

REALIDAD Y POESÍA EN *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

Parece ser que *La casa de Bernarda Alba* estaría inspirada en algunos hechos reales. Así lo confesó el propio García Lorca a Carlos Morla Lynch, con las siguientes palabras:

“Hay, no muy distante de Granada, una aldehuela en la que mis padres eran dueños de una propiedad pequeña: Valderrubio. En la casa vecina y colindante a la nuestra vivía “doña Bernarda”, una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras. Prisioneras privadas de todo albedrío, jamás hablé con ellas; pero las veía pasar como sombras, siempre silenciosas y siempre de negro vestidas. Ahora bien -prosigue-: había en el confín del patio un pozo medianero, sin agua, y a él descendía para espiar a esa familia extraña cuyas actividades enigmáticas me intrigaban. Y puede observarla. Era un infierno mudo y frío en ese sol africano, sepultura de gente viva bajo la férula inflexible de cancerbero oscuro. Y así nació -termina diciendo- *La casa de Bernarda Alba*, en que las secuestradas son andaluzas, pero que, como tú dices, tienen quizá un colorido de tierras ocre más de acuerdo con las mujeres de Castilla.¹”

Además, el personaje de Pepe el Romano parece estar inspirado en la persona de Pepe de la Romilla, novio de una de las hijas de esa vecina de la familia García Lorca.

Otro de los elementos que hay que tener muy en cuenta a la hora de considerar el realismo latente en *La casa de Bernarda Alba* es el relativo al espacio en el que transcurre la obra. En este sentido, Francisco García Lorca, el hermano de Federico, aseguraba que “la casa acaba por ser una especie de personaje mudo”². Y es que, efectivamente, la casa aparece caracterizada desde el principio de la obra como el lugar real en donde se va a vivir toda la

¹ Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca: Páginas de un diario íntimo, 1928-36*, Aguilar, Madrid, 1958. Texto recogido en Gwynne Edwards, *El teatro de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1983, págs. 321-322.

² Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1990, pág. 382.

tragedia familiar. Porque la casa se convierte en una especie de cárcel en la que Bernarda ejerce su dominio dictatorial y represivo frente a sus hijas, su madre y sus criadas.

Lo primero que se nos dice de ella es que nos encontramos ante una “habitación blanquísima en el interior de la casa”. Una casa, por tanto, muy blanca (inmaculada pureza), con gruesos muros (impiden el contacto con la contaminación exterior) y puertas en arco (simbolismo de la mujer que espera la entrada de un hombre) -elementos que, además de reales, se cargan, por tanto, de un alto contenido poético, o lo que es lo mismo, simbólico-; una casa cuyos enseres apuntan a un espacio típicamente andaluz: cortinas de yute rematadas con madroños y volantes, sillas de anea, etc. Una ambientación muy propia de la realidad andaluza, respecto de la cual afirma G. Edwards:

“En términos visuales, la blancura casi ininterrumpida de las paredes es expresión de una absoluta monotonía. Esta idea de igualdad vendrá subrayada por la repetición de puertas en arco. Las cortinas de yute y las sillas de mimbre nos hablan de la ausencia, en la habitación, de todo lo que pueda ser suave o confortable. Y los cuadros en las paredes, *Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda*, nos sugieren un mundo de magia y fantasía, muy lejano de la opresiva monotonía que les rodea.”³

Frente al **blancor de la casa** -que simbólicamente se irá atenuando a medida que avance la obra (habitación blanca, en el segundo acto; paredes blancas ligeramente azuladas, en el tercero)-, nos encontramos con **el negro** del luto, igualmente real e igualmente simbólico: vestidos negros, abanicos negros, etc. Es decir, un contraste entre el blanco y el negro que se acentúa especialmente en el acto III, cuando Martirio y Bernarda salen a escena en enaguas y con un mantón negro, y cuando, a la oscuridad de la noche, se le enfrena el color blanco del caballo garañón.

Por otra parte, en la obra **se refleja a la perfección la sociedad patriarcal** (matriarcal, en este caso) **de aquellos años**, que solía provocar en los hijos infelicidad y sufrimiento, amén de escasa rebeldía. También se

³ Gwynne Edwards, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1983, pág. 368.

presenta con claridad cuál era el papel de la mujer y del hombre y qué tipo de convivencia existía en el seno familiar, durante los años treinta y, más aún, en el seno de una familia afincada dentro de un ámbito rural perteneciente a lo que podríamos calificar como Andalucía profunda: *“Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón”*.

Los matrimonios se solían acordar al margen de la opinión y la voluntad de los hijos, y se basaban mucho más en cuestiones económicas y sociales que en libres decisiones amorosas o personales, como es el caso de la relación existente entre Pepe el Romano y Angustias. Él va por su dinero, por sus marjales y por sus arboledas, según se afirma en un momento concreto de la obra.

Aunque, como le dice Magdalena a Amelia, lo natural hubiera sido que el matrimonio se concertase teniendo en cuenta la edad de los contrayentes y no los intereses económicos: *“Pepe el Romano tiene veinticinco años y es el mejor tipo de todos estos contornos. Lo natural sería que te pretendiera a ti, Amelia, o a nuestra Adela, que tiene veinticinco...”* (Acto I). Una idea de normalidad en la que parece insistir Poncia cuando, en el acto II, le dice a Bernarda que Adela es la verdadera novia de Pepe el Romano, pues a ambos *“les cuesta mucho trabajo desviarse de la verdadera inclinación”*.

Una vez casada, a la mujer le correspondía cuidar la casa, como ámbito propio de la familia, y no preguntar al marido por nada; hablarle y mirarlo cuando él lo hiciera, para así no tener disgustos: *“No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos”*.

El mando y la autoridad, por supuesto, corresponden al hombre, y la mujer sólo los asumirá en caso de quedar viuda, como sucede con Bernarda. Al morir su marido, ella se convierte en el guardián inquebrantable e intatigable de la honra de la familia.

Y otro detalle que, sin duda, responde a la realidad que les tocaba vivir a algunas mujeres enamoradas era el papel calificado con el despectivo rótulo de “queridas”. Algo que reflejaba a la perfección la hipocresía social y moral de la época, pues, mientras a los hombres se les permitía todo tipo de escarceos extramatrimoniales, a las mujeres se las estigmatizaba o se las castigaba violentamente.

Pero esta circunstancia no le impide a Adela contravenir la norma establecida y asumida por la sociedad en la que vive. De ahí que afirme que su propósito no es cambiar la esclavitud de su madre por la esclavitud de un marido, sino el de convertirse en la amante de Pepe y ser lo que éste quiera que ella sea para él: “*Seré lo que él quiera que sea [...] Vamos a dejar que se case con Angustias, ya no me importa, pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana*”.

Para completar ese “**documental fotográfico**” que, según Federico, tendría *La casa de Bernarda Alba*, el autor aporta **una serie de aspectos que reafirman ese componente realista de la misma:**

1. Reflejo fiel de la compartimentada sociedad de la época, con sus diversos grupos sociales y con todos sus vicios y defectos.
2. Presencia de numerosos elementos costumbristas, que hacen referencia a modos de vestir, creencias, supersticiones y prácticas religiosas, etc. Y, de forma muy especial, la preocupación por el famoso y tópico “qué dirán”.
3. Uso de un lenguaje coloquial en el que no faltan los insultos groseros; los vulgarismos en boca de Bernarda, Poncia o la criada; los andalucismos y localismos propios del habla campesina; y los refranes y dichos populares.

Respecto del lenguaje empleado por García Lorca, G. Edwards comenta lo siguiente:

“El diálogo en *La casa de Bernarda Alba* -casi todo él en prosa- posee una engañosa apariencia de realismo. De hecho, está cuidadosamente elaborado, con el fin de poder dar, primero en trazos escuetos y vigorosos, la esencia de cada persona, para después poner de relieve sus diferencias y el enfrentamiento que surgirá entre ellos. Ciertamente, es un diálogo desprovisto -como los decorados- de todo adorno innecesario.” (371)

Y, de otro lado, igualmente existen **elementos que refuerzan ese otro componente poético y simbólico:**

1. Presencia de numerosas metáforas, comparaciones, hipérbolos y paralelismos morfosintácticas y semánticos.
2. Sobre todo, el uso de determinados símbolos, como pueden ser los siguientes:

- el agua: por un lado, el agua se vincula con la sed de las muchachas; o sea, con su deseo sexual. Porque la sed es la que, por ejemplo, mueve a Adela en el acto III, y su sed es tanto de agua como de Pepe.

El agua de los ríos es agua que da vida, que fecunda y que se asocia con el encuentro amoroso, pues, como dice Adela: "*Pepe el Romano es mío. El me lleva a los juncos de la orilla*". En cambio, el agua de los pozos es símbolo de agua estancada, envenenada, de muerte.

Y también símbolo de vida, de libertad y de amor es el agua del mar, como pone de manifiesto María Josefa, permanentemente obsesionada con la idea de casarse a la orilla del mar.

También Poncia, en el acto III, confiesa su deseo de abandonar la casa de Bernarda y cruzar el mar, que, en esta ocasión, representa la paz frente a la guerra: "*A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra*".

- el caballo garañón: representa la fuerza natural, el instinto y la pasión desenfrenada. Además, la figura del caballo se asocia a la de Pepe el Romano, pues en dos ocasiones se dice que iba montado en su jaca. Y, también se habla de que al caballo garañón se le van a echar las potras nuevas, algo que se puede relacionar con la posesión de Adela por parte de Pepe, una Adela a la que, "entre dientes y llena de segunda intención", Martirio identifica con "una mulilla sin desbravar".

Además, la mención al color blanco del caballo garañón, en medio de la oscuridad de la noche, que aparece en el acto III, también se puede considerar premonitoria de la inminente muerte de Adela.

-los colores: el contraste entre el **blanco** y el **negro**, fundamentalmente. Blanco como símbolo de vida, de amor, de libertad, de honestidad. Negro, que representa el duelo, la tristeza, la represión y la muerte.

Ahora bien, el color blanco ligeramente azulado que las paredes tienen al comienzo del acto III habría que relacionarlo con la luz fría de la luna, lo cual, sin duda, es una premonición de la cercana muerte de Adela. Sin descartar esta posibilidad, Ricardo Doménech aporta otra posible interpretación relacionada con la figura de Pepe el Romano:

“Por consiguiente, ese azul que, de manera progresiva, va adueñándose del blancor de la casa, quizá guarda una analogía con Pepe el Romano. En la tradición folklórica, el azul, en oposición al rosa, es un color masculino: lo que refuerza la apuntada posibilidad. Por otra parte y aunque menos evidente, no es descartable que el azul que nos ocupa guarde -a la vez- un valor premonitorio. En *Doña Rosita la soltera*, Lorca identifica las flores azules con la ‘mortaja’. En consonancia con eso, el ligero azulado de las paredes encerraría un sentido agorero: una premonición del patético desenlace.”⁴

Un color que ha suscitado alguna controversia en lo que al simbolismo del mismo se refiere es el **verde**. Tradicionalmente, este color se ha asociado con la esperanza y así lo interpreta, por ejemplo, Gwynne Edwards, al hablar del vestido verde que se pone Adela, del verde de las flores del abanico y del verde del olivar al que llevan a Paca la Roseta. En este color, según Edwards, “hay un contraste de frescor y vitalidad, opuesto a la

⁴ Ricardo Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008, pág. 157.

triste monotonía de las ropas de luto que llevan las demás hermanas” (pág. 341).

No obstante, como es bien sabido, el color verde se asocia frecuentemente en la obra lorquiana con el tema de la muerte (recuérdese, por ejemplo, el archiconocido “Romance sonámbulo”, del *Romancero gitano*). Un color verde que suele ir unido a la presencia de la luna, este sí innegable símbolo de muerte, como podemos ver en *Bodas de sangre*. Por eso, no nos resulta extraño que Ricardo Doménech vincule a Adela con la luna, cuando afirma:

“Esa identificación es sólo una sugerencia, un contorno impreciso -quiero decir que Adela no es un personaje alegórico de la luna, por ejemplo-, pero esa sugerencia es indudable, y además resulta enormemente atractiva: en cierto sentido, Adela es la luna; en cierto sentido, víctima lunas. Y, en cualquier caso, y desde luego, víctima lunas es el hijo no nacido de Adela.” (180)

-el trigo: se relaciona con la fecundidad y con lo masculino. Así, de uno de los segadores dice Poncia que está “*apretado como una gavilla de trigo*” (acto II). Por otra parte, la paja del trigo se vincula al sexo, pues Bernarda ordena que echen al caballo garañón a revolcarse en los montones de paja, y, cuando Martirio acusa a Adela de haber estado con Pepe, dice: “¡*Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!*” (acto III).

-las flores: símbolo del amor, la pasión y el deseo sexuales. Flores lleva el abanico que entrega Adela. Una corona de flores lleva Paca la Roseta cuando regresa al pueblo después de su experiencia sexual con los hombres, y también María Josefa cuando aparece en el primer acto “*ataviada con flores en la cabeza y en el pecho*”. Además, el coro de segadores canta: “El segador pide rosas / para adornar su sombrero” (acto II).

-la oveja que lleva María Josefa al final de la obra puede aludir al sacrificio que va a hacer Adela, entregando su propia vida al servicio de la libertad.

-frente a la oveja aparecen otros animales que simbolizan la violencia salvaje, como son el leopardo o la hiena, animales con los que María Josefa identifica, respectivamente, a su hija y a su nieta Magdalena. E, igualmente, también resulta simbólica la aparición de los perros, varias veces presentes en la obra, así como la mención al león, asociado a la figura de Pepe el Romano.

3. Elementos propios del teatro poético, que también aparecían en *Bodas de sangre* (una “tragedia”, estrenada en 1933) y en *Yerma* (“poema trágico”, en 1934), serían la presencia del coro mortuorio del acto I y del coro de segadores del acto II. Otro tanto cabría decir de la nana de María Josefa, en el acto III, así como del contenido bastante poético de muchos de los diálogos.

Para poner punto final a este apartado dedicado a analizar el componente poético, y mítico, de *La casa de Bernarda Alba*, vamos a tomar en consideración las palabras de Ricardo Doménech, quien habla de los conceptos de rito y de mito:

“Que ese mito es el de Jesús, y que ese rito es el sacrificio del hijo -representado simbólicamente por la oveja, como en la misa-, parece indudable. Al mismo tiempo, salta a la vista que Lorca no está haciendo un “teatro católico” o “teatro cristiano”, como puedan hacer otros dramaturgos españoles de su época, y ello no sólo por el hecho obvio de que quienes hacen esa clase de teatro entonces suelen ser gentes de derechas y Lorca es un escritor de izquierdas, sino por algo más obvio aún: porque no hay nada en *La casa de Bernarda Alba* que produzca esa impresión.” (182)

Por otra parte, **el concepto del honor** tan férreo que tiene Bernarda Alba enlazaría con toda la tradición literaria del concepto del honor del teatro de

nuestro Siglo de Oro, y muy especialmente el de Calderón de la Barca. En este sentido, G. Edwards señala la influencia concreta de *El médico de su honra*, cuyo protagonista tiene una preocupación por el honor tan enfermiza y obsesiva como la de Bernarda. Además, Edwards señala que esa preocupación por el honor lleva al protagonista a convertirse en un ser deshumanizado, y añade:

“La obra de Calderón tiene como protagonista a Don Gutierre Solís, un hombre obsesionado con su fama y asediado por el miedo a cualquier rumor de escándalo. Su mujer, Mencía, joven y bella, ante el temor de que el dedo de la sospecha se cierna sobre ella, malgasta su vida en la casa solariega de su marido, con sus habitaciones oscuras y lúgubres, sus puertas cerradas, sus ventanas con barrotes y su jardín amurallado. A pesar de las aseveraciones de Mencía, Gutierre sospecha que su mujer se entiende con el Príncipe Enrique, un antiguo pretendiente suyo, que la persigue implacablemente. Para evitar un escándalo público, Gutierre consigue matar en secreto a su esposa, con lo que su `ofensa´ se irá con ella a la tumba y nadie conocerá la deshonra de Gutierre.” (326-327)

Otra de las posibles fuentes literarias utilizadas por García Lorca es *Doña Perfecta*, la novela de Benito Pérez Galdós, posteriormente convertida en obra de teatro por su autor. Así, se ha señalado una posible semejanza entre las férreas y tiránicas figuras de Bernarda y doña Perfecta. Por ejemplo, Gwynne Edwards apunta lo siguiente:

“Hay una clara similitud entre Doña Perfecta y Bernarda. Las dos son mujeres intolerantes, inflexibles y tiránicas. Y si el honor no es tema central en la novela de Galdós, forma parte, sin embargo, de una serie de creencias que constituyen el estrecho horizonte mental de Doña Perfecta. La descripción del mundo estancado de Orbajosa, opresivo y retrógrado, no es muy distinta de la de la casa de Bernarda, y los retratos a grandes trazos y bien delimitados de Doña Perfecta y Bernarda son muy semejantes. La lucha entre Rosario y su madre nos recuerda a la resistencia que Adela opondrá a Bernarda.” (329)

Otra fuente a la que se refiere Edwards proviene de la tragedia griega. En ese sentido, escribe:

“Las mujeres vestidas de negro y proyectadas escuetamente sobre un fondo de paredes blancas; la vigorosa expresión de fuertes emociones; la sensación de la vida humana, dominada por fuerzas superiores... todos estos son elementos que expresan el espíritu y la naturaleza de las antiguas obras griegas”. (330)

Igualmente, se podría ver una fuente literaria en la forma de comportarse de los criados respecto de los señores. Algo que había tenido una notable presencia en *La Celestina*, a propósito de la actitud hostil que mantienen Sempronio y Pármeneo hacia Calisto, similar en buena medida a la que manifiesta Poncia hacia Bernarda. Además, quizá convendría no perder de vista el hecho de que, en la *Segunda Celestina* (1536), de Feliciano de Silva, aparece una criada llamada Poncia.

Y también se ha hablado de una posible relación con el llamado **teatro rural o drama rural** que se cultivó en España desde finales del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX. Un tipo de teatro en el que destacan, entre otros, Joaquín Dicenta, Federico Oliver y Jacinto Benavente (*La malquerida* y *Señora ama*). Aunque, como apunta Ricardo Doménech, a diferencia de este tipo de teatro, en los dramas de Lorca no sólo hay ambiente rural, sino también “un lenguaje simbólico, una identificación del teatro con los viejos ritos agrarios, una actualización mítica” (págs. 164-165).