

## EL ESPÍRITU TRÁGICO EN *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

*Rocío Rubio Moirón*  
*Instituto Bilingüe de Burgas „G. S. Rakovski“*

## THE TRAGIC SPIRIT IN *THE HOUSE OF BERNARDA ALBA*

*Rocío Rubio Moirón*  
*G. S. Rakovski Bilingual Institute at Burgas*

Federico García Lorca had a deep knowledge of Classical Literature and he often defended the need to recover the spirit of Greek tragedy. Most literary critics agree on the existence of a tragic character in *Yerma* and *Bodas de sangre*, plays that Lorca identified as tragedies. However, because the author added the subtitle “drama” to this play, there still is disagreement about whether it is possible to consider *La casa de Bernarda Alba* as a real tragedy.

**Key words:** García Lorca, tragedia, drama

Federico García Lorca fue un gran conocedor de la literatura clásica y un entusiasta defensor de la necesidad de recuperar el espíritu de la tragedia antigua (Camacho Rojo 2006). Este espíritu trágico, entendido como una lucha interior del personaje que mantiene la tensión sin llegar a destruirse, está presente en toda la obra de Lorca, tanto en la poética como en la teatral (Alonso Valero 2006).

En este trabajo pretendo llevar a cabo un estudio sobre la influencia que el modelo de la tragedia griega ha podido tener en su obra *La casa de Bernarda Alba*. Con el objetivo de que mi estudio resulte lo más completo posible, he considerado apropiado abordar tres aspectos concretos de la obra: la problemática del subtítulo “drama”, los elementos estructurales y los personajes (con especial atención al papel de la mujer).

Cuando Lorca escribe *Bodas de sangre* y *Yerma*, tiene en mente que formen parte de una trilogía dramática de la tierra española, pero su plan se ve alterado sobre la marcha y nunca llega a escribir esa tercera tragedia que cerraría la trilogía. El propio autor, en algunas entrevistas, habla de ella poniéndole título: “Quisiera terminar la trilogía de *Bodas de sangre*, *Yerma*

y *El drama de las hijas de Loth*. Me falta esta última. Después quiero hacer otro tipo de cosas” (Soria Olmedo 1989). No es éste el único título que barajó, en otras entrevistas se refirió a ella como *La destrucción de Sodoma*. Algunos autores apuntan que el motivo por el que no llegó a terminarla es que se dio cuenta de que casaría mejor con una tragedia de tema bíblico.

Existe una cierta polémica en torno a la cuestión de si *La casa de Bernarda Alba* puede o no ser considerada una auténtica tragedia, a pesar del subtítulo elegido por su autor para designarla: “drama de mujeres en los pueblos de España”.

Una buena parte de la crítica que se ha dedicado al estudio de la obra de Lorca no encuentra problemas a la hora de incluirla en el género trágico. Algunos incluso apuntan la teoría de que *La casa* fuese diseñada por el autor como la sustituta de *Las hijas de Loth* en el conjunto de tragedias rurales planeado por Lorca. Sirva de ejemplo Antonia Carmona Vázquez, que no duda en hablar de “la trilogía lorquiana formada por *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*” (Carmona Vázquez 2006), dando por sentado que en los tres casos estamos ante auténticas tragedias. También John Walsh (1988: 279 – 297) habla de tragedia rural para referirse a *La casa* y la incluye, junto a *Bodas* y *Yerma*, en la trilogía escrita por Lorca.

Manuel Altolaguirre (1975) introduce una pequeña variante en el título de la obra al referirse a ella como *Las hijas de Bernarda Alba* en vez de *La casa de Bernarda Alba*, pero no es éste indicio suficiente para considerar que se trate de dos obras distintas. Una vez aclarado este punto, resulta interesante destacar que Altolaguirre no sólo califica la obra de Lorca como “su última tragedia inédita y sin estrenar”, sino que también recoge las palabras del propio autor: “He suprimido muchas cosas en esta tragedia, muchas canciones fáciles, muchos romancillos y letrillas. Quiero que mi obra teatral tenga severidad y sencillez” (1975: 241).

El simple hecho de que el granadino se refiera a su obra como una tragedia aun habiéndola subtulado drama, podría considerarse argumento suficiente para zanjar la polémica, probando que el propio autor no establecía una tajante diferencia entre ambos términos. Pero no todos los críticos se dan por satisfechos con esta explicación. Encarna Alonso Valero (2006), en una nota a pie de página, recoge la opinión de dos autores que consideran que *La casa de Bernarda Alba* está más cerca del drama que de la tragedia. Andrés Soria Olmedo (1989) y Miguel García Posada (1985) esgrimen como argumento que el hecho de que Lorca quisiese titularla drama tiene especial relevancia, porque estamos ante un autor extremadamente preciso en la elección de los epígrafes.

En respuesta a esta teoría, me gustaría llamar la atención sobre un dato que ya he mencionado más arriba y que no debería pasarse por alto. La tercera obra que Lorca tenía en mente para la trilogía de tragedias rurales, aunque nunca llegó a ser escrita, recibió varios títulos en las diferentes ocasiones en que el autor se refirió a ella. Entre todos, destaca uno que puede aportar algo de luz a la cuestión que ahora nos ocupa, *El drama de las hijas de Loth*. Lorca no llegó a escribirla, pero tenía en mente su argumento y estructura, por eso me parece notorio que en el título aparezca el término “drama” cuando el propio autor ha dejado bien claro que esta obra formaría parte de la trilogía de tragedias. La cuestión que se plantea ahora es evidente: si Lorca no tenía reparos en considerar *El drama de las hijas de Loth* una tragedia similar a la que encontramos en *Bodas y Yerma*, ¿es realmente significativo el subtítulo de drama que presenta *La casa de Bernarda Alba* para defender la no inclusión de esta obra en el género trágico?

La polémica no está del todo cerrada, porque resulta extraño que perteneciendo al mismo género las tres obras, subrayase tan claramente la relación que existe entre *Bodas de sangre* y *Yerma* subtitulándolas como tragedia (tragedia en un caso y poema trágico en el otro) para desmarcarse después en *La casa*, a la que califica de drama. Si, tal y como Soria Olmedo y García Posada mantienen, Lorca era un hombre exigente y preciso en lo que a la elección de epígrafes se refiere, tenía que existir alguna razón para inclinarse por el subtítulo de drama.

Una explicación convincente podemos encontrarla en la introducción que Joaquín Forradellas hace a *La casa de Bernarda Alba* (2006). En estas líneas, Forradellas atribuye a la influencia del público la elección que el autor hace del subtítulo. Lorca dedicó varias entrevistas a hablar de los espectadores que acuden al teatro y declara abiertamente su rechazo al público burgués. Muestra su deseo de escribir para el pueblo, de “dar entrada al público de alpargatas” (Soria Olmedo 1989).

El autor granadino pretende impulsar una renovación en el seno de la producción teatral española. Quiere hacer un teatro nuevo para ese público procedente del pueblo. Sin embargo, gracias a su colaboración como autor y como director de escena en el Club Anfístora y La Barraca, ha tenido la oportunidad de acercarse a los gustos del vulgo, y sabe que la única manera de conseguir la renovación ideológica que pretende es respetando las formas, dirigiéndose al público mediante un código que éste pueda reconocer y una estructura que no lo aleje de la representación. Ha sabido ver que “las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral” (Soria Olmedo 1989). Aquí está la clave de lo

que apunta Forradellas. Lorca quería transmitir un mensaje de crítica social que el público difícilmente hubiese tolerado si se presentaba bajo el aspecto de teatro experimental. Prueba de ello era el escaso éxito cosechado por las obras de Valle-Inclán, Grau y Unamuno. Para lograr su propósito, necesitaba mantener el formato de las obras teatrales que triunfaban en ese momento, los dramas rurales.

Pero tampoco podemos decir que *La casa* refleje fielmente las características propias del drama rural, porque carece del melodramatismo y los tópicos sobre el mundo rural propios del subgénero. La obra de Lorca esconde un lenguaje simbólico mediante el cual lleva a cabo una crítica de la sociedad patriarcal, que sólo conduce al sufrimiento y la infelicidad. Se opone al matrimonio no entendido como relación personal, sino como contrato social encaminado a conservar y aumentar el patrimonio familiar.

Con todo y pese a las diferencias, no son pocos los autores que han querido señalar la íntima relación que une a *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*. Entre estos autores se encuentra Ricardo Doménech (1985), quien considera que se trata sólo de diferencias superficiales y que se pueden reconocer en *La casa* una serie de características más propias de la tragedia que de ningún otro género, lo cual nos lleva a la siguiente cuestión: ¿cuánto hay de tragedia en *La casa de Bernarda Alba*?

Tomando como base la *Poética* de Aristóteles (2002), en la que el autor griego fija las características del género trágico, podemos hablar de seis elementos fundamentales en toda tragedia: el argumento, los caracteres, el pensamiento, la elocución, el espectáculo y la melodía. A continuación, me dispongo a analizar en *La casa* la presencia o ausencia de cada uno de estos elementos.

De todos ellos el más importante es el argumento, el conjunto de las acciones, porque “la tragedia es imitación no de hombres sino de una acción y de una vida” (Aristóteles 2002: 45). Una de las primeras características del argumento de una tragedia es que trata una acción seria y completa, entendiendo por completa que cuenta con un principio, un medio y un final. Debe tener aspecto de unidad y no resultar excesiva, es decir, tiene que poder retenerse en la memoria. Aristóteles recomienda que la acción no se prolongue más allá de tres días ni se desarrolle en más escenarios de los que sea verosímil recorrer en ese tiempo.

Si aplicamos estos datos a *La casa* veremos que sí trata una acción seria y completa. La acción sucede en un día: el acto primero comienza casi al final de la mañana; el acto segundo al sonar las tres de la tarde; y el tercer y último acto tiene lugar al anochecer. En cuanto al escenario, toda

la acción se desarrolla en el interior de la casa, aunque también son numerosas las referencias por parte de los personajes a sucesos que están teniendo lugar en la calle. La elección del momento en que comienza la acción no es, en absoluto, fruto del azar. Lorca elige el día del entierro del marido de Bernarda, porque es a partir de entonces cuando ella asume el control absoluto de la casa y de la vida de sus hijas, condenándolas al más estricto encierro. Y tampoco es azaroso el final de la obra (la muerte de Adela y la reacción de Bernarda ordenando silencio a sus hijas y a la criada) porque con este primer intento fallido de escapar al control materno se completa la acción. A partir de este momento nadie osará desafiar las órdenes de Bernarda.

Otro de los elementos siempre presentes en el argumento de la tragedia es la peripecia, el cambio verosímil de un estado de cosas a otro. En la obra que nos ocupa, la peripecia la constituye el desafío de Adela al control tiránico de su madre. Imprescindible también en el argumento trágico es el reconocimiento o anagnórisis, el paso de la ignorancia al conocimiento, que conduce al héroe a la catarsis, a la expurgación de las pasiones que lo destruyen. Las acciones en las que el personaje se ve envuelto despiertan en él sentimientos de temor o compasión que le hacen darse cuenta de su conducta errónea y lo empujan a un cambio liberador, no sólo para él, sino también para el público que contempla el espectáculo y que, de alguna manera, se identifica con el héroe. Aristóteles denomina a esta transformación “catarsis”.

En *La casa de Bernarda Alba* no podemos decir que se llegue a producir la catarsis, porque la actitud de Bernarda no sufre ningún cambio al final de la obra. La muerte de su hija pequeña no le ha enseñado nada, no hay compasión por la difunta ni lágrimas, e incluso prohíbe a las demás que lloren a su hermana. Lo único que de verdad le preocupa es ocultar a los vecinos que Adela ha perdido su virginidad. La intención de Lorca al obviar la catarsis podría ser, como bien indica Joaquín Frradellas (García Lorca 2006: 39), no purificar al público, sino inculparlo. La auténtica responsable de la muerte de Adela no es Bernarda, sino la sociedad machista que somete a las mujeres a injustas y ancestrales normas de comportamiento en las que prima más la apariencia y las formas que la búsqueda de la felicidad.

En esta misma línea se sitúa Carlos Feal Deibe al afirmar que la tragedia lorquiana se distingue por la ausencia de anagnórisis del personaje y que esta ceguera “exige ser sustituida por la conciencia aguzada del espectador (o lector) el cual contempla la catástrofe ocasionada no sólo por la incontenible invasión de lo instintivo, sino también por ideologías o

razones de procedencia social” (Feal Deibe 1989: 16). Un poco más adelante, este autor continúa diciendo que lo que el público experimenta es “no tanto una purgación de sus afectos cuanto una remoción y reorganización profunda de los mismos”. Aunque el elemento catártico esté ausente en la obra de Lorca, mantiene ésta una intención similar a la de las antiguas tragedias griegas, porque actúa como una suerte de psicoterapia que permite al espectador ampliar su visión del mundo.

Cita Aristóteles otros dos elementos característicos del argumento trágico: el patetismo y el desenlace trágico. Se entiende por patetismo una acción de naturaleza destructiva o dolorosa; en *La casa* dicha acción la protagoniza Adela al desafiar la autoridad de su madre y verse en secreto con Pepe, su futuro cuñado. El patetismo reside en la certeza de que esta relación no puede acabar bien, la propia Adela sabe que no podrá evitar el matrimonio de su hermana con Pepe, pero aún así está dispuesta a convertirse en su querida con tal de abandonar la casa de Bernarda: “Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea (...) me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado” (1985: 107).

El desenlace trágico, que viene siempre provocado por un gran error del héroe, en este caso resulta absurdo, porque sucede como resultado de un equívoco. Adela se suicida porque cree que su madre ha matado a Pepe, cuando en realidad éste ha salido huyendo.

Por lo que se refiere al pensamiento, consiste en presentar al espectador lo que los personajes tienen que decir con respecto a la acción y los juicios que sobre ella quieren emitir; pero el propio Aristóteles reconoce que es una materia de análisis más propia de la política y de la retórica, por eso apenas le dedica espacio. Igual suerte corre la elocución (directamente relacionada con el pensamiento porque no es más que la traducción en palabras de éste) con todo, considero que merece un breve comentario ver como Lorca aplica las características del lenguaje propio de la tragedia a la obra que estamos estudiando.

En el género trágico el lenguaje debe mantenerse lejos del habla común, aunque sin que ello afecte a la claridad. La razón es simple, los personajes de la tragedia son nobles y la acción que trata es seria, un lenguaje propio del vulgo no se corresponde con el habla de los nobles, ridiculizaría la acción y se alejaría de la verosimilitud que exige el género. Son muchas las referencias a la posición social de la familia de Bernarda Alba: “eso tiene la gente que nace con posibles” (1985: 60); “los hombres de aquí no son de su clase [refiriéndose a sus hijas]” (1985: 64), etc. Tomando

esto en consideración, podría decirse que las protagonistas de la obra son en cierto sentido “nobles”, aunque eso sí, de una nobleza muy inferior a la que nos tiene acostumbrada la tragedia griega. Tal vez teniendo en cuenta esto, en *La casa* se han reducido al máximo los vulgarismos y apenas aparecen algunos términos propios del habla andaluza.

Dentro de la melodía o composición musical se hace imprescindible dedicar unas líneas al papel que juegan los cantos corales en la obra de Lorca. Aunque su papel no se corresponde exactamente con el que cumplía el coro en la tragedia griega (en un principio era un actor más del drama) algunas de las características que conservan nos permiten sostener que cumplen una función muy similar. Fundamentalmente, actúan como elementos premonitorios de lo que va a suceder o representan el estado emocional y los deseos ocultos de los personajes. Así ocurre, por ejemplo, con el coro de los segadores en el acto segundo (1985: 82) que hace exclamar a Adela: “Me gustaría poder segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muerde”.

Mucho se ha escrito acerca de las razones que llevan a García Lorca a escribir obras con un marcado protagonismo femenino. No quiere esto decir que la figura del hombre no tenga presencia en sus dramas, sino que dicha presencia queda relegada a papeles muy secundarios y en obras como la que aquí nos ocupa, ni siquiera llegan a adquirir presencia física en escena. Antonia Carmona Vázquez (2006) alude a este tema en su artículo “Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: la mujer, eje central del teatro de ambos autores” y las hipótesis que recoge de otros investigadores van desde la interpretación en clave autobiográfica de la frustración amorosa de sus heroínas como una manifestación de la frustración sexual del propio autor, hasta posturas más feministas, que le atribuyen un profundo conocimiento del universo femenino. Interesante resulta también la aportación de John Walsh (1988: 279 – 297) quien sugiere que la inclinación de Lorca por protagonistas femeninas estaba condicionada por la influencia que en los años treinta tenía la mujer en la economía del teatro (no hay que perder de vista que era la actriz principal la que elegía la obra que se iba a representar). Al escribir la obra, el granadino pensaba en una actriz concreta para el papel protagonista y se trataba siempre de actrices de renombre en el panorama teatral del momento.

Sin llegar a poner en duda la posible influencia de todos estos factores en la predilección de García Lorca por heroínas femeninas, me resulta más convincente la postura de Antonia Carmona. Esta autora defiende que existe una fuerte vinculación entre las obras de los dos trágicos (con este término define en numerosas ocasiones también a Lorca)

y que comienzan las coincidencias por la elección de los protagonistas: “Eurípides y Lorca ponen su palabra al servicio de los oprimidos: en el primero, de este mundo de alienados es parte principal y casi única la mujer; en el segundo, encontramos reunidos bajo este mismo carácter a gitanos, negros, homosexuales y, por encima de ellos, encabezando la tragedia, a la mujer” (1985: 325 – 26). La elección de nuestro autor no responde más que a su deseo de representar a los oprimidos, porque en ellos cobra mayor fuerza la tragedia, y si muestra predilección por las heroínas femeninas es porque se da la circunstancia de que son las mujeres las que con más intensidad sufren el yugo de la opresión social.

Establecida la conexión entre el trágico griego y el granadino, cabe ahora explicar la interpretación profundamente clásica que Lorca hace de las pasiones que mueven a su heroína. En la mentalidad arcaica, cobra más valor la fecundidad que la virginidad, esto es, las heroínas trágicas actúan con frecuencia movidas por el ansia de maternidad o de satisfacción de sus impulsos sexuales. Su definición como mujeres viene dada por su papel de esposas y/o de amantes, por eso el sacrificio de la virginidad se identifica con un modo de salvación y el papel del hombre es sólo relevante en lo que aporta de instrumento para dicha salvación.

Que esta sexualidad descontrolada de las mujeres de Lorca tiene más que ver con el ansia de salvación que con el amor o la lujuria, queda bien demostrado casi al final del acto segundo, cuando Martirio reprende a su hermana por su relación carnal con Pepe diciéndole: “¡He visto cómo te abrazaba!” a lo que Adela responde: “Yo no quería. He ido como arrastrada por una maroma” (1985: 92). No son estas las palabras de una mujer enamorada ni mucho menos controlada por la lujuria. Adela desea a Pepe en lo que éste le puede servir de salvación, de medio para abandonar la casa de su madre en la que se siente presa, y está dispuesta, incluso, a dejar que se case con Angustias y convertirse en su querida: “vamos a dejar que se case con Angustias, ya no me importa, pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana.” (1985: 107) En la misma línea se sitúa la justificación que Adela da a Martirio de por qué se ha lanzado a los brazos de un hombre destinado a convertirse en su cuñado: “He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía” (1985: 106).

El instinto femenino de salvación es más fuerte, incluso, que los lazos de sangre y lleva a Martirio a rechazar a su hermana diciendo: “Mi sangre ya no es la tuya, y aunque quisiera verte como hermana, no te miro ya más que como mujer” (1985: 107). Inmediatamente antes acaba de confirmar que también ella quiere a Pepe, pero no es cierto, no es amor ni

tampoco lujuria lo que la mueve, sino ese mismo instinto de salvación que arrastra a Adela. Sus propias palabras en el acto primero respaldan mi opinión: “Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo (...) tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos” (1985: 65). La diferencia entre las dos hermanas radica en el carácter de cada una: Adela es rebelde y valiente, por eso se ha atrevido a buscar satisfacción para sus instintos; Martirio, en cambio, demuestra continuamente su sumisión a la voluntad materna y no osa desafiarla en ningún momento, antes bien, permite que poco a poco ese sentimiento la vaya consumiendo.

Un último dato que confirma la verdadera naturaleza de la pasión que empuja a Adela es que al final, cuando cree que Pepe ha muerto y con él sus esperanzas de escapar a la voluntad represiva de su madre, la joven toma la decisión de autodestruirse, se suicida.

Nos dice Aristóteles que los personajes de la tragedia deben poseer tres características imprescindibles: ser moralmente buenos, realistas y consistentes. Para que su conducta pueda implicar los errores que le conducirán a la catarsis, es necesario, que el héroe trágico sea moralmente bueno. Sólo así podrá alegar que no hay maldad en su corazón, sino en los actos puntuales que comete cegado por la pasión; y siendo capaz de reconocer la maldad de sus actos, podrá, finalmente, alcanzar la purificación de sus pasiones.

Debe ser también realista, es decir, su participación en la acción ha de resultar verosímil. Esto implica que en la tragedia no debe producirse un cambio brusco de la felicidad a la desdicha ni al contrario. La suerte que corran los personajes dependerá en todo momento de su carácter y comportamiento. En estrecha relación con el realismo está la consistencia del personaje. Los personajes de la tragedia tienen que mantener la coherencia, pueden evolucionar pero no llegar a adquirir una personalidad distinta.

Si tratamos de aplicar estas tres características a los personajes de *La casa*, veremos que se cumplen a la perfección. El personaje de Bernarda es consistente, de hecho, no evoluciona, sino que mantiene su despotismo desde el principio hasta el final: en el primer diálogo del acto primero (1985: 80 – 82) la Poncia presenta a Bernarda como una “mandona”, “dominante” y “tirana de todos los que la rodean” y al final de la obra, en el último acto (1985: 110 – 111) sigue demostrando ese carácter al dar órdenes a sus hijas y a la criada para que oculten las verdaderas circunstancias de la muerte de Adela. No reconoce su culpa en este fatal desenlace e incluso prohíbe a las demás que la lloren.

Es también realista, porque, si bien pudiera parecer que la suya no es la reacción más propia de una madre ante la muerte de su hija, Lorca ha dejado claro en numerosas ocasiones la influencia que ha tenido en el carácter de Bernarda su educación dentro de una sociedad patriarcal y represiva con las mujeres. Con sus comentarios, queda patente la importancia que otorga a la imagen pública y a la opinión que puedan tener los demás: “yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar” (1985: 97). “Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles” (1985: 60). En otra ocasión en que la criada ha sacado al patio a María Josefa, Bernarda le dice que tenga cuidado con ella para que no se acerque al pozo, pero no por miedo a que se pueda caer dentro, sino porque “desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana” (1985: 61). El último ejemplo que he escogido para ilustrar el peso de la sociedad en el carácter de Bernarda, me parece especialmente significativo para entender el por qué de su reacción ante la muerte de Adela. Al comienzo del acto tercero salen Prudencia y Bernarda hablando. Esta última le está relatando cómo su marido ha dejado de hablarse con su hija por una ofensa que no queda del todo claro en qué consiste, y la reacción de Bernarda es la de alabar esta decisión y añadir “una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga” (1985: 95). En Bernarda no es tan fuerte el instinto maternal como el de salvaguarda de su imagen social, por eso es verosímil que se muestre más preocupada por fingir la virginidad de su hija que por lamentar su muerte.

Por último, nos resta hablar del carácter moral de Bernarda. Como he apuntado más arriba, la catarsis no tiene lugar en esta obra porque ella no reconoce su error, lo cual estaría indicando que el personaje no es moralmente bueno. Pero considero que la clave aquí no reside en el hecho de que Bernarda no sea moralmente buena, sino en que tampoco es moralmente mala. Su conducta, como he intentado demostrar en las líneas que preceden, es el resultado de la sociedad en que vive y si no reconoce su error es porque no considera que haya cometido ninguno. Desde siempre le han enseñado que las mujeres tienen un papel que cumplir en la sociedad: “y que pague la que pisotea su decencia” (1985: 92). Lorca no deja que se cumpla la catarsis, no tanto porque quiera castigar a Bernarda, como porque quiere impedir que a través de ella el espectador se purifique. El público es miembro de esa sociedad que ha convertido al personaje en lo que es, por tanto, es más responsable de los errores de Bernarda que ella misma.

Las hijas y la criada son personajes de escaso interés para este análisis, porque actúan como secundarios y a lo largo de toda la obra su

carácter no evoluciona; se someten al dominio de Bernarda sin que sus puntuales muestras de desacato resulten significativas. Sólo una de las hijas escapa a esta definición, Adela, que logra compartir con su madre el protagonismo de la obra.

En el análisis del carácter de la menor de las hermanas, es oportuno hacerse una primera pregunta: ¿es Adela moralmente mala? Yo no lo creo. Ella como Medea, es consciente de la maldad de su conducta, pero la pasión que la empuja le arrebató también el control de sus actos: “Martirio, Martirio, yo no tengo la culpa” (1985: 107) dice a su hermana intentando justificarse; y un poco después destilan sus palabras lo que parecen ser notas de autocompasión: “Nos enseñan a querer a las hermanas. Dios me ha debido dejar sola en medio de la oscuridad, porque te veo como si no te hubiera visto nunca” (1985: 108). Al igual que con Bernarda descargaba el autor el peso de sus actos en la sociedad que la había educado, podemos intuir que tras los errores de Adela se oculta la pasión que la domina y que no responde más que a los instintos naturales de la mujer.

En cuanto al realismo del personaje y su coherencia, Adela cumple estrictamente con las cualidades descritas por Aristóteles en su *Poética*. Es realista porque, siendo una mujer joven resulta verosímil que intente rebelarse cuando su madre le anuncia que su juventud se va a marchitar entre los muros de la casa: “en ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle” (1985: 60) y es también coherente, porque evoluciona pero sin llegar a transformar radicalmente su personalidad. Antes de la escena en la que rompe el bastón de su madre y con él, simbólicamente, su sometimiento a ella, ya ha dado muestras importantes de ese carácter rebelde: utiliza un abanico con flores rojas y verdes (1985: 60), viste un traje verde cuando todas están de luto (1985: 66), se niega a resignarse ante la expectativa de pasar toda su juventud encerrada en casa (1985: 69), se enfrenta a Poncia cuando ésta amenaza con delatar sus encuentros con Pepe (1985: 78 – 79) y, lo que supone un desafío máximo a la autoridad materna, se entrega carnalmente a él (1985: 108).

En conclusión, podemos decir que se ocultan en *La casa de Bernarda Alba* tantos rasgos propios del género trágico (tal y como Aristóteles lo entendió) que no sería verosímil creer que respondan a la mera casualidad. Es indudable que Lorca quiso insuflar a su obra el mismo espíritu del que gozaron las grandes tragedias de los poetas griegos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Valero 2006:** Alonso Valero, E. Lo trágico: Lorca y Nietzsche. // Camacho Rojo, J. M. *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006, 131 – 146.
- Altolaguirre 1975:** Altolaguirre, M. Nuestro teatro // F. Caudet *Hora de España: Antología*. Madrid: Turner, 1975, 233 – 241.
- Aristóteles 2002:** Aristóteles. *Poética*, edición de A. López Eire. Madrid: Istmo, 2002.
- Camacho Rojo 2006:** Camacho Rojo, J.M. // Camacho Rojo, J.M. *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006.
- Carmona Vázquez 2006:** Carmona Vázquez, A. Elementos míticos en el teatro de Eurípides y F. García Lorca // Camacho Rojo, J. M. *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006, 323 – 345.
- Doménech 1985:** Doménech, R. “*La casa de Bernarda Alba*” y el teatro de García Lorca. Madrid: Cátedra, 1985.
- Feal Deibe 1989:** Feal Deibe, C. *Lorca: Tragedia y mito*. Ottawa: Devohouse Editions, 1989.
- García Lorca 2006:** García Lorca, F., *La casa de Bernarda Alba*, edición de Forradellas, J. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- García Lorca 1985:** García Lorca, F., *La casa de Bernarda Alba*, edición de García-Posada. M. Madrid: Castalia, 1985.
- Materna 1988:** Materna, L., Los códigos genéricos sexuales y la presentación de la mujer en el teatro de García Lorca // Loureiro A. G. *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 1988, 263 – 279.
- Rodríguez Adrados 1972:** Rodríguez Adrados, F. *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona: Planeta, 1972.
- Romo Feito 2000:** Romo Feito, F. Paradoja y teoría de la tragedia en la *Poética* aristotélica. // *Theatralia*, 2000, III, 161 – 177.
- Rubio 1980:** Rubio, I. Notas sobre el realismo de *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca. // *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1980, IV, 169 – 182.
- Ruíz Ramón 1986:** Ruíz Ramón, F. Espacios dramáticos en *La casa de Bernarda Alba* // *Gestos*, I, 1986, 87 – 100.
- Soria Olmedo 1989:** Soria Olmedo, A. *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar, 1989.
- Walsh 1988:** Walsh, J. Las mujeres en el teatro de Lorca // Loureiro A. G. *Estelas, laberintos, Nuevas Sendas: Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 1988, 279 – 297.