

LA CASA DE BERNARDA ALBA

Federico García Lorca



Intérpretes

Azucena Abril
Ariane Algarra
Resu Belmonte

Empar Capilla
Arantxa Cortés
Rossanna Espinós

Lula Heredia
Águeda Llorca
Ernesto Pastor

Dramaturgia y dirección
Pedro de la Horra

MICOM/CONA
EDICIONES Y PRODUCCIONES

DOSIER DIDÁCTICO *La casa de Bernarda Alba*

Índice

- 1.. Contexto teatro modernista, intentos de renovación del 98, Valle Inclán y García Lorca.**
- 2. Personajes, temas y estructura en La Casa de Bernarda Alba.**
- 3. Lenguaje dramático y su valor poético en La Casa de Bernarda Alba.**

1. CONTEXTO TEATRO MODERNISTA, INTENTOS DE RENOVACIÓN DEL 98, EL TEATRO DE LA GENERACIÓN DEL 27, VALLE INCLÁN Y GARCÍA LORCA.

1. Introducción. Contexto histórico en España (1898-1936)

El periodo comprendido entre 1898 y 1936 en España es una etapa de profunda transformación, crisis y efervescencia social, política y cultural. Se inicia con el llamado "**Desastre del 98**", la pérdida de las últimas colonias (Cuba, Puerto Rico y Filipinas), que sumió al país en una grave crisis de identidad nacional y un sentimiento de decadencia. Este hecho marcó el inicio de un movimiento intelectual conocido como el **Regeneracionismo**, que buscaba analizar las causas de los males de España y proponer soluciones.

El primer tercio del siglo XX estuvo caracterizado por la **inestabilidad política** bajo el reinado de Alfonso XIII, con la crisis del sistema de la Restauración (turnismo pacífico entre conservadores y liberales), el aumento de la conflictividad social (movimiento obrero, protestas campesinas), el auge de los nacionalismos periféricos y el impacto de la Primera Guerra Mundial, en la que España se mantuvo neutral pero que tuvo consecuencias económicas y sociales. Esta inestabilidad culminó con la **Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)**, un intento de restablecer el orden que, sin embargo, no solucionó los problemas de fondo y desgastó aún más la monarquía.

La proclamación de la **Segunda República (1931-1936)** supuso un soplo de esperanza y un intento de modernización profunda del país a través de ambiciosas reformas (agraria, educativa, militar, social, estatutos de autonomía).. No obstante, la República también se enfrentó a enormes dificultades: una profunda crisis económica internacional, la radicalización de las posturas políticas y una creciente polarización social que desembocaron en el levantamiento militar de julio de 1936 y el inicio de la trágica **Guerra Civil**.

Socialmente, en esta época, España era predominantemente agraria, con una gran masa de campesinos y obreros industriales que vivían en condiciones precarias, lo que propició el auge de movimientos obreros como la Unión General de Trabajadores (UGT) y la Confederación Nacional del Trabajo (CNT). Las tasas de analfabetismo eran elevadas, alcanzando el 25% en 1936, con una incidencia particularmente alta entre las mujeres. No obstante, se observó un notable éxodo rural hacia las ciudades y el surgimiento y consolidación de las clases medias, compuestas por intelectuales, profesionales y pequeños comerciantes, que buscaban su identidad a través de nuevas formas de ocio y cultura. Paralelamente, el papel de la mujer evolucionó significativamente, y, aunque, muy poco a poco fue logrando el acceso a la educación universitaria en 1910 y el derecho al voto en 1931, algo que marcó un avance crucial en la igualdad de género.

En este fértil caldo de cultivo, diversas instituciones desempeñaron un papel fundamental en la renovación cultural. La **Institución Libre de Enseñanza (ILE)**, fundada en 1876 por Giner de los Ríos, fue pionera en la reforma educativa, promoviendo la libertad de

cátedra, el libre pensamiento y una formación humanística y científica integral. La **Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE)**, creada en 1907 bajo la inspiración de la ILE y presidida por Santiago Ramón y Cajal, impulsó la investigación y la educación científica, sentando las bases de la ciencia moderna española. La **Residencia de Estudiantes**, fundada en 1910, se consolidó como un centro cultural de vanguardia, fomentando el intercambio científico y artístico, y ofreciendo recursos como laboratorios y bibliotecas. Las **Misiones Pedagógicas**, impulsadas durante la Segunda República, buscaron extender la cultura y la educación a las zonas rurales más desfavorecidas mediante bibliotecas itinerantes, conferencias y representaciones teatrales. En definitiva, fue un periodo de gran efervescencia cultural, conocido como la **"Edad de Plata"** de la literatura y las artes españolas, con una sociedad cada vez más activa y participativa.

Característica	Descripción	Datos Clave
Periodo	Primer tercio del siglo XX	1898-1936
Desastre del 98	Pérdida de últimas colonias (Cuba, Puerto Rico, Filipinas). Crisis moral e ideológica.	Fin del imperio colonial español.
Regeneracionismo	Movimiento intelectual que buscaba la modernización de España.	"Salvar a España por la escuela".
Edad de Plata	Auge cultural y científico.	Institución Libre de Enseñanza (ILE), Junta para Ampliación de Estudios (JAE).
Avances Científicos	Destacadas figuras y descubrimientos.	Santiago Ramón y Cajal (Neurociencia, Nobel 1906), Blas Cabrera (Física, magnetismo), Miguel Catalán (Espectroscopia).
Estructura de Clases	Sociedad agraria en transición, crecimiento de clases medias y proletariado.	Más del 60% población activa en sector primario (1900), éxodo rural.
Condiciones de Vida	Precariedad para campesinos y obreros.	Salarios bajos, hambrunas periódicas en el campo.
Analfabetismo	Tasas elevadas, especialmente entre mujeres.	25% en 1936.
Movimientos Obreros	Predominio del anarquismo y crecimiento del socialismo.	CNT, UGT, PSOE.
Papel de la Mujer	Progresiva integración en la esfera pública y profesional.	Derecho al voto femenino (II República).
Inestabilidad Política	Crisis del sistema de la Restauración.	Turnismo, caciquismo, Dictadura de Primo de Rivera, Segunda República, polarización.

Iglesia Católica	Gran influencia, pero creciente anticlericalismo.	Aconfesionalidad del Estado (II República).
-------------------------	---	---

2. El teatro comercial predominante en España durante la Edad de Plata.

El panorama teatral español a comienzos del siglo XX, si bien gozaba de una gran actividad y popularidad, se encontraba en gran medida anclado en fórmulas que, aunque exitosas comercialmente, ofrecían escasa innovación estética o profundidad temática. Este tipo de teatro comercial de principios del siglo XX se definía principalmente por su orientación económica. La mayoría de los teatros eran de propiedad privada, y las compañías teatrales operaban con claros objetivos financieros. Esto implicaba la necesidad de atraer a un público amplio, mayoritariamente compuesto por la burguesía y la aristocracia, cuyas preferencias dictaban en gran medida el tipo de obras que se representaban. En esencia, el teatro comercial de la época fue una continuación de las tendencias del siglo XIX, priorizando el éxito económico al adaptarse a los gustos y la comodidad ideológica de su audiencia, lo que a menudo resultaba en producciones convencionales y de carácter ligero. Por otro lado, hubo un **teatro innovador**, impulsado por las nuevas generaciones literarias, que buscaba una renovación estética y temática, a menudo con escaso éxito comercial, pero de gran trascendencia artística.

La dicotomía entre el teatro comercial y el teatro innovador en la Edad de Plata es un reflejo cultural de las profundas tensiones sociales y políticas que vivía España. El teatro, en sus diversas manifestaciones, se convierte en un microcosmos de la lucha entre las fuerzas conservadoras y las progresistas, entre la tradición y la modernidad, que caracterizó el primer tercio del siglo XX español. Las formas teatrales más populares y económicamente viables tendían a la evasión y a la conformidad con los gustos burgueses, mientras que las propuestas más arriesgadas y críticas se enfrentaban a la incompreensión del público mayoritario y a las limitaciones del circuito comercial. Esta división en la escena teatral es una clara manifestación de la polarización ideológica y social que permeaba la sociedad española de la época.

Característica	Descripción
Periodo	Edad de Plata (1898-1936)
Contexto Político	Restauración (turnismo, caciquismo), Dictadura de Primo de Rivera, Segunda República (reformas en educación, derechos de la mujer, laicismo).
Contexto Social	Impacto del “Desastre del 98”, Regeneracionismo. Sociedad mayoritariamente agraria con éxodo rural. Altas tasas de analfabetismo (25% en 1936, mayor en mujeres). Ascenso de clases medias. Auge de movimientos obreros (UGT, CNT). Creciente participación femenina (educación universitaria, voto).
Contexto Cultural/Educativo	Institución Libre de Enseñanza (ILE), Junta para Ampliación de Estudios (JAE), Residencia de Estudiantes, Misiones Pedagógicas.
Panorama Teatral General	Coexistencia de teatro comercial (evasión, gusto burgués, resistencia a la innovación) y teatro innovador (búsqueda de

	renovación estética y temática, a menudo con escaso éxito comercial).
--	---

El teatro comercial se sostenía principalmente en tres pilares:

- **La alta comedia o comedia benaventina.**

Encabezada por la figura de **Jacinto Benavente**, Premio Nobel en 1922, primer premio nobel español. Sus obras, como *Los intereses creados* (1907) o *La Malquerida* (1913), retrataban con ingenio y diálogos brillantes los salones y las costumbres de la burguesía y la aristocracia. Aunque a menudo presentaba una sátira amable de sus vicios, rara vez cuestionaba en profundidad las estructuras sociales y morales, ofreciendo un entretenimiento elegante y conformista. Benavente se caracterizó por su maestría en el lenguaje teatral y la creación de diálogos convincentes e ingeniosos, comparados incluso con los de Oscar Wilde. Su “comedia benaventina” representó una reacción contra el melodramatismo exagerado de autores decimonónicos como José Echegaray, y se caracterizó por la búsqueda de un estilo más basado en el realismo, la naturalidad y la verosimilitud, a menudo con un toque poético o una ironía exquisita. Un aspecto recurrente en su obra fue su profundo interés en la psicología femenina, evidente desde sus primeras creaciones como *Cartas de mujeres* (1893). Benavente demostró una notable versatilidad genérica, abordando casi todos los géneros teatrales, desde la tragedia y la comedia hasta el drama y el sainete. Asimismo, supo representar una amplia gama de ambientes, tanto rurales como urbanos, y personajes, desde plebeyos hasta aristócratas, creando una “galería completa de tipos humanos”.

- **El sainete y el teatro costumbrista.**

Este género gozaba de enorme popularidad y hay varios autores importantes.

Carlos Arniches evolucionó desde el sainete más ligero hacia la “tragedia grotesca” (ej. *La señorita de Trevélez*, 1916), donde la comicidad se teñía de una crítica más amarga a las injusticias y la crueldad de la sociedad mezquina.

Los **hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero** ofrecieron un costumbrismo andaluz amable, idealizado y sentimental, con personajes arquetípicos y un humor blanco que garantizaba el éxito de público (ej. *El genio alegre*, 1906).

Pedro Muñoz Seca (1879-1936). Es reconocido como el creador de un nuevo género teatral entre 1910 y 1920: el *astracán* o *astracanada*, que se define como una pieza cómica ligera, estafalaria y vulgar, cuyo objetivo principal es la búsqueda extrema de la risa. Un rasgo distintivo es el uso abundante de juegos de palabras, dislocaciones lingüísticas y retruécanos, a veces excesivamente complejos o, por el contrario, muy simples. La obra más famosa y representativa del género astracán de Muñoz Seca es *La venganza de don Mendo* (1918), estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid.

- **El teatro poético de raigambre modernista.**

Con la influencia del Modernismo literario, surgió un teatro en verso que buscaba la belleza formal, la sonoridad y la evasión a través de temas históricos, legendarios o

exóticos. **Eduardo Marquina** (*En Flandes se ha puesto el sol*, 1910) y **Francisco Villaespesa** (*El alcázar de las perlas*, 1911) fueron sus máximos exponentes. Este teatro, aunque apreciado por su lirismo y su cuidada puesta en escena, a menudo carecía de verdadera hondura dramática y representaba una huida de la realidad contemporánea. Sus características principales incluían un lenguaje preciosista, el uso del verso sonoro (alejandrinos, dodecasílabos), la idealización de los personajes y ambientes, y una fuerte influencia del romanticismo historicista y del simbolismo europeo más ornamental.

Autor/Hermanos	Subgénero Principal	Características Clave	Obras Representativas
Jacinto Benavente	Teatro Realista (Alta Comedia)	Maestría del lenguaje, crítica sutil de la burguesía, interés en psicología femenina, versatilidad.	<i>Los intereses creados, Señora ama, La malquerida</i>
Hermanos Álvarez Quintero	Teatro Cómico (Costumbrismo Andaluz)	Visión amable de la vida, tipismo andaluz, humor basado en el lenguaje, enfoque superficial.	<i>Las Flores, Puebla de las Mujeres, La reina mora</i>
Pedro Muñoz Seca	Teatro Cómico (Astracán)	Búsqueda extrema de la risa, deformación de la realidad, juegos de palabras, situaciones inverosímiles.	<i>La venganza de don Mendo, La oca, Anacleto se divorcia</i>
Carlos Arniches	Teatro Cómico (Sainete/Tragedia Grotesca)	Retrato de ambientes populares madrileños, fusión de lo cómico y lo patético, denuncia social.	<i>La señorita de Trevélez, Los caciques, Es mi hombre</i>
Eduardo Marquina	Teatro Poético	Influencia modernista, resurgimiento del verso, temas históricos y legendarios, exaltación patriótica.	<i>Las hijas del Cid, En Flandes se ha puesto el sol, Odas</i>

3. Intentos de renovación teatral

• La Generación del 98

Los intelectuales de la Generación del 98, profundamente preocupados por la “cuestión de España” y más volcados en la novela, el ensayo y la poesía, también intentaron renovar la escena, aunque sus propuestas tuvieron un impacto minoritario y escaso éxito comercial. Su teatro se caracterizó por ser más intelectual, filosófico y experimental,

buscando remover conciencias y plantear problemas existenciales o sociales, a menudo con un lenguaje y unas estructuras que chocaban con el gusto del público burgués y las limitaciones de la escena comercial.

Miguel de Unamuno: Su teatro es una extensión de sus preocupaciones filosóficas. Buscaba un “drama de pasión”, con personajes “agonistas” (luchadores) que encarnan ideas y conflictos existenciales. Defendía una “desnudez escénica”, donde la palabra y el conflicto íntimo fueran lo primordial. Obras como *Fedra* (1918), *Soledad* (1921), *El otro* (1932) o *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1934) plantean dilemas sobre la personalidad, la fe, la inmortalidad y la angustia vital.

Azorín (José Martínez Ruiz): Su propuesta teatral, influida por el simbolismo intimista de autores como Maeterlinck, es antirrealista y sutil. Buscaba un “teatro de lo menudo”, que captara los “primores de lo vulgar” y la esencia del tiempo y la memoria a través de atmósferas evocadoras más que de tramas complejas. Obras como *Old Spain!* (1926), *Brandy, mucho brandy* (1927) o *Lo invisible* (1928) son ejemplos de este teatro introspectivo y experimental, de ritmo lento y gran fuerza evocadora.

Ramón María del Valle-Inclán: Aunque su figura se agigantará hasta convertirse en el gran renovador del teatro español (lo trataremos en profundidad más adelante), sus inicios se vinculan a esta voluntad renovadora. Sus primeras obras, como *Cenizas* (1899, luego refundida como *El yermo de las almas*), ya muestran una voluntad de superar el realismo y explorar un lenguaje más estético y simbólico, aunque aún dentro de ciertas convenciones. Su evolución desde el modernismo hasta el esperpento marcará un hito.

Jacinto Grau: Figura importante de esta renovación, a veces injustamente olvidado. Grau propugnó un teatro de ambición intelectual y universal, con una cuidada elaboración dramática y un lenguaje elevado, buscando conectar con las corrientes europeas. Su obra más conocida, *El señor de Pigmalión* (1921), es una brillante sátira sobre la creación y la autonomía de los personajes, con ecos vanguardistas y una reflexión metaliteraria.

Autor	Concepto Teatral	Características Clave	Temas Predominantes	Obras Representativas
Miguel de Unamuno	Teatro Desnudo	Austeridad escénica, primacía de la palabra y el diálogo, foco en el conflicto interior.	Angustia existencial, ansia de inmortalidad, fe y duda religiosa, búsqueda del “hondón del alma”.	<i>La esfinge</i> (1898), <i>Fedra</i> (1910), <i>El otro</i> (1926), <i>El hermano Juan o El mundo es teatro</i> (1929).
Azorín	Antirrealismo	Influencia vanguardista (cine, surrealismo), exploración de lo psicológico	Problemas de la personalidad humana, el subconsciente, el tiempo, la	<i>Brandy, mucho brandy</i> (1927), <i>Comedia del arte</i> (1927), <i>Lo invisible</i> (trilogía, 1927-1928).

		y onírico, difuminación realidad/ficción, diálogos cercanos al absurdo.	eternidad, la muerte.	
Jacinto Grau	Teatro Intelectual	Personajes cerebrales, diálogos filosóficos, renovación de mitos clásicos y bíblicos, arte amoral.	Conceptos abstractos (Muerte, Destino, Ilusión), crítica social y moral, voluntad de poder, “batalla de los sexos”.	<i>El conde Alarcos</i> (1907), <i>El hijo pródigo</i> (1917), <i>El señor de Pigmalión</i> (1921), <i>El burlador que no se burla</i> (1927).

• El teatro en la Generación del 27: vanguardia y compromiso poético

La Generación del 27, heredera de estos intentos renovadores y plenamente imbuida del espíritu de las vanguardias europeas (surrealismo, futurismo, expresionismo), llevó la experimentación teatral mucho más lejos. Sus miembros, principalmente poetas, buscaron romper con el realismo burgués y el teatro comercial anquilosado, explorando nuevas formas, integrando la poesía, la música y las artes plásticas en la escena, y abordando temas desde una perspectiva lírica, onírica o socialmente comprometida, especialmente durante los años de la Segunda República.

- **Rafael Alberti.** Su producción teatral es variada. Destaca *El hombre deshabitado* (1930), un auto sacramental sin Dios, de clara influencia surrealista, que explora la alienación del ser humano. Posteriormente, con la República y la guerra, su teatro adquirió un fuerte compromiso político, como en *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956, escrita durante la guerra).
- **Pedro Salinas.** Su teatro, más minoritario, pero de gran calidad poética, se centra en temas como el amor, la realidad, la ilusión y la identidad, con un tono intimista e intelectual. Obras como *Judith y el tirano* (1929), *La cabeza de Medusa* (publicada en 1952) o *La fuente del arcángel* (publicada en 1952) muestran su habilidad para crear atmósferas sugerentes y diálogos cargados de lirismo y reflexión.
- **Alejandro Casona** (seudónimo de Alejandro Rodríguez Álvarez). Aunque a veces se le sitúa en una promoción posterior o en los márgenes de la generación, su obra temprana se alinea con el espíritu renovador. Casona logró un notable éxito popular con un teatro que fusionaba poesía, fantasía, elementos del cuento tradicional y un cierto afán pedagógico. *La sirena varada* (1934), *Otra vez el diablo* (1935) o *Nuestra Natacha* (1936) son ejemplos de este “teatro poético de evasión” que conectó con el público, ofreciendo una alternativa al realismo prosaico, aunque fue criticado por algunos por su supuesto escapismo.
- **Max Aub.** Figura polifacética, su extenso ciclo teatral, en gran parte desarrollado en el exilio, aborda con profundidad y originalidad la historia de España, la

condición humana y los conflictos sociales. Obras tempranas como *Espejo de avaricia* (1935) ya muestran su inclinación por la experimentación y la crítica social.

- **Otros autores y tendencias:** Otros poetas de la generación, como **Luis Cernuda** o **Emilio Prados**, también escribieron piezas teatrales, a menudo experimentales y de escasa difusión escénica. Fue una época de efervescencia, con la proliferación de grupos de teatro universitario (como el TEU), clubes teatrales y revistas que promovían un teatro más innovador y comprometido con el arte nuevo. Se revalorizaron formas clásicas como el auto sacramental, reinterpretándolas desde una perspectiva vanguardista o social.

En este vibrante contexto de búsqueda y experimentación, **Federico García Lorca**, cuya vasta y trascendental producción teatral se analizará en detalle más adelante, se erige como la figura central y más exitosa de esta corriente renovadora, llevando la experimentación y la fusión de tradición y vanguardia a su máxima expresión.

• **El teatro cómico de renovación: hacia un humor intelectual y vanguardista**

Paralelamente al teatro de evasión poética y a las fórmulas costumbristas, surge en España una corriente de renovación del humor teatral que busca trascender el chiste fácil, la comicidad de tipos y el sentimentalismo. Este “nuevo humor” se caracteriza por su intelectualismo, su gusto por lo inverosímil, lo ilógico y lo sorprendente, y una crítica a menudo más sutil o disparatada de las convenciones sociales y la estupidez humana. Influidos por las vanguardias europeas, el cine cómico mudo y el deseo de originalidad, este teatro abrió nuevas vías para la comedia.

Enrique Jardiel Poncela (1901-1952). Es la figura clave de esta renovación humorística en el periodo anterior a la Guerra Civil. Jardiel se propuso dignificar el género cómico, alejándolo de lo vulgar y lo previsible. Su humor es cerebral, basado en la acumulación de situaciones inverosímiles, diálogos brillantes y una lógica llevada al absurdo. Practicó lo que él mismo denominó un teatro de “carpintería” perfecta, con tramas complejas y un ritmo trepidante. Obras de esta etapa como *Una noche de primavera sin sueño* (1927), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1932), *Angelina o el honor de un brigadier* (1934) –una parodia del drama romántico–, o *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) muestran su originalidad, su rechazo a la sensiblería y su capacidad para sorprender al espectador. Su objetivo era provocar la risa a través de la inteligencia y la originalidad, dinamitando las convenciones del realismo burgués.

Miguel Mihura (1905-1977). Aunque su obra más emblemática y renovadora, *Tres sombreros de copa*, fue escrita en 1932, no se estrenó hasta 1952. Sin embargo, esta pieza es un producto genuino de la sensibilidad vanguardista de los años 30. *Tres sombreros de copa* fusiona de manera magistral la poesía, el absurdo, la melancolía y una crítica tierna pero incisiva a la mediocridad y las convenciones de la vida burguesa. El humor de Mihura, a diferencia del de Jardiel, es menos explosivo y más poético, con un toque de ternura hacia sus personajes a menudo ingenuos o desubicados. Mihura, junto con otros humoristas como **Tono** (Antonio de Lara), fue también una figura clave en revistas de humor gráfico y literario que cultivaron esta nueva comicidad (anticipando el espíritu de *La codorniz*, que Mihura dirigiría más tarde).

Otros humoristas. El ambiente cultural de la época, especialmente en Madrid, fue propicio para el desarrollo de un humorismo que se manifestaba en el teatro, la prensa y la literatura. Autores como **Edgar Neville** también contribuyeron con comedias elegantes e ingeniosas, a menudo con influencia del cine.

Este teatro cómico de renovación, aunque no siempre comprendido o aceptado de inmediato por el gran público o la crítica más conservadora, representó una importante vía de modernización para la escena española, ofreciendo una alternativa tanto al sentimentalismo como a la comicidad más tradicional y costumbrista. Supuso una forma de vanguardia que exploraba el absurdo, la inverosimilitud y el juego intelectual como herramientas para la risa y la reflexión.

Autor	Enfoque Teatral/Estilo	Características Clave	Temas Predominantes	Obras Representativas
Pedro Salinas	Teatro poético-intelectual	Sencillez, conceptualismo, lírica intelectual, exploración del amor como transformación.	Amor, existencia, angustia ante la modernidad, búsqueda de salvación en el arte.	<i>La Estratoesfera, La fuente del arcángel, Los Santos, Judith y el tirano, El dictador.</i>
Rafael Alberti	Lirismo a denuncia social	Riqueza simbólica, elementos surrealistas, dominio de formas clásicas y vanguardistas, evolución ideológica.	Nostalgia, vida urbana, injusticias sociales, opresión, guerra, homosexualidad.	<i>El hombre deshabitado (1931), Fermín Galán (1931), De un momento a otro (1938-39), El trébol florido (1940), La Gallarda.</i>
Alejandro Casona	Fusión realidad-fantasia	Integración de lo sobrenatural, lenguaje poético y coloquial, enseñanza moral, personajes femeninos fuertes.	Bondad, amor, esperanza, crítica social sutil, democratización de la cultura.	<i>La sirena varada (1934), Nuestra Natacha (1935), Prohibido suicidarse en primavera (1937).</i>
Max Aub	Vanguardista, antirrealista	Formalismo, estilización, subjetivismo extremo, diálogos pre-beckettianos, tono satírico.	Aislamiento, incomunicación, disolución de la personalidad, conflicto verdad objetiva/subjetiva.	<i>Crimen (1923), El desconfiado prodigioso (1924), Una botella (1924), Narciso (1927).</i>

Miguel Mihura	Humor absurdo, intelectual	Juegos semánticos, enredos, situaciones ilógicas, anticipación del teatro del absurdo, ocultación del pesimismo.	Crítica social sutil, libertad, desencanto con la sociedad.	<i>Tres sombreros de copa</i> (1932), <i>¡Viva lo imposible!</i> (1939), <i>Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario</i> (1943).
Enrique Jardiel Poncela	Humor intelectual, mordaz	Humorismo de raíz intelectual, agudo, mordaz, tramas novelescas/detectivescas, erotismo sutil.	Crítica de convenciones sociales, hipocresías, donjuanismo.	<i>Una noche de primavera sin sueño</i> (1927), <i>Usted tiene ojos de mujer fatal</i> (1932), <i>Cuatro corazones con freno y marcha atrás</i> (1936).

En conjunto, el periodo que va desde los primeros intentos del 98 hasta la eclosión del 27 significó una lucha constante contra el inmovilismo escénico, abriendo el camino hacia un teatro más artístico, reflexivo y conectado con las inquietudes estéticas y sociales de su tiempo, incluyendo la importante renovación del género cómico.

Las Generaciones del 98 y del 27, a pesar de sus diferencias estilísticas y temáticas, compartieron un profundo deseo de renovar el teatro español, alejándolo del realismo decimonónico y del mero entretenimiento comercial. Su legado fue fundamental para modernizar la escena española, abriendo caminos estéticos y temáticos que influirían en la dramaturgia posterior.

La Generación del 98 aportó un teatro de ideas, introspectivo y filosófico, que exploró la identidad española y la angustia existencial a través de la austeridad de Unamuno, el antirrealismo de Azorín y la profundidad intelectual de Grau. Estos autores, a menudo incomprendidos por el público de su tiempo, sentaron las bases para un drama más reflexivo y menos complaciente.

Por su parte, la Generación del 27 integró la vanguardia y la tradición, infundiendo lirismo y experimentación en la escena, y mostrando un creciente compromiso social y humano. Desde el teatro poético y existencial de Salinas y Alberti, hasta la fantasía pedagógica de Casona, el vanguardismo radical de Aub y el humor intelectual y crítico de Mihura y Jardiel Poncela, todos contribuyeron a una efervescencia dramática sin precedentes. Su capacidad para fusionar lo culto con lo popular y para utilizar el arte como herramienta de transformación social marcó una época.

Las obras de estas dos generaciones no solo reflejan las inquietudes artísticas de su tiempo, sino que también ofrecen una ventana invaluable a la compleja realidad social, política y cultural de la España del primer tercio del siglo XX, un período de profundas transformaciones y conflictos que culminarían en la Guerra Civil. Comprender su teatro es esencial para la *selectividad*, no solo por el conocimiento literario que aporta, sino por la capacidad de analizar cómo el arte dialoga con su contexto histórico y social, proporcionando una visión integral de la cultura española moderna.

A continuación, se presenta una tabla comparativa de las Generaciones del 98 y del 27 en el teatro:

Característica	Generación del 98	Generación del 27
Contexto Principal	Crisis del 98, Regeneracionismo, búsqueda de identidad nacional.	Edad de Plata, auge cultural, tensiones políticas pre-Guerra Civil.
Enfoque Teatral General	Teatro de ideas, introspectivo, filosófico, de renovación.	Síntesis vanguardia-tradición, lirismo, experimentación, compromiso social.
Temas Predominantes	Problema de España, angustia existencial, religión, moral, paisaje castellano.	Amor, existencia, injusticia social, incomunicación, absurdo, exploración del subconsciente.
Estilo y Lenguaje	Austeridad, primacía del diálogo, antirrealismo, simbolismo, lenguaje directo.	Poético, conceptual, vanguardista (surrealismo, absurdo), humor intelectual, fusión de lo culto y lo popular.
Relación con el Público/Éxito Comercial	Escaso éxito comercial, a menudo incomprendido por el público burgués.	Mayor apertura al público popular (Misiones Pedagógicas), aunque algunas obras vanguardistas tuvieron éxito limitado inicialmente.
Autores Clave	Miguel de Unamuno, Azorín, Jacinto Grau.	Pedro Salinas, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Max Aub, Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela.

4.- El Teatro de Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca. Excepciones Magistrales en la escena española del primer tercio del siglo XX

• Ramón María del Valle-Inclán. La deformación como espejo de la realidad

Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), figura insigne de la Generación del 98, es considerado uno de los dramaturgos más originales y revolucionarios del siglo XX español. Su trayectoria teatral se caracteriza por una constante evolución estética, que lo llevó desde el Modernismo hasta la creación de su género más distintivo: el esperpento.

En sus inicios, Valle-Inclán se adscribió a la estética modernista, un periodo en el que sus obras teatrales, como *El marqués de Bradomín* (1906) y *El yermo de las almas* (1908), se caracterizaban por un lenguaje elaborado, la presencia de personajes elitistas y la recreación de ambientes aristocráticos.

Posteriormente, transitó hacia un “ciclo mítico” en el que sus obras se ambientaban en una Galicia primitiva y legendaria. En estas piezas, los personajes se rigen por instintos primarios y las fuerzas del mal, como se observa en la trilogía *Comedias bárbaras* (1907-1908) y en *Divinas palabras* (1920).

Su etapa más original y revolucionaria, sin embargo, fue la del “esperpento”, iniciada alrededor de 1920.

El Esperpento: Definición y Fundamentos Estéticos

El esperpento es un género literario inventado por Valle-Inclán que se define por la deformación sistemática de la realidad, acentuando sus rasgos grotescos y absurdos, y subvirtiendo los valores literarios tradicionales. El autor concibió esta estética como la única forma de representar el “sentido trágico de la vida española”, que para él era “una deformación grotesca de la civilización europea”.

Valle-Inclán explicó su estética a través de la célebre metáfora de los espejos cóncavos del Callejón del Gato en Madrid, donde los “héroes clásicos” se reflejan deformados en figuras absurdas. Esta deformación, sin embargo, no es arbitraria, sino que está sujeta a una “matemática perfecta”, lo que implica una intencionalidad y un rigor en la distorsión. El autor se consideraba un “demiurgo” que observaba a sus personajes desde un plano superior, tratándolos como marionetas sin voluntad, lo que le permitía eliminar el sentimentalismo y el melodrama. Las influencias del esperpento se rastrean en la literatura de Francisco de Quevedo y la pintura de Francisco de Goya.

El esperpento, creación genial y definitoria de Ramón del Valle-Inclán, es mucho más que un género literario; es una estética y una cosmovisión que ofrece una mirada demoledora y profundamente crítica sobre la realidad española de su tiempo. A través de una deformación sistemática y grotesca, Valle-Inclán busca revelar la verdadera esencia trágica y absurda de una sociedad en decadencia. Las características clave del esperpento, que se manifiestan con toda su fuerza en obras cumbre como *Luces de bohemia* y la trilogía *Martes de Carnaval* (*Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera*, *La hija del capitán*), incluyen:

Degradación de personajes. La humanidad reducida a fanteche. Los personajes del esperpento son despojados de su dignidad humana y presentados como seres animalizados, cosificados o reducidos a fanteches, títeres y marionetas. Esta técnica no es gratuita, sino que busca revelar la deformidad moral, la vacuidad existencial y la alienación de los individuos en una sociedad que los envilece.

En *Luces de bohemia*, Max Estrella, el poeta ciego, es la encarnación del héroe trágico degradado. Valle lo define como un “héroe clásico reflejado en los espejos cóncavos”. Su propia ceguera y su andar errático lo convierten en una suerte de marioneta trágicamente cómica. Don Latino de Hispalis, su lazarillo, es constantemente animalizado, comparado con un perro (“Canalla, tú no eres un perro, eres un mal amigo”). En la escena final, Max muere como un “fanteche” olvidado en el umbral de una puerta.

En *Los cuernos de don Friolera*, el personaje de Don Manolito es un “muñeco de cuernos”, una caricatura del héroe calderoniano del honor, incapaz de una acción digna y arrastrado por una tradición absurda. Los personajes parecen autómatas movidos por hilos invisibles de una farsa cruel.

Lenguaje desgarrado y coloquial. El espejo roto del habla El lenguaje del esperpento es una amalgama caótica y expresionista donde se fusionan registros dispares: desde el lenguaje culto y modernista hasta las expresiones más soeces y vulgares, pasando por el argot de la delincuencia (germanía), los gitanismos, los regionalismos y la jerga madrileña castiza. Esta polifonía lingüística contribuye a la visión grotesca, rompe con cualquier idealización y refleja la heterogeneidad y el desgarro de la realidad que critica.

En *Luces de bohemia*, el diálogo es un mosaico de estilos. Max Estrella puede declamar con resonancias clásicas (“En España el mérito no se premia. Se premia el robar y el ser sinvergüenza. En España todo lo roba la Iglesia”) para luego caer en la interjección más vulgar. Personajes como Pica Lagartos o la Pisa Bien utilizan un lenguaje popular y afilado. La jerga de los modernistas (“¡Craneo privilegiado!”) o las interjecciones de Don Latino (“¡Mal Polonia!”) son también características.

Mezcla de lo trágico y lo grotesco. La risa amarga de la tragedia. El esperpento se define por su capacidad para abordar asuntos graves, dolorosos y potencialmente trágicos desde una perspectiva distorsionada, burlesca y caricaturesca. Esto genera una “tragicomedia” donde la risa y el horror, lo sublime y lo ridículo, se entrelazan indisolublemente. Esta combinación resalta la absurdidad de la existencia, la crueldad social y la imposibilidad de la tragedia clásica en un mundo degradado.

La muerte de Max Estrella en *Luces de bohemia* es intrínsecamente trágica: un poeta ciego y talentoso muere en la miseria y el abandono. Sin embargo, las circunstancias que la rodean son grotescas: Don Latino lo despoja de su cartera mientras agoniza, el diálogo de los sepultureros es indiferente y cínico, y su velatorio se convierte en una farsa.

En *Los cuernos de don Friolera*, el tema del honor conyugal, tratado con tanta seriedad en el teatro clásico español, es sometido a una parodia sangrienta. El dilema de Don Friolera, que debe vengar su honor, se presenta a través de

situaciones ridículas y personajes caricaturescos, donde la “tragedia” se convierte en un espectáculo de guiñol.

Ambientes sórdidos. Escenarios de la decadencia. Los escenarios predilectos del esperpento son los espacios marginales y degradados de un Madrid nocturno y miserable: tabernas infectas, buhardillas frías, burdeles, antros de juego, redacciones de periódicos venales, calabozos y calles inseguras. Estos ambientes no son un mero telón de fondo, sino que reflejan y potencian la decadencia moral, la miseria existencial y la corrupción de la sociedad.

Luces de bohemia es un peregrinaje por el Madrid más oscuro: desde la buhardilla de Max hasta la taberna de Pica Lagartos, la librería de Zaratuza (llena de “libros para asesinar”), los calabozos de la Dirección General de Seguridad, y las frías calles donde Max encuentra la muerte.

En *La hija del capitán*, los ambientes del cuartel militar, los cafés donde se trapea y los espacios donde se ejerce el poder corrupto contribuyen a la atmósfera de degradación moral generalizada.

Presencia constante de la muerte. Un espectáculo trivializado. La muerte es un personaje o un acontecimiento recurrente y fundamental en el esperpento. Sin embargo, lejos de ser tratada con la solemnidad trágica tradicional, a menudo se presenta con indiferencia, como un suceso trivial, burocrático o incluso como parte del espectáculo grotesco. Esta trivialización de la muerte subraya la deshumanización de los personajes, la pérdida de valores y la brutalidad de la vida.

En *Luces de bohemia*, la muerte del niño durante los disturbios y la del preso catalán son presentadas con crudeza, pero la reacción de muchos personajes es de indiferencia o cinismo. La agonía del preso es un grito contra la injusticia, pero su eco se pierde en la sordidez general. La propia muerte de Max es despojada de patetismo por el comportamiento de Don Latino y la frialdad de los sepultureros.

En *Las galas del difunto*, toda la trama se articula en torno a la muerte de un soldado para robarle sus galas. La muerte es un medio para un fin, desprovista de cualquier trascendencia.

Crítica social profunda y total. El espejo cóncavo de España. El esperpento no es un mero ejercicio estético de deformación, sino que funciona como un “espejo social” que, al reflejar la realidad en una superficie cóncava, devuelve la imagen verdadera –aunque distorsionada hasta lo grotesco– de una España deformada, injusta, corrupta y opresiva. Es una crítica total que no deja títere con cabeza, abarcando desde las instituciones del Estado (la monarquía, el gobierno, la policía, el ejército) hasta la burguesía, la bohemia literaria estéril y el propio pueblo, a menudo embrutecido o resignado.

En *Luces de bohemia*, Valle-Inclán critica la corrupción policial, la ineficacia y arbitrariedad del gobierno (memorable la escena con el Ministro), la miseria y marginación de los artistas e intelectuales, la prensa servil y la hipocresía de una sociedad que ha perdido sus valores. La frase de Max: “España es una deformación grotesca de la civilización europea” resume esta visión.

Los cuernos de don Friolera arremete contra los falsos mitos literarios (el honor calderoniano) que siguen teniendo un efecto pernicioso en la mentalidad colectiva, y contra una justicia arbitraria y cruel.

En definitiva, el esperpento es la expresión más radical y original de la crisis de la conciencia española de principios del siglo XX. A través de estas técnicas de deformación sistemática, Valle-Inclán no solo crea un lenguaje teatral revolucionario, sino que también ofrece una de las visiones más lúcidas y desoladoras de la historia de España.

Algunas de sus obras más representativas son:

***Luces de bohemia* (1920/1924):** Considerada el primer esperpento y la obra cumbre de Valle-Inclán. Narra el “viaje a los infiernos” del poeta ciego y arruinado Max Estrella por el Madrid nocturno y marginal, acompañado por su guía desleal, Don Latino de Hispalis. La obra es una crítica feroz a la sociedad española, su política corrupta y la bohemia estéril de la época, mostrando una España deformada, injusta y absurda.

***Martes de carnaval* (1930):** Esta trilogía de esperpentos agrupa *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927). La unidad del conjunto reside en la crítica al estamento militar y al concepto del honor calderoniano, que es degradado a un simple disfraz cómico, revelando la farsa de los valores tradicionales.

***Divinas palabras* (1920):** Aunque publicada antes del ciclo esperpéntico propiamente dicho, esta obra se considera un puente hacia esta estética. Es una tragicomedia de aldea ambientada en la Galicia rural, que explora la avaricia, la lujuria y la muerte a través de personajes movidos por instintos primarios y un ambiente de miseria moral y espiritual.

Valle Inclán y su ruptura radical con las convenciones teatrales

Valle-Inclán fue un autor “demasiado avanzado para su momento”, y su teatro se adelantó muchos años a las tendencias escénicas españolas y europeas de su tiempo, estableciendo conexiones directas con el teatro de vanguardia que surgiría décadas después. Sus obras eran de “imposible representación escénica” en su época debido a sus extensas y plásticas acotaciones, la gran cantidad de personajes, los continuos cambios de lugar y la complejidad de su lenguaje, que desafiaban las limitaciones técnicas y estéticas de los escenarios convencionales.

La dificultad de representar las obras de Valle-Inclán en su tiempo, lejos de ser un impedimento, es una clara manifestación de su genialidad y su visión a futuro. Al liberarse de las ataduras comerciales y de las convenciones escénicas, pudo crear una dramaturgia de “provocación” que no buscaba el aplauso fácil del público burgués, sino la reflexión profunda y la denuncia de una realidad española que consideraba grotesca y absurda. Esta audacia lo llevó a sentar las bases para el teatro moderno y experimental en España, convirtiéndolo en una excepción magistral no solo por su estilo, sino por su ética artística inquebrantable. Su desinterés por la representación inmediata le otorgó la libertad de experimentar sin límites, creando un teatro que era “magnífico” precisamente porque era “difícil” y desafiaba el *status quo*.

• Federico García Lorca: poesía, símbolo y tragedia humana

Federico García Lorca (1898-1936) es, junto a Valle-Inclán, la figura más relevante de la renovación teatral española del siglo XX. Su obra dramática es una síntesis magistral de poesía, simbolismo y una profunda exploración de los conflictos humanos.

Lorca manifestó un profundo compromiso social y cultural a lo largo de su vida. Su deseo de acercar el teatro al pueblo lo llevó a cofundar y dirigir La Barraca, un teatro universitario ambulante creado durante la Segunda República Española. Esta iniciativa, junto con las Misiones Pedagógicas (inspiradas en la ILE), llevó la cultura y el arte a las zonas rurales de España, contribuyendo a la educación y el enriquecimiento cultural de las clases populares.

Características de su Teatro. Fusión de lírica y drama

El lenguaje teatral de Federico García Lorca está profundamente arraigado en la poesía y, como tal, se caracteriza por una extraordinaria riqueza simbólica. Los objetos, elementos de la naturaleza, colores e incluso personajes adquieren múltiples connotaciones que van más allá de su significado literal, creando una atmósfera densa y cargada de presagios. Entender esta simbología es esencial para desentrañar las claves de sus dramas y tragedias.

La luna. Es uno de los símbolos más recurrentes y polivalentes en la obra lorquiana. Lejos de ser un mero elemento paisajístico, la luna interviene activamente en el destino de los personajes.

- **Muerte.** Quizás su asociación más fuerte. En *Bodas de sangre*, la Luna aparece personificada como un "leñador joven con la cara blanca", que ilumina el bosque para que se produzca el encuentro fatal entre los rivales. Sus palabras son premonitorias y crueles: "La luna deja un cuchillo / abandonado en el aire, / que siendo acecho de plomo / quiere ser dolor de sangre." Su luz fría es cómplice de la tragedia.
- **Erotismo y pasión.** La noche y la luz lunar son a menudo el escenario del deseo y la transgresión. La luna puede despertar instintos reprimidos y propiciar encuentros furtivos, aunque este erotismo suele estar teñido de peligro o fatalidad.
- **Fecundidad o esterilidad.** Como regente de los ciclos naturales, la luna puede vincularse a la fecundidad, pero su luz blanca y fría también puede evocar la soledad y la esterilidad, un eco del anhelo insatisfecho de personajes como Yerma.
- **Belleza Trágica y Misterio.** La luna siempre posee una belleza enigmática y un poder sobrecogedor, su luz transforma el paisaje y acentúa el lirismo de las escenas, incluso en los momentos más trágicos.

El agua. El agua es un elemento vital con una simbología dual, dependiendo de su estado.

- **Agua que corre (río, arroyo, fuente):** Simboliza la vida, la energía vital, la fertilidad, el fluir de la pasión y la purificación.

- En *Yerma*, la protagonista anhela el agua fecundante. Las otras mujeres del pueblo que sí tienen hijos a menudo se asocian con el agua viva, y la romería donde las mujeres estériles buscan la fecundidad tiene un componente acuático. Yerma canta: “¡Ay, qué prado de pena / donde el agua no corre!”
- En *Bodas de sangre*, el río es el lugar donde Leonardo y la Novia dan rienda suelta a su pasión prohibida, simbolizando la fuerza incontenible de sus sentimientos que, como el agua, buscan su cauce.
- **Agua estancada (pozo, ciénaga, charca).** Representa la muerte, la putrefacción, la esterilidad, la pasión reprimida y la falta de vida.
 - En *La casa de Bernarda Alba*, el pozo de la casa, con sus aguas oscuras y quietas, simboliza la prisión emocional y sexual en la que viven las hermanas. Bernarda sentencia: "Malditas sean las mujeres (...) Agua de pozo para ellas", negándoles la vitalidad del agua corriente. El "agua envenenada de los pozos" del pueblo también refleja la corrupción moral.

La sangre. Símbolo de gran fuerza y ambivalencia, central en su teatro, especialmente en las tragedias.

- **Vida y Herencia.** Representa la vida misma, la fuerza vital, el linaje y la continuidad familiar.
 - En *Bodas de sangre*, la Madre vive obsesionada con la "sangre" de su estirpe, el temor a que la sangre de su hijo, el Novio, se derrame como la de su marido y su otro hijo. La "mala sangre" o la "buena sangre" determinan el carácter y el destino.
- **Muerte Violenta (sangre derramada):** Es el signo inequívoco de la tragedia, de la muerte violenta y del sacrificio.
 - El título *Bodas de sangre* ya anuncia el desenlace. La obra culmina con la muerte de Leonardo y el Novio, y la imagen de la sangre derramada sella la tragedia. La nana que cantan la Suegra y la Mujer de Leonardo al niño ("Nana, niño, nana / del caballo grande / que no quiso el agua. / El agua era negra / dentro de las ramas") está llena de presagios de sangre y muerte.
- **Fecundidad y pasión Sexual:** La sangre también es el vehículo de la pasión, del deseo sexual irrefrenable, de la fuerza de la naturaleza que impulsa a los personajes.
 - La pasión entre la Novia y Leonardo en *Bodas de sangre* es una fuerza de la sangre que los arrastra: "Que yo no quería, ¡ójelo bien!; yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar (...) como la lumbre quema!".

El caballo (y su jinete): Este animal, omnipresente en la obra de Lorca, tanto en su poesía como en su teatro, es un símbolo complejo y poderoso, generalmente asociado a la masculinidad y a fuerzas instintivas.

- **Muerte y presagio Funesto:** A menudo es un anunciador de tragedias o el instrumento que conduce a la muerte.

- La nana del caballo en *Bodas de sangre* ("Duérmete, clavel, / que el caballo no quiere beber.") es un claro presagio de muerte. El caballo de Leonardo, aunque también símbolo de pasión, lo lleva hacia su destino fatal.
- **Vida, pasión y erotismo masculino:** Representa la fuerza indómita, el instinto, la virilidad, la libertad sexual y la pasión desenfrenada.
 - Leonardo en *Bodas de sangre* es el jinete por excelencia; su caballo es una extensión de su deseo ardiente e irrefrenable. Sus galopes nocturnos son la expresión de una pasión que desafía las normas.
 - En *La casa de Bernarda Alba*, el caballo garañón que cocea en el corral, sin ser visto directamente, simboliza el deseo sexual reprimido de las hijas y la presencia latente de la masculinidad anhelada y temida. Bernarda ordena: "¡Trabadlo y que salga al corral! (...) ¡Echadlo que se revuelque en los montones de paja!", una metáfora de la represión de esos instintos.

Las hierbas y los metales: Estos elementos suelen tener connotaciones negativas, asociadas con la muerte, el dolor o la prisión.

- **Hierbas:**
 - En *La casa de Bernarda Alba*, las adelfas, flores hermosas pero venenosas, se asocian con la amargura, la frustración y la muerte emocional. Martirio, un personaje lleno de resentimiento, dice: "Sí; hay una tormenta en cada cuarto. El día que estallen nos barrerán a todas. Yo he visto la tormenta venir, pero no la esperaba tan pronto." y antes había mencionado "mis adelfas".
 - El color **verde** de algunas hierbas y de la naturaleza, aunque tradicionalmente asociado a la esperanza, en Lorca adquiere a menudo un matiz trágico, vinculado al deseo frustrado y a la muerte (como en el "Verde que te quiero verde" del *Romancero Gitano*, eco que resuena en su teatro).
- **Metales:** Suelen simbolizar la violencia, la opresión y la muerte.
 - **Cuchillo, navaja, puñal:** Son los metales por excelencia de la tragedia lorquiana. Representan la muerte violenta, el destino fatal e ineludible. En *Bodas de sangre*, la Madre expresa su terror y odio hacia ellos: "Malditas sean todas las navajas, y el bribón que las inventó". Son el instrumento que consume la "crónica de una muerte anunciada".
 - **Rejas:** En *La casa de Bernarda Alba*, las gruesas rejas de las ventanas, de frío metal, simbolizan la prisión física y emocional de las hijas, su aislamiento del mundo exterior y la frustración de sus deseos. Son el límite infranqueable impuesto por la autoridad de Bernarda.
 - **Campanas:** El tañido metálico de las campanas ("campanas de la muerte") es una presencia sonora constante en *La casa de Bernarda Alba*, marcando el luto, la religiosidad opresiva y la omnipresencia de la muerte.

Comprender esta red simbólica permite apreciar la profundidad poética del teatro de Lorca y cómo, a través de estos elementos recurrentes, construye un universo trágico de una belleza y una fuerza extraordinarias, donde las pasiones humanas se enfrentan a un destino implacable y a unas fuerzas sociales y naturales que las sobrepasan.

El uso sistemático y polisémico de estos símbolos en la obra de Lorca va más allá de un mero embellecimiento poético. Constituye una estrategia para trascender el realismo superficial y explorar las fuerzas primarias e instintivas que rigen la condición humana. Estos símbolos, a menudo arraigados en la cultura popular andaluza, le permiten universalizar conflictos locales y dotar a sus dramas de una dimensión mítica y atemporal, lo que lo diferencia del costumbrismo burgués que se limitaba a la representación superficial de las costumbres.

Su teatro explora conflictos humanos universales, obsesiones como el amor, el deseo, la frustración, la esterilidad, la muerte, la lucha por la libertad frente a la autoridad y la opresión de la mujer. Sus personajes femeninos, a menudo rebeldes y oprimidos, encarnan dramáticamente el ansia de libertad y la lucha contra las convenciones sociales.

Lorca también introdujo innovaciones escénicas, como el uso de máscaras y la fragmentación temporal. Concibió el teatro como un ritual, transformando el escenario en un espacio donde los personajes encarnan arquetipos universales, elevando la experiencia dramática a una reflexión sobre la condición humana. Aunque sus tragedias rurales están escritas en prosa, incorporan elementos líricos y coros, al modo de la tragedia griega, fusionando así la lírica y el drama.

El Teatro de Federico García Lorca: Un Recorrido por sus Etapas y Obras

Federico García Lorca (1898-1936) es una de las figuras cumbre de la literatura española del siglo XX, y su producción teatral constituye una de las renovaciones más profundas y originales del panorama escénico español. Su teatro es un universo complejo donde se fusionan la tradición popular andaluza, las corrientes de vanguardia europeas, una profunda sensibilidad poética y una constante preocupación por las pasiones humanas y la injusticia social. Para facilitar su estudio, podemos trazar un recorrido por sus diferentes etapas creativas:

1. Inicios y primeras obras.

En sus comienzos, Lorca experimenta con diversas formas y estéticas, mostrando influencias del modernismo, el teatro simbolista y el teatro de títeres.

- *El maleficio de la mariposa (1920)*: Su primera obra estrenada, una pieza en verso de inspiración simbolista protagonizada por insectos. Aunque no tuvo éxito de público, marca el inicio de su andadura teatral y su interés por lo poético en escena. Lorca la definía como un “ensayo”.
- *Mariana Pineda (1927)*: Un drama histórico en verso basado en la figura de la heroína liberal granadina del siglo XIX. Aquí ya aparecen temas recurrentes en Lorca: la libertad individual frente a la opresión, la frustración amorosa y el destino trágico de la protagonista femenina. Destaca el lirismo y la cuidada escenografía.

2. Las Farsas. Entre la tradición y la vanguardia.

En este periodo, Lorca se inspira en el teatro de títeres, la farsa guiñolesca y el teatro clásico español, creando obras que combinan humor, lirismo y una sutil crítica social.

- *La zapatera prodigiosa* (1930): Definida por el autor como “farsa violenta en dos actos y un prólogo”. Presenta a una joven casada con un zapatero mayor, que lucha contra las habladurías del pueblo y anhela un amor más idealizado. Es una obra llena de vitalidad, colorido popular andaluz y un lenguaje poético y chispeante. Critica la hipocresía social y defiende la libertad individual de la mujer.
- *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933): Subtitulada “Aleluya erótica en cuatro cuadros y un prólogo”. Es una farsa de tintes trágicos que explora el tema del amor desigual, la sensualidad, la imaginación y la frustración. Don Perlimplín, un hombre mayor e ingenuo, se casa con la joven y carnal Belisa. La obra destaca por su lirismo, su erotismo velado y su atmósfera onírica, con influencias vanguardistas.

3. El Teatro vanguardista o “irrepresentable”: exploración surrealista

Influido por el surrealismo y su crisis personal (expresada en *Poeta en Nueva York*), Lorca escribe obras de gran complejidad simbólica, que rompen con las convenciones teatrales y exploran el subconsciente, el deseo reprimido y la crítica a la sociedad burguesa. Estas obras eran consideradas por él mismo como “teatro imposible” o “irrepresentable” en la escena comercial de su tiempo.

- *El público* (escrita hacia 1930, publicada póstumamente): Una obra audaz y hermética que aborda temas como el amor homosexual, la identidad, la verdad y la mentira en el arte y la vida, y la “revolución” del teatro. Utiliza un lenguaje onírico, personajes simbólicos (“Director”, “Hombre 1”, “Caballo Blanco”) y una estructura no lineal. Es fundamental para entender la modernidad de Lorca.
- *Así que pasen cinco años* (1931, publicada póstumamente): Subtitulada “Leyenda del tiempo”. Explora la frustración vital, el tiempo perdido, el amor no realizado y la espera infructuosa. El Joven protagonista ha esperado cinco años para casarse con su Novia, pero el tiempo y los acontecimientos desbaratan sus planes. De nuevo, encontramos un lenguaje altamente poético, personajes simbólicos (el Gato, el Niño Muerto, el Maniquí) y una atmósfera de ensueño y pesadilla.

La culminación: Las tragedias rurales (1933-1936)

Es la etapa de madurez y consagración de Lorca, donde alcanza su plenitud como dramaturgo. En estas obras, ambientadas en el mundo rural andaluz, pero de alcance universal, Lorca fusiona magistralmente poesía y realismo, tradición y modernidad, para explorar las pasiones humanas más elementales (amor, muerte, deseo, honor, esterilidad) enfrentadas a un entorno social opresivo y un destino trágico. Son protagonizadas por mujeres fuertes que se rebelan, a su manera, contra las convenciones.

- *Bodas de sangre* (1933): Inspirada en un suceso real (el “crimen de Níjar”). Narra la historia de una Novia que, el día de su boda, huye con su antiguo amor, Leonardo (único personaje con nombre propio, lo que subraya su fuerza pasional). La obra explora la fuerza irresistible del deseo frente al honor y las convenciones

sociales, desembocando en un final trágico. Los símbolos (el caballo, la luna, el cuchillo, los colores) son fundamentales y el lenguaje poético alcanza cotas sublimes.

- *Yerma* (1934): "Poema trágico en tres actos y seis cuadros". Presenta el drama de Yerma, una mujer casada que ansía desesperadamente tener un hijo, un deseo que se convierte en obsesión ante la infertilidad de su matrimonio y la presión social. La obra es un grito contra la esterilidad, tanto física como espiritual, y una denuncia de la situación de la mujer en una sociedad patriarcal y represiva. El nombre de la protagonista es ya un símbolo de su destino.
- *La casa de Bernarda Alba* (1936, publicada póstumamente): Subtitulada "Drama de mujeres en los pueblos de España". Considerada la obra cumbre de Lorca y, por algunos críticos, la más realista, aunque cargada de un profundo simbolismo. Tras la muerte de su segundo marido, Bernarda Alba impone a sus cinco hijas un luto riguroso de ocho años, encerrándolas en casa. La obra explora la tiranía, la represión sexual y social, el autoritarismo, la hipocresía, la envidia y el anhelo de libertad. La ausencia de personajes masculinos en escena (aunque omnipresentes en las conversaciones) acentúa la atmósfera asfixiante. El lenguaje es más austero, pero de gran fuerza dramática.

Características Generales del teatro lorquiano

1. **Fusión de tradición y vanguardia:** Lorca bebe de fuentes tradicionales (el Siglo de Oro, el romancero, el cante jondo, el teatro de títeres) y las combina con elementos de las vanguardias europeas (simbolismo, surrealismo).
2. **El lenguaje poético:** Su teatro está impregnado de lirismo. Utiliza la prosa poética y el verso, creando imágenes de gran belleza y fuerza expresiva. Los símbolos son recurrentes y cargados de significado (la luna como muerte o erotismo, el caballo como pasión o muerte, el agua como vida o muerte, el cuchillo como tragedia, los colores –verde para la rebeldía y la muerte, blanco para la pureza o la represión–).
3. **Temas universales:**
 - **El amor:** Casi siempre frustrado, conflictivo, imposible o trágico.
 - **La muerte:** Presencia constante, a menudo ligada al amor y al destino.
 - **La injusticia social y la opresión:** Crítica a las convenciones sociales, al autoritarismo, a la marginación.
 - **La frustración y el deseo insatisfecho:** Especialmente en sus personajes femeninos, que anhelan la libertad, el amor pleno o la maternidad.
 - **El conflicto entre individuo y sociedad:** La lucha del personaje contra las normas impuestas.
 - **El destino trágico:** Una fuerza superior que parece conducir a los personajes hacia un final inevitable.
4. **Protagonismo femenino:** Sus personajes femeninos son complejos, fuertes y a menudo rebeldes, encarnando la lucha contra la opresión y el anhelo de libertad (Mariana Pineda, la Zapatera, Yerma, Adela).
5. **Importancia de lo sensorial:** La música, la danza, el color, la luz y la escenografía son elementos fundamentales que contribuyen a crear la atmósfera y transmitir significados.
6. **Dimensión social:** Aunque sus dramas son profundamente humanos y poéticos, también contienen una fuerte carga de denuncia social y crítica a la España de su tiempo.

El teatro de Lorca sigue siendo representado y estudiado en todo el mundo por su universalidad, su belleza poética y su capacidad para conmover y hacer reflexionar sobre las grandes pasiones y conflictos del ser humano. Su trágico final en 1936 truncó una trayectoria en plena efervescencia creativa, pero su legado perdura como uno de los más importantes del teatro contemporáneo.

Lorca, junto a Valle-Inclán, es reconocido como el dramaturgo más importante del siglo XX en lengua castellana. Su teatro representó una “importante renovación” al romper con las convenciones del teatro comercial dominante, al mismo tiempo que buscaba acercar el teatro al pueblo e incorporar las nuevas tendencias vanguardistas.

La capacidad de Lorca para fusionar lo popular y lo vanguardista, lo local y lo universal, y para dotar a sus dramas de una profunda carga simbólica y social, lo convierte en una excepción magistral en el panorama teatral de su tiempo. A diferencia del teatro comercial, que a menudo ofrecía evasión y evitaba la confrontación con las realidades más crudas, Lorca utilizó el escenario como un espacio de denuncia y reflexión sobre las tensiones más profundas de la sociedad española. Elevó el drama rural a la categoría de tragedia universal, abordando temas como la opresión, la frustración y la lucha por la libertad con una intensidad lírica y una visión simbólica que trascendía el mero costumbrismo. Su teatro no solo reflejó la realidad, sino que la interpretó y la transformó, dejando una huella imborrable en la dramaturgia.

• **Valle-Inclán y Lorca: Dos Visiones Magistrales de la Ruptura Teatral**

Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca, cada uno desde su singular estética, representan las dos cimas de la renovación teatral española del primer tercio del siglo XX. Ambos autores desafiaron y revolucionaron el teatro comercial de su tiempo, abriendo nuevos caminos para la escena española y llevando al público a enfrentarse a las tensiones sociales y culturales de su época, de modo que el teatro “nunca volvió a ser el mismo”.

Comparativa: teatro comercial vs. teatro innovador (Valle-Inclán y Lorca)

Categoría	Teatro Comercial (Benavente, Álvarez Quintero, Arniches, Muñoz Seca)	Teatro Innovador (Valle-Inclán, Lorca)
Propósito Principal	Entretenimiento burgués, evasión, rentabilidad de taquilla	Crítica social, experimentación estética, reflexión profunda, educación popular
Estilo/Estética	Realismo amable, costumbrismo idealizado, verso modernista, humor ligero (alta comedia, sainete, astracán)	Esperpento (deformación grotesca, sátira), teatro poético y simbólico, vanguardia (surrealismo)
Temas Predominantes	Conflictos burgueses superficiales, historia idealizada, costumbres populares, humor sin trascendencia	Decadencia de España, injusticia social, opresión, frustración, instintos humanos, muerte, libertad vs. autoridad, honor

Público Objetivo	Burguesía conservadora, masas populares (para entretenimiento)	Minorías intelectuales, pueblo (con intención pedagógica y crítica)
Recepción en su época	Éxito comercial, popularidad, aceptación general	Incomprensión, dificultad de representación, rechazo inicial, considerado “demasiado avanzado”

5.2. Su Legado e Influencia en el Teatro Posterior

La obra de Valle-Inclán y Lorca revolucionó la escena teatral española de manera irreversible, llevando al público a enfrentarse a las tensiones sociales y culturales de su tiempo. Su influencia trascendió fronteras, marcando a generaciones posteriores de dramaturgos y artistas, tanto en España como a nivel internacional. Su legado perdura en la experimentación formal, la profundidad temática y el compromiso social del teatro contemporáneo.

Tabla 2: Obras Clave de Valle-Inclán y Lorca

Autor	Obra Clave	Género/Estilo	Temas Principales	Características Destacadas
Ramón María del Valle-Inclán	<i>Luces de bohemia</i>	Esperpento	Crítica social, decadencia de España, bohemia estéril, injusticia, muerte	Deformación grotesca, animalización, lenguaje desgarrado, ambientes sórdidos, crítica total
	<i>Martes de carnaval</i>	Esperpento	Honor, estamento militar, farsa de valores	Crítica al honor calderoniano, degradación de personajes, mezcla de lo cómico y lo trágico
	<i>Divinas palabras</i>	Tragicomedia de aldea	Avaricia, lujuria, muerte, instintos primarios, miseria moral	Puente al esperpento, ambiente rural gallego, personajes movidos por instintos
Federico García Lorca	<i>Bodas de sangre</i>	Tragedia rural	Pasión, violencia, destino trágico, amor, muerte, normas sociales	Simbolismo (luna, sangre, caballo), lenguaje poético, personajes femeninos fuertes
	<i>Yerma</i>	Poema trágico	Frustración de la maternidad, opresión femenina, deseo, esterilidad	Simbolismo (agua, fertilidad), conflicto instinto vs. represión, personajes femeninos

	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	Drama de mujeres	Lucha por la libertad vs. autoridad, represión social, opresión femenina	Ausencia de personajes masculinos, ambiente hermético, simbolismo de colores y objetos, crítica social
--	---	------------------------	---	--

2. PERSONAJES, TEMAS Y ESTRUCTURA EN LA CASA DE BERNARDA ALBA.

1. Introducción: Génesis y Trascendencia de un Drama Rural

• Contexto de creación: la España de 1936 y las circunstancias personales de Lorca

La casa de Bernarda Alba fue escrita por Federico García Lorca en la primavera de 1936, un periodo de convulsión y extrema tensión en la historia de España. El país se encontraba inmerso en una “gran agitación política y social” que desembocaría de forma inminente en la Guerra Civil Española (1936-1939). Trágicamente, el propio Lorca se convertiría en una de las primeras víctimas de este conflicto; fue detenido y asesinado por fuerzas sublevadas contra la República en agosto de 1936, poco después de haber concluido la obra. Este ominoso telón de fondo, marcado por la polarización, la represión ideológica y la violencia incipiente, impregna la atmósfera asfixiante y autoritaria que se respira en el drama.

La génesis de la obra no se encuentra únicamente en el convulso panorama nacional, sino también en las vivencias y observaciones directas del autor. Lorca se inspiró en una familia real, los Alba, que eran vecinos de su propia familia durante las estancias veraniegas en Valderrubio, Granada (localidad entonces conocida como Asquerosa). La matriarca de esta familia, Frasquita Alba Sierra, y la vida de sus hijas encerradas tras los muros de su casa, sirvieron de modelo para el personaje de Bernarda y la trama central de la obra. Según testimonios, como el de su hermano Francisco García Lorca, Federico tuvo la oportunidad de observar de cerca a esta familia, compartiendo incluso patio y pozo con ellos, lo que le permitió captar la esencia del encierro y la dinámica de poder que luego trasladaría a su drama. Esta base en hechos reales es fundamental para comprender la posterior afirmación de Lorca sobre la intención de la obra como “documental fotográfico”.

La inmediatez entre la escritura de la obra, finalizada en junio de 1936, y el estallido de la Guerra Civil, junto con el asesinato del propio Lorca apenas dos meses después, confiere a *La casa de Bernarda Alba* una resonancia particular. La opresión, el autoritarismo y la lucha desesperada por la libertad que se escenifican en el microcosmos de la casa de Bernarda pueden interpretarse como un reflejo de la España de la época, una sociedad fracturada y al borde del abismo. De este modo, el “drama de mujeres” trasciende su anécdota particular para convertirse en el drama de una nación en crisis. Retrospectivamente, la obra adquiere la dimensión de un testamento artístico y social, casi premonitorio, de la tragedia que se cernía sobre el país y sobre el propio poeta.

La Voz del Autor: comentarios de Lorca sobre *La casa de Bernarda Alba*

Federico García Lorca fue explícito respecto a sus intenciones al escribir *La casa de Bernarda Alba*. El autor subtítulo la obra “Drama de mujeres en los pueblos de España”, y en diversas ocasiones manifestó su voluntad de crear un “documental fotográfico”. Esta denominación subraya un deseo de plasmar con crudeza y verismo una realidad social específica. En una entrevista recogida por Adolfo Salazar, Lorca llegó a afirmar: “¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo puro!”. Esta declaración, aparentemente tajante, debe entenderse en el contexto de un rechazo al lirismo ornamental o evasivo, en favor

de una representación directa y sin concesiones de la vida en la España rural de su tiempo.

El subtítulo “Drama de mujeres en los pueblos de España” es en sí mismo una declaración de intenciones. Lorca optó por la denominación de “drama” en lugar de “tragedia” –a diferencia de sus obras precedentes *Bodas de sangre* y *Yerma*– porque, según algunos análisis críticos, consideraba que la tragedia clásica requería la presencia de elementos míticos o un destino inexorable que aquí están ausentes, o al menos, se presentan de forma más terrenal y socialmente condicionada. La obra se enfoca, por tanto, en la cruda realidad de la condición femenina dentro de un entorno rural opresivo y tradicional.

Resulta fundamental abordar la aparente contradicción entre la búsqueda de un “realismo puro” y la innegable y profunda poeticidad que impregna el lenguaje de la obra. A pesar de la afirmación de Lorca de eludir la poesía, su teatro, y *La casa de Bernarda Alba* no es una excepción, se caracteriza por un lenguaje cargado de simbolismo, metáforas de gran fuerza plástica e imágenes evocadoras. El propio Lorca expresó en otra ocasión que “El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana”. Por lo tanto, la “ausencia de poesía” a la que aludía debe interpretarse como un rechazo a un lirismo superficial o decorativo, en beneficio de una poesía dramática que emana de la propia realidad de los personajes y de la intensidad de sus conflictos. No se trata de una carencia de lenguaje poético, sino de una redefinición de su función al servicio del drama realista. El “realismo” lorquiano no es un mero naturalismo fotográfico; es un realismo trascendido, donde la observación minuciosa de la realidad se fusiona con una densa carga simbólica y un lenguaje que, aunque enraizado en el habla popular andaluza, alcanza cotas de extraordinaria belleza y profundidad poética. El “documental fotográfico” al que aspiraba Lorca buscaba capturar la esencia de esa realidad, no solo su superficie visible, y en esa esencia reside su poderosa y perdurable poesía.

Vicisitudes del Estreno. De Buenos Aires a España

La casa de Bernarda Alba fue concluida por Federico García Lorca el 19 de junio de 1936. Sin embargo, el asesinato del poeta en agosto de ese mismo año y la subsiguiente dictadura franquista impidieron su estreno inmediato en España. La obra vio la luz por primera vez lejos de su tierra natal, en Buenos Aires, el 8 de marzo de 1945. Este estreno mundial fue llevado a cabo por la compañía de Margarita Xirgu, actriz y directora de gran prestigio, y figura emblemática del exilio republicano español. La elección de Buenos Aires y la figura de Xirgu no fueron casuales; en el contexto del exilio, este acontecimiento se convirtió en un acto de afirmación cultural y de resistencia política, un homenaje al poeta silenciado y una denuncia de la opresión que se vivía en España. Para los exiliados españoles, la obra resonó como un eco de las causas profundas de la Guerra Civil y de la tragedia que asolaba su país.

La recepción de la obra en España estuvo marcada por la censura del régimen franquista. Su estreno oficial en territorio español se demoró considerablemente. Existen referencias a una primera representación en Madrid en 1950, a cargo del grupo de teatro de ensayo La Carátula. Aunque para ver la primera representación con una cierta difusión pública habrá que esperar hasta 1964. Este significativo retraso evidencia el carácter problemático y subversivo que la obra de Lorca, y en particular *La casa de Bernarda Alba* con su cruda denuncia de la represión, representaba para la ideología y la moral impuestas por la dictadura.

La trayectoria inicial de *La casa de Bernarda Alba* ilustra de manera elocuente cómo la diáspora cultural puede erigirse en salvaguarda de la identidad y la memoria de una nación. Ante la imposibilidad de ser representada en su país de origen debido a la represión política, la obra encontró refugio y voz en el exilio. El estreno en Buenos Aires, impulsado por figuras comprometidas con la causa republicana como Margarita Xirgu, no fue meramente un acontecimiento teatral; se constituyó como un acto de preservación de una herencia cultural amenazada y como un faro de la España peregrina. Este fenómeno subraya el papel crucial que desempeñaron los exiliados en la conservación y difusión de manifestaciones artísticas que desafiaban la narrativa oficial del franquismo, manteniendo viva una parte esencial de la cultura española que se intentaba acallar y olvidar.

Pervivencia Escénica: versiones y adaptaciones notables

Desde su complejo estreno, *La casa de Bernarda Alba* ha trascendido las circunstancias de su creación para consolidarse como una pieza fundamental del repertorio teatral universal. Su pervivencia se manifiesta en innumerables montajes escénicos y adaptaciones a otros lenguajes artísticos, tanto en España como en el ámbito internacional.

En España, la obra ha sido objeto de revisiones constantes por parte de directores y compañías de renombre. Entre los montajes más significativos, cabe destacar la producción dirigida por Juan Antonio Bardem en 1964, que supuso un hito en la recuperación de Lorca para los escenarios españoles. Posteriormente, directores como José Carlos Plaza ofrecieron lecturas profundas y renovadoras de la obra en varias ocasiones (1984 y 2022). Lluís Pasqual, con un elenco estelar que incluía a Nuria Espert y Rosa María Sardà, presentó una memorable versión en 2009. Más recientemente, Alfredo Sanzol (2024) ha aportado su visión al clásico lorquiano. Una propuesta especialmente singular y de gran impacto social fue la realizada en 2010 por Pepa Gamboa con un colectivo de mujeres de etnia gitana y ágrafas del poblado chabolista de El Vacie (Sevilla), que obtuvo un amplio reconocimiento por su autenticidad y su labor de inclusión.

La fuerza dramática de *La casa de Bernarda Alba* también ha inspirado adaptaciones cinematográficas y operísticas. En el cine, la versión dirigida por Mario Camus en 1987, con un destacado reparto de actrices españolas, es quizás la más conocida y aclamada. Previamente, Jaime Camino había realizado otra adaptación en 1984, titulada *El balcón abierto*. Existen también versiones internacionales, como una producción mexicana de 1980, y se ha anunciado una futura adaptación estadounidense. En el terreno operístico, la obra ha sido llevada a la música en varias ocasiones. Destacan la ópera *Bernarda Albas Haus*, con música del compositor alemán Aribert Reimann, estrenada en el año 2000, y *La casa de Bernarda Alba*, del compositor español Miquel Ortega, que vio la luz en 2007.

La multiplicidad de puestas en escena y adaptaciones a lo largo de casi ocho décadas evidencia la extraordinaria universalidad y plasticidad del drama lorquiano. Cada nueva interpretación, ya sea en el teatro, el cine o la ópera, en diferentes países y contextos culturales, dialoga con el texto original, resaltando matices diversos o actualizando su poderoso mensaje sobre la opresión, el deseo y la lucha por la libertad. Esta capacidad de ser reinterpretada constantemente, generando nuevos significados y reflexiones en

audiencias y sensibilidades cambiantes, es la marca de los verdaderos clásicos. *La casa de Bernarda Alba*, más allá de su valor como “documento fotográfico” de una época y un lugar específicos, demuestra así su vigencia intemporal y su capacidad para conmover e interpelar al espectador contemporáneo.

• **Argumento: La Tragedia Desencadenada en la Casa Cerrada**

La trama de *La casa de Bernarda Alba* se desarrolla con una lógica implacable, donde la represión impuesta por la matriarca Bernarda actúa como una fuerza que, al intentar sofocar los instintos más vitales de sus hijas, desencadena inevitablemente la tragedia.

Acto I: Imposición del luto y primeras tensiones

La obra se abre en un ambiente cargado de luto y silencio, inmediatamente después del funeral de Antonio María Benavides, el segundo esposo de Bernarda Alba. En la blanquísima habitación interior de su casa, Bernarda, una mujer de 60 años, impone a sus cinco hijas –Angustias (39), Magdalena (30), Amelia (27), Martirio (24) y Adela (20)– un duelo riguroso que se extenderá por ocho largos años. “En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas”, sentencia Bernarda, estableciendo desde el inicio el tono de encierro y opresión que dominará la obra.

En este primer acto se presentan los personajes centrales. Además de Bernarda y sus hijas, conocemos a La Poncia, la criada principal, observadora y conocedora de los secretos de la familia, y a María Josefa, la anciana madre de Bernarda, cuya aparente demencia le permite expresar verdades incómodas y anhelos de libertad que las demás callan.

La tensión dramática se introduce con la noticia de que Pepe el Romano, un joven atractivo del pueblo, pretende casarse con Angustias. Angustias, la primogénita, es hija del primer marido de Bernarda y la única que posee una considerable fortuna, lo que convierte el interés de Pepe en algo sospechoso para sus hermanas y para La Poncia. Este hecho despierta inmediatamente la envidia y la rivalidad entre las hermanas, especialmente en Adela, la más joven y vital, y en Martirio, quienes también se sienten atraídas por él.

Adela es la primera en mostrar signos explícitos de rebeldía contra el luto asfixiante. Su aparición con un abanico de flores rojas y verdes, y más tarde con un vestido verde que había confeccionado para estrenar, simbolizan su deseo de vida y su desafío a la autoridad materna. El acto concluye con la irrupción de María Josefa, adornada con flores y expresando su deseo de casarse e irse “a la orilla del mar”. Bernarda ordena que la encierren de nuevo, reforzando la imagen de la casa como prisión y la represión como norma.

Acto II: La rebelión latente y el descubrimiento de secretos

El segundo acto transcurre en otra habitación de la casa, donde las hijas, a excepción de Adela inicialmente, cosen el ajuar para la boda de Angustias. El calor sofocante del verano, mencionado repetidamente, contribuye a la atmósfera de tensión y ahogo emocional. La conversación entre las hermanas y La Poncia revela las crecientes fricciones y la obsesión por Pepe el Romano.

Adela, cada vez más desafiante, se rebela abiertamente contra el encierro y la autoridad de su madre, manteniendo encuentros secretos con Pepe el Romano en el corral. La Poncia, que la ha descubierto, intenta advertirla sobre las consecuencias de sus actos y la imposibilidad de su amor, pero Adela, consumida por la pasión, se muestra decidida a seguir adelante.

Un incidente clave que desata la tensión es el robo del retrato de Pepe el Romano que Angustias guardaba bajo su almohada. Tras un registro ordenado por Bernarda, La Poncia encuentra la fotografía entre las sábanas de la cama de Martirio. Bernarda reacciona con violencia, golpeando a Martirio, quien se excusa torpemente diciendo que fue una broma. Este episodio saca a la luz los celos y el rencor de Martirio hacia sus hermanas, especialmente hacia Adela, a quien también acusa veladamente.

A pesar de las insinuaciones y advertencias de La Poncia sobre la “tormenta” que se cierne sobre la casa, Bernarda se niega a ver la realidad, cegada por su orgullo y su obsesión por mantener una “buena fachada” ante el pueblo. Su frase recurrente “Aquí no pasa nada” evidencia su autoengaño y su incapacidad para controlar la situación.

El acto alcanza un clímax de violencia externa con el episodio de la hija de la Librada. Esta joven soltera, que ha tenido un hijo fuera del matrimonio y lo ha matado para ocultar su deshonor, es descubierta y arrastrada por las calles por una turba enfurecida que pide su muerte. Bernarda y Martirio se unen al clamor popular exigiendo un castigo ejemplar (“¡Que vengan todos a matarla!”, “¡Carbón encendido en el sitio de su pecado!”). Adela, en cambio, reacciona con horror y angustia, llevándose las manos al vientre, un gesto que sugiere su propio embarazo secreto y su temor a un destino similar.

Acto III: El clímax de la confrontación y el desenlace fatal

La tensión acumulada a lo largo de los dos actos anteriores llega a un punto de no retorno en el tercer acto, que transcurre durante la noche. La oscuridad se convierte en el escenario propicio para la consumación de los secretos y la explosión final de la tragedia.

Una de las escenas más poéticas y simbólicas es la aparición de María Josefa con una ovejita en brazos, a la que canta como si fuera su hijo. En sus cantos y delirios, la abuela vuelve a expresar los anhelos de libertad, matrimonio y maternidad que les son negados a sus nietas, denunciando la esterilidad y la muerte que reinan en la casa.

La confrontación definitiva se precipita cuando Martirio, que acecha a Adela, la descubre dirigiéndose al corral para encontrarse con Pepe el Romano. Se produce entonces una violenta discusión entre las dos hermanas, en la que ambas confiesan abiertamente su amor por Pepe y su mutua rivalidad. Adela, en un arrebato de pasión y desafío, proclama su derecho a amar a Pepe: “Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre [...] pero él me lleva a los juncos de la orilla”.

Alertada por los gritos de Martirio, Bernarda interviene. Adela, en un acto de máxima rebeldía, se enfrenta a su madre y le arrebató el bastón, símbolo de su poder tiránico, partiéndolo en dos al grito de: “¡Aquí se acabaron las voces de presidio! [...] ¡En mí no manda nadie más que Pepe!”. Este gesto sella su destino. Bernarda, enfurecida, toma una escopeta y sale al exterior, donde se oye un disparo. Martirio, con cruel intención, le dice

a Adela que Pepe el Romano ha muerto. Aunque es una mentira (Pepe solo ha huido), Adela la cree.

Desesperada, creyendo muerto a su amante y sin ninguna esperanza de libertad o felicidad, Adela corre a encerrarse en una habitación y se suicida ahorcándose. Ante el cuerpo sin vida de su hija menor, la reacción final de Bernarda es una escalofriante reafirmación de su obsesión por la honra y las apariencias. Ordena que se diga que Adela murió virgen y exige silencio absoluto para mantener la fachada de decencia de la familia: “¡Mi hija ha muerto virgen! Llévala a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! [...] ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!”.

El argumento de *La casa de Bernarda Alba* demuestra con una lógica implacable cómo la represión extrema de los instintos y deseos más fundamentales del ser humano conduce inevitablemente a la tragedia. Bernarda impone un sistema de control absoluto basado en el luto, la reclusión y la negación de la vida. Las hijas, y muy especialmente Adela, encarnan fuerzas vitales que chocan frontalmente con este orden asfixiante. La tensión se acumula progresivamente, con cada acto finalizando en un estallido de violencia o una revelación que acerca más al desenlace fatal. Las advertencias de La Poncia, la voz de la experiencia popular, son sistemáticamente ignoradas por una Bernarda obcecada en su autoridad. Así, la muerte de Adela no se presenta como un hecho fortuito, sino como la consecuencia directa y casi predeterminada del brutal enfrentamiento entre su irrefrenable ansia de vivir y la tiranía sofocante de su madre y del entorno social que esta representa. Lorca, a través de esta historia familiar, expone una verdad más amplia: la vida reprimida busca una salida, y si esta se niega con violencia, el resultado no puede ser otro que la destrucción. La tiranía, al intentar aniquilar la naturaleza humana, acaba por destruirse a sí misma o a aquellos a quienes somete.

• Estructura dramática.

La fuerza de *La casa de Bernarda Alba* reside no solo en su argumento y personajes, sino también en una estructura dramática cuidadosamente elaborada que refleja y potencia la atmósfera de encierro y la creciente tensión.

Estructura externa: los tres actos y su función.

La obra sigue una estructura externa tradicional, dividida en tres actos, cada uno de los cuales cumple una función específica dentro del desarrollo de la trama, siguiendo el esquema clásico de presentación, nudo y desenlace.

- **Acto I.** Este primer acto sienta las bases del conflicto. Se nos presenta el luto impuesto por Bernarda, se introduce a los personajes principales con sus motivaciones y frustraciones latentes, y emerge la figura de Pepe el Romano como catalizador de las tensiones. La atmósfera opresiva se establece desde el inicio, y la rebeldía incipiente de Adela contrasta con la sumisión aparente de sus hermanas.
- **Acto II.** El conflicto se desarrolla y las tensiones se intensifican. Las rivalidades entre las hermanas por Pepe el Romano se agudizan, y los secretos comienzan a aflorar: el amor compartido de Adela y Martirio por Pepe, y los encuentros clandestinos de Adela con él. La violencia, tanto física como verbal, se hace más explícita, culminando simbólicamente con el linchamiento de la hija de la Librada,

que prefigura la tragedia interna de la casa. El clímax de este acto se alcanza con la confrontación entre Adela y Martirio y el descubrimiento del robo del retrato.

- **Acto III.** La tensión acumulada alcanza su punto álgido y se precipita la catástrofe final. La confrontación directa y violenta entre Adela y Bernarda, simbolizada por la ruptura del bastón, el disparo (real o fingido) contra Pepe el Romano y el subsiguiente suicidio de Adela constituyen el desenlace trágico de la obra.

Estructura interna

Internamente, la obra se caracteriza por una magistral gradación de la tensión dramática. Lorca construye una atmósfera comparable a una “olla a presión”, donde los conflictos individuales y colectivos se van acumulando hasta el estallido final.

Un rasgo distintivo de la estructura interna es su **naturaleza cíclica y repetitiva dentro de cada acto**. Cada uno de los tres actos parece seguir un patrón similar: comienza con una aparente calma o una situación cotidiana, que progresivamente se ve alterada por una sucesión de conflictos crecientes, para culminar en una explosión de violencia, tensión o una revelación impactante. Por ejemplo, el Acto I concluye con la violenta reclusión de María Josefa; el Acto II con el tumulto por el linchamiento de la hija de la Librada y la tensa confrontación por el retrato de Pepe; y el Acto III, de forma definitiva, con el suicidio de Adela y la gélida reacción de Bernarda. Esta estructura interna, con sus ecos y repeticiones, refuerza la sensación de encierro y la inevitabilidad del destino trágico.

El **clímax** general de la obra se sitúa inequívocamente en la confrontación final del tercer acto, que engloba la rebelión abierta de Adela, la ruptura del bastón, el disparo y la noticia (falsa o no) de la muerte de Pepe. Este clímax conduce directamente a la **catástrofe final**: el suicidio de Adela, que sella el destino de la familia y destruye cualquier atisbo de esperanza.

El espacio escénico: simbolismo de la casa como prisión y microcosmos social

El espacio escénico en *La casa de Bernarda Alba* es un elemento fundamental y profundamente simbólico. Toda la acción dramática transcurre en el **interior de la casa de Bernarda**, un espacio cerrado, asfixiante y opresivo que se convierte en la metáfora central de la prisión física, emocional y social en la que viven las mujeres. La casa es descrita explícitamente por los personajes con términos como “convento”, “presidio” o “infierno”, subrayando su carácter carcelario.

Lorca detalla con precisión los **diferentes espacios internos** donde se desarrolla cada acto, y estos cambios no son meramente decorativos, sino que poseen una carga simbólica:

- **Acto I:** Transcurre en una “Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda”. Esta blancura inicial puede interpretarse como la pureza impuesta, la fachada de respetabilidad que Bernarda quiere mantener. Los muros son descritos como gruesos, acentuando la idea de aislamiento y reclusión.
- **Acto II:** La acción se traslada a una “Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda”. La pérdida del superlativo “blanquísima” podría sugerir una primera

fisura en esa pureza impoluta, a medida que los secretos y las tensiones internas comienzan a aflorar.

- **Acto III:** El escenario es un “Patio interior de paredes blancas ligeramente azuladas” o, según otras acotaciones, “cuatro paredes blancas ligeramente azuladas”. Este matiz azulado, que rompe la blancura absoluta, puede simbolizar la pérdida definitiva de esa pureza inicial, una contaminación del espacio por la tragedia que se cierne y finalmente se desata. El patio, aunque sigue siendo un espacio interior, es el lugar más próximo al mundo exterior donde ocurre la confrontación final.

El **contraste entre el interior opresivo y el exterior anhelado** es crucial para la obra. El mundo exterior –el pueblo, los campos con los segadores, el olivar, el mar en los delirios de María Josefa– representa la vida, la libertad, el deseo, el mundo de los hombres; en definitiva, todo aquello que les está vedado a las hijas de Bernarda. Los sonidos del exterior, como los cantos de los segadores o el doblar de las campanas, penetran en la casa acentuando la sensación de reclusión y el anhelo de lo inalcanzable.

La escenografía en *La casa de Bernarda Alba* trasciende su función de mero telón de fondo para convertirse en un elemento activo, casi un personaje más, que participa en la construcción del drama. La meticulosa descripción de los espacios por parte de Lorca, con especial énfasis en el color de las paredes y su evolución simbólica –del blanco impoluto al blanco azulado–, actúa como una metáfora visual de la represión y del progresivo deterioro de la fachada de honor y pureza que Bernarda intenta mantener a toda costa. La casa, con sus muros gruesos y sus puertas y ventanas cerradas “a cal y canto”, se erige como el antagonista espacial de los deseos de libertad de las hijas. Su diseño y la atmósfera que genera son un reflejo tangible de la opresión interna y externa, y de la imposibilidad de escapar a las asfixiantes normas sociales y familiares que Bernarda impone con mano de hierro.

El Tiempo en la Obra: Cronología y atmósfera

El tratamiento del tiempo en *La casa de Bernarda Alba* es otro de los elementos estructurales que contribuyen a la densidad dramática y al desarrollo de la tragedia.

En cuanto al **tiempo diegético o cronológico**, la acción de la obra no transcurre en un solo día, sino que se desarrolla a lo largo de varias jornadas, aunque cada acto se concentra en un momento específico de un día diferente. El primer acto se sitúa a las doce del mediodía; el segundo, a las tres de la tarde; y el tercero, ya entrada la noche. Es importante destacar que entre los actos existe un tiempo no representado en escena, que puede abarcar semanas o incluso un mes. Durante estas elipsis temporales, la situación evoluciona significativamente: el noviazgo entre Pepe el Romano y Angustias avanza, y Adela se convierte en amante de Pepe. Lorca selecciona estos tres momentos clave para mostrar la progresión de los sentimientos y la escalada del conflicto.

Más allá de la cronología, el **tiempo simbólico** juega un papel crucial. La obra se ambienta en un verano de calor sofocante y opresivo, una condición atmosférica que no es casual, sino que refuerza la sensación de encierro, la tensión sexual acumulada y la irritabilidad de los personajes. La sed que experimentan las hijas, especialmente Adela y Martirio, se convierte en un poderoso símbolo del deseo reprimido y la necesidad de

liberación. La noche, escenario del tercer acto, se asocia con la oscuridad, el ocultamiento de los secretos, la transgresión y, finalmente, la tragedia.

El **ritmo** de la obra es a menudo lento y pausado, lo que contribuye a transmitir la **monotonía** y la desesperanza que marcan la existencia de las mujeres encerradas. Las acciones repetitivas, como el coser el ajuar o el simple acto de esperar, subrayan este estancamiento vital y la ausencia de perspectivas.

El manejo del tiempo por parte de Lorca es, por tanto, una herramienta dramática fundamental. El luto de ocho años impuesto por Bernarda es una condena temporal que aniquila las esperanzas de sus hijas. El tiempo atmosférico, con su calor implacable, actúa como un catalizador que exagera las pasiones y hace más insoportable la represión. La noche, tradicionalmente asociada al misterio y a la liberación de los instintos, se convierte en el espacio temporal donde la tragedia alcanza su clímax. La monotonía del tiempo cíclico y vacío del encierro contrasta brutalmente con la urgencia de los deseos vitales de las hijas, especialmente de Adela. De este modo, el tiempo en *La casa de Bernarda Alba* no es un simple marco cronológico, sino una fuerza activa que, en combinación con la tiranía de Bernarda y las opresivas normas sociales, ahoga la vida y precipita la muerte. La obra muestra cómo la vivencia del tiempo puede transformarse en una condena, un peso insoportable que aplasta a quienes lo padecen.

Personajes. Encarnaciones de un conflicto universal

Los personajes de *La casa de Bernarda Alba* son construcciones complejas que encarnan las fuerzas en pugna dentro del drama: la opresión y el deseo de libertad, la tradición y la rebeldía, el odio y el amor frustrado. A través de sus psicologías, motivaciones e interrelaciones, Lorca teje un tapiz de la condición humana sometida a presiones extremas.

Bernarda Alba. La matriarca tiránica y guardiana del honor

Bernarda Alba, de 60 años, es la figura central que impone el orden represivo en la casa. Su nombre, que etimológicamente sugiere “fuerza de oso”, define su carácter. Representa la autoridad despótica, la moral tradicional más inflexible y una obsesión enfermiza por las apariencias y el “qué dirán” del pueblo. Su poder se simboliza en el bastón que siempre lleva en escena y que no duda en utilizar para imponer su voluntad. Es profundamente clasista, despreciando a los pobres y a cualquiera que no pertenezca a su pretendida superioridad social. Ciega a la realidad de los conflictos que hierven bajo su techo, repite como un mantra “Aquí no pasa nada”, negándose a escuchar las advertencias, especialmente las de La Poncia. Su preocupación por la honra es tal que la lleva a imponer un luto inhumano de ocho años y, en el clímax de la tragedia, a negar la verdad sobre la muerte de Adela para salvaguardar la fachada familiar.

Las Hijas de Bernarda: Un abanico de frustraciones y anhelos

Las cinco hijas de Bernarda encarnan diferentes respuestas y grados de sufrimiento ante la opresión materna.

- **Adela (20 años). La personificación de la rebeldía y el deseo de libertad.** La más joven, hermosa y vital de las hermanas. Su nombre, que significa “de

naturaleza noble” , parece anunciar su espíritu indómito. Adela es la encarnación de la rebeldía abierta contra la tiranía materna y las convenciones sociales asfixiantes. Se enamora con pasión arrolladora de Pepe el Romano y está dispuesta a desafiar todas las normas para vivir ese amor, llegando a exclamar: “¡Mi cuerpo será de quien yo quiera!”. Su vestido verde, que se atreve a lucir en pleno luto, es un símbolo de su vitalidad y su espíritu contestatario, aunque en la simbología lorquiana el verde también connota la muerte. El momento culminante de su desafío es cuando rompe el bastón de Bernarda. Su suicidio final es el trágico resultado de una lucha desigual por una libertad que se le niega por completo.

- **Angustias (39 años). La herencia y la esperanza de escape.** Es la hija mayor, fruto del primer matrimonio de Bernarda, lo que la convierte en la única heredera de una considerable fortuna. Esta riqueza es la que atrae a Pepe el Romano, a pesar de la edad y la falta de atractivo de Angustias. Para ella, el matrimonio con Pepe representa la única vía de escape posible de la casa y del control materno, una salida anhelada aunque carente de amor verdadero y pasión.
- **Martirio (24 años). La envidia, el rencor y el amor oculto.** Su nombre es un presagio de su carácter y destino: “sufrimiento”. Martirio es un personaje complejo, marcado por la enfermedad (se la describe como jorobada y débil), los complejos y una profunda amargura. También está secretamente enamorada de Pepe el Romano, y sus celos hacia Adela, a quien envidia su belleza y su audacia, la consumen y la llevan a actuar con crueldad, delatándola ante Bernarda y contribuyendo al desenlace trágico. En el pasado, su madre frustró un posible matrimonio con Enrique Humanes por considerarlo de una clase social inferior, lo que acentuó su resentimiento.
- **Magdalena (30 años) y Amelia (27 años): Entre la sumisión y la resignación.** Magdalena es presentada como la hija que más quería a su padre y la que más abiertamente llora su muerte. Aunque generalmente sumisa, es capaz de expresar amargas protestas y lamentos por su condición de mujer; ha perdido la esperanza de casarse y llega a decir que hubiera preferido ser hombre. Su nombre tiene connotaciones de llanto y tristeza. Amelia es la más temerosa, resignada y quizás la menos definida de las hermanas. Su nombre, que significa “sin miel” , podría aludir a la falta de dulzura o alegría en su vida. Ambas, Magdalena y Amelia, representan en gran medida la aceptación pasiva del yugo materno y de las restricciones sociales, aunque no sin atisbos de profunda tristeza y frustración contenida.

La Poncia (60 años). La voz de la experiencia y la criada confidente

La Poncia es la criada principal de la casa, donde ha servido durante treinta años. Esta larga convivencia le otorga un conocimiento profundo de la familia, sus secretos y las dinámicas del pueblo. Es una observadora astuta y pragmática, que actúa a menudo como confidente tanto de las hijas como, en cierta medida, de la propia Bernarda, con quien mantiene una relación compleja de familiaridad y tensión. Bernarda, sin embargo, no duda en recordarle constantemente su condición subalterna: “Me sirves y te pago. ¡Nada más!”. La Poncia intenta advertir a Bernarda sobre los peligros de su extrema rigidez y la tensión explosiva que se acumula en la casa, pero sus consejos son desoídos. Representa una forma de sabiduría popular y un contrapunto realista a la ceguera de Bernarda, aunque también participa del cotilleo y alberga un profundo rencor hacia su ama.

María Josefa (80 años). La locura como vehículo de la verdad y el anhelo de libertad

La madre de Bernarda es una anciana a la que mantienen encerrada debido a su supuesta demencia. Sin embargo, en sus intervenciones, a menudo delirantes y poéticas, María Josefa expresa verdades fundamentales que los demás personajes callan o no se atreven a reconocer: el deseo irrefrenable de casarse, de tener hijos, de escapar de la casa-prisión y alcanzar “la orilla del mar”. Se convierte así en la portavoz de los anhelos de libertad, amor y maternidad frustrados de sus nietas. Su “locura” es, en realidad, una forma de lucidez trágica y poética que desnuda la hipocresía y la esterilidad del mundo de Bernarda.

Pepe el Romano (25 años). El catalizador ausente, símbolo del deseo y la masculinidad

Pepe el Romano es una figura crucial a pesar de su ausencia física en escena; nunca aparece, pero su presencia domina los pensamientos, conversaciones y acciones de todas las mujeres de la casa. Representa el mundo exterior masculino, el objeto del deseo sexual, la única posibilidad de matrimonio y, por tanto, de escape para las hijas de Bernarda. Se compromete con Angustias, la más rica, por su dinero, pero simultáneamente mantiene una relación secreta y apasionada con Adela. Su figura es, por tanto, ambigua: para unas es la esperanza de una vida diferente, para otras la causa de la rivalidad y la perdición. Adela lo describe como un “león”, mientras que La Poncia alude a su fuerza casi animal. Su poder sobre las mujeres de la casa es inmenso y actúa como el catalizador que precipita la tragedia.

Personajes secundarios y su función (Criada, Mendiga, Mujeres de luto, Prudencia)

- **Criada (50 años)**. Al igual que La Poncia, pero con un estatus inferior, sufre la tiranía de Bernarda y expresa su resentimiento y su propia visión de los acontecimientos, a menudo teñida de fatalismo. Representa la clase social más baja, sometida y explotada.
- **Mendiga**. Su breve aparición pidiendo limosna sirve para subrayar el clasismo y la crueldad de Bernarda, así como la dureza del entorno social porque la criada la echa de la casa.
- **Mujeres de luto**. Este coro de vecinas representa la opinión pública del pueblo, el temido “qué dirán” que tanto obsesiona a Bernarda. Son portadoras de chismes, juicios morales y la hipocresía social.
- **Prudencia (50 años)**. Amiga de Bernarda que aparece brevemente en el tercer acto. Su nombre resulta irónico en un drama donde la prudencia es incapaz de evitar la catástrofe. La historia de su propia hija desobediente sirve como un eco y un presagio de los conflictos en la casa de Bernarda.

Un análisis profundo de la dinámica de poder en *La casa de Bernarda Alba* revela una paradoja significativa: aunque Bernarda ejerce un poder absoluto y tiránico sobre las demás mujeres, configurando una especie de matriarcado de facto dentro de los muros de su casa, lo hace aplicando y perpetuando con extrema rigidez los valores y las restricciones del sistema patriarcal dominante en la sociedad exterior. Las normas que impone –la virginidad obligatoria, el encierro, la sumisión femenina, la primacía del matrimonio como institución económica y social, y la marcada diferencia en el trato y las expectativas para hombres y mujeres, como ella misma sentencia: “Hilo y aguja para las

hembras. Látigo y mula para el varón” – son un reflejo directo de dicho sistema. El poder de Bernarda, por tanto, no subvierte el patriarcado, sino que lo internaliza y lo impone de una forma aún más brutal y directa sobre las mujeres que están bajo su dominio. La ausencia de figuras masculinas en escena no implica la ausencia del poder patriarcal; este se manifiesta a través de la autoridad de Bernarda y de la omnipresencia simbólica de Pepe el Romano, quien, sin aparecer, condiciona todos los deseos y acciones. Lorca muestra así, con gran agudeza, cómo las propias mujeres pueden convertirse en las más feroces guardianas de un sistema que las oprime, revelando la complejidad de las relaciones de poder y sumisión.

A continuación, se presenta una tabla que sintetiza el análisis de los personajes principales:

Tabla 2: Análisis de personajes principales de “La casa de Bernarda Alba”

Personaje	Descripción Psicológica/Motivaciones	Evolución (o falta de ella)	Simbolismo/Función en la Obra	Citas Clave Ilustrativas (Acto)
Bernarda Alba	Autoritaria, dominante, fría, clasista. Obsesionada con la honra, el “qué dirán” y el control absoluto. Miedo visceral a la pérdida de estatus y al deshonor.	Inflexible. Su rigidez y ceguera se mantienen inalterables hasta el final, incluso ante la tragedia.	Encarnación de la tiranía, la represión social y moral, el poder opresor. Antagonista principal.	“¡Silencio!” (Acto I y III) ; “Menos gritos y más obras.” (Acto I) ; “Aquí no se vuelve a dar un paso que yo no mande.” (Acto I)
Adela	Joven (20 años), vital, apasionada, rebelde. Anheló irrefrenable de libertad, amor y vida. Desafía abiertamente las normas impuestas por su madre y la sociedad.	Pasa de una rebeldía incipiente y simbólica a un desafío abierto y frontal, culminando en la desesperación y el suicidio.	La fuerza vital, el instinto, el deseo de libertad individual, la víctima trágica de la opresión. Símbolo de la naturaleza reprimida.	“¡Mi cuerpo será de quien yo quiera!” (Acto II) ; “Esto hago yo con la vara de la dominadora.” (Acto III) ; “Ya no aguanto el horror de estos techos.” (Acto III)
Angustias	Mayor (39 años), enfermiza, poco agraciada. Heredera de	Muestra poca evolución; su	La esperanza de liberación a través del matrimonio	“Yo no tengo la culpa de que

	una fortuna, ve en el matrimonio con Pepe una vía de escape, aunque sin amor. Resignada pero con anhelo de salir.	esperanza se centra en el matrimonio, que finalmente se frustra.	convencional, condicionada por el interés económico.	Pepe el Romano se haya fijado en mí.” (Acto I); “Pronto voy a salir de este infierno.” (Acto II)
Martirio	Acomplejada (joroba), enfermiza, amargada, envidiosa. Enamorada secretamente de Pepe, sus celos hacia Adela la llevan a la crueldad y la delación.	Su resentimiento o malicia se intensifican. Es un personaje que se hunde en su propia amargura.	La frustración, el rencor, la envidia destructiva. El amor reprimido que se convierte en veneno.	“¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!” (Acto III); “Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza.” (Acto III)
Magdalena	Sensible, la que más llora la muerte de su padre. Sumisa en general, pero con momentos de amarga protesta. Desilusionada con su destino como mujer.	Permanece en un estado de tristeza y resignación, con escasa evolución activa.	La desilusión y la aceptación melancólica de la opresión.	“Malditas sean las mujeres.” (Acto I); “Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.” (Acto I)
Amelia	Temerosa, resignada, quizás la más pasiva y menos definida.	No presenta una evolución significativa; se mantiene en un segundo plano de sumisión temerosa.	La pasividad y el miedo ante la autoridad. La anulación de la individualidad.	“Nacer mujer es el mayor castigo.” (Acto II); “De todo tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir.” (Acto II)

La Poncia	Astuta, observadora, pragmática, con un lenguaje popular y directo. Resentida con Bernarda pero también cómplice y conocedora de los secretos.	Constante en su rol de observadora y consejera (ignorada). Su frustración y cinismo crecen.	La voz de la razón popular, el coro interno, la conciencia crítica (aunque limitada por su posición social y su propio interés).	“Hay una tormenta en cada cuarto.” (Acto III) ; “No tenemos. Me sirves y te pago. ¡Nada más!” (Bernarda a Poncia, Acto I/II)
Maria Josefa	Anciana (80 años), madre de Bernarda. Considerada loca y mantenida encerrada. En sus delirios expresa verdades poéticas y anhelos de libertad y maternidad.	Permanece en su estado de “locura lúcida”, sin evolución en el sentido tradicional.	La verdad reprimida que emerge a través de la locura. El anhelo de vida, libertad y fertilidad en un mundo estéril.	“¡Quiero irme de aquí! ¡Bernarda! ¡A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar!” (Acto I) ; “Pepe el Romano es un gigante [...] Él os va a devorar.” (Acto III)
Pepe el Romano	Joven de 25 años, atractivo. Ausente físicamente pero omnipresente en la mente y conversaciones de las mujeres. Actúa por interés (dinero de Angustias) y deseo (Adela).	No evoluciona en escena, pero sus acciones fuera de ella impulsan toda la trama.	El catalizador de la tragedia. Símbolo del deseo masculino, la libertad exterior y el poder del hombre en la sociedad patriarcal.	(No tiene citas directas al no aparecer en escena)

Esta tabla proporciona una herramienta útil para que los estudiantes puedan organizar y comparar las complejas personalidades de la obra, facilitando el estudio de sus motivaciones, su función simbólica y cómo sus interacciones impulsan la trama. Las citas ofrecen evidencia textual directa, esencial para el análisis literario.

Temas fundamentales.

La casa de Bernarda Alba es una obra de una riqueza temática extraordinaria, donde Lorca explora con crudeza y hondura poética las tensiones fundamentales de la condición humana y critica ferozmente las estructuras sociales opresivas de su tiempo.

- **La opresión de la mujer en la sociedad patriarcal.** Este es, sin duda, el tema vertebrador de la obra. Lorca retrata un universo femenino sometido a un encierro físico y emocional, donde las mujeres son privadas de libertad, voz y control sobre sus propios cuerpos y destinos. El luto impuesto por Bernarda, que se extiende por ocho años, es la manifestación más extrema de esta reclusión. El matrimonio se presenta como la única salida socialmente aceptable para la mujer, aunque a menudo sea una transacción económica carente de amor. La virginidad es un valor supremo que debe ser guardado a toda costa, y la sumisión al hombre, aunque este no esté físicamente presente en la casa, es una norma incuestionable. Paradójicamente, es Bernarda, una mujer, quien se erige en la más férrea ejecutora de estas normas patriarcales, demostrando cómo el poder puede corromper y cómo las propias víctimas pueden perpetuar el sistema que las oprime. La frase de Bernarda, “Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón”, resume esta visión discriminatoria.
- **El autoritarismo y la tiranía.** La figura de Bernarda Alba encarna el autoritarismo en su forma más despiadada. Su poder sobre sus hijas y criadas es absoluto, inflexible y ejercido con crueldad. Impone su voluntad sin admitir diálogo ni compasión, generando un ambiente constante de miedo, tensión y resentimiento. El bastón que empuña es el símbolo visible de su mando opresor. Esta tiranía no solo se manifiesta en grandes decisiones, sino en el control minucioso de cada aspecto de la vida dentro de la casa.
- **La represión social y sexual.** La obra es una denuncia contundente de la represión de los instintos y deseos más naturales del ser humano, especialmente los sexuales. En la atmósfera asfíxica de la casa, la sexualidad es un tabú, una fuerza temida que debe ser sofocada. Esta negación de la naturaleza conduce a la frustración, la envidia, el odio entre hermanas y, en última instancia, a la tragedia. El calor agobiante del verano, la sed constante de las hijas (especialmente Adela y Martirio) y las alusiones al caballo garañón son símbolos recurrentes de esta pasión reprimida que pugna por liberarse.
- **El honor, la honra y la hipocresía social (“el qué dirán”).** La obsesión por mantener las apariencias, la “buena fachada” ante el pueblo, es una de las principales motivaciones de Bernarda. El miedo a la murmuración, al juicio social encapsulado en la expresión “el qué dirán”, la lleva a ocultar la verdad a cualquier precio, a ejercer una vigilancia constante y a tomar decisiones crueles. La limpieza obsesiva de la casa, la blancura de sus paredes, simbolizan también esta preocupación por una imagen externa impoluta que contrasta con la podredumbre moral y emocional que se vive en el interior. La hipocresía se convierte en una norma de supervivencia en este entorno, donde la verdad es peligrosa y debe ser silenciada, como lo demuestra la orden final de Bernarda sobre la virginidad de Adela.
- **El deseo frustrado y la búsqueda de la libertad.** A pesar de la opresión, el anhelo de libertad y la fuerza del deseo laten con intensidad en varios personajes,

principalmente en Adela. Ella es la máxima exponente de la lucha por la libertad individual y la realización de sus instintos vitales y amorosos. Su rebeldía, aunque finalmente aplastada, representa la resistencia a un destino impuesto. También María Josefa, en su locura, verbaliza este deseo irrefrenable de escapar y vivir. Las demás hijas, aunque de forma más contenida o resignada, también albergan sueños de una vida diferente.

- **La injusticia social y las diferencias de clase.** Lorca no elude la crítica a las estructuras sociales de su tiempo. Bernarda muestra un profundo desprecio por aquellos que considera socialmente inferiores: sus criadas, a las que recuerda constantemente su lugar; la mendiga, a la que expulsa con dureza; o pretendientes de sus hijas que no cumplen con sus estándares de “clase”, como fue el caso de Enrique Humanes para Martirio. La desigualdad económica es un factor determinante en la trama: Angustias es la única con posibilidades de casarse gracias a su herencia, lo que la convierte en objeto de la codicia de Pepe el Romano y de la envidia de sus hermanas.
- **El odio, la envidia y la violencia.** Estos sentimientos oscuros impregnan las relaciones dentro de la casa, convirtiéndola en un verdadero infierno. La envidia entre las hermanas, especialmente por la figura de Pepe el Romano, es una fuerza corrosiva. Martirio siente una envidia destructiva hacia Adela, y todas, en cierta medida, envidian la aparente suerte de Angustias. El odio se dirige también hacia la figura tiránica de Bernarda. La violencia no es solo física (los bastonazos de Bernarda, el suicidio de Adela), sino también verbal y psicológica, manifestándose en insultos, amenazas y una constante tensión emocional.
- **La muerte como presencia constante y destino trágico.** La muerte enmarca la obra, que se inicia con un funeral y concluye con un suicidio. El luto riguroso, el color negro omnipresente en la vestimenta, las campanas doblando a muerto, el lenguaje y los múltiples símbolos (como el pozo o el caballo oscuro) contribuyen a crear una atmósfera fúnebre y opresiva. La muerte no es solo un evento, sino una presencia que tiñe la vida de los personajes, representando para Adela el único escape posible ante la aniquilación de sus esperanzas.
- **El simbolismo lorquiano:** Para vehicular estos temas, Lorca se sirve de un rico y complejo lenguaje simbólico que impregna toda la obra, desde los nombres de los personajes hasta los colores, los elementos naturales y los objetos cotidianos.
 - **La casa.** Símbolo del encierro, la opresión, la tumba en vida.
 - **El bastón de Bernarda.** Representa su poder tiránico y autoritario, un símbolo fálico de su dominio.
 - **El color blanco.** Inicialmente asociado a la pureza impuesta y a la fachada social, sufre una degradación a lo largo de la obra (de “blanquísima” a “ligeramente azuladas” las paredes), simbolizando la pérdida de esa pureza y la contaminación moral.
 - **El color negro.** Símbolo del luto, la muerte, la represión y la tristeza.
 - **El color verde (vestido y abanico de Adela).** Representa la rebeldía, la juventud, la esperanza y la vitalidad de Adela, pero en la simbología lorquiana también está asociado trágicamente con la muerte.
 - **El calor.** Simboliza la pasión reprimida, la tensión sexual que se acumula en la casa y el ambiente opresivo e irrespirable.
 - **El agua.** Es un símbolo polisémico. El agua estancada del pozo connota la muerte, el veneno y la represión de la vida. En contraste, el agua que fluye, el río o el mar (anhelados por María Josefa y Adela), simbolizan la

vida, la libertad, la fertilidad y la pasión desatada. La sed de las hijas es un claro indicio de su deseo sexual frustrado.

- **El caballo.** Especialmente el caballo garañón que cocea en el corral, simboliza la fuerza bruta de la naturaleza, el instinto sexual masculino, la pasión indómita y la figura de Pepe el Romano.
- **La luna.** Aunque menos explícita que en otras obras de Lorca, su presencia (o la oscuridad de la noche) se asocia con el erotismo, el misterio y la muerte.
- **Las campanas.** Su sonido marca el inicio y el final de la obra, asociadas directamente con la muerte y el luto.

En conclusión, *La casa de Bernarda Alba* es mucho más que un “drama de mujeres en los pueblos de España”. Es una profunda indagación sobre la naturaleza del poder, las devastadoras consecuencias de la represión en todas sus formas, y la lucha inherente al ser humano por la libertad y la realización personal. A través de una estructura impecable, personajes inolvidables y un lenguaje que fusiona realismo y poesía, Federico García Lorca crea un microcosmos que refleja las tensiones de su época, pero que, por la universalidad de sus temas, sigue interpelando y conmoviendo al público actual. La obra es un testimonio perdurable de la capacidad del teatro para ser, al mismo tiempo, documento social y metáfora de la condición humana.

3. LENGUAJE DRAMÁTICO Y SU VALOR POÉTICO EN LA CASA DE BERNARDA ALBA.

El Lenguaje en *La casa de Bernarda Alba*: Entre el Realismo Crudo y la Poesía Desgarrada

Federico García Lorca, al referirse a *La casa de Bernarda Alba*, manifestó su intención de crear un “documento fotográfico”, aspirando a un “¡Realismo puro! ¡Ni una gota de poesía!”. Sin embargo, una de las grandezas de esta obra cumbre del teatro español del siglo XX radica precisamente en la extraordinaria fusión de un lenguaje que, si bien se ancla en la realidad más cruda, está imbuido de una profunda y desgarradora carga poética. Este lenguaje no solo define a los personajes y el ambiente asfixiante de la casa, sino que eleva el drama particular de una familia andaluza a una tragedia de resonancias universales.

La Ilusión del Realismo: Un “Documento Fotográfico” con Alma Poética

La aspiración de Lorca a un “documento fotográfico” se refleja en varios aspectos del lenguaje. La obra está escrita predominantemente en prosa, una prosa que a menudo es “bruñida, de laconismo hiriente”, con diálogos que Dámaso Alonso elogió por su “perfección lacónica, escueta, matemática”. Lorca afirmó haber suprimido “muchas cosas en esta tragedia, muchas canciones fáciles, muchos romancillos y letrillas. Quiero que mi obra tenga severidad y sencillez”. Este afán de realismo se manifiesta en la captación del habla popular andaluza, con sus giros, refranes y expresiones características. Escuchamos insultos y maldiciones (“¡Mala puñalada te den, mosca muerta!”), vulgarismos y el eco de la vida rural.

No obstante, este realismo lorquiano no es un mero naturalismo o costumbrismo superficial. Lorca trasciende la simple imitación para ofrecer un “realismo trascendido”, donde la palabra se carga de múltiples significados y la poesía emana de la propia tensión dramática y de la esencia de los personajes. Como el propio Lorca dijo: “El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera”.

Características del Lenguaje Dramático Lorquiano

El lenguaje en *La casa de Bernarda Alba* es una amalgama de elementos que, en conjunto, crean un estilo único y poderoso:

1. **Raíz Popular y Andaluza:** El diálogo está impregnado del habla andaluza, no en una imitación folclorista, sino captando su “esencia”. Esto se observa en el uso de expresiones idiomáticas, refranes (“Más vale onza en el arca que ojos negros en la cara”, dice Angustias), y una sintaxis que a menudo refleja la oralidad. La Poncia es un claro exponente de esta sabiduría popular, con un lenguaje directo y a menudo crudo.
2. **Estilización Poética:** Lorca depura y estiliza este lenguaje popular, elevándolo mediante el uso de recursos poéticos. Las réplicas son a menudo cortas, rápidas y sentenciosas, cargadas de intensidad. Abundan las metáforas, los símbolos y las imágenes de gran plasticidad. Por ejemplo, la casa es descrita por las hijas y criadas como “convento”, “presidio” o “infierno”, metáforas que condensan la atmósfera de opresión. La Poncia utiliza imágenes visuales impactantes, como cuando describe a Adela “temblona, asustada, como si tuviera una lagartija entre los pechos”.
3. **Lenguaje como Reflejo del Carácter y la Jerarquía Social:** Cada personaje habla según su condición y su psicología.
 - **Bernarda:** Su lenguaje es autoritario, lleno de imperativos (“¡Silencio!”), preguntas incisivas y sentencias inapelables que reflejan su tiranía y su obsesión por el control y la honra. Sus intervenciones son “rápidas, secas y cortantes”.
 - **Las Hijas:** Su habla a menudo transmite tedio, frustración y anhelos reprimidos. Adela, la más rebelde, estalla con violencia verbal (“¡Mi cuerpo será de quien yo quiera!”), mientras que Magdalena y Amelia muestran una desesperación más contenida y resignada. Martirio, por su parte, utiliza un lenguaje cargado de rencor e insinuaciones.
 - **La Poncia:** Su lenguaje es rico en expresiones populares, refranes y una sabiduría práctica teñida de resentimiento. Sus advertencias a Bernarda están llenas de imágenes premonitorias (“Hay una tormenta en cada cuarto”).
 - **María Josefa:** La abuela, en su aparente locura, se expresa a través de un lenguaje poético y simbólico, a menudo infantil y lírico, que desvela las verdades ocultas de la casa y los deseos de libertad y amor de sus nietas.
4. **Simbología y Metáforas Visuales:** El lenguaje está cargado de simbolismo. Elementos como el bastón de Bernarda (poder), la casa (encierro), los colores (el blanco de las paredes como pureza impuesta que se degrada, el negro del luto, el verde del vestido de Adela como rebeldía y muerte), el calor (pasión reprimida), el agua (vida, deseo sexual) y el caballo (fuerza del instinto, erotismo)

masculino) se mencionan y adquieren un profundo valor simbólico que enriquece la comprensión de la obra.

Valor Poético y Función Dramática del Lenguaje

El valor poético del lenguaje en *La casa de Bernarda Alba* no es un mero adorno, sino un componente esencial de su estructura y su impacto dramático:

- **Creación de Atmósfera:** Las palabras contribuyen decisivamente a crear la atmósfera densa, opresiva y cargada de tensión que define la obra. El silencio impuesto por Bernarda es tan elocuente como sus palabras.
- **Revelación del Subtexto:** A través de metáforas, imágenes y el tono de los diálogos, Lorca revela los conflictos internos de los personajes, sus deseos ocultos y sus miedos más profundos, aquello que no se atreven a expresar abiertamente.
- **Intensificación Dramática:** Los estallidos de lenguaje poético o las frases sentenciosas y cargadas de simbolismo actúan como catalizadores de la tensión, marcando puntos de inflexión en la trama y anticipando la tragedia. El “cantar de los segadores” que llega desde el exterior, por ejemplo, contrasta con el encierro y aviva los deseos de las hijas.
- **Universalización de la Tragedia:** El tratamiento poético del lenguaje permite que el drama particular de esta familia andaluza trascienda su contexto específico y se convierta en una reflexión universal sobre la opresión, la lucha por la libertad, la tiranía del honor y las consecuencias devastadoras de la represión de los instintos humanos.

En definitiva, el lenguaje de *La casa de Bernarda Alba* es una obra de arte en sí mismo. Lorca, con maestría, teje un diálogo que es a la vez realista en su superficie y profundamente poético en su esencia. Es esta dualidad la que confiere a la obra su fuerza perdurable y su capacidad para seguir conmoviendo e interpelando al espectador contemporáneo, demostrando que, incluso en la búsqueda del “documento fotográfico”, la mirada del poeta puede transformar la realidad en pura poesía dramática.
