Realidad y misterio

(Notas sobre el espacio escénico en *Bodas de Sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba)*

Partimos en estas notas de algunos supuestos —comprobaciones y resultantes de anteriores trabajos sobre el teatro de García Lorca, tanto propios como ajenos [1]— que, en síntesis, podemos resumir en estos tres puntos:

1.º) Al margen de que el estricto uso de la palabra *trilogía* sea discutible, una poderosa unidad —en la forma y en el contenido— enlaza *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba.*

2.º) Dichas obras responden a una búsqueda —y son un gran hallazgo— de la moderna tragedia española.

3.º) Esa búsqueda se lleva a cabo desde una estética neosimbolista, lo que comporta: a) la recreación y actualización de determinados mitos; b) la identificación de la representación teatral con un ritmo mágico [2].

Otros rasgos cabe deducir, inmediata y espontáneamente, de cuanto precede. Así, la profunda diferencia entre las citadas tragedias lorquianas y ese *teatro rural* que tiene sus orígenes en el realismo del siglo XIX y llega hasta López Pinillos, Benavente, etc. O bien, la semejanza —no menos profunda— con el teatro mítico y galaico de Valle-Inclán: del diálogo, o mejor, de la íntima discusión de García Lorca con el teatro valleinclaniano nacen estas tres obras, con las que, finalmente, conseguirá ir bastante más lejos que su maestro en lo que al renacer de la tragedia española se refiere [3].

La interpretación crítica que aquí proponemos del espacio escénico en *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* se inserta en estas coordenadas generales.

[1] *Entre los ajenos, debo recordar: Gustavo Correa,* La poesía mítica de Federico García Lorca, *Madrid, Gredos, 1970 (la primera ed., en University Oregon Press, es de 1957). Francis Fergusson: «Don Perlimplín: el teatro-poesía de Lorca», en: Ildefonso M. Gil (ed.),* Federico García Lorca, *Madrid, Taurus, 1973, pp. 175-185. Angel Alvarez de Miranda,* La metáfora y el mito, *Madrid, Taurus, 1963. Entre los propios: «Federico García Lorca:* La casa de Bernarda Alba» *(Acto III, escenas 7.ª y 8.ª)»,* II Simposio de Lengua y Literatura, *Valencia, 1982, pp. 103-121. «Símbolo, mito y rito en* La casa de Bernarda Alba» *en la obra colectiva:* «La casa de Bernarda Alba» y el teatro de García Lorca, *Madrid, Cátedra, 1985, pp. 187-209. En dicha obra colectiva, y sobre la mencionada tragedia, véase asimismo: Francisco Ynduráin,* «La casa de Bernarda Alba»*: ensayo de interpretación»; Miguel García Posada, «Realidad y transfiguración artística en* La casa de Bernarda Alba»*; y John Crispin,* «La casa de Bernarda Alba *dentro de la visión mítica lorquiana».*

[2] *Si no extiendo tal valoración a otras obras, es porque el hacerlo nos apartaría del tema aquí elegido. Pero los componentes mágicos señalados pueden reconocerse en* Amor de Don Perlimplín, *como F. Fergusson ha puesto de relieve (cf. art. cit.) y en* Así que pasen cinco años *y* Doña Rosita la soltera, *como creo haber mostrado a mi vez (cf. «Aproximación a* Así que pasen cinco años», Estudios en honor a Ricardo Gullón, *Society of Spanish and Spanish-American Studies, The University of Nebraska-Lincoln, 1984, pp. 101-114. «Nueva indagación en* Doña Rosita la soltera», Anales de Literatura Española Contemporánea, *núm. homenaje a Federico García Lorca, en prensa).*

[3] *Para comprender en profundidad la relación de García Lorca con el teatro de Valle-Inclán, es obligado punto de partida: Antonio Buero Vallejo, «García Lorca ante el esperpento», en :* Tres maestros ante el público, *Madrid, Alianza Editorial, 1973.*

I. Sentimiento mágico del espacio

Siendo García Lorca un autor tan ampliamente estudiado, sorprende la escasa curiosidad que el espacio escénico de su teatro ha despertado en los críticos. Tal vez se debe —cuando menos, en parte— a que Lorca rehúye en las acotaciones cualquier exceso descriptivo. Las suyas son acotaciones rápidas, nerviosas. Ahora bien, nos equivocaríamos si no advirtiéramos en ellas —a la par que en los diálogos y en las acciones— una concepción muy rigurosa del ámbito, el color, la línea, en que los textos dramáticos deben plasmarse. Diré más aún: el modo lorquiano de entender la plástica y el espacio escénicos es, en verdad, original y profundo, y resulta sobremanera revelador de la totalidad de su arte dramático.

Como excepción de ese desinterés, merecen recordarse las páginas que a ello dedica su hermano en *Federico y su mundo*[4], ocupándose allí del espacio, primero, en un sentido general, y después, con particular referencia a *La casa de Bernarda Alba.* Francisco García Lorca utiliza la expresión antinómica «dentro-fuera», y dado que aquí nosotros la vamos a usar también, aunque con un significdo diferente, resulta necesario —por partida doble— que empecemos resumiendo sus observaciones.

Para Francisco García Lorca, ese juego antinómico dentro/fuera se basa en esto: «La importancia de la relación que se establece entre lo que sucede fuera del ámbito visible de la escena y lo que está sucediendo ante los ojos del espectador»[5]. Y seguidamente nos ofrece las comprobaciones que, numeradas ahora por nuestra cuenta, dicen así:

1.º) «El escenario queda como abierto, no sólo hacia el espectador, sino hacia el trasmundo que rodea la escena».

2.º) «Muchas veces el espacio escénico creado por Federico es un lugar de tránsito: el personaje viene de un sitio, que está vivo dramáticamente, para ir a otro lugar no visible, también dramatizado por la acción».

3.º) «La escena *no recibe* pasivamente la acción, sino que es como un foco espacial irradiante».

4.º) «Se diría, a veces, que la escena en García Lorca es el ámbito intermedio entre el espacio ocupado por el público y los trasfondos»[6].

Para terminar, destaquemos asimismo: «La puerta es, evidentemente, el límite que separa o, mejor, une los dos espacios dramáticos a que me vengo refiriendo, y es natural que asuma una importancia desusada en el teatro de García Lorca»[7].

No cabe duda que estas finas apreciaciones han de ayudar a un mejor entendimiento de los textos. Y si, a renglón seguido, proponemos nosotros una noción distinta de la antinomia dentro/fuera, no es para enfrentarla a aquélla: una y otra pueden complementarse.

Con las palabras dentro/fuera nos referimos en lo sucesivo a una oposición espacial, de origen folklórico, mítico, que se expresa así en el teatro de Lorca: 1.º) el *dentro* es, habitualmente, la casa; la casa sentida como cárcel o como fortaleza (según los personajes, las situaciones, etc.), frente a un enemigo exterior o frente a un estímulo exterior positivo (también aquí: según personajes, situaciones, etc.) pero siempre como *espacio cerrado;* 2.º) el *fuera,* trátese de las calles, del campo, del río o de la orilla del mar, es el espacio *abierto:* en él

[4] *Francisco García Lorca,* Federico y su mundo, *ed. y pról. de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 378 y ss.*

[5] Op. cit, *p. 378.*

[6] Ibid., *pp. 379-381.*

[7] Ibid., *p. 380.*

presienten los personajes que se encuentran el amor y la libertad, o bien las fuerzas oscuras, el peligro, la muerte [8]. De muy diversas maneras, los diálogos traslucen esta reiterada dicotomía; en algunos casos, ese *dentro* coincide con el escenario, pero no siempre, porque se trata de conceptos distintos.

Repito: la antinomia dentro/fuera, así entendida, tiene su origen en el pensamiento mágico: nos remite a la idea de *espacio sagrado*. Cuando se refiere a éste, Mircea Eliade nos advierte que «los santuarios no son los únicos que exigen la consagración de un espacio. La construcción de una casa implica también una transfiguración análoga del espacio profano» [9]. Eliade pone otro ejemplo: «Lo mismo sucede con las murallas de la ciudad: antes de ser obras militares, son una defensa mágica, puesto que reservan, en medio de un espacio *caótico* poblado de demonios (...), un enclave, un espacio organizado, *cosmizado*, es decir, provisto de un *centro*» [10]. Esta limitación de dos espacios —sagrado y profano— explica «la importancia ritual del umbral del templo y de la casa» [11]. Numerosas huellas de esta concepción mágica se pueden encontrar en la España tradicional, sea en costumbres relacionadas con las prácticas piadosas —por ejemplo, la imagen del Corazón de Jesús en las puertas de muchas casas—, sea en ciertas supersticiones populares (por ejemplo, la de rociar con sal algunos rincones de la vivienda recién estrenada; la de tapiar la puerta por la que ha salido de una casa el cuerpo de un muerto, etc.).

Observemos en seguida la gran intuición con que Lorca ve esa delimitación del espacio. En su conferencia sobre «Las nanas infantiles» [12], cita una nana de la región de Guadix (nana que recoge también en la primera escena de *Yerma):*

A la nana, niño mío,
a la nanita y haremos
en el campo una chocita
y en ella nos meteremos.

La contraposición de esos dos espacios suscita este comentario de García Lorca: «El peligro está cerca. Hay que reducirse, achicarse, que las paredes de la chocita nos toquen en la carne. Fuera nos acechan. hay que vivir en un sitio muy pequeño...» [13]. Qué magnífica glosa de un diminutivo. Pero lo que pretendemos subrayar es la sensibilidad con que Lorca capta estos dos espacios antagónicos: el *dentro* de la chocita y el *fuera* de ese campo desde el cual «nos acechan», donde está «el peligro». Esta sensibilidad de Lorca es enteramente mágica: la contraposición de ese *dentro* y ese *fuera* lorquianos, en su raíz, no es otra que la contraposición espacio sagrado/espacio profano, hallada de modo intuitivo. Ahora bien, no se crea que en el teatro de García Lorca se reproduce mecánicamente, sin más, dicho esquema; al contrario, es un sentimiento del espacio que resulta perceptible de varias formas y con ulteriores elaboraciones muy peculiares: por ejemplo, la configuración de un *dentro* asfixiante y la de un *fuera* liberador, etc. Pero el sustrato último, más profundo, es el que hemos visto. En lo que concierne a las puertas, y como se detallará luego, su uso simbólico en los textos dramáticos evoca algunas veces los ritos de umbral. Insisto: como último sustrato, como raíz muy profunda.

[8] *Hemos adelantado esta idea, que ahora desglosamos y desarrollamos, en «Aproximación a* Así que pasen cinco años», *cit., pp. 102-103.*

[9] *Mircea Eliade,* Tratado de historia de las religiones, *trad. Tomás Segovia, México, Ediciones Era, 2.ª ed., 1975, p. 330.*

[10] Ibid., *p. 332.*

[11] Ibid., ibid.

[12] *Con este título en* O.C., *Christopher Maurer recupera el que tuvo en realidad: «Añada, arrolo, nana, vou veri vou (canciones de cuna españolas)» Cf. Federico García Lorca,* Conferencias, *vol. I, Madrid, Alianza Editorial, 1984.*

[13] O. C., *15.ª ed., 1969, p. 101.*

Se deduce de lo anterior un rasgo de gran interés. La antinomia dentro/fuera, visible en cómo actúan los personajes y en cómo *sienten* su propio ámbito vital, nos permite entender mejor el significado de los diferentes escenarios de *Bodas de sangre* y *Yerma.* Pero no se trata tanto de que en estas obras encontremos espacios cerrados —por lo general, la casa— y espacios abiertos —río, bosque, montaña, etc.—, como sí de que su presencia obedece a un contraste sistemático; contraste que podemos descubrir también en *La casa de Bernarda Alba*, donde los diversos escenarios lo son sólo del interior de la casa, pero de tal suerte que esos interiores corresponde a un único *dentro* que se define justamente por su oposición a un *fuera* cargado de significaciones múltiples y ambivalentes.

II. El espacio en *Bodas de Sangre*

De los siete escenarios de *Bodas de sangre,* seis pueden verse como interiores, y sólo uno —el bosque, en III, 1.º— como verdadero exterior o *fuera* respecto a los otros. Pero este único exterior es de la mayor importancia por la índole de la acción: verdadero *clímax* en su última escena, gran despliegue de símbolos, personajes alegóricos, etc.

Aclaremos en seguida por qué consideramos un interior el escenario del cuadro 2.º, acto II, que precisamente el autor nombra como exterior: «Exterior de la cueva de la Novia», lugar desde el cual se divisa un amplio paisaje. La razón es simple: ese espacio está dominado por la vivienda de la Novia, es una mera prolongación de esa vivienda, y hasta cabe suponer que su elección obedece a la dificultad de encapsular la acción dramática de este cuadro —fiesta y cantos epitalámicos— en un sitio tan reducido como el interior de la cueva. Incluso este paisaje inmediato, como luego se advertirá, guarda una estrecha relación —más: una identificación— con la Novia.

El contraste dentro/fuera se nos muestra de varias formas. En el nivel más simple, el *dentro* expresa el encierro de la mujer en la vida matrimonial, según esta definición que da la madre: «Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de alto para todo lo demás» (act. I). Por otra parte, el desenlace desdichado moverá a las mujeres a recluirse en sus casas. Dice la Suegra a la Mujer: «Tú, a tu casa./ Valiente y sola en tu casa./ A envejecer y a llorar./ Pero la puerta cerrada./ Nunca. Ni muerto ni vivo./ Clavaremos las ventanas./ Y vengan lluvias y soles/ sobre las hierbas amargas» (act. III, 2.º). En el mismo sentido se manifestará la madre: «No quiero ver a nadie (...) Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes» (*Ibid.*).

En el nivel más complejo, la antinomia dentro/fuera nos remite al fascinante simbolismo de las puertas; y precisamente nos sirve de hilo conductor esa *puerta cerrada,* de que acaba de hablarnos la Suegra. Como recuerda Cirlot [14], la puerta es, psicoanalíticamente, símbolo femenino. La casta viudedad que se le exige a la Mujer no podía manifestarse de manera más intensa que con la imagen de una puerta cerrada. El mismo valor simbólico advertimos en otra puerta en *Bodas de sangre.* Leonardo quiere expresar la atracción profunda que, años atrás, continuó sintiendo por la Novia después —y a pesar— de que rompieran su noviazgo; lo hace diciendo: «Pero montaba a caballo/ y el caballo iba a tu puerta» (III, 1.º). El caballo —mundo instintivo-- y la puerta nos dan en esta aposición un imagen que no puede ser más sugerente.

Pero además de este simbolismo sexual, la puerta alcanza otros significados, como oportunamente recuerda Cirlot. Así, por ejemplo, está en relación con todos los ritos de umbral, ritos iniciáticos, en los que el paso de un espacio a otro simboliza la transición de un mundo

[14] *Juan Eduardo Cirlot.* Diccionario de símbolos. *Barcelona, Labor, 3.ª ed., 1979.*

a otro, de lo profano a lo sagrado, etc. En *Bodas de sangre* podemos ver un juego escénico que se basa en este simbolismo: en el acto III, cuadro 2.º, entre la Madre y la Novia.

NOVIA; Déjame llorar contigo.
MADRE: Llora. Pero en la puerta.

La acotación insiste en que, en efecto, «la Novia queda en la puerta». Después de la huída-rapto (y de cuanto tal cosa supone como profanación de un orden moral y sexual establecido en esta comunidad), la Novia no puede, sin más ni más, entrar en el espacio en el que está la Madre, un espacio que previamente el autor ha definido como sagrado —aspecto éste que consideraremos más adelante—. Debe ser purificada; y es lo que ella misma pide en la anfibología de estas palabras: «enciende la lumbre, vamos a meter las manos...», etc.

Pasemos ya al examen de los escenarios de *Bodas de sangre.* Los fundamentales son: 1.º) la cueva de la Novia; 2.º) el bosque, y 3.º) la «habitación blanca» del último cuadro. Hay otros escenarios, correspondientes a la casa del Novio (I, 1.º) y de Leonardo (I, 2.º). El primero, una «habitación pintada de amarillo». El segundo, una «habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares». Rosa y amarillo son colores cálidos, lo que se ajusta al Novio y a Leonardo en la acción de ambos cuadros. Al mismo tiempo, ese amarillo resulta algo enigmático, por su ambivalencia: puede evocar el trigo, el sol y, en definitiva, el vigor y la madurez sexual del Novio, pero también la luna y la muerte; es decir, el destino aciago del personaje (recuérdese el planto final: estos «dos hombres duros» se quedan «con los labios amarillos»).

Entendemos como único escenario todos aquellos escenarios aprciales en que se nos va presentando la cueva de la Novia: *interior,* en I, 3.º; *zaguán,* en II, 1.º; *exterior,* en II, 2.º. El modelo real en que se inspiró Lorca es conocido. Rememorando el estreno de *Bodas de sangre,* Marcelle Auclair escribe: «Los decorados se inspiraban en el pueblo de Purullana, cerca de Guadix (...). Las casas estaban excavadas en la roca de las colinas que se extienden hasta perderse de vista» [15]. Muchos años después, el testimonio de Francisco García Lorca lo confirma y amplía: «Federico quedó impresionado por la rara belleza de esta acomodación de tierra y vida en un viaje que hicimos en compañía de Falla a Guadix» [16]. Ahora bien, aunque Lorca guarda siempre una gran sensibilidad para los problemas sociales, ante este espacio de la realidad que es una cueva como vivienda, opta por una recreación metafórica, mítica. Ya en *Poema del Cante Jondo* (1921), hay una brillante composición que se titula justamente así, «Cueva», y que empieza diciendo: «De la cueva salen/ largos sollozos»; y después: «El gitano evoca/ países remotos». Acerca de ella ha escrito Valente: «Tropezamos, ya de entrada, con la cueva, la caverna (Kryptos), uno de los grandes símbolos de la forma cósmica y de los ritos de iniciación. Se trata, por lo demás, de las cuevas del Sacromonte, convertidas en símbolo del centro o del initium...» [17].

En *Bodas de sangre*, no son gitanos los personajes que habitan la cueva: pero ésta es también una cueva mítica. Escribe Cirlot: «La cueva, gruta o caverna tiene un significado místico desde los primeros tiempos. Se considera como centro o se acepta la asimilación a un signifi-

[15] *Marcelle Auclair,* Vida y muerte de García Lorca, *trad. Aitana Alberti, México, Ediciones Era, 1972, p. 274. (La 1.ª ed. francesa es de 1968).*

[16] *Francisco García Lorca,* Federico y su mundo, *ed. cit., pp. 335-336. Para penetrar en las intenciones de Lorca, es sobremanera útil comparar la cueva de* Bodas de sangre con las cuevas que, hacia las mismas fechas, describe el antropólogo Leopoldo Torres Balbás. «La vivienda popular en España», en Folklore y costumbres en España», *vo. III, Barcelona, 1931-33.*

[17] *José Angel Valente, «Lorca y el caballero solo»,* Las palabras de la tribu, *Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 120.*

cado femenino, como lo haría el psicoanálisis de Freud, la caverna o la cueva, como abismo interior de la montaña, es el lugar en que lo numinoso se produce o puede recibir buena acogida»[18]. Son palabras que nos prestan una ayuda muy valiosa para entender esta cueva lorquiana, como se comprobará enseguida.

Leamos con cuidado las acotaciones. Para empezar, llama la atención el símil con respecto al paisaje en torno a la cueva: «todo endurecido como paisaje de cerámica popular». Lorca está contemplando y haciéndonos contemplar su historia desde una plástica reconocidamente folklórica; pero, como es habitual en él, irá más allá, al diseñar el espacio escénico con una evidente concepción simbolista: líneas, colores, objetos... son una proyección de lo que la Novia es y significa en el esquema total de la obra. Así, y además de la forma propia de la cueva, el autor nos habla de «puertas *redondas*» y de «abanicos *redondos*». La insistencia denota que el adjetivo no es casual. La redondez de estas líneas imprimen en el boceto una feminidad que es objetivación de la Novia, como vienen a serlo asimismo los encajes, los lazos, los abanicos, los jarros y los espejos. De la mayor relevancia son también estas dos cualidades que aparecen juntas: el blancor y la dureza. Las paredes son de *material blanco y duro;* las enaguas son *blancas* y el corpiño es *blanco;* y en cuanto al exterior de la cueva, el autor nos habla de «entonación en *blancos* grises y azules fríos». Obviamente, que paredes, enaguas, corpiño, etc. sean blancos es un hecho común; pero lo significativo es que se insista en esta cualidad, contrastándola con otras (por ejemplo, el contraste blanco/negro). Con la cueva misma sucede otro tanto: las cuevas existen en ciertos lugares de Andalucía, pero es *precisamente* la Novia quien habita en una de ella, y no el Novio o Leonardo. Y son *precisamente* la redondez, el blancor, la dureza, los rasgos que se distinguen del entorno y del vestuario de la Novia. Igual podemos decir de ese paisaje desolado alrededor de la cueva: «grandes chumberas» en una tierra árida —«mesetas de color barquillo»—, etc. Cierto: eso se encuentra en la realidad, pero aquí está para otra cosa: para plasmar el mundo interior de la Novia, la cual nos confiesa que es «una muchacha metida en un desierto» (II, 1.º), y también «una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera» (III, 2.º). Más todavía. En la noche del acto II, cuadro 1.º, hace calor, un calor de bochorno:

> NOVIA: No se puede estar ahí dentro, del calor.
> CRIADA: En estas tierras no refresca ni al amanecer.
> NOVIA: Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica.
> CRIADA: ¡Así era ella de alegre!

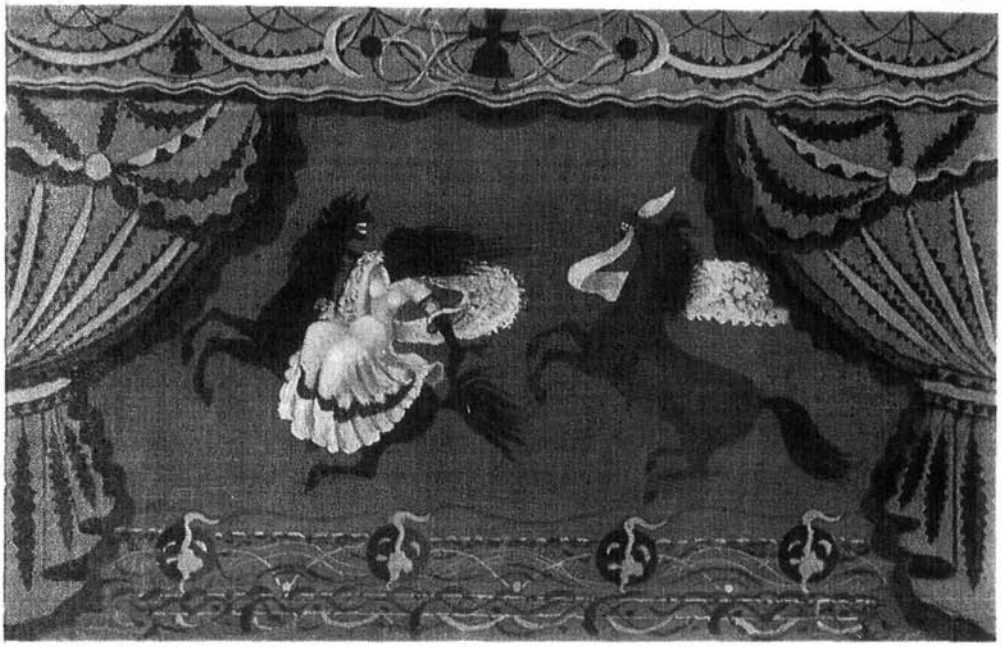
Se reitera poco después: «echan fuego las paredes». Y en otro momento de la obra, la Novia hablará de «mi casa de tierra» (III, 1.º).

Como ocurrirá en *La casa de Bernarda Alba*, el calor desempeña una función de primer orden. Aquí, íntimamente asociado a la tierra —es dentro de la cueva, de esta *casa de tierra*, donde *no se puede estar de calor*, donde *echan fuego las paredes*—, está revelando todo el desasosiego de la Novia, esta *mujer quemada*, esta mujer *llena de llagas*.

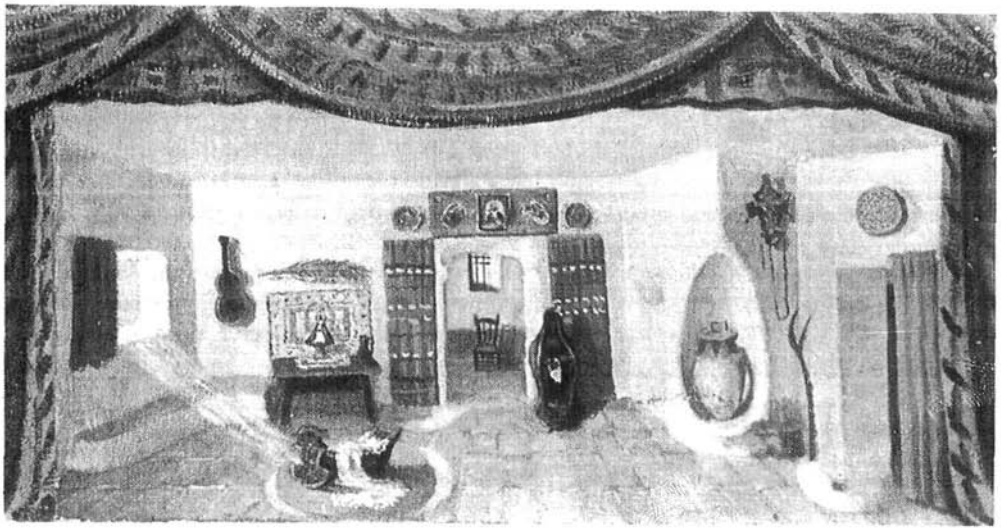
La objetivación del personaje en el espacio escénico nos permite reconocer una de esas significaciones fundamentales (identificación mujer-cueva) que nos recordaba Cirlot, y ello de una forma que engloba esta noción mágica, fundamental: Mujer-Tierra; noción que en el teatro mítico lorquiano se reafirma de muy varios modos.

Examinemos ahora el segundo de los grandes escenarios de *Bodas de sangre:* el bosque (III, 1.º). Señala el autor: «Bosque. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro». Después «se oyen dos violines». De esos violines sabremos más tarde que «expresan el

[18] Diccionario de símbolos, *ed. cit., p. 161.*



Telón de ALBERTO para ***Bodas de Sangre***



Proyecto de decorado de ALBERTO para ***Bodas de Sangre***

bosque». Así pues, desde la estilización de los primeros escenarios, hemos venido a un espacio misterioso, un espacio que es un *fuera*, en el sentido definido páginas atrás, y en el que combaten la vida y la muerte como en una vieja leyenda. La vida se asocia a los violines, al bosque (no debe pasar inadvertida esta vibrante animación de la realidad); la muerte, a la Mendiga, a la tala de los árboles, a la Luna —extraña deidad, ansiosa de sangre—. Al final del cuadro, la acción se resume de esta manera a la vez plástica y sonora:

Aparece la Luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la Mendiga y queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro, como un gran pájaro de alas inmensas. La Luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto.

El escenario, como tal, se ha convertido en el ámbito de un rito, se ha sacralizado.

Vengamos al cuadro 2.º y último: «Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda, escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva». Sobre ese fondo veremos «dos muchachas de azul oscuro devanando una madeja roja», y posteriormente el coro mortuorio. La afirmación de que esta habitación ha de tener «un sentido monumental de iglesia» reafirma —y confirma definitivamente— los propósitos del dramaturgo: sacralización del espacio, en consonancia con la naturaleza ritual de la acción que éste ha de albergar.

En la composición plástica de las figuras, en los contrastes cromáticos, Lorca evoca una cierta imaginería popular, fuertemente ritualizada. Adviértase, por ejemplo, la descripción de los personajes en el cuadro correspondiente a la petición de mano (I, 3.º). De la Madre y del Novio nos dice: «La Madre viste de raso negro y lleva mantillas de encaje. El Novio, de pana negra con gran cadena de oro». Y mientras esperan al Padre y a la Novia, están «inmóviles como estatuas». El Padre «es anciano con el cabello blanco, reluciente. Lleva la cabeza inclinada». El saludo merece también que lo destaquemos: «se dan las manos en silencio». En fin, la posterior aparición de la Novia completa esta pintura popular: cuando entra en escena, «trae las manos caídas en actitud modesta y la cabeza baja». Espacio escénico y plástica teatral tienen el encanto, el sello inconfundible de una estampa arrancada del floklore andaluz. Pero, además de esa fascinación que el folklore de su tierra natal ejerce sobre Lorca, hay repetimos, una original reelaboración, una estilización genuinamente lorquiana [19]. Súmese a esto el dinamismo de esa plástica y ese espacio escénicos, que se transformarán, sucesivamente, de acuerdo con el desarrollo de la acción dramática.

La oposición blanco/negro exige una mirada atenta. Nos tropezamos con ella de maneras diversas. La Madre y el Novio —en I, 3.º— van los dos de negro... justamente en una estancia de paredes blancas. La Novia —en II, 1.º— aparece «con enaguas blancas encañonadas, llenas de encajes y puntas bordadas, y un corpiño», siendo de noche. Pero en II, 2.º, siendo de día, aparece así: «Lleva un traje negro mil novecinetos, con cadenas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros». El traje negro de novia es una costumbre popular, rural, que está hoy totalmente extinguida y que ya estaba en vías de extinción en los años en que

[19] *Con mucha razón escribe Ramos Gil: «García Lorca hunde sus raíces en la tierra nativa, y sin ésta es incomprensible. Pero Andalucía o la España que nos transmite, con sus rostros doloridos o pintorescos, no es un mundo real* que haya de tomarse literalmente» (Carlos Ramos-Gil, Claves líricas de García Lorca, *Madrid, Aguilar, 1967, p. 26).*

[20] *A comienzos de siglo, todavía es frecuente que tanto la novia como el novio vistan de negro. (Cf. Antonio Limón Delgado,* Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte, *Sevilla, Diputación Provincial 1981, pp. 183 185.)*

Lorca escribió *Bodas de sangre* [20]; pero era una costumbre antigua, y lo antiguo, lo primario, atraen poderosamente su interés de dramaturgo neosimbolista. En fin, lo negro, precisamente por ser rechazado, tiene algo de premonición: el Novio, tras preguntarle a la Novia: «¿Por qué te has puesto esos zapatos?», responde: «Son más alegres que los negros» (II, 1.º). Y para terminar, lo blanco corresponde al carácter de oratorio que tiene el cuadro último: ese blancor contrasta con las ropas oscuras de estas mujeres solas. Lo blanco y lo negro, como *leitmotiv*, se cierra así en el ceremonial de la muerte.

III. El espacio en *Yerma*

En *Yerma*, la contraposición dentro/fuera es muy reiterativa, y expresa puntualmente los modos de ser y de vivir de los personajes. En un sentido general, la Muchedumbre 2.ª, que en el debate de la obra asume una actitud libre, de mujer emancipada, nos lo hace saber hablando con Yerma: «Yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida: toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle. Ya voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís» (I, 2.º). Pero serán Yerma y Juan, en su constante incomunicación, los que nos darán toda la perspectiva del tema. Ya en I, 1.º, esta advertencia de Juan: «Sabes que no me gusta que salgas». Yerma responde: «Nunca salgo», y Juan sentencia después: «La calle es para la gente desocupada». En el cuadro siguiente, cuya acción se desarrolla al aire libre, en el campo, Juan riñe a Yerma:

> JUAN: Debías estar en casa.
> YERMA: Me entretuve.
> JUAN: No comprendo en qué te has entretenido.
> YERMA: Oí cantar los pájaros.
> JUAN: Está bien. Así darás que hablar a las gentes.

En el acto II, cuadro 2.º, Juan repite: «No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa». En el acto III, cuadro 1.º, reitera su queja de que Yerma «sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de qué? Las calles están llenas de machos. En las calles no hay flores que cortar»; y añade más adelante: «no sé lo que busca una mujer a todas horas fuera de su tejado». Como se notará, hay una interesante gradación desde aquella frase inicial —«La calle es para gente desocupada»— y esta última: «las calles están llenas de machos». Además del miedo a los otros en el plano que pudiéramos llamar de la opinión o de la fama, que a Juan le preocupa como una verdadera obsesión, la antinomia dentro/fuera nos descubre también en el personaje un sentimiento complejo, en el que se anudan cierto miedo primitivo, instintivo al espacio exterior, y cierto miedo a que su masculinidad se viera disminuida en una posible comparación con esos machos que llenan las calles.

Simultáneamente, la antinomia dentro/fuera plasmará los sentimientos de Yerma. De ella nos dice el coro de lavanderas que «anteanoche le pasó en el tranco, a pesar del frío» y que «le cuesta trabajo estar en su casa» (II, 1.º). La propia Yerma manifestará en una ocasión cómo padece ella ese espacio cerrado, angustioso:

> JUAN: (...) Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre?
> YERMA: Justo. Las mujeres dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas (II, 2.º)

Este parecido del *dentro* de la casa con una tumba no es circunstancial; refuerza otras alusiones similares. De las dos hermanas de Juan, que antes cuidaban la iglesia y ahora han venido a vigilar a Yerma, nos dice el coro de lavanderas que son «como esas hojas grandes

que nacen de pronto sobre los sepulcros». También de las dos hermanas se afirma que son «metidas hacia adentro», lo que prolonga de manera interesante, en un aspecto psicológico individual, la contraposición dentro/fuera. Pero siguiendo con Yerma, retengamos aún esto: en un bello monólogo, habla Yerma de «puerta cerrada a la hermosura», de «sangre prisionera» (II, 2.º). Y en otra escena, en el mismo acto y cuadro, dice a Juan: «Yo no sé quién soy. Déjame andar y desahogarme». Andar, *salir*, es un modo de empezar a saber quién es, de empezar a ser ella misma. Por otra parte, esa noción dentro/fuera le servirá para expresar, metafóricamente, su sentir y relación con Víctor: «Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye» (II, 2.º).

Consideremos ahora los escenarios más importantes de la obra.

En la acotación para el acto I, cuadro 1.º, leemos que «al levantarse el telón está Yerma dormida con un tabanque a la altura de los pies», y que «un pastor sale de puntillas mirando fijamente a Yerma»; el pastor «lleva de la mano a un niño vestido de blanco». Esta escena puramente mímica, cuyo alcance y significado sólo entenderemos cabalmente en la escena final de la obra, nos da por el momento una valiosa pista: su espacio escénico es... el espacio de un sueño. El elemento escenográfico que, básicamente, lo expresa es la luz —«una extraña luz de sueño»—. Y el cambio vendrá dado también por la luz: «Cuando sale el pastor la luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera». Las acciones siguientes tendrán una apariencia realista, pero esa mínima acción inicial justificará, en términos de estructura dramática, las subsiguientes escenas de corte onírico o mágico.

Si la acción del cuadro 1.º se desarrolla en la casa de Yerma, la del cuadro 2.º se desarrolla en el campo, y allí vemos por primera vez juntos a Yerma y Víctor; cabe pensar en una cierta relación de éste con ese espacio abierto, con ese *fuera*, en contraposición al *dentro* de la casa familiar de Yerma. En el acto II, cuadro 1.º, aparece el coro de lavanderas, que ocupa con sus diálogos y canciones todo el cuadro, dando al escenario una dimensión eminentemente plástica y festiva. La acotación del autor sólo indica: «Torrente donde lavan las mujeres del pueblo. Las lavanderas están situadas en varios planos». Hasta cierto punto, el verdadero protagonista de este cuadro 1.º, de esta bella estampa folklórica, es el agua. Conocemos el modelo real en que se inspiró García Lorca: el pueblo de Cáñar, en la Alpujarra. Mario Hernández reproduce una carta del dramaturgo a su hermano en 1926, donde leemos: «Los tipos humanos son de una belleza impresionante. Nunca olvidaré el pueblo de Cáñar (el más alto de España), lleno de lavanderas cantando y pastores sombríos. Nada más nuevo literariamente» [20 bis].

En el cuadro 2.º, volvemos a la casa de Yerma: «Atardece. Juan está sentado, las dos cuñadas de pie». En un sostenido contrapunto, pasado del *dentro* de la casa al *fuera* del campo, y al revés, hasta llegar al acto III, cuyo cuadro 1.º transcurre en la casa de Dolores la Conjuradora, y cuyo cuadro 2.º, verdadera apoteosis de la acción dramática, sucede en los «alrededores de una ermita, en plena montaña»; vemos allí «unas ruedas de carro y unas mantas formando una tienda rústica donde está Yerma». Corresponde este escenario a la «romería del santo», romería que se inspira en la del Cristo del Paño, de Moclín (provincia de Granada). Rivas Cherif, Claude Couffon, Marcelle Auclair, Marie Lafranque y otros se han referido a esta cuestión. Hoy contamos con el testimonio de Francisco García Lorca, al que de nuevo acudiremos para fijar el punto de partida del dramaturgo. Antes, sin embargo, conviene recordar que todavía en la actualidad existe la romería de Moclín. En una guía de fiestas andaluzas podemos leer:

20 bis *En su ed. de Francisco García Lorca.* Federico y su mundo, *ed. cit., p. XXII.*

Es una procesión de tipo penitencial, con abundancia de gente mayor, en la que se porta un cuadro de Cristo con la cruz a cuestas, donado a la villa por los Reyes Católicos tras su conquista, lienzo que va montado sobre un paso adornado con flores y que recorre casi todas las calles del pueblo. Sobre este Cristo y esta romería se han tejido infinidad de leyendas, algunas de las cuales los ligan con determinadas virtudes curativas en casos de esterilidad femenina. Nota curiosa es que en otro tiempo el cuadro era portado por personas amortajadas. La altitud de la iglesia, construida dentro de la antigua alcazaba, confiere un elemento de gran esfuerzo físico tanto a los costaleros como a los penitentes descalzos.

Leemos también que «al término de la procesión se come en un olivar de las afueras». La romería se celebra el 5 de octubre [21].

Francisco García Lorca, a propósito de esa fecundidad que concede la famosa imagen, escribe:

Pero este lado religioso de la ceremonia, orientado hacia la gracia milagrera, tiene su contrapartida en la fama maliciosa de que las mujeres son fecundadas en virtud de razones mucho más naturales, hechas realidad al socaire de las fiestas y acampamientos al aire libre. De tal modo es así, que el día de la novena de los romeros, a caballo o en carros, son recibidos por mozalbetes o chiquillos, a su paso por pueblo y caminos, al grito de «¡Cabrones!, ¡Cabrones!», mientras suenan ristras de cuernos de cabras y borregos.

Ahora bien, esa «fama maliciosa» le parece infundada, aunque pueda haber habido algún caso excepcional, «dada la moralidad conyugal prevaleciente en la región y la actitud del granadino medio frente al adulterio». Por lo tanto, la explicación plausible sería esta: «Es bien sabido que la Iglesia, desde sus primeros tiempos, superpuso celebraciones y efemérides religiosas sobre las antiguas costumbres paganas que se intentaba desterrar. Y es notorio que en las regiones con un arrastre arcaico las antiguas supervivencias paganas se filtran de algún modo». Finalmente, y dejando discurrir el tema hacia el recuerdo familiar, escribe que es un cuadro «groseramente pintado, a juzgar por la reproducción litográfica que no faltaba en ninguna casa de la Vega. Nuestro dormitorio en el campo estaba presidido también por la *Imagen verdadera del Santísimo Cristo del Paño*, según rezaba al pie. Muchas veces, contemplando la tosca reproducción litográfica, Federico discurría sobre los caracteres paganos de la imagen» [22].

Pido perdón por tan extensas citas, pero eran absolutamente necesarias. Todo lo referente a los modelos de la realidad en que se inspiró Lorca se ha manipulado hasta extremos increíbles, y por eso, con frecuencia, hay que poner las cosas en su sitio. Esto es lo que, a propósito de la romería de Moclín, se hace en los textos citados, y con ello se nos ayuda a comprender mejor las diferencias entre la realidad inspiradora y la invención lorquiana. Como en otras ocasiones, Lorca, partiendo de un entorno folklórico, inmediato, elabora libre e imaginativamente sus figuraciones dramáticas. Sobre esta base relativa a la romería de Moclín, e introduciendo una danza mágica de origen incierto (Francisco García Lorca cree que asturiano; Díaz-Plaja habla de una influencia de la danza de Mari-Gaila y el Cabrío en *Divinas palabras)*, el dramaturgo levanta una acción ritual de entidad poderosa, brillante, muy expresiva. En consonancia, el espacio escénico será objeto de una sacralización: representará un espacio sagrado. De ello tenemos un rasgo relevante en la imgen de los pies descalzos. Es obvio: en las procesiones religiosas, se conserva esta tradición en algunos sitios de España; y particularmente más, acabamos de leer que en la romería de Moclín. Lorca toma ese dato real y, al insistir en él, le da toda su proyección. En la primera acotación, el coro de mujeres

[21] *Cf.* Guía de fiestas populares de Andalucía. *Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1982, p. 374.*

[22] Federico y su mundo, *ed. cit., pp. 356-357.*

con ofrendas: «vienen descalzas». Más adelante, Yerma y seis mujeres con cirios rizados «van descalzas». La reiteración denota, como otras veces, que Lorca sabe muy bien lo que hay detrás de esa imagen de los pies descalzos, y que nosotros diremos con palabras de Mircea Eliade:

Lo sagrado es siempre peligroso para quien entra en contacto con ello sin haberse preparado, sin haber pasado por los movimientos de aproximación» que requiere cualquier acto de religión. «No te acerques aquí, dijo el Señor a Moisés, descalza tus pies; pues el lugar donde estás es una tierra sagrada» (*Exodo*, III, 5). De ahí los innumerables ritos y prescripciones (pies descalzos, etc.) relativos a la entrada en el templo, frecuentemente atestiguados tanto entre los semitas como en otros pueblos mediterráneos» [22 bis].

IV. El espacio en *La casa de Bernarda Alba*

En *La casa de Bernarda Alba*, la antinomia dentro/fuera está insinuada en el título mismo; muy pronto, Bernarda hará explícita con estas palabras a sus hijas: «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa ni el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas» (Act. I). En otro momento, les recuerda severamente: «Todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación» (Act. II). A ese *dentro* tan bien definido corresponde un *fuera* donde están... los otros, la gente. Ya al principio, Bernarda establece con nitidez la frontera. Cuando se ha despedido el duelo, exclama: «¡Andar a vuestras casas a criticar todo lo que habéis visto! ¡Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de mi puerta!» (Act. I). En el mismo sentido, y retomando la imagen de las hierbas que hemos visto en la cita anterior, retengamos esta observación de Bernarda a Poncia: «Si en esta casa hubiera hierbas ya te encargarías de traer a pastar las ovejas del vecindario» (Act. III) Ese *dentro* que es la casa constituye para Bernarda, pues, una garantía de seguridad frente a los otros y frente a lo otro, frente a lo desconocido. Parece un fiero animal en defensa de su territorio.

El curso de la acción irá revelando, no obstante, que este *dentro* no es un espacio tan cerrado y hermético como Bernarda quisiera. De *fuera* llegarán, vulnerándolo, innumerables señales, verdaderas llamadas. Adela cuenta que ha visto a Angustias «asomada a las rendijas del portón» cuando los hombres se iban del duelo, «todavía estaba un grupo parado fuera» (Act. I). Bernarda reacciona violenta, autoritaria. En otra ocasión, reprime también con su tremendo autoritarismo sobre las hijas el impulso de salir. La Criada refiere que hay un gran gentío en la calle y las hijas corren hacia la puerta para ver lo que sucede; pero Bernarda se interpone: «¿Dónde vais? Siempre os supe mujeres ventaneras y rompedoras de su luto. ¡Vosotras, al patio!». Cuando ya el escenario está vacío, «entran Martirio y Adela, que se quedan escuchando y sin atreverse a dar un paso más allá de la puerta de salida» (Act. II).

En otra escena, «se oyen unos campanillos lejanos como a través de varios muros»; el breve diálogo que sigue contiene a la vez exasperación y melancolía. «Son los hombres que vuelven del trabajo», dice Magdalena; y Adela exclama: «¡Ay, quién pudiera salir también a los campos!». Poco después se repite la llamada exterior con el coro de segadores, cuyo canto oyen las hijas de Bernarda «en un silencio traspasado por el sol». Cuando «se va alejando el cantar», se produce este diálogo:

[22 bis] Tratado de historia de las religiones, *ed. cit.*, *p. 331.*

PONCIA: Ahora dan la vuelta a la esquina.
ADELA: Vamos a verlos por la ventana de mi cuarto.
PONCIA: Tened cuidado con no entreabrirla mucho, porque son capaces de dar un empujón para ver quién mira (Act. II).

Ese juego de las ventanas lo hemos encontrado también en el acto I, cuando la Criada anuncia que «Pepe el Romano viene por lo alto de la calle», y Amalia, Martirio y Magdalena corren presurosas para verlo. La Criada y Adela permanecen en escena un momento, y dice la Criada: «Como dará la vuelta a la esquina, desde la ventana de tu cuarto se verá mejor»; sale y «Adela queda en escena dudando; después en un instante se va también rápida hasta su habitación». Como paralelismo a estos estímulos que vienen de fuera, y para completar el juego de las ventanas, repárese en estos dos estímulos *desde entro,* hacia el exterior. Según ella misma refiere, Martirio esperó a Enrique humanas detrás de la ventana, en camisa (act. I). Y según dice Poncela, Adela se puso «casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe» (act. II).

Por último, como muestra muy expresiva de las llamadas o fuerzas que llegan desde *fuera,* destaquemos el episodio del caballo garañón:

PRUDENCIA: (...) *(Se oye un gran golpe en los muros)* ¿Qué es eso?
BERNARDA: El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro (*A voces).* ¡Trabadlo y que salga al corral!

Las mujeres reanudan la conversación hasta que, de improviso, «se oye otra vez el golpe». En la reacción de Poncia y en la Prudencia —«¡Por Dios!», exclama la primera; y la segunda: «¡Me ha retemblado dentro del pecho!»— hay sorpresa y temor exagerados: es exageración que el autor necesita para dar intensidad significativa a esas coces del garañón contra los «gruesos muros». Bernarda, impartiendo a gritos sus órdenes a los gañanes, duplicará esa significación al decir: «Dejadlo libre, no sea que nos eche abajo las paredes» (act. III). De todos los estímulos exteriores, ninguno resulta tan pleno de sugestión y expresividad como este del caballo, con toda el aura simbólica que el animal lleva aquí consigo: aura simbólica de carácter sexual, fálico, en mayor grado aún que el coro de segadores o la aparición de Pepe el Romano por la calle, que acabamos de citar. Bien entendido, sin embargo, que no son sólo de este carácter todos los acosos externos: recuérdense esos vecinos que acechan, esos perros que ladran, etc.

La actitud de las hijas ante las llamadas de *fuera* evidencia el modo angustioso cómo ese *dentro* de la casa es vivido por ellas; igual le ocurre a María Josefa. El verbo salir, con esperanza o desesperación, se repite frecuentemente, obsesivamente. «Yo no puedo estar encerrada —dice Adela a sus hermanas—. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir!» (act. I). También Angustias, confiando en su próxima boda con Pepe el Romano, utiliza ese verbo:

ANGUSTIAS: Afortunadamente, pronto voy a salir de este infierno.
MAGDALENA: ¡A lo mejor no sales! (Act. III).

El comentario de Magdalena, además de su lado enigmático, premonitorio, tiende a mostrar el sentimiento de opresión, común a todas las hermanas. Y de una forma más espectacular aún, los gritos de María Josefa al final del acto I: «¡Bernarda! ¡Déjame salir! (...) ¡Déjame salir, Bernarda! ¡Quiero irme de aquí...!», como asimismo su intento de huir de la casa, por la noche, pidiendo a Martirio que le abra la puerta (act. III). Es muy significativo que, cuando ya Adela ha tenido relaciones sexuales con Pepe el Romano, lo admita de esta forma, discutiendo con Martirio: «He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío» (act. III).

Todas las hijas sufren la opresión de estos muros, de este *dentro* irrespirable. Por eso, previene Poncia a Bernarda: «En cuanto las dejes sueltas se te subirán al tejado» (act. III). Y tiene interés advertir que incluso Poncia, ajena a la familia, confiesa finalmente su deseo de abandonar la casa de Bernarda. «A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra», dirá en el acto III. Con lo que rectifica la idea resignada de continuar aquí, que expresó en el acto anterior; ocasión aquella en la que, por cierto, establecía un símil que merece la pena destacar: con buen humor decía que «me ha tocado en suerte este convento». La comparación convento/casa de Bernarda hace transparente la importancia de la virginidad de las hijas, verdaderas vestales de un extraño culto.

Hasta aquí, la contraposición dentro/fuera. Examinemos ya los varios escenarios. ¿Varios o uno solo: la casa como tal? Antes de contestar, detengámonos en el título de la obra: ¿qué sentido se confiere en él a la palabra *casa?* Los estudiosos de Lorca difieren en este punto. Unos se inclinan por leer casa con el significado de dinastía o linaje familiar; es lo que hace, por ejemplo, Gwynne Edwards [23]. Otros, en cambio, prefieren una lectura literal es el caso de Francisco García Lorca, quien, tras reparar en las innumerables menciones que en el texto se hacen a la casa —y a las piezas, a los elementos arquitectónicos, etc.—, concluye que «la casa acaba por ser una especie de personaje mudo» [23 bis]. Por nuestra parte, no apreciamos ninguna contradicción entre las dos lecturas: casa en tanto que dinastía familiar y casa en tanto que tal. Al fin y al cabo, ambas significaciones no se excluyen, sino que se complementan; y los buenos títulos literarios son —desde siempre— polisémicos. Con todo, entre uno y otro sentido, concedemos mayor relevancia al segundo, ya que el espacio escénico viene a ser fundamentalísimo desde el comienzo hasta el final de la obra y es lógico que el título quiera hacerlo notar. Así, la casa se nos aparece como un único escenario; un escenario que es un *dentro,* tal como lo hemos descrito.

En la acotación para el acto I, se señala: «Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda Alba». Y a continuación, algunos rasgos —el grosor de los muros, que sea verano, el silencio, el doblar de las campanas— que tienen un amplio valor significativo: son claves que anuncian el acontecer y el sentir de los personajes dramáticos. Dos de estas claves queremos comentar. Primera: el blancor; en el contraste blanco/negro se va a cifrar casi toda la plástica escénica. Segunda: las puertas. En ellas va a descansar en buena parte el juego de la acción, no sólo en cuento a la antinomia dentro/fuera, sino en cuanto al movimiento mismo de la obra, a su articulación interna. Analicemos una clave detrás de la otra.

Al superlativo «blanquísima» de la primera acotación añade el dramaturgo en la del acto II: «Habitación *blanca* del interior de la casa de Bernarda». Y en la correspondiente al acto III: «Cuatro paredes *blancas ligeramente azuladas* del patio interior de la casa de Bernarda». Ese blancor casi —o sin casi— obsesivo ha despertado numerosas interpretaciones, empeñadas en «traducirlo», relacionándolo con la virginidad de las hijas, con el apellido de Bernarda (*albo:* 'blanco'), con las enaguas blancas del acto III, con la blancura del caballo garañón y, en fin, con la de Adela («no quiero perder mi blancura en estas habitaciones», act. I).

Como en *Bodas de sangre,* parece más adecuado que a lo blanco le atribuyamos un valor cambiante dentro de la obra. Y, por supuesto, que rehuyamos la tentación de «traducir» emblemas y símbolos como si se tratara de pasar un mensaje de un idioma a otro. No; en literatura simbolista, emblemas y símbolos sólo se dejan descifrar cuando, previamente, hemos recuperado la cualidad sensorial del lenguaje. En este caso, y de nuevo como en *Bodas de sangre,* lo blanco contrasta permanentemente con lo negro. Sobre esas paredes de hiriente

[23] *Gwynne Edwards.* El teatro de Federico García Lorca, *Madrid, Gredos, 1983, p. 330.*

[23 bis] Federico y su mundo, *cit., p. 382.*

blancor se proyectan los vestidos de luto, los abanicos negros, etc. El contraste no termina aquí. En el acto III, Martirio y Bernarda salen a escena en enaguas y cubriéndose con un mantón negro; Adela, sólo en enagus y corpiño. Y en sentido más general, la oscuridad de la noche en el acto III halla como contrapunto la blancura del caballo garañón, o la de esos cabellos y esas espumas de mar que ensalza María Josefa.

Algunos críticos interpretan esta recurrencia blanco/negro con las siguientes palabras de Lorca en una acotación preliminar: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico». Pues bien, sin negar que el autor, al diseñar la plástica de la obra en blanco y negro —con sólo alguna excepción deliberada: el vestido verde de Adela o el abanico de flores rojas y verdes que la misma Adela ofrece a Bernarda en el acto I—, está haciéndonos ver el espectáculo como un filme, es muy cierto a la vez que:

1.º) Esta acotaciôn fue escrita cuando ya lo había sido la obra [24].

2.º) En *Bodas de sangre*, el juego de lo blanco y lo negro constituye, asimismo, un motivo recurrente. Y, como es lógico, el autor, no habla de intención documental-fotográfica en dicha tragedia.

Así pues, no hay que darle a esta acotación más importancia de la que tiene. Sólo de este modo podremos acercanos a la recurrencia en cuestión desde una perspectiva más rica. En efecto, la antinomia blanco/negro goza de un amplio prestigio en el lenguaje simbólico. Cirlot le dedica especial atención bajo el rótulo: «Color (positivo-negativo)». No encuentro allí una correspondencia exacta con *La casa de Bernarda Alba* ni con *Bodas de sangre*. Pero sí me parece interesante para nuestros fines la siguiente noción de conjunto que, como colofón de una apasionante casuística, expone Cirlot: «Este tejer y destejer de todos los pares de contrarios es lo simbolizado por las formas comentadas de positivo-negativo o blanco-negro. El Géminis, que es el símbolo de la naturaleza en su necesidad de transformación binaria y contradictoria, es representado blanco y negro» [25].

No proponemos, bien entendido, que Lorca esté recreando aquí el mito del Géminis o de una manera consciente o deliberada. Pero no cabe duda que el juego o contraste blanco/negro es un hilo que nos conduce a otras muchas tensiones y oposiciones de contrarios, tanto en *La casa de Bernarda Alba* como en *Bodas de sangre*. Recuérdense, por ejemplo, la antinomia dentro/fuera en la especialidad del texto; la antinomia vida/muerte como última *ratio* o mensaje de estas tragedias, etc. En el teatro mítico de Valle-Inclán (en las *Comedias bárbaras*, en *Divinas palabras*, en *El embrujado)* sucede otro tanto. Llegará Lorca a ello por influencia de Valle, o llegará por sus propios medios, lo cierto es que esa dicotomía blanco/negro nos revela un sentido último, coherente, en esta perspectiva simbólica que acabamos de apuntar. No se entendería, además, que buscáramos una interpretación simbolista de los colores en la imaginería lorquiana, como tan frecuentemente venimos haciendo todos, y, sin embargo, excluyéramos la antinomia blanco/negro de ese mismo ángulo de visión.

Lo blanco no sólo aparece en oposición a lo negro, sino también al color azul, en una gradación algo inquietante: las paredes del escenario del acto I son «blanquísimas»; la del II, «blancas», y las del III, «blancas ligeramente azuladas». Rubia Barcia, en cuyo haber figura el ser uno de los primeros en estudiar el simbolismo de *La casa de Bernarda Alba*, sugiere

[24] *Tal como se puede comprobar en el manuscrito, manuscrito que a su vez es copia o versión a limpio, la mencionada acotación sustituye a otra, tachada, en la que aún se puede leer: «La acción en un pueblo andaluz de tierra seca». (Cf. Federico García Lorca,* La casa de Bernarda Alba*», ed. de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 154).*

[25] Op. cit., *p. 140.*

esta interpretación: «Las paredes del patio interior *blancas ligeramente azuladas* que sirven de marco a la escena, acaso reflejan la presencia del sentimiento religioso —azul celestes— sinceramente sentido y practicado por Prudencia, que, como se ha dicho ya, hace allí su primera y única aparición» [26].

No acabo de ver esa analogía, ya que, cuando Prudencia sale de escena, no se indica que cambie el ligero azulado de las paredes. Y además, es un personaje secundario y ajeno a *este* espacio. Parece más plausible que ese azulado tenga que ver con el adjetivo «blanca» del acto II, y con el superlativo «blanquísima» del I, que se aplican a diferentes estancias, sí, pero mostrándonos una indiscutible gradación cromática del escenario; gradación que culmina con estas paredes «blancas ligeramente azuladas», y que en buena lógica ha de estar acorde con el proceso general de la acción. Por consiguiente, ese azul que, de manera progresiva, va adueñándose del blancor de la casa, quizá guarda una analogía con Pepe el Romano. En la tradición folklórica, el azul, en oposición al rosa, es un color masculino; lo que refuerza la apuntada posibilidad. Por otra parte, y aunque menos evidente, no es descartable que el azul que nos ocupa guarde —a la vez— un valor premonitorio. En *Doña Rosita la soltera,* Lorca identifica las flores azules con la «mortaja». En consonancia con eso, el ligero azulado de las paredes encerraría un sentido agorero: una premonición del patético desenlace.

Otra clave prometimos analizar: las puertas. En *Bodas de sangre,* vimos una puerta de fuerte entidad simbólica y ritual; pero ya es hora de que digamos que la imagen de las puertas ofrece gran relieve en la literatura de Lorca. Una excepcional conocedora de esa literatura, Marie Laffranque, ha titulado un ensayo de esta manera: «Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de García Lorca» [27]. Laffranque inicia su examen con el primer libro de Lorca, *Impresiones y paisajes,* destacando la puerta en la descripción de un hospicio en Galicia, y continúa con *Libro de poemas,* aludiendo después a *La casa de Bernarda Alba,* a *Así que pasen cinco años,* a *El público;* al poema «Grito hacia Roma» en su primera versión (*Poeta en Nueva York*), etc. Por su parte, Francisco García Lorca, en su análisis de *La casa de Bernarda Alba*, dedica a las puertas de esta obra dos páginas brillantes, incisivas. Recuerda en ellas la temprana atracción de Lorca por esta imagen, y publica por primera vez estos versos de un poema juvenil, en parte perdido:

Una puerta
no es puerta
hasta que un muerto
sale por ella.
Rosa de dos pétalos
que el aire abre y cierra.

Y, con buen criterio, los relaciona con la puerta —puerta de la muerte— que, al final de *Doña Rosita,* se oye golpear, creando una atmósfera misteriosa, de intensa expresividad. Pero lo más importante está en la observación de cómo, a través del juego simbólico de las puertas, se puede seguir el movimiento de la acción en *La casa de Bernarda Alba.* Francisco García Lorca escribe:

Toda la obra se mueve hacia el interior de la casa. El primer acto ocurre en la sala de entrada; el segundo, en una sala interior a donde dan los dormitorios; el tercero, en el patio. La acción visible termina en la puerta del patio, que da acceso al corral (...). Saldrá en huida Pepe el Romano, por

[26] *J. Rubia Barcia, «El realismo* mágico *de* La casa de Bernarda Alba», *en: Ildefonso M. Gil (ed.).* Federico García Lorca, *ed. cit., p. 306.*

[27] *Ildefonso M. Gil (ed.),* op. cit, *pp. 249-269.*

la puerta última de la casa, hacia la vida, en perfecto contrapunto con el ingreso de Adela en su habitación, en una huida hacia la muerte. Los dos movimientos, claro, se producen fuera del ámbito visual [28].

Aparte estos y otros rasgos que advierte Francisco García Lorca, por nuestra cuenta queremos señalar tres, que pueden ampliar nuestra visión de este fascinante *leimotiv* lorquiano. En primer término, la identificación mujer-puerta, con una significación sexual del mismo tipo que encontramos en *Bodas de sangre*. Recordemos la canción de los segadores:

Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo.
El segador pide rosas
para adornar su sombrero.

Puertas y ventanas desempeñan aquí un papel de sentido obvio. En otra ocasión, el portón del patio va a tener un función coincidente. Acusando a su hermana Angustias ante la madre, dice Adela: «La he visto asomada a la rendija del portón», cuando todavía no había salido un grupo de los hombres asistentes al duelo. Con su posterior y sañuda pregunta, Bernarda nos desvelará el móvil de Angustias (e, indirectamente, el de Adela): «¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre?» (act. I). Aunque sin aplicarle esta misma significación, hallamos otra imagen de puertas extraordinariamente sugeridora, en el escenario del acto III: «Las puertas iluminadas por la luz de los interiores dan un tenue fulgor a la escena».

En segundo término, recordemos que existe una identificación espacio-personaje muy acusada en determinados momentos. Lo hemos visto ya, pero vale la pena retener aún esta afirmación de Poncia: «Hay una tormenta en cada cuarto» (act. III). No dice que haya una tormenta en cada hija o en el alma de cada hija, sino que, para expresarlo mejor, se vale de una metonimia de lugar. Pues bien, uno de los sitios más llamativos de la casa es el corral. En él se desarrollan las citas amorosas de Adela y Pepe el Romano, en él está el caballo garañón, etc. En suma: representa el ámbito de los instintos, de la animalidad del ser humano. Por eso mostrarán una relación significativa con el corral otros personajes. Por ejemplo, Martirio. Martirio desea en secreto a Pepe el Romano, y en el acto III, presintiendo el inminente encuentro amoroso de éste con Adela, «Martirio bebe agua y sale lentamente mirando hacia la puerta del corral». Por ejemplo, Antonio María Benavides. Dice la Criada, dirigiéndose a un interlocutor imaginario e imposible —Benavides muerto— lo siguiente: «¡Fastídiate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!» (act. I). En ambos casos, la puerta sugiere o indica la totalidad del lugar.

En tercer término, el enorme poder de evocación que llegan a adquirir algunas puertas; y concretamente, la puerta que se derriba en la última escena de la obra, tras la cual está Adela muerta (se acaba de suicidar). Esa puerta, además de las connotaciones que la asemejan a la de *Doña Rosita la soltera*, suscita otra reflexión. El acto de derribar una puerta —al otro lado de la cual se halla ya... el otro mundo— pertenece a un ritual religioso, muy extendido en el culto católico: el del Año Santo, se derriba una puerta en el Vaticano; lo mismo que en la Catedral de Santiago de Compostela, el año jacobeo, la llamada justamente «Puerta santa». Obviamente, no hay ninguna relación entre dicha puerta y ésta que se echa abajo en *La casa de Bernarda Alba*; pero Lorca utiliza algunas imágenes con una sensibilidad sacralizadora y ritualizadora tan grande que, inmediatamente, despierta en sus lectores y espectadores más atentos un cúmulo de sugestiones. Como fuere, el rito mortuorio alcanza

[28] Federico y su mundo, *ed. cit. p. 383.*

una importancia decisiva al principio y al final de *La casa de Bernarda Alba,* y es lógico que la obra se cierre acercándonos hasta el final que separa este mundo del otro.

Otros aspectos del espacio escénico merecen ser comentados [29]. Por ejemplo, los muros. La acotación inicial dice que son «gruesos», y en la última escena Bernarda exclama: «No creas que los muros defienden de la vergüenza». En efecto, esos muros de su casa, y al revés de lo que ella supone y desea, no la podrán defender de los otros. Pero son aspectos fácilmente interpretables. Para terminar, refirámonos sólo al calor.

La acotación inicial nos dice que es verano, y a lo largo de la obra se insiste en que hace mucho calor. Un ejemplo:

MARTIRIO: Esta noche pasada no me podía quedar dormida del calor.
AMELIA: ¡Yo tampoco!
MAGDALENA: Yo me levanté a refrescarme. Había un nublo negro de tormenta y hasta cayeron algunas gotas.
PONCIA: Era la una de la madrugada y salía fuego de la tierra. también me levanté yo. (act. II).

Aparte de que ese nublo sea negro, este fuego que sube de la tierra tiene, como en *Bodas de sangre,* un valor simbólico. Véase en estas palabras de Adela: «Por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca» (act. II). Por otra parte, la sed y el agua intensifican aún más esta asimilación: *mujer-calor-tierra,* según hemos estudiado ya en otro momento [30].

Ricardo Doménech

[29] *No han faltado entre los estudiosos de Lorca valoraciones muy subjetivas de ese espacio. Así, Sam Bluefarb cree que «la casa misma... parece mostrarse como un vientre enorme y estéril..., la obra bien podía haberse titulado* El seno de Bernarda Alba*». (Citado por Carlos Feal Deibe,* Eros y Lorca, *Barcelona, EDHASA, 1973, p. 256).*

[30] *«Símbolo, mito y rito en* La casa de Bernarda Alba*», op. cit., pp. 204-205.*