmente al suicidio; pero todas ellas, madre e hijas, son víctimas de esa España profunda renacida irremediablemente una y otra vez en cada madre y en cada hija. Parecen no poder escapar a su destino, el “fatum”, como si de héroes griegos se tratara inmersos en un espacio mítico.

Lorca, con enorme inteligencia y elegancia, teje mediante la estructura dramática la defensa del deseo amoroso como elemento “sine qua non” de la libertad en la esfera de la intimidad. Verdadero “leitmotiv” de las decisiones personales, frente a las convenciones sociales que acorralan a los seres humanos.

La maternidad y la feminidad, que al no tener en la virilidad su opuesto, aparece como una idea única, totalitaria, expresión perversa, metamorfoseada, de una “patriarca” omnipresente y omnipotente. La tragedia es el hecho mismo: ¿cómo cambiar una sociedad si hay que cambiar la familia, -sin destruirla-, si el mal que aqueja a la familia es parte de la fragua en la que se temple cada niña, cada niño? Quizá la madre da el ser en este sentido atávico y ésta es cuanta esperanza tiene el poeta granadino, una esperanza humana, pequeña y falible. Una babel para unos, un edén para otros; para Federico el reto reside en comprender la tensión, la contradicción, los opuestos.

La sociedad patriarcal que asume Bernarda con enorme fiereza y pertenencia macabra es esa misma sociedad heredada de Tartessos, íberos, celtas, fenicios, cartagineses y de la Grecia antigua, pasada y tamizada por Roma, llamada Hispania. Posteriormente la Edad Media con la caída del Imperio Romano de Occidente, después se instalaría el Reino Visigótico, y más tarde el Islam engrandecería la España que heredó Lorca: era Al-Ándalus. Más tarde, se daría la reagrupación de los Reinos Cristianos y la consiguiente Reconquista con la expulsión de moros y judíos, además de gitanos; los Reyes Católicos serían los artífices de la consolidación de la España Moderna, ulteriormente, llegarían los Austrias y el Barroco y así podría seguir enumerando... porque la cultura es un continuo histórico-temporal, no es un conjunto de compartimientos estancos; y Lorca captó su esencia de una manera magistral, perfecta y sutil, por eso desarrolla tragedias a la manera griega para crear y recrear sus tragedias modernas en la España del siglo XX. Lorca es un hijo de su tiempo y de todos los tiempos y nos da luz donde había bastante oscuridad. García Lorca es, en este sentido, cristiano, moro, gitano de vocación, romano, griego, fenicio, mediterráneo, y todo a la vez.; Lorca posee los mecanismos que permiten al arte seguir renaciendo, resucitando y/o

revolucionando, según se mire, a través del tiempo, como los tenía Goya, Buñuel, Gaudí o Falla.

Esa mutilación que realizan muchas madres sobre sus hijas a veces llega a horizontes mucho más perversos: hay países en los que se les aplica la práctica de la ablación o mutilación genital femenina, otras llevan burkas textiles y espirituales, hay segregaciones sexuales y en estos países y en otros muchos, les está prohibido a las mujeres asistir al colegio o conducir un automóvil. En Ecuador, por ejemplo, muchas niñas son violadas en las escuelas o por sus propios padres o padrastros, muchas veces a sabiendas de sus mismas madres. En muchas ocasiones se las trata más como ganado para el trueque clandestino que como personas. En fin, es tristísimo y comprobamos todos los días que la tragedia lorquiana está más activa y actualizada que nunca. Las mujeres suelen ser desde el nacimiento de la cultura las víctimas de ellas mismas.

**2. EL LENGUAJE POÉTICO CONTENIDO EN LA TRAGEDIA LORQUIANA.
TRAGEDIA Y POESÍA. METÁFORA, IMÁGENES Y SÍMBOLOS**

Federico García Lorca era poeta, uno de los mejores del siglo XX, además de dramaturgo, músico y dibujante. En el comienzo de *La casa de Bernarda Alba* se anuncia: “El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico.” (García Lorca, 2010, p. 74). Ya, desde este anuncio, nos damos cuenta de que la poesía es la forma de expresión del arte, en este caso en forma de teatro, de tragedia. Él no anuncia “el dramaturgo...”, no, García Lorca habla del “poeta”. Así, partiendo de este hecho, queda claro que la tragedia, objeto de este ensayo, fue creada desde la poesía más pura.

Tanto los diálogos como las acotaciones o didascalias, como gustan llamarlos algunos estudiosos, tienen un lenguaje plenamente poético, razón por la cual el teatro de Lorca es complicado de interpretar, pues posee una enorme cantidad de tropos y figuras poéticas, principalmente metáforas, además de símbolos y mitos. Tal vez *La casa de Bernarda Alba* sea de las que menos versificación tengan, por no por ello es menos poética.

En esta obra vemos por lo menos cuatro estructuras claramente líricas.

La primera de las composiciones líricas la vemos en el responso que hace Bernarda en el velatorio de su segundo marido, es un planto en toda regla. Veámoslo:

Bernarda: (*Dando un golpe de bastón en el suelo*) ¡Alabado sea Dios!

Todas: (*Santiguándose*) Sea por siempre bendito y alabado.

Bernarda:

¡Descansa en paz con la santa
compañía de cabecera!

Todas:

¡Descansa en paz!

Bernarda:

Con el ángel San Miguel
y su espada justiciera

Todas:

¡Descansa en paz!

Bernarda:

Con la llave que todo lo abre
y la mano que todo lo cierra.

Todas:

¡Descansa en paz!

Bernarda:

Con los bienaventurados
y las lucecitas del campo.

Todas:

¡Descansa en paz!

Bernarda:

Con nuestra santa caridad
y las almas de tierra y mar.

Todas:

¡Descansa en paz!

Bernarda: Concede el reposo a tu siervo Antonio María Benavides y dale la corona de tu santa gloria.

Todas:

Amén.

Bernarda: (*Se pone de pie y canta*)

"Réquiem aeternam dona eis, Domine".

Todas: (*De pie y cantando al modo gregoriano*)

"Et lux perpetua luceat eis".

(*Se santiguan*)

(García Lorca, 2010, pp. 84-5).

Esta salmodia es inventada por García Lorca, aunque podría pensarse que él la habría podido escuchar en algún velatorio, como era habitual en la España de entonces. Es un responso fabuloso, logradísimo con sus "bises" en forma tradicional. Lorca crea un coro que aúna tradición y función, así como ficción teatral. Intercala oraciones en latín, tal y como se hacía, pues recordemos que las misas y, en general, las ceremonias religiosas se cantaban en latín. Las acotaciones nos informan de que el coro canta al estilo gregoriano, lo que le da un ambiente aún más sublime.

La segunda y tercera de las estructuras eminentemente líricas corresponden al canto de los segadores, en forma de copla o romance:

"Ya salen los segadores
en busca de las espigas;
se llevan los corazones
de las muchachas que miran."

(García Lorca, 2010, p. 122).

“Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo;
el segador pide rosas
para adornar su sombrero.”
(García Lorca, 2010, p. 123).

Estas dos composiciones son de arte menor, todos los versos tienen una medida de ocho sílabas métricas. La rima en la primera es asonante (a/b/a/b). Y la segunda tiene, igualmente, rima asonante (-/a/-/a). Son, pues romances tradicionales.

Estos dos romances ensalzan el amor, la juventud y la sexualidad libre. “Los segadores” son el prototipo de hombre fuerte, varonil y sano en busca de mujeres dispuestas a dejarse querer, a las que enamorar. Son temporeros por lo que sólo están unas pocas semanas en los pueblos en los que aprovechan para tener alguna aventura amorosa. Esas “espigas” podrían ser las mujeres jóvenes, “apretadas” y delgadas.

El segundo romance es todavía más sugerente ya que contiene una gran dosis de erotismo. Es un canto a la alegría, además, como bien apunta Ricardo Doménech, contiene un gran simbolismo en la palabra “sombrero”, pues en este caso representa un falo (Doménech, 2008).

Por otra parte, la cuarta es la nana que entona María Josefa:

Ovejita, niño mío,
vámonos a la orilla del mar.
La hormiguita estará en su puerta,
yo te daré la teta y el pan.
Bernarda,
cara de leoparda.
Magdalena,
cara de hiena.
¡Ovejita!
Meee, meee.
Vamos a los ramos del portal de Belén. (*Ríe*)
Ni tú ni yo queremos dormir.
La puerta sola se abrirá
y en la playa nos meteremos
en una choza de coral.
Bernarda,
cara de leoparda.

Magdalena,
cara de hiena.
¡Ovejita!
Meee, meeee.
Vamos a los ramos del portal de Belén.
(García Lorca, 2010, pp. 157-58).

Cuatro estructuras líricas en teatro no es otra cosa que el coro, un coro que expresa el tema principal de forma lírica. Lorca usa conscientemente la poesía, la estructura coral; y lo hace como se hacía en la tragedia griega clásica, puesto que, en aquella, éste es el que canta los acontecimientos, “es el presentador del tema dominante en forma lírica.” (Camacho, 1990, p. 72).

Pasemos ahora a analizar algunos de los tropos. A lo largo de toda la obra nos encontramos con figuras poéticas. Vemos muchos símiles como el siguiente: “era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo.” (García Lorca, 2010, p. 122), o esta otra frase: “Siempre cabeza con cabeza como dos ovejitas, pero sin desahogarnos con nadie.” (García Lorca, 2010, p. 99). Como vemos, son símiles con una carga poética enorme, bien podrían formar parte de cualquier poema de Lorca. También encontramos hipérbolos llamativas como la siguiente: “Terminan de entrar las doscientas mujeres...” (García Lorca, 2010, p. 81) o esta otra en boca de La Poncia: “Ese día me encerraré con ella en un cuarto y le estaré escupiendo un año entero.” (García Lorca, 2010, p. 78), destaco una más por considerarla muy gráfica: “No a ti, que eres débil: a un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique” (García Lorca, 2010, p. 165), como podemos observar son hipérbolos muy bellas que se convierten en imágenes llamativas y nos ayudan a construir el relato en nuestra mente de una manera mucho más “teatral”.

Por otra parte, nos encontramos con metáforas muy inteligentemente creadas, con enorme sensibilidad, por ejemplo, la siguiente en boca de María Josefa: “¡Ranas sin lengua!” (García Lorca, 2010, p. 161). Realmente esta metáfora nos lleva sin casi darnos cuenta a imágenes muy poderosas; pongo otro ejemplo: “Pues hay una tormenta en cada cuarto.” (García Lorca, 2010, p. 155). Lorca usa frecuentemente imágenes, rescato un ejemplo en el que Martirio increpa a Adela a solas: “¡Calla y no me hagas hablar, que si hablo se van a juntar las paredes unas con otras de vergüenza!” (García Lorca, 2010, p. 130), esta imagen es sencillamente asombrosa, magistral, impresionista y surrealista. Vemos también prosopopeyas maravillosas como esta que transcribo: “La noche quiere compañía.” (García Lorca, 2010, p. 147), o esta otra: “La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen

los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos.” (García Lorca, 2010, p. 140). Encontramos sinestesias audaces como: “¿Tú ves este silencio?” (García Lorca, 2010, p. 155).

Lógicamente esto se podría convertir en una retahíla de ejemplos para demostrar que el Lorca dramaturgo es, principalmente, el poeta, pero con esta muestra creo que nos podemos hacer una idea.

Además de este lenguaje poético, cabe destacar la cantidad de frases hechas, dichos y modismos haciendo que el lenguaje se enriquezca aún más con eso que llamamos cultura. Sabemos, por todos los estudios que se han hecho sobre Lorca y su obra, que él tenía una concepción muy profunda de la función social del teatro y más de la tragedia, así lo hace notar Ian Gibson (1998) y otros hispanistas. Probablemente lo que pretendía Lorca poniendo tanto realismo en la boca de sus personajes y en forma trágica era que el pueblo entendiera sus obras y se sintieran identificados por su manera de hablar, de esta manera el teatro asumiría el papel social que él pretendía y añoraba: el teatro educaría al pueblo.

2.1. Tragedia y poesía. Mitología griega. Símbolos judeo-cristianos

Pasemos ahora a hablar de los símbolos. Uno de los estudiosos que mejor ha mostrado la utilización de los símbolos en la obra lorquiana teatral es, sin duda, Ricardo Doménech. García Lorca resuelve su teatro de una manera enormemente sagaz para mantener la tragedia y la cultura antigua occidental viva en la España del primer tercio del siglo XX. Realiza una operación sincrética aunando la mitología greco-romana con la judeo-cristiana y con la tradicional literatura española como el romancero y la literatura de los grandes maestros como Cervantes o Góngora.

2.1.1. Mito y símbolos griegos.

Nuestro Lorca hilvana de manera sutil la cultura occidental desde su cuna -Grecia- hasta la de los días en los que vivió y pensó su tradición; recrea, renueva y adapta sus mitos y les otorga actualidad en las carnes de sus personajes, mediante la amalgama de todo ello. De esta manera los mitos a través de la tragedia toman sentido para una España todavía sin un rumbo e identidad claros, aún rota tras la pérdida de las últimas colonias y más fracturada por los visos de guerra civil, generada por los enormes problemas políticos y sociales de la década de los años treinta. Ese sentimiento de la España perdida y sin identidad, que se trató en la Generación del 98 con Valle-Inclán, Miguel de Unamuno y Antonio Machado, entre otros, él

lo retoma y le da un nuevo sentido, en cierta forma devuelve la identidad a nuestra España grande y fructífera que tanta y buena cultura dio.

Así pues, después de esta breve introducción analizaré los símbolos y mitos que usa Lorca e intentaré explicar su reactivación en la tragedia que nos ocupa. En primer lugar, analizaré los mitos griegos que creo que Lorca reactualiza con esta tragedia.

Por un lado, tenemos el mito de Cronos, quien castra a su padre Urano y de los genitales cercenados que caen al mar surge la espuma de la que nace la hermosa Afrodita, Diosa de la sexualidad femenina y del amor; pero de las gotas de sangre que caen en tierra, nacen las Erinias. María Josefa, Adela y Paca la Roseta son los personajes femeninos que encarnan esta sexualidad voluptuosa y desahogada; sobre todo María Josefa hace referencia a Afrodita mediante la nana que recita en el tercer acto y hace pensar exactamente en este mito; ésta se refiere al mar y a la espuma con enorme vehemencia y reiteración.

Vemos en esta nana varios símbolos de la mitología griega: “la orilla del mar” nos traslada directamente al mito del nacimiento de Afrodita, del que ya se ha hecho mención más arriba; además esta orilla del mar es una llamada al erotismo más desenfrenado en María Josefa pues es en la orilla del mar donde se encuentra esa espuma, cristalización de la sexualidad erótica. En esta nana también se identifican símbolos zoológicos (como la hormiga, el leopardo y la hiena) que interpretaré más adelante. Por ahora continuaré con los de la mitología griega. Vuelve María Josefa a hablar de “la playa” y de “la choza de coral”, en este caso se refiere nuevamente al nacimiento de Afrodita, recordemos que esta deidad nace sobre una concha en la orilla del mar.

El mito de Casandra, del que ya he hecho referencia en el primer capítulo, que tiene cierta analogía con La Poncia, ya que ella avisa de la tragedia, pero Bernarda no le hace caso, tal y como lo hacía Casandra ante la caída de la ciudad de Troya. En este sentido quiero resaltar el valor premonitorio del símbolo-caballo en la obra de Lorca. Recordemos el caballo de Troya, es previo a la caída de la ciudad, igual que en *La casa de Bernarda Alba* es el aviso de la caída de la casa.

Por otro lado, Cronos devora a sus hijos por miedo a que estos lo destruyan, como había hecho ya el propio Urano, quien no les dejaba nacer; algo parecido a lo que hace Bernarda con sus hijas, las fagocita metafóricamente hasta castrarlas, mutilarlas y llega hasta el punto de que la única que osa desafiarla es Adela. Incluso, me atrevo a pensar que el “pedernal” al que hace referencia Bernarda es el símbolo del arma (hoz) con la que Cronos castra a su padre, Urano. “Si las gentes del pueblo quieren levantar falsos testimonios se encontrarán con mi pedernal.” (García Lorca, 2010, p. 137).

Otro mito que revive Lorca es el del rapto de Perséfone por Hades, éste se enraíza directamente con Paca la Roseta y Maximiliano; como se ha comentado en el capítulo anterior, Hades rapta a Perséfone y la lleva al inframundo donde ella deberá vivir durante un tercio del año, el invierno. Hay que precisar que los griegos tenían tres estaciones y no cuatro. Tal y como La Poncia describe al acontecimiento en la obra hace pensar en este famoso rapto.

Un mito más o, mejor dicho, un monstruo espantoso de la mitología griega que reinventa Lorca es “Argos”, el monstruo de cien ojos, vigilante infatigable: con cincuenta ojos vigilaba de día y con los otros cincuenta, lo hacía de noche. Así parecen La Poncia y la misma Bernarda para controlar las faltas a su autoridad, la primera, y para evitar el desencadenamiento de la tragedia, la segunda. La Poncia le advierte a Adela: “Con la cabeza y las manos llenas de ojos cuando se trata de lo que se trata.” (García Lorca, 2010, p. 117) y Bernarda sentencia: “No habrá nada. Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera.” (García Lorca, 2010, p. 117). En la misma línea Bernarda afirma “¡A la vigilia de mis ojos se debe esto!” (García Lorca, 2010, p. 154).

Por otro lado, Zeus está presente en un comentario de Bernarda: “Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!” (García Lorca, 2010, p. 166).

Deméter, por su parte es la diosa de la agricultura, diosa-madre, es la correspondencia entre la tierra y la mujer y esta misma analogía la usa Lorca para cristalizar el símbolo de tierra-mujer. Desde el principio, en todas las civilizaciones la agricultura recibe el culto de la fertilidad, fijémonos en el arte mueble de las Venus prehistóricas. En varias ocasiones se hace referencia a los elementos vegetales como símbolos de la feminidad fértil; en el tercer acto, Martirio dice: “(Señalando a Adela.) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!” (García Lorca, 2010, p. 166). También vemos a Bernarda, quien exige que dejen que el caballo se revuelque en la paja: “(Levantándose furiosa) ¿Hay que decir las cosas dos veces? ¡Echadlo que se revuelque en los montones de paja!” (García Lorca, 2010, p. 144), aquí la paja es claramente ambivalente, por una parte, es la fertilidad masculina y además la femenina.

Por último, quiero englobar todo este rico conocimiento que tenía Lorca sobre mitología para abarcar esta tragedia en uno de los grandes temas antropológicos que se recogen y se intentan explicar en los mitos; el propio Urano tenía miedo a que nacieran sus hijos, por eso los retenía en el vientre de su madre, Gea. Uno de los hijos, Cronos castra a Urano desde el vientre de su madre, o sea desde antes del nacimiento, lo que hace pensar en que los griegos pensaban que los enfrentamientos entre padres e hijos eran esenciales (o consustanciales) al ser humano y esta continuidad se da después con el mismo verdugo-castrador, Cronos, quien devora a sus hijos. Es un relato que se repite irremediablemente, como la tragedia.

Lorca es buen conocedor de la mitología clásica, como se ha dicho ya, la exprime hasta llegar a obtener la esencia de la construcción cognitiva, primitiva y ancestral. Utiliza su conocimiento mitológico para traspararlo a sus personajes y de esa manera consigue que la tragedia tome vida muchos siglos después del siglo V a.C. de Pericles. Debo resaltar en este punto lo que apunta Camacho Rojo: “el espíritu de la tragedia lorquiana es exactamente el mismo que el de la tragedia griega clásica” (1990, p. 69).

Los sentidos dionisiaco y apolíneo los conoce a la perfección Lorca, estudia estos dos aspectos durante años, en este caso resuelve su teoría estética haciendo referencia a estos dos sentidos. Recordemos que en una conferencia que dio, titulada *Teoría y Juego del Duende* rescataba estos dos conceptos y los trasladaba a su propia teoría estética, hago notar que Lorca desarrolla una teoría estética en la que principalmente eleva a categoría de arte el “duende” presente en el cante (y baile) flamenco y en la fiesta de los toros, pero sobre esto volveré más adelante, aunque es importante para entender la idea que tenía Lorca de la cultura.

Cabe destacar que Adela se convierte en un chivo expiatorio al modo de aquella institución griega, que Lorca trae a nuestros tiempos. Este concepto fue importado del mundo griego y cristianizado históricamente. El poeta lo vuelve a “paganizar” en esta España del primer tercio del siglo XX. Así pues, usa un símbolo pagano en origen para devolverle su significado cultural primero, el que tuvo en los versos trágicos de la Atenas clásica y contradictoria. A la sazón, Adela es ovejita-chivo expiatorio y se usa como un rito de exorcismo.

2.1.2. Símbolos judeo-cristianos.

Sigamos con la mitología, continúo con la judeo-cristiana. Federico García Lorca siempre se sintió apasionado por el estudio de las historias bíblicas, le asombraba la relación que existía entre estas historias y la formación de la cultura occidental, pero, sobre todo le interesaba lo que pasaba en el imaginario colectivo al ponerlas en marcha. De esta manera la obra de Lorca está plagada de guiños a personajes bíblicos (Torres, 1995).

En *La casa de Bernarda Alba* usa nombres y símbolos de aquellos personajes. Así pues, La Poncia corresponde a Poncio Pilatos, por eso de que “se lava las manos” y da la espalda cuando más se la necesita. María Josefa en su nombre contiene la mezcla entre María, la Virgen María, y José, marido de ésta. Parece que los nombres de Angustias, Martirio y Prudencia obedecen a la caracterización psicológica de estos personajes.

Respecto a Adela, tiene mucho sentido pensar, como ya lo han apuntado muchos investigadores, la analogía que presenta este personaje con Cristo, recordemos que en el

tercer acto ella se ve a sí misma, estandarte de todas las amantes de la tierra, con una corona de espinas, en vez de la corona de flores que portaba Paca la Roseta. Así mismo, cuando Adela se suicida ahorcándose y es descolgada por las mujeres se produce una imagen parecida al descendimiento del cuerpo de Cristo en la cruz, cuando es, de la misma manera, descolgado (Torres, 1995). Adela, al final de la obra dice: “Nos enseñan a querer a las hermanas. Dios me ha debido dejar sola, en medio de la oscuridad, porque te veo como si no te hubiera visto nunca.” (García Lorca, 2010, p. 165), parece que Lorca en el punto climático, empareja a Adela con el propio Cristo en la cruz cuando interpela a Dios Padre por el abandono al que cree que Él le ha castigado.

Magdalena tiene el nombre de la pecadora que está en la pasión, muerte y resurrección de Cristo, este personaje bíblico es el símbolo de la mujer que ha pecado, pero que, a la vez, se ha arrepentido. Leemos un diálogo en el primer acto entre La Poncia y la criada, éste es, sin duda alguna, muy significativo: “era a la única que quería el padre. (...)”² (García Lorca, 2010, p. 75). Este comentario es cuanto menos intencionado respecto a los símbolos que nos ocupan, pues en la Biblia se le llama así a Dios: “Padre”. Así que se podría interpretar que este personaje tiene este simbolismo, además apoya esta argumentación el propio nombre, Magdalena, que le da Lorca a este personaje tan importante en esta obra.

Hay un momento de la obra en la que Martirio en un diálogo con Amelia dice: “Estoy deseando que llegue noviembre, los días de lluvia, la escarcha; todo lo que no sea este verano interminable.” (García Lorca, 2010, p. 124). Creo que es muy llamativo que, frente al calor, usado por Lorca como erotismo no completado, estéril, use el mes de noviembre para crear una contraposición semántica muy interesante; noviembre, como sabemos, es el mes en el que se festejan dos días muy importantes para la Cristiandad: el primero es el día de Todos los Santos y el segundo es el Día de los Difuntos. Es, cuanto menos, sobrecogedor que Lorca emplee este contraste para “definir” la vida -el calor- y la muerte -noviembre- y es todavía más interesante que sea Martirio la que ponga en marcha este sentido. Además, vemos que en noviembre llegan las lluvias, apaciguadoras de la pasión erótica.

Así mismo, identificamos referencias a la hagiografía en dos momentos de la obra, el primero de ellos cuando Amelia le dice a Angustias “Ni que Pepe fuera un San Bartolomé de plata.” (García Lorca, 2010, p. 126) y el otro se produce cuando en el tercer acto pregunta Adela por el porqué de rezar una oración particular a Santa Bárbara: “Madre, ¿por qué cuando se corre una estrella o luce un relámpago se dice: Santa Bárbara bendita, / que en el cielo estás escrita

² En la edición con la que se está trabajando se lee así, en otras se lee: “Era la única que quería al padre. (...)”, por lo tanto, depende de la interpretación. Sin embargo, en el manuscrito está tal y cual en esta edición. Recordemos que la obra no fue corregida por su autor ya que lo asesinaron en agosto de 1936, al comienzo de la Guerra Civil Española.

/ con papel y agua bendita? (García Lorca, 2010, p. 150), tal y como explica Judith M. Bull, citada por el prologuista de la obra con la que estoy trabajando, Luis Martínez Cuitiño (citada en García Lorca, 2010, pp. 150-151). Sabemos por esta estudiosa que esta santa es la patrona de los que van a morir de forma inminente y sin estar en Estado de Gracia.

Volviendo a la nana cantada por María Josefa encontramos también varios símbolos bíblicos, tales como la “ovejita”, “los ramos” y el “portal de Belén”. Estos son, claramente, símbolos de la tradición católica. La ovejita representa el animal que se sacrifica como redención de los pecados, de hecho, Cristo es aclamado “Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo”; los ramos hacen referencia clara a la celebración del Domingo de Ramos que conmemora la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén, aclamado como El Mesías; y el portal de Belén es la choza en la que nació Jesús, hijo de Dios, el 25 de diciembre. Y la misma María Josefa se ve representada a ella misma como madre de “la ovejita”, es decir, como madre de Cristo, Dios hombre. Claramente anuncia que Adela, la víctima que va a ser sacrificada en nombre de la tradición, es algo inminente. El hijo-víctima lorquiano se actualiza en este símbolo. (García Velasco, 1995).

2.2. Metáfora, imágenes y símbolos

Respecto a los demás símbolos usados por Lorca en esta tragedia, ya han sido analizados en muchas ocasiones en los trabajos de hispanistas, filósofos y dramaturgos, así que no voy a convertir este ensayo en una lista interminable de lo que se ha realizado muy bien antes, sin embargo, voy a resaltar la importancia de los símbolos usados respecto a la cultura occidental y la España del primer tercio del siglo pasado y las semánticas de estos.

2.2.1. Símbología animalística.

Dicho esto, quiero empezar por los símbolos referidos a animales. En esta tragedia tenemos varios animales, sólo resaltaré los que tienen importancia respecto al símbolo. Nos topamos con algunos perros, un león, un caballo, una jaca (yegua), algunas potras, una mulilla, un lobo, gallinas, varias ranas, una hormiguita, una ovejita, un leopardo y una hiena. ¿Por qué usa tantos animales como símbolos Lorca para enriquecer la semántica de su tragedia? Lorca es, como se ha mencionado ya, un entusiasta conocedor y pertinaz estudioso de los símbolos que están enraizados en nuestra cultura, la occidental. Conoce muy bien qué significado tienen y además tiene la inteligencia artística y poética de utilizarlos en el momento clave de su proceso creativo. Vayamos por partes, por orden de aparición en la obra dramática que nos ocupa.

Lo primero que aparece en relación al símbolo canino es la palabra “perra” en boca de La Poncia: “Pero yo soy buena perra; ladro cuando me lo dice y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza” (García Lorca, 2010, p. 78), lógicamente esta palabra la usa de manera despectiva para referirse a la sumisión que tiene ella, La Poncia, respecto a Bernarda; es una manera muy acertada de dar a entender que La Poncia es totalmente consciente de su sumisión consentida por su situación de debilidad (recordemos que hay una parte de la obra en la que se produce un diálogo entre Bernarda y La Poncia y la primera le recuerda lo del “lupanar”), además La Poncia representa esa parte de la sociedad trabajadora que tiene que aguantar el desprecio de los que tienen “dineros”.

La siguiente ocasión en la que aparece este concepto es cuando la mendiga pide las sobras a la criada durante el duelo y ésta se las niega contestándole: “También están solos los perros y viven.” (García Lorca, 2010, p. 80). Lorca, de esta manera, equipara el tratamiento que se le da a los mendigos con el que obtienen los perros callejeros; así mismo, es una forma sutil de hacer reflexionar a los espectadores de esta obra de teatro sobre la dignidad humana, independientemente del dinero o la posición que se tenga.

Este elemento aparece de nuevo en el diálogo entre la criada y Bernarda, cuando la primera le dice a Bernarda que María Josefa está pidiendo de comer: “carne de perro, que es lo que ella dice que tú le das.” (García Lorca, 2010, p. 89), en este diálogo Lorca nos dice que lo que le da de comer a su madre es lo peor de lo peor, de la última de las calidades, o sea, de nuevo este concepto se trata como símbolo negativo, de podredumbre moral.

Poco después se produce el diálogo entre Martirio, Magdalena y Amelia en el que la primera dice: “¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer.” (García Lorca, 2010, p. 97). Este comentario, desde mi punto de vista, es lapidario, revelador y brutal tal y como está construido. Martirio expresa lo que pasa realmente con la mujer en esta España retratada sabiamente por Lorca; la tragedia de ser mujer en este ambiente hecho por hombres y para hombres es desalentadora y real, es tal y como lo describe Martirio; la mujer en este ambiente es eso, sólo un animal que debe aguantar el trato, bueno o malo, que le dispensa el hombre de la casa, ya sea éste el padre, primero, o el marido, después, pues la mujer pasa de ser “una perra sumisa” respecto a la voluntad del padre a serlo con la del marido. La mujer nunca es libre en el teatro de Lorca, siempre tiene un destino trágico, perpetuamente tiene una innata imposibilidad de usar su libre albedrío para cambiar su destino y siempre que lo haga será para desafiar su destino trágico, pero siempre terminará sucumbiendo a éste porque Lorca crea heroínas trágicas al estilo de la tragedia griega clásica.

El comentario de Martirio se apoya con lo que después le comenta Bernarda a Angustias en el tercer acto: “No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos.” (García Lorca, 2010, p. 148).

La siguiente mención al perro se da en un diálogo entre Magdalena, Amelia y Martirio, en éste Magdalena dice lo siguiente:

De ver los cuadros bordados en cañamazo de nuestra abuela, el perrito de lanas y el negro luchando con el león, que tanto nos gustaba de niñas. Aquélla era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas. Hoy hay más finura. Las novias se ponen velo blanco como en las poblaciones, y se bebe vino de botella, pero nos pudrimos por el qué dirán.

(García Lorca, 2010, p. 97).

En este diálogo se expresa la lucha entre un león y dos perros; al ser de “lanas” suponemos que es de talla mediana. El león, como sabemos, es el “rey de la selva”, poderoso, ágil, sin rival aparente; sin embargo, aquí, son los perros los que luchan contra el león, probablemente sea un recordatorio a un pasado lejano, en el que el perro estaba en capacidad de lucha contra el león, un tiempo muy lejano aquel, en el que el perro osaba luchar contra el león porque los perros hacían un grupo cohesionado. Por lo que se expresa en el diálogo entero parece dar a entender que en ese pasado el perro -la mujer- podía luchar cara a cara con el león -el hombre- porque esta relación no había sido contaminada por “el qué dirán” ni por la “moral vieja”.

La Poncia, en una parte de la obra, advierte lo siguiente:

Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros, con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta.

(García Lorca, 2010, pp. 139-40).

En esta intervención, los perros toman un protagonismo especial, puesto que ellos son animales y no están civilizados, no han pasado por el tamiz cultural por el que obligadamente pasamos los seres humanos; al no estar civilizados mantienen su instinto y se comportan con una animalidad que, paradójicamente, los acerca a los sentimientos más “cultivados” del ser humano bondadoso y piadoso. En este caso la hija de la Librada se ha desnaturalizado, ha tomado la “decisión cultural” de asesinar a su prole porque no soportaba la “vergüenza” que le impone la cultura: las consecuencias de haber sido deshonrada siendo soltera. En este caso, Lorca decide aplicar a los perros la categoría de animales, pero como el comportamiento de éstos es natural, lo enfrenta al “civilizado” de la cultura humana, logrando así un enorme contrasentido, una verdadera paradoja esencial.

La aparición última del perro como símbolo se da ya en el tercer acto: “Están ladrando los perros.” (García Lorca, 2010, p. 156), en este caso, como apunta Doménech (2008), los perros se convierten en avisadores de la tragedia inmediata, son los “olfateadores” de los acontecimientos trágicos, de un destino trágico ineluctable; la criada un poco más adelante dice “Los perros están como locos.” (García Lorca, 2010, p. 157).

Los perros aparecen como un peligro inminente en uno de los comentarios de María Josefa, ya en el último acto, ella dice:

Cuando mi vecina tenía un niño yo le llevaba chocolate y luego ella me lo traía a mí, y así siempre, siempre, siempre. Tú tendrás el pelo blanco, pero no vendrán las vecinas. Yo tengo que marcharme, pero tengo miedo de que los perros me muerdan. ¿Me acompañarás tú a salir del campo? Yo quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas, y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos, y los hombres fuera, sentados en sus sillas. Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no. ¡Ranas sin lengua!

(García Lorca, 2010, p. 161).

Los perros son ya un peligro inminente y bastante real. María Josefa expresa el miedo a que le muerdan, son ya animales en todo su esplendor.

Llama la atención que al final de la obra Lorca escriba en una acotación: “(Se oye un silbido y Adela corre a la puerta, pero Martirio se le pone delante.)” (García Lorca, 2010, p. 165), esto es tan sutil que cuando se entiende se comprende la utilización del lenguaje simbólico de Lorca; Adela acude a la llamada del dueño, como una perra, “la perra sumisa” a la que una de sus hermanas aludía en un diálogo anterior en esta obra dramática. Se cristaliza lo que se venía diciendo en la obra: a ellos les interesa las tierras, los dineros y una perra sumisa...; es pues, la comprobación de la hipótesis, efectivamente: Adela ha renunciado a las reglas de la madre - “hombre” para ser sumisa con el amante - “marido”. Así de simple, tal y como comenta Doménech, Adela no es revolucionaria, no quiere cambiar la sociedad (Doménech, 2008), quiere cambiar de dueño.

Es también sugerente que, como comenta Doménech, Lorca use el verbo “morder” para relacionar ciertas semánticas con el elemento-símbolo “perro” (2008). Adela dice: “Me gustaría segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muerde.” (García Lorca, 2010, p. 123). Este “muerde” se vincula a los perros como agresividad y peligro inminente, así como expresa María Josefa en el tercer acto; por otra parte, Bernarda dice: “Porque no hay carne donde morder. ¡A la vigilia de mis ojos se debe esto!” (García Lorca, 2010, p. 154), en este comentario se deja ver el miedo perpetuo de Bernarda: el “qué dirán”, la honra de su casa y el honor.

Por tanto, Lorca consigue imprimir un ritmo vertiginoso con el tratamiento que da al perro-símbolo; el cual va ganando poderío, llega a su cumbre en el punto climático de la obra y aparece por última vez cuando se va a desencadenar la tragedia.

En cuanto al león usado como símbolo ya he comentado más arriba el valor que le da Lorca en el diálogo de la lucha entre los perros y el león. Pero al final de la obra, se da la aparición del león en su máximo esplendor, es en el momento en el que Adela dice: “Yo soy su mujer. (A *Angustias*.) Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león.” (García Lorca, 2010, pp. 166-7). Adela está como poseída por ese espíritu dionisiaco desenfrenado del que hablábamos. Ese león es ya el espíritu amoroso, su excitación sexual, de glorificación erótica máxima, de orgasmo febril; es un espíritu hiper varonil, fuerte y poderoso que se ha apoderado de la voluntad de Adela, ella ha dejado de ser ella para ser atravesada por el amor más fuerte y destructor, el amor imposible por oponerse al destino trágico ineludible.

Del mismo modo, Lorca usa también al caballo-símbolo de una manera absolutamente genial. La primera aparición de este símbolo de da así: “Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron a la grupa del caballo hasta lo alto del olivar.” (García Lorca, 2010, p. 92); este comentario de *La Poncia* deja claro que el caballo es el cómplice natural del deseo carnal más exacerbado. El caballo es la encarnación del deseo y el marido de Paca la Roseta es la oposición, el freno al deseo, es, podríamos decir, el espíritu apolíneo, el cultural y el civilizado. Además, el “olivar” es un lugar poseído por el saber musulmán, hace referencia a los ocho siglos de agricultura, ciencia, arte, entre muchas más disciplinas del mundo musulmán. El olivar en Lorca es un lugar fetiche, cabalístico, lo veremos en el apartado de símbolos vegetales.

En el acto tercero, cuando está Prudencia en la casa de Bernarda, la matriarca dice: “El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. (A *voces*.) ¡Trabadlo y que salga al corral! (En voz *baja*.) Debe tener calor.” (García Lorca, 2010, p. 143). El caballo aparece aquí en su plenitud, está tomando ya las trazas de poder que Lorca le otorga; empieza ya la metamorfosis hacia la posesión que transfigura a Adela y que provoca el cambio que sufre ésta. El caballo está golpeando los muros “blancos” de la casa de Bernarda, o sea, está luchando contra la virginidad, la ausencia de la virginidad es el que genera la deshonra (cultural) de Adela y, por extensión, de su familia. El caballo tiene calor porque siente “fuego” ante la cercanía de la monta de las potras; es un macho semental, que va a montar a las hembras al amanecer. Bernarda no puede domesticar ni manejar al caballo de ninguna manera, es por eso que lo tiene que dejar libre, es un caballo con calor, cristalización del deseo sexual desatado.

El corral, aunque que es el lugar de los deseos, de “los bajos instintos” ya no es lugar para la personificación de este deseo tan abrumador, ya se ha quedado pequeño y se demuestra cuando Adela poco después dice: “El caballo garañón estaba en el centro del corral. ¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro.” (García Lorca, 2010, p. 149): se ha transformado, ya no es el caballo-símbolo, es ya el símbolo en mayúsculas. Se ha hecho grande, es enorme y blanco; la casa es investida por ese mismo espíritu que tenía el león y el mismo que tiene Adela. Adela llega a ser más poderosa que el propio caballo, Lorca pone en marcha una hipérbole original y que crea una imagen muy poderosa, ella dice antes de suicidarse: “No a ti, que eres débil: a un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique.” (García Lorca, 2010, p. 165). Ella aquí es el mismo espíritu del amor apasionado, del deseo; es el símbolo vital: es Eros. Se ha transfigurado y poseída, es traspasada por la pasión amorosa más destructiva que la llevará al suicidio, el pathos.

Además del caballo (macho) encontramos en la obra muchas referencias a lo equino; lo vemos en la jaca de Pepe el Romano y en las potras de las cuadras. La primera aparición de la jaca es en boca de Amelia: “Lo sentí toser y oí los pasos de su jaca.” (García Lorca, 2010, p. 107). Suponemos que Pepe va encima de la yegua, así que metafóricamente es como si él estuviera montando a la yegua, él, como macho, está montando a la jaca y además en movimiento, la jaca va al paso o al trote por lo que comenta Amelia, así que es poéticamente normal pensar en que Lorca usa ese movimiento para poner de manifiesto el movimiento de la monta, del erotismo en movimiento, del sexo en acción donde Adela representa alegóricamente la jaca. Para entender mejor aún este símbolo traigamos a la memoria “La casada infiel” del *Romancero Gitano*, pues él, como Pepe el Romano, montaba en “potra de nácar”³.

La siguiente aparición de la jaca, que nunca está sola, es al final de la tragedia, cuando le dispara Bernarda. Momentos después Martirio dice: “¡No! ¡Salió corriendo en la jaca!” (García Lorca, 2010, p. 168), en este momento la jaca ya va al galope, ahora sí se ha consumado el sexo, el movimiento es ya frenético.

Las potras aparecen en el tercer acto, Prudencia pregunta: “¿Vais a echarle las potras nuevas?” (García Lorca, 2010, p. 143). Estas potras son las hembras a las que va a montar el caballo semental al amanecer. Éstas simbolizan las mujeres de la casa, las hijas de Bernarda, a las potras que hay que montar porque así lo dicta la naturaleza, y, además, son “nuevas” o sea, vírgenes; así lo hace entender Lorca en este comentario de Magdalena:

Pepe el Romano tiene veinticinco años y es el mejor tipo de todos estos contornos. Lo natural sería que te pretendiera a ti, Amelia, o a nuestra Adela, que tiene veinte años, pero

³ Este poema se encuentra en *Romancero Gitano*.

no que venga a buscar lo más oscuro de esta casa, a una mujer que, como su padre habla con la nariz. (García Lorca, 2010, p. 100).

Contrasta con lo artificial de la vida que les obliga a llevar Bernarda a sus hijas. Momentos después, Bernarda grita exigiendo:

¡Echadlo que se revuelque en los montones de paja! (*Pausa, y como hablando con los gañanes.*) Pues encerrad las potras en la cuadra, pero dejadlo libre, no sea que nos eche abajo las paredes. (*Se dirige a la mesa y se sienta otra vez.*) ¡Ay, qué vida! (García Lorca, 2010, p. 144).

Es muy simbólica esta intervención de Bernarda. Ella, desesperada por la fuerza que tiene el caballo, poseído por la fuerza erótica, exige que le dejen revolcarse en los montones de paja; la elección de este verbo: “revolcarse” es absolutamente intencional, pues revolcarse implica un juego sexual e instintivo que se produce en los momentos de desenfreno amoroso. Por otra parte, las potras deben ser encerradas en el corral, recordemos que el corral es el sitio de los instintos, del frenesí. Pero al caballo hay que dejarlo libre porque si no lo hacen la casa (símbolo, nobleza, honra y estructura arquitectónica) se viene abajo. Lorca representa así el poder que tiene al fulgor amoroso reprimido y el poder que tiene un hombre entre tanta mujer soltera, así lo hace notar en el tercer acto la criada: “Bernarda cree que nadie puede con ella y no sabe la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas.” (García Lorca, 2010, p. 155).

Por otra parte, hay una referencia a lo equino-taurino cuando se da el diálogo entre Martirio y Amelia; la segunda dice: “Quizá una mulilla sin desbravar.”, a lo que responde la primera: “(*Entre dientes y llena de segunda intención.*) ¡Eso, eso!, una mulilla sin desbravar.” (García Lorca, 2010, p. 125). Está claro que, como comenta Doménech, se refiere a Adela, ella es el ojo de mira de la sexualidad reprimida y desoye las normas de la casa. Se negará a asumir unas reglas que van contra su naturaleza (2008).

La mula es una mezcla entre dos équidos, normalmente un caballo y una burra; de esta mezcla resulta la mula estéril. En mi opinión, Lorca, aún intencionalmente la semántica de lo equino y de lo taurino, tan presente es todas sus obras para poner de relevancia la esencia de Adela en contraposición a la de su madre. En España se tentaban a las vaquillas -los toros jóvenes- para determinar y valorar si tenían aptitudes para la lidia en el ruedo. En este caso Lorca mezcla estos dos conceptos de la España más tradicional para poner de relieve el carácter de Adela.

Pasamos ahora al “lobo”. La primera aparición del lobo se da en el primer acto en un diálogo entre La Poncia y la criada, la primera dice: “Retumbaban las paredes, y cuando decía amén era como si un lobo hubiese entrado en la iglesia. (*Imitándolo*) ¡Ameeeeén! (*Se echa a toser*)”

en este caso Lorca usa al lobo para preparar al espectador un efecto de sinestesia, se centra en el sonido, que, como veremos más adelante, el sonido tiene una gran importancia en esta obra, equipara el “amén” del cura con el aullido de un lobo. Este animal es misterioso y en España se encuentra en los bosques y sierras (en Sierra Nevada -Granada- seguro que en épocas de Lorca se le oía) y se sabe que le aúlla a la luna llena. Sabemos que la luna en Lorca es premonitoria de muerte, así lo han explicado los estudiosos que han analizado su obra. De esta manera, García Lorca da con este lobo un anuncio de la muerte trágica.

Por otra parte, las gallinas aparecen cuando Adela se revela y decide romper el duelo impuesto por su madre y se pone un vestido verde, color de muerte en Lorca, del que hablaré más adelante. Decide mostrarse así ante las gallinas, pareciera que son estas aves las únicas que la entienden. Analicemos este punto: por una parte, viven en un corral, lugar destinado a satisfacer los instintos más primitivos, como ya se ha comentado en varias ocasiones; por otra, “ser gallina”, en el imaginario colectivo de la España tradicional y coloquial, representa la cobardía en el hombre. Parece que Lorca juega con este símbolo para adelantar y generar una transmutación entre las gallinas en sí y el comportamiento cobarde que va demostrar Pepe el Romano cuando Adela se muestre en todo su esplendor vital de nuevo en el corral y Martirio descubra infraganti a los amantes, cuando en el tercer acto yacen juntos los enamorados en el corral. El color verde del vestido de Adela es la simbolización de la vida de ella y de la pasión amorosa, pero contiene en sí mismo la dualidad, el opuesto, es decir, la muerte; en Lorca el verde es color de muerte. Así que parece lógico pensar en que las gallinas, además de ponedoras de huevos, son, en este contexto, usadas de la forma más tradicional, basándonos en las costumbres y en el contexto coloquial de la España profunda, de los que Lorca era un excelente y profundo conocedor.

Adela dice: “Me llegué a ver si habían puesto las gallinas.” (García Lorca, 2010, p. 90). Más tarde Magdalena cuenta a sus hermanas: “¡Ah! 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!” (García Lorca, 2010, p. 98). Las demás referencias a estas aves no tienen mayor importancia en cuanto al símbolo, pero sí para describir la relación fraternal. Después Magdalena vuelve a preguntar: “¿Te han visto ya las gallinas?” y “¿Y las gallinas qué te han dicho?” (García Lorca, 2010, p. 101). Está claro que Magdalena la trata con cierto desprecio y como atribuyéndole ya cierta locura en sus conductas, este hecho está apoyado en que, incluso, Angustias comenta: “Se lo noto en los ojos. Se le está poniendo mirar de loca.” (García Lorca, 2010, p. 114).

En cuanto a las ranas sin lengua, mi opinión es que Lorca realiza una metáfora sagaz con la que crea una imagen muy poderosa al hacer que nos imaginemos a las ranas sin lengua. Crea una sensación claustrofóbica exageradamente enérgica; y fabrica inmediatamente una

analogía entre esas ranas y las hijas de Bernarda. De nuevo, es María Josefa la más perspicaz e intuitiva de la casa, es el espejo de una Bernarda en el que detesta verse reflejada. Las ranas sin lengua son animales castrados, tal y como están cuatro de sus hijas.

La hormiga es probable que responda a la instrumentalización de la demencia de María Josefa. Quizá Lorca para resaltar aún más el delirio de la octogenaria haya introducido un animal de fábula infantil como la hormiga. Sabemos que en las fábulas las hormigas son trabajadoras permanentes, tal vez García Lorca intencionalmente quisiera intensificar esta sensación de desorientación. A este respecto, Francisco García Lorca, hermano del poeta fusilado, explica que su hermano introdujo esta nana debido “a una técnica de tendencias superrealistas (...), obedecen en la tragedia al deseo de reproducir el incongruente automatismo del habla de aquel poético ser real.” (Citado por Cuitiño en García Lorca, 2010, p. 158).

En esta misma nana, aparece la referencia al leopardo y a la hiena. El leopardo es un felino rápido, fiero y huidizo, que forma parte del cortejo de Dioniso; tiene una garras poderosas y caza de noche. Lorca genera una analogía en boca de María Josefa entre el leopardo y Bernarda, quizá por las semejanzas que existen entre este animal y ésta; recordemos que Bernarda vigila y, en parte, está dispuesta a cazar de noche. Por otra parte, la hiena es un animal carroñero, roba el alimento que otros han logrado obtener con su esfuerzo; ya que no existe ninguna analogía aparente entre Magdalena y la hiena, podemos pensar en que este paralelismo lo realiza Lorca respondiendo a esa técnica hiperrealista de la que he hablado antes.

El último símbolo en el que me voy a detener es la ovejita. Analizado más arriba como símbolo cristológico, representa el sacrificio y la redención de los pecados; Cristo es “el cordero de Dios” en el Apocalipsis. La ovejita representa, como se ha dicho, la redención de los pecados, pero es, también, la simbolización del delirio de María Josefa y del sacrificio metafórico y simbólico.

2.2.2. Símbolos vegetales.

Los símbolos vegetales usados por Lorca en *La casa de Bernarda Alba* resultan muy interesantes. Empecemos con ellos.

Lorca pone en marcha una caterva de símbolos vegetales que dinamizan la tragedia. Lo primero en que nos fijamos es que la madre tierra se corresponde con la mujer, y mejor aún, con la capacidad de fertilidad.

Las flores, en especial las rosas son símbolos que representan eso que acabo de decir: la fertilidad y el amor; las flores aparecen en varios momentos. El primer momento es en el que Adela desobedece el luto y le da el abanico con motivos florales a Bernarda: "Tome usted. (*Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes.*)" (García Lorca, 2010, p. 87). Las flores de este abanico simbolizan la vida, el espíritu vital de Adela que se niega a asumir un luto tan riguroso y tan largo como estéril. Es un signo de rebeldía; el color rojo de las flores representa la vida, el color de la sangre y del rito sacrificial, mientras que el verde, como ya se ha comentado, es la muerte (Doménech, 2008). Es el primer anuncio premonitorio de la segura muerte de la heroína de la tragedia.

La segunda aparición de las flores se da en el personaje de La Poncia, quien comenta: "Lo que tenía que pasar. Volvieron casi de día. Paca la Roseta traía el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza." (García Lorca, 2010, p. 92). Como ya he comentado antes, las flores en este sentido representan vitalidad y femineidad en la expresión de fertilidad y amor. Por supuesto, esta corona contrasta con la de espinas con la que se imagina Adela y con la que se erige en franca defensora mártir de las mujeres-amantes.

La tercera aparición en escena de este elemento-símbolo vegetal es en forma de acotación escénica: "(*Se oyen unas voces y entra en escena María Josefa, la madre de Bernarda, viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho.*)", esta acotación es muy sugerente, pues la madre de Bernarda es "viejísima", no vieja sin más, sino viejísima, el adjetivo está en grado superlativo, esto llama la atención porque aunque es muy vieja es, también, capaz de ser mujer, de desear, de sentir placer; a pesar de la edad es una mujer y será una mujer hasta su última respiración. En este sentido Lorca modela una bella joya de orfebrería fina, va construyendo un arquetipo femenino con todos sus detalles; una mujer es mujer esté vieja, joven, gorda, bonita, horrible, flaca, quemada o destruida; es una mujer y punto. Además, María Josefa lleva flores en la cabeza y en el pecho; Lorca usa muy hábilmente esta división antropológica, la división mente-corazón. Esta dicotomía se une mágicamente en un personaje que, de cara a la galería, está "loca de atar", pero es la más cuerda de todos los personajes creados por Lorca.

El siguiente elemento del mundo vegetal que voy a analizar es el trigo. Adelanto que éste tiene un tratamiento ambiguo, a veces parece que está en la esfera de lo masculino y otras en la de lo femenino; analicémoslo.

La primera aparición se da en el velatorio: "El mismo trigo⁴ de tu casamiento lo sigas disfrutando." (García Lorca, 2010, p. 86), en este caso, el trigo representa la prosperidad y la

⁴ En la editorial Losada en vez de "trigo" aparece la palabra "lujo".

felicidad en todos los sentidos; es una forma de decir mediante una frase hecha “muchacha suerte, ¡a ser felices!”.

La siguiente referencia a este elemento-símbolo se da en un diálogo de Martirio con Amelia, en el que es Martirio la que confiesa:

Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatazos, y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí.

(García Lorca, 2010, p. 96).

Esta confesión es muy significativa. Martirio dice que no quería crecer, es decir, no quería convertirse en mujer porque le daba miedo la virilidad del hombre, además, los veía en el corral, lugar de los instintos, y ejecutando labores físicas de fuerza; levantando costales de trigo. El trigo aquí empieza a tomar ya un cariz más sexual, en este caso ya se produce una identificación necesaria entre el trigo de los costales y el miembro masculino, pero respecto a dos cualidades: la fuerza y la resistencia física.

Así mismo, aquí hay algo ambiguo, Martirio parece que tiene rasgos de lesbianismo, le dan miedo los hombres, le daban miedo desde niña, no quería verse abrazada por ellos, simultáneamente esta percepción queda apoyada por un comentario de Magdalena: “Mejor que yo lo sabéis las dos. Siempre cabeza con cabeza como dos ovejitas, pero sin desahogaros con nadie. ¡Lo de Pepe el Romano!” (García Lorca, 2010, p. 99), ¿Lorca con este comentario tan abiertamente intencionado quería dar a entender la posibilidad de que en *La casa de Bernarda Alba* se produjeran relaciones lésbicas entre hermanas, es decir, relaciones incestuosas de carácter lésbico a pesar de sentir atracción por Pepe el Romano?, ¿la represión de la natural sexualidad podría provocar un viraje en este sentido? Por lo menos llama la atención que este comentario lo haga Magdalena.

El trigo sigue su camino y aparece de nuevo en boca de La Poncia:

De muy lejos. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras! Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar. Yo los vi de lejos. El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo.

(García Lorca, 2010, pp. 121-2).

La Poncia no tiene desperdicio es esta obra, ¡qué comentarios tan llenos de poesía! El trigo aquí ya es el hombre en sí, ya no es una cualidad como la fuerza, ahora ya es el hombre en sí, la gavilla de trigo es una metáfora enteramente fálica, si se analiza bien es una imagen del órgano viril y se parece al símbolo de Dioniso, el tirso; además ese adjetivo “apretado”

confirma lo dicho. Por otra parte, el olivar es lugar fetiche en la simbología lorquiana, de este símbolo se hablará más adelante. Esta hiper masculinización de los objetos la podemos entender desde el punto de vista de la intimidad del poeta.

Poco después María Josefa en su delirio dice: "(...) Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no. ¡Ranas sin lengua!" (García Lorca, 2010, p. 161). En esta aparición de María Josefa se produce esa ambivalencia a la que me había referido antes: el trigo asume aquí una característica femenina, pues estos granos de trigo van a ser devorados por Pepe el Romano, gigante ya, es ya, ¡recordemos!, el león.

Martirio cuando delata a Adela ante su madre y hermanas exclama: "(*Señalando a Adela.*) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!" (García Lorca, 2010, p. 166), el trigo adquiere un valor más masculino aún, ahora es ya Adela la portadora de la sementera. Se ha producido el intercambio entre la "Madre-Tierra" y el "Trigo-Hombre". Doménech comenta esta observación de la siguiente manera: "El trigo aparece en concordancia con lo masculino y con la fecundidad." (Doménech, 2008, p. 175).

Como se ha comentado antes, la corona de espinas es un símbolo cristológico, pero es, además, un símbolo vegetal que evidentemente refleja la muerte y el sufrimiento, pues las espinas son siempre en la tradición literaria, el dolor.

El mismo Doménech explica que Lorca genera una identificación entre el elemento árbol y el hombre, veamos cómo lo expresa: "La correspondencia hombre-árbol es (...) básica." (2008, p. 174). La Poncia dice: "De muy lejos. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! (...)" (García Lorca, 2010, p. 121). Esos árboles son hombres hechos y derechos, fornidos y juveniles, con virilidad a raudales, exuberantes. La referencia a quemados se entiende como llenos de sol, de masculinidad y de poder engendrador. Esa es la identificación a la que se refiere con gran acierto el autor citado.

Los juncos, un lugar lorquiano por excelencia, recordemos los juncos a donde se lleva el gitanillo a "La casada infiel" y que es un "lugar imaginario" en el que se produce el encuentro amoroso prohibido. Los juncos no existen aquí como tal, pues sabemos por Bernarda que el pueblo no tiene río. Adela les dice a todas con vehemencia: "Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla." (García Lorca, 2010, p. 164). Para Lorca, los juncos de la orilla es el lugar donde se produce la posesión sexual entre los amantes.

Otro símbolo: el olivar. El cual lo leemos en una intervención de La Poncia: "Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron a la grupa del caballo hasta lo alto del olivar." (García Lorca, 2010, p. 92). Es esta una imagen orgiástica. Este lugar

es aquí el lugar de la libertad, del placer, de un erotismo natural, de una limpieza moral heredada de quienes plantaron los olivos en España y un recuerdo a la cultura oriental más delicada, el Islam de Al-Ándalus.

Vuelve a intervenir La Poncia:

(...) Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar. Yo los vi de lejos. El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo.

(García Lorca, 2010, pp. 121-2).

La Poncia, lógicamente, se refiere nuevamente al olivar, como lugar en el que se puede ser libre y dar rienda suelta a los instintos, pareciera que esta congregación de quince hombres va a asistir a una orgía griega ritual.

De nuevo es La Poncia, quien hace referencia a este lugar: "(...) La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos." (García Lorca, 2010, p. 140). En este caso el olivar, o, mejor dicho, los terrenos del olivar son la reseña al lugar del trabajo masculino por excelencia en las economías de subsistencia en la España rural.

El olivo, el olivar y, aún más, las varas de olivo representan en Lorca el castigo del pecado sobre el personaje (la hija de la Librada) que no ha sido "decente". Recordemos que el chivo expiatorio era golpeado con varas de olivo en sus genitales. Lo vemos en el siguiente comentario de Bernarda, al final del segundo acto: "Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla." (García Lorca, 2010, p. 140). Bernarda pide, suplica y alienta al pueblo para que castiguen a la pecadora, para que la maten. Además, hay un detalle importante, pues dice poco después: "antes de que lleguen los guardias", así que sabe que la justicia no la llegaría a matar, el pueblo y sus gentes, sí. Así mismo, las herramientas y los elementos vegetales que nombra para que maten a la hija de la Librada representan el trabajo en el campo.

El propio Lorca crea un contrasentido, pues él siempre manifestó, en varias de las entrevistas que concedió, que Andalucía ganó cultura, arte, ciencia y sensibilidad con los musulmanes, en tiempos de Al-Ándalus. Así pues, él crea esa antítesis usando la vara de olivo; confronta el sinsentido de la mal entendida tradición recalcitrante y castradora con la libertad de esa España añorada y culta (Gibson, 1998). Es interesante resaltar que quizá Lorca se refiera a la justicia privada y arcaica de aquellas culturas en las que se estaban construyendo aún las leyes y las normas. A este respecto vale la pena señalar lo siguiente: "Toda vara representa una línea recta que evoca las nociones de dirección y de intensidad. De ahí las formas derivadas o emparentadas: cetro real, bastón de mariscal, maza de guerra, vara de alcalde,

batuta del director de orquesta” (Arango, 2007, p. 162). Así que podríamos pensar que con lo que apalean a la hija de la Librada es la simbolización de la jefa de la casa, Bernarda; como si fuera ella misma la que la linchara, se produce una prolongación metafórica. Por otra, podría representar el cetro de la propia Bernarda, su bastón de mando.

2.2.3. Los cuatro elementos.

Los cuatro elementos de los que hablaban los filósofos griegos son, como sabemos, el agua, el fuego, el aire y la tierra.

2.2.3.1. El agua.

El agua es en García Lorca un principio elemental que adquiere diferentes semánticas, es ambivalente, es un símbolo que según su tratamiento metafórico y poético significa vida o muerte. Veamos, como he venido haciendo para el análisis de los diferentes símbolos, el significado de este elemento en la obra. El agua aparece en forma de pozo, de río, de mar, de sed, etc. Veámoslo.

Lorca crea metáforas como ésta en la que La Poncia dice: “En el “Pater noster” subió, subió, subió la voz que parecía un cántaro llenándose de agua poco a poco.” (García Lorca, 2010, p. 79). Es una metáfora y una sinestesia en sí misma; la voz la identifica con el agua, el agua es aquí vida, templanza y sabiduría a partes iguales.

Bernarda se queja diciendo: “Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada.” (García Lorca, 2010, p. 87), aquí el agua se presenta de varias maneras; la primera “sin río”, es decir, seco, sin vida, sin esperanza, algo yermo, incapaz de ser fértil; la segunda manera: “de pozos”, o sea, de huecos en la tierra donde recoger el agua porque no hay agua en forma de ríos; es un agua que se podía contaminar o envenenar con facilidad y Bernarda lo expresa así.

La criada en un momento posterior le informa a Bernarda de lo siguiente:

Tuve durante el duelo que taparle varias veces la boca con un costal vacío porque quería llamarte para que le dieras agua de fregar siquiera, para beber, y carne de perro, que es lo que ella dice que tú le das.

(García Lorca, 2010, p. 89).

Aquí el agua es el maltrato en sí mismo, el agua de fregar, que se tira por los desagües. En este diálogo Lorca representa el maltrato que, por orden de Bernarda, se le dispensa a María

Josefa, es el trato que se le da a la loca de la casa. Si pudiera Bernarda le daba agua envenenada para matarla.

El personaje de Prudencia comenta lo siguiente:

Yo dejo que el agua corra. No me queda más consuelo que refugiarme en la iglesia, pero como me estoy quedando sin vista tendré que dejar de venir para que no jueguen con una los chiquillos. (*Se oye un gran golpe, como dado en los muros.*) ¿Qué es eso?

(García Lorca, 2010, p. 143).

Esa agua a que se refiere Prudencia es un agua sana, es un agua oxigenada, es un agua en movimiento, vital. Representa la virtud de la prudencia, como su nombre indica; esa agua no se emponzoña como la de los pozos.

Adela contesta a la pregunta de “dónde vas” que le hace Bernarda en el tercer acto: “A beber agua.” (García Lorca, 2010, p. 144); a lo que Bernarda le contesta: “Trae un jarro de agua fresca. (*A Adela.*) Puedes sentarte. (*Adela se sienta.*)” (García Lorca, 2010, p. 144); pareciera que a la misma Bernarda se le ha contagiado ese calor simbólico, el calor del erotismo irrefrenable. Como se ha comentado antes, el fulgor sexual se expresa en Lorca mediante el calor y el calor produce la natural sed; en este momento Adela está sedienta porque ya llega el último encuentro entre Pepe el Romano, el caballo y el león a la vez, y Adela. El encuentro más fogoso que la llevará a la irremediable muerte.

Después vuelve a pasar algo parecido, pero ahora el calor despierta a Adela, es decir, llega a ser insoportable, a la propia Martirio le sucede lo mismo: “(*Martirio bebe agua y sale lentamente mirando hacia la puerta del corral. Sale La Poncia.*)” (García Lorca, 2010, p. 153). Volvemos a encontrarnos con este sentido del agua, Martirio tiene sed, como Adela y como Bernarda, y la primera mira al corral, lugar del encuentro amoroso y no permitido entre el hombre y la mujer en esta tragedia. Adela poco después vuelve a manifestar la sed con esta necesidad de beber agua. En Lorca el agua está unida al calor y se produce con esto la sed, como lo han apuntado muchos estudiosos.

El agua, como he comentado más arriba, se presenta de muchas formas diferentes, así la encontramos en forma de pozo, de río, de orilla de mar, espuma, etc.

María Josefa se escapa del encierro a la que la tiene sometida Bernarda y da el siguiente razonamiento: “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.” (García Lorca, 2010, p. 107); es maravillosa la percepción de la situación que observa la abuela de las muchachas. Ella tiene todo claro en su cabeza, aunque tenga delirios eróticos, ella es la más sabia de todas. Se quiere casar, quiere ser libre y vivir su amor y para ello se quiere escapar

y además desea desposarse con un hombre de la costa, no de los terruños de los alrededores, ¡no! Ella sabe que sólo los hombres “de la orilla del mar” podrán hacerla libre. Alude este mar a la propia capacidad fecundadora masculina, pues como sabemos el líquido elemento en Lorca es símbolo fecundador. Este tipo de comentarios que denotan claustrofobia máxima se repiten insistentemente por parte de María Josefa: “¡Déjame salir, Bernarda! “ , “¡Quiero irme de aquí! ¡Bernarda! ¡A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar!” (García Lorca, 2010, p. 107).

La Poncia nombra al mar de la siguiente manera: “Cuando una no puede con el mar lo más fácil es volver las espaldas para no verlo.” (García Lorca, 2010, p. 155), está claro que el mar es la naturaleza desatada, el poderío sobrenatural, es para Lorca el máximo poder masculino, el ímpetu varonil en su máxima expresión; parece que es el mismo Poseidón. He aquí La Poncia en el momento en el que empieza a hacer honor a su nombre, es ahora el Poncio Pilatos bíblico. La vemos en el papel de este personaje bíblico en este comentario: “A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra.” (García Lorca, 2010, p. 156). Y también en este comentario: “(...) Yo he dicho lo que tenía que decir.” (García Lorca, 2010, p. 155).

La Poncia comenta en el tercer acto refiriéndose a Martirio: “Ésa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano.” (García Lorca, 2010, p. 156). En esta intervención de La Poncia se utiliza el verbo “hundirse” y este verbo implica que algo se hunde dentro de un líquido, que, por sentido común, es agua; así que Lorca, una vez más usa el agua en sentido funesto, premonitorio de muerte y tragedia.

María Josefa hace nuevamente su aparición y en la nana que canta nombra el mar, la orilla, el agua varias veces. Ya se ha visto qué significa esta agua en este contexto, no voy a redundar más en ello.

Adela, así mismo, dice: “La que tenga que ahogarse que se ahogue.” (García Lorca, 2010, p. 164), aquí el agua es mortuoria, es presagio de muerte, agua negra, previa al desenlace de la tragedia.

La endemoniada de Martirio provoca el suicidio de Adela, pues le hace pensar que Bernarda, quien le ha disparado con la escopeta, le ha matado, pero esto no es cierto. Es entonces cuando Martirio se excusa diciendo: “¡Por ella! Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza.” (García Lorca, 2010, p. 168), Martirio pareciera que con este comentario quería proteger a su madre, si no lo hubiera hecho, probablemente Adela hubiera matado a su propia madre. Después de todo, Bernarda y Martirio comparten un mandato perverso: no permitir que las mujeres sean libres, sino mantener la obligatoriedad de la sumisión femenina impuesta por la propia mujer. En este contexto “río de sangre” es la más gráfica de las metáforas.

Bernarda al final de la obra sentencia:

Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (*A otra hija*.) ¡A callar he dicho! (*A otra hija*.) Las lágrimas cuando estés sola. ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!

(García Lorca, 2010, p. 169).

Bernarda aquí es lo que es, implacable, dura como el pedernal, es una mujer-hombre desnaturalizada a más no poder. Pide silencio cuando la naturaleza pide duelo con lágrimas, llanto y lamento. Ella usa en esta intervención el agua para simbolizar lo que ocurrirá, se va a hundir su casa, su símbolo de casta, de honor y de honra; se van a hundir en lo único que le preocupa que es la vergüenza de que su hija pequeña ha yacido fuera del matrimonio con varón. Esa vergüenza es la que va a matar a Bernarda.

El verbo “beber” se repite nueve veces en el texto, son muchas veces para apenas cincuenta páginas. Es por eso que se le da tanta importancia a este elemento-símbolo, todos los estudiosos de la obra lorquiana lo resaltan. Sabemos que el agua en forma de río brioso, el mar y el agua poderosa es fecundadora.

Las intervenciones que voy a analizar son las que considero más importantes para entender la utilización de este símbolo unido al verbo “beber”. Lorca usa el agua que se bebe con sentidos diferentes: a veces es avisadora de peligros, lleva un presagio nefasto como cuando Bernarda dice que en pueblos sin ríos se bebe el agua con miedo a que ésta esté envenenada o el de la criada que informa de que María Josefa pide agua de fregar, necesariamente envenenada. Sin embargo, la mejor intervención es este sentido es la que García Lorca pone en el personaje de Adela: “¡Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente.” (García Lorca, 2010, p. 119), ¡cómo se pueden construir metáforas tan potentes y hermosas!, Lorca nos regala una metáfora impresionista, pues es una metáfora dentro de otra, es un juego alegórico riquísimo, esta sangre es el poder sensual, por un lado, y el poder del semental, por el otro, además cabe entender un significado más, con lo que habría que añadir una metáfora más, la de beber la sangre, es decir, la de beber la propia muerte, la de la tragedia.

Bernarda lanza de nuevo su esputo emponzoñado: “Me hacéis al final de mi vida beber el veneno más amargo que una madre puede resistir. (*A Poncia*.) ¿No lo encuentras?” (García Lorca, 2010, p. 128). ¿Lorca pensaba en este momento en la cicuta socrática? Quizá sí...o no. En todo caso, es la oración más generadora de culpa que esgrime el personaje-verdugo. En este caso, obviamente, este “beber” es aciago.

Sabemos que el corral es el lugar de la satisfacción de los instintos animales, Martirio bebe agua mirando al corral; queda claro, entonces, que Lorca relaciona estas dos acciones para identificar, una vez más, el calor (erotismo) con la sed (manifestación de tal pasión no

consumada) y, a su vez, con el “beber” que es la acción vigorosa de fecundar: “(*Martirio bebe agua y sale lentamente mirando hacia la puerta del corral. Sale La Poncia.*)” (García Lorca, 2010, p. 153).

Para terminar con este elemento quiero hacer alusión a la forma que toma la lluvia cuando se congela, es decir, el granizo.

¡Silencio digo! Yo veía la tormenta venir, pero no creía que estallara tan pronto. ¡Ay, qué pedrisco de odio habéis echado sobre mi corazón! Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación. (...).

(García Lorca, 2010, p. 131).

Esta agua a la que se refiere Bernarda está, como hemos visto ya en otras ocasiones, envenenada y así lo hace notar; mediante la culpa castradora con la cual mantiene esa mutilación física y psicológica activa, además, mediante una metáfora asombrosa “cinco cadenas” crea una imagen tan sugestiva que logra que los lectores-espectadores veamos realmente la condena impuesta a sus hijas.

2.2.3.2. El fuego.

El calor provoca sed, ahora veremos cómo se presenta en la obra, y ésta es provocada por el fuego, el siguiente elemento que voy a comentar.

La Poncia dice en forma distendida lo siguiente: “Era la una de la madrugada y salía fuego de la tierra. También me levanté yo. Todavía estaba Angustias con Pepe en la ventana.” (García Lorca, 2010, p. 110), el calor es tan fuerte que sale de la tierra, como hace la lava a través del cráter de un volcán, el calor erupciona; es un calor erótico y sexual, casi una eyaculación. Así mismo, La Poncia asegura que estaban hablando Angustias y Pepe el Romano cuando sentía tanto calor, pero este calor no se debe al acercamiento de los miembros que protagonizan un futuro matrimonio de conveniencia, sino a la cercanía de Pepe el Romano con su amante, Adela.

Adela, cuando ya se revela del todo y se descubre su pasión por Pepe el Romano, dice: “No por encima de ti, que eres una criada, por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca.” (García Lorca, 2010, p. 118). El fuego del que habla Adela es ya fulgor amoroso; es como nos comenta Doménech, se produce la identificación Madre-Tierra (2008). Adela se ha convertido en la tierra sobre la que se va a fecundar el hijo, mediante el “símbolo trigo”, del que hemos hablado.

El fuego, como pasa con el agua, se manifiesta de diferentes maneras; se representa mediante el calor. Veámoslo.

La mujer 1 al comienzo de la obra, antes del responso dice: "Hace años no he conocido calor igual." (García Lorca, 2010, p. 83); Bernarda, justo después, dice: "Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana." (García Lorca, 2010, p. 84); Martirio dice: "Esta noche pasada no me podía quedar dormida del calor." (García Lorca, 2010, p. 109), ella misma dice después: "Me sienta mal el calor." (García Lorca, 2010, p. 124), inmediatamente después de que Amelia comente: "¡Y no les importa el calor!" (García Lorca, 2010, p. 123). Todas estas menciones al calor son símbolos de la lumbre amorosa y del entusiasmo erótico; todas las mujeres en algún momento están imbuidas de ese ardor, como si fuera un espíritu. Es el mismo calor que tiene el caballo y el mismo que les hace a todas no poder dormir, es el calor que tiene aquel león y por el que respira con enorme potencia: es el ardor (Eros) que transfigura.

La Poncia hace referencia a los segadores de esta manera: "De muy lejos. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! (...)" (García Lorca, 2010, p. 121). Es este caso hay que leer a Doménech obligatoriamente. Nos dice que están quemados por el sol, no por el fuego, o sea, están cargados de fuerza varonil (2008).

Martirio cuando habla de los segadores expresa: "Siegan entre llamaradas." (García Lorca, 2010, p. 123). Esta metáfora es un símbolo en sí misma, pues estas llamaradas representan el calor de la pasión, del ardor, del ímpetu amoroso por el que están poseídas desde la más anciana hasta la más joven de la casa.

Llama más todavía la atención este comentario de Bernarda: "*(Entrando con su bastón.)* ¿Qué escándalo es éste en mi casa y con el silencio del peso del calor? Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques." (García Lorca, 2010, p. 127); este silencio del peso del calor es una expresión plenamente lorquiana, una sinestesia en un grado sumo: el calor no se habla, está mudo, es tabú, así que se silencia con su peso, bellísima expresión.

Una forma de aludir al fuego se da en un comentario de Adela, ya en el tercer acto: "Yo no. A mí me gusta ver correr lleno de lumbre lo que está quieto y quieto años enteros." (García Lorca, 2010, p. 151); lo lleno de lumbre es el fuego eterno que no termina, que está estático, pero que ve correr, como la eterna violencia trágica a la que los seres humanos estamos obligados a elegir para intentar no sucumbir a la tragedia, siempre; mediante este libre albedrío que se nos otorga. Es, nuevamente, presagio de muerte, recordemos que Santa Bárbara está ya presente en la escena.

Adela cuando se ha enloquecido de amor y de dolor exhala esta anagnórisis:

Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.

(García Lorca, 2010, p. 148).

Ella ya se muestra transformada en una mujer voluptuosa, ya no aguanta más el luto impuesto por Bernarda; es en este pasaje en el que ella demuestra cuál es su posicionamiento real como mujer. Es esclava de las pulsiones innatas y decide que será lo que el hombre (su hombre) decida; no quiere ser libre, no es una Mariana Pineda (histórica); es una mujer-posesión del hombre y de los instintos. La metáfora de los dedos de lumbre es extraordinaria; resulta asombroso cómo ella se da cuenta de que ya es juzgada por la sociedad y los fueros tradicionales del patriarcado que la sacrifican como si fuera una mártir a quien quemaran en una pira funeraria simbólica. Esta intervención tiene de todo, en ésta se une toda la podredumbre ancestral y atávica del castigo a la mujer.

Añado aquí la intervención de Bernarda, aunque se da antes en esta tragedia, porque creo que explica muy bien la situación de la mujer: “(*Bajo el arco.*) ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!” (García Lorca, 2010, p. 140); Bernarda se refiere a la hija de la Librada, que es la Adela de su casa. Sólo nos debemos imaginar lo que significa ese carbón ardiendo, pues parece una tortura medieval, propia de la Santa Inquisición.

2.2.3.3. El aire.

El siguiente elemento: el aire. Para Lorca el aire es, como el agua, masculino y fecundador.

Bernarda, cuando Adela le pasa el abanico estampado de flores rojas y verdes, pide otro que sea de viuda, y después sentencia lo siguiente:

Pues busca otro, que te hará falta. En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros 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 bordaros el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas.

(García Lorca, 2010, p. 88).

Bernarda hace alusión a este elemento mediante el viento de la calle y lo sustenta sobre la tradición familiar, por lo que hace referencia a la costumbre, como pasó en la casa de su abuelo y con su padre. Alude al bordado de los ajuares de cada una de sus hijas; esta

costumbre estaba totalmente arraigada y extendida por toda España, aún hoy en pueblos con larga tradición histórica se debe de hacer, casi con toda seguridad.

Amelia, también acalorada, ya sabemos qué significa a nivel simbólico, le pide a La Poncia: “(A la Poncia.) Abre la puerta del patio a ver si nos entra un poco el fresco.” (García Lorca, 2010, p. 109). Este fresco representa la fuerza masculina, nuevamente fecundadora, es sementera pura.

Magdalena augura, puesto que es su función, la tragedia mediante la tormenta: “Yo me levanté a refrescarme. Había un nublado negro de tormenta y hasta cayeron algunas gotas.” (García Lorca, 2010, p. 110). El viento llega con la tormenta, en este caso es el presagio recurrente de la tragedia.

Por último, Adela, que es la más pasional, en el tercer acto dice: “Voy a llegarme hasta el portón para estirar las piernas y tomar un poco el fresco.” (García Lorca, 2010, p. 147). Esta intervención de la heroína es igualmente reveladora, ella va en busca de Pepe el Romano para su encuentro amoroso. Lo encontramos de nuevo en esta intervención de la misma Adela: “¡Qué noche más hermosa! Me gustaría quedarme hasta muy tarde para disfrutar el fresco del campo.” (García Lorca, 2010, pp. 151-2).

2.2.3.4. La tierra.

Este elemento lo vemos a lo largo de toda la obra en varias ocasiones y casi siempre unido al fuego, como ya se ha dicho antes, el fuego sale del interior de la tierra, aludo de nuevo a la asociación metafórica de “Madre-Tierra”. Debemos tener en cuenta siempre que Lorca trabaja lo telúrico de manera permanente, en él este elemento es indispensable, pues construye su relato sobre un basamento, el del mito, el del rito y el del símbolo. Su obra es eminentemente simbólica, o como se ha dado en llamar: neosimbólica.

La primera intervención que se da en la obra es de La Poncia: “(...) mis hijos trabajan en sus tierras (...)” (García Lorca, 2010, p. 78). Aquí la tierra tiene un significado evidente: es el sustento, los hijos de La Poncia dependen de esta actitud a la que alude ella misma, ella es “buena perra”; la dependencia y sumisión extendida están claras, no es sólo ella: son dependientes de la “casa” sus hijos también y, a la vez, sus nueros. La Poncia vuelve a intervenir y dice “Nosotras tenemos nuestras manos y un hoyo en la tierra de la verdad.” (García Lorca, 2010, p. 78), esta sentencia es muy interesante ya que se crea la diferencia respecto a la dicotomía “verdad-mentira” y “certeza-apariencia”; esta dialéctica es poderosa porque desde aquí se establece la oposición entre Bernarda y la gente del pueblo, digamos, llano, además, esta tierra es la representación de las raíces de las personas. La Poncia y por

extensión la criada, a quien incluye mediante ese sujeto plural “nosotras”, no son deudoras del “qué dirán”, no son presas, como las hijas de Bernarda, de las apariencias o de la honra extrema. Lo que Lorca quiere decir con este comentario de La Poncia es que ellas son libres porque no están sujetas de manera esencial a las normas morales de la sociedad. La criada contesta: “Ésa es la única tierra que nos dejan a las que no tenemos nada.” (García Lorca, 2010, p. 79); es llamativo que la criada conteste esto con cierta frustración de “pueblo llano”; ella no ve que es libre, más bien da a entender que esa libertad es el despojo que dejan los ricos para los pobres; esto hace que la construcción del personaje de La Poncia por parte de Lorca sea tan atractiva, es un personaje realmente inteligente y calculador. Volvemos a encontrarnos esta actitud de la criada en otro parlamento: “(...) Suelos barnizados con aceite, alacenas, pedestales, camas de acero, para que traguemos quina las que vivimos en las chozas de tierra con un plato y una cuchara. ¡Ojalá que un día no quedáramos ni uno para contarlo! (...)” (García Lorca, 2010, pp. 80-1), quien vuelve a lamentarse por ser pobre.

En el responso que se da en la casa, con esa bella salmodia, que parece ser que inventó el propio Lorca para esta obra, volvemos a encontrar la palabra tierra; en este caso asume el significado telúrico y cósmico que se toma ante la muerte: “Con nuestra santa caridad y las almas de tierra y mar.” (García Lorca, 2010, p. 85).

Martirio comenta unos chismes del pueblo en torno a un personaje y lo dice de la siguiente manera: “Le tienen miedo a nuestra madre. Es la única que conoce la historia de su padre y el origen de sus tierras. (...)” (García Lorca, 2010, p. 95). Es esta intervención de Martirio, García Lorca demuestra esas actitudes malintencionadas que ocurrían en los pueblos aprovechando cualquier situación: una boda, un nacimiento, una muerte, en fin, cualquier reunión de carácter social servía para poner en marcha la chismografía a la que eran los habitantes de los pueblos sumamente aficionados. Las tierras, por otra parte, significan el sustento del presente y del futuro y que, muchas veces, se ganaban con malas artes, a esto, precisamente, es a lo que se refiere Martirio. Ella misma se refiere a las costumbres y a la forma de ser en los pueblos, en los que abunda el machismo endémico: “¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer.” (García Lorca, 2010, p. 97)⁵.

La Poncia hace referencia al elemento Madre-Tierra mediante una intervención que se ha comentado más arriba respecto al fuego como elemento recurrente en la obra de García Lorca. “Era la una de la madrugada y salía fuego de la tierra. (...)”. (García Lorca, 2010, p. 110).

⁵ Esta intervención ya se ha comentado más arriba, cuando se ha abordado el análisis del perro como símbolo. Así que no se volverá a analizar por no redundar.

La Poncia intenta “meter en cintura” a Adela cuando se da cuenta de que la hija menor de Bernarda está perdiendo la cabeza por Pepe el Romano. La Poncia hace referencia a las costumbres de los pueblos de España, a esa costumbre tan arraigada, que ya es tradición, y que es tan misógina, cuyas raíces están ancladas en la perpetuación del apellido masculino y en la procreación para tener más manos para trabajar la tierra:

¡No seas como los niños chicos! Deja en paz a tu hermana y si Pepe el Romano te gusta te aguantas. (*Adela llora.*) Además, ¿quién dice que no te puedas casar con él? Tu hermana Angustias es una enferma. Ésa no resiste el primer parto. Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo que se morirá. Entonces Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra: se casará con la más joven, la más hermosa, y ésa eres tú. Alimenta esa esperanza, olvídale. Lo que quieras, pero no vayas contra la ley de Dios.

(García Lorca, 2010, p. 117).

Lorca asume como “fatum” ese destino al que están irremediabilmente avocadas sus heroínas, que, a su vez, coartan la libertad de los impulsos corporales y emocionales. Este “fatum” es en boca de La Poncia la “ley de Dios”, la ley moral impuesta por la sociedad; o sea, le pide a Adela que no sea adúltera. Por otra parte, como se adelantaba, La Poncia deja clara la realidad a la que está sometida la mujer, la verdadera tragedia.

2.2.4. Símbolos cósmicos.

Como sabemos la obra de Federico García Lorca está cargada de elementos míticos, así como de símbolos tanto religiosos como ancestrales, paganos y animistas. Por supuesto, nos encontramos en toda su obra poética y dramática una gran cantidad de elementos cósmicos que no podemos pasar por alto.

Lorca usa de manera reiterativa dichos símbolos; por este motivo hay que hacer notar el uso de la luna, de las estrellas, del sol y del cielo.

La luna aparece en esta obra en una ocasión en esta intervención de Martirio: “(...) A Pepe le gusta andar con la luna.” (García Lorca, 2010, p. 127), este comentario tiene por lo menos tres implicaciones: la primera es la luna en sí, es decir, que presenta la noche; la segunda es como personificación de la feminidad en oposición a la virilidad, que se da con el sol; y la tercera es con la muerte, o con la heroína sacrificada -chivo expiatorio-, Adela. La primera lectura a la que he aludido es la más literal y simple, pues la luna se deja ver en la oscuridad de la noche; es en esos momentos en los que Pepe el Romano se encuentra con su amante, así que se entiende que es por eso por lo que se produce este significado análogo. La segunda acepción semántica de este comentario de Martirio se puede entender como una activación de la feminidad, en este caso nos adentramos en la mitología más ancestral, en las religiones

animistas. Y, por último, vemos la acepción más lorquiana, o sea, la muerte, la presentación de una muerte anticipada, como una especie de rito pagano y sacrificio sacrílego.

La luna en esta obra no tiene el protagonismo que tiene en otras obras, tal como *Bodas de sangre*, sin embargo, con esta aparición se entiende este símbolo lorquiano.

Las estrellas aparecen en el momento en que se centra la atención sobre Santa Bárbara, la santa que protege a los que están en peligro de muerte inminente, tal y como está Adela.⁶

Como han destacado los estudiosos de Lorca, sabemos que el cielo y la tierra se unen, tal y como lo hicieron Gea y Urano en los mitos griegos; en Lorca siempre hay que buscar un “porqué” más, pues siempre hay algo más en su simbolismo.

Respecto al sol, en Lorca éste elemento cósmico se entiende como la hombría, lo masculino.

2.3. Juego escénico

Mientras se va revisando la obra una y otra vez, el lector se da cuenta de que había una escenografía medida por el poeta y ésta se apoya en la coreografía, baile de siluetas, de luces y de sombras. Además, la obra se va construyendo con el sonido y mediante el silencio. Las acotaciones nos dan una idea aproximada de que Federico García Lorca mientras componía la obra iba diseñando las estructura coreográfica y escenográfica. Hay muchas partes en la obra que son claramente trazadas para este fin.

2.3.1. Escenografía y coreografía. Luces y sombras.

La imagen que leemos en la acotación de las doscientas mujeres es sencillamente sublime, pasan de dos en dos, es arte impresionista: “(*Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos grandes, faldas y abanicos negros. Entran lentamente hasta llenar la escena*) (...)” (García Lorca, 2010, p. 81).

Lo mismo ocurre con esta imagen, casi surrealista, es un baile en toda regla: “(*Pausa. Se abanicán todas*)” (García Lorca, 2010, p. 83).

Igualmente, esta imagen afinada coreográficamente. Mientras leemos esta acotación nos recuerda a una danza ancestral: “*Todas: (Santiguándose)*” (García Lorca, 2010, p. 84).

Este desfile parece pensado como los pasos de Semana Santa. El lector-espectador podría pensar que asiste a algo extraordinario: un acto religioso, el último acto en sociedad del difunto

⁶ De esta simbología hagiográfica ya hemos hablado un poco más arriba. Mirar en simbología judeo-cristiana.

y así lo expresa Lorca: “(Van desfilando)” y “(Van desfilando todas por delante de Bernarda y saliendo. Sale Angustias por otra puerta, la que da al patio)” (García Lorca, 2010, p. 86).

Resalto algunas acotaciones más:

“(Todas están en medio de un embarazoso silencio.)” (García Lorca, 2010, p. 128).

“(Saltando llena de celos.)” (García Lorca, 2010, p. 129).

Todo un juego deliberado de movimientos, de siluetas separadas, de silencios, de cromatismo positivo y negativo hace que se consiga esa “intención de un documental fotográfico” que advertía el mismo poeta. Veámoslo:

Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas, iluminadas por la luz de los interiores, dan un tenue fulgor a la escena. En el centro, una mesa con un quinqué, donde están comiendo Bernarda y sus hijas. La Poncia las sirve. Prudencia está sentada aparte.

(García Lorca, 2010, p. 141).

Respecto al sonido hay que hacer notar que *La casa de Bernarda Alba* es una obra susceptible de ser coreografiada gracias a las acotaciones que Lorca concibió. Crea la danza del sonido y de los perfiles; la resonancia genera una mágica dancística en esta obra; García Lorca ha cuidado hasta el último detalle en este soniquete, nos ha dibujado el sonido con sus excelentes acotaciones, de esta manera tenemos una sonoridad reiterativa, casi obsesiva, del doblar de las campanas (hasta en cinco ocasiones suenan, en dos cesa el sonido y tres veces se hace referencia a ellas mediante los diálogos), el murmullo de los animales, como el ladrido de los perros; asistimos al golpeteo de los platos y de los cubiertos en el tercer acto. Presenciamos la música de los coros ideados por el poeta, el responso en el velatorio dirigido por Bernarda es bellissimo, es una verdadera sinfonía de ecos y respuestas; el coro de los segadores, personaje colectivo masculino e invisible; y el runrún coral del pueblo castigador con la hija de la Librada. Todo esto crea, con el castrante personaje invisible pero tremendamente presente del silencio, un contraste: una especie de paralelismo antitético muy sugerente y “simbólico”, como no podría ser de otra manera, una suerte de oxímoron. Esta musicalidad es permanente, debemos tener en cuenta que él tenía un conocimiento musical realmente vasto.

Oímos la conversación de los hombres en el velatorio, se oyen voces cuando aparece María Josefa con las flores en la cabeza; se escuchan “porrazos”; también están presentes “los campanillos lejanos”; se oye el canto coral de los segadores con instrumentos musicales de percusión; los “rumores lejanos” se hacen presentes; alarma el grito de la hija de la Librada

que es apaleada por el pueblo; se percibe el silencio; las coces del caballo contra los muros..., en fin, tenemos muchos ruidos, sonidos y silencios.

La primera acotación de la obra reza: "(...) *Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas.*" (García Lorca, 2010, p. 75). Precisamente lo que se comentaba en el párrafo anterior: la contraposición entre el silencio y el ruido.

La Poncia en el primer acto dice: "Luego estuvo detrás de una ventana oyendo la conversación que traían los hombres, que, como siempre, no se puede oír." (García Lorca, 2010, p. 91).

Federico juega con esta ambientación y con el vestuario escogido, en este caso, para "la loca" de María Josefa. Es impactante esta escena: da la sensación de delirio y el público empatiza con este expresionista juego escénico. (*Se oyen unas voces y entra en escena María Josefa, la madre de Bernarda, viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho.*) (García Lorca, 2010, p. 106).

En otra acotación se lee: "(*Se oyen unos campanillos lejanos, como a través de varios muros.*)" (García Lorca, 2010, p. 121), esta lejanía que se consigue con esta apreciación de "a través de varios muros" implica una percepción engañosa y potencia la sensación de encierro. El lector se imagina unos muros gruesos y ¡más de uno! Espectacular.

En otra acotación: "(*Se oye un canto lejano que se va acercando.*)" (García Lorca, 2010, p. 122), de la misma manera que la acotación anterior, se potencia la sensación de lejanía, en este caso queda clarísimo por la palabra "lejano" pero la contrapartida es que se "va acercando".

La siguiente acotación es excelsa: "(*Se oyen panderos y carrañacas. Pausa. Todas oyen en un silencio traspasado por el sol.*)" (García Lorca, 2010, p. 123), pues se perciben los instrumentos musicales, pero se oye un silencio, como contraste, casi sepulcral, apoyado por esa "pausa": es un silencio coreografiado. Lorca estaba dirigiendo estos contrastes entre ruido y silencio como un director de orquesta.

García Lorca lo expresa de forma explícita en esta acotación; busca el contrapunto y lo consigue. "(*Entrando furiosa en escena, de modo que haya un gran contraste con los silencios anteriores.*)" (García Lorca, 2010, p. 126).

Asistimos, de nuevo, a esos rumores lejanos; aumenta el efecto de claustrofobia, da sensación de agorafobia. "(*Salen y sale Bernarda. Se oyen rumores lejanos. Entran Martirio y Adela, que se quedan escuchando y sin atreverse a dar un paso más de la puerta de salida.*)" (García Lorca, 2010, p. 138).

Se hace presente el linchamiento de la infanticida, la hija de la Librada: “(*Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor.*)” (García Lorca, 2010, p. 140).

En el tercer acto, Prudencia se asusta por el ruido que provocan las coces del caballo contra los muros de la casa: “(*Se oye un gran golpe, como dado en los muros.*)”, “(*Se oye otra vez el golpe.*)” (García Lorca, 2010, p. 143). Lorca crea una especie de insistencia obsesiva entre los ruidos y la ausencia de estos.

De nuevo, las campanas, recurrencia del doblar de las campanas. Fijémonos en este superlativo “lejanísimas”, ahora el contraste es aún mayor, pues no sólo se oyen lejos, sino muy lejos. Esta oposición entre “dentro” (casa, seguridad, la honra)- “fuera” (el pueblo, el peligro, los ajenos) está muy lograda en esta obra: “(*Se oyen lejanísimas unas campanas.*)” (García Lorca, 2010, p. 146). Fijémonos en esta acotación: “(*Se oye un silbido y Adela corre a la puerta, pero Martirio se le pone delante.*)”.⁷ (García Lorca, 2010, p. 165). Parece claro que la casa es la seguridad o lo conocido, y pasadas las puertas se abre el abismo.

“(*Suena un disparo.*)” (García Lorca, 2010, p. 167). Es el disparo con la escopeta de Bernarda y con lo que le hacen creer a Adela que Pepe ha muerto:

“(*Se oye como un golpe.*)” (García Lorca, 2010, p. 168). El golpe es el suicidio de Adela. Quiero destacar que el golpe se oye como las coces del caballo y con el suicidio. Parece una asociación intencional.

Entre tanto suenan las campanas, permanece la reiteración de este sonido.

Por supuesto, tenemos la palabra “silencio” en muchas ocasiones. Es, como han apuntado los estudiosos de la obra de García Lorca, la primera palabra y la última de Bernarda en la obra.

Bernarda dice: “¿Qué escándalo es éste en mi casa y con el silencio del peso del calor? Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques.” (García Lorca, 2010, p. 127), “¿Cuál de vosotras? (*Silencio.*) ¡Contestarme! (*Silencio. A Poncia.*) Registra los cuartos, mira por las camas. Esto tiene no ataros más cortas. ¡Pero me vais a soñar! (*A Angustias.*) ¿Estás segura?, “(*Todas están en medio de un embarazoso silencio.*)” (García Lorca, 2010, p. 128). Volvemos a ver esta oposición entre ruido y la aniquilación de éste. Bernarda sigue pidiendo silencio en toda la obra, siempre gritando, siempre entre admiraciones.

La acotación del tercer acto dice así: “(*Al levantarse el telón hay un gran silencio interrumpido por el ruido de platos y cubiertos.*)” (García Lorca, 2010, p. 141), en este caso el cacharreo de

⁷ Esta acotación ya se analizó en el símbolo “perro”.

los utensilios de cocina se hacen presentes, la cotidianidad se extiende, pues lo escuchamos de esta manera.

El diálogo en el tercer acto entre Bernarda y La Poncia gira en torno al silencio, Bernarda la dice a La Poncia: “Disfrutando este silencio y sin lograr ver por parte alguna ‘la cosa tan grande’ que aquí pasa, según tú.” (García Lorca, 2010, p. 153); momentos después La Poncia habla con la criada: “(...) ¿Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estallen nos barrerán a todas. (...)” (García Lorca, 2010, p. 155).

En el momento en que Adela está suicidándose: “(En voz baja, como un rugido.) ¡Abre, porque echaré abajo la puerta! (Pausa. Todo queda en silencio) ¡Adela! (Se retira de la puerta.) ¡Trae un martillo! (La Poncia da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale.) (García Lorca, 2010, pp. 168-9), volvemos a toparnos con este eterno contraste en la obra de Lorca. La palabra “martillo” suena muy parecida a Martirio, ¡curioso el uso de esta aliteración!

Resulta muy interesante que el poeta juegue con las modalidades y el volumen de la voz, así diferencia constantemente entre la voz alta y la baja. Pongo algunos ejemplos:

“Mujer 1: (En voz baja) ¡Vieja lagarta recocida!” (García Lorca, 2010, p. 84).

“La Poncia: (entre dientes): ¡Sarmentosa con calentura de varón!” (García Lorca, 2010, p. 84).

“La Poncia: (Con intención y en voz baja.) De Pepe el Romano, ¿no es eso?” (García Lorca, 2010, p. 116).

“Bernarda: El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. (A voces.) ¡Trabadlo y que salga al corral! (En voz baja.) Debe tener calor.” (García Lorca, 2010, p. 143).

“Martirio: (En voz baja.) Adela. (Pausa. Avanza hasta la misma puerta. En voz alta.) ¡Adela!” (García Lorca, 2010, p. 162).

“Adela: Sí, sí. (En voz baja.) Vamos a dormir, vamos a dejar que se case con Angustias. Ya no me importa. Pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana.” (García Lorca, 2010, p. 165).

“Bernarda: (En voz baja, como un rugido.) (...)” (García Lorca, 2010, p. 168).

De la misma manera encontramos en las acotaciones la voz alta, fuerte, a gritos o furiosa, como en esta intervención de Bernarda: “(Furiosa) ¡Angustias! ¡Angustias!” (García Lorca, 2010, p. 90). O en boca de La Poncia: “(Alto.) ¿Crees que no me he fijado?” (García Lorca, 2010, p. 116).

Lorca es un maestro de la simbología, como ya hemos dicho, pero no nos podemos olvidar de su faceta de director de escena, además de dramaturgo o poeta. Hemos de pararnos un

momento a deleitarnos con esta obra de arte pensada para la escena, con el fin de dar vida a las letras de un papel. Lorca concebía su teatro vivo, la puesta en escena es en donde adquiere su importancia, donde el teatro deja de ser inerte, las tablas del teatro insuflan vida a la obra dramática, a cualquiera, y eso él lo sabía a la perfección. Durante varios años fue director de La Barraca, un teatro universitario con vocación social y universal.

Empecemos por el cromatismo de la obra ¿por qué elegiría el blanco y el negro? Al comienzo de la obra, como todos sabemos, advierte de su intención de documental fotográfico. Mucho, mucho se ha dicho y especulado sobre esa intención. Se he explicado que es para resaltar el carácter de crítica social o rural, por la intención de hiperrealismo, entre otras argumentaciones. Se ha dicho tanto... que no voy a enumerarlas todas, lo que voy a hacer es explicar las razones por las que yo creo que advierte esa intención y el porqué de ésta.

En primer lugar, se asume que este cromatismo bicolor tiene la intención lógica de un documental fotográfico de ese drama que viven todas las mujeres en los pueblos de España, drama actualizado y permanente, pues no hay referencias geográficas ni temporales concretas. El propio Lorca advierte de esta intención de documental fotográfico al comienzo de la obra. Pero siempre se nutre de más semántica.

Por otro lado, debemos pensar en que el color blanco siempre se asocia de manera natural con la pureza, con la virginidad, con la falta de conocimiento. Recordemos que el color blanco es en realidad un “no color”, en él no hay colores. Así pues, no se puede obviar el simbolismo lógico del blanco.

En segundo lugar, el poeta era un enamorado de la televisión, y ésta en esos momentos era en blanco y negro, por lo que yo creo que es un guiño a una tecnología que le maravillaba. En mi opinión, esto responde a una innovación formal de su teatro. Él siempre pensaba, mientras escribía, en cómo se vería sobre las tablas; mientras creaba “veía” los efectos del cromatismo que imaginaba en las acotaciones, así pues, este contraste de blanco nítido sería como un golpe visual, sinestesia pura, sobre los sentidos del espectador.

En tercer lugar, en cada acto hay un tipo de color blanco diferente; en el primero, el color blanco es superlativo, es blanquísimo: “*Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. (...)*” (García Lorca, 2010, p. 75); en el segundo es blanco, sólo blanco: “*Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. (...)*” (García Lorca, 2010, p. 108); mientras que en el tercer acto ya es blanco con delicadas notas ligeramente azuladas: “*Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior (...). Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas, iluminadas por la luz de los interiores, dan un tenue fulgor a la escena. (...)*” (García Lorca, 2010, p. 141). Esta maravillosa faceta suya

de director de escena hace que todo tenga coherencia, no hay nada suelto, todo está pensado y es adecuado a lo que era su proceso poético y estético.

¿Cuál es el simbolismo del cromatismo extremo de Lorca en *La casa de Bernarda Alba*? Pues como se ha manifestado en tantas ocasiones por parte de tantos estudiosos de la obra lorquiana, es mucho el simbolismo. Sin embargo, esta transición del blanco “blanquísimo” al blanco ligeramente azulado, además de responder a la pérdida de la blancura virginal de Adela, y el simbolismo del azul como color eminentemente masculino (contrapuesto al rosa, que es femenino en la tradición) tal y como manifiesta Doménech en “Realidad y misterio (Notas sobre el espacio escénico en *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*)” (2008), yo pienso que esto se debe a la transición de la esperanza activa hacia la pérdida total de ésta: hasta la desesperación. Me explico: creo que este blanco blanquísimo es la vitalidad de una Adela con ganas de vivir y de enfrentarse a ese luto irracional a la que la somete Bernarda, a ella y a sus hermanas. Cuando se entera de que Pepe el Romano se va a casar con su hermana mayor, Angustias, empieza su travesía por la desesperación y el blanco es blanco sin más; y en el tercer acto, el blanco es ligeramente azulado porque, según creo yo, Lorca crea un contraste entre la consumación del acto sexual y del erotismo más ardiente (con la utilización de esos símbolos de los que ya se ha hablado más arriba, como el caballo, el león, el fuego, etc.) y la cristalización de esa oposición en el azul, ese tono que yo creo que se acerca más al color del agua cuando se congela (agua azulada e hierática). Por lo tanto, ese cromatismo funciona simbólicamente (¿de qué otra manera podría ser?) para representar la muerte de la esperanza en Adela, debemos remitirnos a la “esperanza trágica” de Buero Vallejo, de la que se hablará más adelante.

Por último, el cromatismo blanco-negro en el escenario es espectacular. Es la oposición entre la vida y la muerte; el amor y el dolor; la virginidad y la lujuria (o deshonor). En fin, es el contrasentido esencial sobre el que vive la tragedia: la libertad individual frente al destino trágico inexorable e inmutable. Además, esta semántica del color blanco está contrapuesta al apellido de Bernarda, pues ella es negra como la noche, pero su apellido alude a la luz, al color blanco. Hay, por tanto, un contraste entre la oscuridad y la claridad.

Desde luego que caben todas las interpretaciones; como se ha dicho, se ha estudiado mucho. La interpretación que se queda corta es la simplista: la de asumir este cromatismo como una única intención de enmarcar un drama rural. Tiene mucho más sentido el pensar en lo que pretendía García Lorca por su comprensión del mundo y del arte, la cual englobaba, necesariamente, muchos más simbolismos.

El color blanco está presente en toda la obra y siempre obligatoriamente va a contrastar con el color negro del luto de los ropajes de los personajes de la obra. Veamos cómo usa Lorca el color blanco, el color que no es color.

Blancas son las jarras que se sirven en el velatorio del segundo marido de Bernarda: “(*Sale con una gran bandeja llena de jarritas blancas, que distribuye.*)” (García Lorca, 2010, p. 83).

Bernarda insulta a Angustias de esta manera: “Ésa sale a sus tías; blancas y untosas que ponían ojos de carnero al piropo de cualquier barberillo. ¡Cuánto hay que sufrir y luchar para hacer que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado!” (García Lorca, 2010, p. 93). En este comentario Bernarda deja claro que no se llevaba bien con las mujeres de la familia paterna de su primer marido y, además, parece que las tías de Angustias no eran especialmente sanas, más bien parece que eran enfermizas, como la propia Angustias.

Adela en este primer acto estalla frustrada:

(Rompiendo a llorar con ira) ¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras. ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!

(García Lorca, 2010, pp. 102-3).

Esta blancura de la que habla Adela no es otra que la juventud y la esperanza, el gozar la vida. Se desespera de pensar que le quedan ocho años encerrada, en una cárcel creada por Bernarda para mantener un honor y una honra patéticos y estériles. Por otra parte, Adela deja claro que sus hermanas ya aparentan ser viejas y lógicamente son sumisas a los mandatos de la madre, mientras que ella está hecha de otra pasta, pues se enfrenta a la perversión de Bernarda.

En el tercer acto, Adela “(*Sale Adela en enaguas blancas y corpiño.*)” (García Lorca, 2010, p. 157), o sea, sale en ropa interior para el encuentro amoroso que va a tener en unos instantes con Pepe. Contrasta la ropa interior, que es blanca, con la ropa del luto, negra y con la tela de los mantones que llevan sus hermanas mayores y la propia Bernarda.

El color blanco lo vemos también en el color del velo que usaban las novias, cuando se refieren al cuadro de los perros luchando con el león; es también blanco el caballo que parece una aparición en el corral, es blanco el pelo de María Josefa y por supuesto son blancos los muros contra los que lucha el caballo en el tercer acto.

Todo este juego escenográfico, el decorado, el juego de luces, la coreografía que se ha explicado más arriba son, en mi opinión, elementos que hacen tremendamente novedosa la tragedia lorquiana en *La casa de Bernarda Alba*. Se podrían añadir a estos elementos

innovadores otros como el uso del coro con la misma función que en la Grecia antigua; la actualización del ditirambo como rito antiguo y primigenio de la tragedia y la activación de la tragedia como género teatral de primer orden; la unión de lo culto, hasta lo aristocrático que había en Lorca con el entendimiento total de la cultura popular; las mujeres como sujetos heroicos en los que la ética propia se vive a pesar del destino inflexiblemente fatal; el uso de las raíces ancestrales neolíticas de culturas antiquísimas, la mitología grecolatina y la judeo-cristiana; la contraposición de toda semántica (dentro-fuera; vida-muerte; ruido-silencio, etc.); el uso del ritmo coreográfico y la plástica de la escena, además de los demás elementos originales que se han analizado en las líneas anteriores como ese cubismo literario con el que Federico teje su tragedia.

2.3.2. El tiempo.

Lorca malea el tiempo sin que el lector/espectador se dé cuenta de forma consciente. La obra tiene un tiempo dramático que realmente no podemos determinar, pues los recursos temporales que emplea García Lorca nos distraen un poco de este aspecto de la obra dramática.

En primer lugar, lo que hay que destacar es que la obra comienza por la mañana, que corresponde al primer acto, después llega la tarde, que corresponde al segundo y, por último, la noche, con el fatídico tercer acto; guiño que hace Lorca a la costumbre de los griegos en la representación de las tragedias durante las Grandes Dionisias. Todo esto apoyado, naturalmente, por el cromatismo y por las referencias temporales a las que se hacía referencia en el párrafo anterior. Veamos cómo hace elástico el tiempo Federico García Lorca.

La primera referencia clara la tenemos en el diálogo entre La Poncia y Bernarda en el que se relata lo que pasó “anoche” con Paca la Roseta, conversación que escucha Angustias a escondidas y sin el permiso correspondiente: “Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron a la grupa del caballo hasta lo alto del olivar.” (García Lorca, 2010, p. 92). Sabemos también que es por la mañana por el comentario que hace la mujer 3: “Cae el sol como plomo.” (García Lorca, 2010, p. 83).

Esta intervención de La Poncia es impresionante, da una sensación de la prohibición que hay en el ambiente, es decir, se le prohíbe a una señora de treinta y nueve años acercarse a los hombres, por lo que tiene que esconderse para escuchar una conversación sin relevancia, pero atractiva para quien no tiene ninguna distracción más que bordar el ajuar. Seguramente, es lo más interesante y arriesgado que hace en sus días en esta cárcel. Lo más llamativo de esta relación materno filial es que Bernarda le pega a Angustias, como si fuera una mocosa, por hacer algo que le podría causar ciertos quebraderos de cabeza respecto al “qué dirán”.

El siguiente referente temporal con el que nos encontramos está en el personaje de Martirio: “Ya deben ser las doce.” (García Lorca, 2010, p. 98). No sabemos si son las doce del mediodía del día que se hace el velatorio o de otro día, eso no queda claro, ahí está clara la confusión temporal que crea el poeta.

Después, Magdalena comenta el chisme del pueblo “(...) Pepe el Romano viene a casarse con Angustias. Anoche estuvo rondando la casa y creo que pronto va a mandar un emisario.” (García Lorca, 2010, p. 99). Esta es quizá la mayor distorsión temporal que, a propósito, introduce Lorca porque, como se apunta en la edición Losada, no es posible que se realice una ronda el día en que se produce la muerte (o el velatorio) del marido de Bernarda. No creo posible que sea un error⁸, sino más bien un tratamiento distorsionado del tiempo que obedece a la vanguardia presente en la obra de Lorca.

Un poco más adelante, Bernarda le recrimina a Angustias lo siguiente: “¿Pero has tenido valor de echarte polvos en la cara? ¿Has tenido valor de lavarte la cara el día de la misa de tu padre?” (García Lorca, 2010, p. 104). En mi opinión vuelve a ser esto una distorsión temporal orquestada conscientemente por Lorca, pues según la edición Losada de 2010, la palabra “muerte” debía ser sustituida por la de “misa”⁹. Sin embargo, yo pienso que esta confusión es completamente adrede ya que esto podría deberse al estrés normal que producen estas situaciones (muerte, velatorios, responsos, entierros, funerales, testamentos, etc.) en las personas, por lo tanto, no me parece descabellado que Lorca generara esta confusión respecto a la percepción del tiempo y de los acontecimientos en la propia Bernarda y lo expresara así en su intervención, pues recordemos que sale de la reunión donde se han hecho las particiones y está contrariada por la poca herencia que les ha quedado a cuatro de sus hijas, exceptuando a Angustias.

“Martirio: Esta noche pasada no me podía quedar dormida del calor.” (García Lorca, 2010, p. 109). De nuevo no sabemos si ha pasado sólo un día o más, no sabemos si la noche pasada a la que alude Martirio es la siguiente al velatorio u otra diferente. Pero todo apunta a que ha pasado más de uno o dos días porque en un comentario posterior de La Poncia se lee: “Era la una de la madrugada y salía fuego de la tierra. También me levanté yo. Todavía estaba Angustias con Pepe en la ventana.” (García Lorca, 2010, p. 110), así que parece que estos encuentros se darán algunos días de después del velatorio. Este paso del tiempo se apoya en una intervención posterior de Martirio en el que asegura que Adela “(...) ¡no duerme apenas!” (García Lorca, 2010, p. 114); se infiere que se ha hecho habitual que no duerma, por

⁸ En la edición de Losada 2010 se aboga por un error. En esta edición la aclaración se encuentra en la nota al pie número 11.

⁹ Esta aclaración se encuentra en la edición Losada 2010 en la nota al pie número 13.

lo que ya han pasado algunos días desde que sabe que su amante, Pepe el Romano, está rondando a Angustias.

De nuevo aparece una referencia temporal engañosa ya que La Poncia le increpa a Adela un comportamiento algo deshonesto: "(...) ¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana? (García Lorca, 2010, p. 117). La Poncia destaca que este comportamiento se dio el segundo día que fue Pepe a hablar con Angustias, por lo que ya han pasado varios días desde que ronda a Angustias y algunos más desde el velatorio del padre de Adela.

Nuevamente La Poncia nos dice qué hora es: "Hace un minuto dieron las tres." (García Lorca, 2010, p. 121). Las tres de la tarde, sabemos que hace mucho calor, pero ¿de qué día? No lo sabemos, no nos lo aclara García Lorca.

Martirio, en una conversación con Amelia, comenta que hay movimiento en el corral y además: "(...). Ya lo he oído otras noches." (García Lorca, 2010, p. 125). Sabemos, entonces, que Pepe aprovecha la excusa de visitar a Angustias para yacer con Adela, y esto parece que se repite desde hace algunos días.

Desde mi punto de vista, la intervención que deja más clara la maleabilidad del tiempo en esta obra dramática es la siguiente: "Angustias: Pepe lleva más de una semana marchándose a la una. Que Dios me mate si miento." (García Lorca, 2010, p. 136). Según esta afirmación ya han pasado más o menos diez días desde el velatorio de su padrastro.

En el tercer acto tenemos el mayor número de acontecimientos y se suceden de manera frenética desde el punto de vista del lector/espectador. "Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda. Es de noche. (...)" (García Lorca, 2010, p. 141). Ya ha llegado la noche en la escena creada por García Lorca y paradójicamente esta noche concreta se da en el patio interior de la casa de Bernarda, también manifiesto. Es decir, mientras va transcurriendo la luz del día a la noche también se produce una transición en el interior de la casa: de la rigidez de la primera acotación del primer acto a la laxitud de esta primera acotación, correspondiente al tercer acto, además, esta inestabilidad o desmoronamiento del orden social moral impuesto se apoya en el tipo de luz, ya mezclada con azul, pues Adela y la esperanza ya han dejado de ser puras.

Por otra parte, Prudencia en la apertura del tercer acto anuncia que se va ya porque, según dice: "Ya me voy. Os he hecho una visita larga. (*Se levanta.*)" (García Lorca, 2010, p. 141), por lo que podemos inferir que lleva toda la tarde, dato que apunta a este tiempo tan elástico y deformado, casi como el de los relojes de Dalí en ese maravilloso cuadro llamado *La persistencia de la Memoria*. Además, Prudencia pregunta por el anillo de compromiso, de pedida, Angustias se lo muestra: "se lo alargó"; esto no quiere decir otra cosa que ya ha habido

acercamientos entre las familias para formalizar el enlace matrimonial, así pues, concluimos que ya ha pasado algún tiempo, pues eso nos indica que ya se ha producido la entrega del anillo con el que se comprometen las partes.

Otra pesquisa temporal que nos da nuestro poeta es el comentario de Bernarda sobre lo que se ha gastado en los muebles para la casa de Angustias como futura esposa de Pepe el Romano: “Dieciséis mil reales he gastado.” (García Lorca, 2010, p. 146). Este dato nos informa de que es probable que ya hayan pasado algunas semanas, pues da a entender que ya tienen los muebles comprados y siendo una familia poderosa, lo más probable es que estos hubieran sido adquiridos en la capital de la provincia, así que todo apunta a que desde el velatorio del padre de las hermanas de Angustias han pasado entre dos y tres semanas.

Por otro lado, Angustias se queja de Pepe diciendo: “Yo lo encuentro distraído. Me habla siempre como pensando en otra cosa. (...)” (García Lorca, 2010, p. 148) y vuelve a confirmar: “Muchas noches miro a Pepe con mucha fijeza y (...)” (García Lorca, 2010, pp. 148-9). Estas dos intervenciones nos confirman mediante ese adverbio temporal “siempre” y por medio de la expresión “muchas noches” que las visitas de Pepe el Romano ya son algo habitual, es decir, que Pepe va a casa de las Alba como algo cotidiano desde hace algún tiempo.

Seguimos atando cabos: “Bernarda: ¿Sigue tu hijo viendo a Pepe a las cuatro de la mañana? ¿Siguen diciendo todavía la mala letanía de esta casa?” (García Lorca, 2010, p. 154). Esta construcción verbal perifrástica nos indica que se ha producido un hecho de forma reiterativa durante algún tiempo de un pasado muy cercano, de esta manera no nos cabe otro remedio que asumir que ha pasado algo más de dos o tres semanas desde la muerte y velatorio de Benavides.

La “puntilla” por usar un término taurino, nos la da Lorca con la criada: “Hay quien cree que habló muchas noches con Adela.” (García Lorca, 2010, p. 155). Aquí ya está claro, mediante el comentario malintencionado, con cierta inocencia gastada y envenenada, la criada ofrece la prueba de oro para hacernos ver que Pepe y Adela se ven a escondidas desde antes del velatorio de su padre y, por supuesto, da a entender que la frecuencia de estos encuentros se ha visto incrementada desde que se sabe que va a contraer matrimonio con Angustias, da incluso la sensación de agobio irreflexivo, de desesperación por la pérdida del ser amado. Este comentario de la criada se apoya perfectamente en la respuesta de ella misma, quien dice: “Bernarda está aligerando la boda y es posible que nada pase.” (García Lorca, 2010, p. 156), es decir, flota en el ambiente una sensación de temor y ya es casi un secreto a voces; si la criada dice esto es porque lo sabe de buena tinta, ya que, probablemente, sea a ella a la que le haya tocado estar en medio de todos los arreglos para agilizar el matrimonio.

Martirio, que ya sabe de los encuentros amorosos y “deshonrosos” de su hermana con Pepe, hacia el final del tercer acto, ya en el clímax, le increpa a la propia Adela: “(*En voz alta.*) Ha llegado el momento de que yo hable. Esto no puede seguir así.” (García Lorca, 2010, p. 162), más por celos que por salvaguardar la honra, la descubre en el corral con Pepe. Este uso de este tiempo verbal compuesto, el pretérito perfecto compuesto, implica que ya ha pasado mucho tiempo.

Por otra parte, hay que destacar que una mujer sabe que está embarazada cuando ya ha habido una falta del ciclo, así pues, al final del segundo acto cuando apalean a la hija de la Librada, ella se lleva las manos al vientre como protegiendo a su cría, esto quiere decir que en este final del segundo acto habían pasado por lo menos dos semanas desde el primer encuentro de Adela con Pepe.

2.3.3. Significado de los espacios.

Respecto a los espacios y a sus significados son interesantes los apuntes escénicos de Doménech (2008), quien analiza estos aspectos con gran acierto. Empecemos, pues, con el significado de las puertas y de sus componentes. La puerta es, en esta casa de las Alba, representación de dos espacios muy diferentes que simbolizan el afuera y el adentro, que se puede aunar con más interpretaciones como las dialécticas “vida-muerte” o “ética personal / moral establecida”. La puerta, sean cualesquiera las interpretaciones que empleemos, siempre es la frontera entre la cárcel de la moral establecida por Bernarda y el espacio que queda afuera es la libertad individual, el deseo, el amor libre, el ser honesto con uno mismo, etc. Por esta razón está obsesivamente presente en la obra, en forma de diálogos o de acotaciones y, de la misma manera, se repite muchas veces el verbo “salir”, conjugado dependiendo de la persona gramatical. Pongo algunos ejemplos:

“Criada: Por la puerta se va a la calle. Las sobras de hoy son para mí.” (García Lorca, 2010, p. 80).

“Criada: (...) Fastíciate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastíciate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral! (...)” (García Lorca, 2010, p. 81).

“([...] *Sale Angustias por otra puerta, la que da al patio*) (García Lorca, 2010, p. 86).

Bernarda con mala gana interviene así: “(*A Magdalena, que inicia el llanto*) Chist. (*Golpea con el bastón.*) (*Salen todas.*) (*A las que se han ido*) ¡Andar a vuestras cuevas a criticar todo lo que habéis visto! Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de mi puerta.” (García Lorca, 2010, p. 86), en este comentario de Bernarda vemos exactamente eso: su cárcel, el arco de

la puerta es la frontera entre su dominio y los demás, es en el lugar-fuero en el que se siente realmente cómoda, pues como sabemos por el diálogo entre La Poncia y la criada, desde la muerte del padre de Bernarda no entraba nadie en la casa y, suponemos, que las salidas se producían con cuenta gotas.

Así anuncia el presidio Bernarda a sus hijas:

Pues busca otro, que te hará falta. En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros 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 bordaros el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas.

(García Lorca, 2010, p. 88).

De forma metafórica y casi física se tapiaban las ventanas y las puertas de la casa, durante los próximos ocho años no se podrá salir ni entrar de la casa, de esta manera tan cargada de perversión se empieza a anular y a “castrar” a las “muchachas” de la casa. Recordemos que el viento en Lorca es engendrador, es dador de vida y masculino, así pues, queda prohibido hacer cualquier cosa que no sea estar de luto por ocho eternos años.

“Amelia: (*A La Poncia.*) Abre la puerta del patio a ver si nos entra un poco el fresco.” (García Lorca, 2010, p. 109).

Llama mucho la atención que se vuelve a hablar de fresco (viento, aire) porque recordemos que ellas están presas física y emocionalmente, están vivas para amar, pero muertas en vida. “La muerte en vida, la frustración de no poder realizarse, de querer y no poder, es uno de los temas principales -tal vez el único tema- de toda la obra de Lorca” (Gibson, 1998, pp. 154-5).

La puerta es el primer obstáculo de la casa para vivir en libertad, por eso deben espiar; este verbo tiene una semántica especial ya que implica hacer algo sin el consentimiento de otro, así, en esta obra, yo creo que tiene una importancia capital porque a ellas se les niega conocer, experimentar y sentir. Son presas de Bernarda y de sus propias frustraciones: “(*Ríen todas. Amelia se levanta corriendo y espía por una puerta.*)” (García Lorca, 2010, p. 113).

El diálogo que se da entre La Poncia y Adela es magnífico:

Adela: Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre: “¡Qué lástima de cara! ¡Qué lástima de cuerpo, que no va a ser para nadie!”. ¡Y eso no! ¡Mi cuerpo será de quien yo quiera!

La Poncia: (*Con intención y en voz baja.*) De Pepe el Romano. ¿No es eso?

Adela: (*Sobrecogida.*) ¿Qué dices?

La Poncia: ¡Lo que digo, Adela!

Adela: ¡Calla!

La Poncia: (*Alto.*) ¿Crees que no me he fijado?

Adela: ¡Baja la voz!

La Poncia: ¡Mata esos pensamientos!

Adela: ¿Qué sabes tú?

La Poncia: Las viejas vemos a través de las paredes. ¿Dónde vas de noche cuando te levantas?

Adela: ¡Ciega debías estar!

La Poncia: Con la cabeza y las manos llenas de ojos cuando se trata de lo que se trata. Por mucho que pienso no sé lo que te propones. ¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana?

Adela: ¡Eso no es verdad!

La Poncia: ¡No seas como los niños chicos! Deja en paz a tu hermana y si Pepe el Romano te gusta te aguantas.

(*Adela llora.*)

Además, ¿quién dice que no te puedas casar con él? Tu hermana Angustias es una enferma. Ésa no resiste el primer parto. Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo que se morirá. Entonces Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra: se casará con la más joven, la más hermosa, y ésa eres tú. Alimenta esa esperanza, olvídale. Lo que quieras, pero no vayas contra la ley de Dios.

Adela: ¡Calla!

La Poncia: ¡No callo!

Adela: Métete en tus cosas, ¡oledora!, ¡pérfida!

La Poncia: ¡Sombra tuya he de ser!

Adela: En vez de limpiar la casa y acostarte para rezar a tus muertos, buscas como una vieja marrana asuntos de hombres y mujeres para babosear en ellos.

La Poncia: ¡Velo! Para que las gentes no escupan al pasar por esta puerta.

(García Lorca, 2010, pp. 116-8).

Este diálogo muestra la realidad carcelaria que es la vida en la casa de las Alba. Todas las referencias que se dan giran en torno a ese mismo tema, el tema lorquiano por excelencia: la falta de libertad, sujeto de la propia ética personal. La Poncia aquí es el desdoblamiento de Bernarda, la carcelera principal, ya La Poncia diría al principio de la obra: "soy buena perra". En este caso creo, además, que es La Poncia la que cumple con su papel de avisadora, para impedir la tragedia, ya cantada en estos momentos. Es la propia Adela la que sentencia lo siguiente:

Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada, por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca. ¿Qué puedes decir de mí? ¿Que me encierro en mi cuarto y no abro la puerta? (...).

(García Lorca, 2010, p. 118).

Por otra parte, el coro de los segadores insiste en esto mismo, en abrir la cárcel, dice así: “Abrir puertas y ventanas (...)” (García Lorca, 2010, p. 123). Este canto, como ya se ha apuntado más arriba, es una letrilla para ensalzar el amor libre.

Cuando sucede el linchamiento de la hija de la Librada, vemos a las mujeres de la casa con ganas de salir a la calle, pero ninguna se atreve a hacerlo, todas le tienen miedo a Bernarda:

Criada: (*Entrando.*) ¡En lo alto de la calle hay un gran gentío y todos los vecinos están en sus puertas!

(*Salen y sale Bernarda. Se oyen rumores lejanos. Entran Martirio y Adela, que se quedan escuchando y sin atreverse a dar un paso más de la puerta de salida.*)

(García Lorca, 2010, p. 138).

Las puertas en esta obra son un símbolo del dominio (arquitectónico y espiritual). Hasta los perros devuelven al hijo asesinado por su madre, la hija de la Librada, al dominio:

La Poncia: Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros, con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos.

(García Lorca, 2010, pp. 139-40).

Bernarda, que se mantiene en su señorío, dictamina: “(*Bajo el arco.*) ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!” (García Lorca, 2010, p. 140). Como explica Doménech el arco de la puerta es el límite del dominio y apunta, también, que sólo se sale de esa casa cuando se muere. (Doménech, 2008).

Prudencia en el tercer acto comenta: “Ya sabes sus costumbres. Desde que se peleó con sus hermanos por la herencia no ha salido por la puerta de la calle. Pone una escalera y salta las tapias del corral.” (García Lorca, 2010, p. 142). ¡Hasta dónde llega el no querer atravesar una puerta!, el propio marido de Prudencia salta los techos. Realmente parece un pueblo de agorafóbicos.

En la nana cantada por María Josefa se lee: “(...) La puerta sola se abrirá (...)” (García Lorca, 2010, p. 158). Ciertamente es recurrente el tema de la asfixia y la falta de libertad. La misma Adela dice tras cantar la nana: “¿Vas a abrirme la puerta? ¿Quién eres tú?” (García Lorca, 2010, p. 159).

Volvemos a encontrar esta obcecación de las puertas en la casa, sobre todo las del corral, de las que se hablará más tarde.

En el tercer acto Lorca imprime un ritmo nervioso, se masca la tragedia, ahora sí está más presente y este ritmo sube de intensidad el relato del drama:

“Martirio: (*En voz baja.*) Adela. (*Pausa. Avanza hasta la misma puerta. En voz alta.*) ¡Adela!” (García Lorca, 2010, p. 162).

“(Se oye un silbido y Adela corre a la puerta, pero Martirio se le pone delante.)” (García Lorca, 2010, p. 165).

“Adela: ¡Quítate de la puerta!” (García Lorca, 2010, p. 165).

“La Poncia: (*En la puerta.*) ¡Abre!” (García Lorca, 2010, p. 168).

“Bernarda: (*En voz baja, como un rugido.*) ¡Abre, porque echaré abajo la puerta! (*Pausa. Todo queda en silencio*) ¡Adela! (*Se retira de la puerta.*) ¡Trae un martillo! (*La Poncia da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale.*) (...)” (García Lorca, 2010, pp. 168-9).

Por otra parte, el corral es el lugar de los instintos, siempre aparece, siempre se nombra y está presente cuando se ama, es el lugar de los hombres, de las pasiones libres, de la libertad lorquiana. Adela y Pepe se encuentran y se aman en este lugar. Es el lugar donde se engendra (recordemos la paja en el cuerpo de Adela cuando es descubierta por Martirio: su martirio y calvario).

El corral se nombra trece veces en la obra y siempre tiene que ver con el amor, con la pasión, con el sexo y con la libertad. La puerta del corral es en esta obra el umbral de la libertad, es el símbolo de la dialéctica entre esta castigadora y condenadora libertad que lleva irremediabilmente al destino trágico y la sumisión a la moral imperante. La insistencia de las puertas, en particular las del corral es abrumadora, con lo que se logra que el lector-espectador empatice y sienta, de la misma manera, la claustrofobia de las mujeres de la casa. Debemos tener en cuenta que están todas obligadas a permanecer en un cáustico encierro de ocho años, pero la madre de Bernarda, María Josefa está realmente encerrada dentro del cautiverio impuesto por Bernarda. Algunas de las intervenciones más representativas del protagonismo del corral son las siguientes:

“Fastídate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!” (García Lorca, 2010, p. 81).

El marido muerto de Bernarda, que seguramente era un mujeriego insalvable abusaba de su autoridad con la criada, por eso se expresa de esta manera. Y es en la puerta del corral donde se da el abuso y la indefensión de la criada. Respecto a esto hay que hacer notar lo siguiente: “en ninguna obra de Lorca se alude tan amargamente como en ésta a la esclavitud en que se

mantenía en la España de los años republicanos a las criadas, a cambio de un infame salario de hambre.” (Schonberg citado en Gibson, 1998, p. 443).

“Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatazos, (...).” (García Lorca, 2010, p. 96).

Martirio deja claro que el corral es el lugar de los hombres, podríamos decir que es un lugar más viril de todos los posibles. Es un lugar destinado a la brutalidad masculina y a la fuerza.

“Magdalena: ¡Ah! 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!” (...).” (García Lorca, 2010, p. 98).

Adela acude al corral, parece claro desde el primer acto que es ella la que va a disfrutar su amor con Pepe el Romano, de la manera más libre que puede tener en ese presidio. Ella es la que va al corral a pesar de la prohibición¹⁰.

“Adela: Trae cuatro mil bengalas amarillas y ponlas en las bardas del corral. Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder.” (García Lorca, 2010, p. 118).

Esta sentencia de la amante de la casa es excelente, en ella expresa la esencia de la heroína lorquiana; ella no va a renunciar a lo que ella es en esencia, ni a su ética, va a ser fiel a sí misma y a su amor. Sabe que su actitud la puede llevar a un destino doloroso, pero no va a dejar de ser leal a sí misma.

Veamos más deferencias a este espacio fetiche:

“Martirio: ¿Y no se habrá escapado a medianoche al corral? A Pepe le gusta andar con la luna.” (García Lorca, 2010, p. 127) ¹¹.

“Bernarda: El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. (A voces.) ¡Trabadlo y que salga al corral! (*En voz baja.*) Debe tener calor.” (García Lorca, 2010, p. 143) ¹².

“Adela: El caballo garañón estaba en el centro del corral. ¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro.” (García Lorca, 2010, p. 149)¹³.

¹⁰ Esta intervención ya se explicó en la simbología de los espacios.

¹¹ Esta sentencia de Martirio ya se explicó la simbología de los espacios.

¹² Esta declaración de Bernarda se explicó en la simbología de los espacios.

¹³ Esta sentencia de Adela fue analizada en la simbología de los espacios.

“(Martirio bebe agua y sale lentamente mirando hacia la puerta del corral. Sale La Poncia.)” (García Lorca, 2010, p. 153).

“(Se va cantando. Entra Adela. Mira a un lado y otro con sigilo, y desaparece por la puerta del corral. (...).” (García Lorca, 2010, p. 159).

(Sale. Martirio cierra la puerta por donde ha salido María Josefa y se dirige a la puerta del corral. (...).” (García Lorca, 2010, p. 162).

Estas tres últimas intervenciones demuestran lo que se ha dicho del corral, lo expresan claramente. Tienen calor por el ardor amoroso frustrado, en aquellas que se niegan a experimentarlo y, en Adela el calor se produce por la necesidad de volver a yacer frenéticamente.

“Adela: Yo soy su mujer. (A Angustias.) Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león.” (García Lorca, 2010, pp. 166-7).

Adela expresa, con vehemencia exacerbada, el deseo, motivación personal que dirige la conducta personal hasta el final trágico.

Por otra parte, la casa es un espacio polisémico. Es la estructura arquitectónica; es, también, el dominio de Bernarda, el gobierno de los afectos de sus hijas; además es la representación del honor de la familia; la honra de las mujeres y la fuerza del qué dirán y de las apariencias; del mismo modo, es la simbolización del convento de clausura que, como sabemos, es un tema recurrente en Lorca: el encierro le obsesiona al poeta. Veamos las acepciones:

“Bernarda: Sí, para llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas.” (García Lorca, 2010, p. 87). Bernarda expresa de esta manera su dominio, su casa, su señorío.

“Bernarda: Pues busca otro, que te hará falta. En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. (...) Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. (...)” (García Lorca, 2010, p. 88).

En este caso se expresa el control sobre las emociones y la vida de sus hijas y de su propia madre. Ella aquí es la gobernanta de la cárcel en la que ella convierte su casa y, además, expresa la tradición, el honor de la familia, nombra a los hombres de su casa, ya fallecidos.

“Magdalena: (...) ¡Ah! Ya se comenta por el pueblo. Pepe el Romano viene a casarse con Angustias. Anoche estuvo rondando la casa y creo que pronto va a mandar un emisario.” (García Lorca, 2010, p. 99).

Aquí vemos cómo la casa se refiere a la arquitectura en sí y al mismo honor familiar, pues el “rito” de la petición de la mujer, futura novia, por parte del futuro prometido se realizaba mediante un acercamiento de los señores (o señora) de las casas que se unirían. Así se hacía la petición de mano, o como dice Bernarda en el tercer acto conversando con Prudencia: “Vienen a pedirla (...)”. De esta manera, tenemos en esta intervención, un producto híbrido entre lo que es una casa y su honor y su honra.

“Amelia: ¡Después de todo dice la verdad! ¡Angustias tiene el dinero de su padre, es la única rica de la casa y por eso ahora, que nuestro padre ha muerto y ya se harán particiones, vienen por ella!” (García Lorca, 2010, p. 100).

La herencia que obtiene Angustias es parte de la tradición de herencias que se hacía ante notario y, al ser ésta una familia de dinero, realmente caciquil, los notarios iban a las casas a petición del señor, o de la señora, en este caso, Bernarda. Aquí la casa es el símbolo del poder, del dinero y de la herencia que se lleva Angustias y que aportaría de esta manera a modo de dote, pues la mujer, al ser parte de un trueque comercial, se entrega cosificada a su nuevo dueño, el marido:

Magdalena: Pepe el Romano tiene veinticinco años y es el mejor tipo de todos estos contornos. Lo natural sería que te pretendiera a ti, Amelia, o a nuestra Adela, que tiene veinte años, pero no que venga a buscar lo más oscuro de esta casa, a una mujer que, como su padre habla con la nariz.

(García Lorca, 2010, p. 100).

Vemos en este comentario la realidad del amor establecido por la sociedad más perversa, mantenedora de la tragedia femenina. Asistimos al interés que demuestra Pepe el Romano por el dinero de Angustias, “lo más oscuro” de las Alba. Se pone de manifiesto la falta de amor en la institución del matrimonio; es una diligencia, un mero trámite eclesiástico (y civil) mediante el cual se permite “amar” y ser activo sexualmente. De hecho, en esta institución se permitía hasta la violación. Y conviene resaltar que las verdaderas vocaciones que se imponían a la mujer eran las de ser esposa y madre, tal y como pasa en *Yerma*.

“Bernarda: (*Golpeando con el bastón en el suelo.*) ¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo! ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro!” (García Lorca, 2010, p. 106).

Bernarda es el símbolo del mandato tiránico. Asegura que gobernará en los afectos de las hijas. Sólo con la muerte de ésta se podrían liberar del yugo.

“La Poncia: No os tengo ley a ninguna, pero quiero vivir en casa decente. ¡No quiero mancharme de vieja!” (García Lorca, 2010, p. 118).

Esta expresión de “casa decente” es el símbolo mismo de la honra. La Poncia es cómplice de esta castración y del miedo al “qué dirán”, ella intenta controlar a Adela para que la casa permanezca decente:

Bernarda: ¡Silencio digo! Yo veía la tormenta venir, pero no creía que estallara tan pronto. ¡Ay, qué pedrisco de odio habéis echado sobre mi corazón! Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación. ¡Fuera de aquí! (*Salen. Bernarda se sienta desolada. La Poncia está de pie arrimada a los muros. Bernarda reacciona, da un golpe en el suelo y dice:*) ¡Tendré que sentarles la mano! Bernarda, ¡acuérdate que ésta es tu obligación!

(García Lorca, 2010, p. 131).

Bernarda es una diabla, ella es dura como el pedernal y hace a sus hijas sumisas para poder vivir en la armonía que ella necesita, que no es otra que la de la mentira. No le gusta la gente ni el pueblo; odia a todos y lo que hace siempre es por el “qué dirán”, por las apariencias. No quiere a sus hijas, tampoco a su madre. Las cinco cadenas es una metáfora brillante para cristalizar esta condena en vida que es ser mujer, en este drama de feminidades. Me interesa en este punto llamar la atención sobre un diálogo que mantiene en el primer acto Bernarda con la criada:

Bernarda: Ve con ella y ten cuidado que no se acerque al pozo.

Criada: No tengas miedo que se tire.

Bernarda: No es por eso... Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana.

(García Lorca, 2010, pp. 89-90).

Observamos estupefactos que le da igual si se mata, lo que no tolera es que hablen de ella las vecinas, vemos a la Bernarda más déspota.

Cabe apuntar que la casa se nombra de diferentes maneras en la obra. Se la nombra como casa, dominio, convento y cárcel. Todas ellas son sinónimos, pues esta casa es todo esto.

Por último, voy a halar del patio. Este lugar limítrofe de la casa es el único permitido para que las mujeres estén, es una especie de “calle” alternativa al encierro. Es el lugar en el que están los hombres durante el duelo en la casa de Bernarda y es el lugar que se señala cada vez que se siente el agobio. Vemos cómo se alude al patio en algunas intervenciones:

“Bernarda: (*A la Criada.*) Déjala que se desahogue en el patio.” (García Lorca, 2010, p. 89).

La Poncia hablando de Angustias a Bernarda dice:

Ella lo ha hecho sin dar alcance a lo que hacía, que está francamente mal. ¡Ya me chocó a mí verla escabullirse hacia el patio! Luego estuvo detrás de una ventana oyendo la conversación que traían los hombres, que, como siempre, no se puede oír.

(García Lorca, 2010, p. 91).

El patio adquiere un simbolismo paralelo junto a la maleabilidad temporal y al cromatismo, pues justo al final, en el tercer acto la luz blanca se contamina de tintes azulados, el espacio de la casa se amplía, la casa deja de ser sólo el interior y se amplía al patio, símbolo de la próxima muerte de Adela, de la esencia de esta tragedia lorquiana, pues como sabemos de este penal no sale nadie si no es con los pies por delante: “Angustias: (*Sujetándola.*) De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo, ¡ladrona! ¡deshonra de nuestra casa!” (García Lorca, 2010, p. 167).

3. **LA ESPERANZA PERDIDA: ¿VERDADERA ESENCIA DE LA TRAGEDIA? LAS PULSIONES INCONTROLADAS COMO CAUSA DEL DESTINO INEXORABLE. “LA MORAL VIEJA” COMO ENGENDRO DE LA TRAGEDIA. LA TRAGEDIA GRIEGA EN LORCA**

Federico García Lorca escribe farsas, dramas y tragedias. Como sabemos, *La casa de Bernarda Alba* tiene un subtítulo, “Drama de mujeres en los pueblos de España”; el mismo Lorca indica algo aquí, él no calificó ésta, que sería la última obra antes del magnicidio del que fue objeto, como tragedia; sí lo hace en *Bodas de Sangre* que lo subtitula “Poema trágico en tres actos y siete cuadros” y en *Yerma*, cuyo subtítulo es “Poema trágico en tres actos y seis cuadros”. Así que, como nos lo arrebataron, no sabemos qué obras exactamente tenía en mente o los porqués de llamar a una tragedia como *La casa de Bernarda Alba*, drama. En fin, nunca sabremos realmente las razones de esta decisión, pero lo que sí está claro es que Lorca era extremadamente inteligente y sagaz, por lo que, seguro que había alguna razón para titularla como drama (escrita en prosa y no en verso) y no como tragedia; Yo pienso que se debe a razones puramente formales y no de fondo.

En primer lugar, él manifestó en varias ocasiones lo que pensaba de las tragedias, las cuales debían tener cuatro personajes y coros y realizarse en tres actos (Gibson, 1998). Así pues, es probable que por asuntos estrictamente formales no la subtitulara como tragedia.

En segundo lugar, en una de las lecturas que hizo después de escribir la obra, sabemos que manifestó la ausencia de lirismo en esta obra: “¡Ni una gota de poesía! (...) ¡Realidad! ¡Realismo puro! (Gibson, 1998, p. 438). Por lo que parece razonable pensar en que formalmente estaba realizando un drama, aunque el trasfondo es totalmente trágico.

Sin embargo, tal y como se ha manifestado muchas veces, a esta obra, que es denominada por bastantes estudiosos “tragedia rural”, se la integra dentro de lo que se ha dado en llamar “trilogía rural” y es considerada una tragedia, esto está ampliamente consensuado. Más allá de la nomenclatura que se le quiera asignar, se defiende la unidad de *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Así lo manifiesta explícitamente Ricardo Doménech (2008). En este sentido quiero destacar algo que me parece interesante respecto al sentido unitario de estas tres tragedias: en *Bodas de Sangre*, la novia provoca dos muertes, la del marido y la del amante; en *Yerma*, la protagonista asesina a su marido; y en *La casa de Bernarda Alba*, Adela se suicida. Yo veo una progresión de la violencia de menor a mayor respecto a la heroína; en este sentido contemplo aún más la unidad de estas tres obras dramáticas, de estas tres tragedias.

Parece que hay unidad manifiesta en estas tres obras, pero siempre quedarán sombras de duda, pues sabemos que Lorca estaba trabajando en una trilogía, pero yo no estoy segura de que ésta, *La casa de Bernarda Alba*, formara parte desde un primer momento de ésta en la mente del propio Lorca.

De todas maneras, la tragedia en Lorca tiene unas peculiaridades específicas que la hacen distinta e inconfundible respecto a otros escritores y respecto a la tragedia en la que se basa

para construir una tragedia nueva, adaptada a la España del siglo XX, pero nacida de la de la Grecia clásica.

Lorca crea una tragedia con diferencias notables respecto a la tragedia griega clásica. Lo primero que la hace diferente es que se separa de la esencia política de aquella. En la Grecia ática la tragedia se da dentro de un proceso político enormemente importante y transcendental, que es el nacimiento de la democracia. Además, la tragedia helénica da el protagonismo de sus temáticas a los dioses, héroes y semidioses, como seres superiores al ser humano, esto tiene enorme importancia porque la temática principal que expresa la tragedia en Grecia es la dialéctica entre la “libertad y consecuencias” y “destino y falta de responsabilidad”; Lorca no sólo crea una tragedia nueva, actual y actualizadora, sino que le otorga el protagonismo de ésta a un sujeto dramático que estaba silenciado, tanto en la actuación como en la realidad, que no es otro que la mujer.

La tragedia griega crea un proceso de reflexión grupal en torno a la libertad de elección y el destino al que estaban inapelablemente sentenciados aquellos dioses o héroes a los que daban vida dramaturgos como Esquilo, Sófocles y Eurípides. Este “fatum” genera un razonamiento en el ser humano, que acude al teatro, en torno a la libertad individual y a la atribución de las consecuencias de la individual utilización y responsabilidad de la libertad frente a la falta de autonomía asumida por el destino. Aristóteles decía que la función de la tragedia era esencialmente la catarsis y ésta se conseguía mediante el terror y la piedad, o sea, mediante la mimesis y la catarsis. Este proceso de catarsis o purificación tiene sentido, pues los espectadores eran conocedores del argumento del mito que se contaba mediante la tragedia, sin embargo, se lograba este estado emocional “dionisiaco” porque la tragedia tenía ese poder en el ser humano.

¿La esperanza perdida es la que hace desesperarse a Adela y finalmente suicidarse? El destino en la tragedia griega es, como se ha comentado, ineludible para el héroe. Dependiendo del enfoque que el autor que dé a la tragedia, éste asumirá una oposición más o menos fuerte ante su destino, algunos héroes lo asumen con entereza y severidad, otros con incomprensión y falta de la sumisión esperada; pero lo que está claro es que Adela no se somete a un destino que aniquila su esencia humana, se opone sin descanso, cada vez con mayor oposición, hasta la negación de la misma ley moral establecida por la sociedad y la tradición (recordemos que rompe el bastón de mando de Bernarda). Adela es la representación de la desesperanza, mientras le queda algo de esperanza vive, se opone, niega la moral, pero cuando cree que no va a poder vivir nunca más el amor de Pepe el Romano se quita la vida, se desespera y se desesperanza. Para concretar esta idea quiero tomar prestadas unas palabras del gran dramaturgo español, creador de *Historia de una escalera*, el enorme Buero Vallejo:

Numerosas veces he expuesto mi convicción de que el meollo de lo trágico es la esperanza. Afirmación es ésta abruptamente opuesta a la general creencia de que, mientras hay esperanza, no hay tragedia. La tragedia equivaldría, justamente, a la desesperanza: el hado adverso destruye al hombre, la necesidad vence a sus pobres tentativas de actuación libre, que resultan ser engañosas e incapaces de torcer el destino.

(Buero Vallejo, 1972, p. 34).

Lorca genera una dialéctica en toda su obra entre ética y moral, así nos lo hace notar Valera Álvarez (2009). La ética de Adela es ser libre, amar a quien quiere, cuando quiere y como quiere; los convencionalismos sociales y la moral impuestos por la cultura le frenan y frustran sus deseos de libertad. La tragedia se da porque Adela no puede ser libre porque la sociedad establece ciertas reglas rígidas; este freno le hace sufrir y encona los ánimos hasta que estalla verdaderamente la tragedia.

La tragedia misma es, en el nivel de diálogo con la cultura, el tema de la obra, pues el poeta nos enfrenta a la paradoja real de la existencia: la tensión vital entre libertad y tradición, pues ambas son necesarias y, a la vez, pueden, si no hay un equilibrio, destruir la finura frágil de lo humano. Lorca nos deja interrogantes sobre el amor, nos cuestiona si es realmente un instinto o si es libertad, es decir, discernimiento y diálogo; si pertenece a la esfera de lo privado, de lo público o es un tema religioso o, incluso metalingüístico, en el sentido de permanecer contextualizado en el marco de una mentalidad, como forma de aproximarnos a eso en lo que vivimos sumergidos y que llamamos civilización. Pareciera que Lorca planteara la pregunta: ¿cuál es el papel histórico del amor en toda su complejidad respecto a la libertad humana?

Adela se desespera y se suicida cuando Martirio le hace creer que su madre ha matado a Pepe el Romano, en ese preciso momento es cuando se cuelga y muere. Pierde la esperanza de estar con Pepe porque lo cree muerto; ella ya se había revelado, ya había mostrado la verdadera cara de su vitalidad, de su erotismo y ya había roto su encierro de forma simbólica y real, el problema es el destino trágico al que se enfrenta Adela, pues ese destino se manifiesta de manera permanente en forma de reglas, instrucciones, tradiciones, costumbres, entre otras, que conforman la cuerda (maroma) visible e invisible que lleva a la heroína de manera irreflexiva a quitarse la vida.

Las pulsiones incontroladas son las responsables de los comportamientos de las heroínas lorquianas, estos impulsos vitales y mortales, en una dialéctica permanente, son los que provocan la deriva trágica, pero esto ocurre porque la moral vieja, a la que critica severamente Lorca, es la que cercena la libertad esencial del ser humano, en definitiva, es la moral vieja - el destino- la que conforma lo perverso que genera el final trágico. Esta es otra diferencia con la tragedia griega clásica. En este sentido conviene citar las siguientes palabras:

(...) su didactismo apunta al ámbito de la ética, (...); pretende mostrar que la dignidad personal (éticamente entendida), está por encima de cualquier otra reivindicación. El teatro de Lorca apunta a una revolución ética, revolución que en el caso de las mujeres era un objetivo mucho más complicado, de ahí que nuestro autor tome a la mujer como sujeto dramático privilegiado. (Varela, 2009, pp. 95-6).

De la misma manera, hay que resaltar obligatoriamente la libertad “biológica” que defiende García Lorca, él lo llamo de dos maneras: “inclinación” y “natural”. Vamos viéndolo poco a poco en función de la fuente, *La casa de Bernarda Alba*.

La Poncia dice: “Pero les cuesta mucho trabajo desviarse de la verdadera inclinación. A mí me parece mal que Pepe esté con Angustias, y a las gentes, y hasta al aire. ¡Quién sabe si se saldrán con la suya!” (García Lorca, 2010, p. 135). Aquí tenemos a La Poncia más sensata y “lorquiana”, pues se posiciona a favor de la ética de la persona que defendía Federico; la inclinación es para nuestro Lorca la libertad por la que luchan sus heroínas, por la que lucha Adela y termina perdiendo porque, como ya se ha dicho, el gran antagonista de la libertad individual es esa moral establecida y perversa.

Magdalena en el segundo acto comenta con una clarividencia alarmante lo siguiente:

Pepe el Romano tiene veinticinco años y es el mejor tipo de todos estos contornos. Lo natural sería que te pretendiera a ti, Amelia, o a nuestra Adela, que tiene veinte años, pero no que venga a buscar lo más oscuro de esta casa, a una mujer que, como su padre habla con la nariz.

(García Lorca, 2010, p. 100).

Asistimos aquí a ese “natural” que es según Lorca por lo que hay que luchar a pesar de todo. Lorca defiende lo natural del ser humano que es seguir los instintos. Esa es la ética absolutamente hedonista lorquiana, totalmente rebelde. Esta naturalidad la encontramos en la monta de las potras por parte del semental al amanecer, por ejemplo. Para nuestro poeta la sociedad está viciada de esa cohibición de la naturalidad, entendida como instinto. La sociedad y la cultura son las antropófagas de la libertad esencial humana.

En Lorca la moral es la que funciona como “fatum”, es el destino inexorable, es como dice Varela: “el determinismo” es moral porque “el destino es social” y “lo biológico” es plenamente humano. (Varela, 2009, p. 96). Y ese “fatum” le es otorgado a la figura de Bernarda Alba, ella es el epicentro de esta visión tan perversa.

Es sumamente interesante cómo García Lorca conocía tan bien la cultura griega clásica que toma de ésta lo que le parece que le va a servir para sus propósitos dramáticos y desecha lo que no le interesa. En *La casa de Bernarda Alba* aparece el destino en varias ocasiones, la

mayoría de manera implícita, de hecho, toda la obra se maneja desde este mecanismo. Lorca lo nombra de varias maneras, así, éste puede tomar el nombre de suerte o “sino”. Veámoslo.

Martirio dice: “No, pero las cosas se repiten. Y veo que todo es una terrible repetición. Y ella tiene el mismo sino de su madre y de su abuela, mujeres las dos del que la engendró.” (García Lorca, 2010, p. 96). Vemos en este comentario que contiene todo lo que se apuntaba sobre el destino, pues se repite ya que es una “terrible repetición”, e incluso el “sino” se hereda: es un mal hereditario. La misma Martirio dice en otra ocasión: “No hables así. La suerte viene a quien menos la aguarda.” (García Lorca, 2010, p. 100), volvemos a ver este elemento, ahora llamado suerte, es decir, algo predispuesto absolutamente superior y no maleable por uno.

La Poncia usa la misma palabra “suerte” para referirse a su sino: “No. ¡Ya me ha tocado en suerte este convento!” (García Lorca, 2010, p. 121). Esta forma de referirse a la suerte es claramente el destino, sin lugar a dudas; Magdalena en el tercer acto cuando ella misma tira la sal en la mesa, Amelia le recrimina y Magdalena le contesta con soberbia y desdén: “Peor suerte que tienes no vas a tener.” (García Lorca, 2010, p. 145), en este caso el destino se entrelaza con algo muy arraigado en esa España que utiliza Lorca para crear su tragedia, pues la superstición era cosa diaria; Magdalena, en su rol de “avisadora” de presagios y tragedias le contesta de esa guisa a su hermana.

Hemos visto que de forma explícita Lorca desarrolla el tema del destino, pero hay formas implícitas en esta obra, y en todas, con las que queda claro este elemento. En este sentido quiero subrayar algo que me parece indispensable y esencial en Lorca y, por extensión, en toda su obra, pero por mantener el objeto de este ensayo, me centraré, como es obvio, en *La casa de Bernarda Alba*.

Este tema central es la mujer como objeto y no como sujeto de derecho, esto es clarísimo en esta obra, aunque lo vemos en las tres que forman esta llamada “trilogía rural”, pues en *Bodas de sangre* la novia se casa con alguien a quien no ama realmente, lo considera más una necesidad social y económica, pero no lo ama con los tuétanos de la médula, por utilizar una expresión con sentido lorquiano; en *Yerma* la protagonista mata a su marido, Juan, porque éste no le permite cumplir con su función maternal y reproductora; le asesina porque su tragedia no es no poder ser madre, sino no poder aniquilar a la sociedad y ser ella misma, convirtiéndose en madre con otro hombre; y en *La casa de Bernarda Alba*, Adela se permite amar hasta las últimas consecuencias, pero Lorca se encarga de dejar claro que la moral es más poderosa que la emancipación humana.

Quiero resaltar el comentario que hace Bernarda a Prudencia en el tercer acto, ésta le pregunta a Bernarda cuándo se va a prometer Angustias con Pepe el Romano, a lo que Bernarda contesta: “Vienen a pedirla dentro de tres días.” (García Lorca, 2010, p. 144),

Bernarda contesta a Prudencia con este comentario porque así es cómo se generaba el trueque de la mujer. La mujer era pedida por el padre del novio, generalmente, y se llegaba a unos términos de conveniencia, de dote, se hablaba del ajuar que aportaba la novia, entre otros formalismos. En todo este proceso ceremonial, la novia no podía hacer nada más que acatar las órdenes de su padre, o de su madre (en el caso de que éste estuviera muerto, como es el caso de la primogénita). Este “pedirla” tan peyorativo y apropiado para una mula, es el trato que recibía la mujer en la España de Lorca.

En esta obra observamos muchas críticas en forma de diálogos, frases hechas y acotaciones que dan cuenta de esto que se está analizando. La mujer está condenada a tejer el ajuar hasta que llegue alguien a pedirla; pasada cierta edad se convierte en solterona; la mujer no puede desear a nadie, no puede demostrar su parecer, porque la realidad es que no debe pensar. Lorca construye un arquetipo de mujer y de feminidad en cada una de los personajes, construye esa feminidad castradora y castrada de la que se hablaba en el primer capítulo de este ensayo, entreteje de forma minuciosa y delicada la percepción y autopercepción de la feminidad por parte de la sociedad y de la propia mujer, desarrolla la tragedia de la mujer real en una España recalcitrante, que ha conservado lo peor de la sociedad tradicional cristiana y que ha perdido la exquisitez del Islam de entre los siglos VIII a XV d.C., de los judíos y de la cristiandad moderada.

El fatalismo que describe y retrata Lorca en esta obra (y en todas) se refiere a esto mismo: al destino que tenía la mujer en esta sociedad. La mujer estaba condenada a sufrir, a ser hija, esposa y viuda sumisa de padre, del marido o de cualquier autoridad, fuera ésta familiar, civil o eclesiástica. Recordemos que en pleno siglo XX la mujer no podía abrir una cuenta bancaria sin la autorización explícita y firmada por el marido. El marido es apoderado y tutor legal de la mujer, considerada perpetuamente menor de edad, en esta España tan retrógrada que pinta García Lorca, la mujer es un objeto necesario para tener hijos, tener la casa limpia y la comida hecha, desde ningún punto de vista es percibida como sujeto, por lo tanto, no puede elegir, no puede sentir y, claro está, no puede amar. Esa es la mujer que llora García Lorca y a la que da voz dándole el protagonismo de sus tragedias.

Es muy interesante resaltar que Lorca le da una enorme importancia a la dimensión ritual de la cultura como son los rituales suplicantes, funerarios o catárquicos que pueden llegar hasta el sacrificio (a la manera de los mitos); pues el rito sacrificial es usado en aquella Grecia pretérita y en otras culturas paganas. Adela, por su parte, es sacrificada en sentido trágico (es una víctima de un sacrificio sacrílego) y hay infinidad de ejemplos en esta obra dramática, en los que se pone de manifiesto la necesidad de éste a través de una especie de intervención oracular recurrente, típico, por otra parte, de la cultura griega antigua.

Por último, cabe resaltar que tenemos una visión heredada del Romanticismo, sobre todo alemán. En Lorca vemos esa rebeldía opuesta a la sociedad, así como la destrucción de la persona, mediante el suicidio y la marginalidad, sobre todo emocional; además, vemos la percepción del amor como destructor e imposible. Todo esto se ancla perfectamente en esta corriente artística, el Romanticismo. Lorca bebe del Romanticismo español de una Rosalía de Castro, de un Espronceda o de un Bécquer, en este sentido.

4. LORCA TRÁGICO: ¿DRAMATURGO O POETA DRAMÁTICO

Mucho se ha hablado sobre esto, la cuestión de si Federico García Lorca es poeta, dramaturgo o poeta dramático. Lorca era ecléctico en sentido estético, tuvo una comprensión global de la estética y del arte en general. Como sabemos, tocaba el piano, pintaba, dibujaba, escribía ensayos en forma de conferencias; escribió prosa, poesía y teatro. Fue uno de los intelectuales más activos en los pocos años de producción que tuvo y fue enormemente fecundo y toda su obra es de altísima calidad.

No cabe duda de que era poeta como vocación principal, todo lo que produjo contenía poesía, fuera esto dibujos, sus conferencias o su teatro. Todo lo que nos dejó era poesía. Así pues, aunque este ensayo se centra en la última de sus obras, *La casa de Bernarda Alba*, debo resaltar esta poesía en toda su obra dramática.

A este respecto Buero Vallejo en su discurso de incorporación a la Real Academia Española, titulado *García Lorca ante el esperpento*, plantea lo siguiente: “Se dice que su teatro es poético, mas no auténticamente dramático; que el drama se diluye en los fragmentos versificados, meras añadiduras carentes de necesidad orgánica” (Buero Vallejo, 1972, p. 14). Como se explica en estas palabras, la crítica, siempre de forma genérica, ha comentado de esta manera simplista la obra teatral de Lorca; Buero lo expresa con una claridad meridiana: el teatro de Lorca no se difumina en el verso, el teatro de García Lorca gana con la versificación porque es tremendamente expresivo, porque este teatro es aglutinador de toda una cultura escénica y poética. Lorca gasta una terrible cordura y lo hace aunando la poesía con su teatro. Tiene un sentido totalizador.

En mi opinión el lenguaje poético que existe en toda la obra de Federico es esencial, consustancial al poeta dramaturgo y al dramaturgo poeta, pues sin este lenguaje no podríamos captar toda la semántica que, magistralmente, nos regaló Lorca y que está en forma de símbolo en su obra. En Lorca esta hiper o “meta poesía” es una estética total, que toma sentido cuando se estudia su obra en forma completa (la que le dio tiempo a realizar antes de que le arrebataran la vida, claro está). Es probable que su obra tuviera más sentido aún y menos interrogantes si hubiera vivido su ciclo natural de vida, pues con su asesinato nos robaron su madurez estética y creativa y hasta el duelo.

Sigo con Antonio Buero Vallejo:

El lenguaje prodigioso, habla popular que, sin perder su aire, se transforma en singular creación poética; la talla de los personajes, son aspectos que refrendan la consistencia trágica del postrer teatro de Federico. El paso de la prosa al verso, y aun al canto, en las escenas corales, cumple funciones reflexivas equivalentes a la de los antiguos estásimos¹⁴. Ni el coro de la tragedia ática ni estos, fragmentos de Lorca son meros adornos: si ciertos helenistas han acusado a algunos estásimos corales de gratuidad, otros han sabido

¹⁴ Cada uno de los cantos en la antigua tragedia griega que cantaba el coro entre actos.

demostrarles que no habían comprendido su engarce con el tema y la estructura de la obra, y los reparos a Lorca proceden de parejas incomprensiones.

(Buero Vallejo, 1972, pp. 42-3).

El sentido en el que se manifiesta Buero creo que es el correcto para entender una obra tan compleja como la de Lorca; en la obra de nuestro poeta todos los fragmentos líricos tienen un sentido de profunda comprensión artística y estética, si le quitamos un solo verso coral a cualesquiera de las obras dramáticas, entonces le estamos robando el sentido, estamos pervirtiendo una obra con una exquisita visión histórica, social y estética. Aunque en esta obra última de Federico García Lorca se encuentre una menor cantidad de versificación es una falacia intelectual entender por esto que su obra se va perfeccionando en función de esta mayor ausencia poética ¡nada que ver!, esta idea se deja ver en Buero, a quien estoy siguiendo de cerca.

Para leer la mente de nuestro singular poeta debemos entender su obra con un enfoque global. La originalidad lorquiana está precisamente en esto, en que él, genuino siempre, está presente en todo lo que hace, y por ello, sólo él pudo crear un todo en toda su obra, en cada obra. “Sólo a un gran poeta trágico le podía estar reservada la certera expresión de esa ambivalencia fundamental.” (Buero Vallejo, 1972, p. 45).

Como ya se ha dicho en este ensayo, Lorca genera un verdadero sincretismo formal y semántico en su obra, tanto poética como dramática; este sincretismo se manifiesta en la utilidad esencial de toda la poesía en su teatro; él entiende para qué sirve el coro expresado en verso, entendía su utilidad en la Grecia antigua y convierte esta utilidad en fundamental en su particular expresión artística.

4.1. Estética lorquiana

¿Por qué razón se habla de la estética lorquiana? Creo que es de importancia capital que se hable en este ensayo de la idea que tenía García Lorca del arte y, en definitiva, de la estética. En este sentido nos acercamos al filósofo que fue Federico García Lorca.

Para esto voy a referirme en todo momento a la conferencia *Teoría y juego del Duende*. Federico García Lorca anuncia en esta conferencia el tema central de ésta: “el espíritu oculto de la dolorida España.” (García Lorca, 2007). Lorca entiende esa España como una supra entidad, para él es una parte constituyente de una realidad histórica infinita, desde antes de lo que llamamos historia. Así lo manifiesta el propio Federico “(...) el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiriya de Silverio. (...)” (García Lorca, 2007); Lorca se refiere a Nietzsche,

y a su teoría sobre la tragedia griega, recogida en *El nacimiento de la tragedia*. Explica la diferencia entre “Ángel”, “Musa” y “Duende”. Al respecto dice: “Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas (...). En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre.” (García Lorca, 2007).

Nuestro Lorca genera una nueva categoría estética, le da el nombre con el que nombran a la emoción genuina los gitanos de España, le llama duende y lo opone al ángel y a la musa, pues él explica que éstas están fuera del artista, mientras que la primera está dentro, en el propio arte y se manifiesta en el artista que lo tiene de manera genuina y que actúa de manera legítima el arte de verdad, el esencial, el que viene de muy lejos, del nacimiento de la cultura. Él compara al duende con una especie de hilo invisible que da sentido a la cultura desde su nacimiento; además, manifiesta la esencia de ese duende, pues es tan antiguo que viaja a través de una “máquina de tiempo” cuando lo que se hace es arte puro, desde el ditirambo al flamenco de su tiempo.

Pero, aunque en todas las artes se puede manifestar este duende flamenco y lorquiano, se manifiesta en artes vivas, así lo expresa él: “es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto.” (García Lorca, 2007). Lorca, en esta nueva categoría estética que es el duende, exalta la capacidad artística en lo que tradicionalmente se ha definido como “inculto”, es decir, para él, la capacidad de crear arte está en el que posea el duende. De esta manera, le otorga esta capacidad a quienes no se les reconocía, por no pertenecer a la esfera cultural, digamos, burguesa y elitista.

El duende para Lorca es dolor, es el sufrimiento que conlleva la creación artística real, de lo más antiguo del ser humano, por eso dice:

Parece como si todo el duende del mundo clásico se agolpara en esta fiesta perfecta, exponente de la cultura y de la gran sensibilidad de un pueblo que descubre en el hombre sus mejores iras, sus mejores bilis y su mejor llanto. Ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie; el duende se encarga de hacer sufrir por medio del drama, sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda.

(García Lorca, 2007).

Lorca entendió como nadie lo que es la cultura, esa cultura que está permanente activa en cada persona, en cada individuo, sobre todo en el arte. Él aprehendió por su formación artística, filosófica y humana lo que significaba el arte y la cultura, cuál es el hilo conductor entre las diferentes épocas históricas; él lo expresa de esta manera y lo ve en el flamenco y en el toreo, sobre las demás artes humanas. Para él es algo casi biológico y por supuesto ancestral y atávico.

Por esta razón sus tragedias son tan potentes, él juega permanentemente con la muerte, sus temáticas son las mismas que las de los dramaturgos griegos de la época clásica, pues mediante sus obras saca a relucir la envidia, los celos, la responsabilidad, el qué dirán y, sobre todo, el dolor. Su lucha, la lucha personal de García Lorca es entender los opuestos, la dialéctica permanente de la vida humana, no sólo la de las mujeres, sus heroínas, del siglo XX, ¡no!, su obra pretende entender el paso del grito a la primera palabra, en el momento en el que el homínido se convierte en homo sapiens, o sea, adquiere la capacidad de manejar símbolos. Es por esto que quizá esculpe a sus personajes desde la comparación, desde la creación de pares generando una nueva inversión típica de la tragedia griega clásica, es decir, el libre se convierte en cazado, la madre en verdugo, la ciega en visionaria, el agua en muerte, etc.

Con su obra rastrea de forma obsesiva eso que hace al ser humano simbólico. Su dialéctica es permanente, él necesita entender ese límite entre la libertad individual, lo genuino, el amor como motor personal y estandarte identitario frente a los poderes que juegan en contra de esto tan instintivo.

Por ello, porque él era esencialmente trágico, elabora tragedias y sus heroínas son mujeres, quizá porque las mujeres eran las que más sufrían la tragedia en carne propia, antes y ahora.

**5. LO POPULAR Y LO FOLCLÓRICO. SEMÁNTICA DEL SOCIOLECTO USADO
POR SUS PERSONAJES. LO TAURINO Y LO JONDO EN LORCA**

Encontramos en esta obra infinidad de frases hechas, dichos, refranes y modismos, así como el sociolecto andaluz típico. Esta caterva de cultura enriquece la tragedia y le da una enorme frescura; le proporciona un gran dinamismo que, a su vez, crea diálogos nerviosos y sensación de mucha actividad y de trabajo frenético.

Por su puesto, lo folclórico en Lorca es archiconocido, todos sabemos que es un poeta que bebe de fuentes tradicionales, ya se ha comentado en este ensayo. Así mismo, lo jondo y lo taurino están presentes en toda su obra, también en *La casa de Bernarda Alba*. Vamos por partes para identificar cada aspecto por separado y otorgarle sentido unitario.

5.1. Lo popular, lo folclórico y el habla andaluza en *La casa de Bernarda Alba*

En todos los personajes de la obra encontramos lo popular, pero es en ciertos personajes como la criada, La Poncia, las mujeres que acuden al velatorio, Prudencia y en la propia Bernarda en las que vemos con más claridad este aspecto. Veámoslo:

“Criada: Ya tengo el doble de esas campanas metido entre las sienes.” (García Lorca, 2010, p. 75).

Esta expresión es castiza, típica popular. Declaración somática, pues en este caso García Lorca pretende que el lector-espectador sienta el mismo dolor de cabeza por esa misma presión en las sienes que dice tener la criada por escuchar un ruido repetitivo.

“La Poncia: (*Sale comiendo chorizo y pan*) Llevan ya más de dos horas de gori-gori.” (García Lorca, 2010, p. 75).

Esta acotación es denotativa de la vida de pueblo, pues el chorizo es un embutido que se elaboraba como conserva después de la matanza del cerdo en los pueblos de España. El bocadillo de chorizo era y sigue siendo habitual en toda España y más aún en sus pueblos. Además, el “gori-gori” es una expresión onomatopéyica del sonido de las campanas, lo que le da más naturalidad aún a la escena.

Así mismo, las interjecciones introducidas en los diálogos generan realismo en la obra; del mismo modo se logra esta naturalidad mediante los signos de admiración (en la grafía, claro está), como en la siguiente intervención de La Poncia:

“(…) ¡Ay! ¡Gracias a Dios que estamos solas un poquito! (…)” (García Lorca, 2010, p. 75).

Vemos frases hechas con un sentido sobreentendido como las transcribo a continuación:

“La Poncia: (...) y le hicieron la cruz.” (García Lorca, 2010, p. 77).

Esta sentencia indica que la familia del muerto, de Benavides, juraron venganza a las Alba. La siguiente imprecación, también de La Poncia, es magnífica, es tal cual se habla en los pueblos cuando se odia a alguien y se le desea el mal: "(...) ¡maldita sea! ¡Mal dolor de clavo le pinche en los ojos!" (García Lorca, 2010, p. 78). La propia Poncia, que habla con el típico léxico popular, dice: "(...) tiene dineros, las demás mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia." (García Lorca, 2010, p. 78). Con este comentario La Poncia pretende dejar claro que las cuatro hijas menores de Bernarda no son ricas, como Angustias. A eso se refiere con el pan y las uvas, que es comida de pobre.

Palabras populares como "orza", "mandona", "dominanta", "tranca", "gaznate", "quina", "era", "dineros", "responsos", "refajos", "solería", "ajuar", "gañán", "arca", "particiones", "noria", "suavona", "yeyo", "jaca", "tabernilla", "campanillos", "mozos", "almirez", "olivar", "lupanar", "trochas", "compaña", "escondrijo", entre muchas otras, dan sentido a los personajes, pues existe una coherencia entre éstos y su manera de hablar tan natural y, como ya se ha dicho, popular.

Como se ha comentado, nos topamos con una gran riqueza del habla tradicional española, leemos modismos intraducibles a otra lengua como:

"La Poncia: ¡Otra cosa hacía polvo yo!" (García Lorca, 2010, p. 79).

"Mujer 1: (*En voz baja*) ¡Vieja lagarta recocida!" (García Lorca, 2010, p. 84).

"Bernarda: Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles." (García Lorca, 2010, p. 88).

"Bernarda: (...) ¡Cuánto hay que sufrir y luchar para hacer que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado!" (García Lorca, 2010, p. 93). "Tirar al monte" viene de un refrán: "La cabra tira al monte" que quiere decir que las personas se comportan según es su condición por más que la quieran esconder.

"La Poncia: (...) ¡Es que tus hijas están ya en edad de merecer!" (García Lorca, 2010, p. 93). Es claro que a lo que refiere a que tienen edades para casarse.

"La Poncia: No os tengo ley a ninguna, pero quiero vivir en casa decente. ¡No quiero mancharme de vieja!" (García Lorca, 2010, p. 118). Esta expresión es auténtica de España, pues esa "ley" es el cariño y normas.

"La Poncia: Estos encajes son preciosos para las gorras de niño, para mantehuelos de cristianar." (García Lorca, 2010, p. 120).

Este comentario de La Poncia es representativo de la tradición religiosa española de ese entonces ya que esos ropajes a los que se refiere eran con los que se les vestían a los recién nacidos para recibir el Sacramento de Bautismo.

“Bernarda: (...) Esto tiene no ataros más cortas. ¡Pero me vais a soñar!” (García Lorca, 2010, p. 128). Esta sentencia es común en España, es muy habitual usar este modismo “atar en corto” que quiere decir que los agravios pasan por no tener más control sobre las personas o mantener la vigilancia.

“Prudencia: Yo dejo que el agua corra. (...)”. Otro dicho. En ella misma vemos el habla popular: “¿Vais a echarle las potras nuevas?” (García Lorca, 2010, p. 143). Y otra más: “Bregando como un hombre.” (García Lorca, 2010, p. 144).

“Bernarda: (...) ¡Mala puñalada te den, mosca muerta! ¡Sembradura de vidrios!” (García Lorca, 2010, p. 129). Esta intervención es de una construcción poética magnífica puesto que deja tres “joyitas”: la primera es una imprecación, figura patética; la segunda y la tercera, metáforas ambas, típicas populares.

El arcaísmo lingüístico lo observamos en frases como la siguiente:

“Martirio: De seguro.” (García Lorca, 2010, p. 161).

De la misma manera asistimos al habla respetuosa para dirigirse a personas mayores de la propia familia y/o ajena: “Amelia: ¡Madre, no hable usted así!” (García Lorca, 2010, p. 87); “Martirio: No dé voces” (García Lorca, 2010, p. 160).

Dentro de lo folclórico y tradicional creo que es sumamente importante resaltar lo esotérico y lo supersticioso. Este aspecto lo tenemos perfectamente retratado en una escena del tercer y último acto:

Amelia: (*A Magdalena.*) ¡Ya has derramado la sal!

Magdalena: Peor suerte que tienes no vas a tener.

Amelia: Siempre trae mala sombra.

Bernarda: ¡Vamos!

Prudencia: (*A Angustias.*) ¿Te ha regalado ya el anillo?

Angustias: Mírelo usted. (*Se lo alarga.*)

Prudencia: Es precioso. Tres perlas. En mi tiempo las perlas significaban lágrimas.

Angustias: Pero ya las cosas han cambiado.

Adela: Yo creo que no. Las cosas significan siempre lo mismo. Los anillos de pedida deben ser de diamantes.

Prudencia: Es más propio.

Bernarda: Con perlas o sin ellas las cosas son como una se las propone.

Martirio: O como Dios dispone.
(García Lorca, 2010, p. 145).

Vemos en esta escena cómo se suceden dos cosas que están arraigadas profundamente en la tradición popular española, como es derramar la sal, que se considera que da mala suerte para quien la tira; y el anillo de pedida de perlas: las novias en las ceremonias religiosas no suelen llevar perlas, por considerar hasta hoy que representan penas y lágrimas para el matrimonio. Así pues, tenemos servida aquí la tradición más rancia, sencillamente maravilloso el retrato, es como ver un “bodegón” lorquiano. Vemos, además, en esta extraordinaria escena cómo es la dinámica dialógica entre los personajes que están en ellas. Se suceden incidentes y reproches entre ellas, acompañados de refranes y frases hechas, da la sensación de ser un entrañable final de día de verano en un caserón andaluz, espejismo de lo que en realidad es la casa. Vemos de nuevo, el “sino”, el “fatum” del que ya se ha hablado más arriba, hilo argumental permanente en esta obra y, por supuesto en toda la obra dramática de Lorca.

Se debe apuntar que hay muchas escenas en esta obra en las que se trasluce lo popular, permea lo tradicional y lo folclórico como son los responsos, el planto, el duelo, el habla en latín para las ceremonias religiosas, el duelo de los hombres separado del de mujeres, las costumbres, entre otras. No voy a comentarlas de nuevo porque ya se han analizado convenientemente en distintas partes del presente ensayo.

Por otro lado, el habla andaluza lo encontramos por todas partes en esta obra. Hay que tener en cuenta que Lorca era granadino y que, además, conocía muy bien el habla andaluza y la sabía reproducir con excelente tino en los diálogos de los personajes creados por él. Vemos, pues, esta característica en el léxico usado por las mujeres como el siguiente: solería, gañán, yeyo. La palabra “niña” para referirse a mujeres, en forma de vocativo o en cualesquiera de las otras funciones, como en nominativo y acusativo:

“Bernarda: (...) Niña, dame un abanico.” (García Lorca, 2010, p. 87).

“La Poncia: ¡Esa niña está mala!” (García Lorca, 2010, p. 114).

Además, el uso del infinitivo para hacerlo pasar por el imperativo:

“Bernarda: “(...) Sentarse. (*Se sientan. Pausa*) (*Fuerte*) (...)” (García Lorca, 2010, p. 82).

El uso del infinitivo por el imperativo es muy común, incluso hoy en día, en Andalucía y, como es natural, al ser imperativo, es decir, una orden o exigencia, lo usa en gran medida Bernarda cuando se dirige a los demás en ese tono inquisitivo que le reprocha La Poncia.

Del mismo modo, este uso coloquial del infinitivo lo vemos en otras mujeres, como en Martirio: “¡Dejar esa conversación! (García Lorca, 2010, p. 109). Llama mucho la atención la realización del habla en el personaje de La Poncia porque ella es una criada y como tal tendría poca instrucción, de hecho, lo demuestra en esta realización lingüística de la lengua natural, vemos como Lorca hace que ella use el infinitivo para crear el imperativo: “¡Callar! ¡Callar!” (García Lorca, 2010, p. 123), sin embargo, también vemos cómo usa la lengua cultivada en el uso normativo correcto del imperativo en: “Tened cuidado con no entreabrirla mucho, porque son capaces de dar un empujón para ver quién mira.” (García Lorca, 2010, p. 124). Queda a la interpretación de si esto es un error involuntario de Lorca o de si es intencional. Este mismo fenómeno lo atisbamos en Bernarda, pues ella usa el infinitivo en función de imperativo en toda la obra, pero al final del segundo acto usa el imperativo correcto: “Bernarda: ¡Matadla! ¡Matadla!” (García Lorca, 2010, p. 140).

Por otra parte, el hipérbaton es cotidiano en el habla andaluza y en esta obra lo vemos permanentemente; pongo algunos ejemplos:

“Criada: Sangre en las manos tengo de fregarlo todo.” (García Lorca, 2010, p. 77).

“Criada: Tuve durante el duelo que taparle varias veces la boca (...)” (García Lorca, 2010, p. 89).

“Criada: (...) ¿Manda usted algo, Bernarda?” (García Lorca, 2010, p. 154).

Del mismo modo, observamos en el habla gran cantidad de elipsis, pues es así realmente el habla cotidiana, ágil, nerviosa y rápida en Andalucía:

“La Poncia: Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta. Buen descanso ganó su pobre marido.” (García Lorca, 2010, p. 77).

En este caso observamos la elipsis, pues Lorca se ahorra el verbo en las oraciones, generando una enumeración nerviosa y, por otro lado, vemos el hipérbaton puesto que el orden de la oración en español suele ser sujeto + verbo + complementos y no al revés, tal y como está estructurada la última oración.

“Bernarda: (*Bajo el arco.*) ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!” (García Lorca, 2010, p. 140).

En esta intervención de Bernarda, Lorca ha eliminado el verbo, que vendría a ser “ponedle” o algún sinónimo. Está claro que la elipsis agiliza mucho el habla y, además, si tenemos en cuenta que se usa al final de segundo acto, en un momento de la trama realmente climático, entendemos aún mejor su pertinaz utilización:

“Bernarda: No. ¡Yo no! (...)” (García Lorca, 2010, p. 169).

Así mismo, observamos en esa habla andaluza típica la colocación de un artículo delante de un nombre propio, cuando lo correcto es usar o nombrar el nombre propio de persona sin artículo alguno. Lo vemos en la siguiente intervención de La Poncia: “En el primer responso se desmayó la Magdalena.” (García Lorca, 2010, p. 75).

Por lo tanto, el sociolecto es la manera de realizar una lengua las personas que pertenecen a una comunidad dada, en este caso el habla andaluza y, por tanto, el sociolecto andaluz, que está presente, como ya hemos visto, en esta obra de forma recurrente.

Lorca tiene presente el sociolecto, así como el idiolecto de cada personaje de la obra. De esta manera, leemos a la criada que habla con muchas elipsis; las mujeres 1, 2, 3 y 4 contestan en el responso de una manera determinada, que deja claro que son mujeres del pueblo, sin apenas trato con la señora de la casa, del mismo modo vemos el miedo que tienen éstas a Bernarda y la utilización de las fórmulas típicas de respeto para con los caciques de los pueblos españoles de esas épocas “fotografiados por Lorca”. Observamos a La Poncia, uno de los personajes más complejos de la obra objeto de este ensayo, pues habla con Bernarda tuteándola debido a los treinta años de trabajo a su lado lo cual le permite tomarse muchas confianzas, quizá demasiadas. De hecho, cuando este personaje se excede en la confianza y no mantiene las distancias de servidumbre doméstica Bernarda le reclama:

“La Poncia: Contigo no se puede hablar. ¿Tenemos o no tenemos confianza?”

Bernarda: No tenemos. Me sirves y te pago. ¡Nada más!” (García Lorca, 2010, p. 94).

Lorca delimita bien el idiolecto de cada uno de los personajes, de esta manera los va construyendo poco a poco, cada uno de los personajes van haciéndose durante el ritmo dramático. Lorca en ningún caso construye personajes tipo, como se hacía, por ejemplo, en el teatro del Siglo de Oro Español.

Me interesa resaltar que la criada en el primer acto tutea a Bernarda y en el tercero aplica la fórmula de cortesía. ¿Error o intención? Queda a la interpretación de cada quien.

5.2. Lo taurino y lo jondo

Lorca era un excelente conocedor y fervoroso entusiasta de estas dos artes, que él equiparaba en su *Teoría y Juego del Duende*. En *La casa de Bernarda Alba* no vemos tantos guiños a estas dos artes, pero si observamos bien, logramos entrever dos referencias a la tauromaquia y dos al arte jondo, que no es otro que el flamenco.

En primer lugar, hago referencia a lo taurino: el primer episodio al que se hace referencia clara a este arte es cuando se establece el diálogo entre Martirio y Amelia respecto a los ruidos que se vienen produciendo en el corral las últimas noches:

Martirio: No. Ya lo he oído otras noches.

Amelia: Debíamos tener cuidado. ¿No serían los gañanes?

Martirio: Los gañanes llegan a las seis.

Amelia: Quizá una mulilla sin desbravar.

Martirio: (*Entre dientes y llena de segunda intención.*) ¡Eso, eso!, una mulilla sin desbravar.

(García Lorca, 2010, p. 125).

En España existía una tradición que aún se mantiene, que es el tentar a las vaquillas¹⁵.

El segundo elemento que me hace pensar en la tauromaquia es la sentencia final de Bernarda, ya en el tercer acto: “Bernarda: Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (...)” (García Lorca, 2010, p. 169). Como sabemos la tauromaquia es un arte que para Lorca era una de las fiestas más cultas del mundo (y en esto equiparaba España con México) por contener en sí misma la esencia de la tragedia; en esta fiesta, según Lorca, se atisbaba el nacimiento de la tragedia en la cuna de la cultura occidental, la Grecia ática. Veía la lucha de lo vivo “Eros” contra la muerte “Tánatos”, la estilización de la figura vertical frente a la horizontalidad del toro, representante de la muerte. A esto se le debe aunar necesariamente el duende, que no es otra cosa que la categoría estética que Lorca asume como dadora y engendradora de arte. Ese mirar cara a cara no es otra cosa que tauromaquia, tragedia pura y culta española.

Por otro lado, lo jondo, la pureza flamenca, que con tanta devoción amaba Lorca, está presente en un episodio en particular, me refiero al coro de los segadores. El flamenco, que es un arte antiquísimo y a la par muy culto y poseedor del duende lorquiano, desde hacía muchos siglos cantaba los llamados “Cantes de Siega”, parecidos a la seguriya, (seguirilla o siguirilla), al martinete y a los cantes de fragua, a los que hace referencia de soslayo Lorca en la conferencia magistral a la que ya se ha aludido más arriba. Hay que señalar que la grafía con la que se escribe este cante depende del maestro que la canta, toca o baila y, además, conviene aclarar que la seguriya no es lo mismo que la seguidilla o copla tradicional.

¿Dónde está lo jondo además de en el coro de los segadores? Pues está en una simbolización de una costumbre que conocía muy bien Lorca, que no es otra que la Ceremonia de los Cinco

¹⁵ Ya expliqué lo que se entendía por tentar a las vaquillas. Revisar lo referente a lo equino.

Luceros. Esta ceremonia es auténticamente gitana y sólo pueden asistir a ella las mujeres casadas. Durante una boda gitana se produce la “prueba del pañuelo”, llamada Ceremonia de los Cinco Luceros. Para este rito se coloca a la novia (ya casada) en una habitación, llena de pétalos de rosas blancas, donde hay una cama con sábanas blancas. La ceremonia consiste en asegurar que la novia es virgen; para ello la vieja más vieja del clan de la familia del novio, rodeada de todas las mujeres casadas y que sean madres (de ambas familias), hace que el pañuelo se manche con cinco gotitas de sangre virginal de la novia: si el pañuelo se mancha de sangre se celebra la boda, si no... el novio tiene el derecho de repudiar a la novia y dejarla como “mocita vieja”, pero aún así, si la acepta sin ser virgen, la boda no se celebra. Hago esta pequeña introducción porque en mi opinión, Lorca realiza una simbolización de este rito ancestral del pueblo calé tan bien conocido por él. Esto se manifiesta en la blancura extrema de la casa de Bernarda Alba (que podría ser la metáfora de una enorme vulva virgen), el drama de las cinco mujeres, que sean cinco exactamente (como los cinco luceros-gotas de sangre) y que sufran esta tragedia, es para mí una forma de hacer representar la tragedia de la mujer gitana de una forma encubierta. Es necesario dejar claro que la metáfora de la enorme vulva virginal es una idea archi conocida.

CONCLUSIONES

En este ensayo se han estudiado de forma minuciosa los elementos simbólicos y míticos en la última de las obras de Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*. Se han rastreado los orígenes de la cultura occidental apoyándonos en el estudio y análisis de esta obra maestra. De la misma manera, ha quedado demostrado que García Lorca se apoya en lo simbólico y en la polisemia que estructuran la cultura y la civilización y estos elementos las reactiva mediante la construcción genial y delicada de la tragedia adaptada a la España machista y recalcitrante del primer tercio del siglo XX.

Lorca dinamiza el género teatral mediante la reactivación magistral de la tragedia, respetando su clasicismo: emplea el coro con la función que tenía en la Grecia clásica, versificado, netamente lírico. Así mismo, la tragedia se desarrolla en tres actos y tiene un final ya anunciado por el género que no puede ser más que la muerte y destrucción del héroe, en este caso de la heroína, Adela. Además, no sólo la reactiva gracias a la versificación de la estructura coral, sino que genera las mismas preguntas transcendentales que se generaban en la tragedia griega clásica y con el uso de instituciones antiguas como la del chivo expiatorio, así como la puesta en marcha de lo dionisiaco y de lo apolíneo y la inversión típica de la tragedia griega.

Queda claro que Lorca construye un arquetipo femenino basado en todas las feminidades que crea en esta tragedia. Cada uno de los personajes femeninos genera una línea invisible y sutil prototípica de la mujer que nos lleva irremediablemente a la construcción mental del paradigma femenino que ancla sus raíces en la atávica culpabilización de la mujer (desde la propia mujer) que se da desde las mitologías griega y judeo-cristiana y se mantiene hasta nuestros días.

El hecho de que Lorca le dé el protagonismo a la mujer como heroína de sus tragedias es importante, pues le da voz a un colectivo que no es sujeto en ninguna de las acciones personales ni sociales, es más un complemento de lo masculino y en la historia de la humanidad se ha mantenido perennizada la cosificación de la mujer. Es por esto que la tragedia lorquiana se mantiene activa y más actual que nunca, pues en el mundo las mujeres siguen sufriendo las vejaciones más brutales. Así mismo, en Ecuador la violencia contra la mujer (niña, adolescente, adulta, anciana) es una realidad presente y extremadamente dolorosa. La tragedia lorquiana sigue estando presente en la sociedad del siglo XXI.

Está tan presente la tragedia lorquiana que ésta se puede estudiar en los cursos de Bachillerato actualmente en Ecuador mediante la literatura comparada y de esta manera investigar la percepción social de la feminidad y la presencia de la tragedia lorquiana con

novelas ecuatorianas como *La emancipada* de Miguel Riofrío, *Carlota* de Manuel J. Calle y *A la costa* de Luis Alfredo Martínez. Resulta impactante que todas las mujeres de estas novelas sean víctimas de la sociedad patriarcal y se sumergen en la tragedia cuando osan, como Adela, tambalear sus basamentos. Rosaura, protagonista de *La emancipada*, se niega a contraer matrimonio por conveniencia; se suicida. Carlota, incapaz de ser maternal con sus hijos se da a la mala vida; también es víctima de su destino. Y, por último, Mariana, protagonista de *A la costa*, vive con erotismo su vida, pero termina prostituyéndose. En fin, la visión de la mujer-víctima por sacar los pies del plato es clarísima. Así pues, *La casa de Bernarda Alba* se puede estudiar junto a éstas y otras novelas ecuatorianas, así como otras producciones artísticas, para reflexionar sobre la tragedia femenina, más vigente y actual que nunca.

Queda claro, también, que Lorca se mueve siempre entre los opuestos, intenta entender la dialéctica entre el uso de la libertad individual y el destino o “fatum” tan presente en toda la obra lorquiana. Las pulsiones incontrolables e incontroladas (la inclinación) de sus heroínas decantan el implacable destino trágico. Así mismo, la frustración es uno de los temas recurrentes en esta obra.

En este estudio se demuestra que Federico García Lorca es un poeta y dramaturgo ético, en el sentido que aboga por la fidelidad a uno mismo y no a la subyugación respecto a la “moral vieja” establecida que no hace sino destruir a las personas. El amor (desamor o amor no correspondido) como tema central es primordial en Lorca.

Por último, en este ensayo se ha reflexionado sobre los elementos innovadores que Lorca desarrolla en *La casa de Bernarda Alba* y se han analizado y valorado cada uno de ellos, pues el cromatismo positivo y negativo permanente y globalizador, el uso de los espacios escénicos, la distorsión temporal, las permanentes alternancias entre sonido y silencio, entre muchos otros elementos estudiados en este ensayo, demuestran sin lugar a dudas que Federico García Lorca era un maestro de la vanguardia y de la innovación teatral creando un arte impresionista de alta calidad y, si no hubiera sido asesinado, nos hubiera brindado todavía más arte y sabiduría.

Quedan, por tanto, conseguidos los objetivos que se habían planteado al principio de este ensayo académico.

RECOMENDACIONES

La lectura estructura la mente, descubre nuevos mundos y otorga libertad a quien la ejerce, por lo tanto, la primera de las recomendaciones es que hace falta leer mucho más y convertir esta actividad en habitual. Sabemos por el Instituto Nacional de Estadística y Censos de Ecuador (INEC) que los estudiantes de Educación General Básica (EGB) y de Bachillerato General Unificado (BGU) prácticamente no leen y cuando lo hacen es por obligación, convirtiendo una actividad lúdica y enriquecedora en una obligación que les hace detestar la lectura, así pues, desde la comunidad educativa se deberían emprender acciones para revertir esta doliente realidad.

Por otra parte, la lectura de un clásico de la literatura española y universal como Federico García Lorca se me antoja indispensable para entender los repliegues de la cultura occidental de la que todos somos herederos. La lectura de su poesía, de su prosa y de su teatro es iluminadora y la deberíamos aprovechar para aplicarla en el aula mediante metodologías y didácticas nuevas como el Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP). Este autor y sus obras se prestan para desarrollar estrategias metodológicas como la dramatización, el juego de roles, juego de simulación, debates y conversación de aprendizaje, lluvia de ideas, entre otras.

Además, la temática de esta obra dramática implica el análisis de la violencia de género tan presente en Ecuador y en todo el mundo en general. Reflexionar sobre la tragedia lorquiana de la mujer como objeto cosificado y no como sujeto de derecho es fundamental para empezar a tomar conciencia de una realidad tan actual y dolorosa como cuando Lorca escribía *La casa de Bernarda Alba*.

De la misma manera, entender como un magnicidio el asesinato de Federico García Lorca en España al comienzo de la Guerra Civil Española (1936-1939) a manos de la obcecada, ignorante, repugnante y sesgada mirada representativa de los valores de la más castradora ultraderecha nos lleva a reflexionar y meditar sobre la importancia de la cultura y la libertad de expresión. La silenciada voz de Lorca en un día aciago de agosto del año 1936 no hizo más que acrecentar el amor a la cultura y al arte, además de la defensa de la libertad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcántara Blanca, J. (Julio-agosto de 2005). Reportaje: Geografía Flamenca Gañanas, Cantes de Siega y Cantes de Trilla. *Revista La Flamenca*(11). Recuperado de <http://www.revistalaflamenca.com/geografia-flamenca-gananas-cantes-de-siega-y-cantes-de-trilla/>
- Alonso Valero, E. (jan./jun. de 2014). García Lorca y lo trágico: sobre Nietzsche y sus retornos. *Rev. Let., São Paulo*, 54(1), 111-27. Recuperado de <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/6786/5382>
- Alvar, M. (s.f.). Los cuatro elementos de la obra de García Lorca. *CervantesVirtual.com*. Recuperado de www.cervantesvirtual.com/.../los-cuatro-elementos-en-la-obra-de-garcia-lorca/
- Andrade, J. O. (mayo de 2007). Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*(28), 35-45. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4823222.pdf>
- Arango, M. A. (noviembre de 2007). Presencia mítica de las culturas arcaicas en la obra de Federico García Lorca. *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Pensamiento y cultura*, 10, 159-71. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/701/70101010.pdf>
- Aszyk, U. (s.f.). Cervantes virtual. *Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/los-modelos-del-teatro-en-la-teoria-dramatica-de-unamuno-valle-inclan-y-garcia-lorca-/>.
- Barba, J. (s.f.). La tragedia griega. Breve introducción al estudio de la tragedia griega. *ITAM*, 19-40. Recuperado de <https://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/68/JoseBarbaBreveintroduccionalestudiode.pdf>
- Boscán de Lombardi, L. (1995). Centro Virtual Cervantes. AIH Actas XII. *El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega*. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_016.pdf

- Buero Vallejo, A. (21 de mayo de 1972). Discurso del Excmo. Sr. Don Antonio Buero Vallejo. Real Academia Española. *García Lorca ante el esperpento*. Madrid. Recuperado de www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Buero_Vallejo.pdf
- Camacho Rojo, J. M. (1990). Universidad de Granada. *Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Recuperado de https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=tragedia+lorquiana&btnG=
- Carbone, R. (2015). Högskolan Dalarna. *Frustración lorquiana. Metáforas y símbolos en La casa de Bernarda Alba*. Falun. Recuperado de <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:827680/FULLTEXT01.pdf>
- De Armas, I. (1986). *García Lorca y el segundo sexo*. Recuperado de https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=tragedia+lorquiana&btnG=
- Doménech, R. (2008). I. El pensamiento estético de Federico García Lorca. En R. Doménech, *García Lorca y la tragedia española* (pp. 21-46). Madrid: Fundamentos. Colección Arte.
- Doménech, R. (2008). II. Valle-Inclán y García Lorca: una perspectiva del teatro español. En R. Doménech, *García Lorca y la tragedia española* (pp. 47-62). Madrid: Fundamentos. Colección Arte.
- Doménech, R. (2008). Introducción. En R. Doménech, *García Lorca y la tragedia española* (pp. 11-20). Madrid: Fundamentos. Colección Arte.
- Doménech, R. (2008). IV. Realidad y misterio (Notas sobre el espacio escénico en *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*). En R. Doménech, *García Lorca y la tragedia española* (pp. 135-60). Madrid: Fundamentos. Colección Arte.
- Doménech, R. (2008). V. Símbolo, mito y rito en *La casa de Bernarda Alba*. En R. Doménech, *García Lorca y la tragedia española* (pp. 161-84). Madrid: Fundamentos. Colección Arte.
- García Lorca, F. (2007). Teoría y juego del Duende. *Federico García Lorca*. (A. Heras, Ed.) Recuperado de <http://federicogarcialorca.net/>
- García Lorca, F. (2010). *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Losada.

- García Lorca, F. (2015). *La casa de Bernarda Alba* (10 ed.). Madrid: Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- García Velasco, A. (1995). Los niños en el teatro de Lorca. Perspectivas didácticas. En C. Cuevas García, *El teatro de Lorca: tragedia, drama y farsa* (pp. 145-78). Málaga: Congreso de Literatura Española Contemporánea. Recuperado de www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-teatro-de-lorca-tragedia-drama-y-farsa/
- Gibson, I. (1998). 12. 1936. En I. Gibson, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)* (pp. 411-55). Barcelona: Crítica. Grijalbo Mondadori.
- Gil, W. (2008). *La mujer en casa cerrada: represión y opresión en La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca y Los soles Trucos de René Marqués*. Recuperado de <http://www.hispanetjournal.com/LamujerencasacerradaEDITADO.pdf>
- Gómez Torres, A. M. (1995). Procedimientos teóricos y ruptura de la mimesis clásica en el teatro de Lorca. En C. Cuevas García, *El teatro de Lorca: tragedia, drama y farsa* (pp. 77-99). Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea. Recuperado de www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-teatro-de-lorca-tragedia-drama-y-farsa/
- Guégo Rivalan, I. (enero-junio de 2015). Personajes femeninos y masculinos en las tragedias andaluzas de Federico García Lorca: hacia una construcción dramática del ritmo. *Acotaciones*(34), 11-52. Recuperado de <http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT/article/view/10/32>
- Hernández Samperi, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (Sexta ed.). México, D.F., México: Mc Graw Hill Education.
- Junta de Andalucía. (1998). *Catálogos temáticos de la Biblioteca de Andalucía. Federico García Lorca*(Biblioteca de Andalucía. Granada). Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Recuperado de <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/vscripts/wginer/w/rec/3171.pdf>
- Lamíquiz, V. (2001). La identidad lingüística. En P. Carbonero Caro, *Sociolingüística andaluza 12. Identidad lingüística y comportamientos discursivos* (pp. 13-20). Sevilla: Universidad de Sevilla. Recuperado de https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=NtS_2uqGdGgC&oi=fnd&pg=PA21&dq=los+andalucismos+en+garc%C3%ADa+lorca&ots=Mjoyf1rQoN&sig=sGsdZSZVEZx6wNgeaYkUara0mGU#v=onepage&q=los%20andalucismos%20en%20garc%C3%ADa%20lorca&f=false

- Márquez Villaseñor, C. (jan-abr de 2016). Convenit Internacional Cemoroc-Feusp / IJI-Univ. do Porto. *La tragedia y los símbolos tradicionales en el teatro de García Lorca*. Recuperado de <http://www.hottopos.com/convenit20/27-36Carolina.pdf>
- Martín, E. (1972). Marie Laffranque, Les idées esthétiques de Federico García Lorca. *Bulletin Hispanique, tome 74(1-2)*, 205-17. Recuperado de http://www.persee.fr/docAsPDF/hispa_0007-4640_1972_num_74_1_4074_t1_0205_0000_3.pdf
- Martínez Hernández, J. (2011). *La teoría estética de Federico García Lorca*. Recuperado de <http://www.um.es/vmca/download/docs/07062011-jose-martinez.pdf>
- Megías Aznar, J. (s.f.). *Una lectura de la trilogía rural de Federico García Lorca*. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/ALDABA/article/viewFile/19597/16381>
- Monleón, J. (2015). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montajes de "La casa de Bernarda Alba"*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cinco-imagenes-de-la-historia-politica-espanola-a-traves-de-otros-tantos-montajes-de-la-casa-de-bernarda-alba/>
- Rey, J. (1994). Capítulo quito: La casa de Bernarda Alba. En J. Rey, *El Papel de la Mujer en el teatro de Federico García Lorca* (pp. 70-100). Recuperado de http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1610&context=theses_hons
- Rodríguez, M. D., & Romero, M. D. (2007). Junta de Andalucía. *La represión femenina en el teatro lorquiano*. Estepa. Recuperado de http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/41008970/helvia/sitio/upload/Ponencia_G._27._F.G._Lorca.pdf
- Ropero Núñez, M. (2001). Sociolingüística andaluza: problemas y perspectivas. En P. Carbonero Cano, *Sociolingüística andaluza 12. Identidad lingüística y comportamientos discursivos* (pp. 21-48). Sevilla: Universidad de Sevilla. Recuperado de https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=NtS_2uqGdGgC&oi=fnd&pg=PA21&dq=los+andalucismos+en+garc%C3%ADa+lorca&ots=Mjoyf1rQoN&sig=sGsdZSZVEZx6

wNgeaYkUara0mGU#v=onepage&q=los%20andalucismos%20en%20garc%C3%ADa%20lorca&f=false

- Rosenberg, A. (s.f.). Actas XVI congreso AIH. Centro Virtual Cervantes. *El encuentro de Federico García Lorca con la poesía griega*. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_196.pdf
- Rosenkvist, M. (2016). Uppsala universitet. *Tragedias femeninas. Un estudio de los roles de género en la trilogía lorquiana*. Recuperado de <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:934975/FULLTEXT01.pdf>
- Sánchez Trigueros, A. (1995). Federico García Lorca en escena (una invitación al teatro). En C. Cuevas García, *El teatro de Lorca: tragedia, drama y farsa* (pp. 179-98). Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea . Recuperado de www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-teatro-de-lorca-tragedia-drama-y-farsa/
- Torres Nebrera, G. (1995). El motivo de "la encerrada" en Lorca y Alberti (Bernarda Alba y El Adefesio frente a frente). En C. Cuevas García, *Teatro de Lorca: tragedia, drama y farsa*. (pp. 43-75). Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea. Recuperado de www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-teatro-de-lorca-tragedia-drama-y-farsa/
- Varela Álvarez, V. (2009). El concepto de tragedia en la trilogía rural lorquiana. *Stichomythia* (9), 89-107. Recuperado de <http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia9/Lorca.pdf>
- Vernant, J.-P., & Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua* (Vol. I). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Vilches de Frutos, M. F. (2002). Compromiso y vanguardia en La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca. *Hispanística XX. Esthétique et idéologie au XXème siècle. Culture Hispanique*, 133-52. Recuperado de http://digital.csic.es/bitstream/10261/72396/1/VILCHES-DE%20FRUTOS_HISPANISTICAXX_2002.pdf
- Vílchez Díaz, M. (s.f.). *Elementos rituales y formales en la trilogía inacabada de Federico García Lorca*. Recuperado de https://scholar.google.es/scholar?start=30&q=innovaciones+dram%C3%A1ticas+de+Lorca&hl=es&as_sdt=0,5