

# MELIBEA Y ADELA: UNA REESCRITURA LORQUIANA DE LA REBELDÍA FEMENINA ANTE LA VIOLENCIA SIMBÓLICA PATRIARCAL

**María Valeria Mancha**

Universidad Nacional de San Juan, Argentina  
valemancha@yahoo.com.ar

Recibido: 19/09/2019. Aceptado: 03/11/2019

## Resumen

Quizá los personajes femeninos más rebeldes de la dramaturgia española sean Melibea, de *La Celestina*, clásico atribuido a Fernando de Rojas, y Adela de *La Casa de Bernarda Alba*, obra célebre de García Lorca. Ambas protagonistas, jóvenes y libertinas, desean vivir su amor a espaldas de las normativas que la sociedad del momento imponía a la mujer. Estas bellas doncellas deciden gozar de su pasión de un modo libre, oponiéndose con su accionar al destino que determinan sus padres; rebelándose ante la violencia simbólica patriarcal. Estudiaré en este trabajo de qué modo aparece en esas obras el discurso social de la mujer en su relación con el paradigma medieval y con el contexto lorquiano, para comprender los diálogos que se entablan entre ambos textos dramáticos. Para ello procuraré descubrir las huellas de la violencia de género y las reacciones de ciertos personajes femeninos frente a ella.

**Palabras clave:** Violencia de género - *La casa de Bernarda Alba* - *La Celestina* - Discurso social

MELIBEA AND ADELA: A LORCA'S REWRITING OF FEMALE REBELLIOUSNESS AGAINST PATRIARCHAL SYMBOLIC VIOLENCE

## Abstract

Perhaps the most rebellious female characters of the Spanish dramaturgy are Melibea, from *La Celestina*, a classic attributed to Fernando de Rojas, and Adela from *La Casa de Bernarda Alba*, a famous work by García Lorca. Both protagonists, young and libertine, want to live their love against the norms imposed on women by the society. These beautiful maidens decide to enjoy their passion in a free way, opposing with their actions against a destiny arranged by their parents; revealing themselves against the patriarchal symbolic violence. In this paper, I will study how is it exposed in these works the social discourse of women in its relationship

with the medieval paradigm and Lorca's context, in order to understand the dialogues between both dramatic texts. For this I will try to discover the traces of gender violence and the reactions of some female characters against it.

**Keywords:** Gender Violence - *La casa de Bernarda Alba* - *La Celestina* - Social Discourse

Quizá los personajes femeninos más rebeldes de la dramaturgia española sean Melibea, de *La Celestina*, clásico atribuido a Fernando de Rojas, y Adela de *La Casa de Bernarda Alba*, obra célebre de Federico García Lorca.

Ambas protagonistas, jóvenes y rebeldes, desean vivir su amor a espaldas de las normativas que la sociedad del momento le imponía a la mujer. Estas doncellas deciden gozar de su pasión de un modo libre, oponiéndose con su accionar al destino prefijado por sus padres.

Más allá de la relación intertextual entre estas obras dramáticas que profundizaré en este acercamiento, resulta necesario preguntarse por qué Lorca recupera el motivo de la doncella libertina que decide morir antes de aceptar el discurso hegemónico del momento y someterse a sus reglas.

Intentaré determinar en este trabajo de qué modo se inscribe el discurso social de la mujer en el paradigma medieval y en el contexto lorquiano. Para ello procuraré descubrir en estas obras las huellas de la violencia de género y las reacciones de ciertos personajes femeninos frente a ella.

*La casa de Bernarda Alba* se escribe en 1936. Es importante señalar cómo en España, durante los primeros años del siglo XX, al igual que ocurría en el resto de Europa y Norteamérica, se abre paso a la presencia de la mujer en la vida política y cultural. Mientras en la centuria anterior había estado confinada al ámbito doméstico, accede durante esta época al trabajo remunerado. Esto va a traer consigo el auge del sindicalismo y el surgimiento de diversas asociaciones femeninas. Es en este periodo cuando se produce un cambio sustancial en el acceso de

la mujer a la instrucción y obtienen también el derecho a votar. Como consecuencia de estos cambios se produce una apertura al horizonte vital de las mujeres. Si bien el matrimonio sigue siendo el objetivo principal de sus vidas, comienza a dejar de ser el fin último. Sin embargo, ninguna de estas conquistas parece llegar a los pueblos de la España profunda, donde no se perciben las luces del cambio y las costumbres siguen unidas a antiguas tradiciones. Esto lo expresa Lorca a modo de denuncia en el subtítulo de la obra *La casa de Bernarda Alba: Drama de mujeres en los pueblos de España*, donde se puntualiza un espacio geográfico en particular, en el cual sufren las mujeres.

La primera relación que puede entablarse entre los personajes de Adela y Melibea, es que ambas son jóvenes, bellas y vírgenes al comienzo de la obra. Las dos muestran un carácter apasionado que las lleva a vivir un amor contrario a los lineamientos sociales. La pasión se muestra en ambos casos como un malestar, un desasosiego, un sentimiento incontrolable. De ese modo lo expresa Melibea ante la vieja alcahueta:

CELESTINA: ¿Qué es, señora, tu mal; que así muestras las señas de tu tormento en las coloradas colores de tu gesto?

MELIBEA: Madre mía, que comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo (De Rojas, 1980: 98).

En la Edad Media, la pasión amorosa se asocia al loco amor del mundo, un amor vinculado a las bajas pasiones que se aleja del buen amor a Dios. Desde esta perspectiva, se asemeja a una enfermedad incontrolable que se percibe en el cuerpo como los efectos de un veneno. El mismo ideosema<sup>1</sup> se recupera en el contexto lorquiano y Adela padece los síntomas del amor antes descripto. Así lo revela La Poncia, criada de la casa, al

---

<sup>1</sup> El ideosema según Edmond Cros "se concibe como un articulador a la vez *semiótico*, en la medida en que estructura sistemas de signos icónicos, gestuales o de lenguaje, que corresponden a representaciones a las que son reductibles todas las prácticas sociales, y *discursivo* puesto que, trasladado al texto, garantizan en él una función estructurante de la misma naturaleza" (Cros, 1993: 169).

describir el malestar de la joven: “Ésta tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada como si tuviese una lagartija entre los pechos” (García Lorca, 1945: 50).

Otra de las conexiones que pueden establecerse entre estos clásicos, es la recuperación de un discurso social<sup>2</sup> que promueve la culpabilidad de la mujer. Ante la transgresión moral de vivir un amor ajeno a las costumbres del contexto, en el medioevo se señala a la mujer como quien incita a pecar al varón. En numerosas fuentes de la época, entre las que pueden citarse libros filosóficos, religiosos y científicos<sup>3</sup>, se puede descubrir un discurso que muestra una mujer con una tendencia natural hacia el pecado, que arrastra al varón hacia el mal. Así lo expresa Sempronio al referirse al género femenino en general: “Esta es la mujer antigua malicia que Adán echó de los deleites del paraíso; esta que al linaje humano metió en el infierno [...]” (De Rojas, 1980: 13).

El cuerpo de la mujer representaba en sí mismo el pecado, siempre atrayente y seductor al esconder peligros y defectos. En *La Celestina* esta visión de la mujer demoníaca es expresada por Pármeno para advertir a su amo de los peligros de haberse enamorado: “Llenos están

---

<sup>2</sup> Entre otras cuestiones, la Sociocrítica plantea la cuestión de la especificidad y el propósito de la práctica literaria frente a otras prácticas discursivas. Este último sería “conocer” lo real, expresarlo a través del material que le es propio y que nunca es lo real, sino las diversas formas en las que esa realidad aparece tematizada, representada, semiotizada en el discurso. El escritor es alguien que “escucha”, desde su lugar en la sociedad, el inmenso rumor fragmentado que figura, comenta, antagoniza el mundo. A ese rumor se lo denomina *discurso social* (Angenot y Robin, 1991: 51-52).

<sup>3</sup> *El Martillo de las Brujas*, un manual de inquisidores escrito en 1486, explica entre otras cosas por qué las mujeres son las principales adictas a las supersticiones malignas, encontrando en su propia génesis una tendencia a la desviación y el pecado. “Pero la razón natural es que es más carnal que el hombre, como resulta claro de sus muchas abominaciones carnales. Y debe señalarse que hubo un defecto en la formación de la primera mujer, ya que fue formada de una costilla curva, es decir, la costilla del pecho, que se encuentra encorvada, por decirlo así, en dirección contraria a la de un hombre. Y como debido a este defecto es un animal imperfecto, siempre engaña” (Kramer y Sprenger, 1975: 50).

los libros de sus viles e malos ejemplos, e de las caídas que llevaron los que en algo, como tú, las reputaron [...]. Por ellas es dicho, arma del diablo cabeza de pecado destrucción del paraíso” (De Rojas, 1980:13).

El discurso social sobre la mujer perversa que tal cual Eva, arrastra con artulugios al varón hacia el pecado, parece no haber cambiado en siglo XX en los pueblos españoles. Ante el descubrimiento de la relación clandestina con Pepe el Romano La Poncia culpa a Adela de la situación: “[...] Ella debió estar en su sitio y no provocarlo. Un hombre es un hombre” (García Lorca, 1945: 110).

Para desligarse de la mácula que trae desde su origen, la mujer tiene que demostrar su perfección. La misma se encuentra estrechamente relacionada con su pureza corpórea. De este modo la virginidad se constituye en la dote mayor, y la lujuria en la tacha más despreciada.

En *La Celestina*, Melibea, encendida en amores por Calixto, se queja de la imposibilidad social de demostrar abiertamente sus apetencias carnales, viéndose obligada a simular frialdad y pureza de espíritu. De este modo se queja la doncella renegando de las condiciones impuestas a la mujer: “[...] ¡Oh género femenino, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congajoso y ardiente amor, como a los varones?” (De Rojas, 1980: 97).

En la obra de Lorca vemos cómo Bernarda impone una excesiva disciplina sobre sus hijas, las que ansían poder actuar y sentir libremente. Magdalena, angustiada por su situación, supone épocas pasadas de mayor libertad que la actual, en la que las mujeres se deben al encierro, tanto para evitar el florecimiento de los instintos como para cuidarse de las habladurías: “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 en botella, pero nos pudrimos por el qué dirán (García Lorca, 1945: 56).

Resulta claro, a partir de la lectura de *La Celestina*, que en el medioevo la virginidad, el cuerpo inmaculado,

constituía un factor fundamental de aceptación social de la mujer. Así, en la obra de Rojas, el personaje de Celestina se presenta como maestra en “facere virgos” es decir en reconstruir la virginidad perdida de las jóvenes casaderas. De este modo se lo manifiesta Elicia a su tutora:

Que has sido hoy buscada del padre de la desposada[...]que la quiere casar de aquí a tres días, y es menester que la remedies, pues que se lo prometiste, para que no sienta su marido la falta de la virginidad (De Rojas, 1980: 79).

Se observa cómo la virginidad era considerada socialmente como un valor en sí mismo y también como una moneda de cambio. Por ello la alcahueta Celestina tiene un claro registro de las vírgenes existentes en la comunidad, mozas a las que debe asistir tanto para concertar relaciones ilícitas, como para reconstruir la virginidad que les permitirá ingresar nuevamente en el intercambio social que implican las relaciones matrimoniales. Así lo manifiesta la vieja:

CELESTINA: Pocas vírgenes [...] has visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En nasciendo la muchacha la hago escribir en mi registro, para que yo sepa cuántas se me salen de la red (De Rojas, 1980: 37).

A salvaguardar el honor de sus hijas y el apellido de su estirpe están dirigidas las acciones de Bernarda. En este contexto, al igual que en el medioevo, la virginidad es sinónimo de honra. Es por ello que hacia el final de la obra Bernarda esboza un imperativo que no aliviará la muerte de Adela, pero que conservará el honor de la familia. “Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen” (García Lorca, 1945: 125).

Con esta actitud Bernarda se equipara a aquellos padres que en *La Celestina* recurren a los servicios de la vieja para reconstruir, con todo el peligro que ello implicaba, el virgo de sus hijas próximas al matrimonio. Con este procedimiento se intentaba mantener las apariencias sociales, evitando la deshonra familiar.

Una nueva relación que se puede encontrar entre

estas obras, es la postura ante la institución matrimonial. Se observa cómo Adela y Melibea, aunque son jóvenes casaderas se oponen al matrimonio concertado, reglado por condiciones sociales y ajeno al amor.

A la vista del mundo Melibea reúne todos los requisitos para contraer matrimonio: proviene de una rica familia burguesa que se jacta de su origen, es joven y pura. Sus padres, Alisa y Pleberio, están apurados en concretar el trámite de buscar un marido para su única heredera, porque consideran que con el enlace de la joven contribuirán a su honra, alejándola de las posibles habladurías:

PLEBERIO: Demos nuestra hacienda a dulce sucesor, acompañemos nuestra única hija con marido, cual nuestro estado requiere[...] Lo cual con mucha diligencia debemos poner desde ahora por obra,[...] Quitarla hemos de lenguas del vulgo [... ] (De Rojas, 1980: 138).

La concepción medieval consideraba que la mujer sola se encontraba sin gobierno del alma y en mal gobierno del cuerpo. La situación femenina estaba ligada a la protección masculina, la que hallaba dentro de su familia o fuera de ella con la unión marital. La mujer próxima al matrimonio no era más que un objeto silencioso, un intercambio pautado entre el padre y el pretendiente. Los padres de Melibea planean para ella un casamiento arreglado sin saber que su hija ha decidido para su vida otro camino, se ha entregado al amor de Calixto, goza de los encuentros clandestinos y reniega del matrimonio que le cortará la libertad de vivir su pasión: “[...] que ni quiero marido, ni padres ni parientes. Faltándome Calixto me falta la vida, la cual porque él de mí goce, me aplace (De Rojas, 1980: 140).

En el caso de Adela, como el resto de las doncellas, deberá esperar el tiempo de luto que les ha impuesto su madre acorde a las usanzas pueblerinas. Bernarda ha planeado el casamiento de su primera hija. Todas tienen el conocimiento de que Pepe el Romano, el varón más deseado del pueblo, elige casarse con Angustias solo por su dinero. El matrimonio así planteado se erige como una costumbre social que se aleja del amor. Este rito está revestido de múltiples requerimientos convencionales. En

primer lugar, la mujer debe ser virgen y aceptar dócilmente la decisión de sus padres: “Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga”, dice Bernarda (García Lorca, 1945: 92).

La doncella casadera también debe tener una buena dote, ser sumisa, callar y aceptar. Ante las dudas de Angustias, próxima al casamiento, Bernarda da consejos a su hija para tratar al ahora novio y futuro marido: “No le debes preguntar; y cuanto te cases menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgusto” (García Lorca, 1945: 102).

Martirio opina que los hombres para casarse solo buscan comodidad y conveniencia económica: “¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas, y una perra sumisa que les dé de comer” (García Lorca, 1945: 34).

Ante una unión matrimonial similar a un contrato comercial, vacío de sentimientos, Adela prefiere convertirse en amante de Pepe el Romano: “[...] vamos a dejar que se case con Angustias, pero yo me iré a una casita dónde él me verá cuando quiera” (García Lorca, 1945: 120). La joven es consciente de lo transgresora que resulta su decisión y del castigo social que implica: “Todo el pueblo contra mí [...] me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado” (García Lorca, 1945: 119).

La mujer sin un futuro matrimonial resulta una carga familiar y un fracaso social. Así es percibido por las criadas de Bernarda que de algún modo repiten las habladurías de los habitantes del pueblo, vulnerando con su comentario a las doncellas. Dice La Poncia:

Claro es que no le envidio la vida. Le quedan cinco mujeres, cinco hijas feas, que, quitando a Angustias, que es la hija del primer marido y tiene dineros, las demás mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia (García Lorca, 1945: 13).

Es necesario destacar cómo este discurso que violenta a la mujer se propaga a través de la voz de las mismas mujeres que lo repiten y hacen propio. Esto es un recurso habitual de la violencia simbólica. Citando a Pierre



Bourdieu: “La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas ‘expectativas colectivas’, en unas creencias socialmente inculcadas” (Bourdieu: 1999: 173).

En ambas obras se contempla la manifestación de una práctica violenta, en la cual algunas mujeres agreden con sus comentarios a otras mujeres, quienes a su vez se encuentran sometidas a ritos sociales que las restringen en sus libertades.

Las prácticas de la violencia simbólica forman parte de estrategias construidas socialmente en el contexto de esquemas asimétricos de poder, caracterizados por la reproducción de los *roles sociales*. Un ámbito privilegiado para analizar las asimetrías son precisamente las estrategias matrimoniales; en ellas las mujeres circulan como mercancía, como símbolos para sellar alianzas.

En *La Celestina* se observa cómo el accionar de la alcahueta replica las conductas sociales que victimizan a las mujeres. Ya que las féminas de todas las clases se convierten en su mercancía, hará lo necesario para usarlas de ese modo, como reconstruir virgos, para adecuarlas así a las exigencias del mercado.

La misma actitud presenta Bernarda, ya que en pos de mantener el estatus económico y social de la familia, no duda en jugar con sus mejores cartas para lograr un buen arreglo matrimonial, a pesar de que el intercambio nupcial acordado no sea del agrado de sus hijas, ni de los futuros contrayentes.

Es importante destacar cómo a la par de una violencia simbólica y sexuada, en el contexto bajomedieval en el que se sitúa la obra atribuida a Fernando de Rojas, encontramos evidencias de una violencia corpórea, objetiva, profesada contra la mujer. El maltrato físico se hace patente en el personaje de Celestina, quien exhibe una cuchillada en el rostro que la estigmatiza; también se expone cómo ha sido torturada públicamente en el pasado por dedicarse a la hechicería. La alcahueta, quien ya ha padecido estos vejámenes, muere violentamente atacada por dos hombres jóvenes: Pármeno y Sempronio. El desprecio hacia el cuerpo femenino se visualiza también

en las pupilas Areúsa y Elicia, jóvenes féminas que debieron escoger el oficio de la prostitución, vendiendo su cuerpo para sobrevivir. En el caso de Melibea, asistimos a la máxima autoagresión corporal: el suicidio. La muerte de la joven es ocasionada por las presiones sociales. Sintiendo acorralada, no encuentra una salida que no la violente de algún modo.

En *La Casa de Bernarda Alba* asistimos inicialmente a la violencia parental ejercida por Bernarda quien se cree la dueña del destino de sus hijas y capaz de controlar en el presente sus cuerpos y hasta sus pensamientos. Con el afán de sostener la férrea disciplina que ha impuesto para sus herederas, no duda en castigarlas con insultos y hasta golpes. Su comportamiento agresivo provoca el miedo de las mujeres a su cargo quienes por ello le obedecen. Dentro de la casa también se han dado lugar a otros vejámenes corporales en contra de las mujeres. Por la voz de la criada de mayor confianza de Bernarda, La Poncia, nos enteramos de los abusos que en el pasado ha sufrido en manos de su amo, ahora difunto, a quien recuerda con odio. “¡Fastídate! Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de las puertas del corral” (García Lorca, 1945: 15).

Observamos en esta obra dramática cómo se presenta una trama secundaria que funciona de espejo ante la acción principal. Desde el afuera de la casa, gritos y rumores exponen una escena de linchamiento, de violencia colectiva ejercida contra una joven aldeana. De ella se desconoce su nombre, pero sí se sabe su origen familiar: es hija de la Librada y también se revela el pecado cometido para recibir el escarnio público. La doncella, aun permaneciendo soltera, ha dado a luz a un hijo al que ha matado para esconder su vergüenza. Por este hecho es perseguida por una turba que quiere agredirla y hasta matarla. A través de la voz de Bernarda se expresa el sentir del pueblo: “Sí, que vengan todos con varas de olivo y con mangos de azadones. Y que pague la que pisotea la decencia” (García Lorca, 1945: 89).

Este pasaje nos demuestra la violencia extrema que se ejerce contra los cuerpos de aquellas mujeres que transgreden las normas sociales. Como en una cacería de

brujas, se postula el castigo del fuego<sup>4</sup> que purificará al cuerpo femenino del pecado cometido. Sin rodeos, se expresa claramente cómo la mujer y su sexo son los que originan los males que implican la violación del orden moral imperante. De este modo lo expresa Bernarda: “Acabar con ella [...] Carbón ardiente en el sitio de su pecado” (García Lorca, 1945: 89).

Se advierte que ante la transgresión social, la comunidad ejerce la violencia corpórea extrema como forma de aleccionamiento. No es difícil intuir que al ser descubierta en amoríos con el futuro marido de su hermana, a Adela le quedan pocos caminos: huir, entregarse a la turba para ser ajusticiada o autoinfligirse la muerte.

Quizá lo que resulta más irreverente en el planteo de estas obras literarias, es que los personajes femeninos de Melibea y Adel, no muestran en ningún momento culpa ni arrepentimiento. Se suicidan no por miedo al castigo social, sino por el vacío existencial de perder a su enamorado (Calixto muere y Adela cree que Pepe ha muerto) y por no poder continuar con una vida placentera. Ambas doncellas transgreden los lineamientos sociales impuestos, trazando para sí mismas sus propias normas, ya que deciden cómo quieren vivir y cómo morir.

Otro punto de contacto que puede entablarse entre estos clásicos es la visión negativa de los protagonistas masculinos quienes se convierte prácticamente en antihéroes.

Calixto es un personaje débil, que demuestra poco arrojo para conquistar a la bella Melibea. Prendado de amor, se deja caer en la angustia de la inacción, y es por la ayuda de sus criados, quienes promueven la intervención de una alcahueta, que puede acercarse a su dama. Una vez que logra gozar del amor con Melibea, sólo se enfoca

---

<sup>4</sup> Jean Pierre Sallman (1994) plantea cómo Occidente ha mantenido oculta en su imaginario la idea de que en toda mujer se esconde una bruja. A la vez se sostiene que toda sexualidad ajena a las normas cristianas se asocia a la brujería y cómo el fuego es el que destruirá el poder del maléfico.

en el propio bienestar sin preocuparse en manchar el honor de su enamorada. Todo su accionar es poco heroico e intrascendente; ni siquiera su muerte puede redimirlo, ya que muere de un modo absurdo y accidental al caer de una escalera.

Pepe el Romano carece de voz dentro de la acción dramática; es un personaje por el que suspiran las mujeres del pueblo. Sin embargo, cuando observamos sus actos, descubrimos que no posee la valentía para luchar por el amor de Adela, si es que lo tiene. Con su accionar no solo deshonra a Angustias y a Adela sino que atenta contra el honor de la familia de Bernarda. Ante el temor de ser descubierto y por miedo a la reprimenda social, huye cobardemente para salvarse.

Una similitud más que puede señalarse entre estas obras es la relación distante entre padres e hijas. Alisa y Pleberio están preocupados por resguardar el honor de su única heredera con el arreglo de un temprano y beneficioso casamiento. Sus planes matrimoniales evidencian el desconocimiento de la realidad amorosa y clandestina en la que vive Melibea, a quien aún consideran una doncella obediente y casta. Dice Pleberio: “No hay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en las vírgenes, que con un temprano casamiento” (De Rojas, 1980: 139).

Lo mismo ocurre con Bernarda quien a pesar de su mirada alerta y de conocer los peligros que acechan a sus hijas, confía en su poder de vigilancia negándose a ver la realidad de lo que ocurre dentro de su propia casa. De este modo es advertida por su criada Poncia para que pueda abrir los ojos: “Siempre has sido lista. Has visto lo malo de las gentes a cien leguas; muchas veces creí que adivinabas los pensamientos. Pero los hijos son los hijos. Ahora estás ciega” (García Lorca, 1945: 81).

Otra de las similitudes factibles de entablar entre estos libros es la situación de encierro en la que se encuentran los personajes femeninos. Esto responde a una formación

social<sup>5</sup> que postula que la honra de las mujeres se asocia a un ámbito cerrado<sup>6</sup>. En *La Celestina* asistimos a un espacio urbano donde la mujer, en particular de clase acomodada, debe vivir entre paredes. El encierro se relaciona con una construcción social que postula a una mujer débil de convicciones, que por su espíritu rebelde y su naturaleza congénita resulta sensible a la tentación demoníaca. Por ello debe cuidarse de las incitaciones que provienen del exterior. Es en el afuera, en el huerto, donde Melibea conoce a Calixto. Las puertas previenen del pecado y alejan la deshonor. Melibea, en su primer encuentro con el joven, se queja del encierro que la separa del enamorado: “Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo, y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tu estarías quejoso, ni yo descontenta” (De Rojas, 1980: 113).

El encierro se profundiza en las mujeres de clases acomodadas, que resguardan su honor del qué dirán porque, citando a Melibea: “Tanto mayor es el yerro, cuanto mayor es el que yerra, en un punto sería por la ciudad publicado” (De Rojas, 1980: 114).

Al igual que en el medioevo representado en *La Celestina*, la casa de Bernarda Alba se erige como una fachada que representa una honra construida para el afuera. El espacio doméstico es el lugar destinado a las mujeres, allí sus puertas se traban ante al peligro exterior y la maledicencia de la gente. Dentro de la casa, Adela y sus hermanas están condenadas al aislamiento, por un luto que deberá durar ocho años. Adela es quien más padece la reclusión. Apenas muerto su padre se viste con un vestido verde, que planeaba usar para su cumpleaños, y sale a los corrales para que la miren al menos las gallinas.

---

<sup>5</sup> Edmond Cros define el concepto de *formación social* como “una totalidad social, concreta, históricamente determinada”(Cros, 1986: 61).

<sup>6</sup> En un artículo titulado “¿‘Huerto cerrado’ o ‘Puerta del diablo’? La mujer Eva y la mujer María en algunos textos de la literatura castellana medieval”, María Victoria Martínez (2010) desarrolla algunas características esenciales de la mujer del medioevo, entre las que se destaca el encierro para salvaguardar la honra.

En varios fragmentos de la obra expresa su anhelo de salir al exterior: “Ay, quién pudiera salir también a los campos [...] me gustaría segar para ir y venir” (García Lorca, 1945: 65-67).

El espacio exterior es un beneficio del que gozan los hombres y las mujeres de clase baja o de mala reputación. Desde el afuera, a través de las criadas, llegan historias de mujeres libertinas que se unen desvergonzadamente a los hombres, mientras que las de clase acomodada deben guardar su honra. Al encierro se le suma la división de roles, que en las clases pudientes se hace más rígida y restringe aún más las libertades. Dice Bernarda: “Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles” (García Lorca, 1945:24).

### **A modo de cierre**

*La Casa de Bernarda Alba* recupera de *La Celestina* la temática del amor imposible, típico tema lorquiano, para relacionarlo con las imposiciones sociales, con el rito matrimonial que se aleja del amor y en el que la mujer constituye una mercancía propia de un intercambio.

Lorca recupera del texto celestinesco el discurso social contra mujer, propio del medioevo, para denunciar el atraso que supone que, en pleno siglo XX, siga condenada a la falta de libertades y al encierro. Denuncia una construcción de mundo que maltrata a las mujeres, exponiendo la violencia simbólica de la que ellas también forman parte.

Retoma en Adela la figura valiente de Melibea, pues ambas, ante la opresión social, prefieren transgredir normas y su osadía las lleva a redoblar la apuesta, ya que, al no poder continuar en el camino del amor prohibido, prefieren la libertad que les otorga la muerte.

La casa de Bernarda se erige como un cofre blanco, cerrado, que clausura la relación con el exterior. Una cárcel que simboliza un entramado social del que no se

puede salir y en el que no vale la pena gritar. No en vano, la última frase pronunciada antes que caiga el telón es “Silencio”, un imperativo que imposibilita la denuncia y que por siglos se adueñó de las voluntades de miles de mujeres que callaron y aún callan.

## Referencias

Angenot, Marc y Régine Robin (1991). “La inscripción del discurso social”. M.Pierrette Maluczynski (ed., coord.) *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam: Rodopi. 51-80.

Ariès, Philippe y Georges Duby (1992). *Historia de la vida privada. El individuo en la Europa feudal*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, Pierre (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cros, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.

Cros, Edmond (1993). “Sociología de la Literatura”. Marc Angenot y otros. *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI. 145-171.

De Rojas, Fernando (1980). *La Celestina*. Buenos Aires: CEAL.

Galán Font, Eduardo (1990). “La huella de *La Celestina* en *La casa de Bernarda Alba*”. *Revista de Literatura*, vol. 52, n. 103. 203-214.

García Lorca, Federico (1945). *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Losada.

Gómez Poviña, Rodrigo (2014). “El espacio en *La casa de Bernarda Alba*”. *Gamma*, vol. 25, n. 53. 249-254. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6069273>

González Santamera, Felicidad (2003). “El teatro femenino”. Javier Huerta Calvo (dir.) *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.

Guglielmi, Nilda (2000). *Aproximación a la vida cotidiana en la Edad Media*. Buenos Aires: Educa.

Kramer, Enrique y Jakob Sprenger (1975). *Malleus Maleficarum*.

Buenos Aires: Orión.

Martinez, María Victoria (2010). “¿‘Huerto cerrado’ o ‘Puerta del diablo’? La mujer Eva y la mujer María en algunos textos de la literatura castellana medieval”. II Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4095962>

Sallman, Jean Michel (1994). “La Bruja”. Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.) *Historia de las mujeres 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Taurus. vol. 3, 493-509.