

**PLAN LECTOR**  
**GUÍAS DE LECTURA**  
**LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA**  
**BACHILLERATO**  
**CURSO 2015-2016**

**FEDERICO GARCÍA LORCA**  
***LA CASA DE BERNARDA ALBA***

## ÍNDICE

1. Análisis. Libros de consulta .....	3
2. Vida .....	3
2.1. Poética .....	4
3. Obra poética .....	4
4. Obra teatral .....	7
4.1. Mundo dramático: temas .....	6
4.2. Concepción teatral .....	8
4.3. Tradiciones, géneros, lenguaje .....	9
4.4. Trayectoria .....	10
4.5. Significación y alcance del teatro lorquiano .....	14
5. <i>La casa de Bernarda Alba</i> .....	14
6. Génesis y estreno .....	14
6.1. Género .....	15
6.2. Planteamiento argumental y temático .....	17
6.3. «Realismo poético» .....	18
6.4. Un drama social de denuncia y compromiso humano .....	19
6.5. Antecedentes, influencias y modelos. De la tragedia griega A Ibsen .....	21
6.6. Los personajes: un drama de mujeres. Bernarda .....	25
6.7. Las hijas .....	27
6.8. Otros personajes .....	31
7. Estructura .....	33
8. Espacio .....	36
9. Tiempo .....	35
10. Lenguaje y estilo. Diálogos, monólogos y silencios .....	38
11. Significado y conclusión .....	40
12. Guía de lectura (actividades).....	43

# FEDERICO GARCÍA LORCA. LA CASA DE BERNARDA ALBA. ANÁLISIS

## LIBROS DE CONSULTA

De la inmensa bibliografía sobre Lorca, se entresacan sólo un libro de conjunto y varios títulos sobre su teatro y sobre *La casa de Bernarda Alba* en particular (pero no se olviden los prólogos a algunas de las ediciones que luego se citan, en especial la de GARCÍA-POSADA).

1. VV.AA.: *Federico García Lorca*. Edición de Ildefonso-Manuel Gil. Editorial Taurus, Madrid. [Importante recopilación de estudios, entre ellos el titulado «Apuntes sobre el teatro de García Lorca», por Fernando Lázaro Carreter.]
2. EDWARDS, Gwynne: *El teatro de Federico García Lorca*. Editorial Gredos, Madrid, 1983. [Excelente estudio de conjunto.]
3. VV.AA.: «*La casa de Bernarda Alba*», y *el teatro de García Lorca*. Eds. Cátedra, Madrid, 1985. [Estudios fundamentales de Belamich, Doménech, García-Posada, etc.]
4. GALÁN FONT, Eduardo: *Claves de «La casa de Bernarda Alba»*. Editorial Ciclo, Madrid. [Minuciosa y utilísima guía para este curso.]

## EDICIONES:

— Aunque se ha optado por la versión digital que puede descargarse en Internet, de *La casa de Bernarda Alba* existen diversas y asequibles ediciones sueltas (Cátedra, Alianza, Austral, Edelvives, Vicens Vives, etc.) que pueden consultarse para una mayor comprensión lectora y ampliación del estudio; pero se recomienda resueltamente la edición escolar de Miguel García-Posada en la colección «Castalia Didáctica, nº 3», por su introducción, notas, documentos, etcétera, pensados para este nivel. A su paginación se remite en el presente estudio y guía.

## WEBGRAFÍA:

<http://www.youtube.com/playlist?list=PLF8oB329D3A86DEA6>

Enlace que rescata representaciones teatrales y documentales biográficos sobre los grandes personajes y obras del teatro español emitidos en el mítico programa dramático de RTVE *Estudio 1*.

## VIDA

---

Nació en Fuente Vaqueros (Granada) en 1898. En Granada inició las carreras de Letras y Derecho (sólo terminaría la segunda). Además, estudió música y fue amigo de Manuel de Falla. En 1919 se instala en la Residencia de Estudiantes, de Madrid, y traba relaciones con escritores consagrados (Juan Ramón Jiménez), con artistas jóvenes (Dalí, Buñuel...) y con los poetas que

constituirán su grupo poético. Su personalidad y su obra lo sitúan pronto a la cabeza del grupo. Durante el curso 1929-1930, marcha a Nueva York como becario, experiencia que lo marcará profundamente. De regreso a España, funda en 1932 *La Barraca*, grupo teatral universitario sufragado por el Ministerio de Instrucción Pública republicano con el que recorre los pueblos de España representando obras clásicas del teatro español (Lope, Calderón, Cervantes...). En 1933 hace un viaje triunfal a Buenos Aires, donde sus dramas obtienen gran éxito. Y, de nuevo en España, prosigue su trabajo infatigable de poeta, autor dramático, director escénico, conferenciante... Su labor le ha granjeado la máxima admiración y numerosos homenajes, pero también mezquinas envidias. Y su apoyo al Frente Popular y acercamiento cada vez mayor al pueblo le atrae odios, que condujeron a su asesinato a comienzos de la guerra civil, en agosto de 1936.

La personalidad de Lorca ofrece un doble rostro: de un lado, su vitalidad arrolladora, desbordante de simpatía; de otro —más hondo—, un íntimo malestar, un dolor de vivir, un sentimiento de frustración, como anuncio de su trágico destino.

## Poética

Ese malestar, esa **frustración**, laten en toda su obra, junto a manifestaciones de creación bulliciosa, llena de gracia, hasta juguetona. El tema del destino trágico, la imposibilidad de realización, sería el elemento que da unidad profunda a su producción poética y teatral.

Su actitud ante la creación poética es rigurosísima. Recuérdense aquellas palabras suyas en la antología de Gerardo Diego: «Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.» Es decir, inspiración y trabajo consciente. «La inspiración —dijo en otro momento— da la imagen, pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar [...] la cualidad y sonoridad de la palabra.» Así surge una de las poesías más asombrosas de la literatura española; una poesía en que la pasión y la perfección, lo humanísimo y lo estéticamente puro conviven como pocas veces.

A ello contribuyen, en buena parte, sus profundas raíces en lo popular. Lo popular y lo culto van también hermanados en su obra: vida y canciones del pueblo vivifican su sabia y exigente creación.

## OBRA POÉTICA \_\_\_\_\_

Aunque la lectura prescriptiva, *La casa de Bernarda Alba*, es una pieza teatral, es imprescindible hablar antes de la obra poética del autor por la estrecha relación que se establece en toda su producción literaria y el trasvase de temas y recursos que se produce en ella, independientemente del género literario que se trate.

## Primeros libros

Aparte de un primer libro en prosa, *Impresiones y paisajes* (1918), sus primicias poéticas quedan recogidas en el *Libro de poemas*, compuesto entre sus diecinueve y sus veintidós años, y publicado en 1921. Su estilo se está haciendo aún: hay influjos de Bécquer, del Modernismo, de Machado, de Juan Ramón Jiménez. El contenido es muy variado, pero —junto a tonos gozosos— ya domina aquel hondo malestar: es frecuente que evoque con nostalgia su infancia —«paraíso perdido»— y que, frente a su «alma antigua de niño», hable de su «corazón nuevo», dolorido, «roído de culebras». Una tremenda **crisis juvenil** parece atravesar el poeta: frente a sus «antiguas inocencias», la angustia de profundas contradicciones vitales.

Entre 1921 y 1924, compone paralelamente tres libros: *Canciones* (publicado en 1917), *Poema del cante jondo* (que no aparecerá hasta 1931) y *Suites*. El primero es muy heterogéneo: hay en él «poesía pura», vanguardismo, brillantez y hasta puro juego; pero persiste su nostalgia de la niñez, de la pureza (de ahí, sus canciones para niños, como la deliciosa «El lagarto está llorando...») y se advierte su sensibilidad para los temas trágicos, como en las «Canciones del jinete», en que aparece uno de esos «hombres malditos», destinados a morir, como serán tantos personajes del *Romancero gitano*.

*Poema del Cante Jondo* posee, en cambio, una compacta unidad: es el libro de «la Andalucía del llanto», un libro lleno de ayes, de dolor, de muerte. Su significación profunda podría ser ésta: Lorca expresa su propio dolor de vivir a través del dolor que rezuman los cantos «hondos» de su tierra. Por otra parte, su lengua poética alcanza aquí su primera plasmación eminente: esa personalísima identificación con lo popular y esa elaborada estilización culta.

El libro *Suites*, que ha permanecido inédito en buena parte hasta 1983, es un hondo testimonio de sus inquietudes humanas y estéticas.

## El *Romancero gitano*

Escrito entre 1924 y 1927, se publica en 1928 y alcanza un resonante éxito que acabará por abrumar al poeta. De este gran libro, diría Lorca: «Mi gitanismo es un tema literario y un libro. Nada más.» ¿Nada más? Piénsese que la elección de un «tema» responde siempre a motivaciones profundas. El mismo Lorca se confesaba «inclinado a la comprensión simpática de los perseguidos: del gitano, del negro, del judío...». Aquí está la clave. Estamos lejos de un juego poético: el poeta canta fraternalmente a esa etnia marginada y perseguida. Más aún: ese «constructor de mitos» que fue Lorca (en su teatro y en su poesía) eleva el mundo de los gitanos a la altura de un mito moderno, parejo en fuerza a los grandes mitos clásicos.

El significado de ese mito es evidente: ilustra el **tema del destino trágico** que late en toda su obra. Las figuras que aparecen en el *Romancero gitano* son seres al margen de un mundo convencional y hostil, y —por eso— marcados por la frustración o abocados a la muerte:

Antoñito el Camborio, el «Emplazado», Juan Antonio el de Montilla, Soledad Montoya... En realidad, según Lorca, en el libro «hay un solo personaje real, que es la pena que se filtra» (y ahí está el «Romance de la pena negra»).

Por todo el libro estallan unas tremendas ansias de vivir que topan contra la imposibilidad de vivir. Fácil es imaginar hasta qué punto ha proyectado Lorca sobre esos personajes sus propias obsesiones, su «sentimiento trágico de la vida».

Con el *Romancero gitano*, en fin, Lorca alcanza un lenguaje inconfundible. Es el punto más alto de la repetida fusión de lo culto (y hasta de lo vanguardista) con lo popular que caracteriza al grupo poético al que pertenece Lorca. El viejo metro castellano renueva su andadura tradicional. Y caben en él las metáforas más audaces, que, sin embargo, no disminuyen su fuerza apasionada y directa, humanísima, elemental.

### ***Poeta en Nueva York***

Éste es el título con que se recogieron póstumamente los poemas neoyorkinos de Lorca. Hoy se sabe que pertenecían a dos libros distintos: el titulado *Poeta en Nueva York* y otro llamado *Tierra y Luna*.

Becado para que ampliara sus estudios de inglés y abrumado por una crisis literaria y personal, la estancia en los Estados Unidos (1929-1930), precisamente en el momento dramático de la caída de la bolsa neoyorkina, es un hito crucial en la vida de Lorca. Su contacto con Nueva York —expresión máxima de cierto tipo de civilización— es una sacudida violenta. En aquel mundo tentacular, que según Lorca convierte al hombre en una pieza de un gran engranaje, el poeta se ahoga y se rebela. Con dos palabras define el ambiente: «Geometría y angustia.» El poder del dinero, la esclavitud del hombre por la máquina, la injusticia social, la deshumanización, en fin, son los temas del libro. Y una de sus partes está dedicada a los negros —otra etnia marginada—, en quienes Lorca ve «lo más espiritual y delicado de aquel mundo».

De lo dicho se sigue que «un **acento social** se incorpora a su obra» (son palabras suyas). Los poemas son desgarrados gritos de dolor y de violenta protesta. Ahora, la soledad, la frustración y la angustia no son sólo las del poeta: su «corazón malherido» ha sintonizado con millones de corazones que sufren.

Formalmente, la conmoción espiritual y la protesta encuentran un cauce adecuado en la **técnica surrealista** (aunque no «ortodoxa»). El versículo amplio y la imagen alucinante le sirven para expresar ese mundo ilógico, absurdo, para construir visiones apocalípticas y coléricas. Con *Poeta en Nueva York*, Lorca consigue renovar su lenguaje (sacándolo de la vía de lo popular andaluz, agotada por él mismo) y alcanza una nueva cima.

De entre los treinta y cinco poemas que integran el libro, hay varios que se constituyen como su eje central: ante todo, “La aurora”, acaso el poema más claro y que sintetiza brevemente toda

su visión de Nueva York (es, por ello, la composición por la que debe abordarse un estudio de este difícil libro); se destacan igualmente tres grandiosas odas: “Oda al rey de Harlem”, “Oda a Walt Whitman” y “Grito hacia Roma”.

## Últimos poemas

Tras *Poeta en Nueva York* Lorca se dedicará preferentemente al teatro, en el que vierte su nuevo «acento social», como se verá a continuación. Sin embargo, escribe —entre otros— los poemas íntimos y doloridos del *Diván del Tamarit*, libro inspirado en ciertas formas de la poesía arábigo-andaluza.

Además, en 1935, compone otra de sus piezas maestras: el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Es una grandiosa elegía por aquel torero que fue gran amigo de los poetas del grupo del 27. En sus cuatro partes, de ritmos distintos, vuelven a combinarse lo popular y lo culto: el ritmo de romance o de «soleá» alternan con el verso largo, y la expresión directa con las más audaces imágenes de aire surrealista. El resultado, impresionante por su patetismo, es una de las más hermosas elegías de la literatura española.

Finalmente, entre 1935 y 1936, Lorca emprende el *Libro de sonetos* o *Sonetos del amor oscuro*, que en buena parte han permanecido también inéditos hasta la publicación crítica de la obra completa en los años ochenta. Los once sonetos de esa serie que hoy se conocen son otra de las cimas de su obra y sitúan al autor entre los grandes sonetistas de la lengua española (Garcilaso, Lope, Góngora, Quevedo...). La gloria y el dolor de amar alcanzan en estos poemas expresiones hondísimas.

## Valoración como poeta

Dentro de su grupo poético, Lorca es el ejemplo más hondo de esa trayectoria que va del «yo» al «nosotros» (sin renunciar a nuevos y hondos buceos en su «yo» dolorido). Y lo prodigioso es que su desbordamiento de humanidad y aquel «abrirse las venas por los demás» no supusieron ni el menor descenso de exigencia estética. Su arraigo popular y su hondura trágica no dejan de conmover al lector, ni su arte de admirarlo. Su fama es universal.

## OBRA TEATRAL

---

El teatro de Federico García Lorca (1898-1936) raya a una altura pareja a la de su obra poética y constituye una de las cumbres del teatro español y universal. Muchos rasgos de su personalidad y de su poesía, de su vida, su talante y sus obsesiones vuelven a parecer ahora en su producción teatral, desarrollada, sobre todo, en los últimos años de su trayectoria vital y literaria.

Se insistirá en que, por debajo de su personalidad arrolladora, late también en el teatro ese hondo malestar, ese dolor de vivir que aparecerá en toda su obra.

## Mundo dramático: temas centrales

La temática profunda de las obras teatrales de Lorca asombra por su unidad, y no es distinta de la que vertebra su poesía. El hispanista francés A. Belamich la ha resumido con fórmulas como éstas: «el mito del deseo imposible», «el conflicto entre la realidad y el deseo». García Posada señala: «El elemento neurálgico del universo lorquiano es la **frustración**.»

Lorca lleva a escena **destinos trágicos**, pasiones condenadas a la soledad o a la muerte, amores marcados por la esterilidad. En varias obras —*La casa de Bernarda Alba* es el ejemplo extremo de concederles el protagonismo exclusivo—, ello aparece encarnado en mujeres. Se insistirá más adelante en el papel de la mujer en el teatro de Lorca. Pero su alcance es más amplio que el de un teatro «feminista»: se trata de la tragedia de toda persona condenada a una vida estéril, a la frustración vital.

Y lo que frustra de los personajes de Lorca se sitúa en un doble plano. Unas veces, en un **plano metafísico**: las fuerzas enemigas son el Tiempo, la Muerte. Otras veces, en un **plano social**: los prejuicios de casta, las convenciones, los yugos sociales son los que impiden la realización personal. Y con frecuencia, ambos planos se entrecruzan.

Esa temática hace de Lorca un singular revitalizador de los grandes mitos trágicos. No en vano Manuel Altolaguirre, compañero de generación, lo veía construir mitos «como un Esquilo de nuestro tiempo».

Pero serán muy diversos los *cauces formales* por los que Lorca llevará a las tablas todo este mundo temático, como se verá a continuación.

## Concepción teatral

Federico García Lorca cultivó el teatro a lo largo de toda su trayectoria, pero fue la actividad preferente de los seis últimos años de su vida. En esos años, escribe las obras dramáticas en que se cimenta su fama universal. Pero, además, desde 1932 dirige «La Barraca», grupo de teatro universitario que, con el apoyo del gobierno republicano, recorre los pueblos de España representando obras clásicas.

En cuanto a sus **ideas sobre el teatro**, destacan las duras palabras con que habló del teatro al uso, un teatro «en manos de empresas absolutamente comerciales», y su desprecio por «el teatro en verso, el género histórico», etc. (en cambio, es significativa su simpatía por la revista, el vodevil y otros tipos de teatro «marginal» o popular, como el guiñol). Las frases que acaso dan una idea más general de su concepción del teatro, serían éstas de 1936:



«El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezca en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo se les vean los huesos, la sangre.»

Se hermanan en esas palabras la **dimensión humana** —cálida y hasta desgarrada— de su teatro, y la **dimensión estética**, la transmutación poética de sus temas y sus criaturas. O en otras palabras: convivencia de **poesía y realidad**.

Con el tiempo, va haciéndose más fuerte en Lorca una idea didáctica del teatro, persuadido de que las exigencias artísticas son compatibles con su función educadora, como «uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país». Léase este párrafo de 1935:

«El teatro es una escuela de llanto y de risa, y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas, y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.»

Ello va acompañado de un creciente **enfoque social** o popular, parejo a las circunstancias históricas y políticas que le tocó vivir, del que hay expresivos testimonios; así, en estas palabras poco anteriores a su muerte:

«En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas.»

Lo dicho no debe llevar al lector a simplificar la concepción dramática de Lorca. En su teatro se entrelazan de forma compleja lo personal y lo social, el «yo» y el «nosotros». Y ello con una variedad de enfoques y tratamientos que se irán viendo.

## **Tradiciones, géneros, lenguaje**

Lorca se nutrió de muy diversas tradiciones teatrales. En sus comienzos hay una raíz *modernista*. Tuvo en cuenta el *drama rural* de épocas anteriores. Amó con fervor a los *clásicos españoles* (de Lope de Rueda a Calderón, pasando por Lope de Vega), pero también le apasionaban formas tan populares y sencillas como el *teatro de títeres*. Sus grandes obras traen ecos de la *tragedia griega* o de *Shakespeare*. Y a ello se añade su interés por las experiencias del *teatro de vanguardia*.

De ahí la variedad de **géneros** que cultivó: la farsa, el teatrillo de guiñol, el drama simbolista, el «teatro imposible» de estirpe surrealista, la tragedia, el drama urbano o rural...

Pasando a cuestiones de **estilo**, merece especial atención el uso de *verso* y *prosa*. Sus dos primeras obras están escritas totalmente en verso. Poco a poco, el lugar del verso va reduciéndose a momentos de especial intensidad (como verdaderas *arias*), o a escenas líricas entre varios personajes (a veces como un *coro*), o a canciones de tipo popular que, a la manera

de un Lope, crean un intenso clima dramático. Finalmente, su última obra, *La casa de Bernarda Alba* está escrita casi íntegramente en prosa, una prosa a veces descarnada y, a la par, profundamente poética.

A medida que va ganando terreno la prosa va creciendo también el **arte del diálogo** hasta alcanzar una viveza, un nervio y una intensidad que mostrará la lectura atenta de sus obras.

Y en cuanto al **lenguaje**, en general, se ha de volver a hablar de esa convivencia de poesía y realidad, que es ahora la de un habla de claro **sabor popular** y poderosa **aliento poético**. Son sus rasgos más patentes la densa presencia de *símbolos*, de *metáforas*, de *comparaciones* tan originales como, a veces, de aire coloquial; las fuertes *connotaciones emotivas, sensoriales, imaginativas*; en fin, *los hallazgos verbales* de todo tipo.

## Trayectoria

Puede dividirse la evolución del teatro lorquiano en tres momentos de desigual extensión: **a. los tanteos o experiencias de los años 20**; **b. la experiencia vanguardista** de principios de los años 30; y **c. la etapa de plenitud** de sus últimos años.

Respecto a la cronología de su producción dramática, ha de advertirse que Lorca volvía continuamente sobre sus obras, para retocarlas, lo que hace que, en varios casos, haya que asignar un mismo título a fechas distintas.

### a. Los inicios

Comienza la trayectoria dramática de Lorca con un ensayo juvenil que, estrenado en 1920, fue un fracaso: *El maleficio de la mariposa*. Es una obra de raíz simbolista, sobre el amor de un «curianito» (un «cucaracho») por una bella mariposa. Sin duda el autor está aún muy lejos de la perfección, pero ya de lleno en el drama medular de la creación lorquiana: el amor imposible, la frustración. Véanse estas frases de su «prólogo» (tras advertir que se trata de una «comedia rota del que quiere arañar la luna y se araña su corazón»):

«Un día... hubo un insecto que quiso ir más allá del amor. Se prendó de una visión que estaba muy lejos de su vida... [...] Inútil es decirnos que el enamorado bichito se murió. ¡Y es que la Muerte se disfraza de Amor!»

Compone luego varias piezas breves en que se inspira por primera vez en el guiñol, *Títeres de cachiporra* (1922-1923), que sólo conocerán los íntimos del autor. Adviértanse los aspectos «infantiles» de estos comienzos, reveladores de una nostalgia de la inocencia perdida que también aparece en los poemas de aquellos años.

Su primer éxito llega con una obra muy distinta, *Mariana Pineda* (1925), sobre la heroína que murió ajusticiada en Granada en 1831 por haber bordado una bandera liberal; pero es, a la vez,

un drama de amor trágico. Estrenada en 1927, la obra cobró resonancias antidictatoriales en las que, al parecer, el poeta no había pensado. Formalmente, se trata de un drama en verso, con resabios del teatro histórico modernista (Lorca admiraba por entonces a Marquina).

Siguen otros ensayos, pero en 1926 taza ya luna pequeña obra maestra, *La zapatera prodigiosa* (versión definitiva de 1930-33). Subtitulada «farsa violenta», trata de una joven hermosa casada con un zapatero viejo. Tras su divertida andadura, se esconde —según Lorca— el «mito de nuestra pura ilusión insatisfecha» o la «lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura». Contenido, pues, hondamente lorquiano, y desarrollado ahora —en prosa y verso— con un ritmo ágil, gracioso, de insuperable garbo popular.

Pese a sus aspectos también lúdicos, es más grave el *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1928), una «aleluya erótica, con aires de farsa, que presenta otro caso de amor trágico.

Y añádase aquí —aunque es algo posterior— el breve y delicioso *Retablillo de don Cristóbal* (1931), nueva farsa para guiñol y nuevo caso de «amor desigual», tratado en esta ocasión con una desvergonzada frescura popular.

Hasta ahora, se observará la progresión zigzagueante del teatro lorquiano. Ha estado experimentando formas y registros distintos: el teatro simbolista y modernista, el drama y la farsa, lo popular, lo guiñolesco... Pero ya antes de la última obra citada, Lorca había iniciado un camino más audaz, del que ahora se dará cumplida cuenta.

## **b. La experiencia vanguardista**

Se debe partir de una profunda y doble **crisis —vital y estética—** que sufre Lorca tras el éxito de *Romancero gitano* (1928) y que se prolonga durante su estancia en Nueva York (1929-1930). En lo vital, la crisis tiene que ver con una ruptura amorosa del poeta. En lo estético, sus inquietudes y ciertas críticas le hacen replantearse los fundamentos de su creación, buscar un nuevo lenguaje. Le afectan especialmente las opiniones de sus hasta entonces entrañables amigos de la Residencia de estudiantes, Dalí y Buñuel, lanzados ya de lleno en la aventura surrealista. Y el Surrealismo es, por otra parte, un ejemplo tentador en el Alberti o el Aleixandre del momento.

Fruto de ese encuentro entre crisis personal y estética surrealista será, por un lado, *Poeta en Nueva York* y, por otro, las obras que él llamó «**misterios**» o «**comedias imposibles**». En ellas, en efecto, desata Lorca la imaginación y el lenguaje, bajo el influjo surrealista; pero no será el suyo un surrealismo absoluto: pese a su dificultad y al irracionalismo de detalle, las obras que se van a reseñar albergan una descifrable coherencia y un sentido global consciente.

La primera es *El público*, desconocida hasta los años ochenta y de la que sólo se ha salvado un borrador no definitivo, de 1930 (la versión definitiva, posterior, se ha perdido). Es una especie de «auto sacramental» sin Dios, cuyos personajes encarnan las obsesiones y los conflictos secretos del poeta. Tres intenciones son perceptibles: una acusación a la sociedad («el público») que condena y «crucifica» al homosexual; una crítica de quienes no reaccionan valiente y dignamente contra tal represión; y una proclamación de la licitud de toda norma de amor. Todo ello expresado en clave alegórica de suma audacia, «aparentemente» surrealista.

*Así que pasen cinco años* (1931) ha llegado más elaborada. Presenta a un joven partido entre dos amores, animado por un ansia de paternidad imposible, luchando por realizarse contra la corriente inasible de la vida y del tiempo. La obra desarrolla, en parte, los sueños del protagonista e ilustra bellamente el tema de la frustración íntima.

Importa destacar dos aspectos en estas obras. De una parte, resultan esenciales como testimonios que permiten calar en la psicología profunda del autor, con sus preocupaciones y pasiones más íntimas. De otra parte, son lo más audaz que podía hacerse en el horizonte teatral del momento. Tardarían mucho en subir a los escenarios. El mismo Lorca, hablando de *El público*, le escribía a un amigo: «La obra es muy difícil y, por el momento, irrepresentable. Pero dentro de diez o veinte años, será un exitazo, ya lo verás.» Más tiempo tendía que transcurrir pero *Así que pasen cinco años* ha cosechado repetidos éxitos y, por fin, *El público* fue aplaudido en España y Europa en 1986-1987.

### **c. La plenitud**

Tras estos pasos por el camino de un teatro «imposible», Lorca dará un giro decisivo hacia un camino propio, cuya identidad radica en hermanar rigor estético y alcance popular. Son los primeros años de la República, y sobre todo de la fundación de «La Barraca», compañía formada principalmente por estudiantes y aficionados sin sueldo, subvencionada por el Ministerio de Instrucción pública y cuya misión principal era hacer giras por España y representar en los pueblos los clásicos dramáticos. Son los años en que Lorca se interesa seriamente por el teatro y declara su ansia de una comunicación más amplia y su orientación social. Añádanse sólo unas palabras de 1935:

«En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas por los demás. Por eso yo [...] me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas.»

Por este camino encontrará, a la vez, —caso excepcional— la plenitud de su arte dramático y un éxito multitudinario y sin fronteras. A esta etapa corresponden dos tragedias, dos dramas y una comedia inacabada (aparte otros proyectos que no realizaría ya).

En casi todas ellas, la mujer ocupa un puesto central, como se anticipó. Se añadirá ahora que este hecho revela la sensibilidad de Lorca ante la condición de la mujer en la sociedad tradicional; pero ello se sitúa, a la vez, en un marco más amplio: las mujeres deben ponerse, en la obra de Lorca, junto a los niños, los gitanos o los negros (él habló una vez de su

«comprensión simpática de los perseguidos: del gitano, del negro, del judío, del morisco que todos llevamos dentro »). Se trata, en suma, de criaturas marginadas o marginales, más allá o más acá de las convenciones, y que representan, a la vez, la inocencia o la pasión elemental, pura. Recuérdese a la Soledad Montoya del “Romance de la pena negra”, con su pasión por realizarse y su «pena limpia y siempre sola».

*Bodas de sangre* (1933) se basa en un hecho real: una novia que escapa con su amante el mismo día de la boda. Se trata de una pasión que desborda barreras sociales y morales, pero que desembocará en la muerte. En torno, un marco de odios familiares y de venganzas. Y una Andalucía quintaesenciada que cobra valores tan universales como la Grecia de la tragedia clásica. En efecto, ciertos elementos y personajes míticos se mezclan con los reales para reforzar el clima de tragedia. También el verso se mezcla con la prosa, dando origen a momentos muy intensos y a verdaderos «coros». El estreno de la obra fue un éxito clamoroso.

*Yerma* (1934) es el drama de la mujer condenada a la infecundidad, con todo su alcance simbólico. De un lado, el ansia insatisfecha de maternidad; de otro, la fidelidad al marido; es decir, el anhelo de realizarse frente a la sumisión a la moral recibida, con una arraigada idea de la honra. De ese choque surge la tragedia. A la obra debe aplicarse lo dicho sobre elementos dramáticos y formales a propósito de *Bodas de sangre*. Y lo mismo en cuanto al éxito, si bien en este caso se encresparon los sectores tradicionalistas.

*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) es un «drama» o «poema granadino del novecientos» sobre la espera inútil del amor. Lorca se asoma ahora a la situación de la mujer en la burguesía urbana, a la soltería de las señoritas de provincias, antaño, y a su marchitarse como las flores. De nuevo, pues, la condena a la esterilidad, a la frustración. La obra combina lo patético con lo ridículo de modo magistral.

Siguió *La casa de Bernarda Alba* (1936), la última obra que escribió antes de su asesinato, auténtica culminación del teatro lorquiano, que se estudiará a continuación como lectura prescriptiva. Y, más allá, sólo queda el borrador del acto de una *Comedia sin título* descubierto en los años 70 y que parece anunciar a un Lorca metido de lleno en la dialéctica revolucionaria.

Acaso se refiriera a esta obra en una entrevista del 7 de abril de 1936 de la que vale la pena transcribir un párrafo como bello colofón de este apartado:

«Ahora estoy trabajando en una nueva comedia. Ya no será como las anteriores. Ahora es una obra en la que no puedo escribir nada, porque se han desatado y andan por los aires la verdad y la mentira, el hambre y la poesía. Se me han escapado de las páginas. La verdad de la comedia es un problema religioso y económico social. El mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el mundo no piensa. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio al aire con sus bostezos. Y el rico dice: «¡Oh, qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted, el lirio que florece en la orilla.» Y el pobre reza: «Tengo hambre, no veo nada. Tengo

hambre, mucha hambre.» Natural. El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallaría el día de la Gran Revolución. ¿Verdad que te estoy hablando en socialista puro?»

Ésta es la hermosa trayectoria que, en pleno apogeo, truncarían unas balas pocos meses después. El destino de Lorca —como el de sus grandes personajes— fue también un destino trágico.

## **Significación y alcance del teatro lorquiano**

Se ha ido viendo la variedad y la unidad profunda de la obra dramática de Lorca, sus experiencias hasta hallar un camino decisivo. Subrayar cómo, paulatinamente, los conflictos y los ambientes van apareciendo más enraizados en la realidad española, andaluza, lo que —ejemplarmente— se conjuga con su dimensión universal.

Se ha visto también cómo, tras algún fracaso y la no representación de algunas obras, conoció el éxito. Tras su muerte y la guerra, Lorca es admirado, leído y representado en todo el mundo; en España, en cambio, no accede a los escenarios durante muchos años, tanto por razones de censura como por no autorizarlo su familia. *La casa de Bernarda Alba*, por ejemplo, que había sido estrenada en Buenos Aires en 1945, no se representó en España hasta veintiún años después.

Pero, al fin, el lugar de Lorca es ya el de un clásico, una de las cumbres más altas del teatro español. Y las abundantes representaciones realizadas con ocasión del cincuentenario de su muerte, en 1986, han mostrado su persistente vigencia.

## **LA CASA DE BERNARDA ALBA**

---

### **Génesis y estreno**

*La casa de Bernarda Alba* fue escrita en la primavera de 1936, al parecer —y por asombroso que resulte— en pocos días, si bien precedidos por «una larga rumia», como dijo un amigo suyo. En los dos últimos meses de su vida, Lorca leyó la obra en varias ocasiones a amigos suyos. Vino luego su muerte, la guerra... Ya se ha dicho que no se estrenaría hasta 1945 en el Teatro Avenida de Buenos Aires por la actriz catalana Margarita Xirgu, para quien Lorca había compuesto el personaje de Bernarda; el mismo año y en el mismo lugar apareció la primera edición. En los escenarios españoles no se representó hasta 1950 en un montaje realizado por la compañía Teatro de Ensayo «La Carátula» en el Teatro del Parque Móvil de los Ministerios de Madrid. Las autoridades franquistas no autorizaron más que una única representación de la obra. Hasta 1964, con la cierta apertura informativa que el régimen efectúa a partir de esos años, no volvió a las tablas españolas. Y ya, desde entonces, se han sucedido diferentes

montajes relevantes: en 1964 por Juan Antonio Bardem, en 1976 por Ángel Facio, en 1984 por José Carlos Plaza, en 1998 por Calixto Bieito, todos en diferentes teatros de Madrid. Hoy es la obra más representada de Lorca y, sin duda, la más conocida por el público español y extranjero.

## Género

Verdadera polémica ha suscitado el intento de delimitar el género dramático en el que se inscribe *La casa de Bernarda Alba*: ¿se trata de una **tragedia**, más o menos clásica, al estilo de *Bodas de sangre* y de *Yerma*, o es más bien un «**drama moderno**» que presenta problemas humanos y sociales de actualidad? El autor ya dio pistas para dilucidar la cuestión al subtítular la obra como «Drama de mujeres en los pueblos de España». Pero ¿por qué «drama» y no «tragedia» como las anteriores si su intención expresada en varias ocasiones fue componer una trilogía trágica? Téngase en cuenta que la crítica da por supuesto que la tercera obra de esa trilogía es *La casa de Bernarda Alba*; y que de ella sólo se sabe los títulos que barajaba Lorca cuando la rumiaba: *La destrucción de Sodoma*, primero, y *El drama de las hijas de Lot*, después.

Desde luego, no les falta razón a quienes sostienen que, tras la revolución de géneros impuesta por el Romanticismo, es muy difícil deslindarlos con precisión. Considerando esto, es cierto que en *La casa de Bernarda Alba* se encuentran **elementos trágicos** sin que por ella pueda decirse que se trata de una tragedia (originariamente, el carácter híbrido del drama como subgénero teatral así lo permite): la importancia del linaje (las Albas) como entidad abocada a la catástrofe; la existencia de fuerzas incontrolables, de índole social concreta y de índole superior, oculta y simbólica, que moldean el destino de los personajes; la existencia en los antagonistas de la *hybris* o error trágico que los conduce al desastre (en Bernarda su orgullo de casta y su obsesiva preocupación por la honra; en Adela, su desafío a la madre, que simboliza el mito del poder, divino en su origen); lo inexorable de la frustración a que están abocadas todas las hijas; la esencial impresión del desastre como único final posible; por todos estos aspectos se hablaría de tragedia, y el mismo Lorca la llamó así en alguna ocasión.

Sin embargo, parece que, para Lorca, la tragedia comportaba **elementos míticos** que aquí estarán ausentes. Así, se observan en la obra diferencias sustanciales con *Bodas de sangre* y *Yerma*, éstas sí tenidas por verdaderas tragedias en virtud no sólo de los subtítulos que les otorgó el autor («tragedia», la primera; «poema trágico», el segundo), sino por las insistentes declaraciones del poeta al respecto. Revisándolos, también resulta evidente que, para Lorca, son esenciales en la tragedia los **aspectos técnicos**: la escasez de protagonistas, la limitada importancia del argumento, la presencia inevitable de los coros, y el uso amplio del verso como medio de realzar las situaciones más trágicas. En este sentido, *La casa de Bernarda Alba* mitiga o carece de esos **elementos formales**: los **personajes** importantes crecen en número, y, a diferencia de lo que ocurre en las tragedias, donde casi siempre responden a **modelos universales** (de ahí muchas de sus denominaciones «abstractas»: Vieja, Madre, Novio, Novia), en *La casa de Bernarda Alba* responden a una **caracterización muy concreta e individualizada**

(se advierte incluso su edad exacta); en la misma línea, los **coros**, entendidos al modo clásico, no aparecen en la obra, y el empleo del **verso** es mucho más reducido. Además, y es algo fundamental, mientras los **agentes** que provocan la fatalidad en las tragedias son sobre todo naturales (el deseo erótico o el ansia de procreación), en *La casa de Bernarda Alba* estos factores, también presentes, coexisten o quizá se subordinan a otros de **tipo material** (por ejemplo, la importancia de las clases o el poder económico que determinan las relaciones entre las personas, matrimonios, etc., así como la rígida moral social). Por último, la **atmósfera realista** que envuelve con frecuencia *La casa de Bernarda Alba* (repárese, por ejemplo, en el diálogo inicial de las criadas) y el **naturalismo del lenguaje** —aunque se matizará más adelante— y ciertas **expresiones «cómicas»** que aparecen en momentos de distensión (en boca de la Poncia, sobre todo) serían también rasgos propios de drama que apenas encuentran correspondencia con *Bodas de sangre* o *Yerma*, en las que, por el contrario, aparecen algunos personajes de naturaleza o apariencia plena o parcialmente sobrenatural (la Luna o el Macho).

A esta argumentación hay que insistir en la explícita **denominación de «drama»** que Lorca otorga a la obra en su subtítulo, así como las **relaciones intertextuales** que *La casa de Bernarda Alba* muestra con un tipo de drama de gran éxito en la época: el **drama rural** (cultivado, sobre todo, por Jacinto Benavente, en la línea de *La malquerida*, por ejemplo). Con él comparte el **marco rural**, el **argumento pasional** como desencadenante del conflicto, el tema de la **honra** como móvil social o el elemento convencional de los criados murmurando sobre los amos. Pero no es menos cierto que Lorca toma esos rasgos del teatro burgués y más comercial del momento —sin duda, una concesión al público para hacer más asequible y «estrenable» su obra—, pero los trasciende y se alza a un nivel incalculablemente superior, empleando sobre todo con un **código simbólico** de alcance universal basado en la rica tradición teatral española y extranjera anterior a él. Los estudiosos de Lorca también han encontrado acentos shakesperianos, calderonianos, etc.

Por último, téngase presente la relación que explícitamente establecía Lorca de su obra con las manifestaciones artísticas más comprometidas del momento, acordes con las nuevas circunstancias históricas, políticas y sociales que se vivían en España, al advertir, tras el reparto dramático, el **propósito de documental fotográfico** de ésta y proponer la **escenografía en blanco y negro** para su puesta en escena (al estilo de las fotografías, de los reportajes periodísticos y los documentales cinematográficos que trataban de manera crítica problemas sociales de esa época, como *Tierra sin pan*, que realizó Buñuel en 1932 sobre la situación de miseria y atraso de la comarca cacereña de Las Hurdes, entre otros). Así también, que la génesis de la obra tuvo su punto de partida en **figuras reales**: una tal Frasquita Alba Sierra (1858-1924) y sus hijas, cuya casa colindaba —incluso compartían pozo— la primera que el padre de Lorca tuvo en Asquerosa (hoy Valderrubio) en la Vega granadina y en la que veraneaba la familia en la niñez del poeta, aspectos todos que coadyuvaban a la adscripción dentro del drama. Pero sólo el genialidad del poeta pudo crear, a partir de aquéllas, las figuras de Bernarda y sus hijas, trascender la mera trasposición mimética de la vida regional o local y convertir la obra en un



drama universal que aborda problemas que afectan a todos los seres humanos, y no sólo a los de un pueblo de Granada en un momento histórico concreto.

En definitiva, valorándola finalmente dentro de la trayectoria dramática lorquiana, *La casa de Bernarda Alba*, y a pesar de compartir con *Bodas de sangre* y *Yerma* el ambiente rural (se ha hablado de que forman una trilogía de tragedias sobre la tierra española, siguiendo las declaraciones que hizo Lorca cuando las fue componiendo), se encuadra más bien en ese grupo de dramas a los que el poeta se refería en 1935:

«Por lo demás, tengo en proyecto varios dramas de tipo humano y social».

Dramas que plantean «los temas y problemas que la gente tiene miedo a abordar» (se refería a la temática política y sexual, que es la que interesaba más al público en ese momento) y que los dramaturgos debían tratar para que las obras tuvieran éxito y una gran repercusión en la sociedad. Sin duda, *La casa de Bernarda Alba* los aborda de una manera u otra. De ahí su calidad literaria y pervivencia.

## Planteamiento argumental y temático

El **argumento** es bien conocido pues ya se ha comentado con anterioridad: tras la muerte de su segundo marido, **Bernarda Alba** impone a sus **cinco hijas**, como **luto**, una larga y rigurosa reclusión de ocho años. En ese encierro obligatorio y feroz, el compromiso matrimonial de Angustias, la hija mayor y heredera, desata los instintos eróticos reprimidos de todas las demás y aviva los anhelos de huida. Ese duelo impuesto se trata de la exageración de una costumbre real, de una tradición llevada a extremos increíbles que, a la altura del 2015, puede no comprenderse, pero que era muy frecuente en los años 30 y mucho más en las zonas rurales, donde se cumplía a rajatabla. Pero esa misma exageración, ese exceso (esa «hybris», decían los trágicos griegos) es lo que sitúa la obra en el plano de lo legendario, de lo simbólico, del mito. Planteamientos tan «increíbles» se dan en tragedias clásicas españolas (piénsese en Calderón) o en Shakespeare (*El rey Lear*, por ejemplo).

En esa situación extrema (situación límite, para emplear otro concepto usual), los conflictos, las fuerzas, las pasiones se agrandan, se desarrollan hasta la exasperación, si a ello se añaden las inclemencias climáticas: la acción transcurre en los días de un largo y caluroso verano. Y, por lo demás, cualquiera puede comprobar la rapidez y hasta la «naturalidad» con que el espectador —o el lector— «entra en el juego», aceptando el planteamiento de la obra. Tal sería el primer signo de la pericia del dramaturgo.

**Catalizador** de las fuerzas encerradas en la casa será la figura de **Pepe el Romano**, pretendiente o novio de **Angustias**, pero atraído por la juventud y belleza de **Adela**, la menor, y amado, a su vez, por **Martirio**, cuyo compromiso con Enrique Humanes fue descartado por Bernarda por razones sociales. El triángulo de fuerza enfrentadas y el motivo distorsionador que provoca el conflicto quedan perfectamente descritos.

Tal es la situación de la que arranca Lorca en este caso para dar cuerpo dramático a su **temática** más personal y profunda. Se ha dicho que el **tema central** de la obra es el *enfrentamiento entre autoridad y libertad* (Ruiz Ramón) o el *conflicto entre la realidad y el deseo* (Belamich). Podría hablarse de *rebeldía contra represión*, de *naturaleza contra tradición*, etc., según el plano social o superior, abstracto o incluso «metafísico» al que se atiende y se quiera destacar. En cualquier caso, no hará falta insistir sobre el entronque de todo ello con los temas o preocupaciones centrales de Lorca.

Frente a todo lo que representa Bernarda Alba —*autoritarismo, represión, etc.*— las hijas encarnan una gama de actitudes que van de la más pasiva *sumisión* a la *rebeldía* más abierta. Pero si la sumisión es frustrante, se diría que la rebelión es imposible, o que está abocada a la muerte. En suma, el lector o espectador se halla ante una, al parecer, **frustración irreparable**. De ahí que antes, al tratar la cuestión del género, se hablara de necesidad de la tragedia.

Se ha dicho que las raíces podían situarse en un doble plano humano: el social y el metafísico. Parece evidente que *La casa de Bernarda Alba* —por la fecha en que fue compuesta y su situación dentro de la trayectoria teatral de Lorca— remite fundamentalmente al segundo plano, el **social** (con un fuerte componente *moral*), aunque ambos están perfectamente ensamblados, de modo que atender con preferencia a uno u otro equivale a percibir también con más intensidad uno u otro sentido, en función de la lectura que el receptor pretenda realizar.

Lo dicho conducirá a señalar una serie de temas conexos con la temática central: la *moral tradicional* y la *presión social* sobre los individuos; las *diferencias sociales*, con lo que se llamaría el *orgullo de casta*; y, en fin, la *condición de la mujer* en la sociedad española de la época.

Pero toda esta «constelación de temas» aparece perfectamente encarnada en unos *personajes* y en el ambiente que les rodea. Se comenzará por este segundo aspecto.

### «Realismo poético»

El musicólogo Adolfo Salazar, testigo excepcional de las primeras lecturas que de la obra iba haciendo Lorca ante los amigos a medida que la iba componiendo, cuenta cómo el poeta comentaba ciertas escenas exclamando cuando las acababa: «Ni una gota de poesía [...]. ¡Realidad! ¡Realismo puro!» Quería subrayar así —aparte la casi total ausencia de verso, canciones fáciles, romancillos y letrillas presentes en las otras dos tragedias rurales: *Bodas de sangre* y *Yerma*— la intensa impresión de verdad que la obra había de producir.

Pero es bien sabido que la palabra «realismo» es equívoca y puede aplicarse a obras tan diversas como el *Quijote* o el *Buscón* y a autores tan distintos como Galdós o Dostoyevski. También se ha de interpretar con tiento esa intención de «documental fotográfico» que Lorca

declaraba: todo el mundo sabe la «poesía» que puede haber en la imagen fotográfica, por muy documental que sea.

*Con tales precauciones, se debe enmarcar y valorar el tipo de realismo de La casa de Bernarda Alba.* Desde luego, es extraordinario el «espesor» de realidad, de realidades, que la obra depara. Incluso podría hablarse de su riqueza costumbrista. El espectador o lector se pone en contacto con la vida de un pueblo, con sus incidentes y sus comadreos (de su mentalidad ya se ha hablado), con las faenas del campo o las labores domésticas; se habla de las gallinas, del caballo en celo que cocea, de los perros que ladran; aparecen tradiciones peculiares como las que conciernen al duelo y al luto, a la herencia con sus «particiones», o al noviazgo aldeano con la «petición», el cortejo o las entrevistas a través de la reja de la ventana («pelar la pava» como reza el modismo), la confección del ajuar... Y tantos y tantos detalles más. El mismo ambiente de la casa —dentro de una gran economía escénica— está perfectamente sugerido: las habitaciones de paredes blancas, el patio, el pozo. Y el calor sofocante de un verano inacabable.

Pero de igual manera que Lorca accede desde lo local y lo español a lo universal, lo «realista» queda trascendido sustancialmente. De una parte, el realismo es compatible con la **desmesura**, con la **exasperación**, desde el planteamiento hasta la intensidad de las pasiones, pasando por la hiperbólica figura de la misma Bernarda (en todo esto, Lorca está más cerca de un Shakespeare o un Dostoyevski que de un Balzac o de un Galdós).

De otra parte, las realidades aparecen cargadas de una fuerte **dimensión simbólica**. Ya se ha aludido al simbolismo del *río* y de los *pozos*. Frente a «la casa», el *mar* o el *campo* serán símbolos de libertad, y el *olivar* es el ámbito de los encuentros eróticos. El *agua* y la *sed* son vida y anhelos. Evidente es la significación del *vestido verde* con que Adela rompe su luto. Y ese *caballo garañón* que da coces contra la puerta de la cuadra simboliza con fuerza los impulsos vitales reprimidos (y en especial los de Adela, «mulilla sin desbravar»).

En suma, sin perder ni un ápice de su consistencia, *la realidad aparece transfigurada* en un prodigio de arte. De García Posada es la expresión «**realismo poético**». Y tal expresión resultará especialmente certera si a lo dicho se añaden unas necesarias observaciones que sobre el lenguaje de la obra se harán más adelante.

## **Un drama social de denuncia y compromiso humano**

*La casa de Bernarda Alba* es un drama social que retrata los **valores tradicionales de la burguesía rural**, así como **la pobreza y la injusticia** propias del sistema semifeudal que seguía enquistado en Andalucía a la altura de los años treinta. Bernarda obra como defensora cerril de un código moral que descansa sobre la posesión de la tierra, el matrimonio, la unidad familiar, la honra y el predominio moral del varón. Tales valores, obviamente, oprimen a la mujer, de ahí que casi todos los personajes del drama expresen su voluntad de huida: «¡Yo quiero salir!», exclama Adela; «¡Quiero irme de aquí!», exige María Josefa; «Afortunadamente pronto voy a

salir de este infierno», afirma Angustias; «A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra», declara Poncia.

La obra de Lorca constituye **un drama del instinto reprimido** pues expone unos deseos de libertad, corporal e ideológica, que se reprimen porque resultan escandalosos para el orden social burgués. La **oposición entre el instinto individual y la ley colectiva** es expresada a la perfección en uno de los diálogos de Bernarda con Poncia. Bernarda asume que «las cosas no son nunca a gusto nuestro», a lo que Poncia replica: «Pero les cuesta mucho trabajo desviarse de la verdadera inclinación». Casi todo lo que sucede en el drama responde a la dialéctica expresada en esa conversación: **la pugna entre lo natural y lo socialmente conveniente**. «Lo natural», por ejemplo, sería que el Romano pretendiera a una de las hermanas jóvenes, tal y como dice Magdalena, pero se decanta por Angustias, por ser la única que tiene herencia, con lo que el interés económico se impone sobre la pasión. Del mismo modo, las hijas de Bernarda deben renunciar a su «inclinación natural» a acercarse a los hombres para no amenazar la honra de la familia, que quedaría irremediabilmente dañada en caso de que alguna de las jóvenes perdiera la virginidad.

Para preservar **la honra**, Bernarda impide que sus hijas salgan a la calle, pero tan drástica medida no hace más que estimular la atracción natural que las muchachas sienten por los hombres. Por supuesto, Bernarda conoce los deseos de sus hijas, pero lo único que le importa es que no los exhiban en público, ya que la honra depende de la apariencia. Sin embargo, su afán represor resultará contraproducente, pues acabará por provocar la desestructuración de su familia. Y es que, como apunta Poncia con su sabiduría popular, cuando interviene la pasión «se olvida hasta la sangre». Más crudamente aún lo dice Adela; «por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca».

Junto al drama del instinto reprimido, *La casa de Bernarda Alba* expone **un conflicto derivado de las diferencias de clase**. Lorca retrata un mundo dominado por las profundas desigualdades entre ricos y pobres, que queda muy bien encarnado en la tensa relación que Bernarda mantiene con la criada Poncia. Bernarda, dueña de dinero y tierras, exhibe su poder económico siempre que puede, considera que «los pobres son como los animales» y marca distancias con Poncia: «Me sirves y te pago. ¡Nada más!», le dice. La distribución de los bienes determina la procedencia social, factor que Bernarda considera decisivo, de ahí que no permita que sus hijas se casen con los hombres de la zona porque «no son de su clase», y que impida el matrimonio entre Martirio y Enrique Humanes porque el padre de este último era un «gañán» Poncia, por el contrario, no puede presumir de su posición social, ya que es hija de una prostituta, sus hijos trabajan en las tierras de Bernarda y ella, que es viuda, sirve en la casa desde hace mucho tiempo, así que se ve obligada a someterse a su ama, lo que despierta en ella un profundo resentimiento de clase. Lorca está denunciando, pues, una situación en que las personas no valen por lo que son sino por la clase social en que han nacido y los bienes que poseen. Su denuncia es consecuente con su reivindicación de la mejora de las miserables condiciones de vida de los campesinos pobres, que había conocido de primera mano en su influencia. No

obstante, el conflicto que expone *La casa de Bernarda Alba* excede lo meramente social, pues al hablar de la frustración amorosa, del ansia insatisfecha de libertad o de la inevitabilidad de la muerte, Lorca está poniendo de manifiesto **las limitaciones inherentes a la condición humana en su conjunto**, que no pueden solventarse con ninguna medida política o mejora social. Resulta importante advertir que este teatro lorquiano que inaugura *La casa de Bernarda Alba*, y que desgraciadamente el autor no pudo continuar por su asesinato en los inicios de la guerra civil, está aún muy lejos —a pesar del enardecido clima político previo a la contienda fratricida en que fue compuesta— del «realismo social» de la generación de dramaturgos de posguerra, como Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, y que, si bien *La casa de Bernarda Alba* parece responder concretamente a aquella exigencia de denuncia y de compromiso humano (y no político), de la que existen expresivos testimonios en muchas de las últimas entrevistas y conferencias, el autor a menudo declaró su distanciamiento de un posible sometimiento político de la labor artística y su rechazo de un arte vehículo de ideologías. Por lo tanto, el realismo lorquiano es más un **«realismo poético»**, de base ética y moral, consecuencia de la evolución de su concepción teatral y del tratamiento temático que, como miembro de la Generación del 27, hizo de las inquietudes personales y que derivó hacia el tratamiento de preocupaciones más sociales a medida que las circunstancias históricas les obligó a posicionarse en un sentido u otro. Con la contextualización más detallada de los modelos dramáticos y literarios en que pudo inspirarse Lorca y las influencias que recibió dentro de las circunstancias culturales de su momento este aspecto puede quedar mucho más clarificado.

### **Antecedentes, influencias y modelos. De la tragedia griega a Ibsen**

Uno de los grandes logros de *La casa de Bernarda Alba* es el equilibrio entre la novedad y las convenciones dramáticas heredadas. La obra mantiene vínculos estrechos con la **tragedia griega** (como el *Edipo rey*, de Sófocles), en la que los personajes estaban dominados por un *fatum* o destino que los conducía inevitablemente a la desgracia. En *La casa de Bernarda Alba*, el papel del destino es desempeñado por el atávico código moral del pueblo, tal como se ha visto en el punto anterior del drama social. Por otro lado, en la obra hay personajes que cometen faltas trágicas, como la arrogancia en el caso de Bernarda, mientras que Adela se ve empujada a un dilema trágico cuando debe decidirse entre renunciar para siempre a Pepe el Romano o quitarse la vida. La tragedia clásica pretendía impresionar al espectador para purificarlo de sus pasiones, y Lorca se propone algo semejante: influir en los espectadores para que tomen conciencia de los defectos de la sociedad que los rodea y para que asuman la parte de culpa que les corresponde en esos defectos: en su machismo, en su intolerancia, en su ausencia de libertad. Finalmente, en la tragedia clásica solía aparecer un coro que, por medio del canto, alertaba sobre los errores cometidos por los protagonistas, función que, en *La casa de Bernarda Alba*, vendrían a ejercer María Josefa y la criada Poncia, personajes ambos que advierten los errores de Bernarda y anticipan la tragedia final.

Continuando con las deudas contraídas con la tradición, en este caso española, la crítica ha pretendido ver una relación literaria de *La Celestina* en *La casa de Bernarda Alba*, sobre todo en

la cerrada hostilidad que preside el comportamiento de la servidumbre con Bernarda. Sin ser dato probatorio, porque el nombre parece responder a cierta base real del pueblo de Valderrubio, no deja de poseer cierto interés que se llame también Poncia otra criada de la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, y de su continuación por Gaspar Gómez de Toledo. Desde luego, *La Celestina* es el único antecedente dramático castellano de gran categoría en esa hostilidad, en ese odio del criado al señor.

Otro referente mucho más claro de *La casa de Bernarda Alba* es el **teatro clásico español del Siglo de Oro**, en el que el *honor* era un tema esencial. Ya se ha visto que el personaje de Bernarda se erige como una implacable depositaria de la tradición y el orden heredados, que en alguna medida conecta con los maridos y los reyes vengadores del honor afrentado. De hecho, la obsesión de Bernarda por la *honra* es el principal desencadenante de la tragedia. En este sentido, Bernarda se asemeja a personajes calderonianos como el don Gutierre de *El médico de su honra*, que provocan la destrucción de su medio familiar al ejercer un autoritarismo ciego en la defensa del orden patriarcal y de ciertos valores morales que son pura apariencia. Muchos estudiosos del teatro lorquiano también han señalado influencias puntuales de Shakespeare, contemporáneo al teatro áureo español, sobre todo en la figura del bufón de *El Rey Lear* que vendría a representar las figuras de la abuela María Josefa y de Poncia que, en ciertos momentos de máxima tensión, la distienden y advierten de los errores cometidos por Bernarda.

También se considera decisivo, para la composición de *La casa de Bernarda Alba* —sobre todo en el exclusivo protagonismo que se otorga en ella a las mujeres— el influjo de algunos textos considerados precursores, voluntaria o involuntariamente, de una visión «feminista» de la sociedad de los siglos XIX y XX. A este propósito, se han hallado modelos decisivos en **Benito Pérez Galdós** (1843-1920), autor de novelas con protagonistas femeninas, especialmente se ha relacionado la obra de Lorca con *Doña Perfecta* (1826), adaptada por el propio escritor realista al teatro y estrenada en Madrid en 1896, y de la que *La casa de Bernarda alba*, sin duda, es deudora. Lorca, educado en la tradición liberal-republicana y partidario, por tanto, de las mismas ideas de tolerancia y libertad que el autor de *los Episodios Nacionales* —una de sus mayores admiraciones literarias—, recreó el modelo galdosiano que le facilitaba claves temáticas sustanciales, como la intolerancia inquisitorial y el reaccionarismo profundo cifrados en el personaje de doña Perfecta, con el que Bernarda guarda tanta familiaridad.

Muy patente es, para los estudiosos, la influencia de **Henrik Ibsen** (1828-1906), encontrada en la obra de Lorca y puesta de relieve por el profesor Roberto Sánchez en un artículo excelente sobre la cuestión («La última manera dramática de García Lorca. Hacia una clarificación de lo 'social' en su teatro», *Papeles de Son Armadans*, LX, 1971, pp. 83-102). Concretamente, se trae a colación la obra maestra del escritor noruego: *Casa de muñecas* (1829), cuyo título resuena significativamente en la pieza lorquiana y donde Ibsen planteaba, con el matrimonio Helmer, la relación entre sexos, denunciando, como en *La casa de Bernarda Alba*, la dificultad para la mujer de vivir auténticamente en una sociedad regida por las normas del código patriarcal.

Como en Ibsen, una imagen vertebra toda obra, y está contenida en el mismo título: no parece mero azar que la palabra *casa* encabece el título lorquiano. Fue Ibsen el primer dramaturgo que llevó a la escena los problemas de la condición femenina y reivindicó los derechos de la mujer: Nora, la protagonista de *Casa de muñecas*, capaz de rebelarse contra su marido, es la heroína paradigmática de Ibsen, como Adela lo es para Lorca, por su rebeldía ante Bernarda. Un impulso moral, ético, cimenta el teatro del gran dramaturgo noruego. Y ese impulso supone, además, el análisis de la sociedad en términos económicos. La coincidencia con *La casa de Bernarda Alba* es indiscutible. Ibsen ha servido de modelo importante a Lorca. Se encuentra en la obra lorquiana la denuncia de unas situaciones intolerables padecidas de modo muy especial por la mujer. Además, la cercanía de la concepción teatral de los dos dramaturgos afecta otras facetas, igualmente relevantes: la estructura clásica de la pieza, que respeta estrictamente las unidades de tiempo y lugar, la sobriedad escénica —en todos los planos: escenografía, música, vestuarios— y el alcance simbolista dentro un contexto realista (en el caso de Ibsen téngase en cuenta *El pato silvestre*, 1884), empalman con la austera y ceñida estructura teatral del Ibsen de los «dramas modernos». En este sentido, se ha podido decir que la obra acepta las convenciones del drama realista. En efecto, asiente a ellas, las utiliza; pero con la finalidad precisa de superarlas, de trascenderlas. Aquí entra en juego el riquísimo lenguaje lorquiano penetrado de claves simbólicas que se trasladan a todo el sistema dramático: es el mencionado «realismo poético». Precisamente, este simbolismo ha permitido que las obras de los dos autores trascendieran los límites sociales y culturales de su tiempo y conserven su total vigencia en la actualidad.

Siguiendo con modelos teatrales de la época, *La casa de Bernarda Alba* manifiesta asimismo algunas deudas con **el drama rural**, considerado el género «serio» del teatro comercial español del primer tercio del siglo XX, y del que *La casa de Bernarda alba* constituye un paso gigantesco en su evolución e intención de superarlo. Lorca no quería renunciar al éxito de público, así que tuvo que plegarse a sus exigencias y utilizó algunas de las convenciones del drama realista burgués para atraerse con facilidad la atención del público, muy acostumbrado a dichas convenciones. Creado para un público burgués, la dramaturgia naturalista del drama rural ponía en escena pasiones elementales de una forma límite, en un ambiente regional y localista, enmarcado en la vida del campo. La trilogía rural de Eduardo Marquina (1879-1946), las obras de Jacinto Benavente (1866-1954) y, sobre todo, el teatro costumbrista de Àngel Guimerà (1847-1924) debieron de constituir ciertamente modelos muy presentes para el poeta a la hora de concebir *La casa de Bernarda Alba*, que se parece a algunos de los dramas rurales de Jacinto Benavente que fueron muy bien recibidos por el público. Sin embargo, Lorca se distancia de esa tradición por una razón esencial: en el drama rural típico, la casa es un espacio tranquilizador en el que los conflictos se resuelven sin trascender al ámbito público para reforzar, así, los valores burgueses colectivos, mientras que, en *La casa de Bernarda Alba*, el drama familiar sirve precisamente para dejar al descubierto las imposturas del orden social. Al mismo tiempo, en la evolución y superación del drama rural que representa *La casa de Bernarda alba*, la transformación resulta patente: por un lado Lorca realiza una depuración de lo superfluo, tanto del efectismo como de la retórica, y por el otro opone al ruralismo convencional la potente

realidad del campo, que conocía muy bien por las largas estancias infantiles y adolescentes en Valderrubio, primera fuente real de la obra. Baste, como ejemplo, el uso que hace del lenguaje: Benavente, preso todavía en las limitaciones del naturalismo, inventa un habla rural inexistente, nada verosímil. Lorca, en cambio, trabaja el idioma desde dentro, desde su espíritu, y así lo adecua a los diversos registros sociolingüísticos, sin forzar jamás el ruralismo. Basta el engaste del giro popular, o su reinvención, como se analiza más adelante, en el apartado del estilo. Por otro lado, la introducción de la dimensión simbólica en la escenografía constituye un desvío notorio de los postulados del drama rural. La realidad se trasciende gracias a una fuerte carga simbólica, que proyecta el discurso dramático en una dimensión universal. Del naturalismo realista y testimonial se pasa, con Lorca, a la poesía de la realidad o, si se quiere, a un «realismo poético» como decía Miguel García-Posada. La suma de ambos términos arroja un producto sumamente lejano al realismo del siglo XIX, dominado por el dogma de la realidad objetiva. Lorca gustaba del término «interpretación», y en esto coincide con las grandes corrientes estéticas actuales. En este sentido, no debe inducir a engaño la advertencia que figura al frente de la obra sobre su intención de documental fotográfico: significa la constancia de aquella voluntad de denuncia, de crítica, no de testimonio fidedigno. De todas formas, la crítica ha insistido en la posible ascendencia de *La Malquerida*, de Benavente, sobre la obra de Lorca. Se ha señalado el paralelismo entre su mundo denso y cerrado, dominado por un rígido sentido de clase y por la honra, y el lorquiano. Se ha hecho notar cierto parecido entre las criadas Juliana y Poncia, y entre las heroínas Acacia y Adela. Pero la diferencia entre todas ellas es abismal, e incomparable la complejidad y entraña humana de las criaturas de Lorca. Benavente conocía bien el teatro ibseniano, pero, sin duda, Adela está mucho más cerca de Nora que la Acacia de don Jacinto, apenas capaz del desafío abierto, más víctima de su pasión por el padrastro que rival de su madre. Benavente, en definitiva, resulta incapaz de trascender la materia argumental. El ruralismo benaventino es convencional frente a la potente realidad del campo en Lorca. En síntesis: el «realismo poético» da lugar a un producto literario nuevo. La obra de Lorca se sitúa en niveles de complejidad que no admite parangón con sus antecedentes. Esos universos dramáticos tan toscos poca relación guardan con este orbe en que se presentan problemas capitales a la consideración de espectador o lector. Por eso, calificar *La casa de Bernarda Alba* como «drama rural» tiene inevitablemente algo de simplificador y de inexacto: es demasiado fuerte su ruptura con la tradición literaria de la que procede.

Alguna vez se ha aducido la influencia de **Gabriele D'Annunzio** (1863-1938), especialmente de su obra *Sueño de un atardecer de otoño* (1898). Lorca pudo haber conocido la pieza dannunziana a partir de la traducción que se había hecho de ella al castellano. Hasta diez mujeres integran el elenco de esta obra, centrada en un perturbador conflicto de amor y celos. También el varón invisible y deseado mueve los hilos de la trama. Sin duda, es grande la distancia que media entre la refinada y decadente tragedia del autor italiano, situada en el fastuoso marco del Renacimiento y el desgarrado ambiente andaluz de la obra lorquiana. La viudedad de Gradéniga y la de Bernarda no guardan relación alguna. Pero no se puede negar la posibilidad de que la tragedia dannunziana contribuyera a perfilar el protagonismo exclusivo de



la mujer en la obra de Lorca. D'Annunzio, autor celebrado por el Modernismo, seguía gozando de mucho prestigio por los años 20 y 30: lo demuestran las traducciones y representaciones de su teatro. Lorca habría podido ver en 1926, en Madrid, la puesta en escena de *La hija de Iorio* (1904), una tragedia que debe considerarse al estudiar el ciclo trágico del autor español.

Por lo demás, no hay que olvidar que la fuente primera del drama no es literaria. La familia Alba existió en la **realidad**, y el autor la conoció de cerca en su **infancia y adolescencia**. Frasquita Alba, el «modelo» vital de Bernarda, y mujer de acusada personalidad, residía en Valderrubio (Granada). Su casa era contigua a la de unos familiares de Lorca, con quienes compartía incluso el pozo. Otras referencias y otros episodios que se contienen en la obra poseen también cierta base real, según datos aportados por el hermano del poeta, Francisco. No obstante, esa realidad primera ha sido profundamente reelaborada por el dramaturgo. Se sabe, por ejemplo, que Frasquita Alba enviudó y se volvió a casar; que tuvo también hijos varones; que el Pepe el Romano del drama, personaje con cierta base real, se casó con una hija menor de Frasquita tras enviudar de otra mayor, etcétera.

### **Los personajes: un drama sólo de mujeres. Bernarda**

Claves, sin duda, son los personajes de la obra. En *La casa de Bernarda Alba*, a diferencia de *Bodas de sangre* y *Yerma*, se da un exclusivo protagonismo a las mujeres; sin embargo, al igual que en los otros grandes dramas lorquianos, los personajes de ésta tienen tanto valor como *figuras representativas* que como *criaturas individualizadas*.

En *La casa de Bernarda Alba*, Loca llevó al extremo una tendencia usual en su teatro; la de conceder protagonismo a las mujeres. En este caso, el espectador-lector se encuentra con un amplio grupo femenino cuyos miembros apenas se singularizan, con lo que se sugiere que algunos de los problemas reflejados en la obra afectan a todas las mujeres en general. Lorca apenas describe la apariencia física de los personajes, cuya individualización se ve dificultada por el hecho de que buena parte de las mujeres del drama son de edad semejante, llevan un atuendo similar (vestidos negros y pañuelos del mismo color en la cabeza) e incluso tienen nombres que suenan parecidos (Adela, Amelia, Angustias), con un predominio en todos ellos de la vocal a. La propia Bernarda trata a menudo a sus hijas como si fueran una sola, pues las ve como títeres sin voluntad: «Fuera de aquí todas», «Vosotras, al patio», les ordena. En consecuencia, las hermanas suelen actuar al unísono: «*Salen rápidas*», «*Todas arrastran a la vieja*», «*Se levantan*»... En el clímax del drama, al descubrir el cadáver de Adela, «*las hermanas se echan hacia atrás*», y la madre les asigna a las cinco un destino común que también la incluye a ella: «¡Nos hundiremos todas en un mar de luto!».

Uno de los personajes mejor singularizados es la propia **Bernarda** —cuyo nombre de origen germánico significa «con fuerza de oso», y alguna relación ha de haber con la violencia y el vigor del personaje—, quien preside el protagonismo de la obra desde el mismo título, en el que aparece con nombre y apellido. Mujer de sesenta años, ha enviudado dos veces. Como

personaje, es la encarnación hiperbólica de las **fuerzas represivas**, creada a partir de bases reales (la vecina de los Lorca en Valderrubio, Frasquita Alba, madre de cinco hembras y dos varones que cobró fama de autoritaria en la comarca;) pero también literaria: parece ser que el autor se inspiró en la protagonista de *Doña Perfecta* (1876), novela de tesis de Benito Pérez Galdós que había sido llevada al teatro en 1896 y que reflejaba la lucha entre el espíritu reformista de la España liberal y los rancios valores del Antiguo Régimen, Lo mismo que doña Perfecta, Bernarda es una mujer autoritaria que cree a ciegas en la sociedad patriarcal. Es más: Lorca la equipara con e Dios cruel, violento e inflexible del Antiguo Testamento, pues, lo mismo que Yahvé, Bernarda cree en la inviolabilidad de su palabra y piensa que es omnipresente. Además, el personaje subraya su poder llevando un bastón que recuerda el cetro de Júpiter o el de los reyes absolutos. Pero ello puede desglosarse en diversas facetas que dan al personaje todo su «espesor».

Ante todo, representa las **convenciones morales y sociales** más añejas. Ha «interiorizado» plenamente la mentalidad tradicional vigente. Reconoce la importancia de las críticas, del «qué dirán». Y su celo incluye los aspectos más puramente externos: las apariencias, la «buena fachada», «la honra» (su obsesión compulsiva por la limpieza, es el trasunto físico de esa obsesión mental); aun cuando —como sucede al final— no se correspondan con la realidad. Fruto de una educación conservadora, ostenta unas ideas inamovibles sobre la familia, la religión, la sexualidad y la división clasista de la sociedad, y asume de forma irreflexiva los valores del patriarcado. Lo concerniente a lo sexual está en el centro de tal mentalidad: a los impulsos eróticos, opone «la decencia», la honra, la obsesión por la virginidad. Tales ideas corresponden a la concepción tradicional del papel de la mujer frente al del hombre. «Hilo y aguja para las hembras —sentencia Bernarda—. Látigo y mula para el varón.» La mayor rigidez se exigirá a las mujeres; a los hombres, en cambio, «todo se les consiente».

Ello va unido a la conciencia de pertenecer a una capa social superior, a un verdadero **orgullo de casta** (la de la burguesía rural acomodada, en este caso). Las manifestaciones de tal conciencia son abundantes, véanse estas palabras suyas, hablando de sus hijas con la Poncia: «No hay a cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase». Ella impidió el noviazgo de Martirio con Enrique Humanes por razones sociales, porque el padre de este era un simple gañán. Y a todas les recordará a qué obliga el ser «de su clase», el haber nacido «con posibles».

En fin, Bernarda, representa **la autoridad, el poder**, casi en estado puro. Así lo indica el *bastón* que siempre lleva en escena, cuya simbología ya sea comentado. Y la característica abundancia con que aparece en sus labios el *lenguaje prescriptivo* (órdenes, prohibiciones, presididas por esa exclamación primordial que impone «¡Silencio!»). Poncia la llama «tirana», «mandona», «dominante» al inicio de la obra, cuando conversa con la Criada cuando el ama aún no ha pisado la escena. En un momento se la compara con un varón: «Siempre bregando como un hombre»; bien podía decirse que encarna el tradicional principio de autoridad masculina o patriarcal que sujeta a la mujer (curiosamente, en el montaje de Ángel Facio de 1976, el papel

de Bernarda fue desempeñado por el actor Ismael Merlo, para acentuar así el carácter autoritario y dominante del personaje). Su opresión, que se manifiesta en sus hijas, se hace vejatoria con las criadas, incluso con la Poncia, una criada tan especial que ella misma se clasifica como «perra sumisa»; pero a la que Bernarda niega todo reconocimiento o gratitud al recordarle siempre las distancias sociales que las separan («Me sirves y te pago. ¡Nada más!»).

Es importante añadir que ese poder encarnado por Bernarda es un **poder irracional**. En cierta ocasión, dice: «No pienso. Hay cosas que no se pueden ni se deben pensar. Yo ordeno.» Y ello va unido a un claro *voluntarismo*, una especie de ceguera que le hace tomar sus deseos por realidades, un querer que las cosas sean como su voluntad dispone. Eso es lo que le lleva a proclamar, en momentos críticos, «Aquí no pasa nada», «Aquí no pasará nada»... Pero Bernarda no lo puede todo. Como le replicará la Poncia: «No pasa nada por fuera. Eso es verdad. Tus hijas están y viven como medidas en alacenas. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos.» Y enseguida el lector o espectador verá qué pasa por dentro de sus hijas, en la habitación de cada una, que guarda una «tormenta», como le advierte Poncia.

A la larga, Bernarda se revela como un personaje vacío, ajeno en realidad a los valores que aparenta defender (la religión, por ejemplo, que es uno de los valores más hondos y sinceros de una persona, es en ella simple práctica externa). Su comportamiento monolítico raya en la patología, y se acerca a lo ridículo, pues el poder de Bernarda es cuestionado por casi todas las mujeres. En realidad, tras su máscara de hieratismo y sequedad parece esconderse un profundo miedo al mundo que la rodea, que considera amenazador, de ahí que se enclaustre en su casa con su familia. Además, en sus terribles palabras finales, con las que Bernarda asume su destino inapelable, asoma una desoladora grandeza trágica: «La muerte hay que mirarla cara a cara», sentencia.

Con todos los rasgos vistos, Lorca ha construido una **figura** no sólo representativa de cuanto se ha dicho, sino también **fuertemente individualizada**, con su voz propia, inconfundible (y se está anticipando el papel definitivo del lenguaje). En su misma deformidad, Bernarda alcanza una fuerza, una grandeza que la sitúa entre los grandes personajes del teatro universal.

## Las hijas

¿Qué pasa por «el interior de los pechos» de las hijas de Bernarda Alba? Todas ellas viven entre la **reclusión impuesta y el deseo del mundo exterior** («querer salir»). Todas están más o menos **obsesionadas por lo erótico**, al ser mujeres condenadas a no conocer varón. A ello alude Adela hablando de «lo que nos muerde»; pero, refiriéndose precisamente a Adela, Martirio dirá: «No tiene ni más ni menos que lo que tenemos todas.» Los anhelos eróticos o de amor podrán aparecer unidos (o no) a la idea de matrimonio, único cauce permitido para salir de aquel encierro.

Pero descendiendo a los casos particulares, ante su situación, las cinco hijas de Bernarda encarnan un **abanico de actitudes** que van, como se ha dicho, de la **sumisión** o la **resignación** a la **rebeldía**, con grados intermedios. Ello puede traslucirse, hasta cierto punto, en el aparente simbolismo de sus nombres. Si se repasa la figura de cada una, siguiendo el orden —cuidadosamente calculado— de sus edades, pueden obtenerse datos fundamentales de sus personalidades, conductas y función dentro del drama.

- **Angustias** (39 años), de nombre muy granadino y de clara identificación con su edad y su virginidad, es hija del primer matrimonio y heredera de una envidiable fortuna que no tarda en atraer —pese a su edad y su falta de encantos— a un pretendiente, Pepe el Romano. Tiene la voz gangosa y es la más fea de las hermanas, según el implacable retrato de Magdalena; es enfermiza, caprichosa, un tanto infantil y resulta patéticamente frívola (como le echa en cara con dureza su madre por no respetar el duelo del padrastro) al tratar de suplir su falta de juventud y atractivo empolvándose la cara y usando perfumes caros, con los que intenta al tiempo exhibir el poder económico del que carecen sus hermanas. Su personalidad y comportamiento no distan mucho de los de Bernarda, de la que es digna heredera en todos los sentidos, pues incluso cuando se atreve a enfrentarse a ella, lo hace aplicando su mismo código, creyendo que el poder económico puede servirle para cuestionar la autoridad materna. Sin embargo, Angustias jamás discute el sistema basado en las apariencias y convenciones, como demuestra su relación con Pepe. Y es que, en suma, es el deplorable resultado de un sistema que la ha mantenido encerrada hasta cerca de los cuarenta años, edad en la que casi se le sale «el corazón por la boca» la primera vez que se ve de noche y a solas con un hombre. Consciente de sus limitaciones y ventajas respecto a sus hermanas, tiene muy claro lo que supone para ella el matrimonio: «Afortunadamente —dice desafiante— pronto voy a salir de este infierno», que es el deseo unánime de todas ellas. Por lo que, a su edad, ya no hay en ella algo que pueda llamarse pasión o ilusión verdadera, lo que contrastará fuertemente con Adela, e incluso con Martirio.
- **Magdalena** (30 años), nombre que alude a su «hipócrita» bondad y su costumbre de llorar con abundancia, da muestras, por una parte, de sumisión («Cada clase tiene que hacer lo suyo»), y en ese sentido da muestras de un cierto desinterés por el entorno, pues se queda dormida como Amelia, y además desaparece a mediados del acto tercero para no aparecer hasta el momento del desenlace. Un vez muerto su padre, del que parece era la favorita, su posición de princesa destronada la lleva a convertir la idealización del pasado infantil en su vía de evasión. Su vida se ha reducido a permanecer sentada en una «sala oscura», sombría perspectiva que le hace comprender que el matrimonio le está vedado y que la lleva a apoyar sin fisuras el código moral de su madre, como muestra su lenguaje, siempre hiriente. Por lo que, a pesar de su aparente sumisión y despego puede sorprender con amargas protestas (por ejemplo, cuando exclama: «¡Malditas sean las mujeres!»). Y, cosa curiosa, hubiera preferido ser un hombre («Sé que ya no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino») como manera de soslayar, de alguna manera, el destino que le ha tocado como

mujer. Sea mera coincidencia o no, es la única hija que aparece, junto con Bernarda, en la nana que canta la abuela María Josefa antes del desenlace trágico y se la compara con un animal nada positivo: «Magdalena, cara de hiena». Sea solo por cuestión de rima o no, la lúcida locura de la abuela hace pensar a lector atento en un motivo mucho más oscuro.

- **Amelia** (27 años) es el personaje más desdibujado (¿puede venir su nombre del griego «sin miel»?), pero se muestra resignada, medrosa, tímida. A pesar de ello, como Magdalena en sus momentos coléricos, emite juicios rotundos acerca de la condición femenina, el peso de la maternidad y la mordacidad de los vecinos («esta crítica que no nos deja vivir»). Su carácter temeroso y acomodaticio, le hace negar toda posibilidad de escape en un mundo que es un círculo de eterna repetición: «Ya pasará y volverá otra vez». Sumisa a la tiranía materna (y a Martirio, a quien parece unirle un particular afecto), es capaz de dormir «como un tronco», lo que la diferencia radicalmente de la mayoría de sus hermanas, víctimas de un insomnio vigilante y un hondo desasosiego erótico.
- **Martirio** (24 años) es un personaje más complejo y la segunda hija de mayor importancia en el desarrollo de los hechos. Su nombre, folclóricamente andaluz por otra parte, simboliza su compleja personalidad escindida entre un carácter apasionado, celoso y un físico enfermizo, defectuoso y poco agraciado. Pudo haberse casado con Enrique Humanes, si su madre no se hubiera opuesto por razones sociales. Ello puede explicar su resentimiento, aludido también en el nombre. Pero su actitud ante los hombres es turbia. Por un lado, se la oye decir: «Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo.» Y por otro lado, arde en una pasión por Pepe del Romano que la lleva, por envidia, hasta una irreprimible y nefasta vileza. Su comportamiento contradictorio es un ejemplo de una psicología perturbada por la frustración sexual, que manifiesta tanto en el temor y el rencor hacia los hombres como en una destructiva pasión y unos terribles celos. Su insatisfacción sexual se revela en su gusto por la ropa interior y en el robo del retrato de Pepe el Romano. En cuanto a sus celos, adoptan la forma de comentarios mordaces hacia Angustias y, en especial, hacia Adela, su verdadera antagonista, por lo que actúa de forma parecida a Bernarda, con quien mantiene una atroz relación de dependencia y odio. Según Poncia, Martirio es «un pozo de veneno», a quien la conciencia de que no podrá gozar de Pepe el Romano hace mostrarse dispuesta a todo. En efecto, Martirio será la responsable última del suicidio de su hermana, si bien eso queda lejos de constituir un triunfo, como ella misma reconoce casi al cierre de la tragedia.
- **Adela** (20 años) es, en fin, la encarnación de la abierta y fatal rebeldía «heroica» en la obra. Es la más joven, es hermosa, apasionada, franca (su nombre significa «de naturaleza noble» y se ha dicho que, en su misma eufonía, se ajusta a la juventud y espontaneidad del personaje). «Este luto —dice— me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo.» Y desde el principio del encierro proclama: «No, no me acostumbraré [...] ¡Yo quiero salir!» Su personalidad marcada por un poderoso anhelo de libertad y su vitalismo se manifiesta tanto en acciones mínimas que acaban convirtiéndose en símbolos (usa un abanico de

colores y flores, se pone el traje verde que no ha podido estrenar) como trascendentales (de fuga en medio de la noche para acostarse con Pepe el Romano). La actitud de Adela recuerda en buena medida a la de Nora, la protagonista de *Casa de muñecas* (1879), una influyente obra teatral del noruego Henrik Johan Ibsen que Lorca pudo tener presente a la hora de plantear su obra. *Casa de muñeca* transcurre en el ámbito doméstico de una familia acomodada para tratar el tema de la opresión que vive la mujer en una sociedad eminentemente machista. Al final de la obra, Nora abandona la casa donde vive sometida a los tiránicos designios de su marido, y lo hace dando un portazo que es toda una bofetada al orden social de su tiempo. Su actitud son duda inspiró a Lorca cuando imaginó a Adela. La fuerza de esta, su pasión —por lo que alguien la llama «una mulilla sin desbravar»— le hace prorrumpir en exclamaciones «escandalosas»: «¡Mi cuerpo será de quien yo quiera!» o «¡Lo tendré todo!» (piensa, claro está, en Pepe el Romano). Ya hacia el final, se le oye una frase clave: «He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío», porque, como toda las hermanas, Adela es plenamente consciente de que es a ella a quien Pepe hubiera pretendido pero no hizo al ser la menos afortunada en el reparto de la herencia. Es verdad que Adela no se atreve a abandonar la casa para lograr su emancipación, como ocurre con la protagonista noruega, pero sí tiene la osadía de quebrar en dos el bastón de Bernarda al tiempo que exclama: «¡Aquí se acabaron las voces de presidio!», proeza simbólica de rebeldía que recuerda en buena medida el portazo de Nora. Y, más racial que esta, en consonancia con la imaginería literaria más local —y latina, podría decirse— de desafío abierto con la moral establecida, está dispuesta a convertirse en «querida» de Pepe, aunque signifique ponerse socialmente «una corona de espinas» y sufrir el linchamiento como ocurre con la hija de la Librada, es decir, aceptar la muerte, como ocurre al final. Este es momento culminante de Adela y el que sella su destino. Pero la suya será una rebeldía trágica. De ahí su carácter «heroico», en el sentido romántico del término.

En realidad, Adela sólo consigue la liberación por medio de un final de raíz romántica: el acto consciente y rebelde, pero desesperado, del suicidio. Su vida concluye «ahogada» (recuérdese que se cuelga de una viga del corral, donde mantuvo los encuentros con Pepe) por un «río de sangre», de ahí que se le compare, lo mismo que a su abuela María Josefa, con Cristo, pues encarna el amor y es sacrificada por quien la engendró. En este sentido, es esencial el comentario de Martirio, la principal antagonista de Adela, al final de la obra, al llamar *dichosa* a su hermana. Con ello, tácitamente, da un sentido al sacrificio de la víctima la joven, con su acto trágico, *revela* la verdad: el derecho a la propia felicidad, que es, en definitiva, el derecho a la libertad, no puede ser prohibido por ningún código, por ninguna moral. Así, la actitud de Adela y algunas de sus palabras suponen (y suponían mucho más en 1936) una feroz denuncia de la impostura de la moral burguesa, al tiempo que sitúan la libertad sexual en el centro de la emancipación femenina. Quizá ahí, más que en su suicidio, radique la profunda subversión del personaje, completamente acorde en su comportamiento con la defensa lorquiana de lo natural y lo instintivo.

Tales son las actitudes que representan las hijas de Bernarda Alba. Por las edades similares, los nombres parónimamente parecidos y el mismo sentimiento de frustración que las atenaza a todas, parece que ser que la intención del autor fue que formaran las cinco un todo personaje único que actuara al unísono, y esa es la sensación del espectador-lector cuando acaba la obra. Pero no hay que olvidar que se trata también de figuras individualizadas: más o menos borrosas en unos casos, fuertemente diseñadas en otros (sobre todo, Adela, la «heroína» de la tragedia). En conjunto, y remitiendo de nuevo al lenguaje, las cinco hijas se presentan y adquieren cuerpo («huesos, sangre») en un entrecruzarse de voces *vivas*.

## Otros personajes

- **María Josefa**, la abuela (80 años). Creada también a partir de una base real: la abuela senil de unas amigas y lejanas parientas de la familia, afectada por una locura erótica similar a la del personaje, según declaración de Francisco García Lorca, hermano del autor. Su nombre contiene el de los padres de Cristo, con quien se la ha relacionado simbólicamente, en la interpretación de la imaginería y el lenguaje religiosos que usa Lorca: por eso, en el tercer acto, dice que quiere ir a «los ramos del Portal de Belén», mientras canta, la noche del desenlace trágico, una nana a una oveja que lleva en brazos, símbolo cristiano del sacrificio. Junto con Bernarda y Adela, de la que funciona como un espejo, es la tercera figura femenina de mayor relieve en la obra. Se trata de un genial hallazgo de Lorca: como ciertos personajes de Shakespeare —se ha pensado en el bufón del *Rey Lear*—, y no es desacertado tampoco asociarla al profético Tiresias del *Edipo rey* de Sófocles, en sus palabras se mezclan locura y verdad. Y poesía, la única que se verbaliza en forma de canción en verso en toda la obra, deliberadamente omitidas por el autor para conseguir un mayor realismo. Lo primero que se oye de ella en la obra es su voz llamando a Bernarda: y cuando esta anuncia el enclaustramiento de la familia, grita: «¡Déjame salir!», convirtiéndose así en portavoz del anhelo común de sus cinco nietas. Como ellas, se ve condenada a un largo encierro y clama por que la dejen salir para casarse en la orilla del mar, donde pretende alumbrar una saga de niños libres. Es decir, que en ella se proyectan, de una forma poderosa, lírica y desinhibida, los deseos y frustraciones de todas las hijas de Bernarda. Pese a su locura, que le permite abstraerse de la opresión en que vive, la anciana advierte con enorme lucidez el triste destino que les espera a las jóvenes de la casa. Y lo mismo que sus nietas, sobre todo Adela, es víctima inocente sacrificada por alguien más poderoso, de ahí su relación con Cristo como se ha dicho antes.

Dos son, pues, sus apariciones decisivas: al final del acto I y en un momento de máxima tensión hacia el final de la obra, como se ha comentado. Esas intervenciones tienen como efecto **agrandar líricamente los problemas centrales**: la frustración de las mujeres, el anhelo de matrimonio y de maternidad, el ansia de libertad, de espacios abiertos...

- **La Poncia** (60 años). La criada por antonomasia en la dramaturgia de Lorca, que abunda en este tipo de personajes, en parte por imitación de las convenciones de la escena de su tiempo —los dramas burgueses y rurales del teatro comercial al estilo de Jacinto Benavente—, y en parte por un hecho autobiográfico, pues Lorca, perteneciente a una familia rural acomodada, pasó su infancia rodeado de criadas. Como personaje literario, engarza con el arquetipo de criado murmurador y enredador fijado en *La Celestina*, servil con un amo al que, en realidad, guarda un profundo rencor, pero del que depende económicamente. Aunque no está comprobado que Lorca las conociera, se ha señalado que el raro nombre podría proceder de los antecedentes homónimos en criadas de las continuaciones de *La Celestina* —obra de la que surgiría el carácter rencoroso, enredador y lenguaraz del personaje—, y está relacionado con Poncio (Pilatos), con el que podría compartir la tendencia a lavarse las manos en toda decisión importante y el ser «gobernanta» (ama de llaves). Esta última identificación es más problemática, aunque no se descarta también cierta base real. Poncia, en cuanto a su función y significado en la obra, sirve de conexión entre varias esferas sociales y dimensiones interpretativas del drama: alterna con las clases altas y con las bajas, con la madre y con las hijas, en el exterior y en el interior de la casa. Así, en la vertiente social, sus relaciones con Bernarda son curiosas. Como vieja criada, podría ser «de la familia»; y, en efecto, interviene en las conversaciones, en los conflictos; hace advertencias, da consejos; hasta tutea a Bernarda. Pero ésta no deja de recordarle siempre las distancias que las separan («Me sirves y te pago. ¡Nada más!»). Ella asume su condición («Soy una perra sumisa»), pero está llena de un rencor contenido que se manifiesta con toda su fuerza en la primera escena y se percibe sutilmente después. En la dimensión del drama del instinto reprimido, Poncia, viuda hace años, también es una mujer sin hombre, como las hijas de Bernarda, pero apicarada por la edad y la experiencia, al estilo de las viejas dueñas de los romances y la novelas renacentistas. Por ello, en las conversaciones que mantiene con las hijas de Bernarda en la largas y calurosas tardes de costura y bordado del ajuar, su modo desinhibido y descarado de hablar de lo sexual —recuérdese, por ejemplo, la humorística e irónica escena del principio del acto segundo en la que les comenta su propia experiencia de noviazgo y matrimonio con Evaristo el Colorín (otro personaje de base real)— aportará elementos de distensión dramática y de turbias incitaciones. Por encima de todo, Poncia es un personaje inolvidable por su sabiduría rústica, por su desgarró popular y por el sabor, la riqueza y la creatividad de su habla. Salvando las distancias, por todos estos rasgos, sobre todo el cómico, acaba recordando al lector-espectador la figura, pero en femenino, del gracioso del teatro clásico español. Pero su vertiente cómica no anula su crueldad y su permanente defensa de los valores de la comunidad, de la que teme ser expulsada por sus orígenes y dependencias familiares (es de clase humilde y sus hijos trabajan en las tierras de Bernarda): también ella ha encontrado en casa —que quiere «decente»— de su ama una coraza frente a la amenaza exterior y por eso ayuda preservar y mantener la «honra de la casa», verdadera obsesión de Bernarda y principal detonador del conflicto. Ahora, por su carácter murmurador y el rencor guarda a Bernarda, Poncia —y sola se basta para ello— será la primera que no atiende a la



orden de silenciar la verdad y actuar de pregonera aclaratoria cuando el pueblo se haga lenguas de lo ocurrido con Adela. Aquí está la doblez del personaje.

- **Criada** (50 años). Menor relieve tiene este otro personaje de la servidumbre. Participa del rencor hacia el ama (y hacia el difunto marido, que la acosaba), aunque se muestre sumisa e hipócrita. Obedece a la Poncia, pero es altanera y ruda con la mendiga. Obsérvese, en efecto, cómo desde el comienzo de la obra se deja claro que el espectador está ante un mundo rígidamente jerarquizado (y con Bernarda en el vértice).
- Quedan las cuatro **vecinas**: esas mujeres de luto que asisten al duelo (los hombres asistían al duelo aparte), de las que se dice hiperbólicamente en una acotación que son como más de cien pues actúan como un «coro», con sus rezos y con sus habladurías.
- O **Prudencia** (50 años), que visita a Bernarda al comienzo del acto III. Resulta clara su asociación simbólica: tiene la resignación y la sabiduría propias de la vejez. Comparte con Bernarda problemas de herencia entre los hermanos de su marido y la desobediencia de su hija con el padre. Pero su actitud es distinta, de ahí su nombre: deja que «el agua corra», y no se estanque hasta pudrirse como ocurre en casa de las Alba, además de refugiarse en el consuelo que le ofrece la religión.
- Y, en fin, se ha de aludir obligatoriamente a un personaje que no aparece nunca en escena —la única señal física de su existencia es el silbido que como señal usa para quedar con Adela en el corral, en las últimas escenas de la obra, sus toses o el ruido de los cascos de su jaca cuando pasa delante de la casa—, aunque, paradójicamente, está siempre omnipresente: **Pepe el Romano**. Es la encarnación del Hombre, de la masculinidad prohibida, del «oscuro objeto del deseo». Pero todo lo que de él se va diciendo compone un retrato suficientemente perfilado (se destaca su doblez: va por el dinero de Angustias pero enamora a Adela), aunque su papel es esencialmente el de «catalizador» de las fuerzas latentes. De ahí su fuerza, que es ponderada hiperbólicamente por diversas voces (es «un gigante», «un león»...); pero que contrasta con la actitud cobarde que muestra cuando, al final de la obra, es sorprendido y escapa sobre su jaca, entre el disparo de la escopeta de Bernarda, como si se tratara de un vulgar ladrón (de honras).

Al resto de los **personajes masculinos** se les presiente de la misma manera que a Pepe el Romano, de manera invisible fuera de escena, como un «coro», y a partir de sonidos que emiten y los comentarios que hacen de ellos las mujeres mayores o las jóvenes que los espían ocultas tras las cortinas: los hombres del pueblo que quedan en el patio tras el duelo, al principio de la obra, los temporeros que vienen a trabajar en el pueblo, los segadores que vuelven a los campos cantando, o el grupo alborotado que participa en el linchamiento de la hija de la Librada. Como ya se ha dicho, son catalizadores de los deseos eróticos de las muchachas o de la violencia y el rencor social contenidos, fundamentalmente.

## Estructura

La construcción de los personajes muestra ya el arte de Lorca para dar vida sobre las tablas a unas criaturas. Pero esa vida la adquieren en un preciso desarrollo de la acción, en un movimiento escénico, en unos diálogos y la circularidad, aspectos los cinco que constituyen lo que se conoce como estructura de la obra, ejemplo perfecto de trabazón y coherencia tanto de los materiales empleados como en el encadenamiento y la trabazón de la trama.

El **desarrollo de la acción**, en ese «espacio cerrado», muestra un excepcional sentido de la progresión dramática. El drama, compuesto en tres actos, presenta una trama que puede dividirse al modo clásico en planteamiento, nudo y desenlace. En el primero se presenta el asunto: el luto y sus terribles consecuencias para las hijas, así como el anuncio del motor que desencadena la acción, esto es, el compromiso de boda entre Pepe y Angustias; en el segundo se expone el conflicto: las visitas de Pepe a Angustias y las relaciones secretas de Adela con aquél, mientras el resto de las hermanas manifiesta cada vez con más intensidad sus frustrados anhelos eróticos; el tercero traza la inminencia del desenlace y la súbita conclusión final: Martirio delata la presencia de Pepe el Romano en la casa, Bernarda dispara su escopeta y Adela, convencida de la muerte de Pepe por lo que le dice Martirio, se suicida. Con total sabiduría, Lorca plantea el conflicto y lo va llevando «in crescendo» con momentos de máxima tensión y con algún instante de aparente distensión hábilmente dispuesto. Los acontecimientos, los incidentes se presentan perfectamente trabados, con un *encadenamiento* necesario inexorable.

Ese encadenamiento de la acción o esa sensación de trabazón viene reforzada por el hecho de que los actos se ajusta a un mismo modelo estructural: éstos no se subdividen explícitamente en escenas aunque el lector puede deducirlas a partir de las acotaciones correspondientes (En la *Guía de Lectura* posterior, se ha introducido una división con el mero objetivo práctico de facilitar el estudio; y es, sin duda, pura casualidad que hayan resultado ocho «escenas» por acto.) Todos comienzan con acciones mecánicas y realistas que velan, de manera simbólica, los elementos pasionales luego desarrollados: en el primero, Poncia come, cuando Bernarda no vigila porque está en la iglesia, en el sepelio de su segundo marido, y la criada limpia; en el segundo, las hijas, excepto Adela (ausencia importante), cosen cual Parcas de su mismo destino; en el tercero, Bernarda y su hijas cenan por última vez todas juntas. Sin embargo, a medida que avanza cada acto asaltan su desarrollo factores de perturbación que hacen aflorar las pasiones soterradas: en el primero, la declaración el férreo luto impuesto por Bernarda y el anuncio de boda entre Angustias y Pepe; en el segundo, las sospechas y los reproches, más o menos declarados, que suscitan las relaciones de Pepe y Adela; en el tercero, la estrecha vigilancia a que las hermanas, sobre todo Martirio, someten a Adela, y la llegada de Pepe. Por último, también, cada uno de los actos concluye en un clima de violencia en el que terminan, tras la tensión contenida, por manifestarse sin ambages las fuerzas que la represión de Bernarda lucha por acallar, en un cuidadoso sistema de cierres climáticos, cada uno más intenso que el anterior: el primero concluye con el encierro de María Josefa, cuya voz es

irónicamente la más lúcida de todas al expresar con contundencia las reprimidas ansias eróticas de las hijas al mismo tiempo que preconiza el final terrible que les aguarda; en el segundo, el linchamiento de la hija de la Librada, jaleado por Bernarda desde el interior de la casa, pone de manifiesto la barbarie que la moral colectiva proyecta sobre quienes vulneran su código, además del destino reservado a Adela si acaba convirtiéndose en la querida Pepe cuando éste se case con Angustias; el tercero y último, el suicidio de Adela revela la muerte como única salida para quien intenta escapar del frustrante destino trazado por las leyes sociales. Además, coincidiendo con la máxima tensión de cada uno de esos finales, los tres actos terminan con mandatos imperiosos de Bernarda en los que el carácter censor del personaje se manifiesta con su máxima virulencia, con lo que los recursos lingüísticos subrayan el contenido de la acción representada y la esencia del personaje: *¡Encerradla!* (acto I), *¡Matadla!* (acto II), y *¡Silencio!* (acto III).

En cada acto, pues, se observa un movimiento pendular que se dirige progresivamente hacia el clímax (y aun éste en perfecta graduación con el avance de cada acto, anticipación sólo verbal del desenlace trágico en el parlamento de María Josefa, cumplimiento de ese final en el exterior de la casa en el suceso de la hija de la Librada y cumplimiento efectivo en el interior de la casa en el suicidio de Adela). Movimiento gradual, pues, que revela la progresiva tensión entre las fuerzas represoras y las que luchan por romper la opresión, y un único resultado posible: la violencia y la destrucción.

Un signo elocuente de la maestría constructiva de Lorca es la fluidez, la naturalidad con que se producen las **entradas** y **salidas** de los personajes. Así se van sucediendo enfrentamientos muy diversos entre las mujeres: de dos en dos, de tres en tres, en conjunto. O se hace posible que unas hablen de otras ausentes. La mejor manera de percibir la habilidad y eficacia de tal estructura será hacer un esquema escueto o cuadro de las sucesivas «escenas» (qué pasa y entre quiénes). Entre las escenas más intensas o más enjundiosas cabría señalar, por una parte, ciertos dúos: así, los **diálogos** entre Bernarda y la Poncia (Acto I, escena 5 de la subdivisión de la *Guía*, acto II,6 y III,4), el diálogo de la Poncia con Adela (II,2), o los varios enfrentamientos entre Adela y Martirio (I,6; II,2 y sobre todo el de II,8 y el último, III,7, que desencadena la tragedia). Por otra parte, destacan varias escenas de conjunto: cargada de sentido está la escena del paso de los segadores con su cantar (II,3), ejemplo de cómo se sugiere la erótica presencia masculina fuera de escena; el episodio del robo del retrato de Pepe (II,5) y la exasperada escena final.

Junto a ese carácter climático, la obra presenta un **criterio circular y cerrado**, que refuerza la idea trágica de un universo en que nada mejora, sino que todo se repite, pues tanto el principio como el final del drama vienen determinados por sendas muertes ocurridas fuera de escena: la del marido de Bernarda en el primer caso y la de su hija menor en el segundo, con una referencia en ambos a las campanas que cumplen su función comunicativa de anunciar el duelo con el doblar por los difuntos (ello sin contar con que, por ejemplo, el primer parlamento de Bernarda se abre con una autoritaria solicitud de silencio, repetida exactamente en las últimas palabras imperativas con que se cierra su intervención final y el drama: «¡Silencio!»). De ello se

desprende, por un lado, la situación de absoluta desesperanza con que termina el drama: Lorca refuerza, así, la idea trágica de un universo en que nada mejora, sino que todo se repite, idea que potencia al reflejar el conflicto principal del drama en otros conflictos secundarios (el fallecimiento de Antonio María Benavides provoca cinco años de luto y, el de Adela, aunque no se dice pero se puede deducir por la misma palabra que usa Bernarda y la circularidad de la estructura, los redobla; el cortejo de Angustias y Pepe repite el de Poncia y Evaristo el Colorín; Adela y la hija de la Librada comparten la vivencia de la sexualidad a contracorriente y el final trágico; la hija de Prudencia padece un desorden familiar análogo al de Bernarda...; de otro, también se desprende una idea poética muy repetida en toda la obra dramática y poética de Lorca: no hay más verdad definitiva que la muerte.

Por último, esa repetición de pequeños sucesos o motivos que anticipan o dan un sentido nuevo a otros antes aparecidos o después reiterados (por ejemplo, desde el mencionado doblar de las campanas hasta la analogía con la hija de Prudencia) sirve para cohesionar de forma definitiva el drama.

## Espacio

La acción transcurre en **un espacio cerrado** —la casa—, espacio propicio para las «situaciones límite». Es el mundo del luto, de la ocultación, del silencio. Se alude a la casa con palabras como «convento», «presidio», «infierno»... Y es una atmósfera sofocante en la que parece faltar el aire, el agua... Es evidente el alcance simbólico de todo ello: estamos en el mundo de la coerción, de la privación de la libertad; un mundo que pone barreras a las fuerzas de la vida y en que se respira la muerte.

Frente a la casa, **el mundo exterior** prohibido. De él llegan ecos de pasiones elementales, de un erotismo desatado: Paca la Roseta, los segadores y «la mujer vestida de lentejuelas», la hija de la Librada... Es, en principio, el extremo y opuesto de la represión en que viven las hijas de Bernarda Alba.

Pero, a la vez, el mundo exterior es el mundo del qué dirán, un mundo regido por unas *convenciones* implacables de las que Bernarda será un eco amplificado hasta lo insoportable. «Nos pudrimos por el qué dirán», señala una de las hijas. Y otra: «De todo esto tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir.» La crítica, la murmuración, se ven desde el principio (las criadas, las vecinas...) y la moral estrecha y estricta en que se basan planea sobre los personajes sin respiro. La reacción contra la hija de la Librada marca el extremo al que puede llegar.

Subráyese, en fin, un detalle cargado de intención simbólica que resume esa atmósfera en que se enmarca la casa: aquellas palabras que hablan de «este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con miedo de que esté envenenada». El *río*, en Lorca, es símbolo de fuerza vital, de erotismo; en cambio, el *pozo* simboliza la muerte.

## Tiempo

Lorca no propone en las acotaciones iniciales de cada acto de *La casa de Bernarda Alba* una **progresión temporal explícita**. Simplemente indica en ellas —luego verificado por las palabras de los personajes que interactúan— que cada acto sucede en un día distinto de un caluroso y agobiante verano, tiempo también cerrado, como el espacio interior de la casa, que va a cercar, atosigándolos de manera real y simbólica, a los personajes.

La acción comienza, en el acto primero, por la **mañana**, parece ser que hacia el final de esta, es decir, hacia el **mediodía** —la llegada de Poncia, para comer a hurtadillas de Bernarda, y de la Mendiga, para recoger las sobras, así lo hace suponer—, después de dos horas de largo sepelio enmarcado por el cansino y monótono toque a muerto de las campanas. En las últimas escenas, antes de que la Criada anuncie la llegada de Pepe el Romano por lo alto de la calle para rondar la casa y despertar el ardor erótico de las muchachas, Angustias pregunta la hora y Martirio contesta: «Ya deben ser las doce». El segundo acto transcurre por la **tarde**, hacia las tres, como advierte Poncia («Hace un minuto dieron la tres») cuando las mujeres reparan en el sonido lejano de los campanillos que los hombres hacen sonar en su vuelta a los campos para seguir con el trabajo de la siega. Durante esa **siesta**, el sol cae a plomo, el calor es insoportable, y como era costumbre en Andalucía que hicieran la mocitas casaderas a esas horas, las hermanas preparan cosiendo y bordando el ajuar de Angustias; la única que falta intencionadamente es Adela, que se ha echado en su habitación porque tiene mal cuerpo, ya sea por el calor o sea por el trasnoche de sus encuentros nocturnos con Pepe en el corral como maliciosamente supone Poncia en un tenso diálogo que mantienen las dos cuando se levanta de la cama y quedan solas en escena. Y el tercero acto se desarrolla en un **anochecer** también caluroso, cuando toda la familia cena en presencia de Prudencia, que ha ido a visitarlas.

Sin embargo, no se precisa cuántos días, semanas o meses median entre los diversos actos pues Lorca no aporta más datos. De nuevo, las **palabras y acciones** de los personajes son las que revelan el transcurso de cierto tiempo, al menos el lógico que puede terciar entre el anuncio del casamiento de Angustias, los cortejos, la petición de mano, que todavía no se ha producido —Magdalena comenta en el primer acto de que el pretendiente va a mandar emisarios; Bernarda responde a Prudencia en el tercero que faltan tres días para ello—, y la boda, que parece inminente en este mismo tercer acto por la enumeración que hace Bernarda de los muebles que ha comprado y del dinero que se ha gastado, aunque bien podría haberse retrasado obligatoriamente por el duelo de la familia, al menos hasta el acostumbrado alivio del luto, si se tiene en cuenta el cumplimiento férreo de las costumbres sociales por parte de Bernarda, y la prohibición de ésta a sus hijas de pisar la calle durante ocho años. Con ello, el espectador o el lector tienen la sensación de que Lorca, al escoger de manera cinematográfica solo tres momentos del día (mañana-tarde-noche) para la acción representada, juega con las **convenciones aristotélicas** de la unidad de tiempo y finge respetarlas, cuando en verdad no lo hace.

En efecto. Si bien en la obra se alude de manera reiterada al paso de las horas, los días y los años, paradójicamente se tiene la sensación de que el **tiempo no pasa**: está inmóvil, lo mismo que las mujeres no pueden salir de la casa, obligadas al encierro. El toque de las campanas, que sonarán a lo largo de la pieza como eco o contrapunto de las primeras, ayudan simbólicamente a esa sensación. Por eso se ha comparado la obra con una ceremonia, los misterios y los autos sacramentales, que tanto atraían a los autores de vanguardia que pretendía la renovación del teatro en esa época. Como en *Así que pasen cinco años*, el **tiempo detenido y cerrado**, se erige en otra **coordenada trágica** al mismo nivel que el espacio, también cerrado y con levísimos cambios, pero siempre interiores. El tiempo está estancado por un **orden social** y una **orden maternal** que niegan toda posibilidad de evolución y variación; peor aún: puesto que la acción acontece en pleno verano y las protagonistas son unas mujeres enjauladas y sometidas a un ardor erótico e insoportable soltería, la detención del tiempo aumenta la impresión de que la casa es un infierno, cuyas habitantes están obligadas a padecer eternamente la condena de esos larguísimos ocho años que se les ha impuesto.

Así, el tiempo queda **contraído artificialmente** en esos tres momentos, para destacar el **carácter antiaristotélico** de la obra subrayando la apariencia de la unidad de tiempo y su inanidad, porque esa tarde simbólica del nudo, que va de una a otra muerte (la de Antonio María Benavides en el acto I a la de Adela en el tercero), no puede estar contenida, sí apresada, en el transcurso real de los hechos. Lorca niega el discurrir temporal, como niega el cambio de lugar aunque se cambie de espacio escénico. Todo es la misma casa y todo es el mismo día e idéntico verano mítico. El tiempo, como la casa, se desrealiza; sólo es marco e indicio. Y sobre él también domina Bernarda.

## **Lenguaje y estilo. Diálogos, monólogos y silencios**

El primer gran acierto de la obra en este apartado reside en esa **impresión de verdad** que la obra transmite a través del **lenguaje** empleado en ella. En apariencia, el lenguaje de la obra es una traslación directa de la lengua popular andaluza, con sus refranes, comparaciones y frases hechas. Sin embargo, pronto se comprueba que, en realidad, el autor ha procedido a una habilidosa **recreación** literaria de esa forma de hablar. Nótese que Lorca consigue su intenso **sabor popular** sin recurrir a vulgarismos fáciles, como hacía Benavente en sus dramas rurales (es decir, a formas del tipo «pa», «na», «naide», «he sentío», «estoy cansá»), y que son más propios del sainete de unos hermanos Álvarez Quintero, por ejemplo, quienes, cultivando un naturalismo de vía estrecha, habían acabado por crear una imagen falsa y tópica de lo andaluz al hacer hablar a sus personajes con acentos, giros y construcciones completamente artificiosos y tópicos que Lorca rechazaba profundamente. El autor granadino también era consciente de que la presencia de excesivos rasgos localistas, andalucistas en este caso, hubieran empobrecido la obra, habrían mermado su alcance universal y habría hecho perder su vigencia a través del tiempo, como ha ocurrido con las obras de los dramaturgos anteriores: salvo unas pocas palabras (como *yeyo*, *volunto*, que deben considerarse dialectalismos), el resto pertenece

al castellano común, empleado en un nivel coloquial y popular, mas (salvo algunos rasgos concretos, como «tercer sábana», por ejemplo) no excesivamente vulgar tampoco.

La recreación lingüística del habla popular adquiere valores concretos en cada **personaje** de la obra de Lorca, como puede comprobarse en una lectura detenida. Así, **Bernarda**, por ejemplo, usa expresiones **expresiones sentenciosas** que reflejan su carácter autoritario, pues impiden toda posibilidad de diálogo. **María Josefa** se vale del **lirismo** para expresar los instintos reprimidos y defender la validez del deseo y el afán de libertad. En este sentido, la palabra se convierte en un arma de destrucción, pues los habitantes del pueblo se pasan la vida murmurando: en la obra se alude a las «lenguas de cuchillo», «el veneno de sus lenguas» o la «crítica que no nos deja vivir». El propio acto de hablar se equipara con acciones como «ladrar», «tirar puñaladas», «babosear», «apedrear», «clavar el cuchillo», «levantar una ola de fango» o «volcar un río de sangre». Se consigue, así un lenguaje hondamente enraizado en el habla popular —especialmente andaluza— y en el temperamento de cada personaje, como mostrarán determinados giros y palabras, pero, sobre todo, un característico gusto por la hipérbole y una peculiar **creatividad**.

Esa creatividad propia del habla andaluza, potenciada por la creatividad de Lorca, lleva a la **dimensión poética** del habla. Su fundamento —aparte la carga de simbolismo ya aludida— son las abundantes imágenes y comparaciones, que no contradicen el sabor popular, aunque sean acuñaciones típicamente lorquianas. Se las encuentran en boca de todos los personajes pero especialmente en la de los más importantes (Adela, Bernarda, la Poncia). He aquí algunas muestras: «... ponerla como un lagarto machacado por los niños.», «... asustada, como si tuviera una lagartija entre los pechos», «¡Sembradura de vidrios!», «¡Qué pedrisco de odio!», «Ya me tienes preparada la cuchilla», «Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura».

Se observará, ante todo, la **maestría del diálogo**: su fluidez, su nervio, su **intensidad**; el predominio de réplicas cortas y rápidas; y, a veces, la **sentenciosidad**. Pero, sobre todo, ha de insistirse en esa asombrosa unión de **realidad y poesía**.

Las frases de los personajes (cuyo nivel social no viene claramente caracterizado por un uso distinto de la lengua) tienden, a tono con ese **carácter coloquial**, a la **brevidad**, al empleo frecuente de **exclamaciones** e **interrogaciones**, al **tono apelativo**. La brevedad de las frases contrasta con la enorme carga significativa que portan con frecuencia: a veces, una palabra tan solo, o una frase sin terminar, contienen, gracias a la situación o al contexto, un mensaje de gran trascendencia. No puede ser de otra forma en el ámbito de esa casa en la que, reducidos los personajes a una ociosidad casi total y una estrecha vigilancia de unos a otros, sólo pueden liberar sus pasiones por medio de la palabra, y, aun ello, usándola con prudencia, sugiriendo más que diciendo: de ahí el empleo continuo de la **doble intención**, del **equivoco**. La represión es tan fuerte que incluso veta el desahogo a través de la palabra. Cierto que, en ocasiones, cuando el principal agente represor (Bernarda) no se halla presente, o cuando la tensión crece

más allá del límite tolerable, las palabras se desatan en un lenguaje **conflictivo, cortante**, lleno de **reproches hirientes** si no de **insultos e improperios**.

Por otro lado, ese tono coloquial dominante no evita que los parlamentos adopten con frecuencia **forma literaria** (metáforas, comparaciones, hipérboles, paralelismos...), y, en ocasiones, se tiñen con un **valor poético y simbólico** evidente («¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones!» dice Adela en el acto I, cuando se entera del feroz enclaustramiento impuesto por su madre, y el blanco, más allá de referir el color «real» de la carne, simboliza el blanco en oposición al negro del luto y de la muerte). Lo importante es que, cuando esto sucede, Lorca consigue de modo magistral que el **símbolo** aparezca tan integrado en la **expresión coloquial** que sólo se percibe su valor poético desde una reflexión posterior que tiene en cuenta todo el código simbólico de la obra (así, siguiendo con el ejemplo anterior, la constante oposición entre el blanco y el negro).

Por otro lado, los estudiosos han destacado que uno de los mayores méritos de *La casa de Bernarda Alba* es la tensión entre el **silencio** y el **monólogo** (al que formalmente se ve abocadas las hermanas por la soledad y aislamiento en que viven) y el **diálogo** (que, por su encierro, las mujeres de la casa se ven forzadas a establecer entre sí). Por eso el hablar, al tiempo que rompe la condena de silencio, se convierte en una herida que se inflige al otro y que obliga a la respuesta. Verbalismo o silencio, todo lleva a la incomunicación y a la violencia, latente y afectiva, de un universo despiadado.

De nuevo, el drama, también a escala lingüística, se muestra como una **realidad poética** que no equivale en absoluto a empleo del verso, éste reducido en la obra a dos situaciones: el coro de los segadores y la salida final de María Josefa, ocasiones ambas ¡intensamente emocionales, que son realizadas por el verso. El propio Lorca da la clave de su empleo:

«Vengan en buena hora la poesía en aquellos instantes que la disposición y el frenesí del tema lo exijan. Mas nunca en otro momento».

Nunca se insistirá lo bastante en el papel que desempeña ese lenguaje tanto en la creación de la inolvidable **atmósfera dramática** como en la **individualización de los personajes**, en el hecho de darles su dimensión carnal.

## **Significado y conclusión**

Ruiz Ramón ha dicho, de forma acertada, que todo el teatro de Lorca manifiesta un **conflicto de fuerzas** entre el principio de **autoridad** (encarnado en las nociones de orden, tradición, realidad, colectividad) y el principio de **libertad** (materializado en conceptos como el instinto, el deseo, la imaginación y la individualidad). Ello resulta absolutamente aplicable a *La casa de Bernarda Alba*, donde el conflicto gira en torno al enfrentamiento entre la autoridad de Bernarda y las ansias de libertad de sus hijas, fundamentalmente de Adela. Con ser esto claro, dista de serlo la orientación exacta de ese enfrentamiento. En otras palabras, cuesta



determinar si esa colisión remite a una **situación social** más o menos concreta (la situación opresiva que sufren las mujeres en la España de esa época) o, por el contrario, refiere el **conflicto intemporal y cósmico sostenido** entre las fuerzas que rigen las relaciones humanas o el universo mismo (razón frente a instinto; amor, generador de vida, frente a muerte). Dependiendo de una u otra orientación, el drama adquiere un sentido crítico y social, o bien una dimensión metafísica y abstracta.

A este respecto, hay que decir que la obra expresa con claridad la **condición sufriente de la mujer española en el ámbito rural** durante los años treinta («*Drama de mujeres en los pueblos de España*», subtítulo Lorca la obra). No sólo eso; en el drama es muy importante el **orden económico**, que determina las relaciones sociales entre las personas (por ejemplo, los matrimonios), y **jerarquiza** en clases perfectamente separadas esa sociedad (los propietarios y los asalariados), lo que, en el momento concreto en que se escribe la obra, suponía, sobre todo en el campo andaluz, una cuestión candente y un problema de gran envergadura a escala nacional.

Digno de ser tenido en cuenta también es la **creciente preocupación y compromiso social** (no político, pues el autor no estaba de acuerdo con el teatro meramente politizado del momento) que Lorca manifiesta conforme se acerca a la guerra civil, lo que explica que su drama *Doña Rosita la soltera*, estrenado un año antes de terminar *La casa de Bernarda Alba*, guarde con ésta un gran paralelismo: también allí Lorca intentaba definir la línea trágica de la vida social española, denunciando la situación en que vivían muchas mujeres a las que la presión social impedía la satisfacción de su erotismo fuera del matrimonio. En este sentido es testimonial, revelador de la injusticia, en donde incluso puede encontrar cierto sentido la **intención documentalista** que, según el autor, posee el drama («*El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico*»). Profundizando en esta línea de interpretación, algunos han propuesto considerar el **clima de intolerancia**, visible en la obra, como reflejo del **fanatismo** que pronto había de asolar las tierras de España.

Y, sin embargo, la obra trasciende con mucho esas intenciones puramente críticas. Como sucede en todos los grandes dramas de la literatura universal, los conflictos no se limitan sólo a los personajes, ni poseen sólo una dimensión localizada en el espacio y en el tiempo: el conflicto entre la autoridad de Bernarda, que intenta imponer un orden social y moral determinado, y las reprimidas ansias de gozar que sufren sus hijas no se reducen ni a la dominación de una madre tiránica sobre sus descendientes, ni al rigor de un concreto sistema social y moral sobre sus esclavizadas víctimas. Por el contrario, el enfrentamiento posee un **sentido mucho más amplio y profundo**: es el poder, cualquier tipo de poder (social, económico, político, religioso), el que se enfrenta con el ansia de libertad connatural al ser humano y de la que Adela se convierte en valedora. Las fuerzas que luchan son las leyes accidentales de orden social y las leyes eternas que impone la naturaleza a través de los instintos. La consecuencia de la pugna será que quien, como Adela, lucha por hacer valer su libertad es destruido en el envite. He aquí el sentido más profundo de la obra.

Sentido, cierto es, que no se alcanza a ver de un modo inmediato y declarado, porque la obra se articula sobre **dos planos paralelos**: el primero, manifiesto, que describe la historia «real» de Bernarda y sus hijas (y atendiendo a este plano, se evidencia un sentido social en el drama); el segundo, oculto y simbólico, en el que pugnan fuerzas de orden superior que rigen el destino humano, esto es, el orden, cualquier orden, y el instinto (y atendiendo a ello, el drama cobra un sentido atemporal y universal). Lo importante es que ambos planos se hallan **perfectamente ensamblados**, de modo que atender con preferencia a uno u otro equivale a percibir también con más intensidad uno u otro sentido.

Como ocurre con toda obra maestra, la polisemia de *La casa de Bernarda Alba* ha permitido las más **diversas lecturas**. Cada época la ha ido acomodando su interpretación a su tiempo. Así, la generalización de los años cincuenta, sin duda influido por el asesinato del autor al inicio de la guerra civil y la posterior prohibición de su obra, la interpretó en **clave antifranquista**, como crítica a la visión totalitaria del mundo: Lorca se convierte en el poeta de un pueblo oprimido por la dictadura. En línea con esta lectura, la **crítica marxista** reconoció en ella la representación de una sociedad tradicional, basada en las diferencias de clase, con un sistema jerárquico rígido e insolidario, como señala la estratificación social de la serie Bernarda-Poncia-Criada-Mendiga (Acto I, escena 1ª), y la mercantilización de las relaciones: «Me sirves y te pago. ¡Nada más!», replica Bernarda a Poncia para acallarla. A la denuncia de una Andalucía rural y de su sistema machista y semifeudal, responde la **corriente psicoanalista**. Bernarda es la encarnación del *animus* masculino. Agita en la escena su bastón, símbolo fálico, quebrado por Adela en el momento de su rebelión. En línea con esta interpretación, ya se comentó que en algún montaje el papel de Bernarda fue protagonizado por un actor. Hoy en día, la crítica y las adaptaciones más recientes tienden a considerar primarios los **valores poéticos** de la obra.

En este sentido, Lorca es, junto a Valle-Inclán, el legado más importante de la literatura española a la dramaturgia europea (sino universal), después de la época del teatro del siglo XVII, y, dentro de la producción dramática lorquiana, *La casa de Bernarda Alba* representa, sin duda, la culminación de un largo proceso evolutivo en el que la obra se va despojando intencionadamente de lirismo y va ganando en severidad, sencillez, realismo. Con todo, *La casa de Bernarda Alba* no es una obra estrictamente realista y con ella Lorca trasciende el puro naturalismo al convertir en símbolos muchos elementos del drama, desde los animales y plantas mencionados hasta los elementos arquitectónicos, los efectos acústicos y juegos cromáticos; la lista es larga, pero simplemente recuérdense los principales: el blanco y el negro, el verde, los arcos de las puertas, el bastón, el caballo, el río, el pozo, la luna, la orilla del mar... Por eso, la crítica actual coincide en clasificarla como **teatro poético**, aunque no en verso, gracias a su simbolismo y a la estilización del ambiente, los temas y conflictos. Baste señalar la elección del blanco y el negro que predomina en todo el texto para constatar una representación no realista de Andalucía. Estas **claves universales** han permitido que directores y compañías tan diversos y alejados entre sí como españoles, anglosajones o asiáticos, la hayan

versionado ubicándola en lugares como como Irán o el Punjab pakistaní para denunciar la situación oprimida de la mujer en esas culturas.

*La casa de Bernarda Alba* es, en suma, ejemplo máximo de lo que se dijo sobre el mundo dramático y la concepción teatral de García Lorca. Se ha visto sobradamente cómo rebosan en ella sus obsesiones y temas más profundos. Y se ha comprobado la importancia que cobran los aspectos sociales —sin detrimento de otras dimensiones, más profundas y poéticas, que son las que se priorizan hoy en las puestas en escena más recientes, como se ha dicho—, de acuerdo con las ideas del último Lorca. Pero, por encima de todo, la obra se ajusta a la perfección a aquella concepción del teatro como «poesía que se levanta del libro y se hace humana», y «habla y grita, llora y se desespera»; encarnada en unos personajes vestidos con «un traje de poesía» y a los que se les ven, a la vez, «los huesos, la sangre».

## FEDERICO GARCÍA LORCA. LA CASA DE BERNARDA ALBA. GUÍA DE LECTURA

Las referencias a las páginas se refieren a la edición de Castalia didáctica, nº 3, a cargo de Miguel García Posada. La división de los actos en escenas que aparecen debajo del epígrafe de cada paginación no es de Lorca y sólo se ha utilizado para facilitar el análisis. Si no se dispone de esta edición, es fácil encontrar las escenas, en el texto utilizado, por las didascalias encorchetadas en cursiva que se han reproducido.

### ACTO PRIMERO

Coméntense el *subtítulo*, la *advertencia* que sigue al reparto y la *acotación* inicial.

#### A. Páginas 51-55

[Desde el comienzo hasta «Sale riendo».]

1. Obsérvese cómo se va informando de la situación y, sobre todo, del carácter de Bernarda: ¿qué rasgos se destacan de momento?
2. El tema social aparece en seguida: véanse los sentimientos de la Poncia hacia su ama y los epítetos que le dedica; coméntense sus palabras de las págs. 53-54 (desde «Treinta años...» hasta «... toda su parentela»).
3. Atiéndase desde ahora al habla de la Poncia: sabor popular, desgarró, chispazos poéticos.

#### B. Páginas 55-56

[Desde «la criada limpia» hasta «., ¿Y he de vivir? ».]

4. Comportamiento de la Criada con la Mendiga. Nótese cómo se ha subrayado en este comienzo la estratificación social: Bernarda-Poncia-Criada-Mendiga.
5. El rencor de la Criada hacia el difunto es una manifestación más del rencor social, pero introduce además el crudo erotismo. Véase luego la hipocresía del personaje.

### C. Páginas 56-59

*[Desde «Terminan de entrar» hasta «... lo sigas disfrutando.»]*

6. Aparición de Bernarda. Dos detalles capitales: primero, el bastón, símbolo de la autoridad, como se irá viendo; segundo, ¿cuál es la primera palabra que pronuncia? (Ya se verá su importancia.)
7. Váyanse anotando todos los rasgos con que se perfila su carácter, especialmente los que revelan autoritarismo y orgullo de casta, sin olvidar los que tocan a la moral sexual: de todo ello hay ya rasgos significativos en esta primera aparición suya,
8. Se hace una primera alusión a Pepe el Romano que desencadena una serie de reacciones en torno a lo erótico. ¿Cuál es la actitud de Bernarda? ¿Y qué dicen de ella las otras mujeres, en especial la Poncia?
9. Los rezos están «en verso»; pero recogen de modo natural el ritmo que puede verse en refranes, consejas o letanías populares.

### D. Páginas 59-62

*[Desde «PONCIA... (Entrando...)» hasta «¡Fuera de aquí todas!».]*

10. Momento muy importante. Ante todo, se irá viendo cómo van desarrollándose los caracteres de Bernarda y sus hijas.
11. El tema de las críticas o la murmuración, en boca de Bernarda.
12. ¿Qué valor simbólico tienen las expresiones «pueblo sin río, pueblo de pozos»?
13. Coméntense las palabras de Bernarda acerca del luto.
14. Sobre la condición de la mujer: ideas de Bernarda y queja de Magdalena. Véase cómo Bernarda une el papel tradicional de la mujer a la posición social.
15. La actitud represiva de Bernarda se descarga sobre Angustias. ¿Por qué? ¿En qué palabras aparece de nuevo su orgullo de casta?

### E. Páginas 62-64

*[Desde «PONCIA. Ella lo ha hecho...», hasta «LAS CRIADAS salen después».]*

16. Se quedan solas Bernarda y Poncia. Ya podemos ir viendo la naturalidad —y la oportunidad— con que se producen las salidas y entradas de los personajes.

17. Las noticias sobre Paca la Roseta traen un caso de erotismo brutal del «exterior». ¿Hay elementos simbólicos?
18. Bernarda y la preocupación por la decencia.
19. Junto a ello, de nuevo, aparecerá la conciencia de su posición social: señálese.
20. Coméntese qué tipo de relación hay entre Bernarda y la Poncia. (Los diálogos sucesivos entre ambas serán esenciales.)

#### **F. Páginas 64-68**

*[Desde «Entran AMELIA y MARTIRIO» hasta «¡Dios nos valga!».]*

21. Compruébese lo apuntado sobre entradas y salidas.
22. ¿En qué temas insisten Amelia y Martirio?
23. Magdalena introduce, además, una nota muy lorquiana: la nostalgia de la infancia; dígase cómo.
24. ¿Qué se dice de Adela? ¿Qué revela la actitud que de ella se cuenta?
25. Se pasa a una cuestión central: los propósitos de Pepe el Romano. ¿Qué comenta Magdalena? ¿Qué datos proporciona sobre las edades?

#### **G. Páginas 68-70**

*[Desde «Entra ADELA» hasta «Sale Bernarda y La Poncia».]*

26. ¿Qué puede traslucirse en la actitud de Adela al enterarse de lo de Pepe y Angustias?
27. Subráyese lo que dice Adela sobre su luto y cómo estalla ya su rebeldía.

#### **H. Páginas 70-72**

*[Desde «BERNARDA. ¡Malditas particiones!» hasta el final del acto.]*

28. ¿Qué importancia adquiere la cuestión del dinero?
29. ¿Cómo reafirma Bernarda su autoridad?
30. Ante todas, aparece la abuela, María Josefa (antes se oyó su voz y se hizo un comentario sobre ella). Piénsese en cuál es la función de este personaje. ¿Qué verdades dice desde su locura? ¿Y qué anhelos expresa?
31. Sentido poético de algunas de sus frases y del personaje en su conjunto.

### **Síntesis sobre el Acto I:**

- a. ¿Cómo se ha desarrollado el planteamiento de la situación?

- b. ¿Qué temas han aparecido con mayor insistencia?
- c. El personaje de Bernarda. Carácter representativo y fuerza individual.
- d. ¿Cómo se han ido perfilando los personajes de las hijas? ¿Qué se podría decir hasta aquí de cada una de ellas?
- e. Los demás personajes: sus funciones. Las relaciones sociales.

#### **I. Páginas 73-77**

*[Hasta «... no se puede pronunciar esta palabra».]*

- 32. Están todas las hijas menos Adela. ¿Qué se dice de ella? Nótese, en boca de la Poncia, una de esas comparaciones a la vez populares y poéticas.
- 33. ¿Qué otros aspectos cabe destacar en el diálogo entre las hermanas? Subráyense las palabras que se refieren a su situación o que manifiestan la tensión que hay entre ellas.
- 34. El ambiente (lo sofocante...).
- 35. Se suscita la cuestión de la hora hasta que Pepe el Romano está cortejando a Angustias. Todo el acto girará, en cierto modo, en torno a esto. Véase cómo se introduce así una nota de misterio o un efecto esencial de suspensión.
- 36. ¿Cómo habla Angustias de sus conversaciones con Pepe? Contraste con el relato que hace la Poncia de su noviazgo: ¿qué efecto deben de producir sus palabras, y su tono, en las muchachas?
- 37. ¿Qué se añade luego sobre Adela? Véase cómo se intriga acerca del personaje; ¿qué insinúa Martirio?
- 38. Insístase, a propósito de esta escena, en la fluidez del diálogo.

#### **J. Páginas 78-80**

*[Desde «Sale MAGDALENA con ADELA» hasta «PONCIA. ¡Lo veremos!».]*

- 39. Primero hay un breve diálogo entre las hermanas. Véase cómo se anuncia la rivalidad entre Martirio y Adela. Pero; sobre todo, destáquese una frase de Adela con intensas resonancias.
- 40. Sigue un diálogo fundamental entre Adela y Poncia. ¿Qué comienza proclamando Adela? Poncia le da a entender que conoce sus inclinaciones (y el público, a la vez, las descubre). ¿Qué consejos le da?
- 41. Rebeldía de Adela (y dureza con la Poncia). Véase cómo proclama su sed erótica con frases en las que se ya valorará, a la vez, la intensidad y el aliento poético. ¿Por qué dice hacia el final «ya soy más fuerte que tú»?

## **K. Páginas 80-83**

*[Desde «Entran MARTIRIO, AMELIA y MAGDALENA» hasta «Se va alejando el cantar».]*

42. Tras un diálogo en el que se subrayarán las alusiones a los hijos y la designación de la casa como «convento», viene un momento fundamental y bellissimo en torno al canto de los segadores: merece comentarse casi línea por línea sin olvidar las *acotaciones*, cargadas de sentido.
43. Los sonidos del «mundo exterior»; ¿cómo llegan?
44. La diferencia hombres-mujeres y el anhelo de Adela.
45. La presencia de las barreras sociales.
46. El vitalismo en lo que refiere la Poncia: erotismo elemental en fuerte contraste con la vida de aquel «convento» y poesía elemental también: señálese.
47. Nuevas frases sobre las diferencias entre los sexos (y el «castigo», de ser mujer).
48. La copla supone la primera aparición del verso en su sentido más estricto (recuérdese, sin embargo, la letanía del acto I).
49. Subráyense las reacciones de las mujeres, sus frases (especialmente las de Adela).
50. ¿Con qué distinto tono se repiten el cantar Martirio y Adela?

## **L. Páginas 83-84**

*[Desde «AMELIA (Acercándose» hasta «Acuéstate un poco».]*

51. Tres cosas interesan en este breve diálogo. En primer lugar, véase cómo se perfila el personaje de Martirio.
52. En segundo lugar, se notará cómo aumenta el misterio, la suspensión, a propósito de los ruidos nocturnos.
53. En fin, la alusión a «una mulilla sin desbravar», hecha por Amelia sin malicia, es repetida por Martirio «llena de segunda intención». Recuérdese el simbolismo de caballo, yegua, etc., en Lorca.

## **M. Páginas 84-87**

*[Desde «ANGUSTIAS (Entrando furiosa)» hasta «...ésta es tu obligación».]*

54. El episodio del retrato es importante. Estalla «la tormenta», como dirá luego Bernarda, y aumenta la tensión dramática. Insístase en la sabia progresión del dramatismo.
55. Rivalidad entre Martirio y Adela, y entre ambas y Angustias.
56. Furia de Bernarda.
57. Conatos de rebeldía en las dos hijas más jóvenes.

58. Añádanse las observaciones oportunas sobre el lenguaje; especialmente, ciertas expresiones de Bernarda.

#### **N. Páginas 90-91**

*[Desde «PONCIA. ¿Puedo hablar?» hasta «BERNARDA. ¡A las cuatro y media!».]*

59. Ya se anticipó la importancia de los diálogos entre Bernarda y Poncia. Éste es fundamental. Véase la talla que ha ido adquiriendo la figura de la vieja criada e insístase en el tipo especial de relaciones que hay entre ella y su ama.

60. Autoridad irracional de Bernarda («No pienso [...] Yo ordeno»). Se añade ahora un rasgo esencial: su *voluntarismo*. Las cosas han de ser como ella quiere que sean; no quiere admitir lo que va contra su voluntad. Dígase en qué expresiones se manifiesta ello.

61. ¿Qué aspectos temáticos esenciales reaparecen en lo que se dice sobre la frustrada boda de Martirio?

62. Advertencias y reproches de Poncia. Nótese lo que le dice a Bernarda sobre sus hijas. Y sobre lo desacertado del noviazgo de Pepe con Angustias.

63. De nuevo se llamará la atención sobre la viveza y la riqueza del diálogo.

#### **O. Páginas 91-93**

*[Desde «MARTIRIO. Agradece...» hasta el final del acto.]*

64. Primero, breve e intensísimo diálogo entre Martirio y Adela, que ya no se ocultan nada (por tanto, es el momento en que el espectador disipa toda incertidumbre). Actitudes desafiantes. ¿Qué hace presagiar la exclamación final de Martirio?

65. El asunto de la hija de la Librada: otro «caso» que llega del «mundo exterior» (¿semejanza con otros ecos anteriores?).

66. Bernarda encarna hiperbólicamente (y con furia despiadada) la idea tradicional de la honra y la condena a la deshonrada. (¿Es posible que Lorca tuviera en cuenta la —en «negativo»— el episodio evangélico de la mujer adúltera?)

67. Actitud de Adela: ¿qué se da a entender?

#### **Síntesis sobre el Acto II:**

a. ¿Cómo se ha modificado la situación entre el principio de este acto y su final?

b. Evolución de los personajes.

c. Progresión dramática y desarrollo de los temas centrales.



- d. El diálogo y el lenguaje: fluidez y naturalidad, junto a la intensidad pasional y aliento poético.

## **ACTO TERCERO**

### **P. Páginas 91-93**

*[Hasta «... Sale PRUDENCIA».]*

68. Una conversación entre vecinas; su naturalidad. ¿Hay algunos detalles de especial interés?
69. El caballo garañón: su alcance simbólico.
70. Véase cómo lo cotidiano se pone al servicio de lo trágico: valor premonitorio de ciertos detalles tomados de la superstición popular (la sal) o de las costumbres (el anillo).
71. Atención a las intervenciones de Adela (actitudes y palabras.).

### **Q. Páginas 97-98**

*[Desde «BERNARDA. Ya hemos comido» hasta «ANGUSTIAS. Está dormida».]*

72. Conversación entre Bernarda y Angustias: ¿cuál es la preocupación fundamental de la madre?
73. Qué dice Angustias de Pepe y de sí misma? ¿Cómo responde Bernarda a las preocupaciones de su hija?
74. Adviértase cómo se va dibujando ese personaje ausente —y paradójicamente omnipresente— que es Pepe el Romano.

### **R. Páginas 98-100**

*[Desde «Entran ADELA, MARTIRIO y AMELIA» hasta «Sale la PONCIA».]*

75. ¿Qué intención encierra la primera frase de Martirio?
76. Destáquese la carga simbólica de la frase de Adela sobre el caballo en medio de la noche.
77. ¿Tienen también alcance simbólico la noche y las estrellas? Fúndese la respuesta en las frases de las hermanas.
78. Una vez más: fluidez del diálogo, especialmente notoria en la sucesión de réplicas breves.

### **S. Páginas 100-101**

*[Desde «PONCIA. ¿Estás todavía aquí?» hasta «Esta noche voy a dormir bien».]*

79. Nuevo diálogo entre ama y criada. Véase cómo enlaza con el de **II,6**. ¿En qué mismos puntos se insiste?

80. Actitudes y lenguaje de ambas.

#### **T. Páginas 102-103**

*[Desde «PONCIA. Cuando una no puede...» hasta «No nos van a dejar dormir».]*

81. Al igual que en I,1, Poncia y la Criada comentan la situación. ¿Cómo juzgan a Bernarda? (La primera frase de la Poncia es claramente una certera y espléndida imagen.)
82. ¿Qué se añade de importante sobre Pepe y Adela?
83. ¿Qué comentarios recogen el aumento de la tensión dramática? ¿Hay premoniciones?
84. La frase de Poncia que encabeza la pág. 103 es fundamental: subráyese.
85. De paso, aparece también en boca de Poncia la obsesión por la huida («cruzar el mar»).
86. ¿Qué indica el ladrido de los perros?
87. Aparición de Adela: simbolismo del «agua» y la «sed».

#### **U. Páginas 103-105**

*[Desde «La escena queda casi a oscuras» hasta «Yo te daré la teta y el pan».]*

88. a Nueva intervención de María Josefa. Más aún que en la primera vez, su locura encierra, paradójicamente, unas verdades y posee tal altura poética que se puede pensar en ciertos personajes de Shakespeare. ¿Cuáles?)
89. ¿Qué temas esenciales encierran sus palabras? ¿Con qué tipo de frases? ¿Y qué dice sobre Pepe y las hermanas?
90. Otra aparición del verso (aquí más del tipo que había cultivado Lorca en su teatro anterior). Pero la poesía está también, y acaso más, en los parlamentos en prosa: muéstrese.

#### **V. Páginas 106-108**

*[Desde «Sale. MARTIRIO cierra la puerta...» hasta «ADELA. ¡Déjame!».]*

Se está llegando al desenlace. El diálogo de Martirio y Adela habría de comentarse casi línea por línea. Se irán señalando, entre otras cosas, las siguientes:

91. La reveladora frase de Adela que comienza: «He visto la muerte...» (Proclamación del impulso vitalista y su derecho al amor.)
92. Martirio, al comienzo, parece hablar desde unos principios morales; pero pronto reconoce el fondo de sus sentimientos: hágase ver.
93. Se irán comentando las expresiones poéticas.

94. ¿En qué momento es especialmente intensa y patética la contradicción entre su condición de hermanas y su situación de rivales?
95. Se sabe que la obra transcurre en «un pueblo sin río». ¿Por qué entonces habla Adela de «los juncos de la orilla»?
96. ¿Hasta dónde está dispuesta a llegar Adela? ¿Cómo desafía la moral establecida? ¿Cuál es su fuerza y con qué imagen la proclama?

### W. Páginas 108-111

[Desde «Aparece BERNARDA» hasta final.]

97. Se atenderá a la rapidez del desenlace a cómo se encadenan y se precipitan los acontecimientos.
98. Adela hace frente a su madre; no pueden ser más significativas sus *palabras* y su *acción*: dedíquense ambos aspectos.
99. Luego se proclama «mujer» de Pepe el Romano, cuya fuerza exalta (¿con qué comparación?).
100. Tras el disparo, ¿por qué miente Martirio y con qué efectos? ¿Qué gesto de Poncia hace comprender al espectador el fin de Adela?
101. Los dos últimos personajes que hablan son Martirio y Bernarda. ¿Qué exclama la hija? ¿Cuál es la preocupación de Bernarda hasta el final? ¿Y cuál es la última palabra que pronuncia? (Compruébese ahora que se trata de la primera palabra que le oye cuando entra en escena en el acto I, página 56.)

### Síntesis sobre el Acto III:

- a. Hágase hincapié en cómo se agrandan las pasiones, cómo se encadenan las acciones y cómo se avanza inexorablemente hacia el desenlace.
- b. Son válidos varios puntos de reflexión que se proponían al final de los actos I y II: presencia de los temas centrales, desarrollo de los personajes, diálogo y lenguaje... (insístase en las relaciones entre las hermanas.)

### ACTIVIDADES FINALES DE SÍNTESIS (POSIBILIDADES DE *TREBALLS DE RECERCA*)

#### Trabajos escritos (exposiciones, argumentaciones e investigaciones)

1. Los temas centrales del drama y las constantes temáticas del autor.
2. La construcción dramática. (Planteamiento; progresión: variedad de escenas; recursos de

suspensión; marcha hacia el desenlace...)

3. Los personajes femeninos. Visión de la mujer en los años 30.
4. El ambiente. (La oposición entre la casa y el mundo exterior.)
5. Aspectos sociales y morales del drama.
6. El arte del diálogo y el lenguaje. Poesía y realidad.
7. *La casa de Bernarda Alba* dentro del teatro de Lorca (un teatro que atiende por igual a lo humano y a lo estético).
8. Cromatismo y simbolismo en *La casa de Bernarda Alba*.
9. El estilo lingüístico (recursos y figuras) de *La casa de Bernarda Alba*.
10. Comparación de *La casa de Bernarda alba* de Lorca, *La malquerida* de Jacinto Benavente y *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. Similitudes y diferencias.

### **Taller de escritura, creación y representación teatral**

1. Realícese por escrito una descripción física, naturalmente imaginada, de Bernarda.
2. Escribese un artículo en el que una feminista de la época comenta como real lo sucedido en la obra.
3. Teniendo en cuenta la caracterización y las circunstancias de cada personaje, escríbanse dos breves diálogos: uno protagonizado por Angustias y Pepe; otro, por éste y Adela.
4. Imagínese que Bernarda se ha ausentado de la casa por algún motivo. ¿Cómo hablarían y se comportarían las hijas?
5. Realícese por escrito una descripción detallada del pueblo o bien de la casa en que se desarrolla el drama.
6. Invéntese un diálogo en el que Poncia cuenta a una vecina de su confianza lo que sucede en la casa de su ama.
7. Diseñese la escenografía necesaria para representar la obra a partir de las acotaciones de la obra y las referencias espaciales que hacen los personajes.
8. Constrúyase un teatrillo de guiñol (escenario, decorados, personajes) para representar la obra delante de público.
9. Represéntese en clase la escena del retrato sustraído (acto II). Puede filmarse como un corto cinematográfico.
10. Imagínese a Pepe el Romano en la taberna del pueblo. Escribense sus posibles comentarios acerca de sus visitas nocturnas a la casa de Bernarda.
11. Realícese una imaginaria entrevista con Lorca en la que se traten cuantos aspectos de la obra se consideren oportunos. Pueden buscarse ejemplos de las numerosas entrevistas que le realizaron en

vida y dramatizarlas o filmarlas.

12. Invéntese un desenlace distinto para la obra. Puede imaginarse cómo acabaría en la actualidad.
13. La noticia del suicidio de Adela llega a los periódicos de la zona. ¿Qué interpretación merecería la noticia de acuerdo con la línea ideológica, liberal o conservadora, de esos periódicos? ¿Cómo podrían ser los titulares? Redáctese una noticia que informe sobre el hecho luctuoso y un artículo de fondo que lo valore. Puede aprovecharse la actividad b.
14. Organícese un debate en el que se juzgue la actitud de Bernarda, evitando sobre todo la consideración exclusiva de aspectos negativos y, por tanto, intentando comprender, no justificar, las motivaciones últimas de su modo de obrar.
15. Póngase título a cada uno de los actos según sus contenidos particulares.
16. Imagínense los diálogos que podrían producirse en el velatorio de Adela y en el que participan tanto las vecinas como la familia. Describese cuál sería la situación e invéntese algún fragmento dialogado al respecto. Puede representarse o filmarse.
17. Refléjese, en forma dialogada, una supuesta confesión de Bernarda, a raíz del suicidio de Adela, con el párroco del pueblo.
18. Redáctese una reseña crítica de la obra, destinada para la sección de espectáculos de un diario, como si hubiera sido representada en el teatro del colegio.
19. Imagínese y describese cuál sería el estado de la casa y el de sus habitantes a los veinte años de ocurridos los sucesos que se desarrollan en el drama.
20. Redáctese una página de un supuesto diario íntimo escrito por Martirio, y que ésta cuenta sus sentimientos después de haber visto a Pepe abrazando a Adela o el remordimiento de conciencia por haber sido la causante directa de la muerte de su hermana.
21. Un periodista actual llega al pueblo para hacer un reportaje sobre lo ocurrido cincuenta años antes. Describáanse las distintas versiones que viejos y jóvenes ofrecen de aquellos hechos. Redáctese la crónica.
22. ¿Es creíble la situación opresiva que Bernarda impone a sus hijas? Razónese la respuesta.
23. Supóngase que alguien pretende a las hijas de Bernarda y necesita pedir permiso a ésta para iniciar las relaciones. Investíguese en qué consistía una «petición de mano» en la época en que se ambienta la obra e improvísese entre dos alumnos una representación al respecto en la que uno actúe como Bernarda y el otro como pretendiente. Puede imaginarse, por ejemplo, cómo pudo transcurrir la de Enrique Humanes cuando quiso pretender a Martirio.
24. Selecciónense algunos pasajes especialmente importantes en la obra y léanse acompañados de un fondo musical que previamente elegido, se considere oportuno.
25. Imagínese que Angustias, a pesar de todo, ha contraído matrimonio con Pepe; en el banquete de bodas se hallan todos, incluida Adela, que no falleció. Describese la tensa situación que ello podría provocar.
26. Escríbanse algunas coplillas amorosas similares a las que cantan los segadores en el acto II, pero en

este caso alusivas a la situación de las hijas de Bernarda.

27. Imagínese que se es una de las hijas de Bernarda Alba. ¿Cómo se habría comportado ante la serie de sucesos que constituyen la obra? Prepárese un guión para pronunciar una breve conferencia ante tus compañeros.
28. Represéntense, delante de un público (pueden ser los compañeros de curso), los propios diálogos dramáticos que se consideren oportunos en el teatrillo de guiñol construido.