

Tiempo y espacio en algunas obras dramáticas de García Lorca

La caja del escenario señala los límites al tiempo y al espacio de la representación tanto para el autor como para el espectador de la obra dramática. Dentro de los límites espaciales y temporales se sitúan los elementos materiales de la representación que dan realidad espectacular a la obra.

El tiempo de la obra dramática discurre siempre en presente en la representación: un presente que no coincide con el de los espectadores, sino que es un tiempo ficcional producido en escena con su propio ritmo y con un valor de presente histórico, habitual o actual, incluso de futuro si el autor se lo propone, aunque las anticipaciones son menos frecuentes.

En cualquier caso, el tiempo de la representación y el espacio escénico, condicionan al autor que ha de tenerlos en cuenta al estructurar sintácticamente la fábula del drama.

El tiempo reflejado en la escena puede ser variado, aunque siempre fluya en la misma dirección como el tiempo real, y el autor proporciona, dentro de los límites del escenario, otros signos, espaciales, objetuales, etc. que determinan el tiempo histórico en que ha de interpretarse el presente representado.

El tiempo, como unidad sintáctica de la creación teatral, proporciona al autor posibilidades múltiples en la construcción

de la obra; genera estructuras diversas y variadas y podrá ser manejado en la disposición de la fábula, pero no se presenta solo, se une ineludiblemente al espacio y ambas unidades por su representación material en escena imponen a la obra dramática una limitación que no tienen en otros géneros.

En el género dramático los mundos de ficción creados se ven limitados, de algún modo, por las dimensiones del escenario y por la duración real de la representación.

En la obra dramática el tiempo no es sólo el que fluye en el escenario, interpretado como real o ficcional, ni el de los espectadores de la representación, ni lo que dura ésta pues hay otros aspectos temporales que pueden afectar a los personajes, como la edad que puede influir en el tema de la obra, el tiempo mismo planteado como problema, las vivencias del tiempo por personajes en su mente, en sus pensamientos, el ritmo en la representación que puede ser vivaz o reposado, etc.

La relación ineludible de tiempo y espacio e incluso materia, según dice un filósofo moderno es “un descubrimiento relativamente reciente, pues la opinión tradicional en la que nos seguimos basando en nuestra vida diaria consiste en que Espacio y Tiempo pueden analizarse adecuadamente, en cualquier circunstancia, aislados el uno del otro y ambos de la Materia” (Broad, 1963: 25). Su separación facilita el análisis de las obras literarias, pero actúan en convergencia con las demás unidades de construcción para lograr la significación global de la obra.

La obra de teatro integra espacio, tiempo, personajes y acciones en una realidad fictiva que se materializa conjuntamente en el escenario y es captada por el espectador de forma simultánea, frente a las creaciones literarias que se transmiten en forma lineal por la palabra impresa. En este caso, la mente del lector se encarga de realizar una síntesis de los elementos proporcionados poco a poco y en forma discontinua, para poner en marcha su imaginación, pero no adquieren como en el

teatro la realidad exterior, simultánea e integradora de la representación.

Los autores del siglo XX muestran en todos los campos de la creación artística una gran preocupación por el tiempo, el espacio y su tratamiento literario, y no está ausente en el arte dramático de autores tan renovadores como Valle-Inclán o García Lorca que han conseguido, cada uno a su modo, la modernización del género en este sentido. Sin embargo su influencia no es inmediata y será ya en la mitad del siglo cuando se adviertan y valoren sus aportaciones al tratamiento escénico del espacio y del tiempo.

En las obras dramáticas de Lorca destaca una diversidad sorprendente en el uso del tiempo, pero sólo analizaremos algunas, y aspectos que van desde el empleo del tiempo histórico-mítico del tema de *Mariana Pineda*, al tiempo actual en su fluir normal de una obra como *La zapatera prodigiosa* o *La casa de Bernarda Alba*, en las que una aparente normalidad espacio-temporal contrasta con un uso del tiempo en dimensiones que afectan al argumento mismo de la obra de forma decisiva. En *La zapatera prodigiosa* muestra la desigualdad de edad de los esposos, dieciocho años de la zapatera y cincuenta y tres del zapatero, como causa de una visión diferente del mundo y a la vez como causa de una relación difícil, y motivo de la huida del zapatero. En *La casa de Bernarda Alba*, el tiempo atmosférico en el que se desarrolla la historia afecta a los personajes y acciones creando un clima agobiante y tenso que influye en las pasiones y en el desenlace. El caluroso verano de Andalucía agobia a los personajes, limitados además por el tiempo histórico, por usos y costumbres del pasado que determinan, o condicionan fuertemente su comportamiento.

Al tiempo se une el espacio como marco general en el que personajes y acciones quedan situados en el mundo, un mundo de ficción creado en el escenario por los elementos materiales que se contienen en el "recipiente limitador" del teatro actual (Broad, 1963).

En ocasiones el tiempo no es ingrediente matizador del argumento o el marco de éste, sino el tema mismo de la obra, como ocurre en *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, que gira en torno al efecto producido por el paso del tiempo en la vida de las personas, ejemplificado en la protagonista que reflexiona sobre su situación cuando ya ha perdido la posibilidad de transmitir vida. La fugacidad del tiempo humano se une al tema de la esterilidad, que tanto preocupó a García Lorca; está latente en otras obras y bajo otros aspectos, como tema recurrente del autor, según ha mostrado la psicocrítica (Marful, 1991).

El tiempo del espectador coincide con el de la representación, sujeta históricamente a limitaciones sociales impuestas por costumbres o hábitos. La extensión de las escenas y los actos han de atenerse a unos límites del tiempo externo que determina el interno en el desarrollo del argumento.

El autor cuenta, sin embargo, con recursos de adaptación de un tiempo a otro: el tiempo ficcional de la fábula se resume en la representación por medio de la narración; otras veces la escenificación de diálogos intrascendentes dilatan el tiempo escénico sin añadir otra cosa al argumento, que el paso del tiempo; las interrupciones de la representación con espacios en blanco yuxtaponen presentes distantes y separados entre sí, y destacan del continuo fluir del tiempo aquellos momentos interesantes para el desarrollo del tema por su relación causal, como ocurre en el “teatro de escenas”, etc.

En las obras de Lorca que analizaremos, los espacios dramáticos, situados geográficamente en Andalucía, están asociados al tiempo y se manifiestan conjuntamente en el escenario, “recipiente limitador”, que no aparece nunca dividido en diversos espacios escénicos para coordinar diversos tiempos; el tiempo se manifiesta a través del espacio único y en un fluir constante en la dirección de lo representado, sólomente en *Mariana Pineda* el cuadro inicial es posterior temporalmente al resto de la obra que representa acciones situadas veinte años atrás.

* * *

En *Mariana Pineda* el autor dramatiza un tiempo histórico cuyo límite señala Lorca en carta que escribe a Gallego Burín cuatro años antes del estreno de la obra: "Mi pensamiento es poner en escena los últimos días de la mujer granadina...", "...el interés de mi drama está en el carácter que yo quiero construir y en la anécdota que no tiene nada que ver con lo histórico, porque me lo he inventado yo" (Gallego Morell, 1967: 123). Aunque la invención dramática sea propia, el motivo está en el tiempo histórico recreado y sobre todo en la literaturización o mitificación del hecho ocurrido en épocas anteriores y fuente de inspiración del poeta.

El personaje femenino, basado en el personaje histórico, anticipa otros personajes posteriores creados por Lorca, arrebatados por una pasión que los arrastra a la muerte. Mariana, en su papel de heroína de la libertad según la leyenda popular, está tratada desde los sentimientos, los amorosos que la conducen a defender lo que defiende don Pedro y la llevan irremediablemente a la muerte. En el mismo sentido comenta Monleón que "Tras el amor llega la muerte, y el martirio de Mariana Pineda es sólo un anticipo del que espera a sus futuras heroínas de ficción" (1974: 32)

Lorca sitúa la historia en un tiempo dramático cíclico ya que la abre con un romance cantado por los niños en la calle, iniciando el drama con una escena ocurrida en los años 50 del siglo XIX, unos veinte años después de los sucesos que acaban con la muerte de Mariana. Esta escena y el paso de su historia a los romances es presentada por la heroína en los últimos momentos de su vida: "Contad mi triste historia a los niños que pasen" (326). En la obra de Lorca los niños abren la dramatización en un breve prólogo situado en la calle donde aparece la fachada de la casa en la que ha vivido Mariana y cuya decoración pictórica será motivo de descripción en la obra por el hijo del Oidor, Fernando:

“¡Cómo me gusta tu casa!...
Con ese olor a membrillos.
(aspira) ¡Y qué preciosa fachada
tiene, llena de pinturas,
de barcos y de guirnaldas!...”(162)

El espacio se mantiene frente a un tiempo diverso. Dura más aquél que éste y precisamente en la distorsión temporal está basada la creación del autor. Lorca parte del momento en que la historia ya es leyenda y se canta en el espacio donde se produjeron los hechos reales. La leyenda, más que la historia, le sirve de inspiración.

La escena inicial, muy breve, permite al autor el distanciamiento conveniente para enmarcar los hechos históricos actualizados en estampas sucesivas. Conocemos el final antes de dramatizar el proceso para llegar a él. Se destaca en acotación un procedimiento que recuerda las escenas históricas de los grabados del siglo XIX: “La escena estará encuadrada en un margen amarillento, como una vieja estampa, iluminada en azul, verde, amarillo, rosa y celeste” (133); se repite en la estampa segunda: “Entonación en grises, blancos y marfiles, como una antigua litografía” (203). En la última, se supone el mismo artificio: “Convento de Santa María Egipciaca, de Granada. Rasgos árabes. Arcos, cipreses, fuentecillas y arrayanes. Hay unos bancos y unas viejas sillas de cuero.” (277), y se la denomina “Estampa tercera”. El decorado proporciona una connotación temporal a las acciones enmarcadas y las sitúa en una perspectiva histórica condicionada por la distancia y con un regusto artístico reflejado en otras muchas manifestaciones estéticas del siglo XIX, como la pintura o los grabados.

La escenificación del canto de las niñas añade una perspectiva legendaria del tiempo histórico y sobre todo de la figura central del drama. La visión de los hechos parece proporcionada por los juegos infantiles en la calle a la “Luz de la luna” (133) y delante de “Una de las casa que se vean estará pintada con escenas marinas y guirnaldas de frutas”. Cuando una de

las niñas se separa de las demás para volver a su casa: "Por debajo del arco aparece una niña vestida según la moda del año 50" (134), va cantando un solo al que responderá después el coro de niños, fórmula habitual de muchas canciones infantiles para girar en el corro. El artificio proporciona una idea del tiempo circular como esquema que engarza los hechos como fragmentos de un todo. Por eso algunos críticos (Greenfield, 1975) consideran que la niña que menciona Alegrito, jardinero del convento donde está recluida Mariana en la estampa tercera, puede ser interpretada como la niña desgajada del corro y que de nuevo recuerda el juego del que ha partido la dramatización:

"No encontré más que una niña
llorando sobre la puerta
de la antigua Alcaicería." (289)

"Las fuerzas del mito pueden explicar líricamente que esta niña atraviese las barreras temporales para acompañar con su llanto la soledad de Mariana en su último día", argumenta insistiendo en lo mismo Martínez Cuitiño, (1991: 32).

La obra se desarrolla con ambientación crepuscular y concluye con una extraña luz: "Luz rosa y verde entra por los arcos y los cipreses se matizan exquisitamente, hasta parecer piedras preciosas. Del techo desciende una suave luz naranja, que se irá intensificando hasta el final." (322) y "un coro de niños empieza, lejano el romance" (327), como si el tiempo histórico recordado no hubiese pasado desde el prólogo y la obra fuese sólo una visualización de lo que cantan los niños que reiteran, intercalándolo a tramos más o menos regulares, el estribillo ya oído. Comenta Martínez Cuitiño, "Nos hallaríamos así en un teatro no dentro del teatro, sino en un teatro dentro del juego y la relación con la niña de la Alcaicería sería simplemente un cambio de plano (de la imaginación a lo imaginado)" (1991: 34).

Realmente el poeta crea su *Mariana Pineda* haciendo una interpretación de los hechos de la leyenda más que de los rea-

les, aunque éstos sean la base de todos. La obra muestra la interpretación legendaria y popular de la figura histórica y cómo sobre ella el autor ha seleccionado los rasgos más interesantes para crear una heroína romántica, defensora de la libertad a través del sentimiento amoroso, sin conservar rigurosamente los datos reales de la historia. Se parte de la épica (historia) hacia la lírica (sentimientos), como ocurría con los romances antiguos. El personaje creado está más integrado en su época que el real, pues Lorca destaca en él rasgos femeninos inexistentes en Mariana, como el hecho de bordar la bandera símbolo de la libertad, o darle la oportunidad de mostrar sus sentimientos amorosos que la llevan, por encima de su fragilidad y temores, a la defensa de la libertad, amada realmente por Don Pedro.

El tiempo dramatizado son los tres últimos años de la vida de Mariana, pero el poeta consigue mediante elipsis imprimir aceleración a un proceso que se precipita hacia un fin trágico y en el que los sentimientos de amor y miedo sufren también esa tensión que da rapidez al conjunto y le hace parecer mucho más breve. El ritmo es, por tanto, muy ágil y cada vez más acelerado, como veremos. Las elipsis temporales son más largas entre la primera y la segunda estampa que entre ésta y la tercera donde las escenas se yuxtaponen sin interrupciones temporales.

El tiempo meteorológico de muchas escenas es el crepuscular y parece contagiado de la situación en que los niños cantan los romances inspiradores de la creación; las escenas en el atardecer y en la noche con luces y sombras están muy a tono con la intriga y conspiración base del conflicto, y son ámbito propicio para los sentimientos románticos que se exaltan, como en la estampa I, la escena V con Mariana deseando la llegada de la noche, o el final de la VII cuando se decide a llamar en su ayuda a Fernando para salvar a Don Pedro; en la segunda estampa, la presencia de Don Pedro y los conspiradores dan contenido a las acusaciones contra Mariana y se suceden las

escenas sin interrupciones temporales, presentando sucesivamente a Mariana entre su dedicación a los hijos, los sentimientos hacia Don Pedro y las consecuencias que le traen. A veces las escenas son brevísimas, como la III, que recoge la confesión de Mariana a sus hijos. En la V, encuentro con Don Pedro, muestra los sentimientos que la comprometen a aceptar en las escenas VII y VIII la conspiración dentro de su casa. Terminan con una precipitada huida de los conspiradores al presentarse Pedrosa. Los sentimientos impulsan a Mariana a aceptar el riesgo de la conspiración y encubrirla cuando son interrumpidos por la vigilancia de Pedrosa. Causa y efecto se muestran de forma inmediata en esta estampa. En la siguiente, con poca distancia temporal, se muestra a Mariana que acepta el papel de heroína a que la conducen sus sentimientos.

El espectador percibirá en el prólogo el distanciamiento real al situarlo veinte años después de la muerte de Mariana; la visión que quiere proporcionar el autor es un proceso de mitologización casi inmediato de los hechos históricos. Apenas muerta la protagonista, el pueblo se apropia de los detalles que le conmueven y crea su propia heroína, y, sin tener en cuenta para nada el rigor histórico, el autor inventa un personaje nuevo. "...el interés de mi drama está en el carácter que yo quiero construir y en la anécdota que no tiene nada que ver con lo histórico, porque me lo he inventado yo", dice García Lorca en la carta citada anteriormente (Gallego Morell, 1967:123).

A lo largo de las estampas, en distintas escenas, se alude al tiempo de forma diferente, destacando en su uso aspectos muy interesantes. En la escena V de la estampa I, cuando Mariana se queda sólo tras la visita de las hijas del Oidor y antes de la llegada de Fernando, su pretendiente, está inquieta según dice la acotación: "Mariana atraviesa rápidamente la escena y mira la hora en uno de esos grandes relojes dorados, donde sueña toda la poesía exquisita de la hora y el siglo. Se asoma a los cristales y ve la última luz de la tarde" (295) Recita

exponiendo la ansiedad de que se cumpla la hora de la tarde y llegue la noche. Imagina la tarde como un pajarero enemigo al que "...cuántas/ duras flechas lanzaría/ para cerrarle las alas!" (159-160). La hora se hace angustia y Mariana la interioriza convirtiendo al tiempo atmosférico en enemigo, lo que transmite su preocupación sin aclarar el motivo:

"Hora redonda y oscura
que me pesa en las pestañas.
Dolor de viejo lucero detenido en mi garganta.
Ya debieran las estrellas
asomarse a mi ventana
y abrirse lentos los pasos
por la calle solitaria.
¡Con qué trabajo tan grande
deja la luz a Granada!
Se enreda entre los cipreses
o se esconde bajo el agua.
¡Y esta noche que no llega!
(Con angustia.)
¡Noche temida y soñada;
que me hieres ya de lejos
con larguísimas espadas!" (160)

Merece la pena cita tan extensa por la forma en que el sentimiento se expresa en relación con el tiempo vivido y el papel que éste tiene en la obra. El motivo de preocupación es la huida del amado, relatada por Fernando, el otro enamorado de Mariana cuando la visita en la escena siguiente, ya casi en penumbra. Poco después Clavela trae luces que significan la noche encubridora del huido. Sin embargo la ansiedad de Mariana continúa y vuelve a manifestarla con la percepción subjetiva del tiempo:

"Esperando
los segundos se alargan de manera
irresistible". (170)

La petición de ayuda por el amante mantiene su angustia y decide confiarse a Fernando que accederá a resolver su problema amparado en la oscuridad de la noche:

“Está la noche cerrada.
No hay luna, y aunque la hubiera,
los chopos de la ribera
dan una sombra apretada.” (195)

El tiempo se hace cómplice y contrasta con la sensación anterior: proporciona tranquilidad lo que antes causaba angustia.

Al comienzo de la segunda estampa y como recordatorio, Lorca coloca otra escena de niños, los de Mariana acompañados de Clavela contándoles cuentos antes de ir a la cama. Les recita un poema ya conocido por ellos y alternan en los estribillos. El juego de los niños recuerda los del prólogo y la forma que es habitual en esos recitados. Es de noche. Perspectiva lunar e infantil reiterada en la obra que confiere una visión matizada a un argumento histórico.

La elipsis temporal más larga de la obra entre la primera estampa y la segunda la condensará Don Pedro cuando cuente a Mariana su peripecia de perseguido:

“¿Qué constante pregunta al minuto lejano!
¿Qué otoño interminable sufrí por esa sierra! (221)

Pero Mariana se ajena al tiempo al declararle su amor:

...¡Pedro!, cuando se quiere,
se está fuera del tiempo,
y ya no hay día ni noche, ¡sino tú y yo!”(223).

Don Pedro, sin embargo, lo une a su causa y comenta:

“No es hora de pensar en quimeras, que es hora
de abrir el pecho a bellas realidades cercanas
de una España cubierta de espigas y rebaños,
donde la gente coma su pan con alegría,
en medio de estas anchas eternidades nuestras
y esta aguda pasión de horizonte y silencio”. (224)

El tiempo queda asociado a los sentimientos de cada uno y es lo que cuenta al determinar la importancia del instante para el hombre que vive y siente.

Los conspiradores se refieren continuamente al tiempo de diversas formas, al mirar el reloj, por la hora en que se reúnen, por la llegada del mensajero, o por la vigilancia de Pedrosa. De un modo u otro es importante el tiempo, por su urgencia, por el encubrimiento que supone la oscuridad o lo desapacible de la noche, y ejerce un efecto psicológico que puede alargarse insufriblemente, como comenta el conspirador 1º ante la tardanza del emisario: “¡Qué me parece un siglo cada instante!” (233). Cuando llega con noticias negativas se crea la mayor anacronía de la obra al anticipar el poeta la muerte del general Torrijos que históricamente ocurrió después de la muerte de Mariana, en 1931; resultado de una traición, se produjo en las playas de Málaga. Se relata en una escena llena de expectación y en forma de romance que corta las aspiraciones de los conjurados y de Don Pedro en particular. El autor consigue más intensidad en la obra con una anacronía que se ve como anticipación del trágico final de Mariana y sacrifica la verdad histórica al efecto literario y a la intensificación de los sentimientos de unos personajes conocedores del desastre a que son conducidos.

La escena de la conspiración termina con la visita de Pedrosa a Mariana, que se inmola en favor de los conjurados. La situación acelera su participación en la conjura como encubridora, pero a la vez como víctima del asedio por parte del representante de la autoridad real, que aprovecha su poder en beneficio propio.

En la escena IX de la estampa II, Pedrosa le declara que ha descubierto la bandera bordada por ella, e insiste en la muerte como alternativa para Mariana si no le complace:

“Yo te quiero
mía, ¿lo estás oyendo? Mía o muerta.” (270)

A partir de este momento el fin se acerca; Mariana no accede a las pretensiones de Pedrosa, tanto por amor hacia don Pedro como por rechazo directo de sus exigencias. El arresto y sentencia final desenlaza la fábula dramática.

En la tercera estampa se dan varias *superposiciones temporales* que anticipan, en cierto modo, el tiempo de muerte para Mariana, como cuando la novicia 1ª se lamenta:

“Ya están abriendo flores
que irán contigo muerta.” (281)

La protagonista comenta a la madre Carmen: “Porque ya estoy muerta” (284) y después a su enamorado Fernando: “¡Ya estoy muerta, amiguito!” (318). Todo, quizás, contribuya a transmitir la premura con que Pedrosa la insta a declarar el nombre de los conjurados y le hace notar la falta de tiempo para el indulto:

“Habla pronto, que el Rey la indultaría.
Mariana, ¿quiénes son los conjurados?
Yo sé que usted de todos es amiga.
Cada segundo aumenta su peligro.
Antes que se haya disipado el día
ya vendrán por la calle a recogerla”. (301-302)

La aceleración del ritmo dramático parece precipitar el desenlace asumido por la heroína.

Destaca al fin, cerrando el círculo, la *anticipación* premonitoria de la escena prólogo, pues Mariana, cuando es llevada a cumplir la sentencia, le dice a la madre Carmen: “Contad mi triste historia a los niños que pasen.” (326). Y Carmen insiste en la misma idea que recoge el final de la obra al oírse en la plazuela los cantos de los niños: “que los niños lamenten tu dolor por la calle!” (327). Recurrencia de ideas y de expresión con cantos que ambientan el drama como invención popular que tiene su base en una historia real.

El tiempo de *Mariana Pineda* está usado con afán mitificador, aunque se refiera a acontecimientos y personajes reales pertenecientes a un pasado cercano; los rasgos de la heroína propician que la mitificación popular se haga de modo inmediato. El autor acopla el tiempo a una visión infantil y crepuscular presentando las tres partes de la obra como enmarcadas estampas de época muy acordes con las fechas en que se produjeron.

Son frecuentes las recurrencias temporales que sitúan las escenas en tardes o noches encubridoras, y se señalan tiempos distintos al repetir las intervenciones infantiles como estribillos fragmentadores de las secuencias de hechos.

Todos los personajes parecen ser conscientes del interés del tiempo en su vida y hacen alusiones continuas al tiempo emparejándolo con sentimientos y acciones.

La protagonista, Mariana, siente anticipadamente su destino y a lo largo de la obra se refiere varias veces a su fin, y también otros personajes lo presienten, como Angustias al comienzo de la primera estampa:

“Parecía el hilo rojo, entre sus dedos,
una herida de cuchillo sobre el aire.” (138);

Y Mariana poco después:

“Y este corazón, ¿adónde me lleva,” (177)

O hablando con Fernando y recordando la actitud de Pedrosa:

“Me mira...
(levantándose)
la garganta, que es hermosa,
y toda mi piel se estira.
¿Podrás conmigo, Pedrosa?” (186);

Pedrosa:

“ Yo te quiero
mía, ¿lo estás oyendo? Mía o muerta.
Me has despreciado siempre; pero ahora
puedo apretar tu cuello con mis manos,
ese cuello de nardo transparente,
y me querrás porque te doy la vida” (270)

Cuando Mariana es apresada por Pedrosa se lamenta con Angustias y Clavela:

“¡Ahora empiezo a morir!
(*Las dos mujeres la abrazan.*)
Mírame y llora. ¡Ahora empiezo a morir!”.(276)

El motivo de la muerte reiterado, como ya hemos visto, en la última estampa, vinculado a las anacronías, sobre todo en la escena de los conspiradores, al referirse a la muerte de Torrijos, consigue en la obra lo que el autor pretendía sobre un hecho histórico: “Yo sentí a la Mariana Pineda lírica, sencilla y popular. No he recogido, por tanto, la versión histórica exacta, sino la legendaria, deliciosamente deformada por los narradores de placeta”. (“Autocrítica” del ABC, tras el estreno). Lo consigue a través del manejo del tiempo unido a los espacios vividos por la heroína en los que se genera el mito. Tiempo y espacio sobre el escenario son los mismos y conservan el aura poética que impresionó al autor en su niñez.

* * *

La casa de Bernarda Alba subtitulada “Drama de mujeres en los pueblos de España (1936)” delimita su espacio en el título y su tiempo en el subtítulo. La acción discurre en un cronotopo literario que adquiere un sentido nuevo, de forma muy distinta a lo que ocurre en Mariana Pineda. La secuencia temporal dramatizada son unos pocos días tras la muerte del padre en una casa andaluza llena de mujeres y el desenlace trágico del suicidio de Adela, la hija menor de Bernarda, al creer muerto a Pepe el Romano.

El tiempo presenta dos aspectos distintos: el situar la tragedia en un tiempo histórico determinado, 1936, y el hacer coincidir la acción en un tiempo atmosférico correspondiente al verano. Señala el subtítulo el año 1936, pero dentro de la obra se alude a un tiempo cercano a la creación y se sitúa en un ámbito rural, donde ciertos valores sociales y económicos condicionan la vida de las mujeres. El cronotopo determina la acción, y los personajes van desgranando poco a poco las características del ámbito de convivencia.

Se puede aceptar la interpretación de Josephs y Caballero cuando comentan que “No es un intento de presentar *las* mujeres de todos los pueblos españoles. Debemos tener en cuenta que a Lorca le gustan las situaciones extremas” y aludiendo a otras obras insisten en que lo dramatizado por el autor “son casos extraordinarios, posibles dentro del marco del *fenómeno andaluz*, pero extremos, sin embargo” (1993: 89-90), y aportan el testimonio de varios autores que coinciden en lo mismo, Couffon (1967) o Morla Lynch (1959), entre otros.

En la obra impresa y tras enumerar a los personajes: “El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico” (117), lo que coincide, como en otras obras, en una matización estética que influirá en la puesta en escena, en el ritmo temporal de la acción y en el color.

La obra refleja la vida de unas mujeres de un pueblo andaluz condicionadas por la sociedad circundante y por costumbres que sirven de pretexto para ejercer sobre ellas la tiranía agobiante de la madre, preocupada más por su afán de mando y el que dirán de las vecinas que por la convivencia familiar. Es un ámbito conocido por Lorca que declara su apego a la tierra andaluza y su conocimiento de ella, tanto del campo como de la ciudad, por lo que sitúa sus obras en uno u otra según el tema tratado: “Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo. Por eso hay en mi vida un complejo agrario, que llamarían los psicoanalistas.”, dice en una entrevista biográfica fechada en 1934. (Josephs y Caballero, 1993: 49).

En *La casa de Bernarda Alba* es el campo andaluz el ámbito elegido y donde se comprueba la interpretación de Auclair: “La Andalucía de los dramas de Federico no es la de la maceta municipal y obligatoria, es aquella que únicamente se encuentra en los rincones perdidos, devorados de polvo bajo el sol, a veinte leguas de paradores y albergues. Sólo esta Andalucía es verdadera” (1972, 304).

La secuencia temporal es continuada, con pocos saltos atrás, aunque sí saltos adelante para dramatizar la vida cotidiana de una familia de mujeres, encerradas en su casa por imposición materna, y agravada por el tiempo atmosférico señalado desde la primera acotación: "Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena" (118).

El ritmo interior de la obra se refleja en el lenguaje que aparentemente realista pasa a "convertirse en lenguaje cargado de valores dramáticos. (...) Al comienzo de cada acto se puede trazar este cambio que sufre el lenguaje, lento y gradual en el primer acto, más rápido en el segundo, y muy rápido en el tercero, donde el lenguaje realista se abandona casi desde el principio" así comentan Josephs y Caballero, (1993: 78-79).

El espacio está limitado al interior de la casa enunciada en el título y condicionado por el personaje dominante de la madre que pretende su clausura frente al exterior. Comenta Ruiz Ramón que "toda la acción transcurre en un espacio cerrado, hermético y está enmarcada por la primera y la última palabra que Bernarda pronuncia: silencio" y añade "Del primero al último silencio impuesto por la voluntad de Bernarda se desarrolla el conflicto entre dos fuerzas mayores: el principio de autoridad encarnado en Bernarda y el principio de libertad representado por las hijas" (1971: 224-225)

Mientras la familia asiste a los funerales del padre, las criadas actúan como el coro en las obras clásicas, presentando la casa y a su dueña, Bernarda, de modo que al volver del funeral ésta ya es conocida por el público a través de la opinión de Poncia, que utiliza para describirla rasgos degradantes potenciados por alusiones temporales: "Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara" (119); y añade rasgos negativos al destacar el tiempo en que las vecinas no han entrado en su casa; "Desde que murió el padre de Bernarda no han vuelto a entrar las gentes bajo estos techos.

Ella no quiere que la vean en sus dominios" (120). Estos rasgos son confirmados por Bernarda cuando se despide el duelo: "¡Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de mi puerta!" (128).

La criada anticipa un final para sus relaciones con el ama aludiendo a conexiones temporales que resaltan el odio acumulado sobre el personaje no visto aún: "...pero un día me haré. (...) Ese día me encerraré con ella en su cuarto y le estaré escupiendo un año entero..." (121). La otra criada manifiesta el odio al difunto: "Fastídate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!" (123). Ambas criadas rectifican su actitud cuando entran las mujeres del duelo al terminar el funeral. Pasado y futuro se unen en el presente para caracterizar a los personajes dominantes de la casa, el difunto y la mujer sucesora en el mando. Las criadas pasan del odio al planto que terminará la primera palabra pronunciada por Bernarda "¡Silencio!" (123). El contraste entre las actitudes sucesivas de las criadas enfrenta al público con el odio que suscitan los amos y la pena fingida de las criadas. Alguna de las mujeres del duelo trata de defender o disculpar a la criada frente a Bernarda, pero el espectador conoce lo que subyace en la relación de ama y criadas.

El tiempo atmosférico se destacará reiteradamente para referirse a los trabajos rurales (espacio rural) y por el agobio ambiental que produce: "cae el sol como plomo" (124), se manifiesta en signos externos que lo implican, como vestuario, naturaleza, gestualidad, pero sobre todo son las palabras de los personajes las que precisan su repercusión, y destacan su importancia.

Tras la despedida del duelo, separado en hombres, a los que se alude, pero no se ven, y mujeres que se presentan en escena en número suficiente para justificar la acotación "Terminan de entrar las doscientas Mujeres" (123), Bernarda expone a sus hijas el panorama que les aguarda: "En ocho años que dure el

luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar" (129). La tradición se encarga de regir la vida familiar, toda de mujeres y sin posibilidad de salir fuera de las paredes de la casa. Cuando Magdalena protesta: "Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura" la replica es tajante: "Esto tiene ser mujer" y Bernarda enuncia la sencilla filosofía en que se ha criado y pone en práctica: "Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles" (129), con ello sienta las bases de su dominio dentro de casa, que ha pasado de la autoridad del padre a la tiranía de la madre.

Se destaca la edad de las mujeres de la casa, significativa en la situación presentada. Los 80 años de la abuela permiten interpretar lo que dice como efecto de locura senil, y actúa como el subconsciente de sus nietas, dice lo que ellas no se atreven a decir: "Porque ninguna de vosotras se va a casar. ¡Ninguna!", y poco después: "Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres" (...) "No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón ... yo quiero un varón para casarme y para tener alegría" (145).

La Poncia al comentar a Bernarda "¡Es que tus hijas están ya en edad de merecer!" (133), evidencia la posibilidad de relaciones amorosas y la inquietud que pueden proporcionar. Lo mismo comentan las muchachas y cómo se establecen las relaciones en la sociedad rural. Expresan los temores y los deseos suscitados al pasar del dominio de los padres al del marido. La edad de los personajes acentúa la génesis de pasiones en un momento climático que tensa la situación al máximo.

Todas las hermanas son conscientes de su edad, es decir, de su *tiempo* y de las escasas posibilidades de relacionarse con hombres. La más desesperada es Adela que comenta: "Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo" (141). La abuela, loca, se atreve a decírselo a Bernarda, aunque previamente lo haya insinuado La Poncia. Se anticipa así el poder del instinto sexual que arrastrará a estos personajes. La ausencia de varones encuadra la obra dentro de las llamadas por Marful "Tragedias del varón ausente"(1991:192), junto a *Doña Rosita la soltera*, aunque con planteamientos distintos del problema y con resultados diferentes.

La casa de Bernarda Alba realiza una estilización en blanco y negro (Josephs y Caballero, 1993: 75) del drama que se plantea a un grupo de mujeres que viven en un espacio limitado de una casa rural y en un tiempo concreto de la cronología histórica, ambientada en el caluroso verano andaluz, y donde al instinto sexual y a la libertad individual se opone el instinto primario de poder, de Bernarda.

El espacio social en que viven critica y condiciona todas las actitudes: "De todo tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir" (135), comenta Amelia. Y Magdalena mencionando otros tiempos, los de su abuela, censura por oposición los actuales: "Aquella era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas. Hoy hay más finura, las novias se ponen de velo blanco como en las poblaciones y se bebe vino de botella, pero nos pudrimos por el qué dirán." (137). Tiempo pasado / tiempo moderno, se enfrentan a partir de costumbres dispares que no evolucionan.

En esta sociedad rígida, movida por el egoísmo y no por sentimientos nobles de amor o atracción, se enteran antes de las pretensiones de los hombres los de fuera que las posibles pretendidas, como ocurre con los rumores sobre Pepe el Romano y su intención de cortejar a Angustias, la mayor de las hermanas, con 39 años, pero la única con dinero.

El segundo acto cumple las anticipaciones del primero y todas las hermanas aparecen cosiendo el ajuar, con una inquietud que tensa la situación, agravada por el calor del verano: "Abre la puerta del patio a ver si nos entra un poco de fresco.", le pide Amelia a La Poncia, y Martirio comenta: "Esta noche pasada no me podía quedar dormida por el calor", Amelia añade que ella tampoco y Magdalena: "Yo me levanté a refrescarme. Había un nublo negro de tormenta y hasta cayeron algunas gotas." La Poncia subraya: "Era la una de la madrugada y subía fuego de la tierra." (148). Calor, tormenta nocturna e inquietud las llevan a vigilarse mutuamente y a controlar el tiempo dedicado a sus tareas o a los coloquios del cortejo de Angustias, la única con novio, tiempo que se demuestra va a ser decisivo en el desarrollo de la trama. Cuando Poncia declara que "Todavía estaba Angustias con Pepe en la ventana" todas participan de un modo u otro demostrando la vigilancia mutua. Magdalena pregunta: "¿A qué hora se fue?" y Angustias contesta: "¿a qué preguntas, si lo viste?". Amelia precisa: "Se iría a eso de la una y media". Y La Poncia: "Pero si yo lo sentí marchar a eso de las cuatro" corroborado por Martirio: "A mí también me pareció" (149). Todas están pendientes del hecho comentado y del tiempo preciso de la marcha de Pepe.

El tiempo nocturno y las acciones realizadas en él serán obsesivamente repetidos en las conversaciones. Las mujeres se preocupan por controlar lo que se hace en las horas en que no están juntas. El coloquio de los novios es vigilado por todas, madre, criada, hermanas, y se comenta la duración, en principio, dentro de los canones normales, pero con las inquisiciones sobre él y los testimonios de las hermanas, surgen las sospechas que provocan el desenlace. Es con Adela con la que se prolonga el tiempo que Pepe dedica a la casa y la sospecha surge tras la insistente referencia a la hora nocturna en que ha sido visto o sentido en torno a ella.

Las alusiones a las horas nocturnas proporcionan tensión e intriga creciente, para aclararse primero entre La Poncia y

Adela, entre ésta y Martirio, o ser objeto de comentario entre Bernarda y La Poncia cuando trata la criada de alertar del peligro a su ama, incapaz de advertirlo por sí misma, aunque vigila el noviazgo. Bernarda desea que se termine lo más rápidamente posible como comenta tras el episodio del retrato del novio de Angustias, encontrado entre las sabanas de Martirio: "Angustias tiene que casarse en seguida" (168). Lo reitera en las últimas escenas al sorprender Martirio a Adela la noche en que Pepe el Romano no viene a la reja de Angustias. Bernarda cree poder relajar su vigilancia y resulta ser la de mayor tensión dramática, al descubrirse la relación de Adela con Pepe el Romano e intentar Martirio impedirla. Bernarda toma venganza disparando contra él, que consigue huir. El comentario de Martirio: "Se acabó Pepe el Romano" (198) hace reaccionar a Adela creyendo que ha muerto. Sale de escena precipitando el desenlace con su suicidio que se nota por un efecto sonoro. Como en los dramas clásicos la muerte se produce fuera del escenario, en un espacio latente, pero en tiempo presente, de modo que no se ve pero se oye: "Suenan golpes" (198) y lo dan a entender los gestos de La Poncia: "Al entrar da un grito y sale" y al preguntarle Bernarda, "se lleva las manos al cuello" y exclama: "¡Nunca tengamos ese fin!" (199). Se cierra la obra con la misma exclamación con la que se presentó Bernarda "¡Silencio!", que determina la anulación de las acciones y la imposición de su voluntad dando fin a los lamentos por la tragedia.

La tensión se acentúa con hechos externos a la casa, que repercuten en ella por comentarios e informes sobre las circunstancias sociales del pueblo y los trabajos del campo en el verano. Uno de estos episodios es el de los segadores que llegan todos los años a recoger las cosechas. La vida de las mujeres del pueblo se ve condicionada por su llegada. La búsqueda de mujeres se justifica como una necesidad para los hombres, mientras ellas, encerradas en casa, no tienen libertad para salir, ni relacionarse libremente: "Nacer mujer es el mayor castigo"

(159) comenta Amelia, y sus hermanas Magdalena y Adela se quejan de la desigualdad de trato entre hombres y mujeres. La Poncia explica el episodio de los segadores con Paca la Roseta, comentado por los hombres del duelo y oído con otros episodios escabrosos por Angustias: "...estuvo detrás de una ventana oyendo la conversación que traían los hombres, que, como siempre, no se puede oír." (132), delata la Poncia. Libertad de acción y de palabra para los hombres frente a control familiar y encerramiento para las mujeres, muestran una desigualdad de trato social que desemboca en tragedia.

Otro de los episodios, el de la hija de la Librada, es paralelo al descubrimiento de la relación de Adela con Pepe. El tumulto creado en el pueblo llega a la casa por el ruido que produce, y el motivo lo cuenta La Poncia (175). Se reitera el episodio bíblico de la adúltera apedreada, pero con el agravante de la muerte del niño inocente. El pueblo descubre el hecho, castiga a la madre y origina el griterío oído desde el espacio escenográfico presente, la casa de Bernarda. Adela defiende a la asesina y su madre y hermanas participan de la condena popular haciéndose significativas las frases de Martirio que anticipan el castigo de su hermana: "¡Que pague lo que debe!" (176), y las de Bernarda pronunciando la sentencia: "¡Matadla! ¡Matadla!" (176).

Se recupera el pasado al recordar Angustias y La Poncia los primeros encuentros con los pretendientes, se realizan prolepsis cuando La Poncia trata de consolar a Adela en sus aspiraciones amorosas, concediendo a su hermana el privilegio de casarse con Pepe, pero haciéndole notar las posibilidades de muerte de Angustias en el primer parto, por sus condiciones físicas (155).

Todo contribuye a crear un clima de extraordinaria tensión en el interior de la casa, con elementos exteriores que lo aumentan y subrayan. El conflicto no puede solucionarse sino con la muerte de Adela, que anticipadamente ha exclamado: "Yo no

puedo estar encerrada”(142). Dominada por la pasión amorosa e incapaz de analizar la situación, se siente arrastrada a un final desastroso: “Yo no quería. He sido como arrastrada por una maroma” (175). El tiempo y los sentimientos, cada vez más exacerbados, precipitan el desastre para las mujeres de la casa, dominadas de nuevo por el “¡Silencio!” que impone Bernarda al final, tras dar su versión de los hechos: “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!”(199). Su dominio pesa en los sucesos y en su interpretación y pretende anticiparse a las murmuraciones con su propia versión. Bernarda manifiesta el instinto de poder en la forma más cruda. “Poder que se quiere absoluto y que será llevado hasta la negación no ya sólo de toda libertad personal -la propia y la de los demás- o de todo sentimiento, volición o aspiración, sino a la misma negación de la realidad. Porque Bernarda Alba no es sólo la hembra autoritaria, tirana, fría y cruel, según la van definiendo desde la primera escena la Poncia y la Criada, sino, fundamentalmente, ese instinto de poder de valor absoluto que niega la misma realidad, que niega que lo otro y los otros existan” (Ruiz Ramón, 1971:225).

El tiempo unido al espacio son ámbitos decisivos en la vida y en la muerte de unos personajes que se sienten dominados por los usos y costumbres de la época y del espacio, determinantes de la tragedia final. Al conculcar las normas establecidas se desemboca en tragedia, el suicidio de Adela.

Las mujeres se sienten injustamente tratadas, y son conscientes de que si hubiesen vivido en otras épocas no se sentirían tiranizadas por la sociedad, por “el que dirán”, ni por su madre. Bernarda obsesionada por su instinto de dominio y por evadirse de la tiranía social pretende ejercer poder absoluto en el límite privado, su casa y sus hijas.

El tiempo atmosférico, reiteradamente aludido en la obra se alía con las circunstancias sociales, manera de pensar y juzgar

en la sociedad rural y con las particulares de la familia, muerte del padre y cambio del esquema de dominio en la casa. Los problemas se agudizan al situarlos en el calor del verano que potencia la sensibilidad y el encerramiento. Cronotopo literario decisivo para plantear, desarrollar y concluir una tragedia femenina, en que la falta de libertad de las mujeres, el ansia de poder de Bernarda y la coacción de la sociedad sobre ellas, actúan como los dioses de las antiguas tragedias, provocando desenlaces fatales.

* * *

Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores presenta el tiempo como unidad dominante en el argumento. Su paso y la reflexión sobre él es el tema de la obra, en relación con la situación de las mujeres solteras en la sociedad de finales del siglo XIX y principios del XX.

El macroespacio en que se sitúa la obra es la ciudad de Granada, en el ámbito de una casa acomodada que sirve de marco a los personajes, muchos de los cuales presentan como rasgo común la esterilidad, tema tan repetidamente tratado por Lorca. Ambos aspectos del mismo tema: la fugacidad del tiempo y la imposibilidad de transmitir vida es motivo recurrente en la obra.

Comenta Ruiz Ramón que “la mejor presentación de *Doña Rosita...* es, sin duda, la que el propio poeta hizo en unas declaraciones a Pedro Massa en 1935: <*Doña Rosita* es la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina que poco a poco se va convirtiendo en esa cosa grotesca que es una solterona en España>.” (1971: 221)

Josephs y Caballero explican que “se inspira en la misma sustancia que *Mariana Pineda* : “Con *Doña Rosita la soltera...* he querido realizar un poema de mi infancia en Granada...” (cita del propio Lorca). Pero en vez de ser drama romántico rayando en *pastiche*, es, como dice el subtítulo, <<poema granadino del

novecientos>>, auténtico drama de costumbres, donde la teatralización poética de las costumbres, en vez de quedarse en la superficie costumbrista, penetra hondamente en un problema universal” y poco después añaden: “...el lento deshojar de una Rosa provinciana cobra en tres momentos -casi podríamos decir tres movimientos- profundas dimensiones universales.” (1993, 44).

La obra es difícil de clasificar para el propio autor, que pasa de denominarla comedia cuando la está escribiendo a llamarla drama cuando la termina y poco después poema teatral, drama poético o poema para familias, etc. (Martínez Cuitiño, 1992: 9 y ss.). Lorca utiliza algo habitual en literatura: la rosa como símbolo de la fugacidad de la vida y del paso del tiempo que todo lo muda, y motivo de muchos poemas. La protagonista será el símbolo del símbolo al ver reflejada en su vida la de la “rosa mutabilis” según la descripción que hace de ella su tío:

“Cuando se abre en la mañana,
roja como sangre está.
El rocío no la toca
porque se teme quemar.
Abierta en el mediodía
es dura como el coral.
El sol se asoma a los vidrios
para verla relumbrar.
Cuando en las ramas empiezan
los pájaros a cantar
y se desmaya la tarde
en las violetas del mar,
se pone blanca, con blanco
de una mejilla de sal.
Y cuando toca la noche
blando cuerno de metal
y las estrellas avanzan
mientras los aires se van,
en la raya de lo oscuro,
se comienza a deshojar.” (76)

A doña Rosita le pasa igual y se encuentra, tras pasar por los dos primeros actos entretenida con sus ilusiones y en el esplendor de su juventud, en el acto tercero, transcurridos unos veinticinco años desde el comienzo, y ya cerca de los cincuenta, enfrentada con la realidad de su envejecimiento y con una situación -este acto se da en el momento en que están cambiando de casa- que todo le recuerda la muerte, aunque doña Rosita todavía esté alejada de ella, pero acaba su periodo de fertilidad y por tanto la esperanza de transmitir vida.

La secuencia temporal de la obra va en la dirección habitual del presente al futuro; se sitúa históricamente entre 1885 y 1910, con visión irónica del cambio de siglo. Los actos se ofrecen en presentes sucesivos, entre los que pasan años, primero quince y después diez. Este tiempo histórico unido al espacio representado que es el de una provinciana ciudad andaluza, Granada, no tienen relieve histórico ninguno, pero constituyen el marco de una sociedad que desplaza de su centro a las personas al llegar a una determinada edad y en condiciones ridiculizables.

El paralelismo de la vida de los personajes, sobre todo de doña Rosita con las tres etapas de la "rosa mutabilis" se manifiesta en el colorido de su vestuario, unido a los signos de la edad. En su primera aparición "Viene vestida de rosa con un traje del novecientos, mangas de jamón y adornos de cintas" (71). En el segundo acto, "Viene vestida de rosa. Ya la moda ha cambiado de mangas de jamón a 1900. Falda en forma de campanela" (117). En el tercero "Viene vestida de un rosa claro con moda del 1910" (156) y muy poco antes de terminar el acto, cuando las mujeres de la casa ya están dispuestas para el traslado "Aparece Rosita. Viene pálida, vestida de blanco, con un abrigo hasta el filo del vestido" (184).

Su carácter muestra los cambios oportunos. La alegría e impaciencia de sus acciones en el primer acto, destacan por el comentario del ama "Es que todo lo quiere volando. Hoy quisiera que fuese pasado mañana. Se echa a volar y se nos pierde

en las manos. Cuando chiquita tenía que contarle todos los días el cuento de cuando ella fuera vieja: “mi Rosita ya tiene ochenta años” (73); se remansa en el segundo, se sienta para bordar su ajuar, no quiere enterarse de como pasa el tiempo y por eso no sale de casa: “Pero es que en la calle noto cómo pasa el tiempo y no quiero perder las ilusiones. Ya han hecho otra casa nueva en la placeta. No quiero enterarme de como pasa el tiempo” (120) y la vivacidad se transforma en irritabilidad al impacientarse con el ama o con el cartero. En el tercer acto “Está muy avejentada” (156) y Doña Rosita confiesa a su tía: “Ya soy vieja” (...) Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía...” (...) “Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde” (174). Es el momento en que aparece en plenitud la protagonista de la obra, que en los actos anteriores ha ido sufriendo el paso del tiempo hasta llegar a la madurez y a la situación anticipadas en el título; *Doña Rosita la soltera*, no lo es plenamente hasta el último acto en que se hace ridículo el diminutivo más apropiado en la etapa juvenil, unido al *doña* determinado por la edad, y al estado civil que es plenamente asumido a partir del momento en que la sociedad la ridiculiza y desaparecen los pretendientes. La segunda parte del título *El lenguaje de las flores*, más acorde con el paso del tiempo, se concreta en el segundo acto en el canto de las solteronas, su madre, Rosita y su tía (138); su conexión con el desarrollo del argumento se establece desde la afición del tío a cultivar flores, en las primeras escenas, a la asociación de las distintas edades de Rosita con la “rosa mutabilis” y al código para enamorados usado en el s. XIX. “Código semiótico que reemplaza al lingüístico, ya que el diálogo entre los distintos sexos parece roto o viciado de incomunicación” (Martínez Cuitiño 1992: 13).

El tiempo exterior lo analiza el señor X al comienzo del segundo acto y lo caracteriza por el progreso y los cambios que éste impone, pero la protagonista no renuncia a su propia interpretación del tiempo íntimo condicionado por el sentimiento. Tiempo interior y exterior confluyen en la polka final de éste

mismo acto, en cuyo ritmo participan todos en una nueva imagen de la danza de la muerte que iguala a los danzantes.

La situación del tercer acto refleja miméticamente la de doña Rosita que admite su verdad y la ve reflejada en el entorno. Todos son signos del tiempo, desde un reloj en la decoración de la sala que repite dos veces las campanadas de las seis, hora crepuscular, destacada en el diálogo, hasta las metáforas de la muerte sugeridas por las acciones del traslado de casa, o elementos de la decoración que proporcionan a los personajes imágenes funerarias. El tiempo es el protagonista de la obra, lo vence todo, y acaba con las ilusiones de los personajes que ven sus fortunas girar incansablemente en la rueda; el tiempo da variedad a la vida humana que pasa sin grandes acciones que destacar si no es la aceptación del ritmo vital que desemboca en la muerte, de ahí las imágenes reiteradas que la recuerdan. Llegamos a la conclusión de que cualquier cosa que se haga en el vivir consume el tiempo vital y ésta es la única verdad y la única realidad.

Por eso, apenas cuentan las acciones como señala Devoto: 'La verdadera acción (en el sentido más teatral de la palabra) comienza y acaba en el acto primero. En el resto hay sólo un desfile de personajes (...) desfile ante el cual la protagonista es prácticamente tan espectadora como el público' (Martínez Cuitiño, 1992: 27). Las acciones de la obra son las habituales en la vida cotidiana, según destaca el autor, sucediéndose los actos sin novedades aparentes. Vivir y morir se manifiestan con acciones normales en el ámbito en que se sitúa la obra y aún en el caso de la muerte del tío de Rosita o de su amiga la Manola, se mencionan en relato de palabras, pero no como acciones representadas.

Tras la aparición de los personajes en el primer acto se produce la única acción trascendente, la marcha del primo que deja a Rosita solitaria, y esperando su vuelta. En el segundo acto sigue esperando y cosiendo su ajuar, pero todavía tiene

pretendientes y las amistades que la visitan el día de su “onomástico” presentan el contraste vital entre las solteronas consagradas y las jóvenes Ayola, alegres y vistosamente vestidas, que podría hacer reflexionar a Rosita. En el tercer acto la desolación del micro-espacio en el que han vivido tantos años Rosita, su tía y el ama, destaca la posición a que han llegado y se centra en la aceptación de Rosita de su situación ante la tía. Se hacen alusiones a la muerte con las más variadas fórmulas. Todo es imagen de la muerte o por lo menos del comienzo del fin como recita Rosita citando los versos de la “rosa mutabilis” al terminar el acto: “Y cuando llega la noche/ se comienza a deshojar” (186).

Lorca amplía el tiempo transcurrido entre los actos para conseguir que doña Rosita llegue al final rondando los cincuenta años y coincida el reconocimiento de la inutilidad de su espera y la pérdida de la esperanza con el final del ciclo vital de la reproducción: “Doña Rosita tiene ya en este acto muy cerca del medio siglo” (O.C., II:1113). La obra está elaborada en función de lo que significa esa edad en la mujer y cómo se llega a ella esperando lo que no se cumple.

Se fomenta románticamente una ilusión, vaga e imprecisa, cuando Rosita es incapaz de recordar como era su novio al que confunde con un titiritero, o cuando alguien le recuerda que tenía una cicatriz en el labio y ha de confirmárselo su tía. Los sentimientos la llevan al aislamiento y dificultan su relación con el mundo exterior, donde comprueba de forma realista el paso del tiempo: “(...) y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachas y muchachos me dejan atrás porque me canso y uno dice <Ahí está la solterona>; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: <A esa ya no hay quien le clave el diente> Y yo lo oigo y no puedo gritar...” (174). Su reacción es volver a encerrarse en las cuatro paredes de su casa, en su rincón, un *carmen* de Granada, representado en escena por salones interiores que dejan ver el jardín. Pero no es

un espacio cerrado porque refleja la vida de la ciudad a través de las visitas, de los gritos de los pregoneros, de los acontecimientos de la época o de los cambios de la naturaleza. La vida no se interrumpe para los de fuera, ni para Rosita aunque no quiera participar de ella. Comprobará al fin como su aislamiento no ha detenido el tiempo que la ha envejecido sin realizar sus ilusiones. Limitada a su rincón se presenta, sin embargo, ante sus ojos, el contraste de edad entre personajes mayores, los que conviven con ella o las solteras, y jóvenes como las Ayola en el segundo acto o el hijo de la mayor de las Manolas en el tercero. Muestran perspectivas vitales distintas como al recordar un vestido de la Manola usado como disfraz por su hijo al que le parece un disparate de moda y en cambio doña Rosita comenta nostálgica “¡Era una moda bonita!” (180). Deducimos que doña Rosita cultiva su aislamiento sentimental prescindiendo de los demás que le sirven sólo para interiorizar su esperanza y no admitir la realidad. Reconoce su fracaso pero le cuesta hasta salir del espacio habitual para trasladarse de casa, por la expectación que genera en los vecinos.

Comenta Martínez Cuitiño que “Daniel Devoto y Francisco García Lorca afirman que el tiempo es protagonista invisible. En el texto los personajes una y otra vez aluden a los años pasados, al fluir temporal” (1992:17). Pienso que no es tan invisible, sino un factor dominante tanto en la creación de la obra como en su estructuración y desarrollo; se muestran en todo momento los efectos del tiempo en los hombres y en sus ámbitos vitales, sean estos naturales o sociales. Todo lo condiciona el tiempo, que es inexorable y no tiene en cuenta para nada las actitudes de los humanos. A él se une el tema de la transmisión de vida, condicionado a su vez por los ciclos vitales. Desde el comienzo, los dos temas se unen en la pregunta del tío sobre las semillas que utiliza en el invernadero. Parte han sido pisoteadas el día anterior, imagen que remite al desinterés o torpeza de algunos humanos al tratar las posibilidades de vida.

Los personajes se distribuyen o evolucionan de una juventud alegre y creadora en la que germina la esperanza, a los que representan la vejez o la esterilidad y los dos aspectos se unen en la protagonista que vemos pasar de un extremo al otro. En Doña Rosita se materializa el fluir del tiempo convirtiendo su juventud en vejez y las consecuencias que trae. Es en ella en quien se manifiesta más claramente el efecto del tiempo. Los otros personajes son o representan una determinada edad que no cambia mucho, o no se destaca el cambio: los tíos son adultos desde el principio y sólo se hacen más viejos, el ama igual. Las solteronas aparecen como tales y no evolucionan. Las Ayola representan la juventud, y tampoco cambian.

Las numerosas alusiones al tiempo en la obra adoptan diversos formantes que significan o connotan tiempo. El fluir de la vida es consustancial con el fluir temporal y este reconocimiento se hace reflexión vital cuando se llega a situaciones sin posible retorno como en el momento de cumplir un ciclo irreversible.

El tiempo histórico es evocado desde la perspectiva del año treinta y cinco y el autor lo considera como un ciclo cerrado, en el que se contraponen la modernidad de los nuevos inventos y sus repercusiones en la vida humana con las ideas de una sociedad que ve en las solteronas algo burlesco y risible, vigente aún en su época “¿Hasta cuándo seguirán así todas las doñas Rositas de España?” se pregunta Lorca (OC., II: 1114). Pero la obra seguirá viva aunque cambien las actitudes en el enfoque del problema, porque lo que trata es algo común a los seres humanos afectados por la fugacidad de la vida y la meditación que el paso del tiempo suscita en un momento u otro del vivir, cuando el hombre se hace consciente de su situación.

La distancia temporal entre el momento de creación y el tiempo reflejado en la obra permite una visión irónica en ciertos momentos, como al comienzo del acto II con la escena entre el Señor X y el tío de Rosita al contraponer dos visiones del

nuevo siglo que se completa con los regalos que hacen a Rosita en el día de su Santo, marcados por la admiración a los nuevos inventos, divulgados en pequeños objetos *kitsch* que sugieren una visión cursi de lo novedoso.

El tema de la obra es el tiempo encarnado en la vida de una mujer que se hace ejemplo para todos los humanos, y se combina con la posibilidad de transmitir la vida que influye en una apreciación social de la mujer cuando llega al límite de su fecundidad y se siente ridícula al reflejar la opinión de la sociedad que ironiza sobre ella.

* * *

De forma muy distinta se trata el tiempo en la farsa de *La zapatera prodigiosa*, subtitulada "Farsa violenta en dos actos y un prólogo (1930)". El tiempo en la obra es el presente intemporal de cualquier representación teatral, creado por el autor y recreado en el escenario donde se mueven los personajes.

En el prólogo el autor, ficcionalizado, presenta la obra y justifica la creación. Le interrumpe, el personaje chillón y vivaz de la zapatera: "Se oyen voces de la zapatera: '¡Quiero salir! ¡Ya voy!' " (128). La interferencia recuerda la emancipación de los seres de ficción respecto de los creadores y la relación que se establece entre ellos, como en la obra de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, o en obras de Unamuno donde se establece diálogo entre el autor y sus personajes.

La presentación de la obra por un narrador, sea o no el verdadero autor o un personaje de ficción, le permiten un distanciamiento temporal que se ubica, en este caso, en el mundo imaginado por el autor, del que salen sus criaturas urgiendo la representación de su realidad dramática que se interfiere, en cierto modo, con el mundo real del autor. La perspectiva creada busca sorprender el momento de la inspiración y su manifestación en la escena, y establece conexión entre los seres de ficción y el creador. En la representación el autor resulta tan ficcional

como los personajes. Los espectadores entran en la ficción al ser los narratarios del prólogo y el autor con su ayuda presenta, desde su marginalidad ante una “cortina gris”, el ámbito escénico en que van a presentarse los personajes. La obra yuxtapone el tiempo de la inspiración con el de la representación y a la vez con el real de los espectadores.

El prólogo permite el distanciamiento al interferir los planos de narrador, personajes y público; los dos primeros ficcionales y sólo el tercero real, aunque el público como narratario forme parte del esquema semiótico de la ficción, si bien siempre tendrá como soporte una realidad distinta en cada representación.

La obra se entronca con una tradición literaria pero a la vez es moderna. “La obra es de inspiración indudablemente antigua pero resulta ser, con los juegos de niveles de realidad, el teatro dentro de teatro, la escenificación estilizada, casi de danza, muy moderna de todas formas. Es esa combinación de lo moderno en cuanto a la técnica y lo antiguo en cuanto al contenido, los personajes y la situación, lo que distingue esta acertada pieza” (Josephs y Caballero 1993: 33-34). Y Forradellas estudia diversos antecedentes como Gil Vicente, Shakespeare, Lope, Calderón o Cervantes en la edición de la obra en 1978 y señala diversos autores que estudian el mismo aspecto, entre ellos Hernandez, Rodriguez Cacho, o las matizadas por el profesor Devoto (1986) en un artículo sobre *Las zapateras prodigiosas*, (Forradellas, 1993: 34)

El tiempo de la farsa es lineal, con elipsis de cuatro meses entre los dos actos, precisada por la zapatera cuando comenta la marcha de su marido: “que hace cuatro meses que se fue mi marido” (167). Dentro del segundo acto el pasado se manifiesta en los relatos del titiritero sobre el talabartero, actualizado en presente por medio de los cartelones de ciegos. “El romance y el cartelón de ciego que emplea el Zapatero entroncan la obra con una tradición que remonta por lo menos hasta el siglo XVI” (Josephs y Caballero, 1993: 33).

El lugar es siempre el mismo, una "Habitación completamente blanca" (129), de la casa del Zapatero, en la que trabaja y desde la que se ve "una calle también blanca, con algunas puertecillas y ventanas en gris". En el segundo acto, la habitación con pequeños cambios se convierte en taberna: "La misma decoración. A la izquierda, el banquillo arrumbado. A la derecha, un mostrador con botellas y un lebrillo con agua, donde la Zapatera friega las copas. La Zapatera está detrás del mostrador(...)" (164). Sencillez del espacio ficcional, aunque la intromisión de autor y público complican el esquema habitual. Y no deja de tener interpretaciones más complejas al unir estos simples espacios a significaciones más profundas como hace Marful respecto de la casa y su valor canónico en el conflicto dramático, así como su transformación en taberna cuando se marcha el esposo (1991: 78 y 90).

El tiempo relevante en la obra, ajeno a su construcción, pero decisivo para el argumento es el que diferencia la edad de los zapateros, causa del conflicto. El zapatero, mayor, con cincuenta y tres años y la zapatera, jovencita, con sólo dieciocho son conscientes de la diferencia y piensan en ella cuando la convivencia se hace difícil. La zapatera comenta: "...piensa que tengo dieciocho años" y el zapatero: "Y yo... cincuenta y tres. Por eso me callo y no me disgusto contigo..." (133). Pero suspira por tener alguno menos "cuarenta años o cuarenta y cinco, siquiera..." (134).

La zapatera recuerda pretendientes más jóvenes, uno que "tendría dieciocho años, ¡se dice muy pronto! ¡Dieciocho años!" (136) y cuando su marido le recuerda que también él los tuvo le responde airada: "Tú no has tenido en tu vida dieciocho años... Aquel sí que los tenía, y me decía unas cosas... Verás..." (136). El carácter de los dos queda patente y el enfrentamiento nace de la diferencia de edad y de la actitud que soporta cada uno.

En la discusión surge el motivo del casamiento, desigual por la edad, el humor y el talante del matrimonio: fantasiosa,

joven y escandalosa, la zapatera; trabajador, viejo y tranquilo, el zapatero. La unión de personajes tan distintos provoca inevitablemente el choque que se remedia con el paso del tiempo y la experiencia sentimental de ambos personajes.

Se combina con otro de los motivos frecuentes en Lorca, el de la esterilidad de la pareja que le comenta a la zapatera el niño de la vecina, transmisor inocente de las murmuraciones exteriores: “<La zapatera no tendrá hijos>, y se reían mis hermanas y la comadre Rafaela” (132). La esterilidad es para la sociedad ridícula y risible como veíamos en *Doña Rosita la soltera*, aunque por distintos motivos, y lo analiza el autor, una y otra vez, desde vertientes diferentes. En la farsa se trata bajo la forma tradicional del matrimonio del viejo y la niña con las repercusiones sociales que tiene. (Forradellas,1993: 29)

El enfrentamiento de los protagonistas al amoldarse en la convivencia lleva al zapatero a la huida y crea una situación a la zapatera que la hace reflexionar y suspirar por el bien perdido, al tener que defenderse sola en la vida y ganarse el pan.

La llegada del titiritero, bien recibido por la zapatera, es la ocasión del disfrazado marido para proporcionarle la experiencia que no tiene y de contar la suya por medio de un cartelón de ciego. Recita un romance resumen de su historia:

“Ella era mujer arisca,
él hombre de gran paciencia,
ella giraba en los veinte
y él pasaba de cincuenta.” (185)

Observa las reacciones de su mujer y al quedar solos, por la salida de los vecinos a un tumulto callejero, la zapatera elogia al marido ausente y declara sus sentimientos. El marido, tras contar su experiencia, prueba a la zapatera y confirmada su recitud la defiende de la maledicencia de las vecinas. Se identifica al conocer los sentimientos de la zapatera que reacciona con el genio de siempre, pero ya no hace mella en el zapatero, ahora la conoce.

A través del relato se recupera el pasado de los dos personajes y hasta el del alcalde, pero serán relatos breves excepto el del zapatero que adopta la forma de romance del talabarero y la talabarera. La zapatera recuperará para el marido las inquietudes nocturnas que resumen sus nostalgias.

El ritmo de la obra es vivaz y se acomoda al subtítulo de farsa. Introduce coplas y romances, y aunque el espacio es único, las entradas y salidas son constantes, incluso los espacios latentes proporcionan dinamismo al suministrar indicios sonoros de lo que puede estar ocurriendo fuera. Interior y exterior aparecen representados en el escenario y comunicados constantemente a través de puertas y ventanas. Es necesario para crear el ámbito en que se desarrolla el argumento, encarnado en personajes populares, sencillos y transparentes que viven en un pueblo y conviven con los vecinos que se interfieren en sus problemas y opinan sobre ellos. Por eso no aparecen nombres propios, son prototipos capaces de verse afectados por este tipo de problemas: el zapatero, el alcalde, el niño, las vecinas, etc.

El tiempo de la obra, no destaca más que como soporte del argumento y su disposición es habitual, viene del pasado y va hacia el futuro; pero sobre su estructura, el tiempo que afecta a las personas, su edad, es sustancial en el desarrollo de argumento tan sencillo y sugerente. El autor destaca problemas que hemos visto en obras más serias, en cuanto al argumento, pero revestidos aquí de la apariencia jocosa de la farsa, que en cualquier momento se podría convertir en tragedia.

* * *

Tiempo y espacio se unen en las obras analizadas para contribuir a su desarrollo y lograr la significación global pretendida por el autor, que utiliza conscientemente ambos elementos de forma variada. Utiliza el tiempo como tema en sí mismo o se acomoda a otros temas reiterados como elemento estructu-

ral o ingrediente modificador de acciones e incluso de personajes lo que da idea del interés que el autor ponía en él para conseguir la significación oportuna. Pasa de ser soporte normal de la trama de cualquier argumento, a ser considerado como elemento dominante en el tema desarrollado y la importancia adquirida proporciona renovación al uso tradicional del tiempo en el género dramático.

La segmentación de los prólogos en la primera de las obras tratadas y en la última presenta la posibilidad de mitificación de un tema histórico o la manifestación de la invención literaria en el momento de su creación, con un distanciamiento temporal en *Mariana Pineda* que recupera el pasado, origen de la leyenda y con una captación inmediata de la creación literaria en el momento que se produce, en *La zapatera prodigiosa*, así que siendo igual el recurso la significación es diferente. Crea diversos planos de la realidad ficcional que el espectador puede captar con gran facilidad por sus efectos de contraste.

La importancia del tiempo atmosférico sobre las pasiones es evidente en *La casa de Bernarda Alba*, y la interpretación de indicios temporales aclara situaciones decisivas en la trama, o su uso con valor ponderativo de acciones destaca la caracterización de personajes, situados en un espacio preciso que será importante en el tema. Pone de manifiesto la fuerza de los sentimientos y la intensidad de las pasiones. Odio y amor, poder y sometimiento dominan a los personajes situados en un espacio y un tiempo determinantes para generar la tragedia.

En *Doña Rosita la soltera*, el tiempo se hace tema y sobrepasa a las acciones en el desarrollo de la obra, puesto que estas son reducidas al mínimo frente a la importancia que a lo largo de los actos se da al paso del tiempo y a los efectos producidos sobre personas y cosas. Es una reflexión transcendente del sentimiento que crea en el ser humano la rapidez con que pasa el tiempo vital y el enfrentamiento con el instante en que esta circunstancia se hace notar más agudamente. Se reviste

de apariencia más o menos poemática, relacionada con un ámbito social en que apenas pasa nada si no es el vivir cotidiano y provinciano de una época. Se une al problema de la esterilidad, tratado como la imposibilidad de transmitir vida al llegar a cierta edad y la apreciación social que del hecho se da en relación con las mujeres, aunque la esterilidad se analiza en diferentes personajes de la obra, como los tíos de Rosita que se han de conformar con su jardín o sus sobrinos para llenar su vida, las Solteronas que visitan la casa, o el profesor Martín que atiende a los hijos de los demás para vivir, mientras se entretiene en escribir dramas irrepresentables o poemas que no se publican. Son todo un racimo de variantes al aplicar el mismo problema, pero con consecuencias individuales distintas.

En la realización de *Doña Rosita la soltera* se puede comprobar como Lorca amplía el tiempo que abarca la historia entre el principio y el final para hacerla coincidir con el momento de la esterilidad de la mujer y coordinar los dos temas unidos. Los comentarios del autor sobre la obra proporcionan los cambios de fechas que buscan una intencionalidad precisa: "No hay coincidencia ni en los años de elaboración ni en los que sirven de fondo a la historia. Pero todas estas contradicciones ponen de relieve la fundamental importancia que otorgaba al tiempo" comenta Martínez Cuitiño (1992:18).

El problema de la esterilidad se trata desde otro punto de vista en *La zapatera prodigiosa* ligado a un aspecto distinto del tiempo que es la diferencia de edad entre los esposos, impidiendo, en principio, su comprensión y acoplamiento.

La manera de tratar el tiempo presenta un largo recorrido entre *Mariana Pineda* y *La casa de Bernarda Alba*. En la primera el tiempo histórico se transforma por un halo poético al mostrar el fatalismo aceptado por sentimientos no compartidos. La heroína se deja arrastrar por el amor a Don Pedro y éste por el amor a la libertad, con resultado de muerte para la primera.

En *La casa de Bernarda Alba*, la madre pretende dominar el tiempo exterior imponiendo su criterio sobre los sentimientos y los instintos de sus hijas sin advertir que el tiempo es inexorable y las hijas con diferentes edades ven limitados sus sentimientos, exacerbados por el calor del verano, tiempo atmosférico que las arrastra a un fin trágico

El tiempo se muestra siempre como un factor ineludible, ajeno a los humanos pero decisivo en sus vidas condicionadas por él, por lo que conviene tenerlo en cuenta y reflexionar sobre sus efectos.

La dilatación temporal de la historia es reducida en tres de las obras y sólo en *Doña Rosita la soltera* se manifiesta ampliamente por la transformación del personaje principal que pasa de la juventud del primer acto a la proximidad de la vejez en el último. Quizá por esto es el tiempo un elemento fundamental del tema de la obra y en las otras está tratado como unidad de construcción.

Al tiempo se ha de unir necesariamente el espacio que condiciona el desarrollo del tema y hace muy diferentes obras como *Doña Rosita la soltera* o *La casa de Bernarda Alba*. La primera situada en una ciudad de provincias con la cursilería en los sentimientos y en los personajes de un cierto nivel social, en los que la educación y el refinamiento hacen derivar los sentimientos hacia una idealización romántica que arrastra al personaje principal, Doña Rosita, a vivir una vida falsa y equivocada. Produce amargura y desilusión por la reflexión de su inutilidad en la frontera de la vejez. En la segunda, la vida en el campo, en un pueblo pequeño agudiza los sentimientos y los instintos al estar más en contacto con la naturaleza, los ciclos del campo, los animales, y hasta la convivencia social reducida. Los vecinos se conocen, saben la situación de los demás, juzgan sus actos y cuando no son correctos los castigan públicamente como en el caso de la hija de la Librada, ejemplo para Adela y para todas las mujeres de la casa de Bernarda.

Las acciones se desarrollan en espacios interiores de casas andaluzas, de pueblo o de ciudad, populares o acomodadas, en las que repercute el exterior y se siente su influencia, utilizado, a veces, como espacio latente decisivo en ciertas escenas. Lorca conoce desde su niñez los ambientes en que desarrolla las obras y recuerda reiteradamente su paso del pueblo a la ciudad. Granada, y el campo andaluz en torno a esta ciudad son los lugares elegidos para estas obras y relacionadas con hechos y situaciones conocidos por el autor en los ámbitos de su niñez.

Vivienda de pueblo en *La casa de Bernarda Alba*, donde repercute la vida ceñida a la naturaleza. Casa acomodada de ciudad en *Doña Rosita* y en *Mariana Pineda*. En ellas repercute la calle, la convivencia ciudadana y se nota más la puesta a punto con la marcha del tiempo general, el de todos. En *La zapatera prodigiosa*, volvemos a un ámbito popular, restringido, en que la vida de la gente se ve condicionada por las vecinas, el figoneo y los comentarios de una sociedad reducida que mira hacia el interior de la pequeña comunidad. Por eso se combinan en el escenario el exterior y el interior, la casa de los zapateros y la calle donde aparecen los vecinos. La obra es el resultado de una fina estilización de la vida popular.

Los espacios, limitados geográficamente, con su apariencia distinta ilustran aspectos del vivir andaluz en ámbitos sociales variados. Su recorrido proporciona una amplia visión de la sociedad andaluza, profundiza en ella y presenta los problemas que puede generar o por los que se siente interesada. Se reflejan, sin embargo, problemas que afectan a todos los hombres y se presentan en un límite geográfico con características propias pero sin restar importancia a su valor universal. Los espectadores participan de la visión proporcionada por la representación y observan el punto de vista seleccionado por el autor o por el director en su interpretación propia de la obra, pero pueden aplicar el conflicto a otros espacios y tiempos por ellos conocidos.

Bibliografía

- AUCLAIR, M. (1972).- *Vida y muerte de García Lorca*. México, B.Era.
- BROAD, C.D. (1963).- *El pensamiento científico*. Madrid, Tecnos.
- COUFFON, C. (1967).- *Granada y García Lorca*. Buenos Aires. Losada.
- FORRADELLAS, J. (1993).- *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, Madrid, Austral.
- GALLEGO MORELL, A. (1967).- *García Lorca, cartas, postales, poemas y dibujos*. Madrid, Moneda y Crédito.
- GARCÍA LORCA, F. (1973).- *La zapatera prodigiosa*. Madrid, Austral.
- (1992).- *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Madrid, Austral.
- (1976).- *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra.
- (1993).- *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra.
- (1991).- *Mariana Pineda*. Madrid, Cátedra.
- (1980).- *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, (2 tomos).
- GRENFIELD, S. (1975).- “El problema de *Mariana Pineda*, en *Federico García Lorca*”, ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Barcelona, Taurus.
- JOSEPHS, A. y CABALLERO, J (1993).- “Ed. y notas en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca”. Madrid, Cátedra.
- MARFUL AMOR, I. (1991).- *Lorca y sus dobles*. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística. Kassel, Reichenberger.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, L. (1991).- “Ed. de *Mariana Pineda* de Federico García Lorca”. Madrid, Cátedra.

—(1992).-“Ed. de *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* de Federico García Lorca”. Madrid, Austral.

MONLEÓN, J. (1974).- *García Lorca: Vida y obra de un poeta*. Barcelona, Aymá.

MORLA LYNCH, C. (1959).- *En España con Federico García Lorca*. (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936). Madrid. Aguilar.

RUIZ RAMÓN, F. (1971).- *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Alianza.

JOVITA BOBES NAVES

