

[http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/monografico/la\\_casa\\_de\\_bernarda\\_alba/pagina1.html](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/monografico/la_casa_de_bernarda_alba/pagina1.html)

La casa de Bernarda Alba de Calixto Bieito. Don Galán (Revista de investigación teatral). 9, Centro de Documentación Teatral (INAEM), 2019.

## Monográfico: *9 Lorcas 9*

GRABACIÓN

ENTREVISTA

FOTOGRAFÍAS

DOSSIER DE PRENSA

TEXTO DE LA OBRA

# *La casa de Bernarda Alba* de Calixto Bieito

Begoña Gómez Sánchez

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

begona.gomez@unir.net

**Resumen:** La puesta en escena de Calixto Bieito sobre la obra teatral de Federico García Lorca *La casa de Bernarda Alba* fue una producción del Centro Dramático Nacional y Focus de 1998 que ofreció una propuesta con un contundente trabajo dramático, impregnado de la fuerte ritualidad y del simbolismo inherentes en el texto lorquiano. Este director de escena español configuró una sobresaliente y potente estética a partir de un espacio escénico de gran sencillez.

**Palabras clave:** Federico García Lorca; puesta en escena española contemporánea; Calixto Bieito.

### LA CASA DE BERNARDA ALBA BY CALIXTO BIEITO

**Abstract:** The staging of Calixto Bieito on the play by Federico García Lorca *La casa de Bernarda Alba* was a production of the Centro Dramático Nacional and Focus of 1998 that offered a proposal with a forceful dramaturgical work, impregnated with the strong ritual and inherent symbolism in the Lorca text. This Spanish stage director configured an outstanding and powerful aesthetics from a stage of great simplicity.

**Key words:** Federico García Lorca; Contemporary Spanish stage; Calixto Bieito.

PRIMERA

ANTERIOR

1

2

3

4

5

6

SIGUIENTE

ÚLTIMA

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

MARIANA PINEDA VOLVIÓ A BORDAR...

VARIA



CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

C/ Alfonso XII, 3-5, Edificio B, 2ª pl - 28014 Madrid - Teléfono: 91 050 53 13 / Fax: 91 353 13 72

DON GALÁN Número 9, año 2019. INAEM. Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España. ISSN: 2174-713X | NIPO: 827-19-052-0  
Correo electrónico para envío de colaboraciones y otros temas relacionados con Don Galán: [cdaem@inaem.cultura.gob.es](mailto:cdaem@inaem.cultura.gob.es)

Diseño web: Editorial Mic

## Monográfico: 9 Lorcas 9

[GRABACIÓN](#)[ENTREVISTA](#)[FOTOGRAFÍAS](#)[DOSSIER DE PRENSA](#)[TEXTO DE LA OBRA](#)

### *La casa de Bernarda Alba* de Calixto Bieito

Begoña Gómez Sánchez

Federico García Lorca concluyó la escritura de *La casa de Bernarda Alba* el 19 de junio de 1936, apenas un mes antes del comienzo de la Guerra Civil Española y de su asesinato el 18 de agosto del mismo año. Por todo ello, el estreno mundial de esta magistral obra se produjo fuera de nuestras fronteras, bajo la dirección de escena e interpretación como Bernarda Alba de Margarita Xirgu; el texto lorquiano subió a las tablas por primera vez en el Teatro Avenida de Buenos Aires (Argentina) el 8 de marzo de 1945 (Delgado, 2017: 108).

En España, durante la dictadura franquista el escritor granadino fue relegado al silencio. Las primeras exposiciones de *La casa de Bernarda Alba* se realizaron con una "lectura dramatizada en Barcelona en 1948" (Delgado, 2017: 107) y con el estreno en Madrid, "casi clandestino y en sesión única" (Sánchez Trigueros 1999: 19), de Teatro Ensayo La Carátula en 1950. El "estreno comercial" (Delgado, 2017: 107) fue el 10 de enero de 1964 en el Teatro Goya de Madrid, con dirección de Juan Antonio Bardem. Tras la muerte del dictador, Ángel Facio realizó una versión del texto protagonizada por una Bernarda interpretada por Ismael Merlo en 1976.

En los comienzos de la Democracia, José Carlos Plaza dirigió *La casa de Bernarda Alba* en 1984 en el Teatro Español de Madrid, "un ejemplo perfecto de naturalismo puro" (Sánchez Trigueros, 1999: 20), y Alfonso Zorro, con el grupo teatral independiente andaluz Teatro de La Jácara, relató un proceso de montaje de la obra de García Lorca en un novedoso contexto, los presos de una cárcel. Durante 1998, celebración del centenario del nacimiento del autor, una producción del TNT (Territorio Nuevos Tiempos) de Sevilla con dirección de Juan Dolores Caballero gestó un espectáculo próximo "a las piezas y situaciones más patéticas y angustiosas del llamado teatro del absurdo" (Sánchez Trigueros, 1999: 23). Ya en el siglo XXI, Lluís Pasqual realizó para el Teatre Nacional de Catalunya una puesta en escena en castellano protagonizada por Nuria Espert (Bernarda Alba) y Rosa María Sardà (La Poncia). Ese mismo año se pudo visualizar la original propuesta de Pepa Gamboa, también producida por el TNT, protagonizada por mujeres de etnia gitana.

Las dramaturgias creadas en España a partir de *La casa de Bernarda Alba* son ejemplos claros de la enorme dimensión que puede alcanzar la obra de Federico García Lorca. El grupo malagueño Teatroz estrenó en 1995 *Casting, a la caza de Bernarda Alba*, una comedia musical al estilo Broadway que se iniciaba con el proceso de selección de los actores ante el patio de butacas. En 2017, en los Teatros del Canal de Madrid, *Esto no es La casa de Bernarda Alba* fue una versión multidisciplinar interpretada mayoritariamente por hombres actores que experimentaban la original opresión femenina creada por Lorca. En el ámbito de la danza, el texto lorquiano fue dirigido por Lluís Pasqual junto al bailarín Antonio Canales en el espectáculo *Bengues* (1997) (Delgado, 1998-2001: 387-406). Recientemente, el Teatro de la Zarzuela de Madrid representó en 2018 la versión operística con música de Miguel Ortega y libreto de Julio Ramos.

Calixto Bieito, el director de escena con mayor proyección internacional de la escena española contemporánea, estrenó su particular versión de *La casa de Bernarda Alba* también en el año de la celebración del centenario del nacimiento de Federico García Lorca. Este se produjo el 11 de noviembre de 1998 a las 20 horas en el Teatro María Guerrero de Madrid<sup>1</sup> e inauguró la temporada 1998-1999 de este espacio teatral cuando se cumplían veinte años de la creación del Centro Dramático Nacional.

*La casa de Bernarda Alba* fue una producción de Focus con el soporte del Ministerio de Educación y Cultura (INAEM) y el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Para Bieito, este texto teatral era el primero que realizaba de Federico García Lorca e incluso declaraba no haber visto hasta el momento ninguna representación de esta obra dramática<sup>2</sup>. Para la crítica Rosana Torres: “ello se explica por el hecho de que, en Cataluña, donde ha realizado la mayoría de sus montajes, no ha habido tradición de representar esta obra” (Torres, 1998b). El interés que *La casa de Bernarda Alba* provocaba en Calixto troncaba directamente con una de sus claves poéticas, el reflejo de la violencia extrema. En varias declaraciones del director se recogía este aspecto: “es una obra que destila veneno y donde no se puede salvar a ningún personaje” (Piña, 1998):

... su tremenda dosis de violencia que reflejaba la que había en España en 1936, tanto en un bando como en otro. [...] Yo solo tengo treinta y cuatro años y no he vivido ese clima espantoso, pero sí que entiendo muy bien la violencia que engendra la religión en torno a la sexualidad (En: Guzmán, 1998).

Sin embargo, para su puesta en escena, Calixto Bieito no se olvidó de la poesía que irradia el texto teatral de Lorca. En el programa de mano para las funciones en el Teatro María Guerrero, comentaba su deseo de “poder compartir con Federico García Lorca ese teatro” que, concluía, debía “ser mágico, qué si no” (*Programa de mano*, 1998).

La dramaturgia que realizó no fue un encargo para conmemorar el centenario del nacimiento de Federico García Lorca, sino que era un proyecto de cerca de dos años de antelación, que, tal y como el director argumentaba, “una coincidencia de calendarios y una oportunidad histórica” (*Cuaderno Pedagógico*, 1998: 15) provocó que se materializara. Pero sin duda, su origen se encontraba en un taller que Bieito hizo con alumnos postgraduados de la escuela de actores de la Compañía del *Piccolo di Milano* en 1994 (Català, 1996: 42; Pérez de Olaguer, 1994; Vllora, 2002: 94). Esta experiencia fue esencial en su trayectoria como director de escena, tal y como él mismo declaró: “era muy inseguro. Tardé años en sentir realmente que podía dirigir. Me tuve que ir fuera, a Milán, [...] y ahí me di cuenta de que podía serlo. Debía tener unos 28 años, porque empecé a dirigir muy pronto” (Ricart, 2011).

Bien es cierto que su gusto por los textos clásicos de la literatura universal también propició que, finalmente, optara por este título lorquiano para el espectáculo de 1998 que nos ocupa. Al respecto, Bieito explicaba:

Lo que tengo claro es que los clásicos hay que agitarlos y zarandearlos, y no siempre sale bien. Con *Bernarda Alba* me enfrento a toda una tradición de puestas en escena. La obra ha acumulado muchos tópicos y una parte de la crítica tiende a considerarla demasiado realista, en la línea de Ibsen. No pienso abordarla como un retrato de época de la sociedad española, sino como una historia de violencia y sexo en una familia muy concreta (Ley, 1998: 47).

Según una entrevista para *ABC*, el poder deshacerse de cualquier planteamiento preconcebido le permitió generar su trabajo “como si fuese *Macbeth* o *El rey Lear*, algo lleno de fuerza shakesperiana” (Vllora, 1998: 92). Su declaración de principios para la propuesta escénica vinculaba y resaltaba los elementos que, para el director de escena, tenía en común uno de los autores dramáticos clave de su trayectoria teatral, William Shakespeare, con el poeta español.

El equipo técnico y artístico elegido, en su mayoría procedente de Cataluña, contaba en su haber con colaboradores habituales. El diseño de escenografía fue obra de Alfons Flores, el vestuario y la caracterización de Mercè Paloma y la iluminación de Xavier Clot. Aunque el sonido lo firmó Òscar Roig, para este montaje tuvo la “colaboración especial” del músico y compositor Carles Santos, que en sucesivos espectáculos del director de escena se encargaría de la creación de la partitura musical. Su aportación eliminó aspectos costumbristas del texto y dotó al espacio sonoro de una nueva concepción contemporánea.

Las actrices elegidas para encarnar a los personajes de *La casa de Bernarda Alba* constituyeron un reparto que, previo a su estreno, sorprendió mucho a la crítica. Calixto Bieito declaró que era un reparto de “mujeres de pelo claro” (Piña, 1998) que encabezaban María Jesús Valdés como Bernarda Alba y Julieta Serrano como La Poncia. Este montaje supuso el encuentro profesional de ambas actrices. Julieta Serrano había trabajado recientemente con Bieito en *La profesión de la señora Warren* (1996), pero para Valdés era su primer trabajo con el director de escena. Rosana Torres expresaba sus primeras impresiones ante el elenco de actrices:

Para interpretar a Bernarda he elegido a María Jesús Valdés, una mujer dulce, amable, rubia, de las que seducen de inmediato con el poder de una mirada amigable y risueña que delata que, ante todo, es buena persona. En el papel de Poncia he elegido a Julieta Serrano, mujer enjuta de la que, si bien se conoce su sentido del humor fuera de los escenarios, estamos acostumbrados a verla, al menos en teatro, metida en personajes rigurosos a los que incluso se les asoma un punto de mala leche. [...] Solo por esa elección este montaje atrae poderosamente la atención (Torres, 1998a).

Para María Jesús Valdés fue su primera interpretación de una obra teatral de Federico García Lorca, debido a que durante su plenitud profesional, en la década de los cincuenta y junto al director de escena José Luis Alonso, se le planteó la posibilidad de representar *Doña Rosita la soltera*, aunque la familia Lorca no accedió a autorizar la puesta en escena (Rubio, 1999). Por el contrario, la ininterrumpida carrera profesional de Julieta Serrano le había permitido participar con protagonista en dos versiones anteriores de *La casa de Bernarda Alba*. En el estreno comercial de la obra de 1964, con la

dirección escénica de Juan Antonio Bardem, Julieta Serrano encarnó a Adela. Posteriormente, en la dirección de Ángel Facio de 1976, interpretó a Martirio en lo que para la actriz fue “una versión muy arriesgada y salvaje” (Rubio, 1999). Recientemente, en la versión operística del texto de Lorca de 2018, encarnó a María Josefa.

En el estreno de *La casa de Bernarda Alba* de Calixto Bieito se completaba un reparto con una lista de actrices algunas de las cuales ya habían trabajado con él en anteriores producciones (fig. 1): Gloria Muñoz (Angustias)<sup>3</sup>, Roser Camí (Adela), Rosa Vila (Martirio), Chantal Aimée (Magdalena), Mónica López (Amelia), Concha Redondo (María Josefa), Maife Gil (Criada) y María Jesús Andany (Prudencia). Calixto Bieito reconocía en el programa de mano la calidad interpretativa del grupo de actrices y describía el proceso de trabajo que llevó a cabo con ellas:

Primer día de ensayo, primera lectura de la obra: ante mí aparecen diez mujeres poderosas, intensas e intuitivas. Mi trabajo se me antoja desde este día sencillo (*Programa de mano*, 1998).

Algunos de estos trabajos interpretativos se vieron recompensados con diversos galardones de gran prestigio. A María Jesús Valdés se le concedió el Premio Nacional de Teatro de 1999 a la “Mejor interpretación”, Julieta Serrano obtuvo dos premios: el Premio Margarita Xirgu de 1999 a la “Mejor Interpretación” y el Premio Max de las Artes Escénicas de su III edición del año 2000, también a la “Mejor Interpretación”. A otras actrices como Rosa Vila y Concha Redondo les fueron otorgados, respectivamente, el Premio de la Crítica Teatral de Barcelona en 1999 a la “Mejor Interpretación” y el Premio Especial.

## La dramaturgia

La versión de *La casa de Bernarda Alba* de Calixto Bieito se caracterizó, en líneas generales, por respetar casi la totalidad del texto de Lorca, salvo por algunas frases o breves fragmentos que suprimió. El director de escena lo explicaba en la siguiente afirmación: “como todos los grandes textos de la historia del teatro, tiene muy pocas posibilidades de cambio” (A. T. D., 1998). Las contadas variaciones textuales afectaron, por ejemplo, a la escena del duelo del acto primero, en la que se suprimieron los personajes corales de las Muchachas y las Mujeres del duelo.

No obstante, la dramaturgia elaboró grandes aportaciones al texto lorquiano. El personaje de Bernarda Alba se creó al margen de los tópicos preconcebidos. Calixto Bieito deseaba una Bernarda “femenina y sensual” (Villora, 1998: 92) que mostrara su cansancio y debilidad ante los conflictos de sus hijas, pero a la vez con fuerte temperamento y personalidad, y manifestaba que bien “podría ser nuestro Rey Lear español” (Gutiérrez 1998: 9). Con esta dualidad expresaba el conflicto interior del personaje y lo dotaba de una riqueza de matices que, hasta el momento, en la tradición de la puesta en escena de este texto dramático, era difícil encontrar. Finalmente, la inserción del personaje de la Trapecista, de significación eminentemente simbólica, se convertía, en palabras del propio director, en “la única licencia que me he permitido [...] introducir un personaje nuevo, la trapecista, que abre y cierra el montaje” (Torres, 1998b). A pesar de estas opciones dramáticas, no existía alusión al autor de la dramaturgia o de la versión.

Así mismo, Calixto Bieito declaró en varias ocasiones que, como base de la dramaturgia, empleó referencias de su vida de manera consciente: “records, imatges del col·legi, la repressió...”. Igualmente, manifestó creer que estaba trabajando con un gran clásico que “trata de los grandes temas de la humanidad” (“En busca de la innovación”, 1998). También argumentó que se trataba de una historia donde la violencia, dentro del ámbito familiar, estaba unida al odio y el sexo a la religión, “algo muy español presente en toda nuestra tradición cultural” (“En busca de la innovación”, 1998). En el texto de Calixto Bieito del programa de mano del Centro Dramático Nacional se recogían las claves de la propuesta dramática:

He empujado a las actrices, con su complicidad, a un espacio inmaculado, puro, limpio, como un *altar*, en una liturgia de odio fraternal, desamor, intolerancia y violencia. Como la define mi buen amigo Carlos Santos, se trata de *una obra líquida, de flujos*. Yo añadiría de *corazones inundados de sangre en pechos de agua*. Y ello me evoca la España de erotismo reprimido, de fanática religión y de un profundo sentimiento de muerte; imágenes en blanco y negro de *sábado tarde* imposibles de olvidar (*Programa de mano*, 1998).

<sup>1</sup> Estuvo en cartel hasta el 13 de diciembre, de martes a domingo, con funciones dobles los sábados a las 17:30 horas y a las 20:30 horas (“Cartelera. Teatros nacionales”, 1998: 106).

<sup>2</sup> Más de diez años después del estreno en el Teatro María Guerrero de Madrid de esta propuesta escénica de *La casa de Bernarda Alba*, el director de escena Calixto Bieito realizó una revisión en alemán para el Nationaltheater Mannheim de Alemania. La *premiere de Bernarda Albas Haus* tuvo lugar el 1 de abril de 2011 en el Nationaltheater Mannheim. El montaje obtuvo un enorme éxito; de hecho, la producción continúa en la actualidad girando por Alemania.

<sup>3</sup> Para interpretar a Angustias se optó por la actriz Maite Brik en la gira nacional previa a su estreno en Barcelona y en parte de sus funciones. Rosa Renom realizó este papel en las últimas representaciones, desde el 28 de mayo al 5 de junio de 1999 (“Cartelera. Teatros”, 1999b).

## Monográfico: 9 Lorcas 9

GRABACIÓN

ENTREVISTA

FOTOGRAFÍAS

DOSSIER DE PRENSA

TEXTO DE LA OBRA

### *La casa de Bernarda Alba* de Calixto Bieito

Begoña Gómez Sánchez

En la puesta en escena, este deseo sexual reprimido se evidencia continuamente en los gestos de las actrices cuando se secan el sudor de la cara o el cuello que, además, sitúa la acción según el tiempo interno de la fábula fuente, el sofocante verano español.

Para la producción, Bieito eligió lo que denominó un “realismo muy mágico” (Gutiérrez 1998: 9), alejado de cualquier costumbrismo y de cualquier referencia a lo andaluz. En este sentido, “Lorca no le sonaba a flamenco en absoluto” (Hevia, 2000), y localizar su dramaturgia en el contexto del sur de España hubiera podido resultar muy forzado, ya que estaba trabajando con una compañía de Madrid y Barcelona. En su lugar, afirmaba haberse centrado más “en las esencias de los comportamientos que en la procedencia geográfica de los mismos” (“En busca de la innovación”, 1998). De todas formas, no tenía sentido este localismo de la obra dramática de Lorca, ya que el mismo autor no pretendió, en ningún caso, restringirla a una región de España y, con toda probabilidad, esta idea haya surgido de unas lecturas erróneas de *La casa de Bernarda Alba*. De hecho, el poeta agregó como subtítulo: “Drama de mujeres en los pueblos de España” (fig. 2).

Las referencias estéticas de la versión de Calixto Bieito fueron el universo surrealista de Luis Buñuel y de Salvador Dalí, el símbolo del color de Zurbarán y la sencillez por la que abogaba el poeta Federico García Lorca: “he suprimido [...] muchas canciones fáciles, muchos romancillos y letrillas. Quiero que mi obra teatral tenga severidad y sencillez” (García Lorca, 1997: 69). En sus declaraciones, Calixto Bieito expresaba que su objetivo era crear un montaje “severísimo y muy austero, tanto escenográficamente como interpretativamente” (“En busca de la innovación”, 1998), donde el suspense imperara y la tensión dramática fuera creciendo progresivamente, e incluso afirmó su semejanza con un “thriller casi hiperbólico”, debido a que “su argumento podría ser el de un thriller que transcurre en un rancho americano, con Bette Davis haciendo de mala y provocando el suicidio de una de las hijas” (Guzmán, 1998).

La dramaturgia de *La casa de Bernarda Alba* supuso una revisión del texto lorquiano que el público contemporáneo podía identificar con la actualidad. Calixto Bieito afirmaba la relación entre esta actualidad y su propuesta escénica: “no dejo de pensar que no han aprobado el cuarto supuesto de la Ley del Aborto. Cada tres por cuatro aparece en la prensa el caso de una mujer que ha tirado su hijo a un contenedor. O los maltratos a las mujeres” (Muñoz-Rojas, 1998: 37). Sin embargo, el tiempo de la acción dramática elegido para el montaje fueron los años sesenta del pasado siglo XX. La diseñadora de vestuario Mercè Paloma lo justificaba en el programa de mano del Centro Dramático Nacional: “a petición del director he situado la historia en los años 60 para evitar un posible distanciamiento, ya que la obra está escrita en el año 36” (*Programa de mano*, 1998).

#### El espacio escénico y el vestuario

La estética creada para materializar la dramaturgia creó un espacio escénico de gran sencillez que no solo abarcaba la escena, sino que cubría todo el teatro de negro y tanto la platea como los palcos del teatro fueron enlutados con crespones. La amplitud de este espacio fue considerada por algunos críticos como una opción dramaturgica que iba en detrimento de la creación de la atmósfera opresiva de encierro que contenía el texto lorquiano. A pesar de ello, las entradas de los personajes hacia el espacio más claro y sus salidas hacia lo oscuro sugerían un lugar aislado, como suspendido en el tiempo, marcadamente simbolista y muy ritual; un espacio sagrado creado para la lucha y la confrontación de las frustraciones y deseos de las protagonistas (fig. 3).



En el escenario predominaban dos colores, el negro y el blanco que, a lo largo de la puesta en escena, se alternarían mediante el juego de dos grandes paneles colocados en el fondo y en el suelo del mismo. Tampoco se incluyeron apenas elementos de mobiliario, solo aquellos imprescindibles para determinar dónde transcurría la acción. La yuxtaposición de estos colores simbolizaba los conceptos de limpieza y suciedad íntimamente relacionados con la "iconografía religiosa" (Muñoz-Rojas, 1998: 37). Esta dicotomía también expresa la lucha entre la vida y la muerte con el paso desde la luz del color blanco hacia la oscuridad del negro. El escenógrafo Alfons Flores confirmaba estas claves simbólicas en los citados textos introductorios del programa de mano:

Una plástica inspirada en la iconografía de la pasión. [...] Pasión como dolor [...] como amor vehemente, perturbación de los sentidos... violencia. [...]

Lo blanco, lo puro, lo limpio, lo no usado, la virginidad, [...] como vacío, desnudez, como opuesto al negro, que es la muerte. El negro barroco, lleno, la muerte llena de cosas que perdemos. El blanco limpio, puro, pero vacío de vida o, mejor dicho, de sexo. Sexo sinónimo de vida. Muerte llena contra vida vacía (*Programa de mano*, 1998).

Por último, y acorde a la poética del director de escena, al final del último acto, se producía un espectacular cambio escenográfico que se desarrollará posteriormente.

En lo que a la indumentaria se refiere, se incidía en el predominio del contraste entre el blanco y el negro y en las líneas empleadas que, según la diseñadora de vestuario Mercè Paloma, partía "de la discreción" (*Programa de mano*, 1998) (fig. 4 y fig. 5). A esta sobriedad le acompañaba el maquillaje aparentemente inexistente de las actrices. En cuanto a la paleta de colores empleados y su simbología, esta argumentaba:

El color está utilizado como el espacio de la libertad, de la huida, de lo inalcanzable.

El vestido verde de Adela simboliza la fertilidad y la fecundidad, el abanico rojo, el amor, la pasión y el sacrificio.

En cuanto a la *forma del color* viene determinada por ciertas imágenes surrealistas que pretenden evocar un mundo invisible, opresor y liberador a la vez.

Mujeres vestidas de luto riguroso *agredidas* por el color, mujeres que se van desnudando hasta que aparecen en ropa interior blanca *irrumpiendo* de nuevo con el *negro*, la muerte final (*Programa de mano*, 1998).

## La recepción

La puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba* de Calixto Bieito se vio en parte del territorio español, posteriormente a las funciones en el Centro Dramático Nacional, entre finales de 1998 y comienzos de 1999<sup>4</sup>. Su estreno oficial<sup>5</sup> en Barcelona se produjo en el Teatro Principal el miércoles 7 de abril de 1999, y estuvo en cartel hasta el domingo 6 de junio de 1999; se pudo disfrutar, pues, de esta versión en la capital catalana durante más de dos meses.

En cuanto a la opinión de la crítica teatral especializada durante las funciones en Madrid, esta recibió la versión de Bieito con titulares de diversa índole que valoraban así la dramaturgia del texto lorquiano: "una Bernarda renovada" (Pérez de Olaguer, 1998), "Bernarda pasa por el quirófano" (Torres, 1998a), "Calixto Bieito estrena su versión de *La casa de Bernarda Alba* en el María Guerrero" (Piña, 1998), "Bieito presenta una Bernarda Alba «sensual y femenina»" (Esteban, 1998), "«Thriller» español" (Muñoz-Rojas, 1998: 37), "La España más negra" (Urías, 1998) y "*La casa de Bernarda Alba*. Respeto al texto" (Díaz Sande, 1999: 28). Otros titulares se referían a la estética elegida: "Calixto Bieito viste *La casa de Bernarda Alba* de erotismo en blanco y negro" (García Garzón, 1998: 90), "Lorca en blanco y negro" (Benach, 1998) y "Bernarda, geometría en blanco y negro" (Centeno, 1998).

En definitiva, la prensa divergía sobre la efectividad de la dramaturgia. Enrique Centeno pensaba que el resultado era "cuanto menos, confuso o disperso" (Centeno, 1998); Juan I. García Garzón no mostraba con rotundidad su disconformidad, pero sí argumentaba que predominaba la fuerza del "erotismo más que textual" (García Garzón, 1998: 90). La opción dramaturgica de insertar el personaje de la Trapecista era valorada muy positivamente por gran parte de la crítica, que agradecía el haber quitado todo el costumbrismo que hasta ahora contenían algunas representaciones de *La casa de Bernarda Alba*. Por otro lado, Antonio Sánchez Trigueros, en un estudio comparativo sobre las puestas en escena en lengua castellana de esta obra dramática, argumenta que su modernidad no era más que una apariencia y que olvidaba algunas de las claves más importantes del texto:

Se vuelve a la línea más clásica a pesar de los toques pretendidamente vanguardistas que, más que aportar sentidos nuevos, desconciertan. Por ejemplo, se presenta un personaje nuevo, la trapeicista [...] y el marcado erotismo que impregna al espectáculo desde el comienzo y la escenografía de Alfons Flores [...] que hacen que carezca de algo fundamental en este texto lorquiano: [...] la sensación de encierro, la presión angustiosa, la sensación de asfixia (Sánchez Trigueros, 1999: 24).

El espacio escénico de esta versión de *La casa de Bernarda Alba* no pasó desapercibido para la crítica. Benach en *La Vanguardia* afirmaba: "simple, rotunda –muy intencionada y eficaz en su geométrica arquitectura" (Benach, 1998). También se afirmó que su diseño presentaba reminiscencias de "un estilo que bebe del surrealismo y del simbolismo" (Díaz Sande, 1999: 28). Como se ha comentado anteriormente, no todos percibieron como positivo este aspecto, ya que un cierto sect.

argumentaba que no propiciaba la atmósfera opresiva. Así, Paloma Pedrero, aunque acentuaba que existían imágenes estéticas “impresionantes, de impacto total”, destacaba que estas repercutían negativamente sobre el trabajo actoral. Enrique Centeno insistía en que eran las actrices las “que salvan la función, fría y geométrica” (Centeno, 1998). Sin embargo, Javier Villán, con su crítica titulada “portentoso” (Villán, 1998) y Eduardo Haro Tecglen (Haro Tecglen, 1998) expresaban con rotundidad que el clima de encierro y opresión sí se lograba.

La dirección de actores de Calixto Bieito también planteó divergencias. La nueva caracterización de Bernarda, dotada de femineidad y erotismo, en ocasiones no se apreció claramente (Díaz Sande, 1999: 28), pero en su mayoría la crítica valoró muy positivamente el trabajo de las actrices, al que incluso se calificó de “interpretación tensa y dura” (García Garzón, 1998: 90), aunque se reconocía que “tal vez le hayan faltado a Bieito algunas horas de ensayo”, ya que se apreciaba “algún que otro desajuste en la interpretación” (Benach, 1998). En general se destacaban por encima del resto los trabajos de María Jesús Valdés y Julieta Serrano, sobre todo en las escenas en que se enfrentan, por su fuerza expresiva y riqueza de matices. En definitiva, la variación que la dramaturgia de Calixto Bieito hizo sobre estos personajes, Bernarda Alba y La Poncia, se valoraba como uno de los aciertos de esta propuesta escénica.

La recepción del público durante las funciones en Madrid fue interpretada por la crítica de maneras distintas. Para la revista *Tribuna* (Belda, 1998) y para *El Periódico* (Rubio, 1999), se trató de todo un éxito, y *La Vanguardia* (Benach, 1998) reflejó que existieron divergencias entre los espectadores. Tampoco, como se ha visto hasta el momento, hubo acuerdo en la recepción y valoración de la crítica especializada. En síntesis, y junto a todo lo expuesto, valgan como ejemplo las conclusiones finales de dos críticas realizadas durante las representaciones en la capital española. José Ramón Díaz Sande valoraba la efectividad de la dramaturgia creada por Calixto Bieito: “esta Bernarda de Bieito es un bello espectáculo en el que el texto nos llega en toda su pureza. La sobriedad de la tragedia vuelve a triunfar en el impacto del público” (Díaz Sande, 1999: 28), mientras que la autora dramática Paloma Pedrero, irónicamente, destacaba la preponderancia excesiva de la figura del director de escena:

Hoy viendo la Bernarda he gozado tanto... He cerrado los ojos y he escuchado al poeta en la voz de esas buenas actrices. Por cierto, la puesta en escena estupenda, no había ninguna duda de que detrás de aquello estaba la mano de un director (Pedrero, 1998).

## La puesta en escena

Con el fin de profundizar en la propuesta dramaturgica y proponer un análisis pormenorizado de la puesta en escena de Calixto Bieito<sup>6</sup>, resulta de sumo interés comenzar abordando el diseño del programa de mano realizado para el Centro Dramático Nacional (fig. 6). En primer lugar, en este se observa la citada yuxtaposición de colores, el blanco frente al negro, con la irrupción del rojo. Además, la pintura creada por Mariona Millà para la portada muestra perfectamente la síntesis de todos los elementos de la estética del montaje: los trazos sencillos en la mitad de un rostro de mujer cubierto por un velo transparente que deja ver sus labios pintados en rojo y otras líneas que aluden a sus pechos, de los que caen unas gotas de sangre rojas. El dibujo alusivo a un abanico, completamente trazado también en color rojo, acompaña a la figura femenina descrita. El nombre del autor dramático y el título de la pieza teatral son el gran reclamo del programa de mano; el nombre de Calixto Bieito solo aparece en el interior (*Programa de mano*, 1998).

Allí las imágenes del reparto y del director de escena serán en blanco y negro, así como los textos explicativos de la propuesta, que reitera el color rojo como elemento desestabilizador, motivo de suspense e intriga y claro preconizador de la tragedia. A partir de la información que aparece en el programa de mano se puede deducir la columna vertebral de esta dramaturgia. Primeramente, aparecen textos de los creadores de la estética, del diseñador de la escenografía y de la diseñadora de vestuario. A continuación, el director presenta la propuesta, la cual sirve como enlace a la última parte del programa de mano, fotografías del proceso creativo de la puesta en escena durante el trabajo de ensayo con las actrices. La última imagen anuncia las principales variaciones de los personajes que la dramaturgia de Calixto Bieito introduce: la construcción del personaje de Bernarda Alba y la aparición del personaje de la Trapecista (*Programa de mano*, 1998).

En cuanto al montaje, este comienza con la inserción de una secuencia que refuerza la propuesta dramaturgica, un inicio muy simbolista con reminiscencias a Buñuel y Dalí (1' 30"). La acotación inicial del texto de Lorca, “habitación blanquísima” (García Lorca, 1994: 55) (fig. 7), se traduce en una luz muy intensa que iluminaba rápidamente y sin transición la escenografía, básicamente formada por dos grandes paneles blancos como suspendidos dentro de la caja negra de la escena y colocados uno sobre el suelo y el otro, vertical, al fondo de la escena. Allí aparece una mujer desnuda, morena, con el pelo suelto, que avanzaba hasta el centro para colgarse cabeza abajo de una gruesa cuerda que ha descendido desde el techo para simular una campana que, acompañada del correspondiente efecto sonoro, da pie al inicio original de la obra. Sin duda, esta potente

imagen prefigura el desenlace y aporta las connotaciones de violencia y sexualidad de la propuesta. La entrada de la Criada se juxtapone con la subida progresiva de la Trapecista hasta su desaparición y con la disminución de intensidad lumínica que se torna en un juego de claroscuros enmarcados por el ciclorama en tonos azules.

La presentación de la Criada y La Poncia en la primera escena incide en el simbolismo descrito (2' 30"). El tratamiento de la luz evidencia la confrontación de los colores blanco y negro a través de la iluminación lateral que, en el suelo de la escena, se traduce en partes iluminadas en blanco y otras oscuras. Esta iluminación tan teatral, llena de sombras y que no ilumina los rostros de las actrices, muestra una escena casi vacía, ocupada solo por la Criada que friega de rodillas el suelo de la casa de Bernarda Alba. Tanto La Poncia como la Criada visten de negro riguroso, aunque se evidencia la diferencia de clases entre ambas tanto en la acción dramática mencionada como en que La Poncia pega a la Criada cuando ve que el suelo no está bien limpio, aspecto divergente del texto original. En la indumentaria de la Criada también se aprecia este tema, ya que lleva el pelo muy corto y va descalza. La Poncia, acorde con el texto original, entra comiendo, pero se inserta un signo del carácter incisivo de este personaje fruto de la dramaturgia: una navaja. La escena concluye con la urgencia dramática de la llegada de Bernarda y sus hijas, que en el montaje se potencia al insertar un marcado silencio al final del toque de las campanas del texto fuente.

<sup>4</sup> Algunos espacios en los que se pudo ver son los siguientes: Teatre Joventut de L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona): 9 de enero de 1999, Centre Cultural Sant Cugat de Sant Cugat del Vallès (Barcelona): 22 de enero de 1999, Centre Cultural Fundació Caixa de Terrassa (Barcelona): 23 de enero de 1999, Teatre Municipal El Jardí de Figueres (Girona): 29 de enero de 1999, Teatro Bretón de los Herreros (Logroño): 6 y 7 de febrero de 1999, Teatro Barakaldo (Vizcaya): 13 de febrero de 1999, Teatro Guerra de Lorca (Murcia): 24 de febrero de 1999, Teatro Concha Segura de Yecla (Murcia): 27 de febrero de 1999, Auditori Felip Pedrell de Tortosa (Tarragona): 5 de marzo de 1999, Teatre Fortuny de Reus (Tarragona): 19 y 20 de marzo de 1999 y Teatre Municipal de Girona: 28 de marzo de 1999.

<sup>5</sup> Desde el sábado 3 al lunes 5 de abril de 1999 hubo funciones previas con "horaris i preus especials" ("Cartelera. Teatros", 1999a, 36).

<sup>6</sup> Para el análisis de la dramaturgia de Calixto Bieito de *La casa de Bernarda Alba* se ha acudido a la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral (INAEM) en el Teatro María Guerrero de Madrid el 2 de diciembre de 1998, tres semanas después de su estreno mundial. La duración del montaje ascendía a una hora y cuarenta y cinco minutos aproximadamente. En este análisis se indican los tiempos de grabación para poder localizar con mayor claridad cada momento.

Como texto fuente original de la obra de Federico García Lorca se ha empleado la edición de Francisco Ynduráin de la editorial Espasa-Calpe para la colección Austral (García Lorca 1994). De todas las ediciones publicadas, seguramente, por su afinidad con el espectáculo de Bieito, fue la empleada como base para la puesta en escena. Algunas de las diferencias con otras ediciones serán mencionadas en este estudio. Por último, si bien la obra original no está dividida en escenas, para una mayor claridad se ha optado por crearla. Esta división corresponde al concepto definido por Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* (Pavis, 1998: 408).

<sup>7</sup> Diseño de Publiespec (SSB) (*Programa de mano*, 1998).

PRIMERA ANTERIOR 1 2 3 4 5 6 SIGUIENTE ÚLTIMA

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

MARIANA PINEDA VOLVIÓ A BORDAR...

VARIA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

C/ Alfonso XII, 3-5, Edificio B, 2ª pl - 28014 Madrid - Teléfono: 91 050 53 13 / Fax: 91 353 13 72

DON GALÁN Número 9, año 2019. INAEM. Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España. ISSN: 2174-713X | NIPO: 827-19-052-0

Correo electrónico para envío de colaboraciones y otros temas relacionados con Don Galán: [cdaem@inaem.cultura.gob.es](mailto:cdaem@inaem.cultura.gob.es)

Diseño web: [Editorial Mic](#)



## Monográfico: 9 Lorcas 9

[GRABACIÓN](#)[ENTREVISTA](#)[FOTOGRAFÍAS](#)[DOSSIER DE PRENSA](#)[TEXTO DE LA OBRA](#)

### *La casa de Bernarda Alba* de Calixto Bieito

Begoña Gómez Sánchez

La Criada queda sola en escena y, agobiada, comienza a colocar las sillas de Bernarda y sus hijas, todas iguales y de color negro, en contraste con el blanco de la escenografía. El personaje de la Mendiga entra como si fuera una aparición; de hecho, en el reparto no aparece la figura de esta y su caracterización gestual grotesca, indumentaria y voz recuerda al personaje de la abuela María Josefa (8'). La Criada continúa el monólogo junto a una serie de acciones que ilustran una posible relación sentimental con el difunto (9'). Sentada en una de las sillas, se pone las medias negras a la vez que muestra sus piernas y lo acompaña con matices interpretativos llenos de odio y rencor.

La entrada de Bernarda se realiza por la parte central del fondo del escenario, cubierta absolutamente por un velo negro. Por el mismo lugar van entrando sus hijas con similar indumentaria y se crea un efecto sonoro que simula el sonido de los abanicos que portan estas y que aumenta la tensión dramática (10' 30"). La Criada comienza a gritar y a hacer aspavientos, y del techo de la escena comienzan a bajar sillas de color negro que quedarán suspendidas en el aire a distintas alturas para simbolizar a las mujeres del duelo. Son sillas señoriales de color negro que, con sus líneas curvas y sinuosas, son el único elemento que contrasta con el minimalismo de la estética. Sin duda, la presentación de Bernarda y sus hijas posee una fuerza expresiva dotada de un simbolismo que el espectador recibe con gran expectación.

En el duelo, Bernarda y sus hijas ofrecen una visión coral del drama (fig. 8). Se sientan en fila una al lado de otra con el rostro absolutamente cubierto por tupidos velos negros. Esta imagen contrasta con el sonido de los abanicos, que se mueven sincrónicos golpeando sus pechos. La variación de la dramaturgia ofrece en esta escena cambios con respecto al texto original. Al eliminar la presencia física de las Mujeres de luto, se opta por distintas vías para emitir sus intervenciones, lo que, por otro lado, ralentiza el ritmo de la secuencia. Algunas frases las dicen La Poncia o las propias hijas de Bernarda, otras son directamente suprimidas y las que se asignan a las Mujeres de luto se escuchan en *off*, aspecto este que llega a flaquear la atmósfera creada<sup>8</sup>. Al final de la escena se produce un cambio de escenografía que coincide con la despedida de Bernarda a las Mujeres de luto, que habla en dirección a las sillas, las cuales se elevan hasta desaparecer.

Una vez solas, Bernarda y sus hijas, excepto Magdalena, se despojan a la vez con angustia del velo y comienzan a respirar desazonadamente, sobre todo Adela (14' 15"). En este momento es cuando se aprecia la caracterización predominante del reparto: Bernarda es rubia con ojos claros, al igual que tres de sus hijas. También hay otros signos destacables que no coinciden con el original. El bastón de Bernarda no aparece y es sustituido por un cinturón, y el abanico que entrega Adela a su madre es completamente rojo y no "redondo con flores rojas y verdes" (García Lorca, 1994: 72). De igual modo, Bernarda se muestra cansada físicamente, no tremendamente dura al contener con violencia, incluso física, los llantos exagerados de Magdalena y al exponer las duras condiciones del luto, réplica que se refuerza con un efecto sonoro que ilustra el encierro de las hijas de Bernarda.

En cuanto a la edición del texto de García Lorca elegida por Calixto Bieito para su versión, se observa en el montaje de esta escena que, cuando Bernarda critica a las mujeres del duelo una vez se han marchado, les dice que se vayan a sus "cuevas a criticar" (García Lorca, 1994: 71). Este calificativo difiere en la obra publicada, por ejemplo, en la editorial Cátedra, donde aparece el apelativo "casas" (García Lorca, 1997: 128).

Otro matiz interpretativo fuera de los tópicos de la construcción del personaje de Bernarda Alba se da cuando se muestra comprensiva con la actitud de su madre, María Josefa, al entrar la Criada con la mano herida, mordida debido al difícil carácter de la abuela (18'). Igualmente, su cansancio por la situación es evidente cuando descubre que Angustias había ido a ver a Pepe el Romano y por otra parte lógico, ya que son cinco hijas jóvenes a las que debe controlar solo ella, una mujer de edad avanzada, de unos sesenta años según el texto original. A pesar de ello, Bernarda la tira al suelo y le pega con el cinturón (19').

En el primer duelo interpretativo entre Bernarda y La Poncia se destaca la diferencia de clases (20') (fig. 9). La Poncia coloca a Bernarda el cinturón con una actitud que da la impresión de ser algo muy habitual y le abanica de pie cuando se muestra muy acalorada. Bernarda permanece sentada en una silla. En lo que a su caracterización se refiere, el enfrentamiento con las hijas la deja debilitada, se seca la cara y el cuello con un pañuelo negro pero a la vez no cesa de marcar la diferencia social con sus matices interpretativos al subrayar especialmente las palabras "no son de su clase" (García Lorca 1994: 82). También queda patente y reforzada la faceta frívola de Bernarda al preguntar por el tema de Paca la Roseta a La Poncia.

Al final de esta escena se inserta una variación en relación al texto original que sirve para ilustrar con mayor claridad la ya citada posible relación de la Criada con el difunto y el posible conocimiento que de esta tenía Bernarda (22' 50"). Cuando la Criada entra para avisar que el encargado de arreglar la herencia ha llegado, porta unas botas de montar a caballo de hombre, probablemente del fallecido, que Bernarda le quita rápidamente con desprecio. Ni la incorporación de este elemento ni la desaparición de la Criada antes de la salida de Bernarda constan en la obra de García Lorca.

La presentación de la relación entre las hijas de Bernarda, Martirio y Amelia, muestra interesantes matices en la construcción de estos personajes (24'). Martirio entra corriendo y parece que sufre problemas respiratorios, y Amelia le masajea el pecho cuidadosamente para calmarla. Amelia lleva el largo del cabello distinto a sus hermanas, lleva el pelo corto, y tanto esta caracterización como las acciones físicas y los matices de sus interpretaciones parecen reflejar un cariño entre ellas que va más allá del amor fraternal, más próximo a lo sensual. Por otro lado, frente a la tópica constitución física del personaje de Martirio con joroba, en este montaje se opta por que la actriz cargue los hombros. De igual modo, este personaje, ya desde la primera escena a solas, sin la presencia de su madre, muestra en su interpretación un magnífico contraste: su fuerte carácter y su baja autoestima en relación a los hombres.

Las hijas de Bernarda hablan de la futura boda de Angustias con Pepe el Romano, y Magdalena es la que trae la noticia a Martirio y Amelia (27' 15"). Un signo que prefigura el desenlace es aquel que porta Magdalena sobre su cuello: una cuerda que luego empleará para saltar desesperada a la comba. En esta secuencia, la subida de la tensión dramática muestra un fuerte contraste con la atmósfera previa y posterior, y es una acertada opción dramática de los deseos y frustraciones reprimidos de las hijas de Bernarda. La entrada de Angustias con una palangana blanca interrumpe los comentarios de las hermanas (29'). Al desaparecer esta, Magdalena la imita y parodia, con lo que se profundiza en la caracterización de estos personajes y, sobre todo, en el conflicto entre ambas. Todas las hijas de Bernarda ríen despreocupadas como niñas y llama la atención cómo ninguna de ellas muestra inquietud alguna ante la posibilidad de que Bernarda pueda oír las.

Adela aparece con su vestido verde en la misma posición en la que se presentó al personaje de Bernarda: en el centro del fondo de la escena (31' 45"). Con tal asociación la dramaturgia las iguala en su carácter decidido y fuerte y las presenta como las grandes oponentes de las fuerzas del conflicto principal. Al contrario que su madre, la joven entra llamando la atención de sus hermanas, muy eufórica. Les silba para que la observen, se desplaza corriendo al centro del escenario y da vueltas para mostrarles su nueva indumentaria. Tanto en su caracterización como en su actitud y movimientos, contrasta con el resto de sus hermanas. Adela lleva el pelo suelto, largo, rubio y rizado, va descalza y su vestido de color verde mate deja ver sus hombros. Las otras hijas de Bernarda Alba se encuentran estáticas, sentadas en sillas, observándola, hasta que Adela, llena de alegría y libertad, se desplaza generando un cambio de situación dramática. Ahora todas las hijas se ríen sin importarles que las escuche nadie. Adela baila con Martirio y abraza a Magdalena, y la euforia de la joven llega a tal punto que, para ilustrar las picaduras que los mosquitos han hecho en sus piernas, se sube la falda desenfadadamente.

De nuevo otra ruptura de atmósfera se produce cuando le comunican a Adela la boda de Pepe el Romano y Angustias. La opción dramática es expresar la desesperación a través del intento de huida de Adela por la parte central del proscenio. Sus hermanas impiden que se marche y le tapan la boca violentamente para que deje de gritar, ya que acaba de entrar la Criada para avisar de que Pepe el Romano se acerca a su casa (fig. 10). Todas las hijas salen corriendo a excepción de Adela, que queda paralizada. La Criada anima a Adela para que vaya a verlo a escondidas desde la ventana de su habitación. La versión de Calixto Bieito inserta, antes de que desaparezca Adela de escena, una breve secuencia que potencia su rebelión y su deseo sexual reprimido. Ya sola, con furia, se quita los tirantes del vestido, deja sus pechos al descubierto y llora desesperada. Sale corriendo de escena decidida, ilustrando así la manera en que se produce su primer encuentro con Pepe Romano. ▲

La tensión dramática y la intriga crecen ante la presencia de Angustias, que es descubierta maquillada por Bernarda (35' 20"). La madre escupe en un pañuelo negro y le quita la pintura del rostro, pero no la de los labios, con lo que la imagen de Angustias recuerda a la de un payaso. Esta acción es ejecutada sin excesiva violencia, lo que incide en la línea de construcción del personaje de Bernarda. Una vez han entrado todas las hijas a escena, el conflicto entre Magdalena y Angustias se evidencia a través de una pelea en el suelo, que es interrumpida solamente por la mirada inquisitiva de Bernarda, y no con un golpe del bastón en el suelo tal y como aparece en el texto (García Lorca 1994: 100). De nuevo se insiste en que la presencia de Bernarda no reprime tajantemente sus impulsos, con lo que se reitera en esta nueva visión dramática del personaje.

La abuela María Josefa se escapa de la Criada y se presenta con el pelo canoso, largo, suelto, descalza, con su antiguo vestido negro de boda y llena de joyas (37' 15"). La caracterización de este personaje es la de una anciana que se mueve muy ágil, con una voz potente, con fuerza y decisión, ya que incluso tratará con altanería a su hija Bernarda. Adela tiene similitudes con la abuela en su indumentaria, irá también sin calzado y sin medias. María Josefa se muestra altiva y atrevida con Bernarda cuando dice que desea tener "alegría" (García Lorca, 1994: 101); lo repite varias veces, a diferencia del texto original, mientras se sube la falda y se toca el sexo (fig. 11). En ese momento la retienen con otro signo que prefigura el final: una cuerda que porta la Criada. Como consecuencia, Bernarda parece superada y muy cansada por los dos enfrentamientos descritos. Se añaden así, en la versión de la dramaturgia de Calixto Bieito, nuevos rasgos que humanizan al personaje. El final del acto primero lo cierra un oscuro progresivo del escenario que deja elevada y en suspenso la tensión dramática.

En la transición entre los actos primero y segundo se agrega una secuencia que no aparece en el texto y que refuerza la propuesta (38' 40"). Se escucha un efecto sonoro que alude al sonido de las olas del mar mientras se repite en *off* varias veces la última frase de la abuela "a la orilla del mar" (García Lorca, 1994: 102); ambos, sonido y frase, se van mezclando poco a poco hasta desaparecer. Es entonces cuando aparece por segunda vez en escena el personaje de la Trapecista. Ahora va vestida de color blanco, parece una novia que está colgada de un brazo y se mece al compás de las olas. Iluminada con una luz tenue que dota a este momento de gran simbolismo, y que no es sino otra prefiguración del final trágico, esta secuencia muestra a la vez los deseos y frustraciones de las hijas de Bernarda Alba.

El comienzo del acto segundo, ya acorde al original, vuelve a incidir en la iluminación proyectada rápidamente sin ninguna transición como la que se creó para el comienzo del acto primero (39' 25"). Una intensidad que potencia el color blanco de la escenografía, la "habitación blanca" (García Lorca, 1994: 103) que indica Lorca. Estos rápidos inicios del acto primero y segundo y el papel esencial estético del uso lumínico recuerdan a "la intención de documental fotográfico" que García Lorca "advierde" al comienzo del texto dramático (García Lorca, 1994: 55) (fig. 2).

El sonido de una máquina de coser en directo y del cortar telas con tijeras irrumpe en la acción. En escena se recrea un cuarto de costura con los elementos esenciales: sillas, máquina de coser, telas cortadas y un gran rollo de tela blanca en el suelo (fig. 12). Como un signo dramático de la fatalidad se encuentra la tijera que cuelga del cuello de Angustias. La Poncia vuelve a llevar la navaja del comienzo del acto primero que caracteriza su carácter incisivo. La tensión dramática es elevada desde que se inicia de nuevo la acción, tanto por el duro enfrentamiento entre Angustias y Magdalena como por los silencios marcados mientras la hija mayor de Bernarda corta con sus manos las sábanas.

La sexualidad reprimida es muy evidente en la secuencia en que La Poncia cuenta cómo conoció a su marido (42' 50"). La interpretación de Julieta Serrano hace posible la creación de la atmósfera requerida y, para ilustrar su historia y provocar a las jóvenes, llega a agarrar el sexo de Magdalena. Las hijas de Bernarda sienten calor tanto por la época del año en que transcurre la acción como por sus deseos frustrados. Martirio se seca el pecho con su pañuelo de luto y el resto, a excepción de Angustias, se abren sus vestidos por la parte del escote. Sin duda, las hijas se muestran desinhibidas y ríen de tal modo que llegan a tirarse por el suelo. De nuevo en la recepción de esta secuencia resulta extraño que las hijas no se preocupen de que Bernarda pueda oír las.

---

<sup>8</sup> MUJER 1ª.- Los pobres sienten también sus penas. (HIJA DE BERNARDA)  
BERNARDA.- Pero las olvidan delante de un plato de garbanzos.  
MUCHACHA 1ª.- (Con timidez.) Comer es necesario para vivir. (HIJA DE BERNARDA)  
BERNARDA.- A tu edad no se habla delante de las personas mayores. (NO)  
MUJER 1ª.- Niña, cállate. (NO)  
BERNARDA.- No he dejado que nadie me dé lecciones. Sentarse. (Se sientan. Pausa.)  
(Fuerte.) Magdalena, no llores. Si quieres llorar, te metes debajo de la cama. ¿Me has oído?  
MUJER 2ª.- (A Bernarda.) ¿Habéis empezado los trabajos en la era? (VOZ EN OFF)  
BERNARDA.- Ayer.  
MUJER 3ª.- Cae el sol como plomo. (PONCIA)  
MUJER 1ª.- Hace años no he conocido calor igual. (NO)  
(Pausa. Se abanicen todas.)  
BERNARDA.- ¿Está hecha la limonada?  
PONCIA.- (Sale con una gran bandeja llena de jarritas blancas, que distribuye.) Sí, Bernarda.

BERNARDA.– Dale a los hombres.

PONCIA.– La están tomando en el patio.

BERNARDA.– Que salgan por donde han entrado. No quiero que pasen por aquí.

MUCHACHA.– (*A Angustias.*) Pepe el Romano estaba con los hombres del duelo. (VOZ EN OFF)

ANGUSTIAS.– Allí estaba.

BERNARDA.– Estaba su madre. Ella ha visto a su madre. A Pepe no lo ha visto ni ella ni yo.

MUCHACHA.– Me pareció... (NO)

BERNARDA.– Quien sí estaba era el viudo de Darajalí. Muy cerca de tu tía. A ése lo vimos todas.

MUJER 2ª.– (*Aparte y en baja voz.*) ¡Mala, más que mala! (VOZ EN OFF)

MUJER 3ª.– (*Aparte y en baja voz.*) ¡Lengua de cuchillo! (VOZ EN OFF)

BERNARDA.– Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana.

MUJER 1ª.– (*En voz baja.*) ¡Vieja lagarta recocida! (VOZ EN OFF)

PONCIA.– (*Entre dientes.*) ¡Sarmentosa por calentura de varón!

BERNARDA.– (*Dando un golpe de bastón en el suelo.*) ¡Alabado sea Dios!

(...)

PRIMERA ANTERIOR 1 2 3 4 5 6 SIGUIENTE ÚLTIMA

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

MARIANA PINEDA VOLVIÓ A BORDAR...

VARIA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

C/ Alfonso XII, 3-5, Edificio B, 2ª pl - 28014 Madrid - Teléfono: 91 050 53 13 / Fax: 91 353 13 72

DON GALÁN Número 9, año 2019. INAEM. Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España. ISSN: 2174-713X | NIPO: 827-19-052-0

Correo electrónico para envío de colaboraciones y otros temas relacionados con Don Galán: [cdaem@inaem.cultura.gob.es](mailto:cdaem@inaem.cultura.gob.es)

Diseño web: Editorial Mic



## Monográfico: 9 Lorcas 9

[GRABACIÓN](#)[ENTREVISTA](#)[FOTOGRAFÍAS](#)[DOSSIER DE PRENSA](#)[TEXTO DE LA OBRA](#)

### *La casa de Bernarda Alba* de Calixto Bieito

Begoña Gómez Sánchez

Adela aparece en escena descalza y sin medias hasta finalizar este acto segundo, con lo que difiere de la indumentaria de sus hermanas (46'). Porta un camisón interior de color negro sobre el que se va colocando el vestido del luto. Con esta opción dramática se fomenta la intriga sobre lo que le sucede a Adela, al igual que cuando se muestra agobiada por sus pensamientos e insulta duramente a su hermana Martirio.

La Poncia se queda a solas con Adela y le descubre todo lo que sabe de su relación con Pepe el Romano (47' 10"). La interpretación de Julieta Serrano como La Poncia es acertada y acorde a la dramaturgia, de rasgos muy primarios, cruel y capaz de todo con tal de vivir en "casa decente" (García Lorca, 1994: 118). No duda en hacer gestos de connotación sexual, ni en descubrirle las piernas a Adela para mostrar su belleza y juventud. Adela está desesperada y con rabia y, como signo de su rebeldía contra lo establecido, pisa el rollo de tela blanca destinado a las sábanas del ajuar de cada hija de Bernarda. Esta acción la vuelve a repetir con la entrada de Angustias para impedir, con desprecio, que esta pueda coger su trozo de tela (51'). Evidentemente, esta breve secuencia insertada dentro de la escena de La Poncia y Adela es empleada acertadamente en la puesta en escena como motivo elevador de la tensión dramática. De nuevo el volumen de voz de las actrices es muy elevado para la proximidad de Bernarda; esta opción, que se reitera durante el montaje, pudiera no haber sido acertada.

La escena del coro de segadores es otra en la que, desde la dramaturgia, se han realizado una serie de variaciones en pro de la propuesta escénica; la figura de los segadores hace subir la tensión dramática considerablemente al evidenciar, en su mayor grado, el deseo sexual reprimido de las hijas de Bernarda (52' 55"). En la escena se traduce con la eliminación de los versos que Lorca atribuye al "coro" y con la repetición que de estos hacen Martirio y Adela<sup>9</sup> (García Lorca, 1994: 126-127). El efecto que produce es la eliminación del lirismo que esta secuencia tiene en el texto original en favor de la mencionada frustración sexual de las jóvenes. Se oye un efecto sonoro creado por ruidos de panderetas, voces, jaleo de hombres y golpes y, por primera y única vez, el color rojo iluminará una parte del ciclorama. Esta forma de agresión cromática sobre el blanco y el negro de la escena genera, finalmente, el clímax, la evidencia clara de los verdaderos deseos de las hermanas. Adela se arroja sobre el proscenio y Martirio, sentada, roza su sexo sensualmente con una sábana mientras el resto de las hijas de Bernarda Alba se sitúan al fondo de la escena (fig. 13).

Martirio y Amelia quedan a solas. Martirio está ansiosa, desesperada e incluso llega a cortar con rabia los encajes con las tijeras (55'). En el texto de García Lorca la escena está formada por réplicas muy cortas con un doble sentido que potencia la intriga, así como por una sucesión de pausas. La dramaturgia intensifica estos aspectos, incrementa la tensión dramática y pone de manifiesto con claridad los conflictos internos de estos personajes. Se incide en una posible relación que va más allá del amor fraternal.

El robo del retrato de Pepe el Romano vuelve a evidenciar la tensión que existe entre las hermanas, que se atacan duramente unas a otras (58' 30"). La composición actoral en el espacio es de nuevo magnífica ilustradora de la acción. Con anterioridad al descubrimiento, se observa cómo Amelia llora, opción dramática que es un acierto a la hora de prever la identidad de la hija que tiene el retrato. Una vez se sabe que es Martirio, la reacción de Bernarda constituye otra variación de su personaje y le aporta un interesante matiz. Al contrario que en el texto, donde se dice que la golpea con el bastón (García Lorca, 1994: 136), Bernarda primero le roza el cuerpo con la foto, con lo que la connotación sexual queda evidente, para luego tirarla al suelo y amenazarla con su cinturón. La situación desencadena que las hijas se peleen unas con otras, y Bernarda,

impotente, da golpes en las sillas con su cinturón. De nuevo, al final de esta escena, estamos ante un personaje cansado física y psicológicamente de tanto conflicto, así que la humanización de Bernarda continúa adecuadamente en la línea marcada por la dramaturgia.

Bernarda y La Poncia se encuentran nuevamente a solas y el duelo interpretativo entre ambas actrices es de enorme calidad (1 h. 2' 30"). Lo interesante de esta escena son los distintos matices que se añaden o reiteran en la construcción de los personajes. A Bernarda podemos verla derrotada, llorando con rabia y golpeándose el rostro para luego recomponerse ante la presencia de su criada. La dirección escénica coloca todo ello en primer término del escenario para mostrarlo claramente. Por otro lado, La Poncia muestra su carácter mordaz, a lo que Bernarda responde de dos formas distintas: agobiándose con la situación y marcando la diferencia de clases. Para ello, a lo largo de un gran silencio, Bernarda tira al suelo la correa para que La Poncia la coja y se la coloque de rodillas ante ella.

El camino hacia el final del acto segundo denota las primeras dudas sobre la hora de partida de Pepe el Romano de la casa de Bernarda la noche anterior (1h. 8' 30"). Para incrementar la tensión y el suspense, el ritmo dramático disminuye considerablemente mientras Angustias llora y el resto se mantiene en una actitud expectante. La Poncia avisa sobre el suceso de la hija de la Librada y de ahí hasta el final del acto segundo la tensión dramática irá *in crescendo* hasta alcanzar un alto grado. La iluminación va bajando progresivamente, al tiempo que el volumen del efecto sonoro que recrea el bullicio del pueblo aumenta. Paralelamente, el punto álgido de los conflictos está asociado con el desorden que presenta la escena: la disposición de sábanas, encajes y demás objetos de utilería que se encuentran tirados por el suelo o colocados arbitrariamente sobre las sillas.

Otro signo que pudiera anticipar el final trágico está relacionado con un movimiento repetitivo que la actriz que encarna a Bernarda realiza a lo largo del montaje en aquellos momentos en que se muestra angustiada. En el final del acto segundo, María Jesús Valdés coloca su mano cerca del cuello cuando La Poncia relata el descubrimiento del asesinato de un recién nacido por parte de su madre, la hija de la Librada. Esta prefiguración del desenlace trágico se une con el grito final de Adela, que, colocada en el centro del fondo de la escena, es la única que está iluminada por las luces inferiores del ciclorama; el resto de personajes quedan en oscuridad con tan solo el dibujo de sus siluetas. Esta última imagen, de fuerte carga simbólica, es seguida por un rápido oscuro total que cierra el acto segundo.

Previo al último acto se inserta una secuencia fruto de la opción dramaturgica que continúa con la prefiguración del desenlace fatal (1h. 12' 30"). Tras el oscuro anterior, rápidamente bajan a la Trapecista, desnuda en su cuerda e iluminada frontalmente con un foco de tonalidad blanca. La posición tiene claras reminiscencias de la imagen de un Cristo crucificado. Paralelamente, y para no perder la fuerza dramática conseguida en la escena anterior, el resto de la escena está muy poco iluminada. Se recogen los objetos y mobiliario del acto segundo para luego colocar una larga mesa y sillas en las que las actrices se sientan. Una vez que se inicia el texto original de García Lorca, desaparece la Trapecista.

Todo el acto tercero cuenta con una iluminación muy oscura, cenital y de tonos azulados, que deja en penumbra los rostros de las actrices, con lo que se reitera el simbolismo de la propuesta (1h. 13' 30"). En el texto de Lorca consta la siguiente acotación: "cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda" (García Lorca, 1994: 155). Con la visita de la vecina Prudencia se evidencia esta estética. La mesa y las sillas de color negro están colocadas frontalmente, al igual que en la escena del duelo del acto primero. La utilería es estilizada, las actrices solo tienen ante cada una de ellas un plato y una jarra grande de color blanco que contrastan con los demás elementos y con los que simulan que comen y beben. Sin embargo, la dramaturgia inserta un signo escénico para iniciar el acto que, tanto por su color como por su simbología, se convierte en un elemento desestabilizador: el sonido del cuchillo que utiliza Bernarda para cortar en trozos una gran sandía de color rojo que va pasando a todas sus hijas. Por otro lado, tanto por la forma como por la ritualidad con que realizan las acciones, la mesa donde comen recuerda a un altar litúrgico donde se procede al sacrificio de la iconografía cristiana de La Última Cena. Su estética, tal y como Calixto Bieito reconoció en algunas ocasiones, se inspiró en el pintor Zurbarán<sup>10</sup>.

La interpretación de Jesusa Andany como Prudencia es muy acorde a la atmósfera deseada y a los matices que requiere este personaje. Los efectos sonoros surgen del texto original: los golpes del caballo garañón y el toque de las campanas de la iglesia. Junto a estos, la escena posee muchas pausas que potencian la atmósfera opresiva y la intriga de la acción dramática. Una vez que desaparece Prudencia, un gran silencio impregna la escena y destaca el contraste entre la actitud de Bernarda y la de sus hijas (1h. 18'). Bernarda ríe satisfecha mientras que las jóvenes están cansadas y deprimidas por la situación de encierro. La dramaturgia de Calixto Bieito opta acertadamente por insertar este silencio para evidenciar los conflictos internos de los personajes. Una vez finalizada la cena, Bernarda da el permiso para que se levanten: "ya hemos comido" (García Lorca, 1994: 163), y salen todas de escena a excepción de Angustias.

Inmersa en sus preocupaciones, Angustias continúa comiendo al inicio de su escena a solas con Bernarda (1h. 19'). Se incide de nuevo en la humanización del personaje de Bernarda al mostrarse contenta por la futura boda de su hija con Pepe el Romano y por la aparente tranquilidad de su hogar; finaliza este momento dramático con un beso en la frente de Angustias.

El resto de las hijas entran en el escenario (1h. 21'). Adela, acalorada y en el primer término de la escena, se echa agua de la jarra encima, lo que podría sugerir su fuerte deseo sexual. La joven, contenta, ya que espera esa noche la llegada de Pepe el Romano, abraza a su madre. Bernarda se muestra fría y sorprendida por su vestido mojado, aunque no se lo recrimina.

Posteriormente, Bernarda queda sola en escena y se relaja (1h. 23'). Se sienta en una silla colocada en primer término y, en silencio, se quita el reloj, se echa agua, también de la jarra, sobre sus muñecas y se baja las medias para dejar al descubierto sus rodillas. Con estas acciones se observa la similitud con su hija Adela y se reitera en una de las opciones más importantes de esta dramaturgia, la variación del personaje de Bernarda. Seguidamente entra La Poncia, la interrumpe y comienza su último duelo interpretativo en la línea de elevada calidad de sus predecesores (1h. 24' 25"). Bernarda cree en su dominio de la situación pero realiza unas acciones físicas que, por el contrario, denotan cómo finalmente perderá su poder en las siguientes escenas: se desabrocha los botones del cuello de su vestido y se quita la correa de la cintura.

La Criada y La Poncia hablan en escena sobre la verdadera situación de la casa de Bernarda Alba (1h. 26' 40"). El efecto sonoro del ladrido de los perros, acorde al texto (García Lorca, 1994: 178-179), se intercala con la entrada de Adela en camisón blanco, que, a diferencia del texto original, se lleva la jarra de escena. La mesa alargada desaparece por el techo y se procede al cambio de escenografía más notable e impactante de toda la puesta en escena. El espacio escénico se torna más amplio debido tanto a la escenografía como a la mínima iluminación, casi oscuridad, donde se eliminan los tonos azulados (1h. 30'). En el texto lorquiano aparece la acotación: "la escena queda casi a oscuras" (García Lorca, 1994: 179). La pared del fondo cae sobre el suelo y, como únicos elementos escénicos, se dejan en cada lateral unas gruesas cuerdas que van desde la parte superior a la inferior de la boca de la escena.

Este marco totalmente indefinido recrea una atmósfera simbolista que se potencia con la entrada y caracterización de María Josefa (1h. 30' 25"). La abuela aparece descalza con el cabello suelto, con una especie de camisón o corpiño también blanco, muy corto y ceñido. Como desea escaparse, porta una maleta. La imagen creada y la actitud de este personaje ofrecen reminiscencias de la poética surrealista. María Josefa se comporta como una niña y logra algunos momentos de contraste debido a cierta comicidad no exenta de un fuerte fondo dramático, por ejemplo, en el momento en que saca de la maleta y muestra su antiguo vestido negro de boda o cuando enseña una pequeña oveja de peluche y muestra su pecho al decirle "yo te daré la teta y el pan" (García Lorca, 1994: 180).

Martirio, que sale con un camisón blanco, descubre a su abuela (1h. 32' 40"). María Josefa evidencia su fuerte carácter y, con sus comentarios sobre las jóvenes y Pepe el Romano, se crea una sencilla pero bella imagen; sobre el negro de la escenografía destaca el vestuario blanco de las actrices, con Martirio tirada en el suelo para no escuchar lo que le reprocha su abuela. La hija de Bernarda no desea oírlo más y quiere ir en busca de Adela al corral. Su urgencia dramática hace que, violenta, empuje a María Josefa fuera de escena y le lance su maleta. Al reforzar en la dramaturgia esta actitud del personaje de Martirio se subraya la magnitud de su conflicto interior y se genera mayor dosis de tensión dramática y suspense previo al enfrentamiento final de las hermanas.

La desesperación y la inestabilidad emocional impregnan la última escena a solas de Martirio y Adela (1h. 35'). La violencia existente entre ellas llega a que Adela coja a su hermana del cuello y a que se peguen la una a la otra para luego ponerse a llorar. De nuevo las actrices tienen un volumen de voz elevado en esta escena. La estética de esta escena, con igual premisa de escasez de intensidad lumínica que la descrita anteriormente, añade luces de calle que quedarán en escena hasta el final de la obra. Es lo único que ilumina a las actrices y crea un marco simbolista y misterioso que contrasta con el efecto sonoro, acorde con el texto original, del silbido de Pepe el Romano avisando a Adela. La composición en el espacio de las actrices ofrece dos interesantes soluciones: por un lado, las actrices se sujetan a las dos gruesas cuerdas de los laterales en los momentos de intensidad interpretativa; por otro, y para finalizar esta escena, las hermanas se tiran en el suelo y Adela lucha por zafarse de Martirio e irse con Pepe el Romano. La intensidad dramática es muy alta, las jóvenes emplean todas sus fuerzas y energías sin importarles mostrar parte de su cuerpo. Previamente a la entrada final de Bernarda, se añade al texto de García Lorca una frase de Adela que, llorando, dice a su hermana: "¡Déjame, déjame...!".

<sup>9</sup> A continuación, se señalan con "(NO)" los versos y fragmentos suprimidos de la escena original de García Lorca:

CORO.- (NO)

Ya salen los segadores

en busca de las espigas;

se llevan los corazones

de las muchachas que miran.

(Se oyen panderos y carrañacas. Pausa. Todas oyen en un silencio traspasado por el sol.)



AMELIA.– ¡Y no les importa el calor!  
MARTIRIO.– Siegan entre llamaradas.  
ADELA.– Me gustaría segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muere.  
MARTIRIO.– ¿Qué tienes tú que olvidar?  
ADELA.– Cada una sabe sus cosas.  
MARTIRIO.– (*Profunda.*) ¡Cada una!  
PONCIA.– ¡Callar! ¡Callar!  
CORO.– (*Muy lejano.*) (NO)

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

PONCIA.– ¡Qué canto!  
MARTIRIO.– (*Con nostalgia.*) (NO)

Abrir puertas y ventanas  
las que vivís en el pueblo...

ADELA.– (*Con pasión.*) (NO)

... el segador pide rosas  
para adornar su sombrero.  
(*Se va alejando el cantar.*)  
(García Lorca, 1994: 126-127).

<sup>10</sup> Como ejemplos ilustrativos, remitimos a la pintura de Francisco de Zurbarán *Santo Domingo de Guzmán* (comienzos 1635-1640), procedente de la Colección de los Duques de Alba, y a su cuadro *La cena de Emaús* (1639), del Museo Nacional de San Carlos en Ciudad de México D.F.

PRIMERA ANTERIOR 1 2 3 4 5 6 SIGUIENTE ÚLTIMA

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

MARIANA PINEDA VOLVIÓ A BORDAR...

VARIA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

C/ Alfonso XII, 3-5, Edificio B, 2ª pl - 28014 Madrid - Teléfono: 91 050 53 13 / Fax: 91 353 13 72

DON GALÁN Número 9, año 2019. INAEM. Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España. ISSN: 2174-713X | NIPO: 827-19-052-0

Correo electrónico para envío de colaboraciones y otros temas relacionados con Don Galán: [cdaem@inaem.cultura.gob.es](mailto:cdaem@inaem.cultura.gob.es)

Diseño web: [Editorial Mic](#)



## Monográfico: 9 Lorcas 9

GRABACIÓN

ENTREVISTA

FOTOGRAFÍAS

DOSSIER DE PRENSA

TEXTO DE LA OBRA

### ***La casa de Bernarda Alba*** de Calixto Bieito

Begoña Gómez Sánchez

Con la indumentaria del final de la obra se incide en la variación dramática del personaje de Bernarda y se difiere del original (1h. 40'). Bernarda sale descalza con un camisón de encajes que hace que se le marquen los pechos y se potencie su feminidad. Sobre este, una rebeca, ambas prendas de color blanco. En la obra dramática, Lorca describe un vestuario más sobrio: "sale en enaguas con un mantón negro" (García Lorca, 1994: 189). El cinturón, signo de poder, lo porta en la mano y Adela se lo arrebató y golpea el suelo con él. El ritmo dramático va decreciendo progresivamente hacia una atmósfera más simbolista y con ello se eliminan algunas réplicas<sup>11</sup>. Todas las hijas y las criadas aparecen ante el revuelo, también descalzas y con camisones de color blanco. Esta gama cromática crea una imagen de gran contraste con el fondo absolutamente negro de la escena.

Adela desaparece para siempre, y el momento del descubrimiento de su suicidio por ahorcamiento se resuelve en la puesta en escena de manera distinta al original (1h. 42'). Para empezar, se eliminan las réplicas en las que se le pide a Adela que abra la puerta y, en su lugar, rápidamente se descuelga, del techo al centro de la escena, a la Trapecista colgada de un brazo y con la cabeza inclinada<sup>12</sup> (García Lorca, 1994: 193). Lleva el vestido verde de Adela y su postura alude a la de la hija de menor de Bernarda Alba en el momento del suicidio. Otra novedad es que todas la ven, ya que se interpreta como si estuvieran observando a su hermana muerta. En el texto de García Lorca en ningún momento ocurre esto, ya que se supone que es solo La Poncia quien contempla a Adela (García Lorca, 1994: 193). La disposición de las actrices en el espacio y sus interpretaciones –las hijas gritan y Bernarda se echa las manos al cuello– genera una imagen poética de gran belleza e impacto (fig. 15). Todas se colocan en torno a la figura de la Trapecista hasta que la dejan caer al suelo del escenario. La Criada la descuelga y Amelia le cierra los ojos para luego sacarla de escena junto a Amelia, Magdalena y Angustias, en una posición que recuerda a la imagen iconográfica del sepulcro de Cristo.

En la penúltima intervención de Bernarda se prescinde del inicio, aquellas frases que aluden a Pepe el Romano y a la futura venganza de Bernarda. En los matices interpretativos de esta réplica y en la última del personaje de Bernarda se observa cómo se ha optado por potenciar el tema de la virginidad. María Jesús Valdés muestra mucho aplomo y valentía, aunque expresa su deseo de que todo se resuelva cuanto antes y no sospechen las vecinas. Igualmente, en el último "silencio" de Bernarda se evidencia su cansancio y resignación por lo repetitivo de los periodos de luto que se suceden uno tras otro. Este cierre circular de la estructura de la puesta en escena no deja en olvido la opción dramática para la caracterización de Bernarda Alba. Esta ha evolucionado y todo lo que ha ocurrido en la acción dramática ha hecho mella en su actitud vital de liderazgo. Finalmente, el montaje de Bieito sobre el drama de García Lorca se cierra con otra imagen y efecto sonoro de notable fuerza dramática: caen cuerdas del techo al centro de la escena y se produce, súbito, el oscuro total.

#### Conclusiones

El director de escena español Calixto Bieito posee, en la actualidad, una más que reconocida y dilatada trayectoria internacional tanto de textos teatrales como operísticos. Dentro de su extensa carrera profesional, su original versión de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca marcó su proyección nacional como creador.

Una escenificación del clásico lorquiano que aportó interesantes interpretaciones del drama fuera de los tópicos y cánones preestablecidos de las anteriores puestas en escena y sin el olvido de la esencia de la fuente. En concreto, uno de los grandes aciertos de la producción fue la fuerza interpretativa del elenco. El reparto elegido se desligó de la tradición teatral y no se dudó en asignar determinados personajes a actrices que a priori no encajaban por su trayectoria, sobre todo en el caso de Bernarda Alba interpretada por María Jesús Valdés. Además, las opciones más significativas del trabajo dramático de Bieito fuer humanización y feminización de este personaje, al que despojó del bastón de mando, sustituido por la violencia que la madre ej.

sobre sus hijas con o sin un cinturón. Uno de los temas principales sobre los que giró el planteamiento ideológico del espectáculo fue de hecho la violencia dentro del ámbito familiar. Para incidir en otro gran tema del montaje, la represión sexual religiosa, el tiempo de la acción dramática se trasladó a los años sesenta del pasado siglo XX y se insertó la figura desnuda de la Trapecista. Por último, la potencia y la fuerza de las imágenes estéticas de un espacio escénico de gran sencillez creó el perfecto marco que impregnó al espectáculo de la fuerte ritualidad y del simbolismo inherentes en el texto lorquiano.

Sin lugar a dudas, la puesta en escena española de Calixto Bieito ha quedado para el recuerdo como excelsa representación de *La casa de Bernarda Alba* de Federico.

<sup>11</sup> En el siguiente fragmento correspondiente a la secuencia mencionada se señalan con "(NO)" las réplicas suprimidas de la escena original de García Lorca:

(*Aparece Bernarda. Sale en enaguas con un mantón negro.*)

BERNARDA.– Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!

MARTIRIO.– (*Señalando a Adela.*) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo! BERNARDA.– ¡Esa es la cama de las mal nacidas! (*Se dirige furiosa hacia Adela.*)

ADELA.– (*Haciéndole frente.*) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*Adela arrebató un bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe! (*Sale Magdalena.*)

MAGDALENA.– ¡Adela! (*Salen la Poncia y Angustias.*)

ADELA.– Yo soy su mujer. (*A Angustias.*) Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león.

ANGUSTIAS.– ¡Dios mío! (NO)

BERNARDA.– ¡La escopeta! ¿Dónde está la escopeta? (*Sale corriendo.*) (NO)

(*Aparece Amelia por el fondo, que mira aterrada, con la cabeza sobre la pared. Sale detrás Martirio.*)

ADELA.– ¡Nadie podrá conmigo! (*Va a salir.*)

ANGUSTIAS.– (*Sujetándola.*) De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo, ¡ladrona! ¡deshonra de nuestra casa!

MAGDALENA.– ¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más!

(*Suena un disparo.*) (García Lorca, 1994: 189-191).

<sup>12</sup> Dentro de la parte final del texto dramático se indican las réplicas suprimidas de la escena original como en la anterior nota a pie:

BERNARDA.– (...) (*Se oye como un golpe.*) ¡Adela! ¡Adela! (NO)

PONCIA.– (*En la puerta.*) ¡Abre! (NO)

BERNARDA.– Abre. No creas que los muros defienden de la vergüenza.

CRIADA.– (*Entrando.*) ¡Se han levantado los vecinos!

BERNARDA: (*En voz baja, como un rugido.*) ¡Abre, porque echaré abajo la puerta! (Pausa. Todo queda en silencio.) ¡Adela! (Se retira de la puerta.) ¡Trae un martillo! (La Poncia da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale.) ¿Qué? (NO)

PONCIA.– (*Se lleva las manos al cuello.*) ¡Nunca tengamos ese fin!

(*Las hermanas se echan hacia atrás. La Criada se santigua. Bernarda da un grito y avanza.*)

PONCIA.– ¡No entres! (NO)

BERNARDA.– (NO: No. ¡Yo no! Pepe: irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás).

¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llévala a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas.

MARTIRIO.– Dichosa ella mil veces que lo pudo tener.

BERNARDA.– Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (*A otra hija.*) ¡A callar he dicho! (*A otra hija.*) Las lágrimas cuando estés sola. ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! (García Lorca, 1994: 193-194) (fig. 14).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

A.T. D. (1998). "Calixto Bieito muestra el erotismo de *La casa de Bernarda Alba*", *Diario 16*, 6 de noviembre.

Belda, F. (1998). "*La casa de Bernarda Alba*", *Tribuna*, 23 de noviembre.

Benach, Joan Anton (1998). "Lorca en blanco y negro", *La Vanguardia*, 13 de noviembre.

"Cartelera. Teatros" (1999a). *La Vanguardia*, 1 de abril, p. 36.

"Cartelera. Teatros" (1999b). *La Vanguardia*, del 28 de mayo al 5 de junio.

"Cartelera. Teatros nacionales" (1998). *ABC*, 10 de noviembre, p. 106.

Català, Guillem (1996). "Calixto Bieito y su *Anfitrión* o la sordidez de una comedia aparente", *Primer Acto*, 265 (sept.-oct.), pp. 42-45.

Centeno, Enrique (1998). "Bernarda, geometría en blanco y negro", *Diario 16*, 13 de noviembre.

*Cuaderno Pedagógico de 'La casa de Bernarda Alba' del Centro Dramático Nacional* (1998), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.

Delgado, María (1998-2001). "Los Lorcas desconocidos de Lluís Pasqual", *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 13-14, pp. 387-406.

Delgado, María (2017). '*Otro teatro español. Supresión e inscripción en la escena española de los siglos XX y XXI*', Madrid, Iberoamericana.

Díaz Sande, José Ramón (1999). "*La casa de Bernarda Alba*. Respeto al texto", *Reseña*, 302 (febrero), p. 28.

"En busca de la innovación" (1998). *Época* (noviembre).

Esteban, Rafael (1998). "Bieito presenta una *Bernarda Alba* 'sensual y femenina', *El Mundo*, 11 de noviembre.

García Garzón, Juan Ignacio (1998). "Calixto Bieito viste *La casa de Bernarda Alba* de erotismo en blanco y negro", *ABC*, 12 de noviembre, p. 90.

García Lorca, Federico (1994). *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Espasa-Calpe.

García Lorca, Federico (1997). *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra.

Gutiérrez, Laura (1998). "Planteo *La casa de Bernarda Alba* desde un realismo mágico", *Mutis*, 11 (noviembre), p. 9.

Guzmán, Almudena (1998). "Cautivas del mal", *ABC*, 5 de noviembre.

Haro Tecglen, Eduardo (1998). "La gran pelea contra el absolutismo", *El País*, 13 de noviembre.

Hevia, Elena (2000). "Todo es viento, todo es nada", *El Periódico*, 17 de marzo.

Muñoz-Rojas, Ritama (1998). "Thriller español", *El País de las Tentaciones*, 13 de noviembre, p. 37.

Ley, Pablo (1998). "A los clásicos hay que renovarlos y zarandearlos": afirma Calixto Bieito", *El País*, 25 de mayo, p. 47.

Pedrero, Paloma (1998). "La Bernarda sin casa", *La Razón*, 21 de noviembre.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1994). "Una ácida comedia popular de Horvath llega a la Sala Beckett", *El Periódico*, 18 de noviembre.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1998). "Una Bernarda renovada", *El Periódico*, 2 de octubre.

Piña, Begoña (1998). "Calixto Bieito estrena su versión de *La casa de Bernarda Alba* en el María Guerrero", *La Vanguardia*, 8 de noviembre.

*Programa de mano de 'La casa de Bernarda Alba'* (1998). Madrid, Teatro María Guerrero (Centro Dramático Nacional).

Ricart, Marta (2011). "Entrevista a Calixto Bieito: 'No me gustan los abucheos, prefiero que me quieran'", *La Vanguardia*, 28 de octubre.

Rubio, Teresa (1999). "Bernarda Alba hace gira por España", *El Periódico*, 9 de enero.

Sánchez Trigueros, Antonio (1999). "*La casa de Bernarda Alba*: de Margarita Xirgu a Calixto Bieito (Crónica incompleta de un itinerario escénico)". En: *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 13, pp. 17-26. Málaga, Universidad de Málaga (Vicerrectorado de Cultura, Deportes y Proyección Exterior).

Torres, Rosana (1998a). "Bernarda pasa por el quirófano", *Guía del Ocio de Madrid*, 1195 (6/2 noviembre).

Torres, Rosana (1998b). "Calixto Bieito presenta en Madrid su visión de *La casa de Bernarda Alba*", *El País*, 7 de noviembre.

Urías, Fernando (1998). "La España más negra", *La Luna de Metrópoli* de El Mundo, 20 de noviembre.

Villán, Javier (1998). "Portentoso", *El Mundo*, 12 de noviembre.

Víllora, Pedro Manuel (1998). "He preferido una Bernarda más sensual y femenina, no un marimacho", *ABC*, 11 de noviembre, p. 92.

Víllora, Pedro Manuel (2002). "Entrevista con el director de escena Calixto Bieito: 'El teatro debe ir al estómago, como la música: primero golpear y luego pensar'", *ABC*, 15 de julio, p. 94.

PRIMERA ANTERIOR 1 2 3 4 5 6 SIGUIENTE ÚLTIMA

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

< MARIANA PINEDA VOLVIÓ A BORDAR...

VARIA >

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

C/ Alfonso XII, 3-5, Edificio B, 2ª pl - 28014 Madrid - Teléfono: 91 050 53 13 / Fax: 91 353 13 72

DON GALÁN Número 9, año 2019. INAEM. Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España. ISSN: 2174-713X | NIPD: 827-19-052-0

Correo electrónico para envío de colaboraciones y otros temas relacionados con Don Galán: [cdbem@inaem.cultura.gob.es](mailto:cdbem@inaem.cultura.gob.es)

Diseño web: Editorial Mic