Micaela Pérez de Azcárate

ECOS DEL REDIL

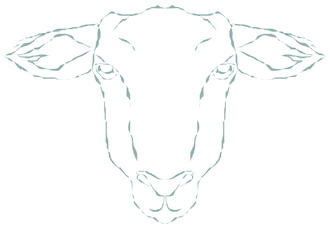
Vestuario y escenografía para La casa de Bernarda Alba

Autora: Micaela Pérez de Azcárate
mikipereza@gmail.com
Tutora: María Isabel Castro Díaz
mi.castro.prof@ufv.es

Universidad Francisco de Vitoria
Facultad de Comunicación
Grado en Bellas Artes y Titulación en Diseño de Moda
Curso académico 2023/2024
Trabajo de Fin de Grado - Convocatoria extraordinaria

DOSSIER DE TRABAJO DE FIN DE GRADO

Grado en Bellas Artes y Titulación en Diseño de Moda



Ecos del Redil

Vestuario y escenografía para *La casa de Bernarda Alba*

Micaela Pérez de Azcárate

Título original: *Ecos del Redil*

Diseño de la colección,

ilustraciónes e imágenes:

Micaela Pérez de Azcárate

Impreso en España

2024

Para Lorca

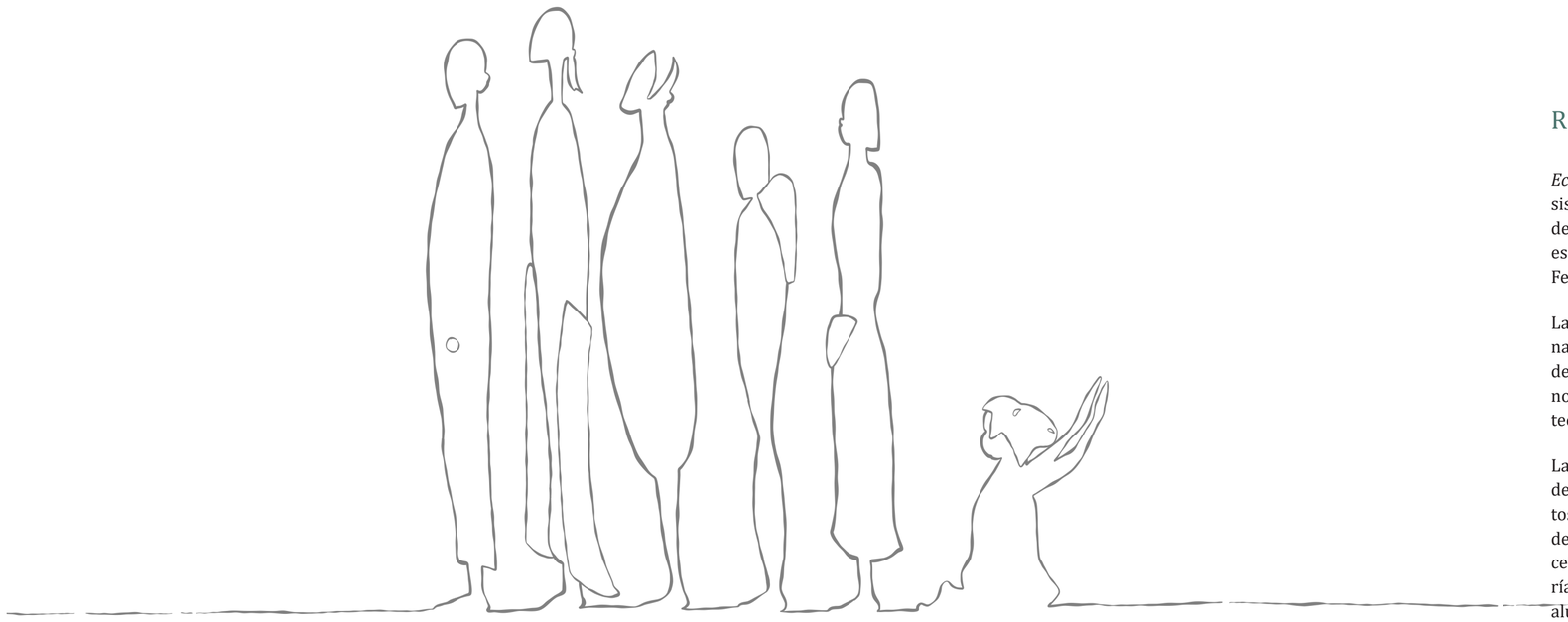
“La primera lectura oficial que se hizo de *La casa de Bernarda Alba* fue en la casa de Encarnación López, *La Argentinita*, antes de que Lorca se fuera a Granada a morir... Realmente Lorca escribió “Bernarda”, entre otras miles de cosas, como agradecimiento a Margarita Xirgu, una de las actrices que había protagonizado numerosas de sus obras. El manuscrito le llegó en 1945, casi diez años después de haber sido escrita la obra (ya pasada la posguerra). En el momento ella estaba viviendo en Sudamérica, creo que en Uruguay o en Argentina. Cuando le llegó la carta con el manuscrito, fue incapaz de abrirla, no la podía abrir de la emoción y la tuvo que dejar parada porque no podía enfrentarse a la emoción de leerla. Para Margarita era como abrir el testamento de Federico. Ese mismo año se publicó la primera edición de la obra en Buenos Aires”

Conversaciones con mi tío HUGO PÉREZ DE LA PICA

“ …nos interesa una obra _la de Federico García Lorca_ por sí misma y porque en ella se salva un hombre, aun siendo la obra de un hombre abocado a perderse, con lo que en ella están -de ahí su interés apasionante- perdición, salvación de criatura singular. Y la vida nos interesa menos, pues que la vida queda asumida por la obra, y nunca puede ser al contrario, si aceptamos que la vida es mera exterioridad y la obra, en cambio, la única interioridad posible de esta vida, en el sentido de que en la obra se fija y recoge por medio extranatural -el arte y la cultura son extranaturales- lo que de otro modo se perdería en el repertorio de lo meramente biológico o existencial.”[1]

Francisco Umbral, *Lorca poeta maldito*

1 UMBRAL, Francisco (1975). “Dibujo biográfico”. En UMBRAL, Francisco (1975). Lorca, poeta maldito. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 18



RESUMEN

Ecos del Redil es un proyecto artístico que consiste en el diseño de vestuario y escenografía de la obra teatral *La casa de Bernarda Alba*, escrita en 1936 por el prestigioso dramaturgo Federico García Lorca.

La etimología y la personalidad de cada personaje es el motivo inspirador para la creación de las prendas mientras que el espacio escenográfico aparece influenciado por la arquitectura religiosa del Románico.

La narrativa del vestuario se va a ver marcada de manera formal y simbólica por dos conceptos: lo rígido y lo fluido. A partir de un análisis del texto de Lorca, se va a relacionar el encarcelamiento de los personajes, que representaría lo rígido, o un afán por la libertad, que hace alusión a lo fluido.

El argumento de esta obra teatral se desarrolla en torno al luto del padre fallecido y esta propuesta de vestuario presenta un acercamiento al luto desde un punto de vista contrario al tradicional, ya que el único color que viste a las prendas y al escenario es el blanco.

Esta propuesta tiene como objetivo la colaboración con el reparto de la Compañía de Teatro Tribueñe por lo que los trajes son hechos a medida con el trabajo de sastrería de Micaela Pérez.

PALABRAS CLAVE

La casa de Bernarda Alba / Luto Blanco / Escenografía y vestuario / Arquitectura religiosa / Teatro

ABSTRACT

Ecos del Redil is an artistic project that consists of the costume design and scenography of the play *La casa de Bernarda Alba*, written in 1936 by the prestigious playwright Federico García Lorca.

The etymology and personality of each character is the inspirational motif for the creation of the garments while the scenographic space is influenced by the religious architecture of the Romanesque.

The narrative of the costumes will be marked in a formal and symbolic way by two concepts: the rigid and the fluid. From an analysis of Lorca's text, we will relate the imprisonment of the characters, which would represent the rigid, or an eagerness for freedom, which alludes to the fluid.

The plot of this play is developed around the mourning of the deceased father and this costume proposal presents an approach to mourning from a point of view contrary to the traditional one, since the only color that dresses the garments and the stage is white.

This proposal aims to collaborate with the cast of the Tribueñe Theater Company so the costumes are custom-made with the tailoring work of Micaela Perez.

KEY WORDS

The house of Bernarda Alba / White mourning / Religious Architecture / Set design and costume / Theater

INTRODUCCIÓN

Seguramente nacer en una familia de artistas me ha condicionado en la vida, o tal vez ha sido una fuente de inspiración vital. Aprendí a caminar sobre las manchas de pintura en el estudio de mi tío Hugo y envuelta en los movimientos y juegos con telas de mi abuela Irina, directora de escena.

Esta historia comienza mucho antes de que yo naciera. El camino de las artes en mi familia se comenzó a dibujar con mi bisabuela materna Nina Yurivna (Jarcheva). Nos situamos en la Rusia de 1930, año en el que Nina tendría alrededor de 14 años y ya trabajaba en el circo como bailarina y acróbata. También era una excelente costurera y desarrolló una extraordinaria capacidad para coser el armario de toda su familia; todavía conservo alguna de estas prendas. Su hija, mi abuela Irina Kouberskaya, continuó estos pasos del arte por el mundo del cine, el teatro y la dramaturgia. Al venir a España abrió una pequeña sala de teatro en Madrid, un rincón en el que la creatividad y la potencialidad dio vida a varias generaciones de artistas: el Teatro Tribueñe. Este impulso artístico también venía estimulado por la otra rama de mi familia, los Pérez. En especial por mi tío Hugo Pérez de la Pica, cuya infancia de fantasías y teatralidades le llevó al mundo de la pintura, el escenario y la dirección.

En este pequeño gran sueño teatral nacimos mi hermana y yo, y antes de que nos diéramos cuenta, ya estábamos subidas al escenario y recitando a Valle-Inclán o a Lorca delante de cientos de ojos contemplativos.

La primera vez que vi representada *La casa de Bernarda Alba*, yo tendría alrededor de nueve años. La dirección era una aleación entre mi abuela y mi tío, de la cual surgió tal creación que hoy en día se sigue representando en nuestra sala de teatro y allí donde ha competido ha ganado siempre algún premio. Parte de mi familia estaba subida en el escenario y los que faltaban me acompañaban en las butacas del público. Mi abuela Carmen representaba al personaje de Bernarda y para mí no habrá otra igual, mi tía Natalia representando el personaje de la joven Adela y mi madre en el personaje de Magdalena.

Y es aquí donde nace mi homenaje a una infancia rodeada de creadores y artistas en la que contemplé a estos personajes como héroes, semidioses y ninfas que alimentaron mi alma artística con exaltación, inquietudes y apreciación.

La casa de Bernarda Alba (1936) de Federico García Lorca, una de las obras más representadas a lo largo de la historia y con una trayectoria a nivel mundial. Escasamente es una tarea fácil de realizar, pero desde luego, un reto con mayúsculas que me impulsa en la creación de esta nueva propuesta. Es aquí donde mi camino en el mundo del diseño de moda y de creación de espacios emprende una nueva vía en el vestuario y escenografía teatral.



Fotografía de mi bisabuela Nina Yurivna (Jarcheva), a los diecinueve años de edad, haciendo acrobacias en el Sanatorio de recuperación de la ciudad de Samara, Rusia. 26 de julio de 1940.



Fotografía de mi abuela Irina Kouberskaya, a los dieciséis años de edad, haciendo pantomima en el la Casa de la Cultura de Leningrado (Actual San Petersburgo), Rusia, 1946. *En el cartel se lee: "El cine estéreo".*

ÍNDICE

1. Objetivos y metodología 19
1.1. Objetivos 21
1.2. Metodología 22
2. Estado de la cuestión 25
2.1. Acercamiento a Lorca y a *La casa de Bernarda Alba* 27
2.1.1. Contexto histórico 28
2.1.2. Lorca; artista, poeta y visionario 30
2.1.3. Introducción a *La casa de Bernarda Alba* 33
2.1.4. Características y temas destacables para nuestro estudio de *La casa de Bernarda Alba* 34
2.1.4.1. Acotaciones 34
2.1.4.2. Jerarquías sociales dentro de la casa 35
2.1.4.3. Estratificación social 37
2.1.4.4.La cárcel o la condena de la libertad 38
2.1.4.5. La prostitución y el adulterio 40
2.1.4.6. El qué dirán 42
2.2. Análisis de los personajes de la obra 44
2.2.1. Estudio etimológico y de la personalidad de cada personaje. 45
2.3. Análisis de la arquitectura románica religiosa como motivo de la escenografía 55
2.4. Análisis de propuesta escenográfica y de vestuario de *La casa de Bernarda Alba* 63
2.4.1. Bernardas Huss, Mats ek y el Ballet. 65
2.5. El diseño de moda como recurso para la teatralidad y el desarrollo de imaginarios simbólicos 72
2.5.1. La fantasía de Rei Kawakubo 74
2.5.2. El vestuario de Drácula de Eiko Ishioka 76
2.5.3. Alexander McQueen y su teatralidad en pasarela 78
3. Desarrollo 83
3.1. Resumen final del Estado de la cuestión 84
3.2. Propuesta de intervención: Ecos del Redil 85
3.3. Diseño de escenografía para La casa de Bernarda Alba - Desarrollo del proceso creativo 87
3.3.1. Desarrollo conceptual y base teórica 88
3.3.2. Bocetos e ideas 88
3.3.3. Creación de la maqueta 92
3.3.4. Desarrollo de la propuesta en 3D 96
3.3.4.1. Carta de colores y materiales 96
3.3.4.2. Modelado 98
3.3.4.3. Luces y focos 102
3.4. Diseño de vestuario para La casa de Bernarda Alba - Desarrollo del proceso creativo 105
3.4.1. Desarrollo conceptual y base teórica 106
3.4.1.1. Lo rígido y lo fluido como narrativa del vestuario 107
3.4.1.2. Un luto de color blanco 116
3.4.2. Inspiración y Moodboard 118
3.4.3. Carta de colores 120
3.4.4. Carta de materiales 122
3.4.5. Desarrollo de los figurines 125
3.4.5.1. Elaboración de los figurines 146
3.4.6. Fichas técnicas de las prendas a producir 150
3.4.7. Patrones de las prendas a producir 169
3.4.8. Proceso de confección 182
3.4.8.1 La máscara de María Josefa 186
3.4.9. Conjuntos producidos 193
3.4.10. La etiqueta del vestuario 206
4. Análisis de resultados 215
4.1. Descripción de resultados obtenidos – Artes finales 216
4.1.1. Vestuario 217
4.1.1.1. Figurines: Línea de colección 217
4.1.1.2. Fotografías de prenda sobre modelos 240
4.1.2. Escenografía 278
4.1.2.1. Renders en 3D 279
5. Conclusiones 287
5.1. Verificación de la hipótesis 288
5.2. Aplicaciones futuras 291
6. Bibliografía y webgrafía 293

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

1.1 OBJETIVOS

OBJETIVO PRINCIPAL

El objetivo principal de este proyecto es realizar una nueva propuesta de vestuario y escenografía para la obra teatral *La casa de Bernarda Alba* con el objetivo de potenciar al personaje y al actor a través de la prenda y el espacio.

OBJETIVOS SECUNDARIOS

1. Realizar una escenografía inspirada en la arquitectura románica religiosa.
2. Crear una propuesta escenográfica que favorezca a la obra.
3. Realizar un estudio de cada personaje desde la etimología del nombre y personalidad desde el que crear el vestuario.
4. Desarrollar el diseño de vestuario de la obra y confeccionar tres de estos diseños a partir de un estudio de cada personaje.
5. Organizar una sesión fotográfica y realizar una dirección de arte de las prendas confeccionadas a modo de proyecto transversal con las actrices y el espacio del Teatro Tribueñe.

1.2 METODOLOGÍA

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN TEÓRICA

Con el fin de crear un acercamiento a la figura de Lorca como literato y dramaturgo, se consultarán libros como *Lorca, poeta maldito* (Francisco Umbral, 1975), *Obras VI, Prosa I, Primeras prosas, conferencias, alocuciones, homenajes, varia, vida, poética, antecríticas, entrevistas y declaraciones* (Federico García Lorca, edición de Miguel García-Posada, 1994), *Bodas de Sangre* (Federico García Lorca, edición de Mario Hernández, 2015) y *La casa de Bernarda Alba* (Federico García Lorca, edición de Elisa Hernández, 2018). Asimismo, se estudiará el contexto en el que la obra fue creada y se expondrá el argumento para obtener un mayor entendimiento de la misma y comprender su fundamento. De esta manera, se podrá realizar la subsiguiente propuesta escenográfica y de vestuario de una manera más adecuada, pues partirá del análisis de la obra y de la comprensión del mensaje del poeta.

Una vez estudiada la figura dramática de Lorca, junto al contexto de la obra, se expondrá un estudio acerca de los diferentes personajes de la tragedia desde una perspectiva etimológica y textual. Gracias a este análisis podremos entender la personalidad de todas las mujeres del drama lorquiano. El objetivo de este análisis será ofrecer la base teórica con la que se ha creado la nueva propuesta de vestuario que se defiende en este trabajo. A estos efectos, se consultará una bibliografía variada entre la cual destaca el trabajo de ciertos teóricos como: Francisco José Cantero Serena con su estudio "Los personajes de La casa de Bernarda Alba" (2017); Alfonso Gil López con "Y no hallé cosa en que poner los ojos que no me diera nuevas de la muerte" (1986), donde analiza el simbolismo de la muerte y el sacrificio en Lorca; Urszula Aszyk y su artículo "El carácter y función del personaje de María Josefa en *La Casa de Bernarda Alba*, o la locura como recurso dramático" (2022); Ricardo Doménech con su libro *"La casa de Bernarda Alba" y el teatro de García Lorca (1985)*; Rubia Bacia y su artículo "El realismo mágico de La casa de Bernarda Alba" (1965); Luis Mariano Esteban Martín que analiza específicamente "La Poncia, personaje esencial en La casa de Bernarda Alba" (1992); Olga Ruiz Morell y Beatriz Sánchez Morillas en sus respectivos estudios "María la Magdalena. María de Magdala" (2017) y "María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII" (2014), que servirán para analizar la etimología del nombre de Magdalena. Asimismo, a efectos etimológicos, también se consultará el *Diccionario general etimológico de la lengua española* (1887-1889) y el *Diccionario histórico de la lengua española* (1933-1936).

Posteriormente se realizará una documentación de edificaciones religiosas medievales en la península Ibérica. Dichas edificaciones han servido de inspiración para la conformación de la propuesta escenográfica de este trabajo. Hablamos concretamente de la arquitectura románica religiosa. Para ello será importante el estudio histórico y arquitectónico realizado por el catedrático Isidro G. Bango Torviso con sus libros *Historia del Arte, El Arte románico* (1989), *Arte medieval I* (1996) y *El románico en España* (1992). Las iglesias que suscitan nuestro interés y que se han analizado para realizar la escenografía teatral del drama lorquiano son las siguientes: San Martín de Fromista, San Jaime de Frontanyá y Santa María de Obarra.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN PRÁCTICA DE CAMPO

Se realizará un estudio de diversas **representaciones** de la obra aplicadas a teatro y otros ámbitos como son el ballet o el cine. Para ello se consultará la versión del coreógrafo Mats Ek (*Bernardas Huss*) y se analizará el trabajo del diseñador de vestuario y escenografía.

Seguidamente se llevará a cabo un estudio de **diseñadores** de moda que funcionarán como puntos de inspiración en el diseño de vestuario, así como Rei Kawakubo, Eiko Ishioka y Alexander McQueen. En ellos se analizarán cuestiones como la teatralidad en las prendas, juegos de volúmenes y texturas, influencias de otras épocas, simbologías…

METODOLOGÍA CREATIVA

Respecto a la metodología creativa, se llevarán a cabo los procesos de desarrollo de la propuesta escenográfica y la propuesta de vestuario para la obra *La casa de Bernarda Alba*.

En cuanto a la **escenografía**, se realizarán bocetos iniciales y esbozos y se analizará la propuesta que más favorezca el espacio teatral. Tras este descarte se obtendrá la idea definitiva con la que se comenzará a trabajar. Se realizarán ilustraciones más concretas y una maqueta a modo de prototipo a tamaño proporcional para analizar la distribución de los espacios y la funcionalidad de la idea. A continuación, se escogerán los materiales destinados a las estructuras teniendo en cuenta el estudio anterior del estilo Románico. Todos los aspectos comentados anteriormente se realizarán en el estudio personal del artista. Finalmente se elaborará un espacio con el programa 3DMAX, habilitado en la Universidad Francisco de Vitoria. De esta propuesta se sacarán renderizados definidos de la escenografía final.

En lo referente a el **vestuario**, se realizará el proceso de bocetaje y descarte de ideas de la misma forma que en el apartado de la escenografía. Todo el desarrollo creativo también se llevará a cabo en el estudio personal del artista. El diseño de las prendas se elaborará teniendo en cuenta las influencias de moda escogidas, el estudio etimológico y de personalidad de cada personaje. Asimismo, se desarrollará una narrativa de vestuario sobre la que trabajar, centrada en la relación de los puestos: rígido y fluido, aspectos que se analizarán desde cada uno de los personajes de la obra en cuestión. Además, la propuesta del luto blanco también funcionará como punto de inspiración en el desarrollo de las prendas. Estos aspectos servirán como puntos de interés para el trabajo de campo en el que desarrollará una carta de color y materiales que favorezca a la propuesta, para ello se llevarán a cabo pruebas de tejidos y diferentes tipos de costuras que se mostrarán en el libro de artista destinado a este proyecto. A continuación, se realizarán los figurines a modo de ilustraciones pictóricas en papel y con rotuladores de alcohol. De ellos, se construirán los patrones para las prendas con sus respectivas fichas técnicas. Seguidamente, se confeccionarán los diseños en los tejidos escogidos tanto con la máquina de coser como a mano. Tras todo el proceso creativo, se llevarán a cabo sesiones fotográficas destinadas a la prueba de vestuario en colaboración con las actrices de la Compañía Tribueñe, lo que tendrá lugar en el propio Teatro Tribueñe. Por último, se creará una etiqueta que marque la colección y a modo de símbolo distintivo.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN



2.1 ACERCAMIENTO A LORCA Y A *LA CASA DE BERNARDA ALBA*



2.1 ACERCAMIENTO A LORCA Y A *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

2.1.1 CONTEXTO HISTÓRICO Y CARICATURA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Desde los albores de la humanidad, el arte constituye la herramienta predilecta para la salvación mundana en todas sus facetas y representaciones, la creencia en la trascendencia del mundo, la apuesta por soñar con la existencia de algo que se encuentre más allá del ser humano. Los grandes artistas de la historia han soñado con esa magia, han buscado ese *duende*. Federico García Lorca, el buscador del *duende* por antonomasia, constituye uno de los mayores artistas del panorama literario y teatral español del siglo XX, uno de los poetas más aclamado, declamado, llorado y mitificado de la cultura española.

¿Qué decir de Federico que no haya sido explorado ya en los libros que inundan las bibliotecas y las tertulias poéticas de todo el mundo? ¿Qué decir tras tanta literatura y estudios sobre su vida, obra y muerte? A pesar de la tentación, tratar la interesante biografía del poeta no constituye el tema central del estudio. Nos interesa relativamente, o más bien poco, pues, como dice el ensayista Francisco Umbral:

> *la vida queda asumida por la obra, y nunca puede ser al contrario, si aceptamos que la vida es mera exterioridad y la obra se fija y recoge por medio extranatural —el arte y la cultura son extranaturales— lo que de otro modo se perdería en el repertorio de lo meramente biológico o existencial*[1] .

1 Ibid., p. 18.



Federico García Lorca tocando el piano.

Bajo esta perspectiva vamos a tratar esbozar una pequeña caricatura sobre el contexto histórico en el que nuestro poeta escribió una de las obras de cariz universal más relevantes de la cultura teatral, un paradigma del teatro a nivel mundial, una de sus obras más relevantes y la última de sus "tragedias rurales": L*a casa de Bernarda Alba.* Este estudio contextual es fundamental para acercarnos posteriormente a la temática del trabajo: una nueva propuesta estética (en escenografía y vestuario) en torno a *La casa de Bernarda Alba*.

En junio de 1929, Federico realiza viaje a Nueva York acompañado de su antiguo profesor Fernando de los Ríos. Es bien conocido cómo y de qué manera la ciudad impacta a nuestro joven poeta de treinta y un años: sus luces, rascacielos, el ambiente multicultural, la diversidad de etnias y razas, los carteles centelleantes de Broadway, el teatro en lengua inglesa, el jazz, el cine sonoro, etc., dejan huella en su alma[2] . Comparece ante él una ciudad que se trata nada más y nada menos que de un espectáculo en sí mismo. Este nuevo y estimulante mundo le provocan simultáneamente sentimientos de atracción y terror que producen el *sapere aude*[3] o el despertar intelectual del poeta a la modernidad más desarrollada, lo que rápidamente le lleva a componer *Poeta en Nueva York*. "He dicho «un poeta en Nueva York» y he debido decir «Nueva York en un poeta»"[4] , dirá de modo ingenioso en una conferencia de 1932 sobre su viaje y su obra. Este poemario constituye una de las mayores obras de la literatura universal de todos los tiempos, donde Lorca bebe de los géneros vanguardistas de la época desarrollados en la ciudad, sobre todo del surrealismo.

En la lectura de *Poeta en Nueva York* puede respirarse la crítica a la alienación y deshumanización del ser humano. El hombre ha perdido la dimensión de su alma, la sociedad se encuentra estandarizada, opaca, vagando de forma ciega sin rumbo y falta de referentes tanto en un sentido estético, como ético e incluso en el sentido de su propia fe. El ser humano ya no se impresiona del mundo ni de sí mismo, funciona de manera mecánica en esta sociedad mercantilista. Incluso el arte está mecanizado y es

2 HERNÁNDEZ, Elisa (ed.). "Introducción" en GARCÍA LORCA, Federico (2018). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, p. 13.

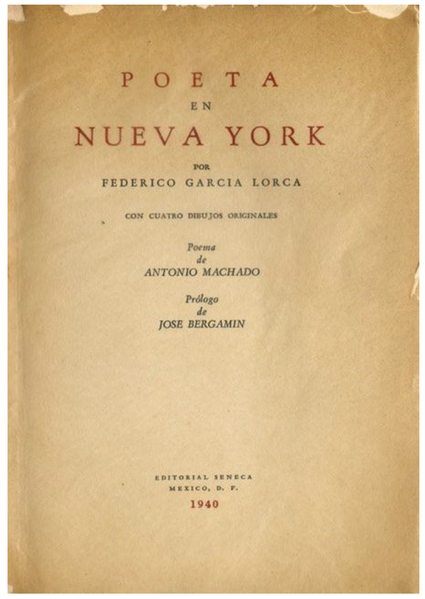
3 Locución latina traducida como «atrévete a saber» o «atrévete a pensar», acuñada por primera vez por Horacio en su *Epístola II* en el siglo I a.C., aunque comúnmente atribuida al filósofo alemán Immanuel Kant en su ensayo "¿Qué es la Ilustración?" de 1784.

4 GARCÍA LORCA, Federico (1994). *Obras, VI. Prosas, 1*. Madrid: Akal, p. 343.

susceptible de reproducción, como nos presentará pormenorizadamente Walter Benjamin en 1936 a través de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Justo antes de regresar a su tierra, Federico pasa fugazmente por Cuba en la primavera de 1930. Latinoamérica también le suscita un fuerte impacto y estímulo intelectual, pero de otro modo, pues esta tierra le despierta un sentimiento de libertad y de profundo alivio alejado del mundanal ruido de la centelleante ciudad neoyorkina: "pero el barco se aleja y comienza a llegar, palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española ¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial? Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez"[5] . Durante su corta estancia en la isla, comienza a escribir obras fundamentales como *El público* o *Así que pasen cinco años*. Finalmente llega a España en junio del mismo año, pretendiendo llevar a cabo una ardua tarea que cambiará para siempre el panorama del teatro español.

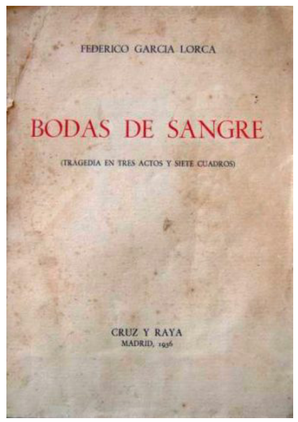
Lorca pública las dos obras que había comenzado a escribir en tierras cubanas. Al año siguiente, tras la proclamación de la Segunda República junto con su apoyo institucional, crea la compañía de teatro ambulante La Barraca, que comenzará a operar en el verano de 1932. Su maniobra de acción estaba destinada a divulgar y hacer llegar a los pueblos y recovecos del país obras de teatro clásico y del Siglo de Oro español como los entremeses cervantinos, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *La vida es sueño* de Calderón, *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, etc. A partir de entonces, nuestro poeta comienza a escribir las tragedias que los eruditos póstumos han convenido en denominar la "trilogía rural" lorquiana[6] : *Bodas de Sangre* (1931), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936).

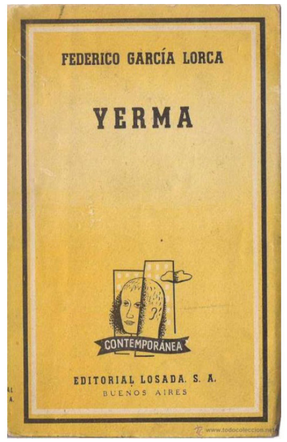


Libreto de *Poeta en Nueva York* por Federico García Lorca. Editorial Seneca, Mexico, 1940.

5 Ibid., p. 352.

6 Véase una de sus últimas ediciones: GARCÍA LORCA, Federico (2022). *Trilogía rural.* Madrid: Trotalibros.





Libreto de *Bodas de Sangre* por Federico García Lorca. Editorial Cruz y Raya, 1936.

Libreto de *Yerma* por Federico García Lorca. Editorial Losada S. A., Buenos Aires.

2.1.2 LORCA: ARTISTA, POETA Y VISIONARIO DE LA TRAGEDIA

Lorca ha recibido muchos epítetos desde su consagración como poeta (con el *Romancero gitano* en 1928) y como dramaturgo (con *Bodas de sangre* e 1933), pero más aún desde que se produjo la mitificación de su figura con su cruento fusilamiento. Olvidado al Lorca personal, el Lorca humano de carne y hueso, el Lorca poeta se trasformó en el símbolo del asesinato de las ideas y de la libertad que vivó España en la Guerra Civil. La universalización de este mensaje hace alusión al genocidio intelectual y sensitivo que lleva viviendo la humanidad desde tiempo inmemorial. Vamos a acercarnos a la figura de Lorca como artista, poeta universal y visionario de la tragedia. Para ello, recuperemos el hilo conductor de sus tragedias rurales.

La primera obra de esta trilogía se estrenará en 1933 en el teatro Beatriz de la capital. ***Bodas de sangre***, tragedia en prosa y verso en tres actos y siete cuadros, supone una revolución de los estándares teatrales del momento. El público madrileño, acostumbrado al género chico y a las obras de autores como Jacinto Benavente, no estaba preparado para la propuesta dramática tan sustancial que presenta la obra: comparece ante el público un lirismo formal en lo poético, nutrido por un tránsito vanguardista, y acompañado de un profundo "complejo agrario"[1] , es decir, un amor a la tierra y a los trabajos del campo, como decía el propio autor. Esta mezcla de lenguaje poético y sabiduría popular agraria no fue ni bien entendida ni acogida, significando así un fracaso estrepitoso. No obstante, hoy forma parte del material genético del teatro español, el cual ha producido más de medio centenar de producciones desde los años ochenta, sin contar con la infinidad de producciones teatrales, musicales, operísticas y dancísticas de todo el mundo.

Bodas de sangre propone un tema controvertido para el momento, que, por desgracia, sigue gozando de inmensa actualidad: el reclamo de la libertad del individuo. Todos nos consumimos en las sofocantes tierras del deber autoimpuesto, pertenecientes a la sociedad del qué dirán y del honor. En vez de labrarse un destino en el mundo, cada individuo debe seguir el camino que le ha sido adjudicado. Esto es lo que refiere Francisco Umbral cuando dice que "los héroes de Lorca, al elegir la libertad, eligen indefectiblemente el Mal"[2] , y nosotros añadiríamos que más bien se trata de las *heroínas lorquianas*, pues ellas son las protagonistas indiscutibles de esta trilogía rural. Así es como La Novia, protagonista del drama, está destinada a consumirse en el matrimonio rural, un matrimonio sin amor, sin vida, un matrimonio de tierras. Una vez que decide tomar las riendas y las bridas de su propio destino, estará abocada al trágico desenlace que acabe con la vida de su amante y su marido. Algunas de las mayores proezas de la dramaturgia lorquiana en esta tragedia son: la fuerte temática sexual, el simbolismo de la dupla entre la Muerte y la Luna (vertido en sus poemas metafísicos), o los personajes arquetípicos que no reciben nombre concreto (salvo Leonardo y su familia, los Félix, los matadores).

El segundo poema trágico de esta trilogía, ***Yerma***, se estrenó el 29 de diciembre de 1934 en el Teatro Español de Madrid. En ella continúa el tema del reclamo de la libertad individual, asfixiada desde el mundo y desde uno mismo. La heroína del drama, Yerma, es una mujer asfixiada por el tema de la esterilidad. Pero "el tema de la esterilidad es sólo un gran recurso argumental para Lorca"[3] , pues se trata de una mujer al margen, una mujer denigrada por la sociedad, una mujer marchita y estéril, una mujer cuyo ciclo se encuentra en un estado inoperable, una mujer inservible. Yerma es denigrada por ella misma hasta el punto de acometer el asesinato de su marido. Pero el tema fundamental de su locura (una locura que casi nos recuerda a los personajes de Shakespeare o de Dostoievski) es que no se siente parte de este mundo, por ello se obsesiona con el tema de una maternidad imposible, casi apocalíptica, una maternidad del futuro, del porvenir, de lo que está por venir, destinada a frustrarse cada vez más y más. Este es el drama de las mujeres sin hijo que no se sienten madres ("Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera", le dice Juan, su marido). Aquí Lorca hace una oda a todas las mujeres, arquetipos de madres universales, de la madre tierra (Gaia) incluso, cuando pone en boca de Yerma el pensamiento desdoblado de su angustia de libertad: "Acabaré creyendo que yo misma soy mi hijo". Una mujer no necesita parir para ser madre. Una persona no necesita un permiso externo para ser libre, necesita soñar con sus posibilidades de desarrollo, salir de la limitación, de la autolimitación. Esto es lo que Lorca proclama a gritos entre los versos de esta tragedia, tan filosófica en su trasfondo.

Lorca constituye uno de los mayores visionarios de la tragedia de todos los tiempos. Precisamente, por ello los estudiosos de su legado han convenido en ofrecerle su epíteto de "poeta universal". Se trata de un autor que canta acerca de las pasiones y condiciones del ser humano, aquellas que trascienden el espacio y el tiempo, y que se extienden por los cuatro planos de la tierra: libertad, angustia, gratuidad, asfixia, dolor, gozo, sexualidad, esterilidad, muerte, nacimiento, etc. Constituyó un visionario no entendido en su tiempo, y, hoy en día, continuamos tratando de rescatar su mensaje para leer el mundo a través de los ojos de la poesía. Su pensamiento resulta de enorme actualidad, ya que poetiza acerca del pensamiento humano, de las leyes no escritas e inquebrantables de la libertad del hombre que, como decía Sófocles en su tragedia *Antígona* "no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron"[4] . La dramaturgia lorquiana será muy griega a este respecto, tanto en contenido como en forma.

1 "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. Sin este amor a la tierra, no hubiera podido escribir Bodas de Sangre", decía Lorca en una conversación con el escritor y periodista argentino José Ramón Luna en 1934. GARCÍA LORCA, Federico (1994). Op. cit., p. 638.

2 UMBRAL, Francisco (1975). Op., cit., p. 163.

3 Ibid., p. 164.

4 SÓFOCLES (1981), "Antígona". En *Tragedias*. Madrid: Gredos, pp. 239-300, p. 265.


TEATRO
AVENIDA
Av. de MAYO 1222 • Empr. EDUARDO AMOROSO • U.T. (38) 2295
Compañía Española
Margarita XIRGU
(10)
INAUGURACION DE LA TEMPORADA
Hoy JUEVES 8 de Marzo de 1945
DEBUT de la Compañía
A las 21.45 horas
ESTRENO
(Primicia absoluta para el público de Buenos Aires)
La Casa de Bernarda Alba
TRES ACTOS, ORIGINALES DE
FEDERICO GARCIA LORCA
REPARTO
Bernarda ..... MARGARITA XIRGU
María Josefa (madre de Bernarda) .. ANTONIA HERRERO
Angustias (hija de Bernarda) ..... TERESA SERRADOR
Magdalena (hija de Bernarda) ..... CARMEN CABALLERO
Amelia (hija de Bernarda) ..... TERESA PRADAS
Martirio (hija de Bernarda) ..... PILAR MUÑOZ
Adela (hija de Bernarda) ..... ISABEL PRADAS
La Poncia (Criada) ..... MARIA GAMEZ
Criada ..... LUZ BARRILARO
Prudencia ..... EMILIA MILAN
Mendiga ..... TERESA LEON
Mujer 1.ª ..... SUSANA N. LOPEZ
Mujer 2.ª ..... AIDA ESPI
Mujer 3.ª ..... MARIA LOPEZ SILVA
Mujer 4.ª ..... EMILIA LOPEZ
Muchacha ..... SUSANA CANALES
Mujeres de luto.
NOTA DEL AUTOR: El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico.
Cantos populares de Segadores, grabados exprofeso para la obra por el celebrado tenor FAUSTINO GRANDA.
Escenarios sobre bocetos de SANTIAGO ONTAÑON.
Realizados en los talleres de los escenógrafos CARRERAS y BUSTOS.
Apuntador: FRANCISCO PALASON
Traspunte: FRANCISCO VILLALBA
Aparatos Fono-Eléctricos de la CASA SUIPACHA.
PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

	Valor	Impuesto Ley 12.704	Total
Palcos Avant-Scène Bajos (con 4 entradas)	$ 20.95	$ 1.05	$ 22.—
» Avant-Scène Balcón (con 4 entradas)	» 19.05	» 1.—	» 20.—
» Bajos (con 4 entradas)	» 17.10	» 0.90	» 18.—
» Balcón (con 4 entradas)	» 15.20	» 0.80	» 16.—
» Altos (con 4 entradas)	» 9.50	» 0.50	» 10.—
PLATEA	» 3.80	» 0.20	» 4.—
Super Pullman	» 3.30	» 0.20	» 3.50
Pullman	» 2.85	» 0.15	» 3.—
Tertulia	» 2.35	» 0.15	» 2.50
Entrada a Palco	» 3.80	» 0.20	» 4.—
Delanteras de Paraiso	» 1.40	» 0.10	» 1.50
Entrada general al Paraiso	» 1.—	» —	» 1.—

PLATEA (con impuesto) $ 4.-
MAÑANA. — Vermouth a las 18.15 y Noche a las 21.45 horas:
La Casa de Bernarda Alba
LUNES: DESCANSO DE LA COMPAÑIA
«POR DISPOSICION MUNICIPAL (Art. 201-CD 545.24) queda prohibido en las salas de cines y teatros, la permanencia de personas con el sombrero puesto una vez iniciado el espectáculo.»
Serantes Hnos. — Defensa 619
8-3-45

Cartel de estreno de *La Casa de Bernarda Alba* por la Compañía Española y con la actriz Margarita Xirgu, Buenos Aires.

2.1.3 INTRODUCCIÓN A *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

Llegamos a la culminación de la trilogía con ***La casa de Bernarda Alba***, escrita en 1936, pocos meses antes de su fusilamiento. Apenas una semana antes había realizado una lectura dramatizada de la obra con sus camaradas en la casa de su amiga Encarnación López, gran bailarina española a la que el poeta llamaba "comadre". Lorca nunca llegó a estrenar este drama, sin embargo, constituye una de las tragedias más representadas y traducidas de la historia por todo el mundo.

Bernarda Alba aparentemente pone sobre las tablas un conflicto abigarrado en la sociedad tradicional: un problema de clases sociales, de castas y de cómo ejecutar el ejercicio del control a través de la autoridad. No obstante, en este trabajo pretendemos profundizar y traspasar la estructura externa del drama para entender la delación que hace el poeta, continuando con el hilo conductor de sus dos tragedias precedentes: la dialéctica entre *autoridad* externa e interna (que constituirá el sinónimo de *encierro*) y *libertad* (que en la obra se refleja a través de una narrativa metafórico-simbólica muy rica en imágenes poéticas). Al igual que en *Bodas de sangre* y en *Yerma*, Lorca denuncia una sociedad en la que las mujeres están cortando sus propias alas y, con ellas, sus posibilidades de volar, crecer, cambiar. Se trata de un drama que perfila la condición social de la mujer que se limita a sí mismas y se envuelve en un luto que imposibilita toda capacidad de desarrollo individual.

Hemos de tener en cuenta que Lorca escribe en un periodo convulso en lo político, a las puertas de la guerra civil española (1936–1939). Su obra anima encarecidamente a lectores y a espectadores a tomar una actitud crítica con respecto a aquello que están observando, aunque no sea aposta, lo que constituye uno de los rasgos cruciales y característicos de las antiguas tragedias áticas. El teatro griego busca establecer un vínculo entre la *persona* (el actor que lleva el *prósopon* o máscara para expresar un sentimiento acompañado de un sonido) y el público, creando así un vínculo esencial y un estado de mímesis entre los sentimientos y afecciones del espectador y los interpretados por el actor, por el poseedor de la máscara. La síntesis entre ambos sucede en ese reconocimiento, en esa identificación, en ese reflejo del juego de espejos cruzados en el que consiste el teatro. Podríamos definir a Lorca como el poeta de la tragedia en el sentido en el que busca crear ese estado de inquietud e inestabilidad en su público. El pueblo, en este caso el pueblo español, tiene la posibilidad por primera vez de mirarse a sí mismo y horrorizarse ante su moral judeocristiana coercitiva y su la ética retributiva. "Cuando una no puede con el mar lo más fácil es volver las espaldas para no verlo", dice La Poncia hacia la mitad del tercer acto de la obra. Pero Lorca nos insta a mirar la fiereza de ese mar cara a cara, a mirar a la cruenta realidad de la España popular del momento desde el seno de un periodo incierto.

2.1.4 CARACTERÍSTICAS Y TEMAS DESTACABLES PARA NUESTRO ESTUDIO DE *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

2.1.4.1. Acotaciones

A continuación, vamos a subrayar algunas de las ideas y características fundamentales de la obra desde una perspectiva crítica. La estructura del drama está dividida en tres actos. Antes del comienzo del primero encontramos una curiosa acotación dramatúrgica del autor, en la que leemos "el poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico"[1]. Lorca realiza un homenaje a las mujeres de los pueblos de España queriendo retratarlas en escena, esto es, configurar una obra con tintes fotográficos y/o pictóricos que enmarquen las costumbres y el funcionamiento de la sociedad. Se trata de un apunte para el director, de forma que conciba la plasticidad estética de la obra desde la esteticidad. Seguidamente encontramos la segunda acotación:

> *Habitación blanquísima del interior de la casa de bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas.*[2]

Según los autores que han apostado por el costumbrismo tradicional lorquiano de *Bernarda Alba*, Lorca retrata una casa prototípica del sur de España en esta acotación, con sus gruesos muros blancos y sus sillas. No obstante, llama la atención el apunte que realiza sobre los cuadros colgados en la pared. La imagen que evoca Lorca nos hace transportarnos al interior de una catedral gótica, al interior de una capilla Sixtina o al interior de un monasterio cristiano, donde las paredes están repletas de cuadros que evocan escenas de mitología griega con dioses, ninfas y héroes semidesnudos. Frente al carácter sexualmente provocativo que podrían suscitar estás imágenes, se encuentra la situación de las hijas, recluidas en un luto que durará ocho años por la muerte de su padre, como pronto les hará saber Bernarda. Lo que queremos señalar con este apunte es la *contradictio in terminis* que pone de manifiesto el poeta en el seno de las costumbres éticas y morales de la religión judeocristiana en la época, en la cual se debía guardar férreamente ciertas tradiciones relacionadas con el respeto (el luto, la castidad, etc.). Pero al mismo tiempo en la casa está presente la mitología griega que resurge en la cultura renacentista, es decir, las historias de los "cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda"[3]. Es una contradicción para el espectador destinado a contemplar pictóricamente dichos cuadros y, al mismo tiempo, destinado a contemplar fotográficamente el luto que guardan las mujeres del drama.

1 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 30

2 Ibid, p. 31

3 Ibid, p. 31

2.1.4.2. Jerarquías sociales dentro de la casa

La obra comienza con una conversación interesantísima entre La Poncia (ama de llaves de la casa) y la Criada. En ella ya podemos ver varios puntos de remarcado interés que nos meten en el contexto de la historia y en la dinámica de la casa, así como en el retrato tipológico de Bernarda. Ambas manifiestan que Bernarda es una mujer de armas tomar, mandona, *dominanta*, siempre pendiente del qué dirán y de la honra ("días enteros mirando por la rendija para espiar a los vecinos y llevarle el cuento"[1]). También se pone de manifiesto la relación de poder sexual que tenía la criada con el señor recién fallecido, por ejemplo, cuando le está rezando y dice "ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral"[2]. Recordemos que en los años treinta aún estaba vigente en la sociedad la norma no escrita del denominado "derecho de pernada", derecho por el cual los señores y señoritos de la casa podían acostarse o abusar sexualmente del servicio. En lo que refiere al tema de la jerarquía social dentro de la casa, La Poncia manifiesta que las hijas tienen "mucha puntilla bordada, mucha camisa de hilo, pero pan y uvas por toda herencia"[3], exceptuando a Angustias, la mayor. Esto significa que, a pesar de su supuesta riqueza, realmente todo se trata de un tema de apariencias, pues la única heredera de la fortuna es Angustias.

Acto seguido, las mujeres salen de la misa por la muerte de su padre. Nada más salir comentan que han visto a Pepe el Romano, un mozo de veinticinco años, el mejor cotizado de los alrededores, "el mejor tipo de todos estos contornos"[4]. Puede que las hermanas echen de menos a su padre, pero no lo manifiestan, al menos no verbalmente, salvo Magdalena que se encuentra llorando. Es llamativo que todas ellas arden en deseos de hablar con los hombres, aunque sea saliendo de la misa. Pocas ocasiones podían tener las señoritas de alta cuna de estar en presencia de la raza masculina. La misa es una de ellas. Además, las hijas están todas en edad de casarse. Nunca han tenido encuentros con los hombres, pero el ciclo biológico estaba mucho más ralentizado que ahora.

Angustias es la hermana pudiente, la primogénita de Bernarda, la que tiene dineros, la mayor. Tras morir su primer marido, padre de Angustias, Bernarda hereda su fortuna. Posteriormente ese dinero pasa a Antonio María Benavides, el segundo marido de Bernarda al casarse con él. Una vez fallecido Antonio, padre de sus otras cuatro hijas, Angustias se convierte en la heredera universal, ya que está muy por encima de la mayoría de edad (pues tiene treinta y nueve años justos). Mientras no se case su primogénita, Bernarda mantendrá su estatus social y continuará siendo la cabeza de familia y la protectora de la fortuna de su primer marido, pero en cuanto se case ese dinero pasará al marido de Angustias. A través de las conversaciones de Bernarda y La Poncia en el primer acto, podemos entrever una tremenda manipulación de la matriarca para que su hija Angustias no se case. De hecho, para que no se case ninguna. El tema de los celos de la fortuna puede que sea uno de los motivos primordiales de la mala relación que el resto de las hermanas cultivan con Angustias. Según manifiestan en numerosas ocasiones, Pepe el Romano se fija en ella exclusivamente porque es la que tiene dineros.

Estos primeros apuntes del contexto de la obra nos permiten trazar el marco de la situación de las mujeres de España en aquella época, siempre bajo el poder del hombre, tanto en clave monetaria como en clave social y de encierro. Ninguna de las hermanas podía casarse hasta que no se casara la mayor, pero al casarse, Bernarda perdería su poderío patriarcal. Se trata de una mujer que se entroniza a sí misma y se siente la heredera legítima del régimen patriarcal una vez que su marido ha fallecido (al respecto dice, por ejemplo, "Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo"[5]). La única manera de preservar el imperio de mujeres que quiere construir es bajo el celibato de sus hijas. La condena que realiza Bernarda a sus hijas, subsumiéndolas en un luto de ocho años en el momento de su mayor expresión de sexualidad y erotismo (pues todas se encuentran en edad casadera), la realiza en función de la preservación de su estatus social. Considera que "no hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas"[6], a lo que Poncia le responde "claro que en otros sitios ellas resultan las pobres"[7].

1 Ibid, p. 35

2 Ibid, p. 39

3 Ibid, p. 36

4 Ibid, p. 64

5 Ibid, p. 49

6 Ibid, p. 56

7 Ibid, p. 57

2.1.4.3. Estratificación social

Dentro de esta sección de la jerarquización, hemos de considerar también el elemento de la estratificación social. Lorca denuncia una sociedad de clases estratificada. Bernarda no quiere, bajo ninguna circunstancia, que las clases sociales se mezclen. En una de sus conversaciones con La Poncia, concretamente la del segundo acto, el ama de llaves le pregunta que por qué no dejó casar a su hija Martirio con Enrique Humanes. Ella responde que nunca lo permitiría porque "su padre fue gañán"[1], esto es, mozo de labranza. Acto seguido le recuerda sus orígenes, diciéndole que su madre fue prostituta. La persona con quien más confianza real posee Bernarda es con La Poncia, pero ante la manifestación de tal relación, Bernarda siempre reniega marcando una idea de clases donde la mezcla es impensable.

Esta obra también denuncia la sociedad de clases estratificada, donde Bernarda no quiere que haya mezcla con otro tipo de clases sociales, como lo que pudo ocurrir con un chico que estaba tras Martirio. También le hace ver a la Poncia que es una criada, cuando realmente es con quien más confianza y confidencia tienen. ella dice "me sirves y te pago, nada más"[2]. Bernarda quiere marcar esa idea de clases…

La madre de la Poncia era una prostituta, esto se ve reflejado en el texto cuando le dice a Bernarda "respeta la memoria de mi madre"[3].

El tema de la estratificación social es un tema de rabiosa actualidad, que impera en el día a día de nuestro tiempo. El sistema socioeconómico capitalista necesita que existan las clases sociales para mantenerse. Es más fácil manipular una población donde los grupos a los que pertenezcamos estén claramente definidos bajo el pretexto de la nacionalidad, la ideología, la adquisición monetaria, el prestigio intelectual o laboral, etc. Al perder la idea de las clases sociales perderíamos una cierta noción de definición de las identidades, que es lo que a los poderes que controlan la maquinaria capitalista le interesa controlar. Todas las posibilidades sociales están estratificadas, incluido el estrato de los antisistema, pues no es más que otra posición más dentro del marco sistemático de la sociedad.

No obstante, existe algo difícilmente estratificadle, que es la pasión, el enamoramiento. El estado de enamoramiento constituye un estado de la condición del ser humano caracterizada por ser incontrolable. La pasión podría romper el aparataje sistemático que está construyendo Bernarda en su microcosmos, en su casa, como reflejo del macrocosmos social. Una vez más, contemplamos cómo Lorca está dibujando una sociedad donde no hay libertad en la posibilidad del amor.

1 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 108

2 Ibid, p.57

3 Ibid, p. 109

2.1.4.4. La cárcel o la condena de la libertad

Podríamos decir que el drama posee varios niveles de encierro o de "cárcel" que se van entretejiendo a lo largo del perfilamiento de la psicología de los personajes y sus relaciones entre sí. La primera es la cárcel de la sociedad. Bernarda manifiesta al comienzo que se encuentran "en un maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde se bebe el agua siempre con el miedo de que esté envenenada"[1]. El símbolo del agua en la dramaturgia y en la poesía lorquiana tiene connotaciones sexuales evidentes. Al mismo tiempo se trata de un principio de vida. La vida comienza en el agua, en la unión de los flujos masculinos y femeninos[2] , por lo que se trata del símbolo por excelencia de la vitalidad y la clarividencia. Se encuentran en un pueblo en el que el agua no fluye, está estancada, pudriéndose en sí misma. Por el contrario, en *Bodas de sangre*, si encontramos la presencia de un río como símbolo del desate de la energía sexual. En Bernarda Alba no existe esa libertad, ese desbocamiento del río salvaje, sino que el agua está estanca y fija en las profundidades de los pozos. Esto pone de manifiesto la existencia de un inmovilismo en la vida de las mujeres de la época. Y no solo de las mujeres, sino de la sociedad entera, una sociedad que no se mueve y no es libre. Cada vez que ocurre algún acto que se salga de la normatividad común, supone una revolución para todo el pueblo. Esta primera cárcel social refleja de la barrera del inmovilismo, la podredumbre del no fluir, del miedo al sentirse juzgado por otros.

En lo que refiere a esta primera cárcel social, María Josefa, la madre de Bernarda, es el personaje más libre de todos. Al final del primer acto manifiesta que quiere casarse "con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres"[3]. El mar constituye la antípoda del agua estancada de los pozos, es el símbolo que representa el horizonte de la mayor de las libertades del mundo, la infinidad de oportunidades posibles de la vida, el lugar donde desemboca el río. Una libertad de tal calibre solo será invocada por el personaje de la abuela. A pesar de encontrarse en un momento senil de su vida, María Josefa quiere liberarse a sí misma, escaparse al mar, recordar su matrimonio feliz. Es el único personaje que reconoce la opresión de esa primera cárcel, cárcel de la sociedad, y esa casa y quiere liberarse de ella. La casa de Bernarda constituye un microcosmos del macrocosmos social y, por ende, también se rige por esta lógica de la opresión.

El símbolo del agua y la cárcel también se ve encarecidamente reflejado en los dos comentarios que salen de la boca de Adela cuando intenta escabullirse de diferentes situaciones en el tercer acto bajo el pretexto de que va "a beber agua"[4]. Adela está sedienta de agua, de vida, de sexo, de libertad. Busca escabullirse de la situación como sea.

La segunda cárcel es la que implanta Bernarda con su sentencia de cumplimentar un luto de ocho años. Como hemos dicho, este luto garantiza a Bernarda mantener su estatus. Luego decide disculpar a Angustias del luto y permitirla casarse con Pepe el Romano. En el primer acto Bernarda expresa "haceros cuenta que hemos tapado con ladrillos puertas y ventanas"[5], no obstante, la puerta del corral se encuentra siempre abierta. Las hermanas podrían escaparse sin preocupaciones, pero deciden quedarse. La imagen de la casa que Bernarda quiere construir de cara al vecindario es la imagen de una suerte de bunker o de convento de clausura, pero solo en apariencia. Los secretos, noticias y cotilleos del pueblo entran y salen de la casa continuamente, lo que nos demuestra que la estructura de la casa es mucho más vaporosa de lo que nosotros creemos. De tal modo, esta cárcel intermedia es la cárcel de la apariencia, del miedo al qué dirán, del miedo a lo que se ve y a lo que no se ve (que es la cárcel individual o sensitiva). Ese aparentar tiene que ver con el mantenimiento del estatus y con la permanencia del respeto, es decir, con el pretender dar a entender que se encuentran en un estado superior al de los demás continuamente.

La última cárcel es la individual, la de cada una de las mujeres de la casa envueltas en este drama. Todas ellas han aceptado su condición de encierro psicológico interno, incluso La Poncia[6] . Manifiestan en numerosas ocasiones su deseo de salir a la calle, pasear, ir a la noria, divertirse en el pueblo, etc., pero ninguna se atreve a desobedecer, porque su propia condición se lo impide. No obstante, lo que harán será espiarse unas a otras, condenándose y aliándose en diferentes grados. La sociedad que retrata Lorca a este respecto nos recuerda mucho a nuestra sociedad actual. El ejemplo de la pandemia del COVID19 nos sirve para perfilar este rasgo. Durante el confinamiento de 2020, nos convertimos en una sociedad del espionaje de los unos contra los otros. Cada vez que una persona salía a la calle era espiada e incluso insultada por el resto de los vecinos. En este tipo de sociedad de la cárcel, cada uno se convierte en policía de sí mismo y de los demás, rigiéndose bajo la máxima de que si yo sufro el otro también debe sufrir.

1 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 47.

2 Más allá de la evidencia biológica y química, muchos de los relatos de creación del universo de la antigüedad, o edad arcaica del ser humano, comienzan con el agua. Véase al respeto el célebre Enūma Eliš, el poema babilónico cosmogónico de la creación del mundo del segundo milenio a. C., escrito en tabillas de arcilla en escritura cuneiforme. Según el relato, el mundo comienza a través de la unión de dos aguas: las aguas dulces que representan la potencia masculina (encarnada en la divinidad Apsu) y las aguas saladas que representan la potencia femenina (encarnada en la divinidad Tiamat). LARA, Federico (ed.) (2008). Enuma Elish: poema babilónico de la creación. Madrid: Trotta.

3 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 72

4 Ibid, p. 121

5 Ibid, p, 48-49

6 A este respecto, en el segundo acto, hablando sobre el destino de las vecinas con las hijas, Martirio invita a La Poncia a que se vaya a servir con ellas, a lo que el ama de llaves responde: "No. ¡Ya me ha tocado en suerte este convento!". GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p.

2.1.4.5. La prostitución y el adulterio

La situación de la prostitución de la mujer constituye uno de los temas más controvertidos del drama lorquiano. El poeta evidencia la aceptación de la prostitución en su tiempo. Los personajes de la obra hablan y se refieren a ella en numerosas ocasiones de la obra.

Para empezar, en la primera conversación privada que sucede entre la Poncia y Bernarda, se transmite un cotilleo. No refiere concretamente a la prostitución, pero si se transmite que ha tenido lugar una violación de un grupo de hombres a una mujer, aunque no se sabe hasta qué punto se trató de algo consentido o no, porque lo que comentan ambas es la perspectiva de los hombres con respecto al tema. Bernarda, que tanto desprecia los chismes, le pide a Poncia que le ponga al día de la conversación que tuvieron los hombres en el duelo de su difunto marido. Esta le comenta que estuvieron hablando de Paca la Roseta, la "única mujer mala que tenemos en el pueblo"[1] . Comenta cómo la noche anterior ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron un grupo de hombres hasta lo alto del olivar. En lugar de criticar la actitud moralmente reprobable del grupo de hombres, Bernarda solo es capaz de pensar en la maldad que encarna aquella mujer, símbolo de lujuria y perversión:

> *La Poncia: Ella, tan conforme. Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra. ¡Un horror!*
>
> *Bernarda: ¿Y qué pasó?*
>
> *La Poncia: Lo que tenía que pasar. Volvieron casi de día. Paca la Roseta traía el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza.*
>
> *Bernarda: Es la única mujer mala que tenemos en el pueblo.*
>
> *La Poncia: Porque no es de aquí. Es de muy lejos. Y los que se fueron con ella son también hijos de forasteros. Los hombres de aquí no son capaces de eso.*
>
> *Bernarda: No, pero les gusta verlo y comentarlo, y se chupan los dedos de que esto ocurra.*[2]

Más adelante, en el acto segundo, mientras las hermanas hablan con la Poncia, ésta les comenta que la noche anterior "llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar"[3] . Se trataba de una prostituta. Duran te toda la obra se respira un clima de aceptación profunda de esta situación. Incluso La Poncia confiesa que hace años vino otra de éstas y que ella misma le dio dinero a su hijo mayor para que fuera a ver a esta mujer que venía de otro pueblo. "Los hombres necesitan estas cosas"[4] , dice. En la misma conversación, Amelia dice "nacer mujer es el mayor castigo"[5] . La mujer de bien que tiene poder económico debe aceptar la situación de infidelidad, pues ella tiene la responsabilidad de mantener el estatus. Todas las hermanas representan aparentemente este prototipo de mujer casta, puritana y con posibles, a instancia de las pretensiones de su madre, la gobernanta suprema.

El último ejemplo relacionado directamente con el adulterio que se trata en la obra aparece al final del segundo acto. La Poncia le cuenta a Bernarda y a todas las hijas la situación de una mujer que ha escandalizado y enardecido al pueblo entero:

> *La hija de la librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién […]. Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros, con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y, como llevados por la mano de Dios, lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos .*[6]

1 Ibid., p. 54.

2 Ibid., pp. 54-55.

3 Ibid., p. 92.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Ibid., p. 116.

A continuación, se produce el único momento de toda la obra en el que Bernarda permite a sus hijas salir a la calle, pero exclusivamente para ir a ajusticiar a esta mujer junto con el resto del pueblo. Bernarda pretende "que vengan todos para matarla" [7]. La única que se manifiesta en contra del asesinato y ajusticiamiento de la adúltera es Adela, tal y como sucede en el episodio del Nuevo Testamento en el que Jesucristo perdona a la mujer sorprendida en adulterio[8] . Adela suplica que la dejen escapar y que sus hermanas no salgan a la calle. A nadie le importa el niño muerto, pues lo que la sociedad quiere condenar es la imprudencia de esta mujer soltera que ha tenido un hijo fuera del matrimonio. "Y que pague la que pisotea su decencia"[9] , dice Bernarda.

El personaje de Adela es constituye la denuncia que escribe Lorca ante la situación de las mujeres del momento. Adela busca la libertad, es la única que desde el comienzo de la obra se muestra decidida a salir de la casa[10] . Pero en lugar de encontrar una libertad individual se topa con otra cárcel. En la conversación final que tiene con Martirio, le confiesa que ella va a salir de la casa para meterse en la casa de Pepe: "Pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana"[11] . ¿Qué tipo de libertad es esa? Adela llega a tal extremo en su entrega incondicional a Pepe que está dispuesta a renunciar, no ya a su honra, sino a su individualidad y a su libertad por buscar satisfacer la de él. Dispone su libertad individual supeditada al poder del hombre. Comúnmente convenimos en que Adela es el personaje más libre de todos porque ha mantenido relaciones sexuales con Pepe y se ha "liberado", pero realmente lo único que ha hecho es meterse en otra cárcel y aceptarla. Lorca está aquí manifestando que en la huida hacia la libertad no huimos nunca hacia nosotros mismos, sino siempre hacia otro. Adela pretende vivir a la espera, a la espera del regreso de Pepe. Este constituye otro rasgo de actualidad de la obra, pues nos encontramos en la sociedad de la espera, del progreso, del fin conocido[12].

7 Ibid.

8 Evangelio de Juan 7:53-8:11.

9 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 117.

10 Véase el siguiente ejemplo en el Acto I, cuando Adela se muestra ante sus hermanas con el vestido verde que le ha hecho Magdalena para estrenar el día de su cumpleaños: "[…] ¡Mañana me pondré mi vestido y me echaré a pasear por las calles! ¡Yo quiero salir!". Ibid., p. 67.

11 Ibid., p. 144.

12 Vivimos para el yo del futuro. Estudiamos para obtener un buen trabajo en el futuro, trabajamos pensando en la venida de las vacaciones, ansiamos tener una buena jubilación… Se trata de una vida regida bajo un ideal del progreso de corte casi mesiánico bajo un esquema apocalíptico.

2.1.4.6. El qué dirán

Otro de los temas fundamentales de la obra es el absoluto control de la imagen y de la apariencia que posee Bernarda en todo momento. Ella controla y cuida en exceso la imagen que se transmite de su casa y de los que la integran hacia el mundo exterior. Sin embargo, poco importa lo que suceda de puertas para dentro. Esto puede sonarnos a la sociedad de las redes sociales en la que vivimos actualmente, donde lo que sucede realmente nunca se corresponde con lo que se muestra en las imágenes, vídeos y comentarios que compartimos con nuestra red de seguidores.

Pongamos un ejemplo. María Josefa, la madre de Bernarda, se encuentra encerrada bajo dos vueltas de llave. No importa que esté encerrada, pues se entiende que se encuentra en un estado senil y que es peligrosa. Lo que realmente le importa a Bernarda es que fuera de la casa puedan enterarse de la situación. Al respecto, debemos citar el siguiente fragmento de una conversación entre Bernarda y la criada en el primer acto:

> *Bernarda: Ve con ella y ten cuidado que no se acerque al pozo.*
>
> *Criada: No tengas miedo de que se tire.*
>
> *Bernarda: No es por eso. Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana.* [1]

Otro ejemplo fundamental lo encontramos en la última escena del tercer acto, cuando Bernarda entra en el cuarto de su hija Adela y descubre que se ha quitado la vida ahorcándose. En seguida se preocupa por lo que pensará la gente y comienza a gritar que su hija ha muerto virgen, ha muerto con honra:

> *[…] ¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas.* [2]

Actualmente seguimos obsesionados con un control absoluto de la imagen y las apariencias. Precisamente, Lorca denuncia que en esa sofocante obsesión por el control se pierde la esencia del individuo y la perspectiva de aquello realmente importante. Perdemos la referencia entre lo que somos y lo que aparentamos ser.

1 Ibid., p. 51.

2 Ibid., p. 149.

2.2. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES DE LA OBRA

2.2.1. ESTUDIO ETIMOLÓGICO Y DE LA PERSONALIDAD DE CADA PERSONAJE

En esta sección se va a realizar un estudio acerca de la simbología poético-lorquiana a propósito de la etimología de los nombres de cada personaje. La profundidad de la psicología característica de cada una de las mujeres del drama está profundamente relacionada con el nombre que le puso el poeta. Con el objetivo de crear un vestuario acorde con el carácter de cada personaje, esta sección se centrará en aspectos reseñables de sus respectivas personalidades. Podemos encontrar estos rasgos analizando cómo se expresan y también estudiando los orígenes etimológicos de cada nombre.

En este proyecto se contempla un paralelismo entre *La casa de Bernarda Alba* y La pasión de Cristo, esto es, la narración en los *Evangelios* de los últimos días de la vida de Jesús de Nazaret. Esta relación se ve reflejada en diferentes aspectos de la obra, los cuales se analizarán a continuación.

BERNARDA

Se trata de un antiguo nombre medieval conocido en España por su importación francesa. Está constituido por una raíz germánica que procede de *bera*[1] 'oso' y *hardus*[2] 'fuerte, duro'. El nombre significa pues la fuerza del oso. Según la lectura personal de este trabajo, el personaje de Bernarda guarda relación con la figura de San Bernardo de Claraval (1090-1153), un fraile borgoñón considerado el fundador de la orden cisterciense[3]. La orden del Císter francés se trataba de una de las órdenes más estrictas del medievo que buscaba la consagración de una religiosidad exacerbada. Las contribuciones de San Bernardo fueron determinantes en la interpretación de las sagradas escrituras y, gracias a ello, contribuyó a conformar la religiosidad cristiana de la época. Asimismo, buscaba consagrar la vida monástica y el rito. Bernardo pretendía retornar a los orígenes de la rectitud religiosa de los primeros cristianos. Los miembros de la orden iban descalzos, trabajaban y vivían de la tierra, vestían con una casucha, etc. Con él se alcanza una idea de vida monástica encauzada hacia la religiosidad más dedicada.

Nos ha parecido conveniente señalar que Lorca pudo inspirarse en San Bernardo para construir su imagen de Bernarda, una mujer que poseía el poderío de establecer las normas de la vida monástica que pretende instaurar en su casa: Bernarda tiene la potestad sobre cómo se debe realizar el rito, la oración, cómo debían vestir sus hijas, cómo debían relacionarse en la iglesia[4] , etc. Del mismo modo que la sociedad medieval no podía evolucionar si no es por medio de las palabras y doctrinas del clero, los personajes de las hijas en la obra no pueden evolucionar ni vivir en armonía si no es por medio de las leyes y doctrinas impuestas por Bernarda. Asimismo, San Bernardo fue el que estableció las normas de la vida monástica en la abadía de Claraval. En el caso del drama lorquiano, la abadía constituye la casa de Bernarda.

1 "Bera", OED [en línea]. [Consulta: 16/05/24]. Recuperado de: <https://www.oed.com/dictionary/bear_n1?tab=meaning_and_use#25624547>.

2 Origen etimológico en hard (lengua del Ingles Antiguo/Old English) que tiene como significado 'Firme e inflexible en consistencia; no se rompe, dobla ni perfora fácilmente;solido,rígido". "Hard", OED [en línea]. [Consulta: 16/05/24]. Recuperado de: <https://www.oed.com/search/advanced/Entries?textTerm-Text0=hardus&textTermOpt0=Etymology>.

3 CASARES, Julio (1933-1936). Diccionario histórico de la lengua española. Tomo I. Madrid: DHLE, p. 199.

4 En el Acto I, dice Bernarda: "Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ese porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana". GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 43.

ANGUSTIAS

La etimología del nombre de este personaje en el drama lorquiano no entraña demasiado misterio. 'Angustias' procede del latín *angustia*, 'estrechura, apretura', un término que deriva del griego *angor*, 'estrangulamiento, asfixia'[1] . Es curioso que, precisamente, cuando la Poncia habla de ella con Adela, le dice: "Tu hermana Angustias es una enferma. Esa no resiste el primer parto. Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo que se morirá". Angustias constituye una mujer angustiada, una mujer sin personalidad, que vive en un estado de intranquilidad o de inquietud permanente, una mujer que "como su padre habla con la nariz", continuamente amenazada por la desgracia o el peligro.

1 PIZARRO OBAIDA, Francisco (2011). "La inscripción de la angustia en el campo psicopatológico: referencias etimológicas, consideraciones filosóficas y categorías precursoras". En Revista Asociación Española Neuropsiquiatría, vol. 31 (110), pp. 229-241, p. 232.

MAGDALENA

El nombre de este personaje viene directamente relacionado con María Magdalena, la gran seguidora y discípula de Jesús de Nazaret que atestigua su resurrección[1] . En los evangelios apócrifos es presentada como una de las mayores seguidoras de Cristo, con una capacidad intelectual determinada. Su nombre guarda una directa relación con Magdala, pueblo situado en Galilea (norte de Israel), no muy lejos de Nazaret. De esta manera, el nombre de 'Magdalena' viene a referir a aquella mujer procedente Magdala, María de Magdala. En el ámbito artístico ha sido protagonista de innumerables obras a lo largo de la historia, relativas a su presencia en el culto cristiano.

En el sentido etimológico, el nombre Magdalena tiene origen en la palabra hebrea *Migdal*, que significa 'torre'[2] . Así mismo, se encuentran otros significados como "torre de pez" ya que la ciudad de Magdala era famosa por su pesca[3] , lo que deriva a pensar en interpretaciones del "pez" como símbolo referido a Jesús[4]. De ahí se deduce "torre de dios".

En los evangelios no hay indicios familiares de María de Magdala, de antecedentes genealógicos ni de descendencia. Esto pone en significación a una mujer autónoma y autogobernada que prescinde de un hombre que la sustente[5].

Magdalena es el símbolo de la elegida. Es la que llora al Cristo, aquella que se encuentra entre las tres marías que acompañan a su maestro en la cruz. El rastro de esta figura aparece en varias de las escrituras de los evangelios, de entre ellos, son Marcos y Lucas los que aportan una mayor trascendencia a este personaje[6].

1 RUIZ MORELL, Olga (2017). "María la Magdalena. María de Magdala". En SALVADOR VENTURA, Francisco; CASTILLO MALDONADO, Pedro; UBRIC RABANEDA, Purificación; QUIROGA PUERTAS, Alberto J. (eds.). Autoridad y autoridades de la iglesia antigua. Homenaje al profesor José Fernández Ubiña. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 63-76, p. 64.

2 Ibid.

3 SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014). "María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII". (Tesis Doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 29.

4 Ibid., p. 31.

5 RUIZ MORELL, Olga (2017). Op. Cit., p. 64.

6 Ibid., pág. 67.

Numerosos estudios dicen que ella era la encargada de mantener la iglesia y el legado de Jesucristo pero que no se lo permitieron por ser mujer. Según el *Evangelio de Juan* 20:11-18, Jesús, tras resucitar, dice a Magdalena que ella es su testigo.

Creemos que María de Magdala guarda absoluta relación con Magdalena, la segunda hija de Bernarda en el drama lorquiano (y primera hija del segundo marido), por varias razones. En primer lugar, es la única que llora por la muerte de su padre en la segunda escena del primer acto, cuando las hermanas salen con Bernarda de la misa. Podemos identificarla con María llorando la muerte de Jesús en la cruz. En segundo lugar, Magdalena ha sido criada por su padre como cabeza de familia para llevar el legado. De la misma manera, María Magdalena estaba encargada de llevar el legado de Jesús. Por ello, relacionamos que el personaje de la obra en cuestión tiene la posibilidad de redimir a sus hermanas.

Magdalena fue criada por su padre como un hombre, como su primogénito. Por ello, crece en ella un odio hacia la figura del papel femenino en la sociedad y se siente desdichada de no haber nacido como varón: "Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura […]. Malditas sean las mujeres"[7] . María Josefa, su abuela, la llama "Magdalena, cara de hiena"[8] . De esto se interpreta que es aquella que se ríe del papel de la mujer.

Al ser la heredera de su padre, entra en conflicto directo con Angustias (única hija del primer marido). Esto se debe a que ella es "la querida" por su padre y sin embargo es su hermana la que se va a quedar toda la fortuna por ser la hija mayor de Bernarda.

Asimismo, Magdalena es la que más unida está con Adela, la hija menor que representa la libertad y la efervescencia de la juventud. Sin embargo, esta relación la lleva a querer ejercer un estado de control, cuando al final de la obra se entera del encuentro que está teniendo Adela con Pepe el Romano, el prometido de Angustias.

7 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 49.

8 Ibid., p. 139.

AMELIA

Su nombre es la forma latinizada de *amal*, que en germánico significa "'trabajo', 'obra', quizás vigor', 'bravura'"[1] , por lo que en el drama lorquiano 'Amelia' significa "la tierna, la amable, la laboriosa". El personaje de Amelia es aquel que está atenta a los demás a lo largo de toda la obra, cuidando especialmente de su hermana Martirio. Ambas se encuentran "siempre cabeza con cabeza como dos ovejitas"[2] , como dice Magdalena. En el primer acto, por ejemplo, le pregunta si se ha tomado la medicina y en el segundo le pregunta que qué le pasa[3] .

La función de Amelia en la obra es la de actuar como "contrapunto discursivo en los diálogos entre las hermanas"[4] , según manifiesta Francisco José Cantero Serena. Este autor manifiesta que Amelia, la hija dulce y sumisa, es fundamentalmente la confidente de Martirio, la que realmente la conoce y la cuida. Lo mismo sucede con Magdalena y sus cuidados maternales dirigidos hacia Adela, lo que se observa por su tono de preocupación y por la confección del vestido verde que le realiza, cuando previamente en el Acto I había despreciado los trabajos de costura de las mujeres prefiriendo "llevar sacos al molino"[5] .

Amelia es, por tanto, el personaje entregado al cuidado de los demás, la que se preocupa por el bienestar y por el consuelo de las angustias de sus hermanas. Asimismo, busca continuamente la paz y la armonía de la familia.

1 TREVIÑO RODRÍGUEZ, Jesús Gerardo (2024). "Etimología de AMALIA". En *Diccionario etimológico – Chile* [en línea]. [Consulta: 16/05/24]. Recuperado de: <https://etimologias.dechile.net/?Amalia#:~:text=La%20explicaci%C3%B3n%20m%C3%A1s%20aceptada%20es,diligente'%2C%20'activa>.

2 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 63.

3 Ibid., p. 58 y 95.

4 CANTERO SERENA, Francisco José (2017). "*Los personajes de La casa de Bernarda Alba*". En *Lorca Total. Textos sobre a poesia e o teatro de Federico García Lorca. Aos 80 anos de sua morte comemorada no Brasil. 1898-1936*. PÉREZ LABORDE, Elga (Org.). Campinas: Pontes Editores. Pp. 97-120, p. 110.

5 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 49.

ADELA

El nombre de Adela viene del griego *atta*, "abuelo", de donde procede la raíz gótica atte, origen de *Adel*, que quiere decir "abolengo, antiguo, noble". Según el *Diccionario general etimológico de la lengua española*, Adela "es un nombre greco-godo que significa antigüedad, nobleza, lustre"[1] .

En *La casa de Bernarda Alba*, Adela constituye, como ella misma dice, "la que se adelanta"[2], la que pretende tomar las riendas de su propio destino, la única que desde el comienzo se muestra decida a salir de la casa, sea como sea. Esto la llevará a su trágico final en el que convertirá a Pepe el Romano en una especie de Dios al cual ella es devota y por el cual está dispuesta a abandonarlo todo.

Adela es la noble, la activa, la entusiasta, la idealista, la más joven, la que tiene ilusión[3] . Es la única que se atreve a saltarse el luto y ponerse un vestido verde en el primer acto para mostrarse ante las gallinas del corral con él. El color verde del vestido representa la muerte en Adela. Según Gil López, "la muerte supone la más hermosa afirmación de la libertad del individuo, la de Adela"[4] . Seguidamente sus hermanas le aseguran que ya se acostumbrará al luto, a lo que ella responde:

> *Yo no quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras. ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido y me echaré a pasear por las calles! ¡Yo quiero salir![5]*

1 ECHEGARAY, Eduardo (1887-1889). *Diccionario general etimológico de la lengua española*. Madrid: José María Faquineto, Editor; Álvarez Hermanos, Impresores, p. 91.

2 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 144.

3 Según dice Magdalena en el Acto I. Ibid., p. 62.

4 GIL LÓPEZ, Alfonso (1986). "Y no hallé cosa en que poner los ojos que no me diera nuevas de la muerte". En *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca: Volumen I*, nº 433-434. pp. 169-182, p. 171.

5 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 67.

MARTIRIO

Procede del latín *martyrium*, y este a su vez del griego *μαρτύριον*, que según la RAE significa "Muerte o tormentos padecidos por causa de una religión, unos ideales" o "Dolor o sufrimiento, físico o moral, de gran intensidad"[1]. Según la concepción cristiana, viene a significar el lugar donde había muerto un mártir. Martirio es la cuarta hija. Por las descripciones lorquianas del texto adivinamos que posee alguna enfermedad o deformación física[2]. En la escena del encuentro entre la María Josefa y Martirio en el tercer acto, la abuela comienza a enunciar los nombres de algunas de las integrantes de la familia en un sentido cómico y bufón, pero emitiendo un juicio de valor importante: "Bernarda, cara de leoparda. / Magdalena, cada de hiena"[3] , pero cuando descubre que con quien está hablando es Martirio se refiere a ella exclusivamente como "Martirio, cara de martirio"[4] . Ella es la que no tiene reverso, una mujer martirizada. Lorca emplea el sentido actual que poseemos al señalar el vocablo.

En la relación entre el drama teatral y la Pasión de Cristo, podríamos decir que Martirio constituye el Judas de la historia. Es ella la que denuncia a su hermana Adela ante su madre. Es la única que se chiva de todas las hermanas. Además, constituye una ladrona, pues es la que roba el retrato de Pepe a su hermana Angustias por estar enamorada de él. Por ello, Bernarda la castiga pegándola con su vara, "la vara de la dominadora"[5] (según dice Adela en el último acto).

Este carácter tan moralmente reprobable es fruto de la experiencia vital que ha sufrido. Bernarda acordó con el servicio que Enrique Humanes, el único pretendiente que Martirio ha tenido en toda su vida, no fuese a la ventana de Martirio a charlar con ella por la noche, debido a que su familia no era de alta cuna, sino que eran gañanes.

"Martirio es enamoradiza"[6] , según dice La Poncia, lo que pone en evidencia que es un personaje guiado por la pasión y el engaño de la ceguera amorosa. La pasión de Martirio es paralela a la pasión que siente Adela, "con la que empatiza y a la que envidia y rechaza por igual"[7] .

1 "Martirio", RAE [en línea]. [Consulta: 16/05/24]. Recuperado de: <https://dle.rae.es/martirio>.

2 Al respecto, Adela le dice en el segundo acto "Si quieres te daré mis ojos y mis espaldas para que te compongas esa joroba que tienes, pero vuelvo la cabeza cuando yo pase". GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 84.

3 Ibid., p. 139.

4 Ibid., p. 140.

5 Ibid., p. 146.

6 Ibid., p. 107.

7 CANTERO SERENA, Francisco José (2017). Op. Cit., p. 106.

MARÍA JOSEFA

El nombre propio José proviene del latín *Josephus*, este del griego Ἰωσήφ (Ioséf), a su vez del hebreo יוֹסֵף (Yoséf). En el A*ntiguo Testamento* significa "Él añadirá", por lo que significa "el puro", el hombre pulcro y elegido por la divinidad[1]. Por extensión, Josefa significa "la pura", aquella que da una brizna de aire fresco al drama. El nombre propio de María Josefa está compuesto de dos: María y José, los padres de Jesús. Aquí encontramos una de las claves cristológicas que relacionan a este personaje con el símbolo de Jesucristo. La otra clave tiene que ver con un símbolo evidente que saca María Josefa en el tercer acto, la "ovejita". El cordero de Dios es la representación del Hijo del dios Padre en el cristianismo, aquel que se sacrifica para salvar a la humanidad. Urszula Aszyk, ha realizado un comentario muy acertado, apoyándose en las ideas previas de Cristóbal Macías-Villalobos[2], de cara al símbolo de la oveja que María Josefa presenta en su conversación con Martirio: "la oveja remite al sacrificio de Jesús, ya que desde los tiempos bíblicos la oveja, sobre todo el corderito, está tratada como un animal sacrificial"[3]. También dice Ricardo Doménech que la oveja se presenta en el drama como el símbolo del sacrificio, que está anunciando la inminencia de la muerte de Adela[4]. Es la intervención de la abuela la que anuncia, como una premonición, el desenlace del drama. Es, por tanto, el personaje que simboliza la proclamación de la verdad.

El personaje de María Josefa se concibe como la encarnación de una mujer de avanzada edad en un estado senil. No obstante, ella guarda una clara relación con la figura del arlequín o el bufón medieval, ya que sus intervenciones realizadas en clave cómica a lo largo del drama enuncian las verdades más cruentas de lo que está sucediendo en la dinámica interna de la casa y que ninguno de los personajes se atreve a enunciar. Veamos un ejemplo en su famosa aparición al final del primer acto, cuando aparece vestida de novia y proclamando que se quiere casar:

> *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.*[5]

María Josefa sueña con un matrimonio en el mar, símbolo de la infinitud del horizonte sobre la que se extienden todas las posibilidades de desarrollo de libertad del individuo. Ella también sueña con la libertad de sus nietas, ya que manifiesta que "no quiero ver a estas mujeres solteras, rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, […]"[6] . La toman por loca, pero ella realmente quiere darse alegría a sí misma, siendo la dueña de su propio destino. No quiere estar encerrada, quiere ser libre.

Como vemos, su texto es tremendamente poético y simbólico. Está escrito con una sensibilidad y narratividad diferente al texto del resto de personajes. De hecho, en el tercer acto está escrito en verso en lugar de en prosa. María Josefa es un personaje cómico, del que todas se ríen. Es la única que dice las verdades a la cara, pero manteniendo un tono senil para perpetuar ese halo de risa. No es casualidad que la segunda parte de la *Poética* de Aristóteles, la Comedia, se quemara en la biblioteca de Alejandría. A través de la comedia uno se puede reír del poder y de las instancias superiores en frente de las mismas[7]. La comicidad posee la potestad de reírse del poder establecido diciendo la verdad, que es lo que hace María Josefa. No obstante, Bernarda siempre la encierra, porque lo que realmente está encerrando es la risa y el sueño con la libertad, para que no emponzoñe la cabeza de sus hijas con ideas de semejante calado que puedan descontrolar su imperio. Uno siempre se ríe de las cosas que no entiende, y por ello, en el apartado en el que desarrollaremos la explicación de su vestuario, se explicará la razón por la que hemos decidido identificarla con la figura del bufón medieval.

1 "JOSEPH (in Ps. lxxxi. 6).", *Jewish Encuclopedia* [en línea]. [Consulta: 29/05/24]. Recuperado de: <https://jewishencyclopedia.com/articles/8803-joseph>

2 MACÍAS-VILLALOBOS, Cristóbal (2011). "*El simbolismo de la oveja y su presencia en la obra de Picasso*". En *Virtuti Magistri Honos. Studia Graecolatina A. Alberte septuagesimo anno dicata*. MACÍAS-VILLALOBOS, Cristóbal; NÚÑEZ ROMERO-BALMAS, Salvador (eds.). Zaragoza: Libros Pórtico, pp. 187-235.

3 ASZYK, Urszula (2022). "El carácter y función del personaje de María Josefa en *La Casa de Bernarda Alba*, o la locura como recurso dramático". En *Studia Iberystyczne*, vol. 22, pp. 65-84, p. 73.

4 DOMÉNECH, Ricardo (1985), "Símbolo, mito y rito en *La Casa de Bernarda Alba*". En "*La casa de Bernarda" Alba y el teatro de García Lorca*. DOMÉNECH, Ricardo (ed.). Madrid: Cátedra, pp. 187-209, p. 200.

5 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 72.

6 Ibid.

7 Por ello en el tercer acto María Josefa habla de su hija como "Bernarda, / cara de leoparda". Ibid., p. 139.

LA PONCIA

El nombre del ama de llaves está íntimamente relacionado con la figura de Poncio Pilatos, teniendo "en común con éste la tendencia a lavarse las manos de toda decisión importante, y el ser «gobernadora», aunque en su caso sólo de asuntos domésticos"[1]. Otros autores han sostenido que la función de La Poncia en la obra no es equivalente a la de Pilatos, pues "dista mucho de ese «lavarse las manos»"[2]. No obstante, nosotros si lo sostenemos, pero no solo partiendo del estudio semántico, sino desde el apoyo que nos ofrece el análisis textual y psicológico del personaje.

La similitud semántica del nombre es evidente. Pilatos fue el procurador de Roma, o representante de las instituciones del gobierno romano, en Jerusalén en tiempos de Jesús. Durante su gobierno, Pilatos se lavó las manos y no proclamó la sentencia de Jesús de Nazaret, ya que todos los asuntos de índole religiosa relacionados con la perturbación del orden público debían ser juzgados por el sanedrín (la asamblea o consejo de sabios y rabinos que se organizó en las ciudades de todo el territorio de Israel durante el periodo del Segundo Templo). Destacamos este hecho, porque Pilatos pudo haber salvado a Jesús de morir crucificado, pero decidió abstenerse del juicio. Lo mismo sucede en *La casa de Bernarda Alba*. La Poncia está al corriente de los encuentros que están teniendo lugar entre Adela y Pepe el Romano. Podría haber advertido a Bernarda, podría haber evitado que se desarrollara la explosión catárquica del drama en el que todas se enteran, podría haber salvado a Adela del suicidio por ahorcamiento si hubiera insistido en contarle la verdad a Bernarda, pero no lo hizo. La Poncia también se lavó las manos.

1 BACIA, Rubia (1965). "El realismo mágico de *La casa de Bernarda Alba*". En *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, pp. 385-398, p. 388.

2 ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1992). "La Poncia, personaje esencial en *La casa de Bernarda Alba*". En *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica,* Nº 16, pp. 155-164, p. 156.

PRUDENCIA

En lugar de desarrollar un estudio etimológico del nombre, vamos a comentar algunos aspectos de índole simbólica con relación a este personaje. Prudencia es la única mujer, y la única persona, que Bernarda deja entrar en su casa durante el periodo de luto. Esto se debe a una sencilla razón: Prudencia es ciega. Se trata de una mujer que no puede contar lo que pasa dentro de la casa porque no está dotada con el don de la visión. No puede ver cómo la abuela está encerrada, no puede ver las caras de asfixia y angustia de las hijas, no puede ver lo que se está cociendo entre las paredes, etc., solo puede sentirlo. Prudencia es la invitada de Bernarda en la cena que tiene lugar la noche en la que Adela va a suicidarse, es decir, en la última cena de todas las hermanas. Durante esa cena, se produce un momento en el que siente las coces del caballo Garañón que se encuentra en el corral. El caballo en la literatura lorquiana es el símbolo de la masculinidad por excelencia. Aquí debemos detenernos para comentar un par de apuntes relacionados con la sexualidad del drama y del personaje de Bernarda. El segundo está relacionado con Prudencia.

Hay dos momentos de la obra donde se hace alusión explícita a la sexualidad de Bernarda. El primero se produce en el primer acto, cuando Bernarda está a punto de ponerse a orar con sus hijas y les dice que las mujeres no deben mirar a los hombres en la iglesia. En ese momento la Poncia la insulta en voz baja: "¡Sarmentosa por calentura de varón!"[1]. Poncia hace alusión a la sarna, una enfermedad de la piel que provoca picor. Está denunciando que Bernarda arde en deseos rabiosos de tener relaciones sexuales.

El segundo momento en el que se explicita la sexualidad de Bernarda es con Prudencia, en la escena de la cena. Ella le pregunta por su marido y Prudencia le dice que "Ya sabes sus costumbres. Desde que se peleó con sus hermanos por la herencia no ha salido por la puerta de la calle. Pone una escalera y salta las tapias del corral"[2] . Bernarda responde "Es un verdadero hombre"[3] . Tal comportamiento no hace más que retratar a un hombre ciertamente deshonrado, un hombre que no se atreve a salir por la puerta de su casa. Sin embargo, llama la atención la respuesta de Bernarda, una mujer supuestamente obsesionada con el honor y el respeto. A través de esta respuesta podemos inferir que el marido de Prudencia podría haber sido un antiguo amante de Bernarda.

1 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 43.

2 Ibid., p. 119.

3 Ibid.

CRIADA

La criada no tiene nombre, pero es un personaje fundamental dentro del drama. Ella fue la amante de Antonio María Benavides, el difunto marido de Bernarda. Podemos leerlo en el primer acto, cuando en pleno rezo le asegura que "¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!"[1]. Su personaje no tiene nombre porque su rol es genérico, funciona como un arquetipo universal, ya que no importa quién sea. Cualquier mujer en su posición hubiese sido la amante del marido en aquella sociedad clasista. Recordemos que el derecho (no escrito) de pernada, se trataba de un antiguo derecho de origen feudal que confería el derecho a los señores de las casas y los terrenos a mantener relaciones sexuales con su servicio. También es curioso que hable del corral como el punto de encuentro sexual en el que se encontraba con Antonio María Benavides, ya que el corral será también el lugar en el que Adela se verá a escondidas con Pepe el Romano.

1 Ibid., p. 39.

2.3. ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA ROMÁNICA RELIGIOSA COMO MOTIVO DE LA ESCENOGRAFÍA

2.3. ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA ROMÁNICA RELIGIOSA COMO MOTIVO DE LA ESCENOGRAFÍA

En este apartado, vamos a proceder a realizar una documentación de edificaciones pertenecientes al medievo en la Península Ibérica. El estudio se centrará en la arquitectura románica religiosa a través del estudio referencial de fuentes como *Historia del Arte 18, El Arte románico* (Isidro G. Bango, 1989), *Arte medieval I* (Isidro G. Bango/ Concepción Abad, 1996) y *El románico en España* (Isidro G. Bango Torviso, 1992). Se propondrá como punto de interés las siguientes iglesias: San Martín de Fromista, San Jaime de Frontanyá y Santa María de Obarra. Esta investigación se utilizará para la elaboración de la escenografía teatral.



San Vicente de Cardona, Barcelona. Nave Central vista desde el Oeste.





San Jaime de Frontanyá, Barcelona.

El comienzo de este arte monumental coincide con una profunda reforma monástica de las ordenes monásticas de Cluny, Gorze y Brogne que renuevan las formas de la liturgia, al mismo tiempo que introducen practicas benedictinas. Esta reforma que trae consigo la expansión de la internacionalidad de formas artísticas del románico concretamente desde Italia hasta Borgoña y Cataluña, alcanzando la Normandía, entre la segunda mitad del siglo X hasta finales del siglo XI. Las manifestaciones del considerado *Primer románico*[1] se producen en la península entre Galicia y el Pirineo en la segunda mitad del siglo X, "por el camino que une los reinos hispanos entre sí y con Europa, por el mismo camino que empiezan a frecuentar con más insistencia los peregrinos a Compostela, y dónde se encuentran los centros neurálgicos del poder" [2].

El arte de este primer románico es eminentemente monumental. No hablamos de la existencia de una plástica figurativa en pintura hasta el último cuarto del siglo XI, pero si poseemos ciertos ejemplos de esculturas monumentales, más allá de las edificaciones. ¿Cuáles son entonces los elementos más característicos de este arte monumental que inspira nuestra apuesta escenográfica? Según expresa Isidro G. Bango, la forma de las iglesias románicas en la península representan dos tipos básicos:

> *[...] los populares y sencillos edificios de una nave y una preside semicircular, totalmente abovedado; los de tres naves con tres ábsides semicirculares, el central más ancho, también este tipo se presentará con bóvedas en todos sus espacios*[3].

Asimismo, el primer románico constituye el comienzo de una técnica constructiva de los canteros a través del trabajo en la estructura pétrea que se extenderán por castillos e iglesias. La ornamentación se caracteriza por la austeridad de los muros, aunque también se emplean fajas y arcos sobre el paramento dando lugar a arcadas que rasgan el muro. El sistema de cubierta de los espacios románicos se caracteriza por sus fórmulas abovedadas, que se encuentran por primera vez en las criptas de los edificios carolingios, aunque en España, en la época prerrománica, ya encontrábamos algunos edificios de cierta envergadura abovedados.

El monasterio de **San Jaime de Frontanyá**, Barcelona, es un claro ejemplo de la estructura arquitectónica del primer románico. A finales del XI se estableció en él una comunidad de canónigos de San Agustín, mientras el edificio se estaba construyendo. Actualmente solo se conserva la iglesia, que posee una sola nave, tres ábsides y el transepto: "la torre octogonal del cimborrio se yergue en el centro del crucero que, a su vez, articula los tres ábsides"[4].

Lo que sirve de inspiración de esta iglesia para nuestra propuesta escenográfica son sus proporciones geométricas, los juegos de los prismas octogonales que constituye la torre central, sus amplios y gruesos muros pétreos, el blancor de su piedra, etc. También cautivan sus pequeñas ventanas situadas en la parte superior de las paredes en el comienzo de la nave central y en los laterales de la misma. Según el historiador de las religiones Mircea Eliade, los *espacios sagrados* (iglesias, catedrales, mezquitas, sinagogas, templos, tiendas chamánicas, estructuras sacrificiales, etc.) son lugares del mundo que nos sacan de este mundo, porque tratan de inducir un estado sensitivo en el hombre que le transporte a otra realidad[5]. En este sentido, la arquitectura románica es un perfecto ejemplo de alteración de los sentidos. Cuando nos adentramos en uno de estos edificios la luz se atenúa (pues solo se deja pasar la estrictamente necesaria a través de las pequeñas ventanas superiores), la resonancia producida por la geometría de los muros hace que los sonidos reverberen de otra manera, se alteran nuestras sensaciones térmicas, etc. En definitiva, son espacios que alteran nuestra percepción fenoménica del mundo y tratan de hacernos salir de él. Alcanzar un estado sagrado es más sencillo desde un espacio que favorezca a dicho estado.

1 Término empleador por primera vez por el historiador catalán Puig i Cadafalch en el siglo XX refiriéndose a "una escuela arquitectónica que ocupaba parcialmente la Europa latina y germánica". BANGO TORVISO, Isidro G. (1989). *Historia del Arte 18. El Arte románico.* Madrid: Historia 16, p. 8.

2 Ibid., p. 74.

3 Ibid., p. 12.

4 BANGO TORVISO, Isidro G. (1992). *El románico en España*. Madrid: Espasa Calpe, p. 58.

5 Acerca de la estructura del espacio sagrado en contraposición al espacio profano, dice el autor: "El hombre ansia situarse en un «Centro», allí donde exista la posibilidad de entrar en comunicación con los dioses. Su habitación es un microcosmos; su cuerpo, por lo demás, también lo es". ELIADE, Mircea (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, p. 126.

Esta misma alteración se produce cuando hablamos de la estructura arquitectónica de **Santa María de Obarra**, Huesca. La iglesia, finalizada en el siglo IX, constituye la parte más antigua del centro monástico del condado de Ribagorza. Esta obra muestra irregularidades en la precisión arquitectónica del estilo, pero no por ello deja de ser importante. Por ejemplo, la planta del templo ya da muestra de las irregularidades en el planteo del edificio sobre el rocoso y complejo terreno. Desde un estudio básico, diremos que se conforma por "tres ábsides semicirculares, sin tramo recto, prolongados en otras tantas naves de siete tramos"[6]. La nave se vence sobre las colaterales, pero para estructurar los parámetros "se recurre a las lesenas, los arquillos y las saeteras de doble derrame".[7]

Lo que más llama la atención de la edificación de Obarra, es su horizontalidad. La iglesia inspira pesadez, sofoco y ávida gravedad. Se trata de la constitución de un edificio que parece sostener una masa desparramada que, inevitablemente, da lugar a irregularidades. Esto nos conduce a pensar en el sofoco de las hermanas de la casa viviendo en "verano interminable", como dice Martirio, donde las paredes son tan gruesas que parece que se les van a caer encima. La misma sensación se obtiene al entrar o contemplar desde fuera la iglesia de Santa María de Obarra.

La última iglesia que traeremos a colación es **San Martín de Frómista**, Palencia, una iglesia situada en el camino de Santiago. Comenzó a construirse hacia el final del siglo XI. Durante el siglo XIX sufrió una gran intervención restauradora[8], pero no por ello resulta menos interesante. Posee tres naves con tres ápsides semicirculares, en cuyo centro se sitúa un cimborrio octogonal. Fascina por su altura para tratarse de una estructura románica y por la cúpula interna que posee sobre las trompas. Las pilastras o columnas externas adosadas a los muros de la catedral inspiran sensación de encierro, como si se trataran de los barrotes de hierro de las ventanas de la casa de Bernarda. Las pilastras confieren una sensación de contención del edificio, una detención de la expansión de las paredes mismas. Esa es la función que poseían los barrotes en las ventanas de la casa de Bernarda, pues servían de contención para que sus hijas no pudieran "desparramarse" hacia el mundo exterior. Como vemos, se trata más bien de una intención de aparentar, aislando y conteniendo, en lugar de proteger a las hijas de los peligros que el mundo externo pudiera depararlas.

6 BANGO TORVISO, Isidro G. (1992). Op. cit., p. 145.

7 Ibid., p. 145.

8 BANGO TORVISO, Isidro G. (1992). *El románico en España*. Madrid: Espasa Calpe, p. 240.





Santa María de Obarra, Huesca.







Santa Martín de Frómista, Palencia.

2.4 ANÁLISIS DE PROPUESTAS ESCENOGRÁFICAS Y DE VESTUARIO DE ***LA CASA DE BERNARDA ALBA***

2.4 ANÁLISIS DE PROPUESTAS ESCENOGRÁFICAS Y DE VESTUARIO DE *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

Contemplamos el vestuario teatral como la segunda piel del actor, no como una obra en sí misma, aunque se da el caso de vestuarios grandiosos adecuados al contexto de la obra y que aun no superando al intérprete se convierten en verdaderas piezas de arte, sino que se trata de un acompañante. Entendiendo esto así, nos referimos al vestuario como aquello que va a aportar un impulso en el actor para convertirse en el personaje.

El éxito de Bernarda no es escaso, es una de las obras más interpretadas y de mayor prestigio a nivel mundial. Lo que evidencia el amplio repertorio de representaciones y versiones que se han hecho este último siglo. Entre ellas, se destacan en este proyecto aquellas que despiertan en el creador un deseo de acercamiento tanto a nivel interpretativo como material en diseño de vestuario y escenografía, así como la versión en balé de Mats Ek: *Bernarda´s Hus*.

2.4.1 COMPAÑÍA CULLBERG, BALLET DE MATS EK: *BERNARDA´S HUS*

En 1978 se estrena una versión en ballet dirigida por el coreógrafo Mats Ek acompañado de la prestigiosa compañía sueca de danza Cullberg[1]. Una propuesta de danza cuanto menos contemporánea que anula todo lazo de formalidad y adecuación y plantea una nueva Bernarda desde la locura de la expresión creativa. Por ello nos encontramos con una inspiración en la obra, no una representación teatral en sí.

Cabe destacar, aun no siendo la interpretación parte de nuestra investigación, detalles de la propuesta que elevan la labor actoral -y con ello la calidad de las prendas y el entorno en el que se desenvuelven-, entre ellos la palabra de Lorca: El diálogo desaparece por completo a dos excepciones muy concretas en las que habita un intercambio de palabras casi incomprensibles entre gritos y voces al unísono. Por ello el baile se convierte en el lenguaje entre los personajes.

En el diseño de vestuario y escenografía encontramos a Marie-Louise Ekman[2], artista que destaca por su intensa carrera teatral como diseñadora de prendas para teatro y cine; decorados, directora y cineasta, además de ejercer como artista plástica[3]. En la composición de *Bernarda´s Hus* podemos observar su gran dominio en la elaboración de trajes para este campo. La verdadera grandeza de este vestuario reside en la necesidad de movimiento de los bailarines, pues se requiere una mayor flexibilidad y arco de actividad que en el teatro.

1 Página web CullBerg. “About Cullberg” [en línea]. [Consulta: 29/01/24]. Recuperado de: <https://cullberg.com/en/about-cullberg/>.

2 Página web CullBerg. “Bernardas Hus” [en línea]. [Consulta: 29/01/24]. Recuperado de: <https://cullberg.com/archived_performance/bernardas-hus/>.

3 EKMAN, Marie Louise. “CV” [en línea]. [Consulta: 29/01/24]. Recuperado de: <http://www.marielouiseekman.com/cv/>.

Vestuario de *Bernarda´s Hus:*

En cuanto al vestuario lo primero que llama la atención es que frente a una adaptación tan contemporánea y una representación tremendamente surrealista encontramos un diseño algo más tradicional, atemporal y fiel a un contexto como es las décadas de los años 30 y 40 en España. Aparece una aproximación a Bernarda desde un bailarín masculino y que sin embargo va vestido de mujer, luce entera de negro con un vestido de luto y el pelo recogido en un pañuelo. Mats Ek también juega con incorporar otro papel masculino en la interpretación de La Criada, aunque en este caso se presenta con un mono de trabajo azul ultramar, una camiseta blanca y unas deportivas. Las hermanas presentan vestidos negros que las cubren del cuello a los pies, aunque dejan deslumbrar unas medias de color blanco a juego con sus bailarinas, ajustado en torso y mangas y la falda con vuelo, todas ellas con el pelo recogido en un moño (gran influencia de peinado español de la época, esencialmente la España rural).

El único personaje que lleva color durante toda la obra es La Poncia, luciendo una falda magenta con un largo delantal blanco. El ojo derecho de Bernarda, que viaja entre la confianza y el recelo pero que indudablemente conoce todos los secretos de la casa. Puede ser que la presencia de color haga referencia a un verdadero control sobre las vidas de las hijas de Bernarda.

El famoso traje verde de Adela[1] aparece sutilmente a modo de pañuelo. Este es entregado a la joven en uno de los carnales encuentros que tiene con el prometido de su hermana.



Ilustración 1. Representación de *La casa de Bernarda Alba,* en la Ópera de París, 2011. Dirección de Mats Ek. Imagen que muestra el vestuario de La Poncia.

1 "Se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños", dice Magdalena; "Tenía mucha ilusión con el vestido. Pensaba ponérmelo el día que vamos a comer sandías a la noria. No hubiera habido otro igual", dice Adela. GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 62 y 65.



Representación de *La casa de Bernarda Alba,* en la Ópera de París, 2011. Dirección de Mats Ek. Imagen que muestra el vestuario de Bernarda (en primer plano) y las cinco hijas (en segundo plano).



Representación de *La casa de Bernarda Alba,* en la Ópera Nacional de París. Dirección de Mats Ek. Imagen que muestra el vestuario de María Josefa y su hija Bernarda.

Si analizamos el vestuario de María Josefa, la abuela, este sí que supone un cambio flamante ante la común propuesta de una vieja demente que no se sabe bien si viste de blanco de novia o de camisón de noche. Ekman revuelve al espectador con un vestido azul cian, más corto que el resto y coronando el pelo con una flor roja (un anturio, aunque se examinan otros casos de tulipán en otras representaciones) con su tallo y hoja como si estuviese recién arrancada de la tierra. Cuando la abuela sale al escenario se mueve desgarbadamente, como si estuviera enseñando a sus nietas el poder que tiene sobre ellas (con ello no nos referimos a una posición de superioridad sino a la posesión de un conocimiento preciado del cual ellas carecen: de conocer lo que es ser libre), de recuperar su libertad arrebatada.

Es importante subrayar la presencia de Pepe el Romano en esta manifestación escenográfica. Hablamos de un personaje que, aun no teniendo texto, sale a escena en tres ocasiones. El vestuario está magníficamente escogido para este tremendo seductor: un traje chaqueta de rayas azul marino, sin falta de sombrero –símbolo de educación y diferenciación en clases altas y medias– de color blanco con cinta negra, además de unos zapatos estilo Oxford marrones y blancos –que también hacen alusión la clase–. A simple vista vemos a un hombre de buen vestir, apuesto y digno de pedir la mano de un alma virgen, pero en realidad no es más que un gañán, un hombre que trabaja la tierra y que ha venido a conquistar, a conquistarlas a todas.

En última instancia, resulta interesante comentar el desnudo de Martirio. En una de las escapadas nocturnas dos personajes, es la abuela la que desviste a la martirizada arrancándole su camisón para descubrir un desnudo a modo de malla que recorre y simula su piel recreando un cuerpo femenino con sus pechos y su vello púbico. A continuación, Martirio comienza un baile que, siendo solitario, se convierte en un espectáculo de la libertad o el anhelo de ella, y quizás por la circunstancia del desnudo se esté hablando de la libertad en uno de los estados más puros.

Las prendas son de tejidos elásticos para facilitar el movimiento, a excepción del caso del traje de Pepe el Romano donde se muestra una mayor rigidez.

Escenografía de *Bernarda´s Hus:*

Centrándonos en la escenografía, encontramos que Ekman realiza un planteamiento de espacio con rasgos minimalistas y a la vez surrealistas. Conocemos dos espacios escenográficos, uno central donde se desarrolla la mayor parte de la obra y uno secundario en el que se manifiesta el encuentro entre los jóvenes enamorados. Este último se genera con la bajada de un telón rojo y blanco que marca el proscenio como nuevo espacio. El espacio central queda delimitado por una gran pared blanca que actúa como fondo, esta aparece acompañada de tres elementos estáticos en los que se repite un mismo patrón de estilo: se tratan de objetos pintados de negro, de una escala mayor que la usual y con aspectos sumamente distintivos como son la incorporación de la figura humana en el diseño del mueble. Concretamente, se distinguen tres objetos principales.

En primer lugar, examinamos un armario. Se trata de una posible alusión al armario de luna, regalo de bodas para Angustias y Pepe, o de una posible alusión al arca de bodas que Recibían todas las mujeres de la generación de Bernarda y Prudencia al casarse[1]. Este armario está formado por dos figuras que abrazan las puertas: una masculina y una femenina (aunque casi resultan andróginas), cuyas piernas constituyen los propios pies del mueble. En su interior se encuentra un ábside iluminado con una potente luz roja, una cruz y un Cristo en forma de muñeco. Claramente nos adentramos en una familia cristiana-católica y la presencia de la religión en la propia casa es evidente. No obstante, resulta interesante recalcar el acercamiento de Mats Ek hacia la religión y con ello, el lenguaje que crea entre Bernarda y Cristo. Este resulta con un baile en el que se desdibuja el límite entre adoración y acto sexual con lo divino. Interpretamos que se podría estar hablando de la figura de Jesús convertida en el amante de Bernarda, por lo que dicho baile podría ser la representación de la represión de Bernarda ante la sexualidad por su condición de viuda.

En segundo lugar, encontramos la gran mesa de comedor, –mueble alrededor del cual generalmente se desarrollan muchas de las actividades familiares y el caso en cuestión no se presenta como excepción–. En ella el factor que predomina son las patas, pues al igual que en el armario, constituyen una representación figurativa de piernas humanas. De entre varios de los momentos en los que los personajes interactúan con este objeto, recalcamos la comida entre la madre y las hijas donde la figura de La Poncia nuevamente subraya su poder dentro de la casa, dando de comer directamente de su mano a cada personaje, llegando a manipular incluso las manos de Bernarda



Representación de *La casa de Bernarda Alba*, en la Ballet Nacional y Ópera Noruega. Dirección de Mats Ek. Imagen que muestra el diseño del busto en primer plano y el armario en segundo plano.





Representación de *La casa de Bernarda Alba*, en la Ópera Nacional de París. Dirección de Mats Ek. Imagen que muestra el diseño de la mesa.

1 En el Acto III Bernarda le dice a Prudencia durante la cena: "Nosotras tuvimos arca". Ibid., p. 124.



Representación de *La casa de Bernarda Alba*, en la Ballet Nacional y Ópera Noruega. Dirección de Mats Ek. Imagen que muestra la escenografía, en concreto el uso de focos, luces y colores. (Se trata del suicidio de Adela, la última escena de la obra)

En tercer lugar, tenemos el busto, de también considerable tamaño, cuyo rostro nunca llegamos a vislumbrar, pues se ubica de espaldas al público. Todos estos objetos aparecen al principio de la obra resguardados por unas telas blancas que en dado momento son retiradas por La Poncia, como si se tratara de una casa que hubiese estado abandonada, olvidada por el paso del tiempo y descubierta y devuelta a la vida una vez levantado el telón.

Por último, se ha de subrayar el papel que marca la caja de color rosa, de la cual se deduce que representa la fortuna heredada por Angustias. Esta aparece en dos ocasiones: la primera en la pedida de mano y la segunda en el final de la obra en la boda (elemento incorporado por el director/coreógrafo), instante en el que se descubren las verdaderas intenciones de Pepe, la fortuna. Por tanto, resulta de los pocos objetos con función de utilería móvil y manejable en la escenografía.

Otro aspecto importante que comentar sería la iluminación, tal es su presencia que llega incluso a convertirse en personaje. El juego de color en el escenario es de gran importancia. Los colores cambian con las situaciones y varían entre el azul, el gris y el rojo. El escenario se tiñe de rojo en los momentos de mayor intensidad y agitación en lo sensorial, como el momento en el que la Poncia habla a las hijas sobre su marido, o como en el caso del cortejo entre Adela y Pepe el Romano: un baile de seducción cargado de sexualidad en el que el hombre tiembla de píe mientras ve bailar a la mujer. Mientras que, en el cortejo con Angustias, el escenario está teñido de azul y Pepe se encuentra sentado. En este momento le da un pañuelo verde a la hermana mayor, símbolo de su supuesto amor, de su promesa y se comprometen con este (se interpreta que este pañuelo, como objeto escenográfico, es el retrato que Pepe le entrega a Angustias y que más tarde roba Martirio). Es en el castigo de Bernarda a Martirio cuando la sala se pinta de azul. Como penúltimo color volvemos al rojo sangre con el suicidio de Adela.

Conclusión de la propuesta de Mats Ek

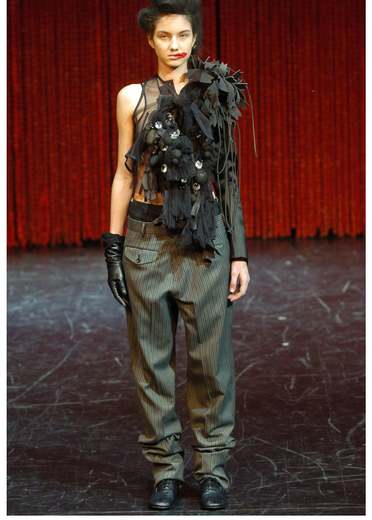
Es importante remarcar que los actores/bailarines utilizan el vestuario como medio para comunicarse, aún más encontrándonos con una versión en la que no se recita el texto. Con ello nos referimos a manejar las prendas como si fuesen parte de su personaje: tirando las telas, generando movimiento con las faldas, arrugando sus trajes… Esto lo podemos ver claramente al principio de la representación, cuando el personaje de Adela recoge su falda y la aprieta contra su sexo mientras se agacha y se le descompone la cara, a modo de frustración por la nueva cárcel instaurada y posiblemente como símbolo de su sexualidad oprimida. En sentido de todo lo que corresponde al espacio y por todo lo comentado, hablamos de una escenografía en la que no solo el actor se desenvuelve, sino con la que también interactúa.

Al revisar las fuentes digitales expuestas en línea sobre Bernardas Hus, se ha de tener en cuenta que las variaciones de escenografía que se hayan podido realizar dependen del lugar donde es representado, tamaño y dimensiones de los escenarios.

2.5. EL DISEÑO DE MODA COMO RECURSO PARA LA TEATRALIDAD Y EL DESARROLLO DE IMAGINARIOS SIMBÓLICOS:

En este apartado del proyecto se van a tratar diferentes diseñadores de moda y sus respectivas colecciones escogidas como motivo de inspiración en la creación del vestuario de La casa de Bernarda Alba.

En esta búsqueda de referentes, nos interesan prendas con las siguientes características: rasgos teatrales, juegos de texturas y tejidos, formas menos convencionales de ataduras y cierres como el uso de lazos o los ojales, influencias de atributos barrocos como las gorgueras, simbologías que hacen alusión al animal y prendas rígidas que aten al cuerpo como son los corsés. Estos elementos los encontramos en diseñadores de moda y de vestuario como son Rei Kawakubo, Eiko Ishioka o Alexander McQueen, los cuales van a ser nuestro motivo de análisis.







2.5.1. LA FANTASÍA DE REI KAWAKUBO

Comenzamos con nombrar a Rei Kawakubo, la creadora de Comme des Garçons que lleva deleitándonos con sus diseños desde hace más de 50 años[1]. En este análisis se la contempla como maestra de llevar la teatralidad a la moda, no en el sentido directo sino de tal forma que sus creaciones sirven tanto para vestir a personajes de cuentos y fantasías como para lucir la moda más sofisticada. Su manera de trabajar es meticulosa y delicada. Por estas razones, es una de las musas de este proyecto.

Nuestro punto de interés se encuentra en colecciones como la de ***Otoño 2004 Prêt-à-porter***, donde Kawakubo reconstruye, desde las formas clásicas, un nuevo imaginario. Lo principal que nos llama la atención y justamente lo que tomamos como sujeto de inspiración es, por un lado, las diferentes texturas que crea en las prendas que se ven en los diferentes tejidos y materiales que funcionan al unísono y, por otro lado, la variedad de volúmenes que se encuentran en las mangas de chaquetas y faldas. Concretamente, hablamos de un volumen que no es excesivo y que podríamos describir como "intermedio", de tal manera que no abulta el cuerpo de la modelo, sino que acentúa partes del cuerpo concretas, como los hombros o los brazos. Estas características son precisamente algunas de las que se pretende conseguir con el vestuario a elaborar.

Otro de los trajes destacar de Comme de Garçons es, el primer conjunto de la colección O***toño 2009 Prêt-à-porter.*** Este viene protagonizado por un vestido de tul repleto de capas que lo dotan de movimiento. Dicha prenda se presenta casi como una capa atada al cuello que cae libremente hasta las rodillas de la modelo.

1 Página web VOGUE. "DISEÑADOR Rei Kawakubo" [en línea]. [Consulta: 30/03/24]. Recuperado de: <https://www.vogue.es/moda/modapedia/disenadores/rei-kawakubo/58>.

Fall 2004, Prêt-à-porter. Comme de Garçons, Rei Kawakubo

Fall 2009, Prêt-à-porter. Comme de Garçons, Rei Kawakubo.







Spring 2002, Prêt-à-porter. Comme de Garçons, Rei Kawakubo

Por último, se destaca la colección de ***Primavera 2002 Prêt-à-porter***, en la que encontramos el color blanco como protagonista. La diseñadora japonesa nos presenta una pasarela con un estilo "muñeca de porcelana". Las faldas con vuelo, las texturas y fruncidos que aparecen en los cuellos que asemejan las gorgueras del Renacimiento español en la indumentaria femenina, también llamados alzacuellos en la época del Barroco y conocidos comúnmente como "lechuguillas". Otro aspecto para comentar son los lazos, que crean un juego de atar a la modelo y adornarla. Estos son elementos son inspiradores para el desarrollo de vestuario.



Felipe III de España (1578-1621). Atribuido a Andrés López Polanco



Detalle de La infanta Isabel Clara Eugenia (hacia 1598). Juan Pantoja de la Cruz. Museo del Prado, Madrid

2.5.2. EL VESTUARIO DE DRÁCULA DE EIKO ISHIOKA

Continuamos con Eiko Ishioka, diseñadora multidisciplinar que se desenvuelve en el mundo del cine, el teatro y la moda. Nos vamos a centrar en su trabajo de vestuario en la película *Bram Stoker´s Dracula* (1992), con el que ganó el Oscar a Diseño de vestuario en 1993[1].

En esta película encontramos nuestro foco de interés en la indumentaria de un personaje: la íntima amiga de la protagonista, Lucy Westenra. Una joven que, al ser mordida por un vampiro, es convertida y pasa a formar parte de los seres sobrenaturales. En esta escena, la actriz Sadie Frost luce un espectacular conjunto que la viste de novia vampiresa. Un tocado de volantes adorna su cabeza y esconde todo su cabello asemejándose a las veladuras o a los griñones de la Edad Media, aspecto que se consideraba como una "manifestación de [...] sumisión"[2] ante la figura del hombre. Además de este elemento, encontramos otra gorguera similar al estilo barroco que, en forma de encaje crea todo un abanico alrededor del cuello de la modelo. Centrándonos en el vestido, se observa que seguramente llevaría una gran enagua en el interior para crear el volumen necesario desde el pecho hasta el suelo. Por otro lado, el vestido luce unas mangas abullonadas y atadas a la altura del antebrazo, aspecto que recuerda a elementos renacentistas y a su vez a un estilo inocente. Estos componentes y la variedad de tejidos y texturas hacen que este traje sea en conjunto una gran fuente de inspiración para personajes como María Josefa.



Lucy Westerna en el vestuario de *Bram Stoker´s Dracula* (1992). Eiko Ishioka

1 *Bram Stoker's Dracula Wins Costume Design: 1993 Oscars*. Oscars. 65th Academy Awards, 1993. [en línea]. [Consulta: 30/03/24]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FmjRRNnY-YA>.

2 LÓPEZ SOLER, Mónica (2006). "Manifestaciones de la discriminación social de la mujer a través de la indumentaria. La velación y la división de géneros en la Edad Media". En *Actas del Congreso Internacional: Avanzando hacia la igualdad.* TAILLEFER DE HAYA, Lidia (coord..). Málaga: Diputación; Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer, D.L., pp. 137-146, p. 139.





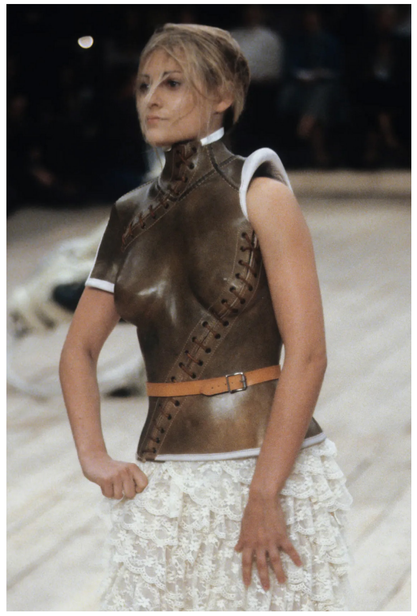
Retrato de una mujer (1430). Roger Van der Weyden

Lucy Westerna en el vestuario de *Bram Stoker´s Dracula* (1992). Eiko Ishioka





Spring 1999, Prêt-à-porter. Alexander McQueen



Spring 1999, Prêt-à-porter. Alexander McQueen



Imagen de corsé ortopédico

2.5.3. ALEXANDER MCQUEEN Y SU TEATRALIDAD EN PASARELA

Colocamos nuestro foco de atención en Alexander McQueen, diseñador que se ha convertido en uno de los grandes iconos de la moda contemporánea. Su estilo rompe con toda convencionalidad y los estándares del diseño. Es considerado como un verdadero artista que revolucionó el mundo de la moda a todos los niveles[1].

Nuestro análisis comienza con la colección de ***Primavera 1999 Prêt-à-porter***, una pasarela con una gran diversidad de trajes. Concretamente, nos vamos a centrar en aquellos donde las modelos visten unos corsés que se asemejan incluso a los utilizados en casos de escoliosis. Estos se caracterizan por su aspecto rígido y casi incómodo en el que se acentúan diferentes partes del torso (incluso parecen que imitan un modelado en cobre). El presente juego de asimetría también viene dado por los cierres de cintas o cuerdas visibles que unen los patrones. Este tipo de corsé ortopédico va a ser un punto de referencia para el personaje de Martirio.

Otra colección para destacar para la elaboración de este proyecto sería la de ***Otoño 2006, Prêt-à-porter.*** La propuesta de McQueen es una verdadera obra de arte, una aleación entre la moda clásica de los años 40, la vanguardia, la indumentaria barroca y todo un imaginario de simbologías que decoran los tocados de las modelos. El primer traje de la colección se compone de una sola pieza de un vestido con un cuello alzado con estilo de la gola del Renacimiento Inglés, unas mangas con patrón jamón que se ciñen al bíceps y se abren en las muñecas con diferentes encajes y un vestido con caída desde la mitad del pecho. Todas estas formas, además del juego de volumen creado por el bajo de la falda, van a ser motivos de interés e inspiración. El segundo traje es el conjunto 47, el famoso vestido de viuda *The Widow´s Weeds* en un rompedor color blanco roto. El protagonista de este traje es el tocado, en el que encontramos los cuernos de un venado/ciervo también de color blanco. La modelo aparece velada con un tejido bordado y traslúcido que permite reconocer perfectamente sus facciones. Estos factores van a suponer una fuente de inspiración para la máscara de carnero del personaje de la abuela en *La casa de Bernarda Alba*.

1 Página web VOGUE. "DISEÑADOR Alexander McQueen" [en línea]. [Consulta: 31/03/24]. Recuperado de: <https://www.vogue.es/moda/modapedia/disenadores/lee-alexander-mc-queen/162>.



Fall 2006, Prêt-à-porter. The wWidowá Weeds. Alexander McQueen



Conclusión de los referentes de moda

Todos los autores mencionados (Rei Kawakubo, Eiko Ishioka y Alexander McQueen) son artistas cuyas creaciones tienen influencia tanto en la forma de trabajar como en la forma de soñar a los personajes de esta obra teatral. Características como la variedad de texturas, las formas y pliegues, la influencia de las gorgueras o el vestir a la mujer suponen verdaderos referentes.

3. DESARROLLO

En esta sección se describen las fases del desarrollo creativo en la creación de la propuesta escenográfica y de vestuario de la obra teatral *La casa de Bernarda Alba*. En primera instancia, se expone una síntesis del apartado del "Estado de la Cuestión", en el que se resumen los aspectos esenciales de la investigación teórica, los cuales funcionan como base y referencias para la elaboración del proyecto. Posteriormente, se expone el desarrollo de la propuesta escenográfica y de indumentaria con sus respectivas bases teóricas, procesos de producción y formalización.

3.1 RESUMEN FINAL DEL ESTADO DE LA CUESTIÓN:

La casa de Bernarda Alba, una revolución orientada sobre todos los ejes de La rueda del Caos, una obra cargada de actualidad que toca temas sociales como son la prostitución, conductas sociales, el encarcelamiento del cuerpo y del alma, la lucha por la libertad, el despertar de la sexualidad, etc. Es una clara representación de la vida en la España rural en la primera mitad del siglo XX y del imaginario lorquiano. El drama constituye la caricatura de familia que se encierra y es encerrada con motivo del duelo del padre.

En lo que refiere al análisis etimológico y a la caricatura de la personalidad de los personajes, hemos de decir que hemos conseguido perfilar el encuentro con algunos aspectos simbólicos relacionados con la Pasión de Cristo. Hemos visto cómo la elección de ciertos nombres guarda en Lorca un sentido concreto, tal y como es la relación entre Bernarda y San Bernardo de Claraval, Magdalena y María de Magdala, La Poncia y Poncio Pilatos, etc. Asimismo, hemos podido entender algunos de los aspectos definitorios de cada una de las mujeres al relacionarlos con la simbología lorquiana a través de un análisis textual del libreto de la obra.

El apartado del análisis de la arquitectura religiosa románica en España nos ha servido como referencia para el consecuente desarrollo de la apuesta escenográfica que se realiza en el punto tres. La arquitectura románica, y la conformación del espacio sagrado de las iglesias del siglo XI y XII, se caracteriza por su austeridad, por la anchura de sus muros, la robustez de sus estructuras, la pequeñez de sus ventanas, la presencia del silencio en el interior de los edificios, la ausencia de luz, etc. Todos estos aspectos han sido analizados al hablar de las iglesias de San Martín de Fromista, San Jaime de Frontanyá y Santa María de Obarra para sacar de ellos los aspectos cruciales de la propuesta escenográfica que se pretende abordar. Esta estará inspirada en la deconstrucción de una catedral románica, donde la contención de la estructura por fin se desborde.

El último apartado analizado ha constituido el de los antecedentes de la moda: Rei Kawakubo, Eiko Ishioka y Alexander McQueen. En todos ellos se encuentran puntos de conexión como la influencia de la indumentaria barroca, juegos de texturas y fruncidos. Además, se observan otros puntos de interés como son los cierres, prendas pegadas al cuerpo en forma de corsés o prendas que, por el contrario, presentan mucho volumen y aire. Pero todo este estudio concluye en la búsqueda de la teatralidad en la moda, aspecto que funcionará como inspiración en la formalización del proyecto.

3.2 PROPUESTA DE INTERVENCIÓN:
ECOS DEL REDIL

Ecos del Redil es un proyecto artístico que propone un nuevo vestuario y escenografía para el drama teatral *La casa de Bernarda Alba*, escrita en 1936 por el dramaturgo granadino Federico García Lorca y publicada en Buenos Aires en 1945.

La trama de la obra se desenvuelve alrededor de la muerte del padre, desde la cual se instauran ocho años de luto dentro de la casa de la Familia Alba. Un luto que tradicionalmente se ha expuesto coronado de negro y que por el contrario se muestra en este proyecto desde una nueva perspectiva, un luto protagonizado únicamente por el color blanco. Este color viste tanto a las prendas como al escenario.

En esta propuesta se diseña el vestuario de diez de las figuras más relevantes en la obra teatral, llegando a confeccionar tres de ellos. El diseño de la indumentaria viene inspirado por un estudio minucioso de la personalidad y el origen etimológico de cada uno de los personajes. Asimismo, la narrativa del vestuario se ve marcada de manera formal y simbólica por dos conceptos: lo rígido y lo fluido. A partir de un análisis del texto de Lorca, se relaciona el encarcelamiento de los personajes, que representa lo rígido, o un afán por la libertad, que hace alusión a lo fluido.

Por otro lado, el espacio escenográfico aparece influenciado por la arquitectura religiosa del Románico y el concepto de convento de clausura en el sentido formal de los barrotes y las verjas que separan la realidad exterior del encarcelamiento dentro de la casa Alba.

Este trabajo funciona en colaboración con el reparto actoral de la compañía de Teatro Tribueñe. De esta manera los trajes están destinados a un actor en concreto, creando una colección que se caracteriza por su exclusividad y finalidad artística.

En este apartado se argumenta el desarrollo de la propuesta escenográfica y la de vestuario. En él se muestran las descripciones conceptuales y la base teórica del proyecto que incluyen la propuesta narrativa, seguido del trabajo de campo donde se especifican cada uno de los procesos llevados a cabo en la elaboración tangible del proyecto, así como los bocetos y las primeras ideas, las cartas de colores y materiales, diseño de la maqueta del decorado y del vestuario de los personajes, creación de fichas técnicas, patronaje y confección de las prendas, la elaboración en 3D del espacio escenográfico…

3.3 DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA PARA *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

3.3 DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA PARA *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

TRABAJO DE CAMPO

3.3.1 DESARROLLO CONCEPTUAL Y BASE TEÓRICA

En el trabajo de campo se encuentran todos procesos pertenecientes a la creación y formalización de la escenografía. Dichos procedimientos aparecen fundamentados en relación el marco teórico, el estudio de la obra y la dirección de la propuesta. Entre los procedimientos encontramos el proceso de bocetaje y planteamiento de ideas, la construcción de una maqueta, la elaboración del modelado 3d de la propuesta escenográfica… Aspectos que se muestran de manera descriptiva y con documentación fotográfica.

3.3.2 INSPIRACIÓN, BOCETOS E IDEAS

El presente estudio pretende realizar una propuesta escenográfica de la obra, partiendo de un análisis de las descripciones que el autor realiza sobre el espacio en el que se desarrollan las escenas. Para ello leamos las siguientes acotaciones introducidas al comienzo de los tres actos:

Acto primero:

Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas.

Acto Segundo:

Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios. Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas, cosiendo.

Acto tercero:

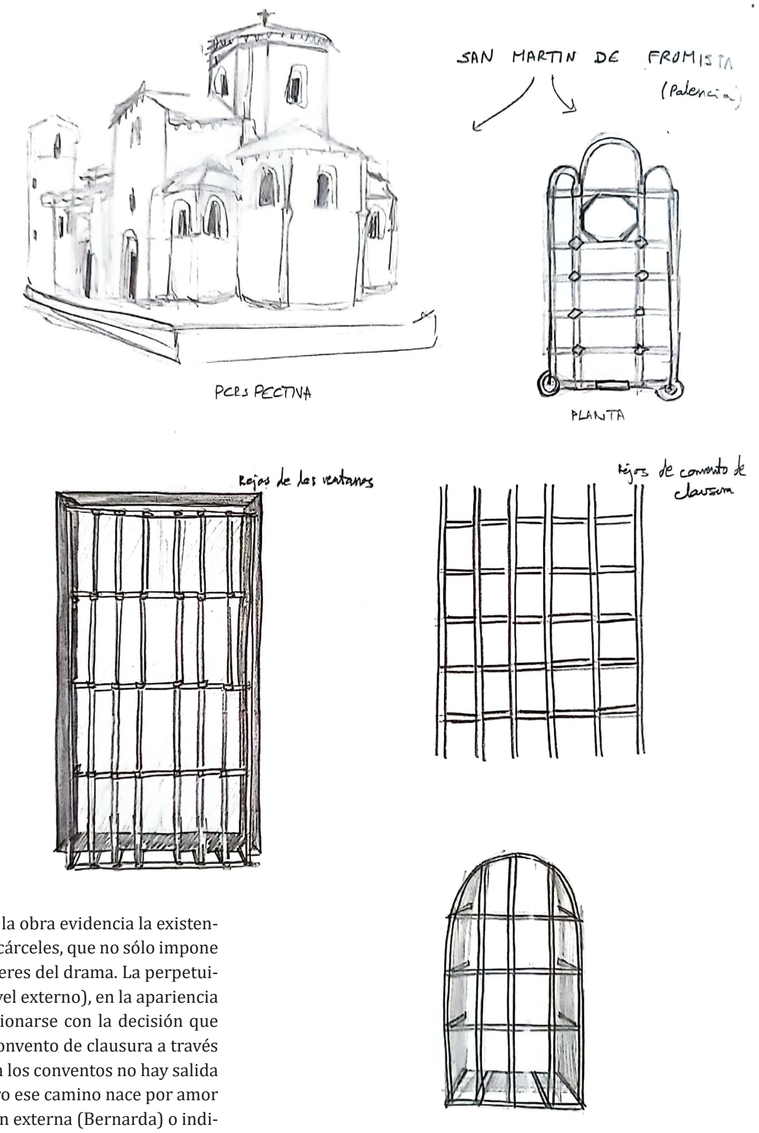
Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas, iluminadas por la luz de los interiores, dan un tenue fulgor a la escena. En el centro, una mesa con un quinqué, donde están comiendo Bernarda y sus hijas. La Poncia las sirve. Prudencia está sentada aparte.

El silencio y la simplicidad son dos de los factores que más nos interesan. Estos conceptos nos llevan a tomar inspiración del estilo arquitectónico propio del románico español para realizar una propuesta escenográfica, centrándonos concretamente en la arquitectura religiosa. Este es un estilo caracterizado por su austeridad y serenidad. Los muros gruesos que sostiene las iglesias, catedrales, abadías y monasterios del románico, los arcos que recorren sus techos, las ventanas pequeñas[1] que dejan pasar focos de luz, etc., remiten a las de la casa de Bernarda.

La simplicidad se conseguirá a través de la elección del color blanco como color protagónico de la propuesta de escenografía, compuesta por paredes, suelos y columnas que se entrelacen. La intención de la propuesta es que el actor cree un juego de movimiento entre las columnas, un halo de misterio desde las ventanas, para que se alcance a producir un estado de mímesis entre el actor y las paredes. Personaje y casa aspiran a convertirse en una unidad.

Se establecerá una comparación entre la acotación lorquiana y los conventos de clausura (lo que nos lleva a recurrir a la arquitectura religiosa). Como hemos mencionado anteriormente en el apartado "La cárcel o la condena de la libertad", los personajes femeninos toman una decisión a la hora de permanecer en la casa y no escapar (salvo Adela en la última escena, cuando se muestra decidida a escapar con Pepe el Romano). Bernarda encierra a sus hijas y con ello establece una cárcel (que como vimos se trata de una prisión tripartita, que se bifurca en la cárcel social, la apariencial y la individual). Aunque exista la posibilidad de escapar, ya que las puertas del corral se encuentran permanentemente abiertas, ninguna de las hijas osa dar un paso

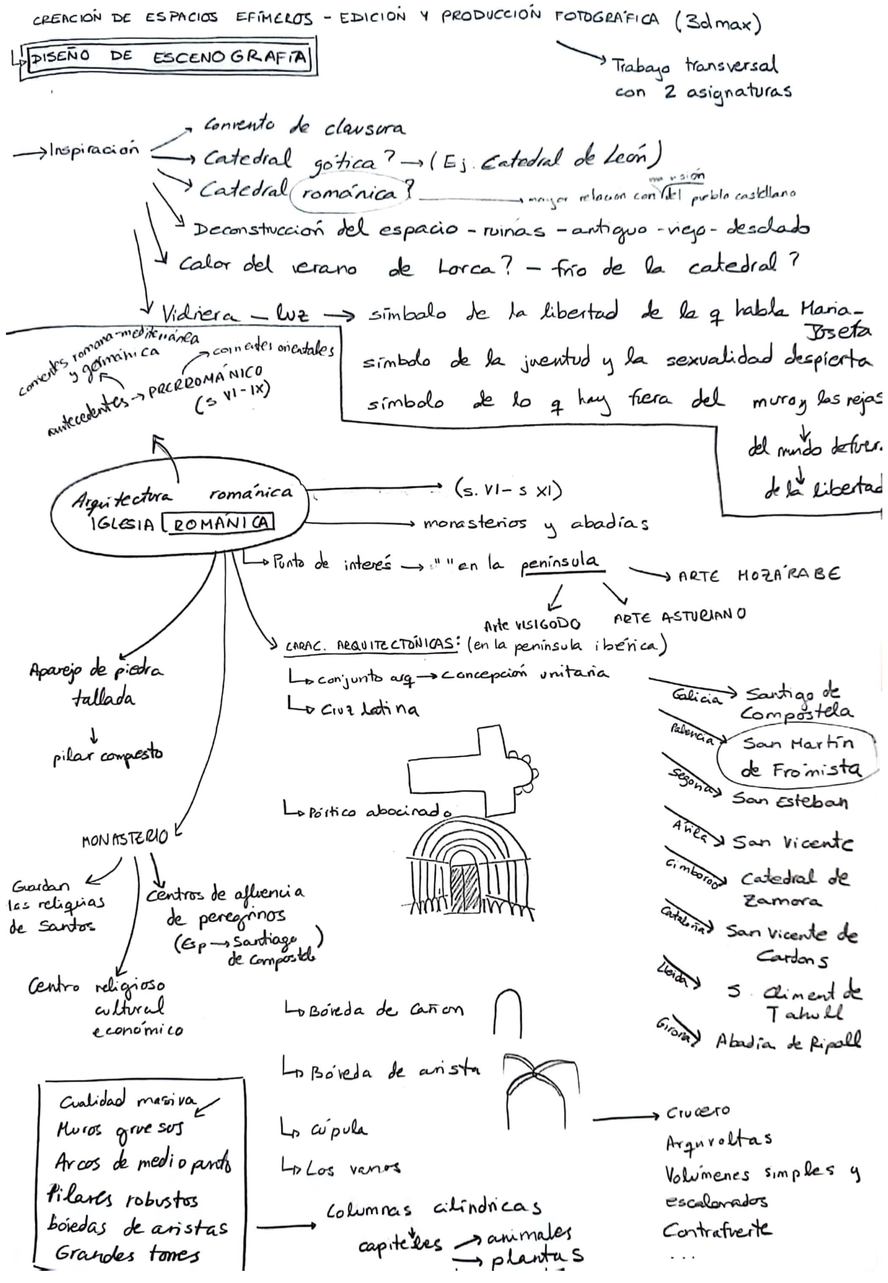
1 Ventanas que suponían el punto de escape de las hermanas, ventanas por las que se hablaba con los hombres a modo de cortejo, ventanas pequeñas y cerradas por los barrotes que se ponen en el periodo de luto.



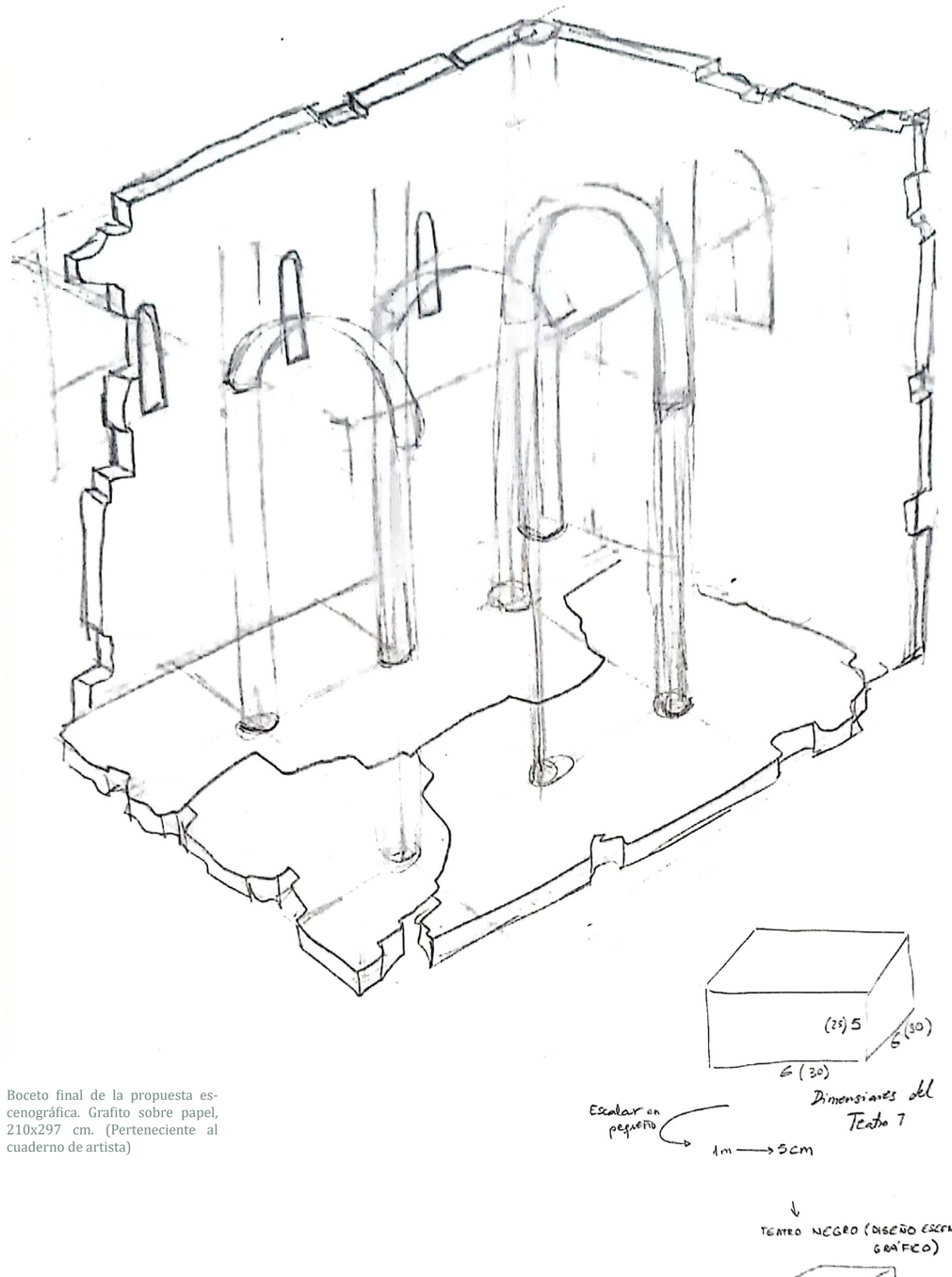
Bocetos para la elaboración de la propuesta escenográfica. Grafito sobre papel, 210x297 cm. (Pertenecientes al cuaderno de artista)

más allá de los muros. Por lo tanto, la obra evidencia la existencia de un juego entre los niveles de cárceles, que no sólo impone Bernarda, sino cada una de las mujeres del drama. La perpetuidad de permanecer en la casa (a nivel externo), en la apariencia y en la cárcel interior, puede relacionarse con la decisión que toman las monjas al entrar en un convento de clausura a través de la pronunciación de los votos. En los conventos no hay salida aparente hacia el mundo social, pero ese camino nace por amor y vocación a Dios, no por imposición externa (Bernarda) o individual (cada una de ellas).

La propuesta escenográfica pretende configurarse a través de la presencia de altos muros blanquecinos en los que las ventanas apenas puedan alcanzarse. Dichos muros deberán recordarnos a la arquitectura religiosa románica. Las gruesas paredes de estas estructuras que confieren un espacio sagrado, como veremos más adelante, imponen una barrera con respecto al mundo social exterior. La idea principal es transformar ese espacio sagrado (iglesia) en la casa de Bernarda, lo que constituye una cárcel para todas y cada una de ellas. Por ende, esta escenografía trata de escenificar la desesperación de las hijas, así como su deseo por salir y su incapacidad de poder llevarlo a cabo.



Investigación, inspiración y bocetos para la elaboración de la propuesta escenográfica. (Pertenecientes al cuaderno de artista)



Boceto final de la propuesta escenográfica. Grafito sobre papel, 210x297 cm. (Perteneciente al cuaderno de artista)

3.3.3 CREACIÓN DE LA MAQUETA

En esta fase del proceso creativo se lleva a cabo la construcción de una maqueta de la propuesta escenográfica.

Dicha maqueta es realizada a pequeña escala para obtener una mayor visión espacial y entender el espacio con el que se pretende trabajar, siendo este las instalaciones del Teatro Tribueñe.

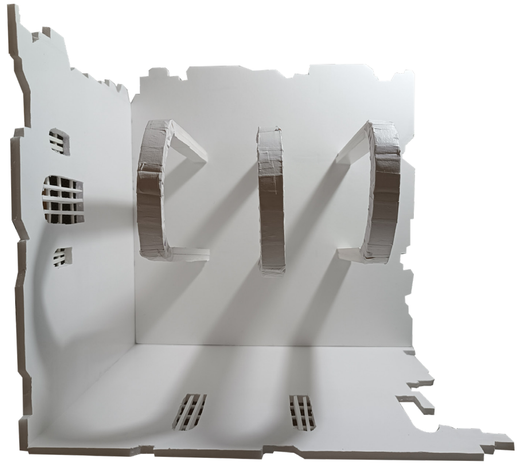
Se presenta un espacio tridimensional apoyado en dos paredes y un suelo. En él encontramos tres elementos que funcionan casi como personajes de la obra, o más bien como protagonistas de la escenografía, estos son los tres arcos centrales apoyados sobre tres pares de columnas. Asimismo, las paredes aparecen de-construidas y en ellas encontramos seis ventanas. Dichos elementos funcionan como el único medio que tienen las hijas para comunicarse con el exterior, su única vía de escape, su único respiro y sin embargo, estas muestran un encarcelamiento evidente a modo de barrotes.

En lo referente a la elaboración del prototipo, el material utilizado es cartón pluma de 1cm de grosor, pintura acrílica blanca y diferentes medios de pegado. Para el cortado del cartón se han utilizado *cutters* y cuchillas de diversos filos. La muestra se realiza sobre un material liso que no da pié a ningún tipo de rugosidad o textura, de esta manera se puede ver el funcionamiento de las luces sobre las paredes y los arcos.

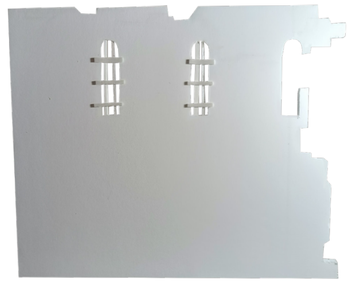
Las dimensiones de la maqueta son de 30x30x25 cm.



Vista en perspectiva de la maqueta.



Vista en planta de la maqueta.



Vista trasera (cara a cajas)



Vista del lateral izquierdo(cara a cajas)



Vista del perfil izquierdo de la maqueta.



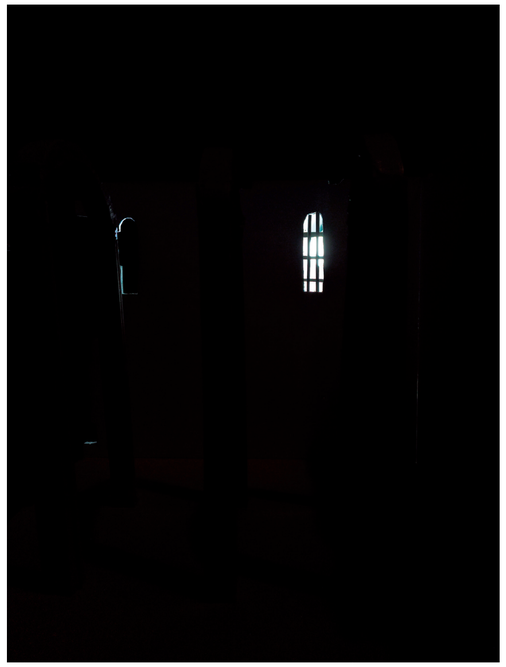
Vista del perfil derecho de la maqueta (cara al público).





Fotografía artística de la maqueta. Detalles.

Fotografía artística de la maqueta. Juego de composición de iluminación.





Fotografía artística de la maqueta. Juego de composición de iluminación.

3.3.4 DESARROLLO DE LA PROPUESTA EN 3D

La propuesta escenográfica final se presenta en formato digital, de manera que se muestra a través de imágenes y mock-ups.

La herramienta que se utiliza para la elaboración del espacio es el programa *3DMax.*

3.3.4.1 Carta de colores y materiales

El material central escogido para la propuesta es la piedra. Esta decisión viene claramente inspirada por ser el material principal de la arquitectura románica religiosa.

El blanco es un factor de gran importancia dentro de la narrativa del proyecto. Por esta razón, la elección de materiales es esencialmente en colores blancos con diferentes tonalidades cálidas y verdosas. Además, algunos de los materiales presentan un aspecto desgastado que hacen referencia a una piedra más antigua y erosionada por el tiempo. Por esta razón, todas las texturas descargadas están modificadas en el programa de Adobe Photoshop para adquirir este aspecto blanquecino.



Material de las paredes del espacio escenográfico



Material del suelo del espacio escenográfico



Material de las columnas y los arcos del espacio escenográfico







3.3.4.2 Modelado

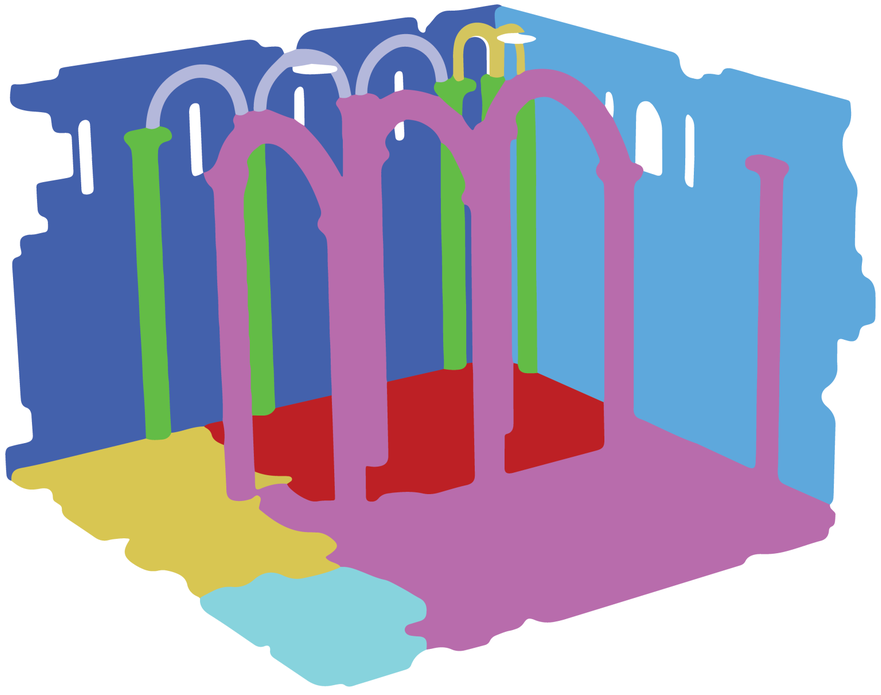
El modelado de la escenografía se va a llevar a cabo en el programa 3DMax, una herramienta de modelado 3d específica para la construcción de espacios, colocación de luces y acabados finales.

Se presenta un modelado en colores planos del espacio escenográfico en el que se puede ver la distribución de los objetos, la disposición de las paredes y el suelo.

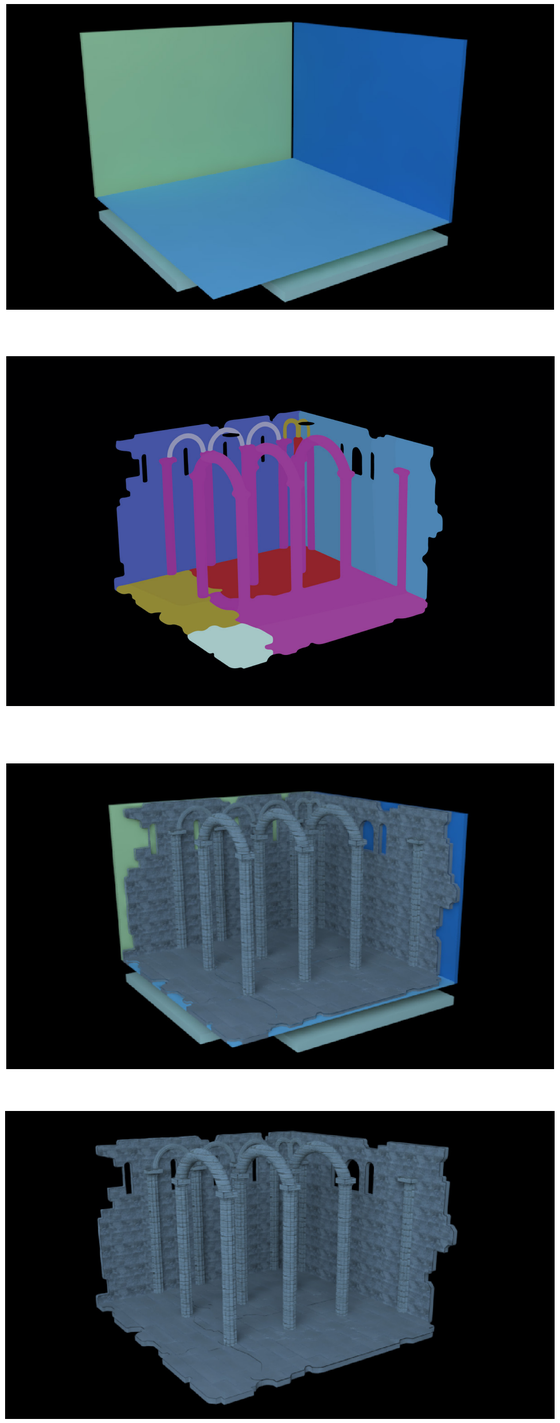
En el proceso de construcción intervienen diferentes pasos. En primer lugar se establecen unas bases rectangulares a modo de pared que delimitan el espacio donde se quiere trabajar.

Posteriormente, se realiza el modelado de los elementos arquitectónicos en colores planos.

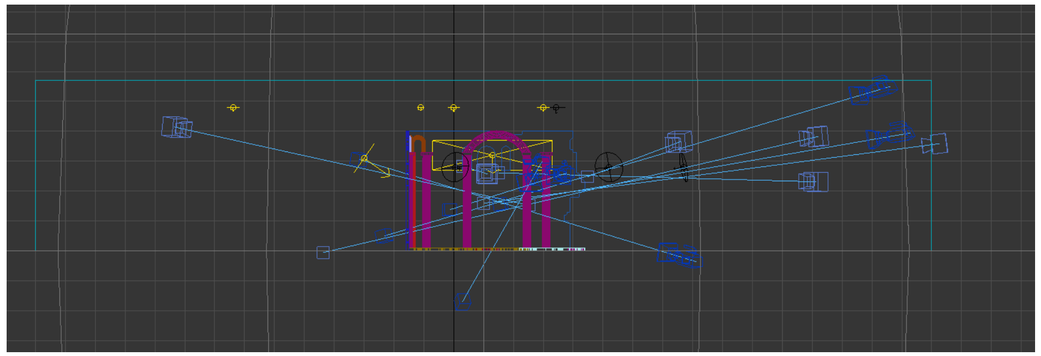
En última instancia, se aplican los materiales escogidos en el elemento correspondiente. De esta manera, las paredes, las columnas y el suelo presentan un material distinto.

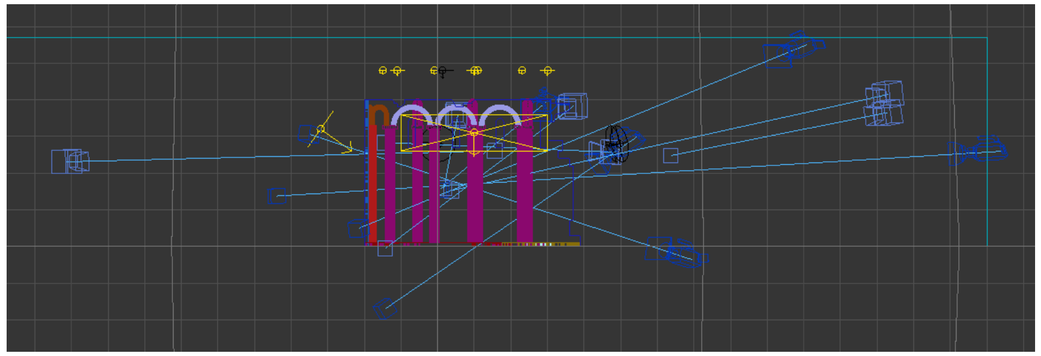


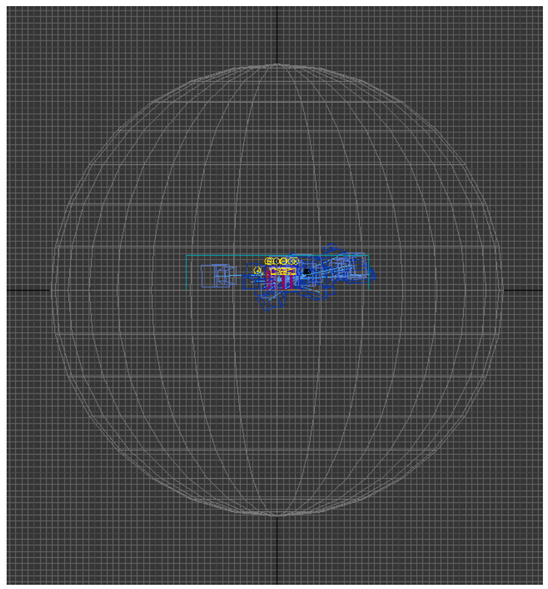
Vista en perspectiva del modelado en colores planos de la propuesta escenográfica.



Capturas de pantalla del proceso de construcción de la propuesta escenográfica.



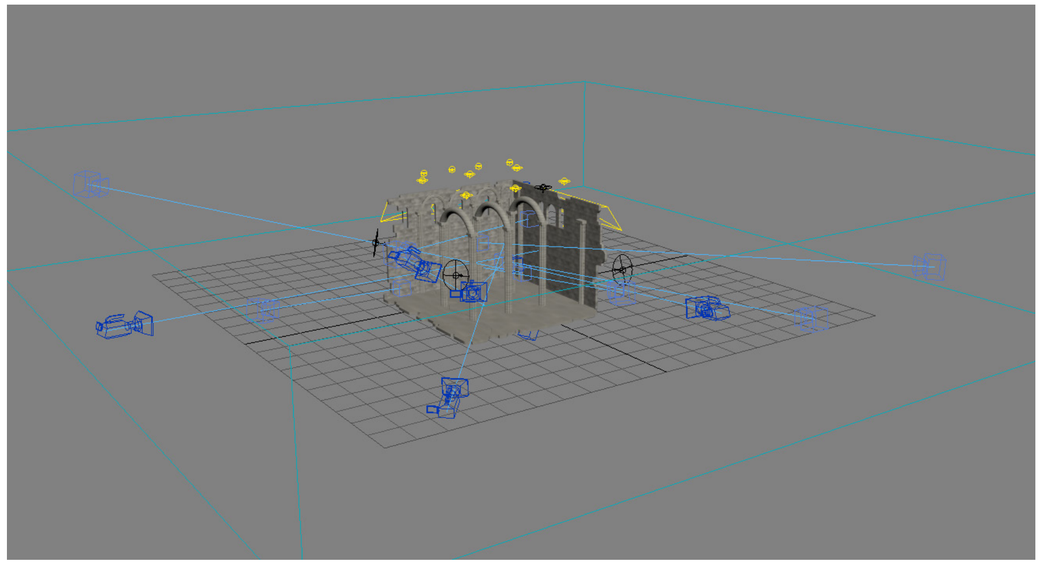




1º Captura de pantalla del proceso de construcción de la propuesta escenográfica. Vista del perfil izquierdo

2º Captura de pantalla del proceso de construcción de la propuesta escenográfica. Vista trasera (cara a cajas)

3º Captura de pantalla del proceso de construcción de la propuesta escenográfica. Vista general, (en esta vista podemos observar cómo la escenografía está metida dentro de una esfera, esta característica permite crear un espacio cerrado con una luz específica).



Se muestran capturas de pantalla del proceso de modelado en diferentes vistas. En ellas, aparece la colocación de las luces y los focos del escenario, las bases estructurales del espacio escenográfico (sin materiales finales) y la colocación de las cámaras que suponen los puntos desde los que realizar las fotografías finales en los renderizados.

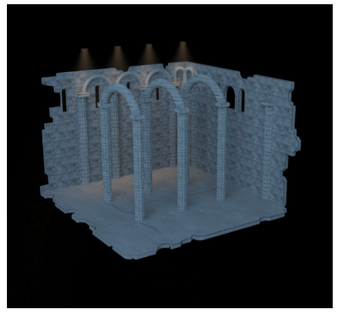
4º Captura de pantalla del proceso de construcción de la propuesta escenográfica. Vista en perspectiva

3.3.4.3 Luces y focos

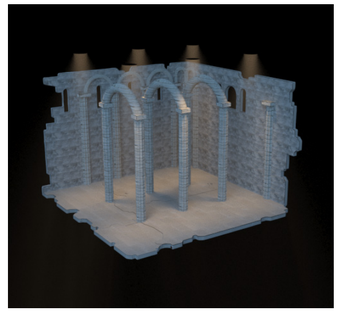
En esta fase se muestran *renders* en IPR (*Interactive Production Render*, Render de interacción productivo) de la posición de las luces. Esta es correlativa con la posición de los focos en la propuesta escenográfica para teatro.

Se presenta una serie de ocho focos de tonos cálidos colocados en dos filas, estos funcionan como la iluminación de escena base para conseguir una luz general. Asimismo, se hace uso de tres luces focales que siguen al actor a modo de cañón, estos se colocan en diferentes perspectivas. A modo de *luz ambiente*, se coloca una iluminación desde las cajas traseras y del perfil izquierdo, que entran en escena por medio de las ventanas, lo cual hace referencia a el exterior de la casa de los Alba.

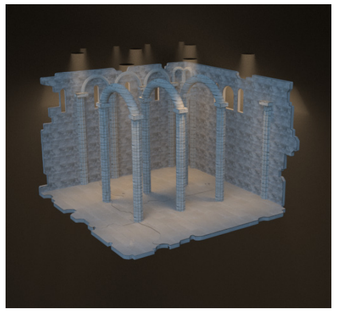
Por último, se hace uso de un foco de color rojo para conseguir una luz puntual en un momento preciso de la obra teatral. Este es el caso de el suicidio de Adela, la más joven de las hijas de Bernarda.



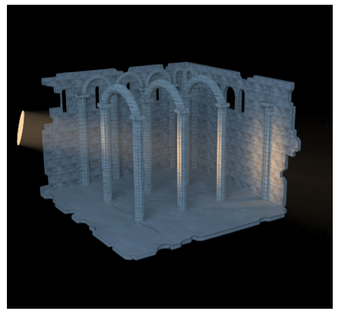
Luces de las columnas laterales



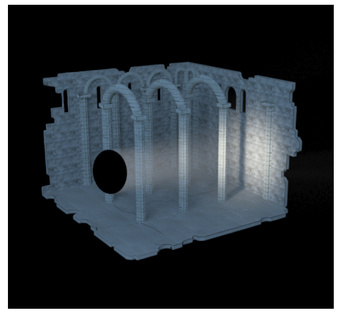
Luces interior de las columnas



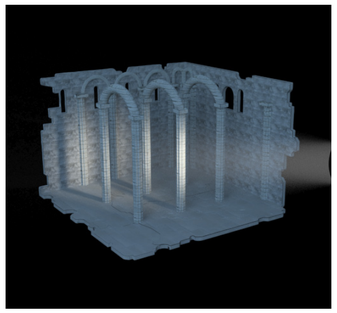
Luces generales (ambas)



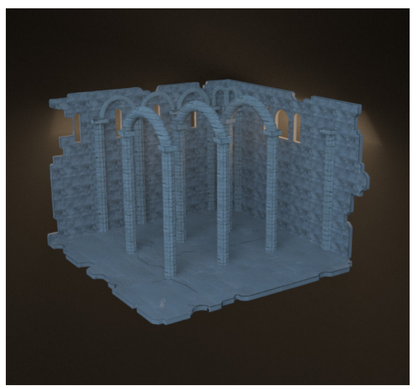
Luz de cañón que sigue al actor 1



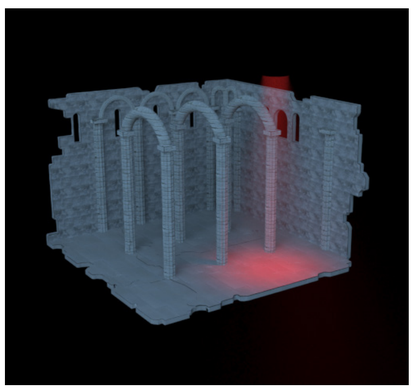
Luz de cañón que sigue al actor 2



Luz de cañón que sigue al actor 3



Luces desde las cajas que iluminan las ventanas desde el exterior



Luz roja focal que aparece en momento preciso (Suicidio de Adela)

3.4 DISEÑO DE VESTUARIO PARA *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

3.4 DISEÑO DE VESTUARIO PARA *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

CONCEPTO DE LA COLECCIÓN

3.4.1 DESARROLLO CONCEPTUAL Y BASE TEÓRICA

Título: *Ecos del Redil*

El título de la "colección", que realmente se trata de una propuesta de vestuario teatral, es *Ecos del Redil*. Este nombre viene abstraído del propio imaginario y simbología de la obra. Hay una frase del personaje de Martirio que dice lo siguiente:

"No. Pero las cosas se repiten. Y veo que todo es una terrible repetición. Y ella tiene el mismo sino de su madre y de su abuela, mujeres las dos del que la engendró"[1]

De esta frase se recoge la idea de la repetición. Un concepto que se traduce en la conducta y el estado de los propios personajes, en el sentido de que las hijas se encuentran apresadas en el ciclo de la serpiente que se come su propia cola. Además, están condenadas ya por un legado de herencia, tanto en el sentido de la dote como en el sentido biológico (el sesgo que heredan las hijas de su madre Bernarda). Este elemento de la repetición se traduce en el título con la palabra "eco", de aquello que en su repetición deja huella de su presencia, se rehace y reincide una y otra vez hasta perderse.

Por otro lado, encontramos la palabra "redil". Otro de los símbolos que se recogen en este proyecto es el de la oveja, del cual en este trabajo se interpreta una relación con carnero bíblico sagrado. Asimismo, se va a contemplar a los personajes de la obra teatral como un rebaño de ovejas y a la propia casa de la familia Alba como el refugio en el que se guardan a dichos animales, el redil.

Idea, tipo de colección y objetivo

La idea consiste en la creación de una nueva línea de vestuario para la obra de teatro *La casa de Bernarda Alba*. Al contar con la colaboración de las actrices de la compañía de teatro Tribueñe, cada conjunto está precisamente elaborado para la actriz correspondiente al personaje. Por esta razón, resulta de un trabajo de sastrería a medida.

En el vestuario se propone unas prendas que no sólo vistan al personaje, sino que lo representen, figurando casi como apéndice del propio sujeto. La manera en la que se formaliza esta idea es a través de un estudio intensivo de cada personaje, analizando dos puntos de interés: el nombre y su manera de actuar. Además de crear toda una narrativa entre los conceptos opuestos rígido - fluido e introducir el color blanco como propuesta para el luto.

1 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 59

LA NARRATIVA DEL VESTUARIO

3.4.1.1 Lo rígido y lo fluido como narrativa del vestuario

Para la elaboración de las prendas se va a realizar una interpretación de la simbología de la obra *La casa de Bernarda Alba* en relación con los conceptos de lo rígido y lo fluido, lo que será un punto de conexión en la narrativa del vestuario.

Este juego de opuestos se puede apreciar en diferentes puntos de la obra, una tensión inagotable entre lo inmóvil y lo móvil que encontramos tanto en el estado de los personajes (atrapado-libre), las normas sociales (preocupación por el qué dirán-actitud despreocupada y libre) o los espacios (casa-exterior/pozo-mar). A partir de un análisis del texto de Lorca se va a relacionar la reclusión del ser encerrado, que representaría lo rígido, o un afán por la libertad, que hace alusión a lo fluido.

Lo rígido y lo fluido en los espacios

Blancas paredes y calor ardiente visten la casa de la familia Alba, espacio donde mora tanto la mentira, el celo y la vigilancia como del deseo y la temeridad. En ningún momento tenemos noción de esta casa como un hogar, ya en el comienzo de la obra conocemos el terrible paradero de la abuela: encerrada "con dos vueltas de llave". Es el primer indicio de la casa como cárcel y se nos presenta en la primera página del guion teatral.

Por esta razón, contemplamos la casa como una cárcel, una prisión del alma y del cuerpo donde prospera la represión y la imposibilidad del acto, donde reinan las cerraduras de las puertas y los barrotes de las ventanas, donde todas viven bajo el yugo de Bernarda, incluso ella misma. En la estancia, las paredes se alimentan de la rigidez que acaba por contaminar a todos los personajes. Lo rígido se extiende como una infección, como un virus que corrompe a Bernarda y a sus hijas.

Al igual que existe ese espacio en el que reina lo rígido y la cárcel, también existen ambientes dentro de la obra en los que lo fluido florece. Ponemos nuestro foco de atención en espacios como el corral y lo contemplamos como lugar de encuentro. Ese lugar que está dentro de la casa, pero a la vez fuera y que simboliza un paso a la libertad, al exterior. Asimismo, es el sitio donde se guardan a los animales, donde vive el espíritu salvaje que da paso a el posible encuentro entre Pepe y Adela. Otro ejemplo de un espacio fluido serían los campos, en la manera en la que muestran la libertad del hombre frente a la mujer, el derecho a salir y a trabajar la tierra, sudar bajo el sol mientras las mujeres se esconden en las casas. Como último, apuntar el "alto del olivar", lugar al que unos hombres del pueblo llevan a Paca la Roseta para acostarse con ella.

El posterior desarrollo de vestuario se va a ver claramente influenciado por estos aspectos. Todos los personajes están marcados por los espacios, ya que suponen el lugar en el que se desenvuelven. Todas ellas están encerradas y viven dentro de esta cárcel impuesta, pero hay algunas que tienen un mayor deseo de salir, o una mayor acción para conseguirlo (fluido) y hay otras que alimentan el encierro y no intentan escapar (rígido).

Lo rígido y lo fluido en el agua

La tensión entre los binomios de lo rígido y lo fluido está claramente presente dentro de la alegoría del agua. En la obra de Lorca, el concepto del agua puede llegar a tener diferentes simbologías, que a su vez se ven relacionadas entre sí. En primer lugar, consideramos el agua como símbolo de la sexualidad. En segundo lugar, vemos el agua como aquello que da la vida, que hace despertar al individuo y le otorga la sed del conocimiento.

> *"La Poncia: El último responso. Me voy a oírlo. A mí me gusta mucho cómo canta el párroco. En el "Pater noster" subió, subió, subió la voz que parecía un cántaro llenándose de agua poco a poco..."*[1]

En esta frase de La Poncia realizamos una interpretación abierta en la que el cántaro de agua es el orgasmo. De ahí la relación con el agua y la sexualidad.

> *"Bernarda: Así es. (Adela se levanta de la mesa.) ¿Dónde vas? ...Adela: A beber agua."*[2]

En esta escena de la obra, el personaje de Adela va a beber agua justamente en el momento en el que el "caballo garañón" comienza a dar coces en el corral. Se trata de la virilidad del hombre que está atrayendo a la muchacha.

> *"La Poncia: (Se levanta.) Están ladrando los perros. Criada: Debe haber pasado alguien por el portón. (Sale Adela en enaguas blancas y corpiño.) La Poncia: ¿No te habías acostado? Adela: Voy a beber agua. (Bebe en un vaso de la mesa.)"*[3]

De igual modo, en este suceso son los perros los que se encontraban ladrando a la oscuridad de la noche, o más bien a un hombre que se había acercado a la casa, a Pepe el Romano, que posiblemente viene a encontrarse con Adela.

Casi todos los personajes están sedientos. Con ello nos referimos a que se encuentran en un estado anhelante ante el encuentro sexual, sea exteriorizado de manera apasionada o escondida. Centrándonos en el caso de las hijas, hablamos de encerrar a cinco mujeres de entre 20 y 39 años que no han tenido encuentro alguno con un hombre. El ejemplo más explícito sería el de la más joven de las hermanas, Adela, que es encerrada en pleno despertar del cuerpo, con las hormonas revolucionadas y la imaginación desbordante. Por ello es la que más manifiesta su deseo de salir de la casa. No obstante, son todas las hermanas las que están privadas de cualquier contacto con el exterior y ansían su encuentro con lo fluido (despertar/encuentro sexual). Otro ejemplo sería el de Martirio, que en una de sus conversaciones con Amelia expresa su miedo de encontrarse en el abrazo de un hombre cuando en realidad, escondido bajo la superficie y la fachada impuesta, lo ansía. Ella misma estuvo toda una noche esperando a un varón.

> *"Martirio: Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatazos y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí.*
>
> *Amelia: ¡Eso no digas! Enrique Humanes estuvo detrás de ti y le gustabas.*
>
> *Martirio: ¡Invenciones de la gente! Una vez estuve en camisa detrás de la ventana hasta que fue de día porque me avisó con la hija de su gañán que iba a venir y no vino. Fue todo cosa de lenguas. Luego se casó con otra que tenía más que yo."*[4]

De este modo, Adela representa un agua fluida, movida por la sexualidad. Por el contrario, en Martirio figura un agua estancada que ansía el movimiento, pero que no consigue alcanzarlo. Otro sujeto en el que sí encontramos una fluidez en el ámbito de lo sexual sería la abuela María Josefa, que, aun no teniendo un encuentro en la obra, habla de casarse, querer salir y alcanzar la libertad. Por ello es otro de los personajes ligados al concepto de lo fluido.

Seguramente, la razón por la que María Josefa está encerrada es porque, debido a su vejez, ya está senil. Pero posiblemente sea este estado de locura el que le permite hablar de su felicidad, de sus recuerdos de juventud, del placer de casarse con un hombre y alcanzar el mar, donde encuentra la alegría .

> *"María Josefa: Bernarda, ¿dónde está mi mantilla? Nada de lo que tengo quiero que sea para vosotras: ni mis anillos ni mi traje negro de moaré. Porque ninguna de vosotras se va a casar. ¡Ninguna! Bernarda: ¡dame mi gargantilla de perlas!*
>
> *...*
>
> *María Josefa: 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.*
>
> *...*
>
> *María Josefa: No, no callo. No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. ¡Bernarda, yo quiero un varón para casarme y tener alegría!"*[5]

En estas citas podemos ver cómo la abuela se dirige a sus nietas sabiendo que no van a encontrar esposo, mientras que ella sí que guarda el recuerdo de haber estado con un hombre y de que ese casamiento le producía felicidad. Esa alegría de estar con un hombre tiene una parte evidentemente muy sexual. Dando esto por hecho, es maravilloso cómo Lorca desde el estado senil de la abuela, permite hablar del placer del encuentro sexual.

El aspecto de la sexualidad no sólo lo encontramos en la efervescencia de la juventud, sino también en las figuras más veteranas de la obra: La madre, las criadas y el ama de llaves. Todas ellas se muestran como personajes inmóviles y rígidos, pero ensalzan la figura de un varón semental, lozano y poderoso. Sin embargo, se encuentran viudas o faltas de marido, faltas de encuentro carnal y reprimidas de su sexualidad. Todas ellas hablan de la virilidad del hombre desde una nostalgia profunda. Por esta razón, se trata de personajes ligados a un agua rígida y estancada.

> *"Criada: ...Fastídiate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídiate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral! ... Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron. (Tirándose del cabello) ¿Y he de vivir yo después de haberte marchado? ¿Y he de vivir?"*[6]

El desarrollo de vestuario en este proyecto se va a ver claramente influenciado por estos aspectos. Todos los personajes están marcados por el agua. Lorca nos introduce en un pueblo donde el agua no corre, estática, e inmóvil. Con esta frase que dice el personaje de Bernarda, se está realizando una enorme crítica social a un pueblo español estancado, falto de evolución y que vive en lo más rígido de las normas sociales, políticas y estados del individuo.

> *"Bernarda: Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada."*[7]

1 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 37

2 Ibid, p.121

3 Ibid, p. 137

4 Ibid, p. 60

5 Ibid, p.72

6 Ibid, p. 29

7 Ibid, p. 47

Justificación de vestuario en los personajes según lo rígido y lo fluido

A partir del análisis del anterior análisis de la simbología, se va a realizar una reflexión individual para cada personaje en la que se explica cómo la tensión entre lo rígido y lo fluido influye en su vestuario.

BERNARDA

Bernarda representa el convencionalismo y la rigidez social, el control de la imagen y del comportamiento a partir de la apariencia. Seguramente sea el personaje más rígido de toda la obra.

> *"Bernarda: …En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo..."*[1]

Bernarda vive y dicta las normas, ella coarta la libertad de toda la casa con tal de mantener la imagen de la mayor de las rectitudes. Esta arrogancia la lleva a estar permanentemente pendiente de mantener una buena apariencia frente el qué dirán de sus vecinos. Su frialdad llega hasta el punto de querer mantener su fachada en la muerte de su propia hija.

> *"Bernarda: Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (A otra hija.) ¡A callar he dicho! (A otra hija.) Las lágrimas cuando estés sola. ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!"*[2]

*No obstante, hay que señalar que en el texto de Lorca existen ejemplos que insinúan una Bernarda no tan rígida en su vida más privada.

> *"Criada (Mujer 1): (En voz baja) ¡Vieja lagarta recocida! La Poncia: (Entre dientes) ¡Sarmentosa por calentura de varón!"*[3]

MARÍA JOSEFA

María Josefa es el personaje que va a romper con todas las fronteras de esta obra y con la tensión de lo rígido y lo fluido. Por ser encerrada a mano de su hija y controlada por una criada constantemente debería ser el paradigma de lo rígido, en cambio, ella representa el individuo que encuentra la libertad dentro de cuatro paredes carceleras.

A lo largo del texto podemos ver cómo su mente y su espíritu son completamente libres, de ahí que en su monólogo hable del deseo de la libertad. Como resultado, posiblemente sea el personaje más relacionado con lo fluido.

Se ha de recalcar que la gran denuncia de Lorca en la obra es precisamente que el individuo no encuentra su libertad, que no consiga alcanzar su propio camino. Todas ellas son víctimas de un organismo inmóvil y dictatorial. Pero es a través del estado demencial de María Josefa, como Lorca muestra la libertad a la que todos los personajes podrían llegar.

1 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 48

2 Ibid, p.149

3 Ibid, p. 43

LA PONCIA

La Poncia es la sirvienta fiel a Bernarda, representa sus ojos y sus oídos. Como subordinada, quiere dar esa imagen de rigidez y de control.

Se trata de un personaje cotilla, con oídos y ojos en todas las puertas y ventanas. Ella corre a contarle a Bernarda todo lo que está sucediendo fuera y dentro de la casa, siempre desde una posición de juicio.

> *"Bernarda: ¡A eso vienen a los duelos! (Con curiosidad) ¿De qué hablaban? La Poncia: Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron a la grupa del caballo hasta lo alto del olivar. Bernarda: ¿Y ella? La Poncia: Ella, tan conforme. Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra. ¡Un horror! Bernarda: ¿Y qué pasó? La Poncia: Lo que tenía que pasar. Volvieron casi de día. Paca la Roseta traía el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza.*
>
> *…*
>
> *La Poncia: Contaban muchas cosas más."*[1]

Otras escenas en las que se manifiesta su rigidez son con la criada, haciendo referencia a que Bernarda no se está enterando de las peleas de sus hijas y ella juzga a Bernarda por considerar que debería tener un mayor control sobre la vivienda.

> *"Criada: Es tan orgullosa que ella misma se pone una venda en los ojos. La Poncia: Yo no puedo hacer nada. Quise atajar las cosas, pero ya me asustan demasiado. ¿Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estallen nos barrerán a todas. Yo he dicho lo que tenía que decir. Criada: Bernarda cree que nadie puede con ella y no sabe la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas."*[2]

Sin embargo, existen momentos en los que La Poncia tiene un mayor encuentro con lo fluido. Este sería el caso cuando en una de sus confesiones con Bernarda habla de la posibilidad del cambio de las hijas, de salir del infierno en el que viven y poder crecer como individuos.

> *"La Poncia: Debías haberte ido a otro pueblo. Bernarda: Eso ¡a venderlas! La Poncia: No, Bernarda; a cambiar... ¡Claro que en otros sitios ellas resultan las pobres!"*[3]

1 Ibid, p.53

2 Ibid, p. 135

3 Ibid, p. 56

ANGUSTIAS

Es el personaje que, como bien indica su nombre, vive en la angustia de un futuro robado. Al fallecer el segundo marido de Bernarda, Angustias por fin podrá heredar el dinero de su padre, pero es un patrimonio que sólo le concederá su libertad casándose con un varón.

> *"La Poncia: ...Angustias, la mayor, que es la hija del primer marido y tiene dineros..."*[1]

Angustiada por casarse para recibir la herencia, angustiada por ser encerrada y tener que cumplir el luto de un padre que no era el suyo, angustiada por la rivalidad con sus hermanas y su terrible relación.

> *"Amelia: ...tiene el dinero de su padre, es la única rica de la casa y por eso ahora que nuestro padre ha muerto y ya se harán particiones vienen por ella!"*

> *"Magdalena: (A Angustias.) Si es que discutís por las particiones, tú, que eres la más rica, te puedes quedar con todo."*[2]

Se trata de una figura rígida que toda su vida ha vivido bajo el yugo de su madre, que desde su infancia ha controlado todas sus emociones, lo que la conduce a una rigidez absoluta en sus modales y educación.

En la obra se describe a Angustias como frágil, delgada y ya demasiado mayor para tener hijos. Hablamos de una mujer a la que no se le veía hecha para la maternidad. Ella no es ignorante ante estas verdades, pero desea su libertad y casarse con Pepe el Romano es lo que le conducirá a ella. No obstante, esta puerta que se abre ante Angustias es una posibilidad de libertad sin amor, manteniéndose siempre dentro de una corrección permanente: la rectitud.

> *"Magdalena: ...Aunque Angustias es nuestra hermana, ...reconocemos que está vieja, enfermiza, y que siempre ha sido la que ha tenido menos méritos de todas nosotras. Porque si con veinte años parecía un palo vestido, ¡qué será ahora que tiene cuarenta!"*

> *"La Poncia: ...Tu hermana Angustias es una enferma. Ésa no resiste el primer parto. Es estrecha de cintura, vieja..."*[3]

MAGDALENA

Es un personaje rígido que tiene la posibilidad de soñar. Ha sido educada para ser la gran heredera. Sin duda hablamos de la más querida por su padre, además de ser la más hábil de todas ellas.

Al ser la hija mayor del segundo marido, es la que posee el control y la protección, al mismo tiempo figura como la gran competidora de Bernarda. Es posible que haya salido a los campos y haya disfrutado del trabajo en liberad, y maldice a las mujeres por conformarse con el trabajo dentro de casa. Curiosamente, ella es la que mejor cose de todas sus hermanas y eso es una muestra de rigidez dentro de su sueño de libertad. De alguna manera, Magdalena representa el futuro de la cabeza de familia, lo que supone al mismo tiempo el control del trabajo en el campo y la mejor ejecución dentro de las labores de la casa, otro símbolo de lo rígido.

A pesar de ello, Magdalena podría verse relacionada con lo fluido en el hecho de que ella no desea casarse, lo que significa que quiere ser responsable de su propio destino.

*Dentro de esta reflexión se contempla el trabajo en el campo desde el punto de vista de Magdalena. Sin duda, se reconoce como un trabajo arduo y duro, pero para este personaje simboliza un paso a la libertad. Lo ve como un trabajo alejado de la cárcel que supone la casa de los Alba.

1 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 36

2 Ibid, p. 64

3 Ibid, p. 64

AMELIA

Se contempla a Amelia como un personaje que carece de individualidad y que camina en los pasos del rebaño. En este sentido, no muestra ningún indicio de fluidez, porque no ansía la libertad. Ella vive a través de las historias de sus hermanas, en vez de vivir la suya propia. Se trata de una conformista con la vida y la conformidad es rígida.

Por otro lado, ella es la que cuida, la protectora de Martirio. Esto hace que sean dos personajes que van muy unidos, como unos confidentes.

MARTIRIO

Martirio es una mujer acomplejada que ansía su libertad pero que condena a los demás en la suya. Es un personaje absolutamente rígido y castigado por su delicado estado de salud.

Hablamos de una mujer soñadora, pero altamente frustrada. Desde esta frustración limita la libertad de las personas que se encuentran a su lado. Un ejemplo sería el momento en el que roba el retrato de Pepe.

> *"Angustias: Me han quitado el retrato de mi novio.*
>
> *...*
>
> *La Poncia: Estaba...*
>
> *...*
>
> *La Poncia: (Extrañada.) Entre las sábanas de la cama de Martirio."*[1]

La frustración casi vital de este personaje también viene dada por su falta de encuentro con los hombres. Ella tuvo un pretendiente (Enrique Humanes) y fue su madre la que impidió que ese encuentro. Sin embargo, Martirio no es consciente de dicha evidencia y toda su vida se ha visto como fea y contrahecha, creyendo que esa era la razón por la que no fue correspondida. Eso claramente marca su carácter y la liga a lo rígido.

> *"Amelia: ...Enrique Humanes estuvo detrás de ti y le gustabas. Martirio: ¡Invenciones de la gente! Una vez estuve en camisa detrás de la ventana hasta que fue de día porque me avisó con la hija de su gañán que iba a venir y no vino. Fue todo cosa de lenguas..."*[2]

Martirio representa la idea de un personaje que pudo tener luz y que se la cortaron. Lo más dramático es que esa luz es arrebatada por el convencionalismo social de Bernarda (al tratarse de un gañán). Esto le lleva a esa rigidez enfermiza hasta el punto de tener una de las frases más dramáticas de toda la obra en el momento en que descubre el suicidio de su hermana. Ahí marca, desde la pura malicia, el nivel tan brutal de frustración que tiene con la vida.

> *"Martirio: Dichosa ella mil veces que lo pudo tener."*[3]

1 Ibid, p. 100

2 Ibid, p. 60

3 Ibid, p. 149

ADELA

Adela es un personaje que ansía la fluidez. No acepta resignarse al espacio rígido ni a la rigidez del convencionalismo social, menos aún a la rigidez de su madre.

Desde el primer momento en el que se pone el vestido verde para mostrárselo a las gallinas, ya demuestra su alegría de vivir, sus ganas de disfrutar de cada instante, pese a quien pese.

> *"Adela: Tenía mucha ilusión con el vestido. Pensaba ponérmelo el día que vamos a comer sandías a la noria. No hubiera habido otro igual."*[1]

Adela es la figura que va en busca del agua durante toda la obra. Necesita saciarse, necesita limpiarse, necesita fluir. Pero, por desgracia esa libertad la encuentra sólo en una nueva cárcel, en un nuevo espacio rígido, el espacio marcado por el hombre. Quiere salir del dictamen de su madre y tropieza en el yugo bajo los deseos del hombre. Esa no es ninguna libertad.

> *"Adela: Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.*
>
> *...*
>
> *Adela: Sí, sí. (En voz baja.) Vamos a dormir, vamos a dejar que se case con Angustias. Ya no me importa. Pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana."*[2]

1 GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 65

2 Ibid, p. 144

Lorca está denunciando la imposibilidad de que exista un mundo fluido en este momento, denuncia el hecho de que se viva en mundo rígido donde la fluidez es alcanzada por muy pocos y casi inalcanzable. Y nos introduce a una fluidez que se encuentra en la persona, en el individuo. Con lo cual, el único y verdadero personaje que contemplamos plenamente en la fluidez es María Josefa. Aquellos bendecidos por esta libertad, esta fluidez, son aquellos que la encuentran en sí mismos.

LA NARRATIVA DEL VESTUARIO

3.4.1.2 Un luto de color blanco

El vestuario de *La casa de Bernarda Alba* es casi un manifiesto. El luto negro corona las prendas de toda la obra con pocas excepciones. Al ser una obra tan representada, existen numerosos ejemplos escénicos a tener como referencia y la gran mayoría presentan un vestuario completamente negro. Esta propuesta de vestuario teatral presenta un acercamiento al luto desde un punto de vista completamente diferente. Incluso desde un pensamiento contrario al tradicional, ya que el color predominante va a ser el blanco.

En este proyecto se va a reflexionar sobre el color blanco desde una propia interpretación simbólica y formal. Partiendo de que el blanco es la suma de todos los colores y de que el negro, por contrario, es el que los repele y aquel que supone la ausencia de luz. Por ello consideramos al blanco como la luz y al negro como la sombra.

Fundamentándonos en una interpretación particular de los diversos significados de la obra, observamos que en el imaginario del autor se denuncia lo que llamaríamos "la sombra". Esto supone lo oscuro de la sociedad y, en consecuencia, de cada uno de los personajes: una aceptación de los convencionalismos sociales, una vida de opresión y obediencia a lo considerado como correcto. Por consiguiente, consideramos el negro como la falta de libertad. El objetivo de esta propuesta en blanco es mostrar a los personajes desde su luz, desde las posibilidades del individuo y, por tanto, no coartados por un color tan ligado a lo rígido como es el negro.

Hablamos del blanco como lo inocente y lo puro. Dentro de los personajes de la obra encontramos un gran elenco de mujeres, jóvenes y no tan jóvenes. Centrándonos en las hijas se podría decir que todas ellas viven una adultez inocente, ausente de encuentro con varón (a excepción de la más joven, Adela). Por esta razón, van a ser vestidas con el color blanco, porque viven desde la perspectiva de la pureza de la niñez, ellas vírgenes, puras ante la fealdad de la sociedad, encerradas para preservar su pureza, para no ser manchadas de lo que hay fuera: de la verdad y lo oscuro de la sociedad. A su vez, esta visión es una metáfora donde el blanco representa la luz y las posibilidades a través del color, mientras que los patrones y diseños se basan en sus personalidades y relatan las desgracias de los personajes, son prendas que nos hablan de lo oscuro de cada una de ellas. Pero que, en contraposición, se muestran en color blanco, como una limpieza de lo malo, una purificación. Incluso, en el caso de la madre Bernarda, la abuela María Josefa, la ama de llaves (La Poncia), la criada y la vecina Prudencia, aquellos personajes más ancianos y aquellos menos puros en sentido virginal, también van vestidos de blanco. Con ello se pretende, desde esta simbología, darles la oportunidad de crecimiento y de no seguir ahogados en la sombra.

**NOTA A LA ELECCIÓN DEL COLOR BLANCO PARA EL PROYECTO:*

Hace dos años me enteré de que tenía una alergia al negro, no exactamente al color sino a una toxina que suele contener el tinte negro. Esta se llama *parafenilendiamina* y se encuentra en la mayoría de los tejidos que están tintados de este color. Se trata de una alergia de contacto, por lo que, al tocarlo provoca en mi piel una reacción atópica.

Esta alergia cambió mi forma de vestir y de relacionarme con el mundo, pero especialmente ha supuesto un antes y un después en mi carrera como artista. Siendo estudiante de Bellas Artes y Diseño de Moda, no podría haber escogido peor alergia. La toxina se encuentra en pigmentos, tejidos, tintes e incluso en materiales como el carboncillo.

Teniendo esta alergia como presente, elegir hacer un diseño de vestuario de una obra teatral como es *La casa de Bernarda Alba*, en la que la trama principal de las prendas es el luto, y siendo el color negro el presente representante de este culto en la época, parece sarcástico, cuanto menos. Este impasse se convierte en un reto que debo superar. Es aquí donde nace mi imaginario de un vestuario blanco para rendir homenaje al muerto.

TRABAJO DE CAMPO

En el trabajo de campo se encuentran todos procesos pertenecientes a la creación y formalización del vestuario y todo ello fundamentado en relación el marco teórico, el estudio de la obra y la dirección de la propuesta. Entre los procedimientos encontramos la elección de cartas de colores y materiales, la creación de la etiqueta de colección, el desarrollo de cada personaje con sus respectivos bocetos, figurines, fichas técnicas de las prendas, patrones, proceso de confección… Aspectos que se muestran de manera descriptiva y con documentación fotográfica.

3.4.2 INSPIRACIÓN Y MOODBOARD

En este apartado se muestra el Moodboard general de la colección de vestuario. En él se pueden apreciar los diferentes referentes y puntos de inspiración para la elaboración de las prendas. Entre ellos, distinguimos las influencias de la España rural y cómo afectan estas en el vestuario a través de imágenes de gañanes trabajando en el campo, fotografías de 1930 de pueblos granadinos de España y la obra pictórica de *Las espigadoras* de Jean-François Millet (1857, óleo sobre lienzo, perteneciente al estilo del realismo). Estas imágenes se escogen con relación al contexto histórico y geográfico en el que se enmarca *La casa de Bernarda Alba*. Hablamos de un pueblo de Granada (no se especifica cuál), entorno a los años 1930-1940, momento en el que, en contraposición al cuadro de Millet, las mujeres no estaban permitidas en el campo, al menos nos referimos a las mujeres de algún tipo de estatus social, como es el caso de las hijas de Bernarda Alba. No obstante, esta imagen aparece por ese afán de la libertad que persiguen personajes como Magdalena, que creen encontrar su propia liberación desde la semejanza a la figura del varón y el trabajo en el campo.

Por otro lado, destacamos las influencias de estilo barroco y la importancia de la gorguera, anteriormente explicadas en el análisis de los diseñadores de moda que han servido de referentes para este proyecto. Además de imágenes de la película Drácula con el vestuario de Eiko Ishioka y desfiles de diseñadores como Alexander McQueen o Rei Kawakubo que han servido como motivo inspirador.

Por último, encontramos, de nuevo, la simbología del carnero, representado con la etiqueta en linóleo.









3.4.3 CARTA DE COLORES

TEJIDOS

- ⊡ PANTONE Ghost White /Blanco Fantasma
  - ⊙ F8F8FF
  - ⊙ RGB (248,248,255)
  - ⊙ CMYK (3,2,0,0)

TEJIDOS

- ⊡ PANTONE Off White / Blanco Roto
  - ⊙ FAF9F8
  - ⊙ RGB (250,249,248)
  - ⊙ CMYK (2,2,3,0,0)

TINTAS (Etiquetas)

- ⊡ PANTONE Sap Green / Verde Vejiga
  - ⊙ 05564C
  - ⊙ RGB (5,86,76)
  - ⊙ CMYK (100,65,80,0)

3.4.4 CARTA DE MATERIALES

En este apartado se presentan la carta de materiales y con ello los tejidos y fornituras escogidos para la elaboración del vestuario teatral.

TEJIDOS

La elección de tejidos para este proyecto se fundamenta en la búsqueda de la sencillez y la austeridad a través del material. Dentro del contexto de la obra, se sabe de la familia Alba como adinerada o al menos más afortunada que el resto del pueblo y que por consiguiente la madre, Bernarda, se considera a ella y a su casa sobresalientes ante la sequedad del pueblo y sus desfavorecidos:

> *"Bernarda: Es así como se tiene que hablar de este maldito pueblo sin río"*
>
> *"Bernarda: ¡Yo sí sé mi fin! ¡Y el de mis hijas! El lupanar se queda para alguna mujer ya difunta..."*

No obstante, se trata de una España rural en una época que no dejaba espacio para los refinamientos y la opulencia. La obra se sitúa en esta ambigüedad entre el querer aparentar y el verdadero ser. Por esta razón no se pretende vestir a los personajes con telas ricas y exquisitas sino con una reposada. De este razonamiento el tejido que predomina es el algodón, una materia prima simple y común que funcionará como la primera tela principal. Concretamente se trata de una loneta de algodón (100 % natural) de color blanco, gruesa y con textura en forma de líneas (al hilo del tejido) que le aporta un aspecto más rudo.

El segundo tejido a destacar son los forros, estos se componen de sábanas y manteles reciclados de algodón, dotando a la prenda de una historia y un concepto de material gastado por el tiempo.

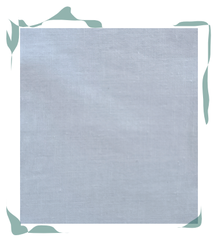
Tejido principal:

Loneta de algodón (100% algodón)



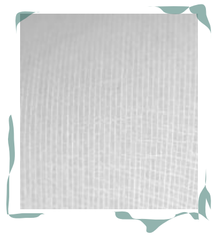
Tejido de forro:

Algodón (reciclado de sábanas)



Tejido de tarlatana:

Para dar volumen



Tejido de entretela:

Entretela de pegamento para dar rigidez



FORNITURAS

El cierre es un concepto de interés para la propuesta no sólo por su función práctica sino y, especialmente, por el componente alegórico que se le adjudica. En el vestuario encontramos dos tipos de cierres, el ojal y el corchete de gancho.

El ojal actúa como nexo para las ataduras y va directamente relacionado con el concepto de lo rígido en relación con la narrativa de las prendas. De esta manera, los ojales y las cintas de algodón que se utilizan para crear lazos y nudos remiten a la idea de corsé y de encarcelamiento del cuerpo. Esto conduce a la idea de la silueta atada y retorcida en sí misma, del personaje encarcelado por su propio vestuario.

El otro tipo de cierre es el corchete de gancho, este va a funcionar como cierre invisible para unir elementos como camisas interiores, chaquetas o en el cierre de los pantalones y carece de cualquier tipo de atributo distintivo

Ojales:

- ⊡ Material: acero inoxidable
- ⊡ Dimensiones: diámetro interior de 10 mm, diámetro exterior de 18 mm



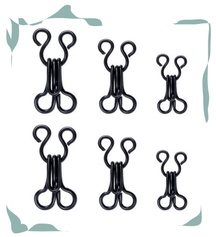
Cinta:

- ⊡ Material: 100% algodón
- ⊡ Dimensiones: 10mm ancho x *medida escogida* largo



Corchetes de gancho:

- ⊡ Material: Acero
- ⊡ Dimensiones: 15 mm y 25 mm



OTROS MATERIALES

Además de los tejidos y fornituras, este proyecto plantea la elaboración de un complemento. Este es la máscara del personaje de la abuela María Josefa. Los materiales utilizados para la creación de la máscara serán alambre de aluminio y un tejido transparente.

La elección del alambre se debe a la facilidad de manipulación y manejo del material, lo que permite una mayor flexibilidad y adaptación a la cabeza de la modelo. Respecto a la elección del tejido, la característica más importante es la transparencia ya que se trata de un complemento que debe apoyar a la actriz, no dejarla a oscuras con una tela opaca y permitirla a través de la transparencia de la gasa el mayor grado de visión posible. Asimismo, el elemento transparente permite vislumbrar a través de la máscara las facciones de la actriz, aspecto que favorece a la interpretación.

Tejido de gasa

Material: Tejido de gasa de seda transparente, crepé suave



Alambre

- ⊡ Material: aluminio flexible
- ⊡ Dimensiones: 0,7 mm de diámetro



3.4.5 DESARROLLO DE LOS FIGURINES

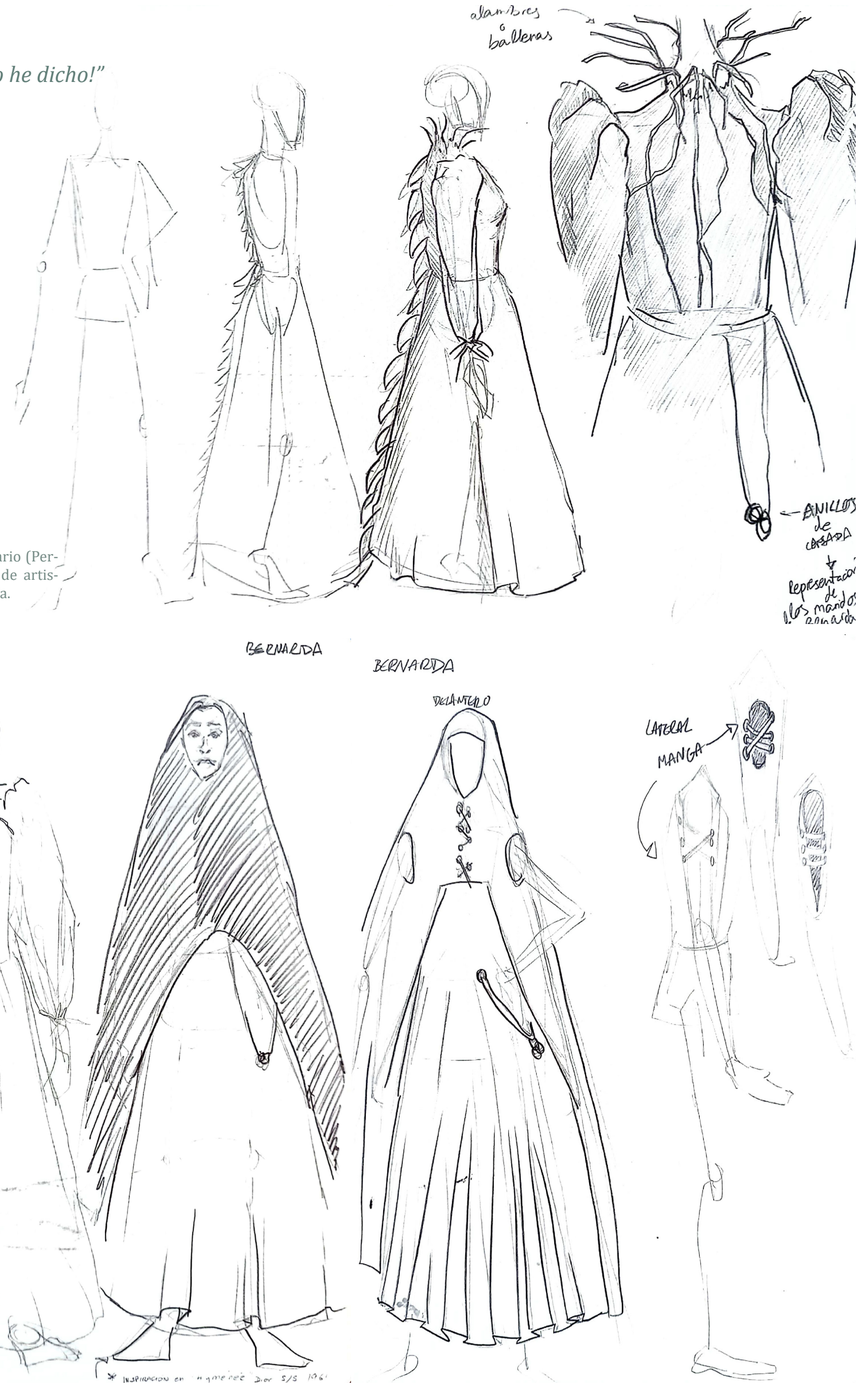
DESARROLLO DE CADA PERSONAJE

En este apartado se muestra el proceso de creación de los diez personajes más importantes de la obra. Los cuales se ven desarrollados de manera individual. En él se explican cuestiones como las primeras ideas y bocetaje y los figurines finales con la justificación respectiva del vestuario, el porqué de cada prenda detallado en los símbolos escogidos para la indumentaria.

A continuación, se expondrá cada personaje por separado:

BERNARDA

"¡Silencio, silencio he dicho!"

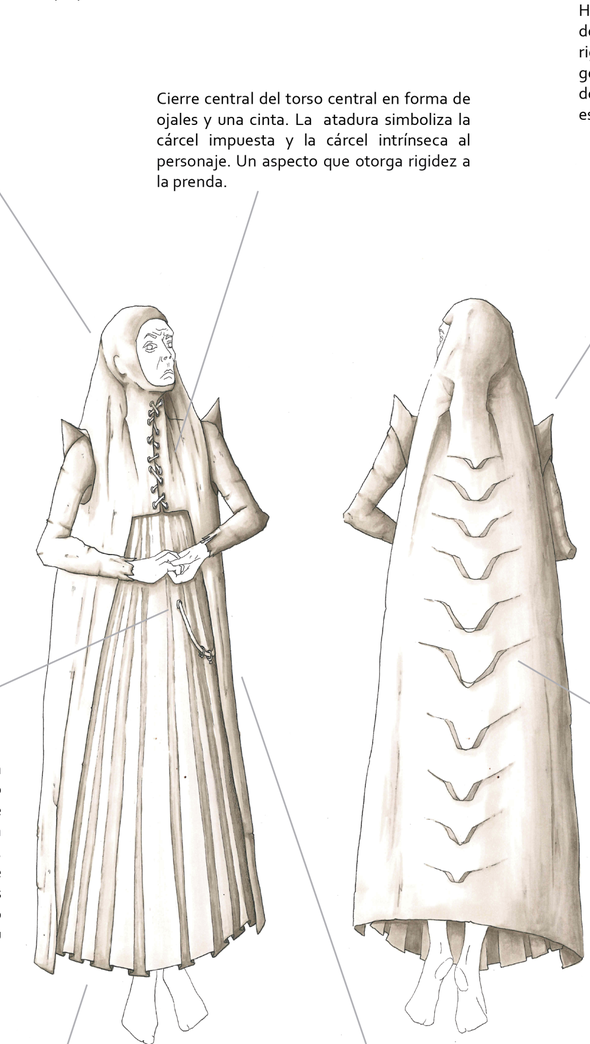


Bocetos e ideas de vestuario (Pertenecientes al cuaderno de artista). Personaje de Bernarda.

Bernarda lleva un "velo de monja" que se pega al rostro y a la cabeza de manera casi incómoda. Este se prolonga hasta sus tobillos a modo de capa. Este gran velo muestra a un personaje atado en su totalidad, rígido en todo su cuerpo y vestuario.

Cierre central del torso central en forma de ojales y una cinta. La atadura simboliza la cárcel impuesta y la cárcel intrínseca al personaje. Un aspecto que otorga rigidez a la prenda.

Hombros de la camisa interior en forma de punta, elemento que proporciona rigidez al cuerpo, además de ser una geometría que advierte al público de la desconfianza ante el personaje, como si este fuese nocivo.



Se incluye un ojal colocado (en una aproximación estética) en el ovario izquierdo como símbolo de connotación sexual, relacionado con el elemento de los anillos. Representación de un personaje atado y condicionado por sus maridos pasados, cuyo recuerdo lleva permanentemente en su vestimenta.

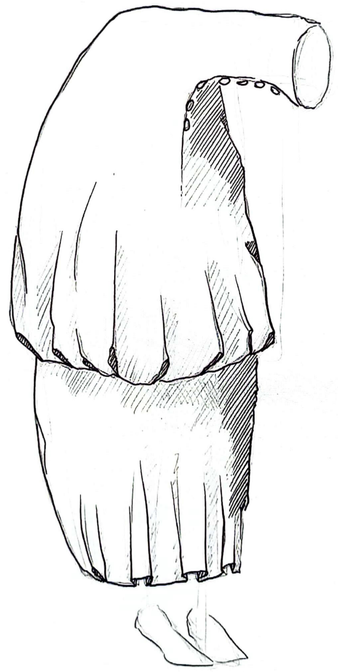
La espalda presenta unas cintas colgantes. Aspecto que simboliza la columna vertebral de Bernarda, casi como una *dinosauria*. Hacen referencia su fuerte y determinada personalidad y a poder doctrinal dentro de la casa Alba.

Anillos de casada que representan los dos maridos de Bernarda. Estos aparecen colgados de una cinta atada a un ojal.

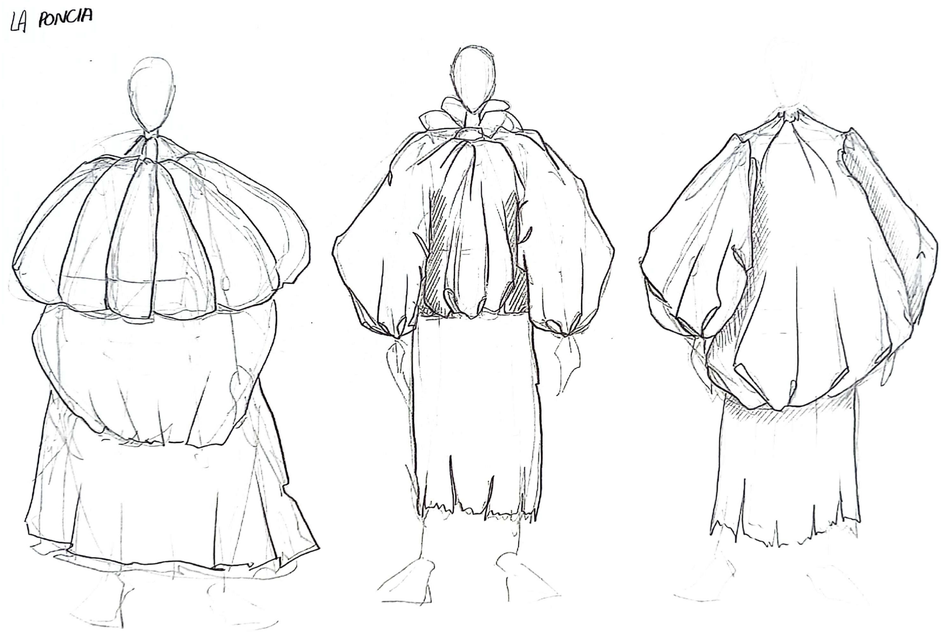
Su vestido interior aparece formado por un drapeado con caída vertical que remite al carácter dictatorial y de rectitud social del personaje.

LA PONCIA

"Treinta años lavando sus sábanas, treinta años comiendo sus sobras"

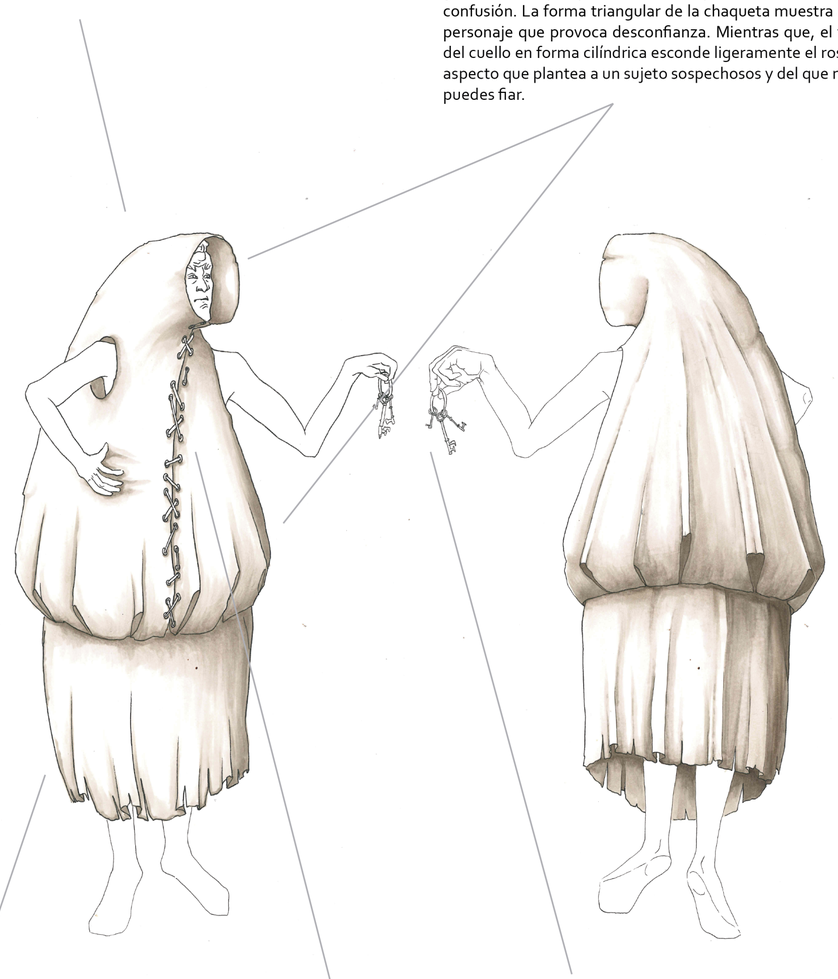


Bocetos e ideas de vestuario (Pertenecientes al cuaderno de artista). Personaje de La Poncia.



El vestuario de la Poncia se protagoniza por dos piezas de formas voluminosas, una chaqueta y una falda. No se muestra el cuerpo del personaje porque no es necesario, ya no vive en la efervescencia de la juvenud, de hecho es al contrario. Al tratarse de una mujer mayor y cansada de trabajar sin descanso para Bernarda, se esconde tras su frustración sexual.

Se presenta a un personaje con diferentes formas geométricas que provocan en el público un estado de confusión. La forma triangular de la chaqueta muestra a un personaje que provoca desconfianza. Mientras que, el final del cuello en forma cilíndrica esconde ligeramente el rostro, aspecto que plantea a un sujeto sospechosos y del que no te puedes fiar.



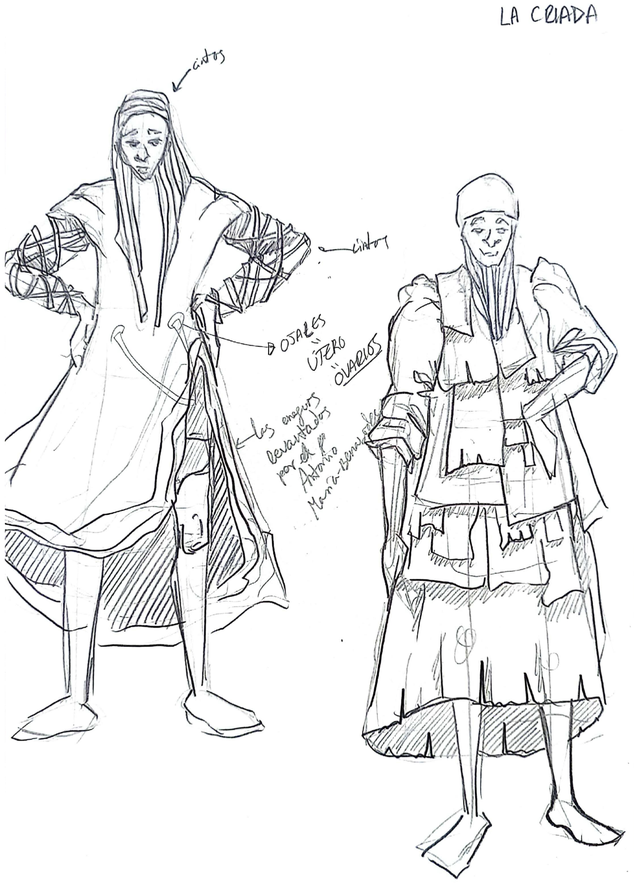
Falda con drapeado recto e irregular que remite a la tirantez del personaje

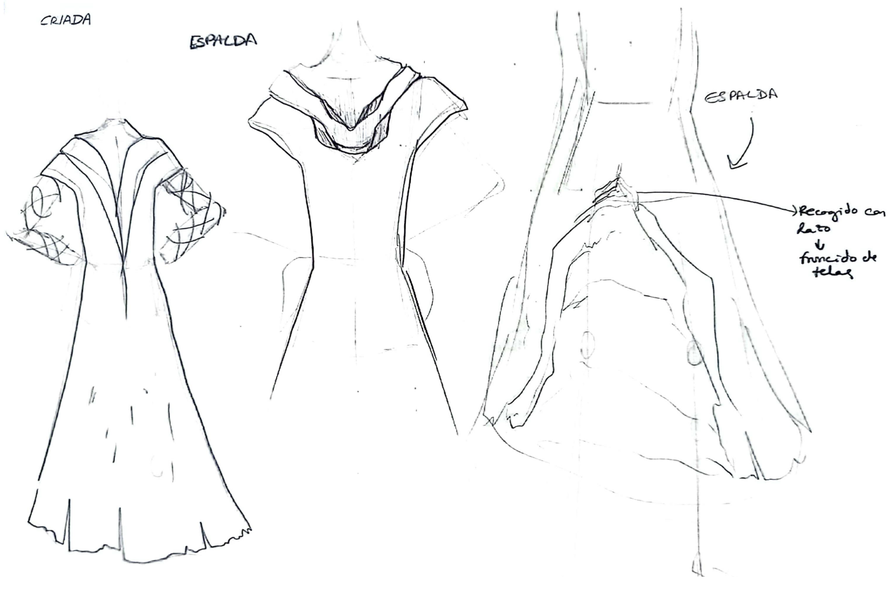
Juego de llaves: Ama de llaves que cierra todas las puertas de la casa, todas las habitaciones. Símbolo de control.

La chaqueta presenta un cierre central elaborado con ojales colocados de manera azarosa y unidos por una cinta. que remite a la tiesura del personaje, su dureza interior y el encerramiento del cuerpo.

CRIADA

"Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron"





Bocetos e ideas de vestuario (Pertenecientes al cuaderno de artista). Personaje de Criada.

Las mangas del vestido se presentan atadas con numerosas cintas entrelazadas a modo de una *telaraña asimétrica* que recorren todo el brazo. Esta es una referencia a la inflexibilidad de La Criada y al agarrotamiento de sus extremidades a consecuencia de sus servicios. Asimismo, es una representación de la cárcel impuesta por el luto, que también llega a limitarla.

El gorro aparece formado por cintas entrecruzadas que atan la cabeza del personaje. Este elemento puede llevar a la interpretación de un personaje condicionado desde la razón, mandado y aleccionado.

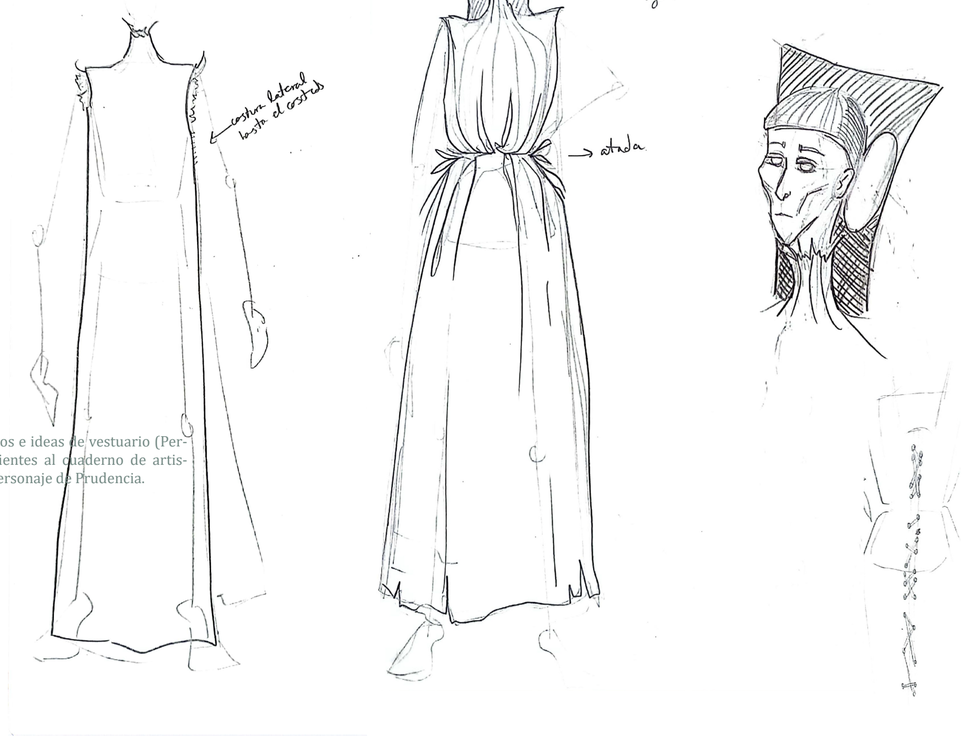


El elemento central del vestuario de la Criada es el bajo de la falda. En el vestido vemos dos cintas que levantan el bajo por encima de la rodilla. Los ojales están colocados, desde una aproximación artística, en el lugar de los ovarios del personaje, representando el aparato reproductor femenino y la fuente de la vida. Además las cintas hacen alusión a las trompas de Falopio. Este elemento del vestuario se debe a una de las frases de la Criada en la obra teatral, que hace referencia a los encuentros sexuales que tenía la Criada con el difunto marido de Bernarda:

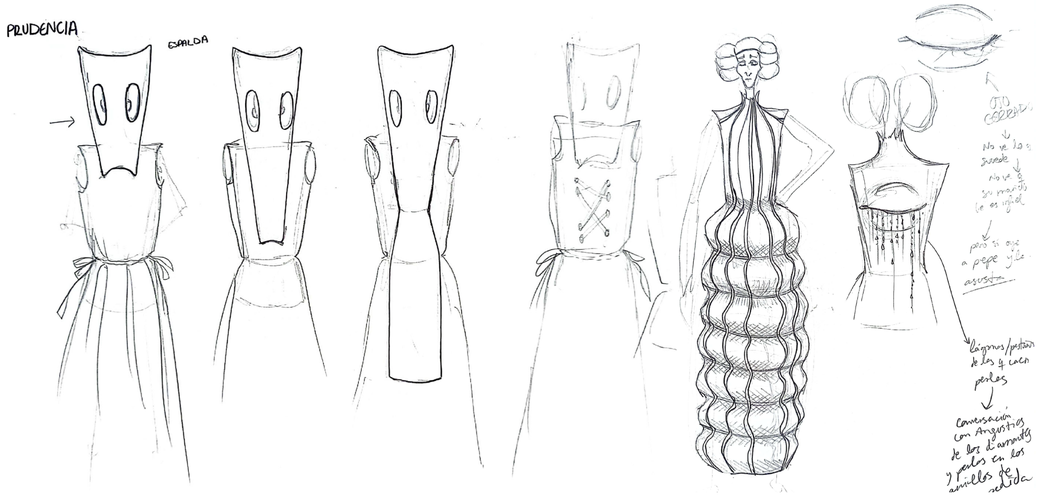
"Criada: Fuera de aquí... Fastídiate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídiate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral... ¡Ay Antonio María Benavides, que ya no verás estas paredes, ni comerás el pan de esta casa! Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron. (Tirándose del cabello) ¿Y he de vivir yo después de haberte marchado? ¿Y he de vivir?"

PRUDENCIA

"Lo preciso es que todo sea para bien"



Bocetos e ideas de vestuario (Pertenecientes al cuaderno de artista). Personaje de Prudencia.



Prudencia lleva un tocado de estilo medieval que se ajusta a la cabeza en forma de cinta que cubre su cabello. Este presenta dos grandes agujeros en la zona de las orejas. Al ser un personaje ciego, sus otros sentidos están intensificados y en la obra se comenta este aspecto a través del susto que se lleva Prudencia al escuchar al caballo dando coces en el establo. Por esta razón, se la representa de manera caricaturesca como un sujeto asustado y encogido.

"Prudencia: Yo dejo que el agua corra. No me queda más consuelo que refugiarme en la iglesia, pero como me estoy quedando sin vista tendré que dejar de venir para que no jueguen con una los chiquillos. (Se oye un gran golpe, como dado en los muros.) ¿Qué es eso?"

...

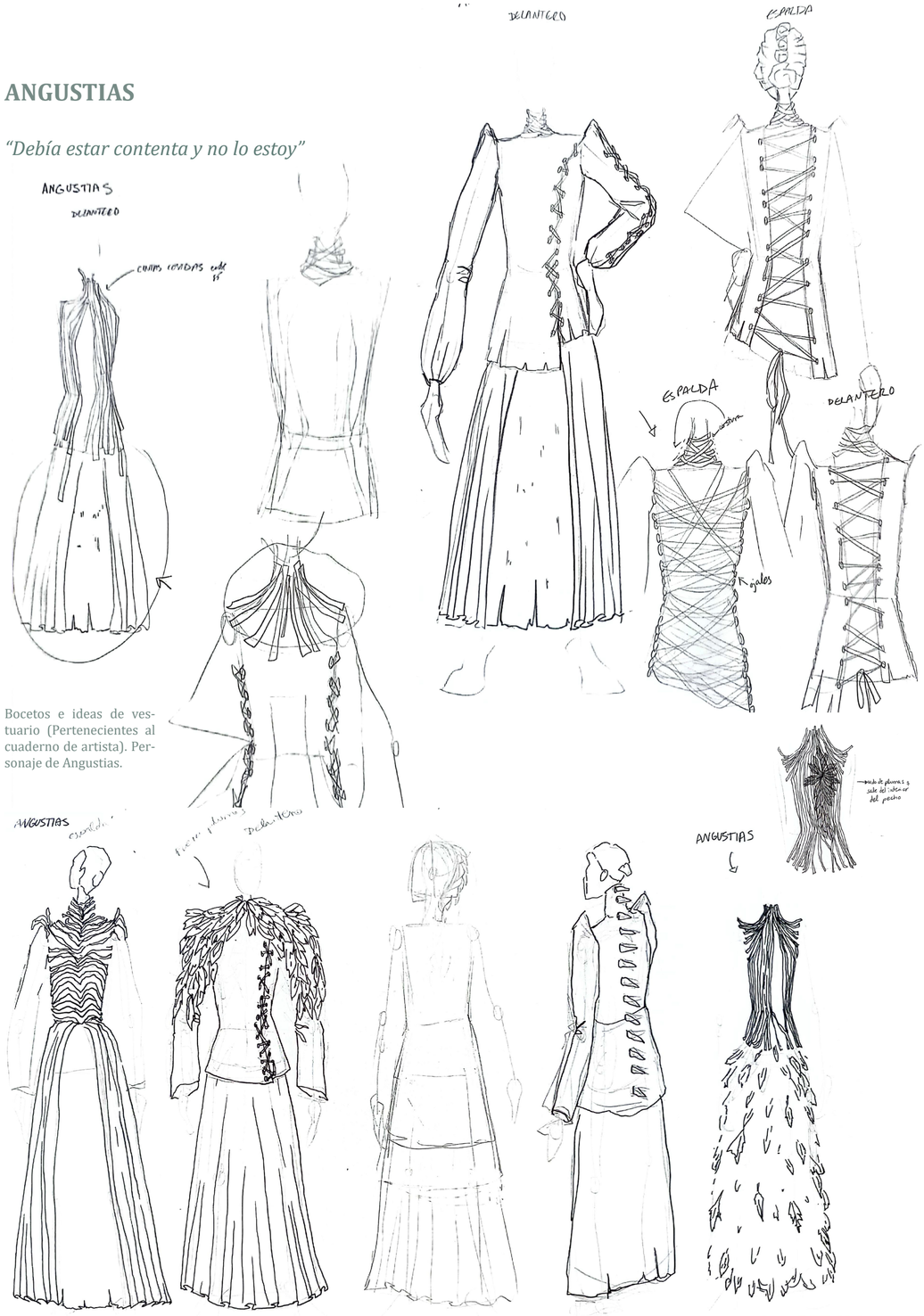
(Se oye otra vez el golpe.) La Poncia: ¡Por Dios! Prudencia: ¡Me ha retemblado dentro del pecho!"



Presenta un vestido largo, atado a la cintura con dos cintas y cerrado en la espalda con una consecución de ojales y cintas. Aspecto que muestra a un personaje obstaculizado por su condición de ciega y encarcelado en el momento en el que entra en la casa de la familia Alba.

ANGUSTIAS

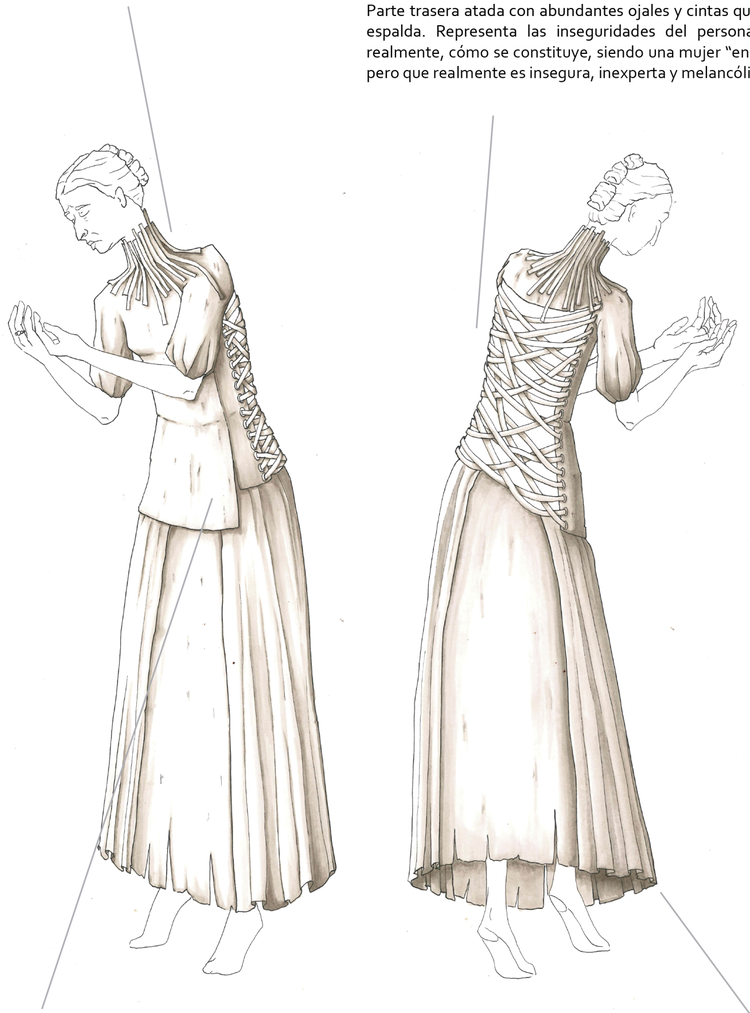
"Debía estar contenta y no lo estoy"



Bocetos e ideas de vestuario (Pertenecientes al cuaderno de artista). Personaje de Angustias.

Cuello de ballenas ajustado a la piel a modo de prisión que impide casi el paso del aire y muestra la angustia de este personaje.

Parte trasera atada con abundantes ojales y cintas que recorren toda su espalda. Representa las inseguridades del personaje, cómo es ella realmente, cómo se constituye, siendo una mujer "en edad de merecer" pero que realmente es insegura, inexperta y melancólica.



Chaqueta con corte asimétrico que muestra a un personaje inseguro de su edad, de su personalidad y capacidad de relación social (especialmente con el sexo masculino). La parte delantera de la chaqueta es un poco más larga que lateral. Esto representa cómo ella quiere mostrarse ante los demás, a imagen que quiere dar a conocer es la imagen de una mujer madura, segura de sí misa y decidida a casarse sin ningún tipo de falta de conocimiento en el amor con un hombre.

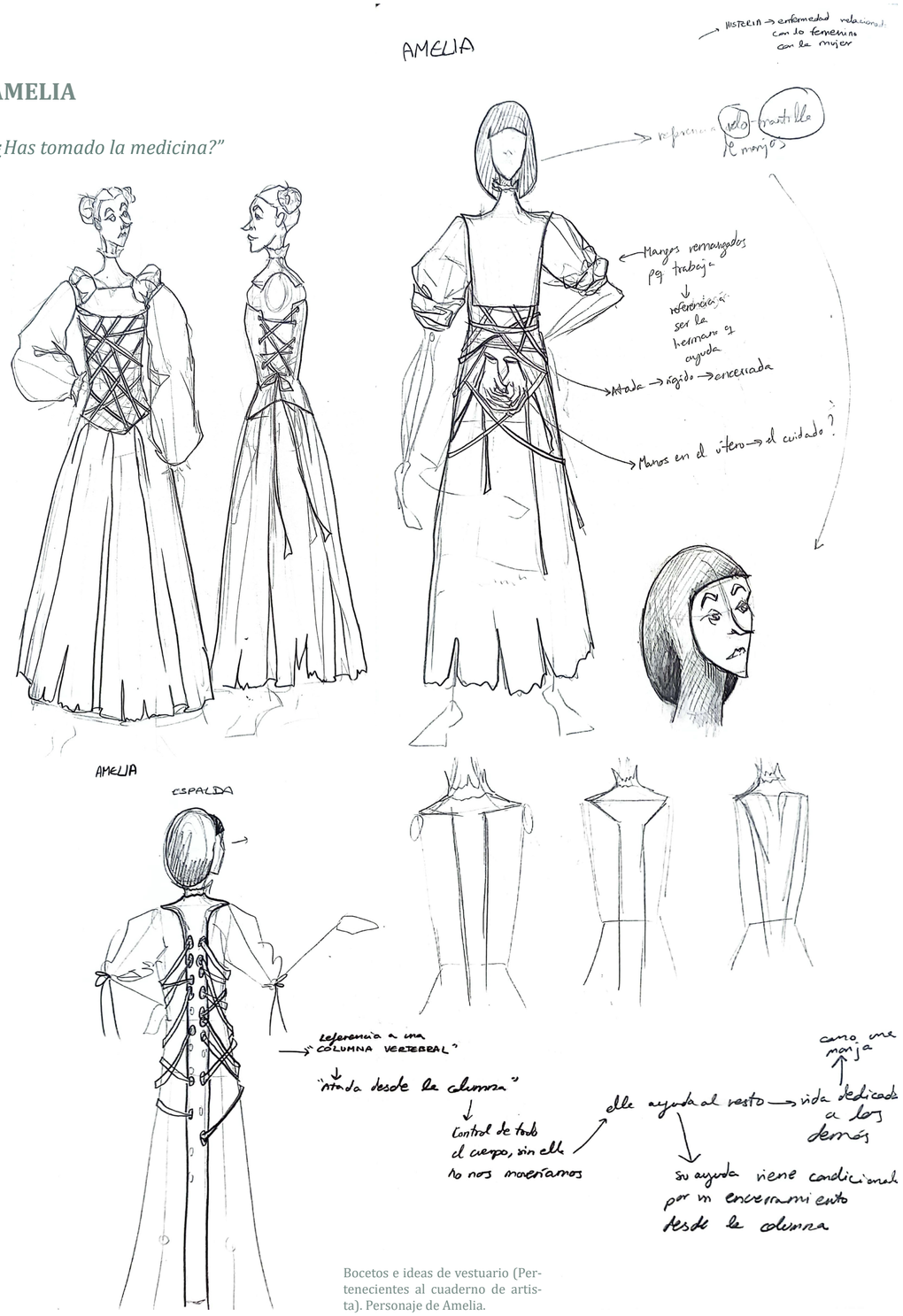
"Angustias: Yo no hubiera podido. Casi se me salía el corazón por la boca. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre."

Falda de drapeado recto y vertical que hace alusión a su rigidez, un personaje aprisionado en la cárcel impuesta por su madre.

Mandada por Bernarda, Angustias vive en el desconsuelo y la preocupación permanente de no encajar en con sus hermanas, de no ser amada verdaderamente por su prometido, de no llegar a las expectativas de su madre…

AMELIA

"¿Has tomado la medicina?"



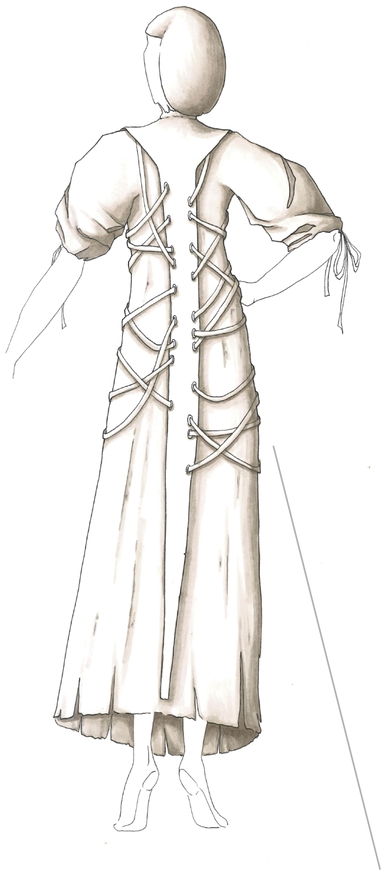
Bocetos e ideas de vestuario (Pertenecientes al cuaderno de artista). Personaje de Amelia.

Tocado influenciado por el velo/mantilla monjil. La caracterización de Amelia como una monja se fundamenta en el altruismo inherente a la condición de una vida dedicada a Dios y, en el caso de este personaje se traduce en una atención particular hacia su hermana.

Amelia no muestra su cabello, lo esconde debajo del velo a modo de encierro. Esto se debe a una visión del personaje en la que , dentro de estos años de luto, ha abandonado la posibilidad de encontrar marido y con ello ha renunciado al cortejo, a la necesidad de enseñar su cabello como símbolo de su feminidad.



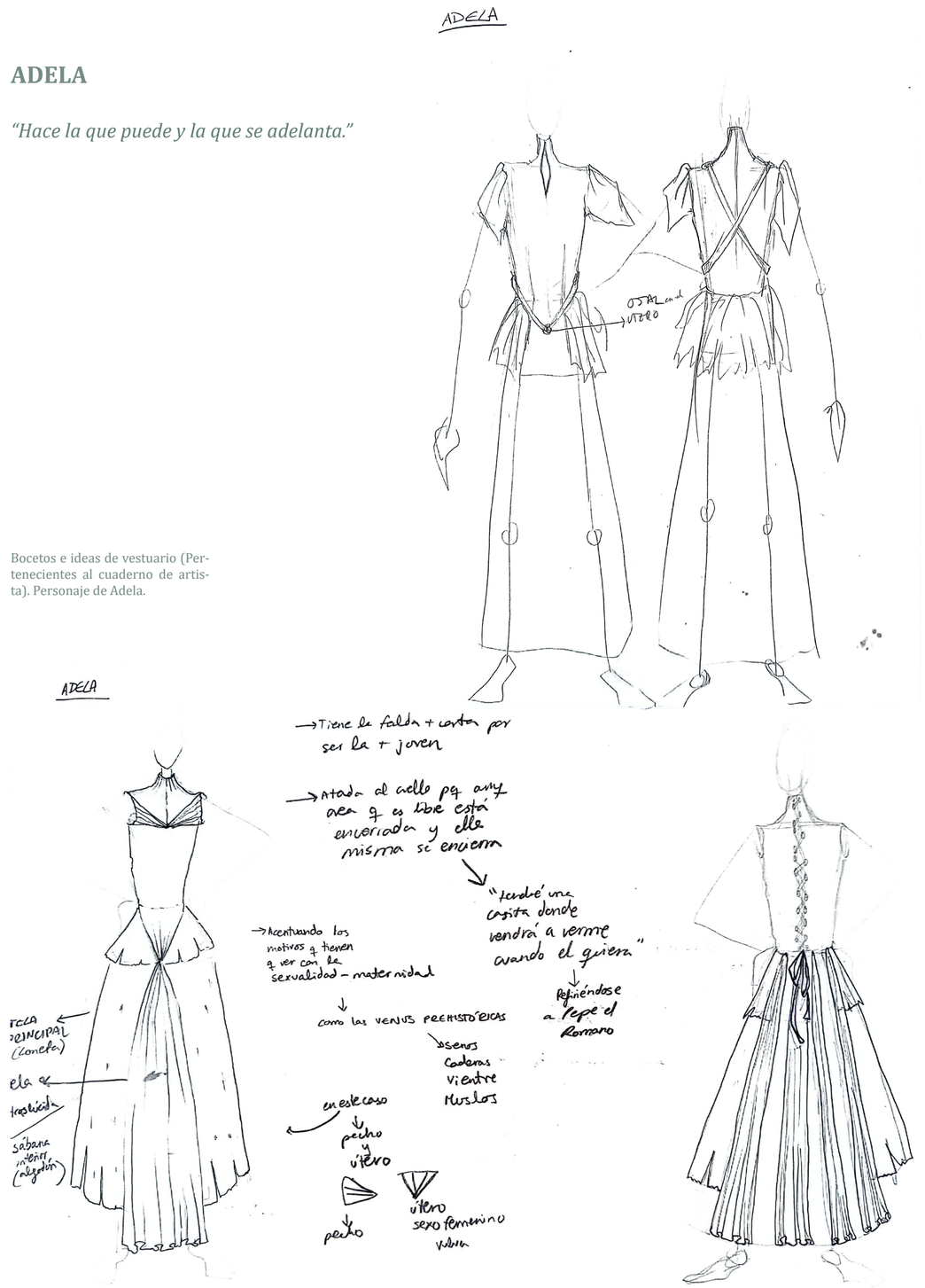
Mangas remangadas que muestran un personaje que dedica su vida a los demás, especialmente al cuidado de su hermana Martirio.



La espalda de Amelia aparece atada desde un elemento central que hace referencia a la columna vertebral. La columna nos ata al resto del cuerpo ya que todos los nervios salen de ella. Es el núcleo de todo movimiento, el eje central de todo el organismo. De esta manera se presenta una columna construida con ojales de la que brotan cintas que rodean al cuerpo. Este aspecto simboliza que el control de todo el cuerpo del personaje viene condicionado por la atadura vertebral.

ADELA

"Hace la que puede y la que se adelanta."

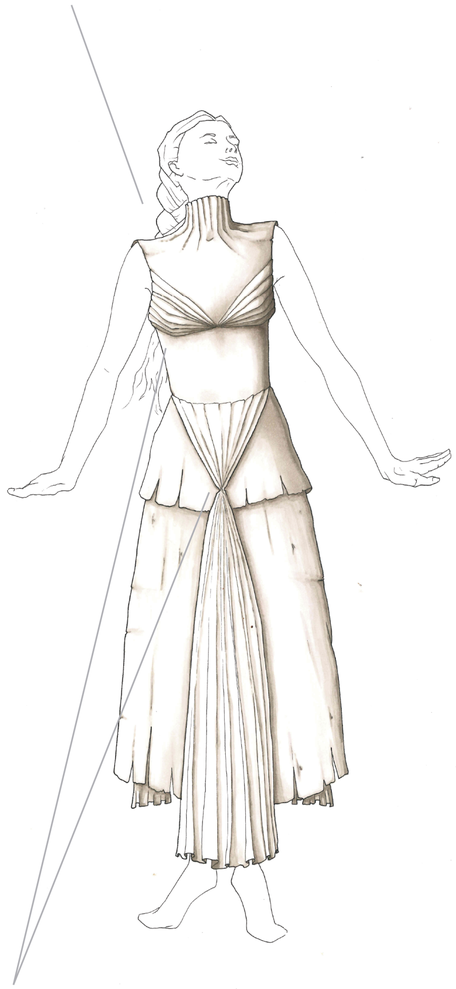


Bocetos e ideas de vestuario (Pertenecientes al cuaderno de artista). Personaje de Adela.

No se trata de un personaje totalmente libre. Ella cree haber encontrado la libertad, pero en realidad está cegada por el amor de Pepe el Romano y se condena a ella misma en una nueva cárcel en la que esperar a su amado.

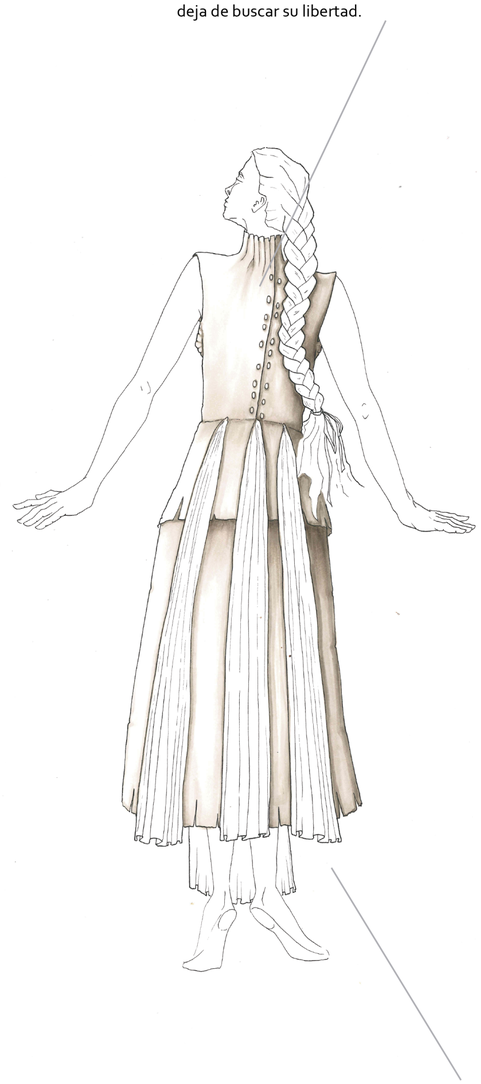
"Adela: Sí, sí. (En voz baja.) Vamos a dormir, vamos a dejar que se case con Angustias. Ya no me importa. Pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana."

Por esta razón aparece con un cuello ajustado en forma de drapeado vertical que simboliza esta libertad falsa y la presencia de un encarcelamiento.



Vestido que acentúa los motivos del cuerpo que tienen que ver con la sexualidad y la maternidad, de la misma manera que en los bultos redondos de las Venus Prehistóricas, así como la Venus de Willendorf (aprox. 25.000 a.C) o la Venus de Grimaldi (aprox. 22.000a.C). En este caso, los elementos exaltados son el pecho y el útero, los cuales aparecen a modo de drapeados y pliegues en un tejido traslúcido cosido al vestido.

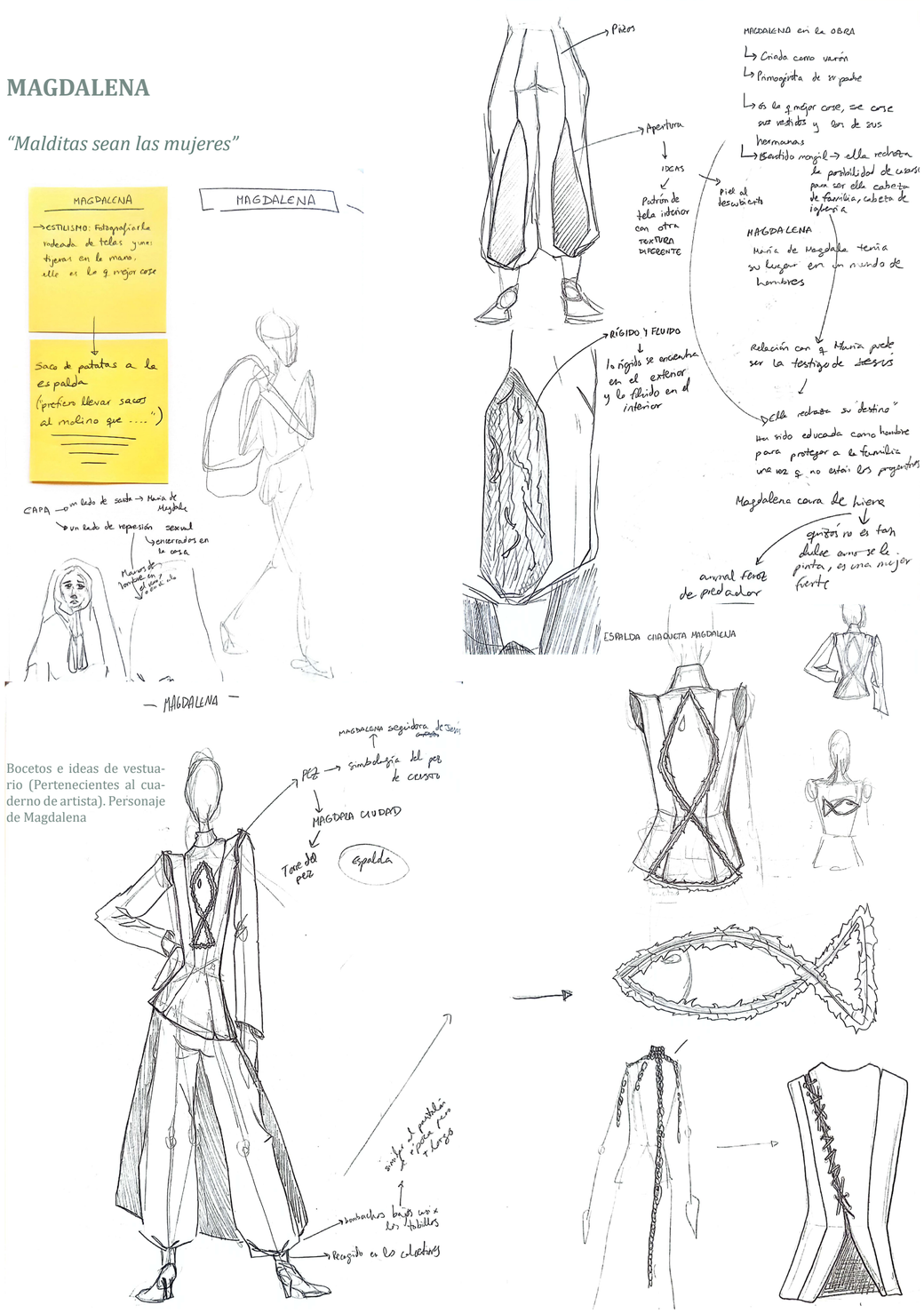
En su espalda podemos ver una sucesión de ojales a modo de cierre que funcionan como elemento simbólico, pues estos no son atados por una cinta. Este aspecto invita a la reflexión de un personaje que aún siendo encarcelado a ocho años de luto, nunca deja de buscar su libertad.



Adela es la expresión pura de la sexualidad de las hermanas y la más joven de todas ellas, por ello se le diseña una falda más corta que al resto.

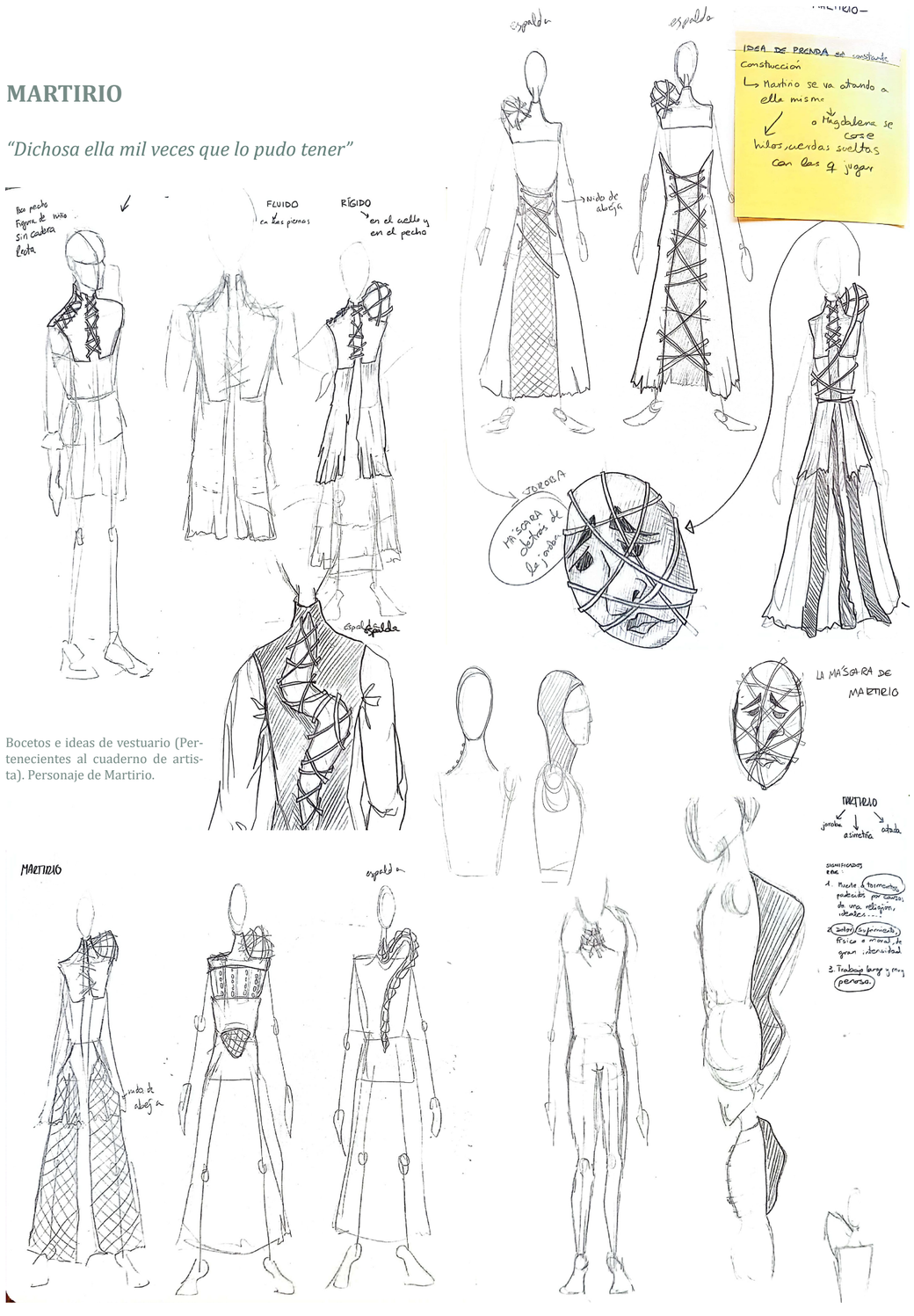
MAGDALENA

"Malditas sean las mujeres"


MAGDALENA
ESTILISMO: Fotografiarla rodeada de telas y unas tijeras en la mano, ella es la q mejor cose
Saco de patatas a la espalda ("prefiero llevar sacos al molino que ....")
MAGDALENA
CAPA
un lado de sarga → María de Magdala
un lado de represión sexual
generadores en la cosa
MAGDALENA
Pecho
Apertura
IDEAS
Patrón de tela interior con otra textura DIFERENTE
RÍGIDO Y FLUIDO
lo rígido se encuentra en el exterior y lo fluido en el interior
MAGDALENA en la OBRA
Criada como varón
Primogénita de su padre
es la q mejor cose, se cose sus vestidos y los de sus hermanas
desvestido varonil → ella rechaza la posibilidad de usarlo para ser ella cabeza de familia, cabeza de ropería
Piel al descubierto
MAGDALENA
María de Magdala tenía su lugar en un mundo de hombres
Relación con q María puede ser la testigo de Jesús
Ella rechaza su "destino"
ha sido educada como hombre para proteger a la familia una vez q no están los progenitores
Magdalena cava de huerta
animal feroz de pradera
genitor no es tan dulce como se la pinta, es una mujer fuerte
ESPALDA CHAQUETA MAGDALENA
MAGDALENA
magdalena seguidora de Jesús
PEZ → simbología del pez de cristo
MAGDALA CIUDAD
Tatuaje pez
Espalda
Pantalón
Pantalón
Pantalón

MARTIRIO

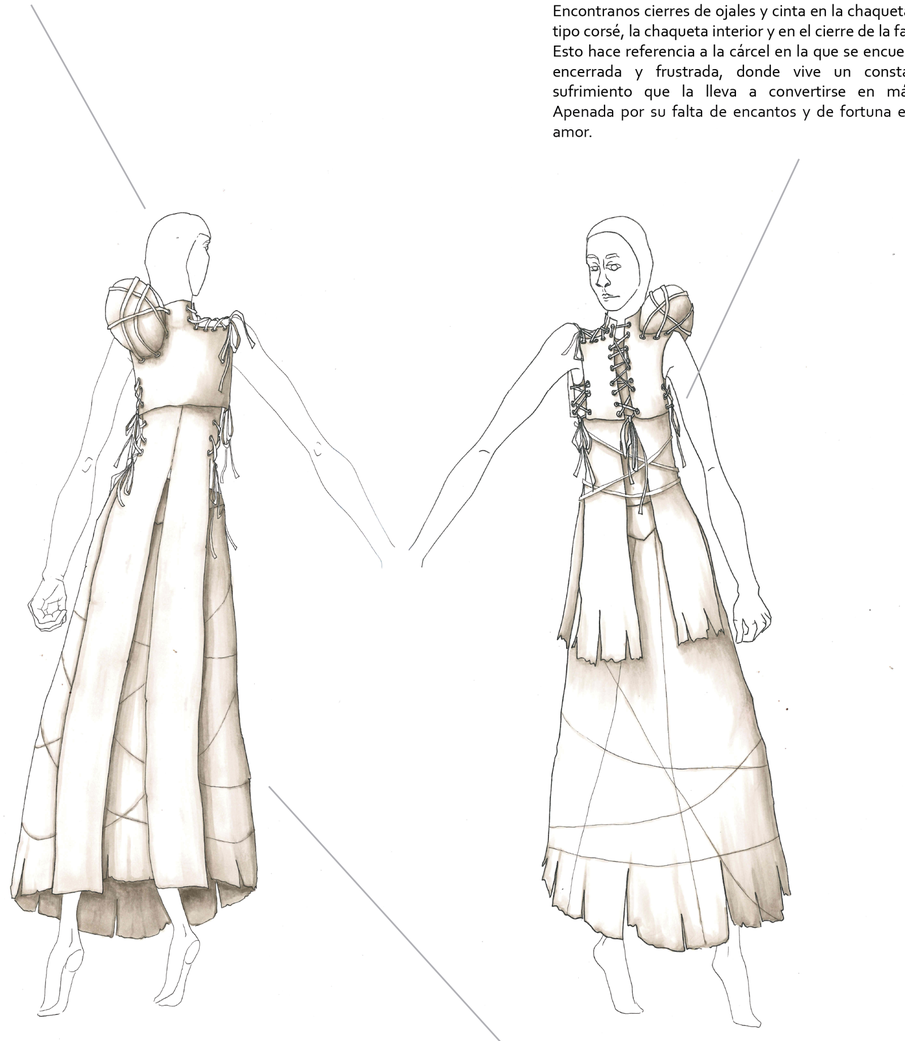
"Dichosa ella mil veces que lo pudo tener"



Bocetos e ideas de vestuario (Pertenecientes al cuaderno de artista). Personaje de Martirio.

El vestuario de Martirio viene caracterizado por el factor asimétrico y la superposición de capas. Se trata de un personaje repleto de ataduras, cierres, cintas y ojales a lo largo de todo su vestuario.

Encontranos cierres de ojales y cinta en la chaqueta de tipo corsé, la chaqueta interior y en el cierre de la falda. Esto hace referencia a la cárcel en la que se encuentra encerrada y frustrada, donde vive un constante sufrimiento que la lleva a convertirse en mártir. Apenada por su falta de encantos y de fortuna en el amor.

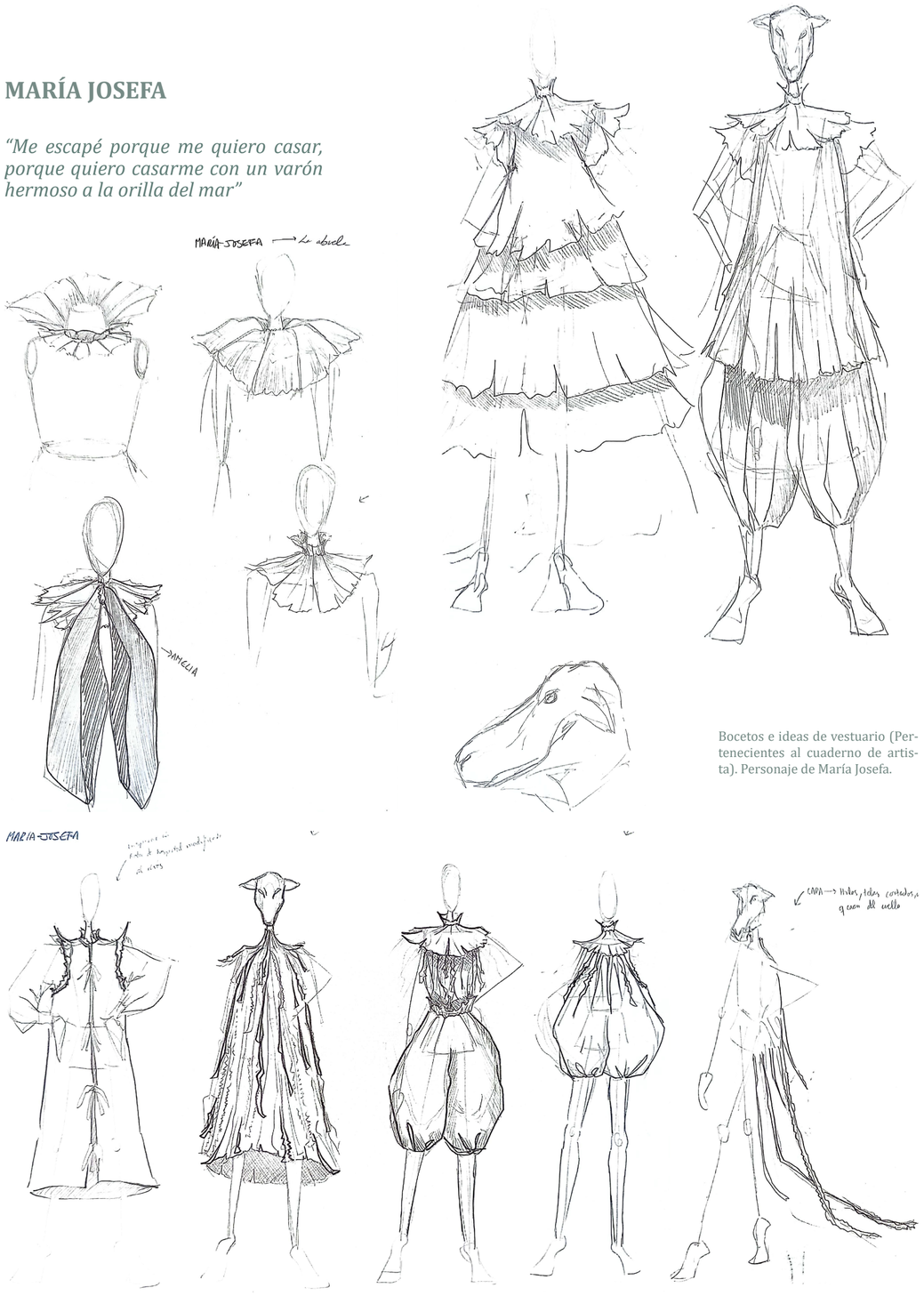


Martirio está fragmentada en una vida penosa por creer que nunca va a encontrar el amor. Este aspecto se ve reflejado en su falda, la cual presenta un dibujo de líneas transversales que se cruzan entre ellas. Este dibujo , realizado con diferentes tipos de costuras.

Se expone una falda rota y fragmentada para Martirio, una falda que su hermana Magdalena ha logrado volver a unir, pero que inevitablemente hace presente a la cicatriz, debido a la condición de frustración vital en la que vive el personaje.

MARÍA JOSEFA

"Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso a la orilla del mar"



Bocetos e ideas de vestuario (Pertenecientes al cuaderno de artista). Personaje de María Josefa.

El vestuario de María Josefa está inspirado en el traje de un bufón medieval. El personaje del bufón es aquel que, a través de un poso cómico, cuenta las verdades de aquello que está sucediendo. El carácter cómico de los bufones constituye la encarnación de la capacidad de reírse del poder establecido, como se supone que escribió Aristóteles en la parte perdida de su *Poética*.

María Josefa constituye un personaje entrañable y que hace reír, pero que realmente está contando las verdades absolutas de lo que sucede dentro de la casa. Por ejemplo, le dice a Martirio "Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no. ¡Ranas sin lengua!". De esta manera identificamos el carácter de María Josefa con el carácter de un bufón medieval, desde el punto de vista de la comicidad y de la proclamación de las verdades del drama.

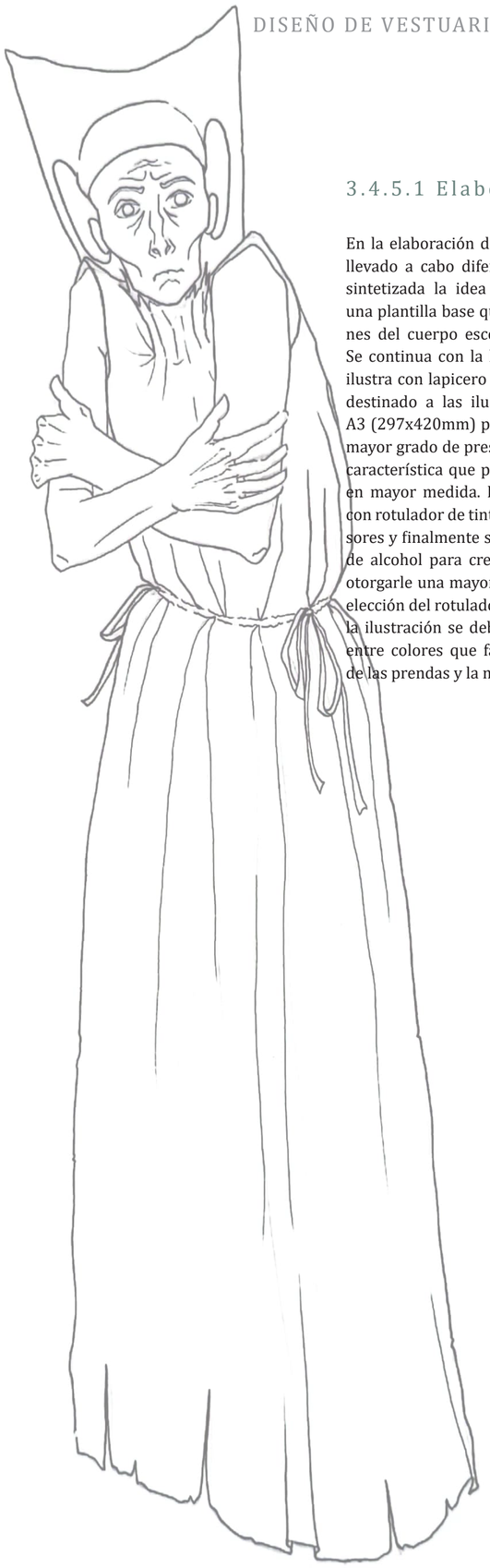
La gorguera está inspirada en los vestidos de las mujeres de la alta sociedad del periodo Barroco haciendo alusión a la ascendencia y al linaje de alta cuna del que procede esta mujer.



Sus pantalones recuerdan a la morfología de los pantalones de los arlequines medievales.

El vestido presenta un cierre trasero elaborado con ojales y cintas que recuerda a las batas que se ponen los enfermos de los hospitales psiquiátricos, haciendo referencia a su estado senil.

*La máscara tiene la forma de la cabeza de un cordero. El personaje de María Josefa saca en su última aparición en el tercer acto una ovejita en sus brazos que presenta como si fuera su hijo. En la interpretación que se realiza de la obra, relacionamos la figura de la oveja con el cordero representando a Cristo. Esta es la justificación de la máscara que saca el personaje. En lugar de sacarla en brazos como si fuera un bebé se la pone en la cara. Aquí hacemos un guiño a otra obra dentro de la dramaturgia lorquiana, Yerma, donde el personaje principal dice "acabaré creyendo que yo misma soy mi hijo". María Josefa se enmascara como hija suya y, al mismo tiempo, se presenta como hija de Cristo, el cordero divino.



3.4.5.1 Elaboración de los figurines

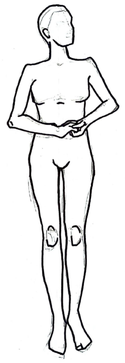
En la elaboración de las ilustraciones se han llevado a cabo diferentes procesos. Una vez sintetizada la idea en el boceto, se realiza una plantilla base que muestra las proporciones del cuerpo escogidas para el personaje. Se continua con la labor de dibujo donde se ilustra con lapicero en el papel final. El papel destinado a las ilustraciones es de tamaño A3 (297x420mm) para conceder al dibujo un mayor grado de presencia, además de ser una característica que permite apreciar el detalle en mayor medida. Posteriormente se repasa con rotulador de tinta negra de diferentes grosores y finalmente se colorea con rotuladores de alcohol para crear volúmenes, texturas y otorgarle una mayor definición a la pieza. La elección del rotulador como herramienta para la ilustración se debe a su aspecto de fusión entre colores que favorece el entendimiento de las prendas y la mayor definición de estas.

Por otro lado, en esta propuesta se entienden los figurines como conjunto de un mismo vestuario teatral, por lo que cada uno de ellos es dotado de caracterización propia del personaje, representada tanto en la postura del cuerpo como en la expresión facial. Por esta razón, se ha de contemplar una visión general del funcionamiento de las posturas. Este es un ejercicio que se ve representado dentro del cuaderno de artista destinado al proyecto en cuestión.

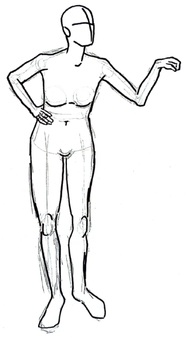


Cuerpo base | Lapicero | Rotulador fino de tinta negra | Rotulador de alcohol

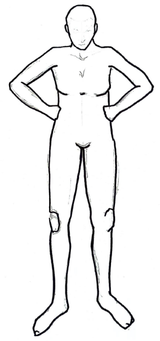
PLANTILLAS DE CUERPO



Bernarda



La Poncia



Criada



Prudencia



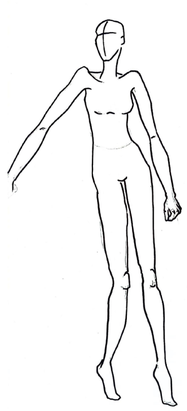
Angustias



Magdalena



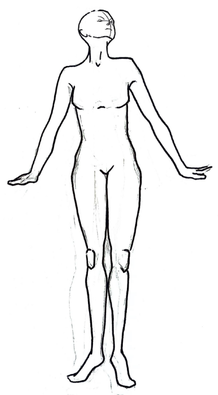
Amelia



Martirio



María Josefa

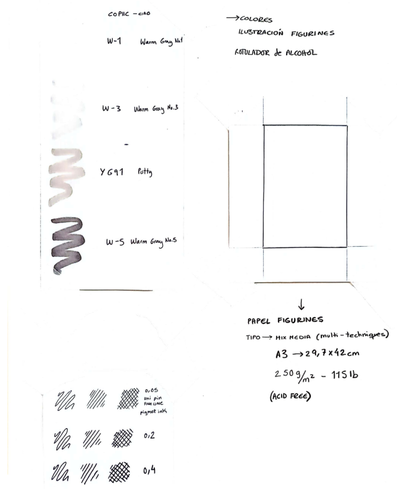


Adela

Plantillas del cuerpo base de cada personaje. Colocación y posturas de los para las ilustraciones de los figurines.

Lapicero y rotulador sobre papel, 297x420 cm.

MATERIALES UTILIZADOS PARA LA ELABORACIÓN DE LOS FIGURINES



Muestrario de herramientas utilizadas para la elaboración de los figurines. Rotuladores de tinta fina, rotuladores de alcohol y papel mix media. (Pertenecientes al cuaderno de artista).



Rotuladores utilizados para la elaboración de figurines. Rotuladores de alcohol *COPIIC-CIAO* y Rotuladores *Uni pin, Fine Line, Pigment ink*.



Papel utilizado para la elaboración de los figurines. Papel *Mix Media (multi-techniques)*. Tamaño A3 (29,7x24cm). Gramaje de 250g/m^2 – 115 lb), *Acrid Free*.

3.4.6 FICHAS TÉCNICAS DE LAS PRENDAS A PRODUCIR

MAGDALENA

FICHA TÉCNICA

EMPRESA: Ecos del Redil

LINEA: Vestuario *La casa de Bernarda Alba*

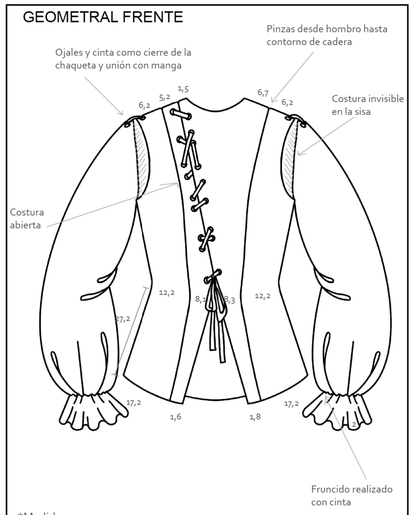
TEMPORADA:	Verano 1936
ARTÍCULO:	001MAG
REFERENCIA:	Chaqueta de Magdalena
TELAS:	Loneta de algodón y sábana de algodón
COMPOSICIÓN:	100% algodón
TALLAS:	A medida (aproximación talla M-L)

OPCIONES DE COLOR:

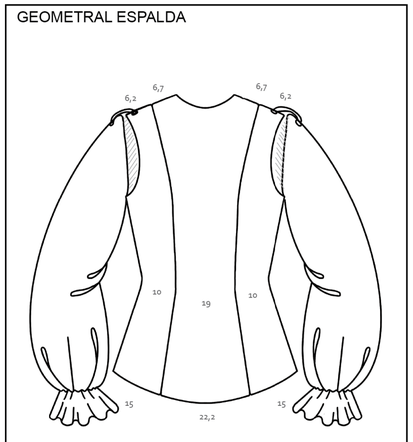
- PANTONE White FFFFFF
- PANTONE ghost white F8F8FF
- PANTONE White smoke F5F5F5

DESCRIPCIÓN: Chaqueta con apertura diagonal atada con ojales y cinta de algodón, con mangas desmontables

GEOMETRAL FRENTE



GEOMETRAL ESPALDA



*Medidas en cm

*Todas las costuras son abiertas excepto las indicadas

ESPECIFICACIONES TÉCNICAS:

- **COLOR DE HILO:** PANTONE White FFFFFF
- **COLOR DE HILO:** PANTONE White Smoke F5F5F5

FORNITURAS: Sí

- **BOTONES:** No
- **CREMALLERAS:** No
- **CORCHETES:** No
- **OTROS:** Ojales de aluminio

MUESTRA TEXTIL:



FORRERÍA: Sí

- **TIPO DE FORRO:** Sábana de algodón
- **COLOR:** White smoke F5F5F5
- **BIES:** No, Corte AL HILO

MUESTRA TEXTIL:



FORNITURAS: Sí

- **BOTONES:** No
- **CREMALLERAS:** No
- **CORCHETES:** No
- **OTROS:** Cinta de algodón

MUESTRA TEXTIL:



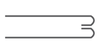
FICHA TÉCNICA

TERMINACIONES Y ACABADOS:

- **TIPOS DE COSTURAS:** DE CONSTRUCCIÓN: Costura abierta
- **TIPOS DE COSTURAS:** DE TERMINACIONES Y ACABADOS: Doblad Sandwich
- **TIPOS DE COSTURAS:** DE CIERRE: Costura en zigzag

MUESTRA:

Doblad Sandwich



HD190

MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA:

Costura abierta



C200

MUESTRA TEXTIL:

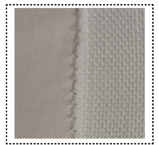


MUESTRA:

Costura en zigzag



MUESTRA TEXTIL:



MAGDALENA

FICHA TÉCNICA

EMPRESA: Ecos del Redil

LINEA: Vestuario *La casa de Bernarda Alba*

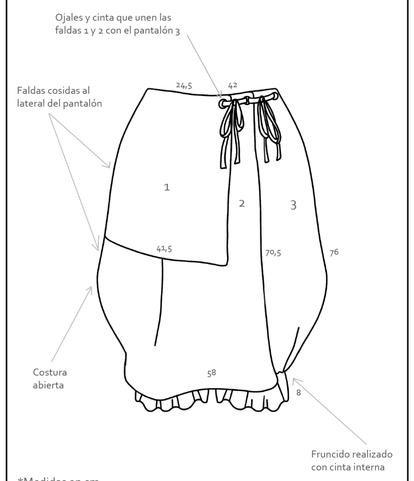
TEMPORADA:	Verano 1936
ARTÍCULO:	002MAG
REFERENCIA:	Pantalones de Magdalena
TELAS:	Loneta de algodón y sábana de algodón
COMPOSICIÓN:	100% algodón
TALLAS:	A medida (aproximación talla M-L)

OPCIONES DE COLOR:

- PANTONE White FFFFFF
- PANTONE ghost white F8F8FF
- PANTONE White smoke F5F5F5

DESCRIPCIÓN: Pantalón ancho y recodigo con fruncido en pantorrilla, unido a falda larga (2) y falda corta (1).

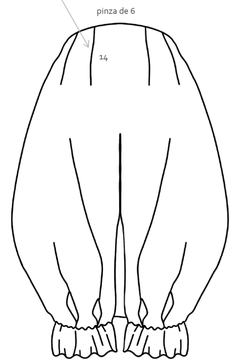
GEOMETRAL FRENTE



*Medidas en cm

*Todas las costuras son abiertas excepto las indicadas

GEOMETRAL ESPALDA



ESPECIFICACIONES TÉCNICAS:

- COLOR DE HILO: PANTONE White FFFFFF
- COLOR DE HILO: PANTONE White Smoke F5F5F5

FORNITURAS: Sí

- BOTONES: No
- CREMALLERAS: No
- CORCHETES: No
- OTROS: Ojales de aluminio

MUESTRA TEXTIL:



FORRERÍA: Sí

- TIPO DE FORRO: Sábana de algodón
- COLOR: White smoke F5F5F5
- BIES: No, Corte AL HILO

MUESTRA TEXTIL:



FORNITURAS: Sí

- BOTONES: No
- CREMALLERAS: No
- CORCHETES: No
- OTROS: Cinta de algodón

MUESTRA TEXTIL:



FICHA TÉCNICA

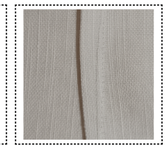
TERMINACIONES Y ACABADOS:

- TIPOS DE COSTURAS: DE CONSTRUCCIÓN: Costura abierta
- TIPOS DE COSTURAS: DE TERMINACIONES Y ACABADOS: Doblad Sandwich
- TIPOS DE COSTURAS: DE CIERRE: Costura en zigzag

MUESTRA: Doblad Sandwich



MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA: Costura abierta



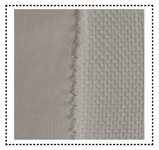
MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA: Costura en zigzag



MUESTRA TEXTIL:



MARTIRIO

FICHA TÉCNICA

EMPRESA: Ecos del Redil

LINEA: Vestuario *La casa de Bernarda Alba*

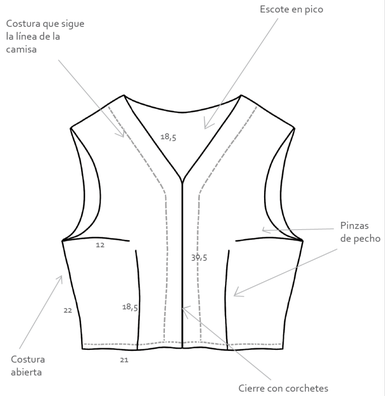
TEMPORADA:	Verano 1936
ARTÍCULO:	003 MART
REFERENCIA:	Camisa interior de Martirio
TELAS:	Sábana de algodón
COMPOSICIÓN:	100% algodón
TALLAS:	A medida (aproximación talla M-L)

OPCIONES DE COLOR:

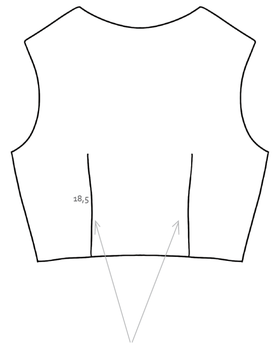
- PANTONE White FFFFFF
- PANTONE ghost white F8F8FF
- PANTONE White smoke F5F5F5

DESCRIPCIÓN: Camisa interior sin mangas, escote en pico y talle 5 cm debajo de la cintura

GEOMETRAL FRENTE



GEOMETRAL ESPALDA



*Medidas en cm

*Todas las costuras son abiertas excepto las indicadas

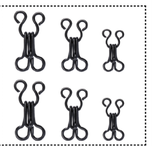
ESPECIFICACIONES TÉCNICAS:

- **COLOR DE HILO:** PANTONE White FFFFFF
- **COLOR DE HILO:** PANTONE White Smoke F5F5F5

FORNITURAS: Sí

- **BOTONES:** No
- **CREMALLERAS:** No
- **CORCHETES:** Sí
- **OTROS:** No

MUESTRA TEXTIL:



FORRERÍA: No

- **TIPO DE FORRO:** Sábana de algodón
- **COLOR:** White smoke F5F5F5
- **BIES:** No, Corte AL HILO

MUESTRA TEXTIL:



FICHA TÉCNICA

TERMINACIONES Y ACABADOS:

- **TIPOS DE COSTURAS:** DE CONSTRUCCIÓN: Costura abierta
- **TIPOS DE COSTURAS:** DE TERMINACIONES Y ACABADOS: Doblad Sandwich
- **TIPOS DE COSTURAS:** DE CIERRE: Costura en zigzag

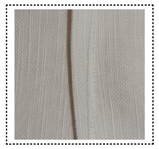
MUESTRA:

Doblad Sandwich



HD190

MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA:

Costura abierta

C200

MUESTRA TEXTIL:

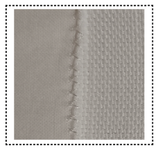


MUESTRA:

Costura en zigzag



MUESTRA TEXTIL:



MARTIRIO

FICHA TÉCNICA

EMPRESA: Ecos del Redil

LINEA: Vestuario *La casa de Bernarda Alba*

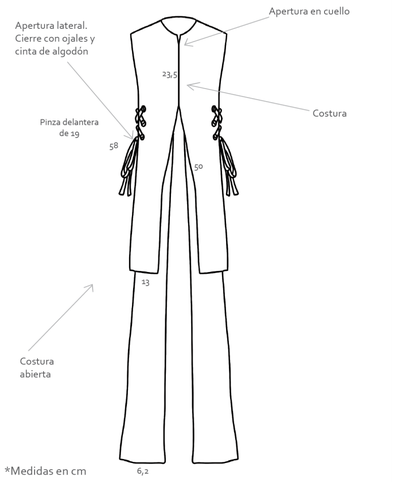
TEMPORADA:	Verano 1936
ARTÍCULO:	002 MART
REFERENCIA:	Chaqueta larga de Martirio
TELAS:	Loneta de algodón y sábana de algodón
COMPOSICIÓN:	100% algodón
TALLAS:	A medida (aproximación talla M-L)

OPCIONES DE COLOR:

- PANTONE White FFFFFF
- PANTONE ghost white F8F8FF
- PANTONE White smoke F5F5F5

DESCRIPCIÓN: Chaqueta larga sin mangas, costura frente central, cierre con corchetes espalda. Cierre ojales laterales

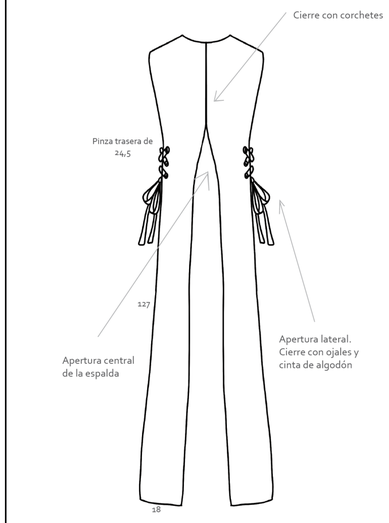
GEOMETRAL FRENTE



*Medidas en cm

*Todas las costuras son abiertas excepto las indicadas

GEOMETRAL ESPALDA



ESPECIFICACIONES TÉCNICAS:

- COLOR DE HILO: PANTONE White FFFFFF
- COLOR DE HILO: PANTONE White Smoke F5F5F5

FORNITURAS: Sí

- BOTONES: No
- CREMALLERAS: No
- CORCHETES: Sí
- OTROS: Ojales y cinta de algodón

MUESTRA TEXTIL:



FORRERÍA: Sí

- TIPO DE FORRO: Sábana de algodón
- COLOR: White smoke F5F5F5
- BIES: No, Corte AL HILO

MUESTRA TEXTIL:



FORNITURAS: Sí

- BOTONES: No
- CREMALLERAS: No
- CORCHETES: No
- OTROS: Cinta de algodón

MUESTRA TEXTIL:



FICHA TÉCNICA

TERMINACIONES Y ACABADOS:

- TIPOS DE COSTURAS: DE CONSTRUCCIÓN: Costura abierta
- TIPOS DE COSTURAS: DE TERMINACIONES Y ACABADOS: Doblad Sandwich
- TIPOS DE COSTURAS: DE CIERRE: Costura en zigzag

MUESTRA: Doblad Sandwich



HD190

MUESTRA TEXTIL:

MUESTRA: Costura abierta



C200

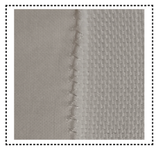
MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA: Costura en zigzag



MUESTRA TEXTIL:



MARTIRIO

FICHA TÉCNICA

EMPRESA: Ecos del Redil

LINEA: Vestuario *La casa de Bernarda Alba*

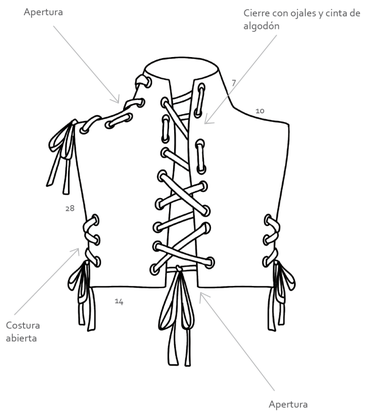
TEMPORADA:	Verano 1936
ARTÍCULO:	001 MART
REFERENCIA:	Chaqueta corsé de Martirio
TELAS:	Loneta de algodón y sábana de algodón
COMPOSICIÓN:	100% algodón
TALLAS:	A medida (aproximación talla M-L)

OPCIONES DE COLOR:

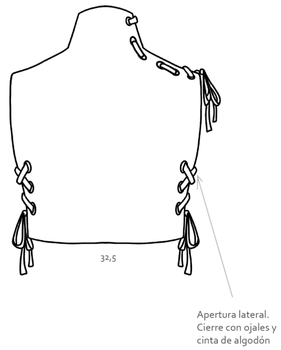
- PANTONE White FFFFFF
- PANTONE ghost white F8F8FF
- PANTONE White smoke F5F5F5

DESCRIPCIÓN: Chaqueta tipo corsé con apertura central, de ambos laterales y de hombro izquierdo. Cierre con ojales

GEOMETRAL FRENTE



GEOMETRAL ESPALDA



*Medidas en cm

*Todas las costuras son abiertas excepto las indicadas

ESPECIFICACIONES TÉCNICAS:

- **COLOR DE HILO:** PANTONE White FFFFFF
- **COLOR DE HILO:** PANTONE White Smoke F5F5F5

FORNITURAS: Sí

- **BOTONES:** No
- **CREMALLERAS:** No
- **CORCHETES:** No
- **OTROS:** Ojales

MUESTRA TEXTIL:



FORRERÍA: Sí

- **TIPO DE FORRO:** Sábana de algodón
- **COLOR:** White smoke F5F5F5
- **BIES:** No, Corte AL HILO

MUESTRA TEXTIL:



FORNITURAS: Sí

- **BOTONES:** No
- **CREMALLERAS:** No
- **CORCHETES:** No
- **OTROS:** Cinta de algodón

MUESTRA TEXTIL:



FICHA TÉCNICA

TERMINACIONES Y ACABADOS:

- **TIPOS DE COSTURAS:** DE CONSTRUCCIÓN: Costura abierta
- **TIPOS DE COSTURAS:** DE TERMINACIONES Y ACABADOS: Doblad Sandwich
- **TIPOS DE COSTURAS:** DE CIERRE: Costura en zigzag

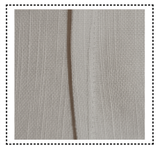
MUESTRA:

Doblad Sandwich



HD190

MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA:

Costura abierta



C200

MUESTRA TEXTIL:

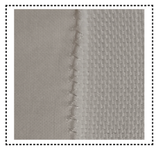


MUESTRA:

Costura en zigzag



MUESTRA TEXTIL:



MARTIRIO

FICHA TÉCNICA

EMPRESA: Ecos del Redil

LINEA: Vestuario *La casa de Bernarda Alba*

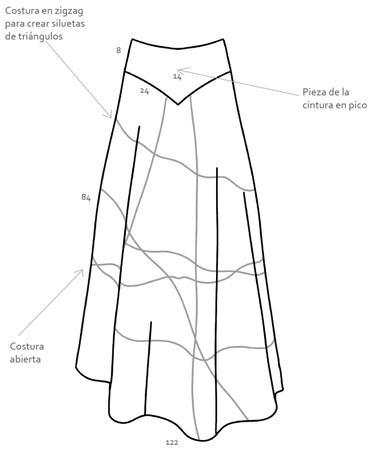
TEMPORADA:	Verano 1936
ARTÍCULO:	004 MART
REFERENCIA:	Falda de Martirio
TELAS:	Loneta de algodón y sábana de algodón
COMPOSICIÓN:	100% algodón
TALLAS:	A medida (aproximación talla M-L)

OPCIONES DE COLOR:

- PANTONE White FFFFFF
- PANTONE ghost white F8F8FF
- PANTONE White smoke F5F5F5

DESCRIPCIÓN: Falda larga, costura zigzag en forma de triángulos. Parte superior con corte en punta

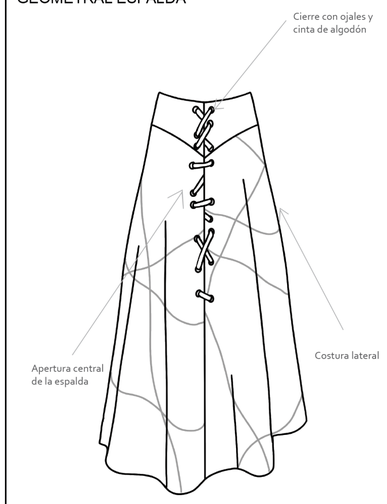
GEOMETRAL FRENTE



*Medidas en cm

*Todas las costuras son abiertas excepto las indicadas

GEOMETRAL ESPALDA



ESPECIFICACIONES TÉCNICAS:

- **COLOR DE HILO:** PANTONE White FFFFFF
- **COLOR DE HILO:** PANTONE White Smoke F5F5F5

FORNITURAS: Sí

- **BOTONES:** No
- **CREMALLERAS:** No
- **CORCHETES:** No
- **OTROS:** Ojales y cinta de algodón

MUESTRA TEXTIL:



FORRERÍA: Sí

- **TIPO DE FORRO:** Sábana de algodón
- **COLOR:** White smoke F5F5F5
- **BIES:** No, Corte AL HILO

MUESTRA TEXTIL:



FORNITURAS: Sí

- **BOTONES:** No
- **CREMALLERAS:** No
- **CORCHETES:** No
- **OTROS:** Cinta de algodón

MUESTRA TEXTIL:

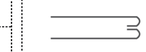


FICHA TÉCNICA

TERMINACIONES Y ACABADOS:

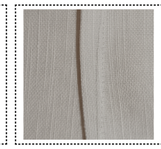
- **TIPOS DE COSTURAS:** DE CONSTRUCCIÓN: Costura abierta
- **TIPOS DE COSTURAS:** DE TERMINACIONES Y ACABADOS: Doblad Sandwich
- **TIPOS DE COSTURAS:** DE CIERRE: Costura en zigzag
- **TIPOS DE COSTURAS:** DE DIBUJO ESTÉTICO: Costura en zigzag cerrado

MUESTRA: Doblad Sandwich



HD190

MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA: Costura abierta



C200

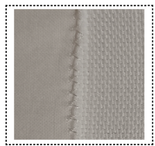
MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA: Costura en zigzag



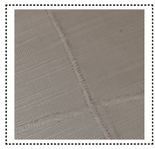
MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA: Costura en zigzag cerrado



MUESTRA TEXTIL:



MARÍA JOSEFA

FICHA TÉCNICA

EMPRESA: Ecos del Redil

LINEA: Vestuario *La casa de Bernarda Alba*

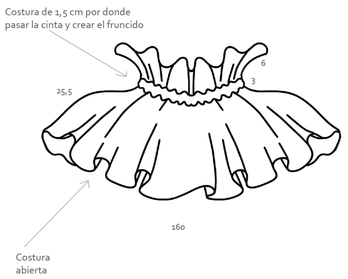
TEMPORADA:	Verano 1936
ARTÍCULO:	003 MJ
REFERENCIA:	Gorguera de María Josefa
TELAS:	Loneta de algodón y sábana de algodón
COMPOSICIÓN:	100% algodón
TALLAS:	A medida (aproximación talla M-L)

OPCIONES DE COLOR:

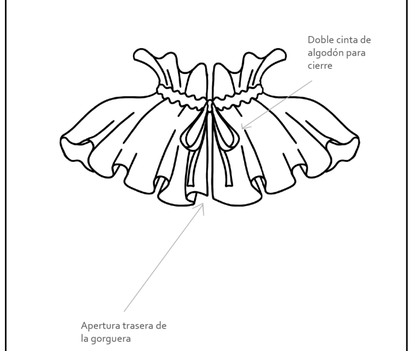
- PANTONE White FFFFFF
- PANTONE ghost white F8F8FF
- PANTONE White smoke F5F5F5

DESCRIPCIÓN: Gorguera de fruncido con doble cinta de algodón

GEOMETRAL FRENTE



GEOMETRAL ESPALDA



*Medidas en cm

*Todas las costuras son abiertas excepto las indicadas

ESPECIFICACIONES TÉCNICAS:

COLOR DE HILO:	PANTONE White FFFFFF
COLOR DE HILO:	PANTONE White Smoke F5F5F5

FORNITURAS: Sí

BOTONES:	No
CREMALLERAS:	No
CORCHETES:	No
OTROS:	Cinta de algodón

MUESTRA TEXTIL:



FORRERÍA: Sí

TIPO DE FORRO:	Sábana de algodón
COLOR:	White smoke F5F5F5
BIES:	No, Corte AL HILO

MUESTRA TEXTIL:

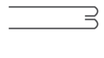


FICHA TÉCNICA

TERMINACIONES Y ACABADOS:

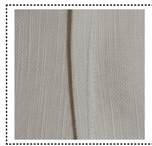
TIPOS DE COSTURAS:	DE CONSTRUCCIÓN: Costura abierta
TIPOS DE COSTURAS:	DE TERMINACIONES Y ACABADOS: Doblad Sandwich
TIPOS DE COSTURAS:	DE CIERRE: Costura en zigzag

MUESTRA: Doblad Sandwich



HD190

MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA: Costura abierta



C200

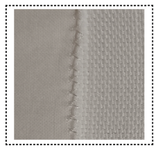
MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA: Costura en zigzag



MUESTRA TEXTIL:



MARÍA JOSEFA

FICHA TÉCNICA

EMPRESA: Ecos del Redil

LINEA: Vestuario *La casa de Bernarda Alba*

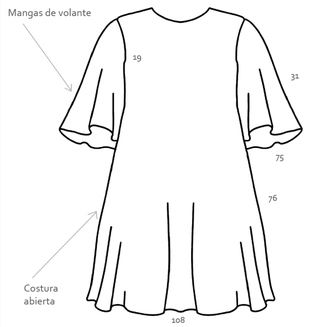
TEMPORADA:	Verano 1936
ARTÍCULO:	002 MJ
REFERENCIA:	Vestido de María Josefa
TELAS:	Loneta de algodón y sábana de algodón
COMPOSICIÓN:	100% algodón
TALLAS:	A medida (aproximación talla M-L)

OPCIONES DE COLOR:

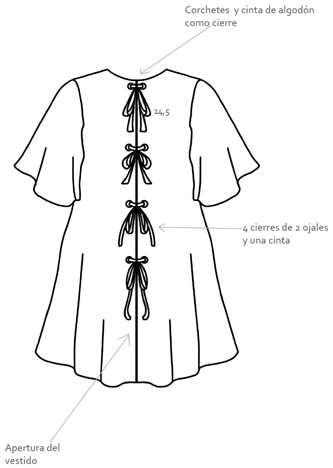
- PANTONE White FFFFFF
- PANTONE ghost white F8F8FF
- PANTONE White smoke F5F5F5

DESCRIPCIÓN: Vestido ancho, con manga de volante y atado "estilo bata" en la espalda con ojales y cinta de algodón

GEOMETRAL FRENTE



GEOMETRAL ESPALDA



*Medidas en cm

*Todas las costuras son abiertas excepto las indicadas

ESPECIFICACIONES TÉCNICAS:

COLOR DE HILO: PANTONE White FFFFFF

COLOR DE HILO: PANTONE White Smoke F5F5F5

FORNITURAS: Sí

BOTONES: No

CREMALLERAS: No

CORCHETES: No

OTROS: Ojales

MUESTRA TEXTIL:



FORRERÍA: Sí

TIPO DE FORRO: Sábana de algodón

COLOR: White smoke F5F5F5

BIES: No, Corte AL HILO

MUESTRA TEXTIL:



FORNITURAS: Sí

BOTONES: No

CREMALLERAS: No

CORCHETES: No

OTROS: Cinta de algodón

MUESTRA TEXTIL:



FICHA TÉCNICA

TERMINACIONES Y ACABADOS:

TIPOS DE COSTURAS: DE CONSTRUCCIÓN: Costura abierta

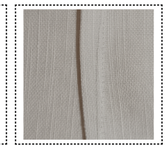
TIPOS DE COSTURAS: DE TERMINACIONES Y ACABADOS: Doblad Sandwich

TIPOS DE COSTURAS: DE CIERRE: Costura en zigzag

MUESTRA: Doblad Sandwich



MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA: Costura abierta



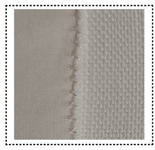
MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA: Costura en zigzag



MUESTRA TEXTIL:



MARÍA JOSEFA

FICHA TÉCNICA

EMPRESA: Ecos del Redil

LINEA: Vestuario *La casa de Bernarda Alba*

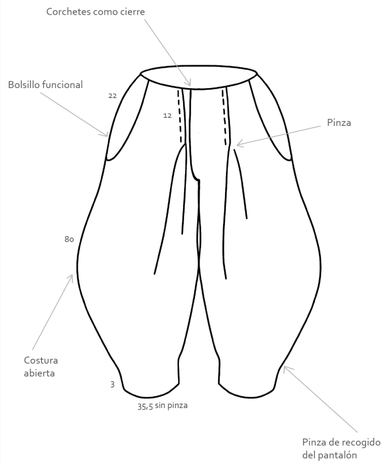
TEMPORADA:	Verano 1936
ARTÍCULO:	001 MJ
REFERENCIA:	Pantalones de María Josefa
TELAS:	Loneta de algodón y sábana de algodón
COMPOSICIÓN:	100% algodón
TALLAS:	A medida (aproximación talla M-L)

OPCIONES DE COLOR:

- PANTONE White FFFFFF
- PANTONE ghost white F8F8FF
- PANTONE White smoke F5F5F5

DESCRIPCIÓN: Pantalón ancho y recodigo con pinza en pantorrilla, con bolsillos

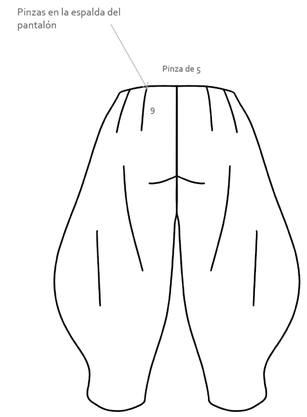
GEOMETRAL FRENTE



*Medidas en cm

*Todas las costuras son abiertas excepto las indicadas

GEOMETRAL ESPALDA



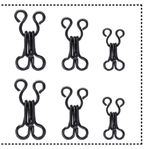
ESPECIFICACIONES TÉCNICAS:

- COLOR DE HILO: PANTONE White FFFFFF
- COLOR DE HILO: PANTONE White Smoke F5F5F5

FORNITURAS: Sí

- BOTONES: No
- CREMALLERAS: No
- CORCHETES: Sí
- OTROS: No

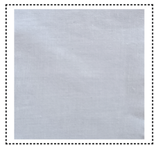
MUESTRA TEXTIL:



FORRERÍA: Sí

- TIPO DE FORRO: Sábana de algodón
- COLOR: White smoke F5F5F5
- BIES: No, Corte AL HILO

MUESTRA TEXTIL:

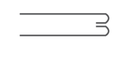


FICHA TÉCNICA

TERMINACIONES Y ACABADOS:

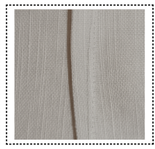
- TIPOS DE COSTURAS: DE CONSTRUCCIÓN: Costura abierta
- TIPOS DE COSTURAS: DE TERMINACIONES Y ACABADOS: Doblad Sandwich
- TIPOS DE COSTURAS: DE CIERRE: Costura en zigzag

MUESTRA: Doblad Sandwich



HD190

MUESTRA TEXTIL:



MUESTRA: Costura abierta



C200

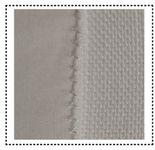
MUESTRA TEXTIL:

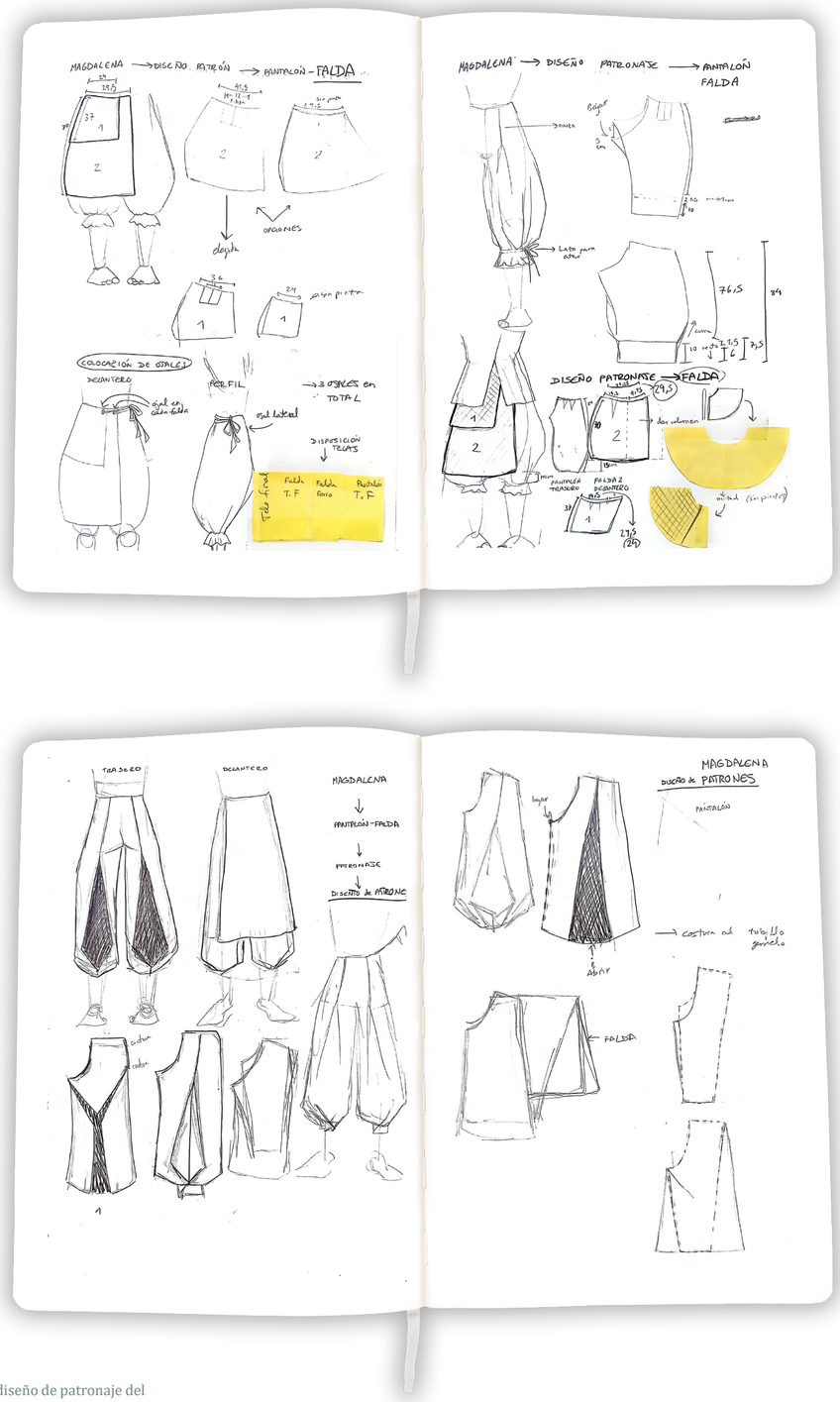


MUESTRA: Costura en zigzag



MUESTRA TEXTIL:



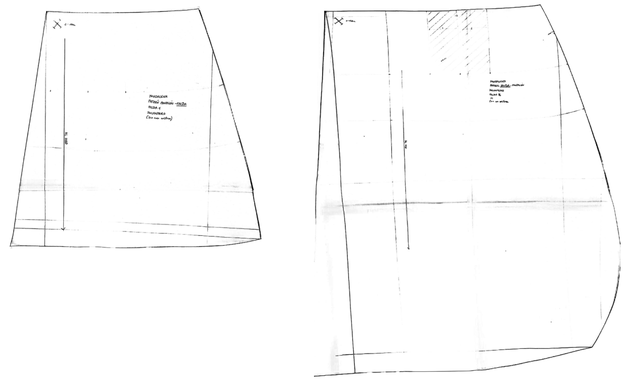


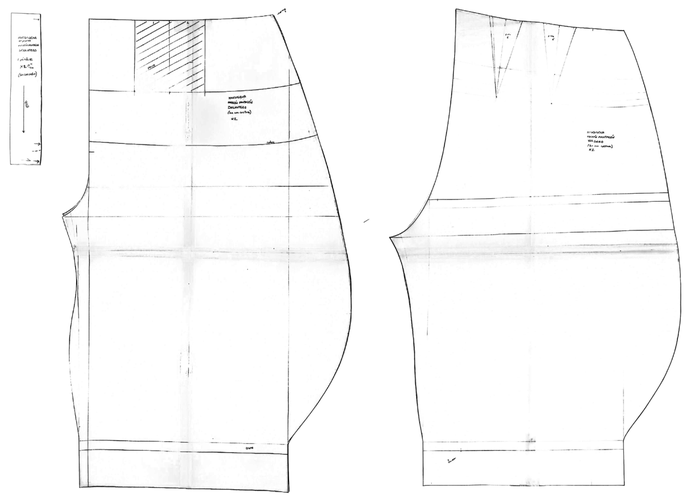
Bocetos de diseño de patronaje del personaje de Magdalena (Pertenecientes al cuaderno de artista).

3.4.7 PATRONES DE LAS PRENDAS A PRODUCIR

MAGDALENA

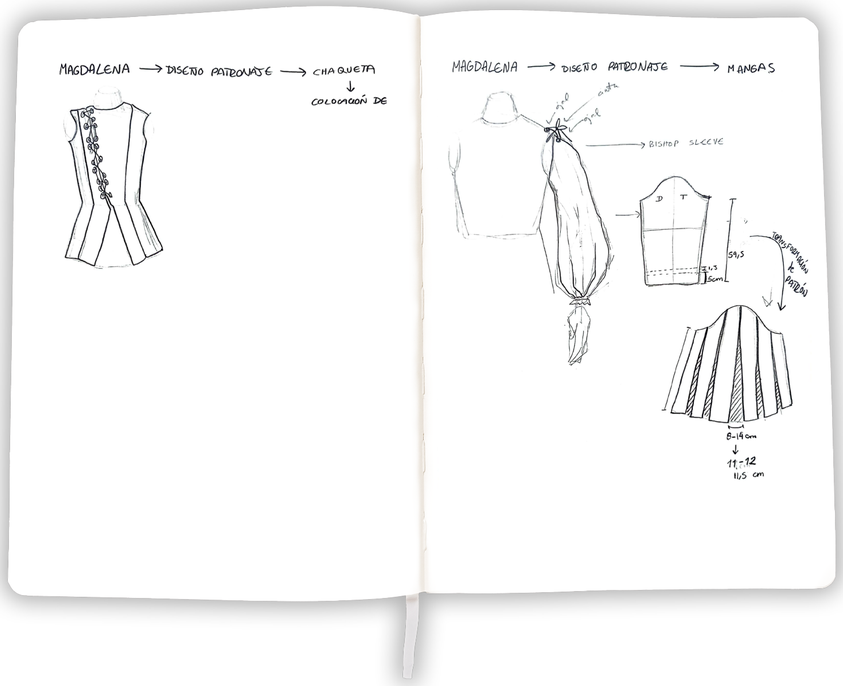
Patrón de Pantalón-Falda





Patrones escaneados del vestuario de Magdalena

1º Patrón Falda 1
2º Patrón Falda 2
3º Patrón Pantalón delantero
4º Patrón Pantalón trasero

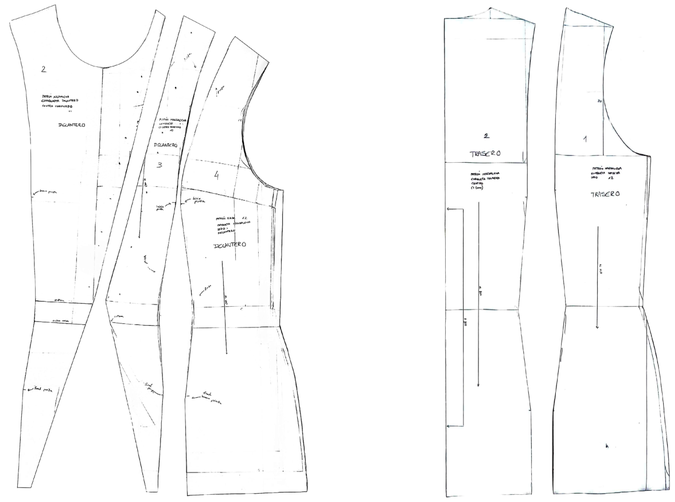


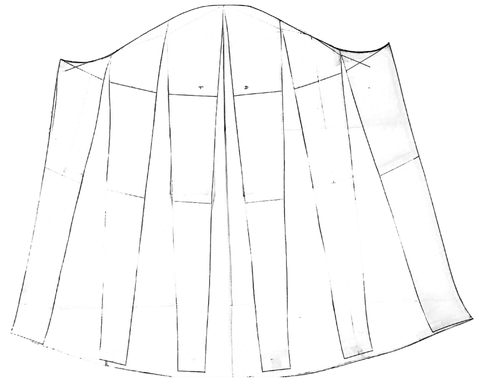
Bocetos de diseño de patronaje del personaje de Magdalena (Pertenecientes al cuaderno de artista).

PATRONES DE LAS PRENDAS A PRODUCIR

MAGDALENA

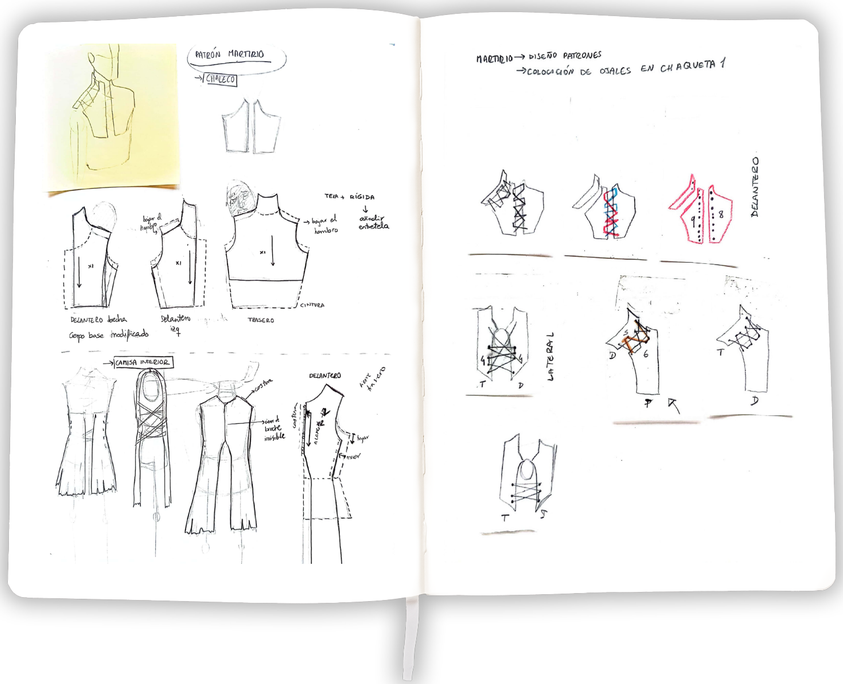
Patrón de Chaqueta

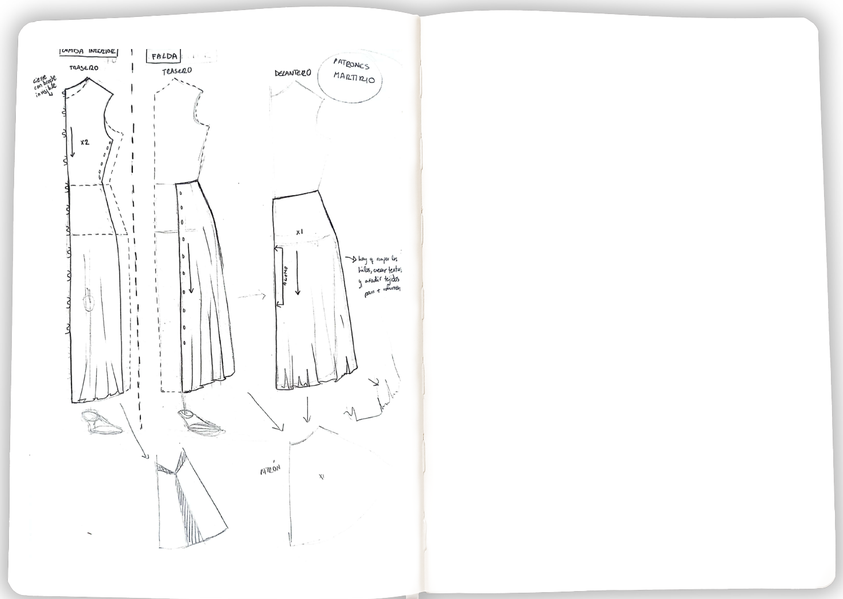




Patrones escaneados del vestuario de Magdalena

1º Patrón Chaqueta delantero
2º Patrón Chaqueta trasero
3º Patrón Manga



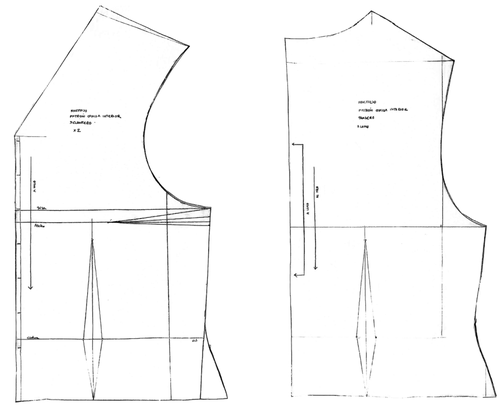


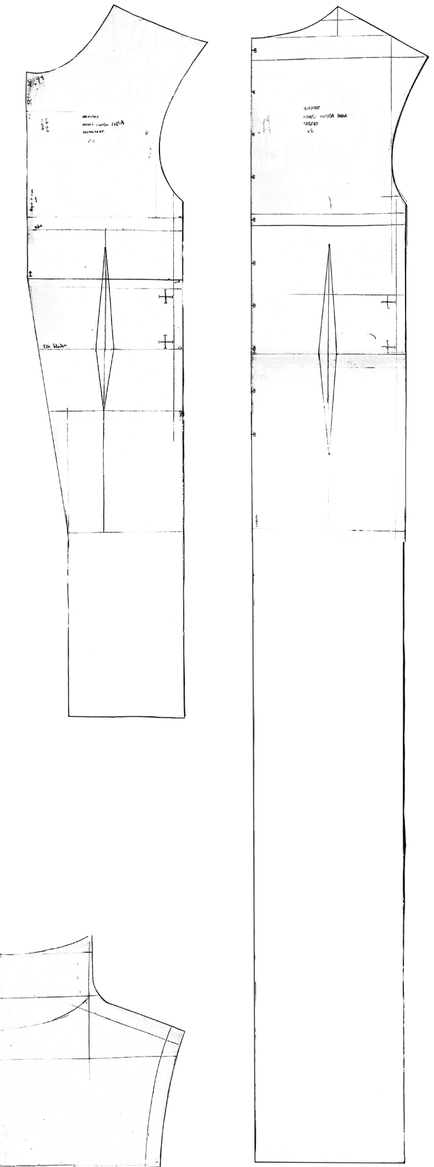
Bocetos de diseño de patronaje del personaje de Martirio (Pertenecientes al cuaderno de artista).

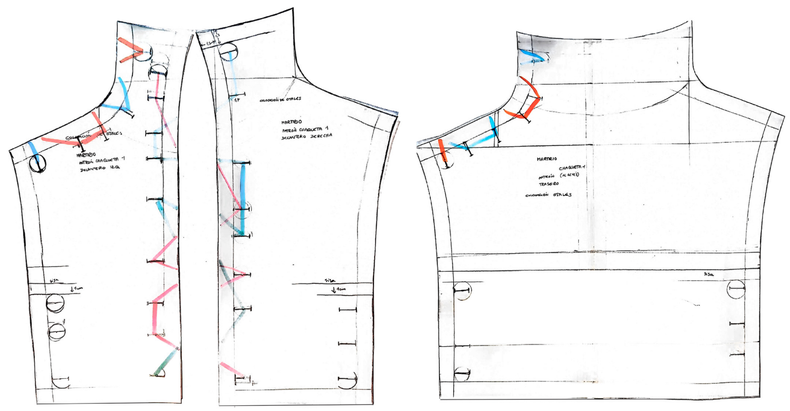
PATRONES DE LAS PRENDAS A PRODUCIR

MARTIRIO

Patrón de Camisa interior
Patrón de Chaqueta larga
Patrón de Chaqueta corsé

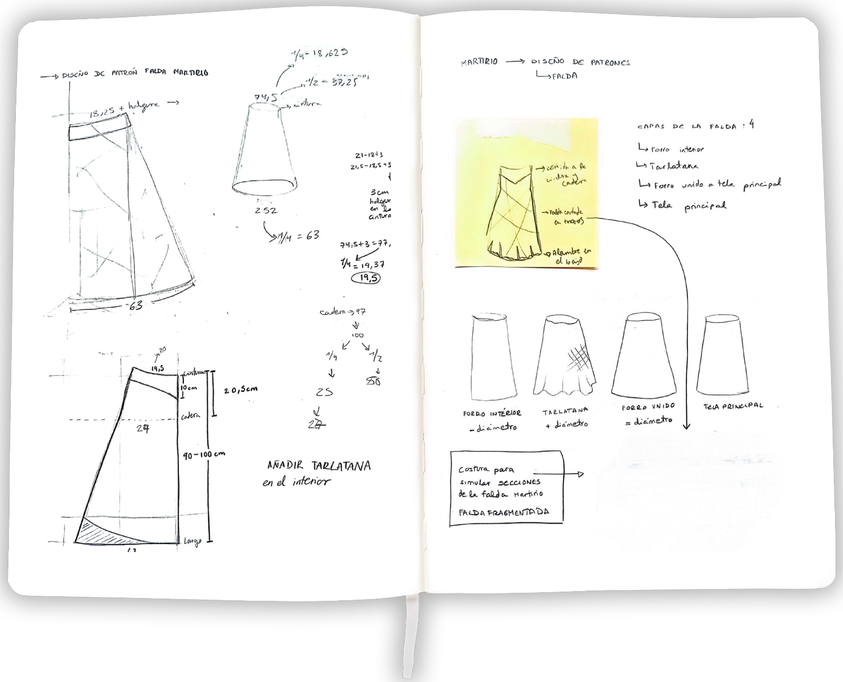


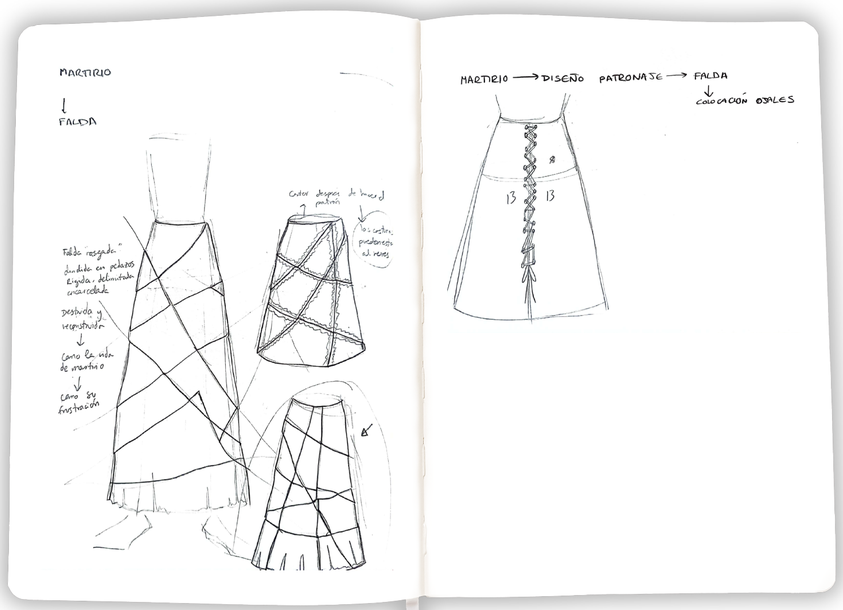




Patrones escaneados del vestuario de Martirio

1º Patrón Camisa Interior delantero
2º Patrón Camisa Interior trasero
3º Patrón Chaqueta larga delantero
4º Patrón Chaqueta larga trasero
5º Patrón Chaqueta Corsé delantero
6º Patrón Chaqueta Corsé trasero



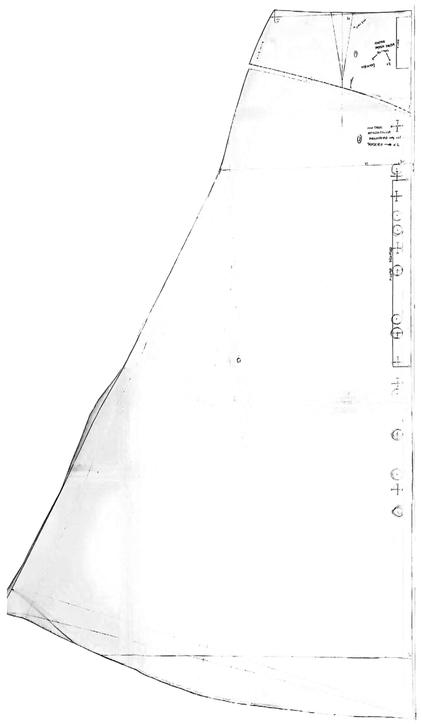


Bocetos de diseño de patronaje del personaje de Martirio (Pertenecientes al cuaderno de artista).

PATRONES DE LAS PRENDAS A PRODUCIR

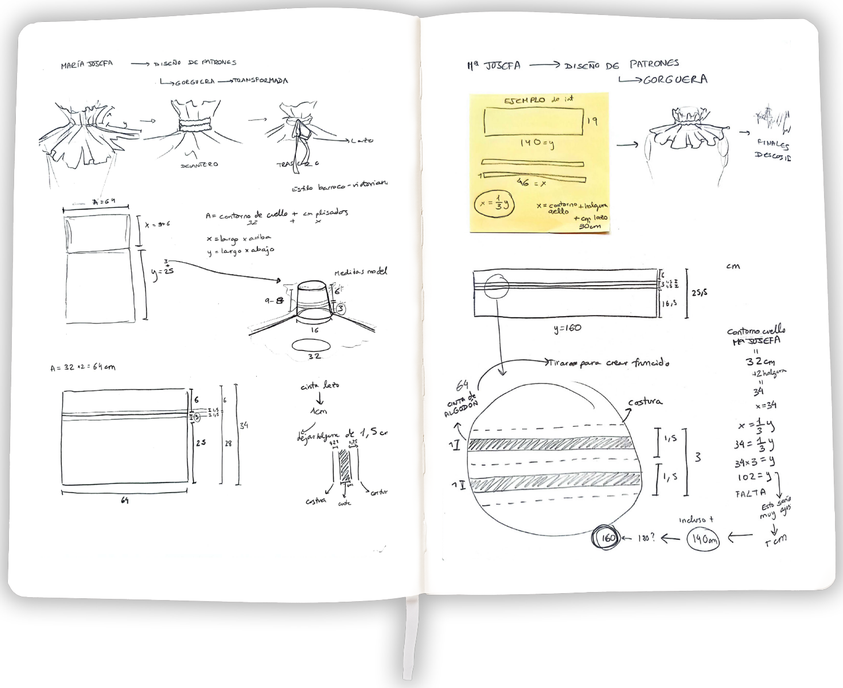
MARTIRIO

Patrón de Falda



Patrones escaneados del vestuario de Martirio

1º Patrón Falda delantero y trasero

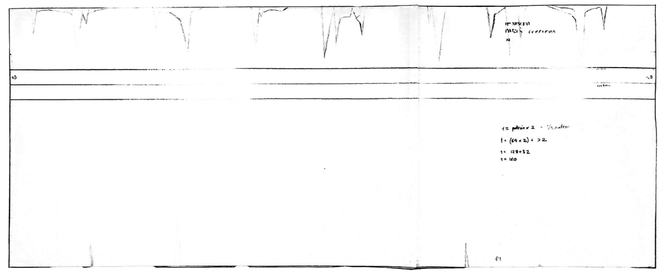


Bocetos de diseño de patronaje del personaje de María Josefa (Pertenecientes al cuaderno de artista).

PATRONES DE LAS PRENDAS A PRODUCIR

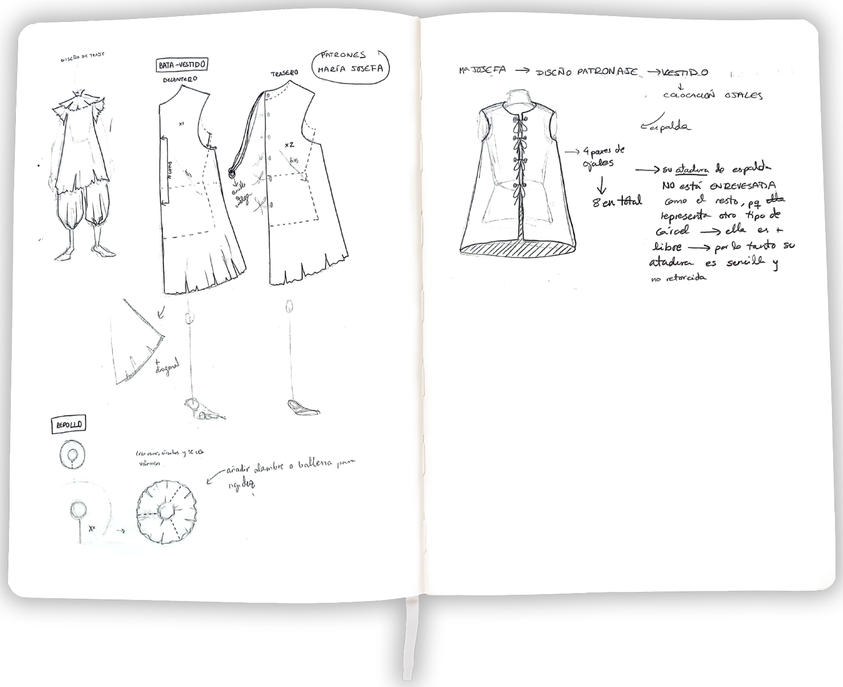
MARÍA JOSEFA

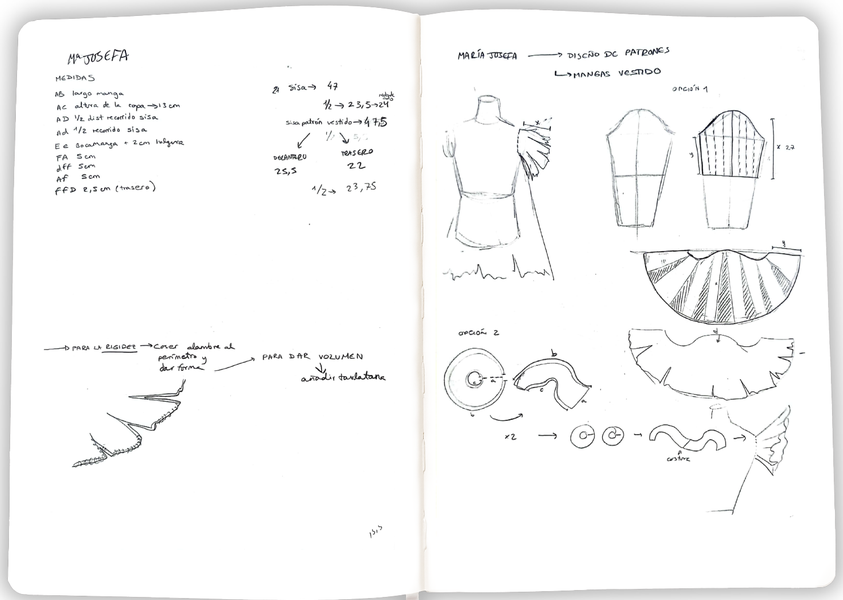
Patrón de Gorguera



Patrones escaneados del vestuario de María Josefa

1º Patrón Gorguera



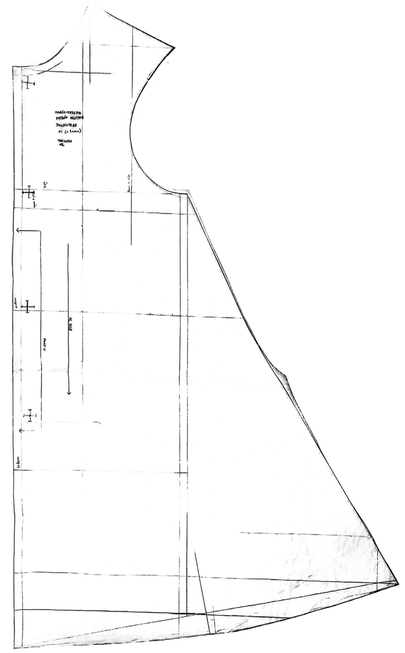


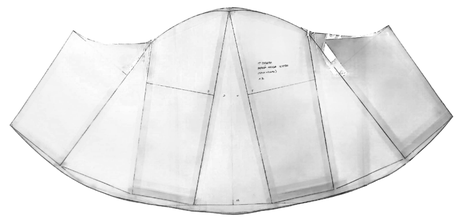
Bocetos de diseño de patronaje del personaje de María Josefa (Pertenecientes al cuaderno de artista).

PATRONES DE LAS PRENDAS A PRODUCIR

MARÍA JOSEFA

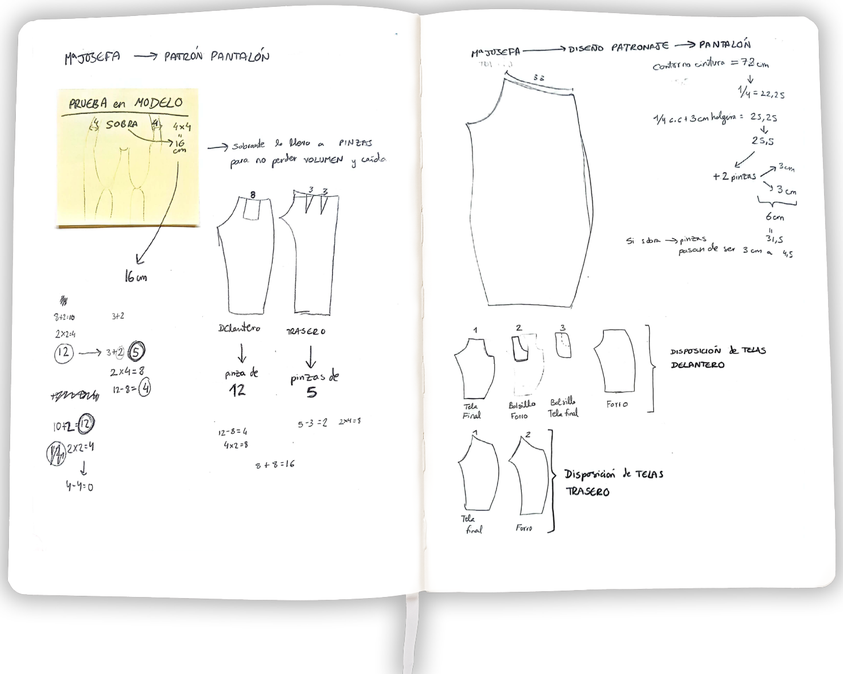
Patrón de Vestido
Patrón de Manga

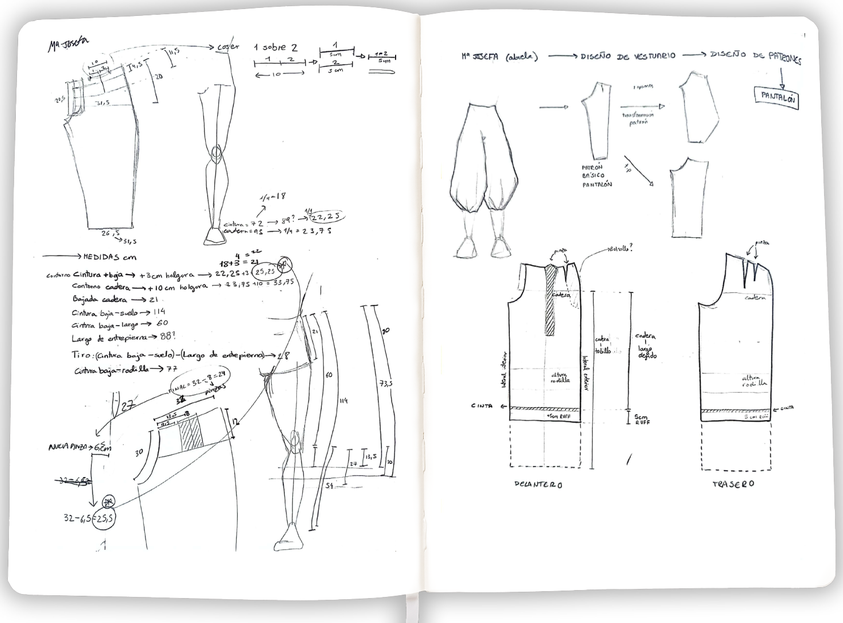




Patrones escaneados del vestuario de María Josefa

1º Patrón Vestido delantero y trasero
2º Patrón Manga



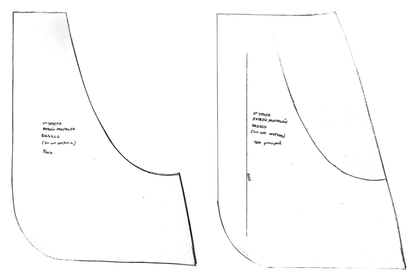


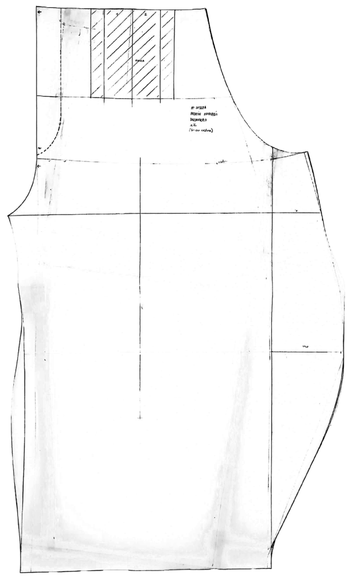
Bocetos de diseño de patronaje del personaje de María Josefa (Pertenecientes al cuaderno de artista).

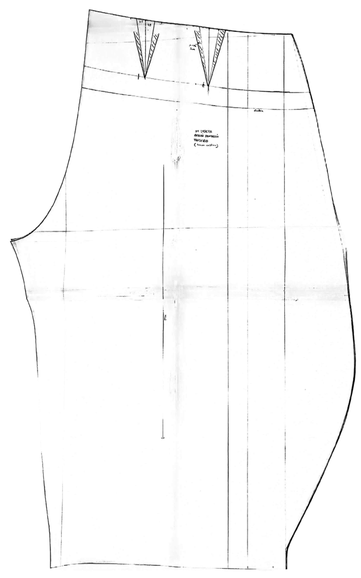
PATRONES DE LAS PRENDAS A PRODUCIR

MARÍA JOSEFA

Patrón de Pantalón







Patrones escaneados del vestuario de María Josefa

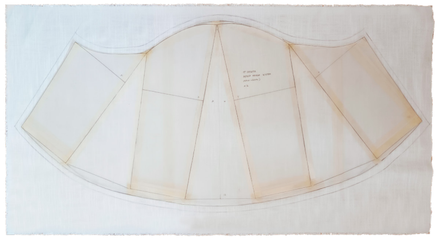
1º Patrón de Bolsillo 1
2º Patrón de Bolsillo 2
3º Patrón Pantalón delantero
4º Patrón Pantalón trasero

3.4.8 PROCESO DE CONFECCIÓN

EL proceso de confección es común en todos los personajes: Magdalena, Martirio y María Josefa

En la fase de confección del vestuario se ha llevado a cabo un mismo procedimiento para todos los conjuntos y todas las prendas realizadas. Dicho método se compone de una serie de pasos a seguir partiendo de los patrones, los tejidos en crudo sin cortar y terminando con la pieza manufacturada. A continuación, se va a presentar un ejemplo de confección de las mangas de un vestido, perteneciente al personaje María Josefa, para mostrar el proceso de su elaboración.

En el primer paso, se traslada el patrón correspondiente a la tela final (loneta de algodón), dejando un centímetro de holgura para la costura. La tela se coloca en el sentido correspondiente en función del hilo (en este caso se ha colocado al hilo). Este proceso se marca con una tiza de patronaje o con un lapicero. Seguidamente, se corta el tejido x 2, (ya que se tienen dos mangas). Este proceso se repite para el forro, colocando con imperdibles las mangas ya cortadas sobre la tela del forro.









El segundo paso consiste en la comprobación del correcto funcionamiento de la pieza, en él se analiza la caída, las medidas y la relación con el resto del vestuario, colocándolo con alfileres sobre el maniquí

Una vez comprobado y aprobada la pieza, se remalla todo el perímetro de los tejidos ya cortados, para asegurar y evitar que se deshilachen. Asimismo, se han de coser las pinzas (en caso de que la pieza las tenga).

A continuación, se cose cada pieza con su correspondiente. Primero el forro entero y la tela principal entera y seguidamente se cose el forro a la tela final, dándole la vuelta a la prenda (del revés). Como último paso se coloca la pieza del derecho y se plancha.



















Proceso de confección de manga terminado. (Manga cosida al vestido y añadido el forro).

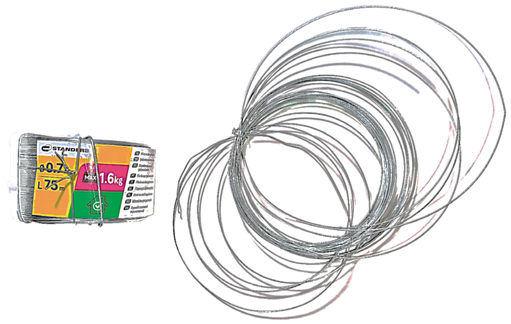


3.4.8.1 La máscara de María Josefa

Es común la caracterización de la abuela como "ataviada con flores en la cabeza y en el pecho" [1]que es como se la describe en escena, una mujer mayor vestida de blanco y llena de joyas y decoraciones. Sin embargo, para la creación de la máscara se profundiza más en el simbolismo del personaje y en una lectura en segundo plano del texto.

Como ya hemos comentado anteriormente, en el tercer acto el personaje entra a escena con una oveja en los brazos a la que se refiere como su hijo. El cordero que simboliza a Cristo, por su dote de sacrificio. Por esta razón, la propuesta se basa en una máscara como el "esqueleto" de este cordero. No precisamente el esqueleto, pero una serie de alambres que, unidos de forma simétrica a ambos lados del rostro de la actriz, formen la estructura de la cabeza de una oveja.

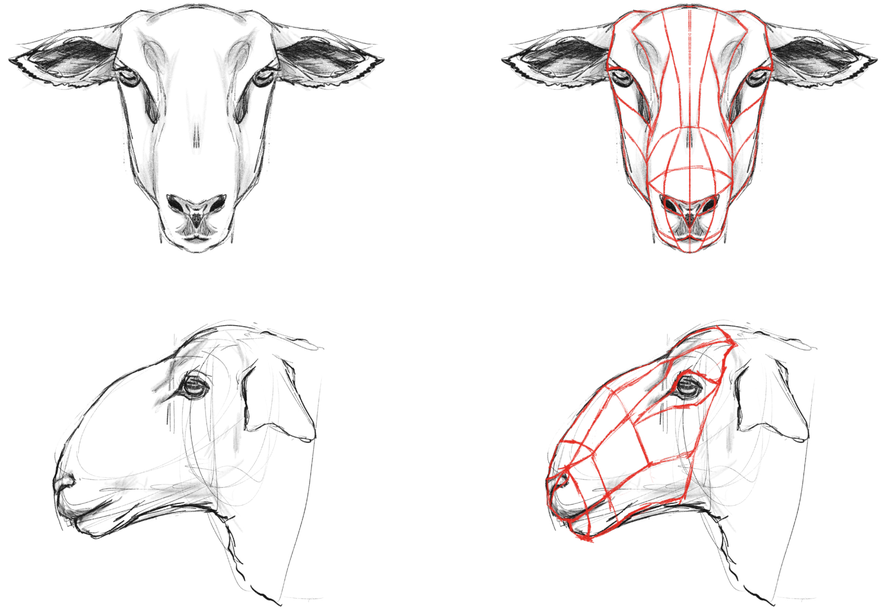
En la formalización de la máscara han tenido lugar diferentes procesos de construcción. Pariendo de unos bocetos y un estudio de la morfología del rostro del animal se han definido una serie de caminos por los que llevar el alambre, todos ellos elaborados a escala en función de las medidas de la actriz. Posteriormente se construye la máscara con alambre y dándole forma con alicates. Finalmente se cose una tela traslucida a cada uno de los trenzados de alambre. El carácter traslúcido del tejido permitirá ver -a través- para así favorecer a la actriz en la medida de lo posible.





Herramientas utilizadas en la elaboración de la máscara de oveja. Alicates y alambre de 0,07mm de grosor.

1 "(Se oyen unas voces y entra en escena María Josefa, la madre de Bernarda, viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho.)" GARCÍA LORCA, Federico (2018). Op. cit., p. 71





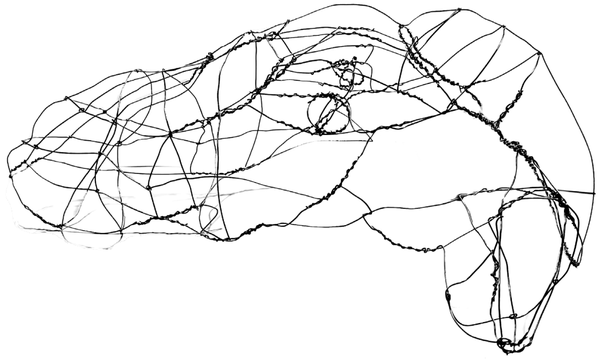
Bocetos en formato digital del proceso de creación de la máscara. Pruebas de máscara en busto.

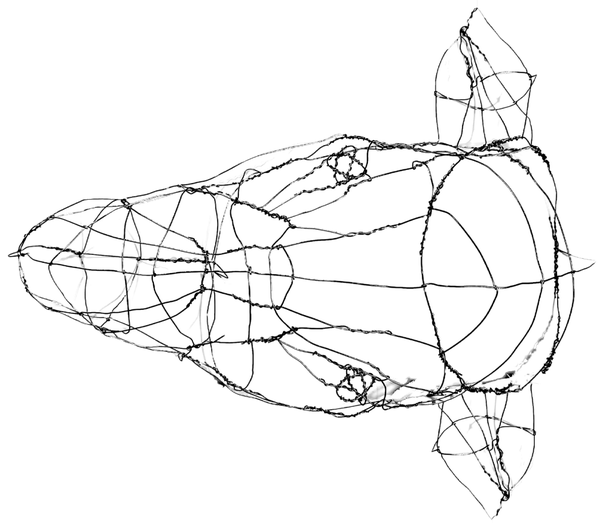


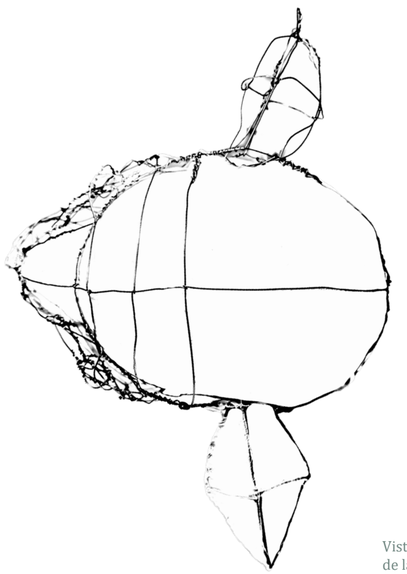




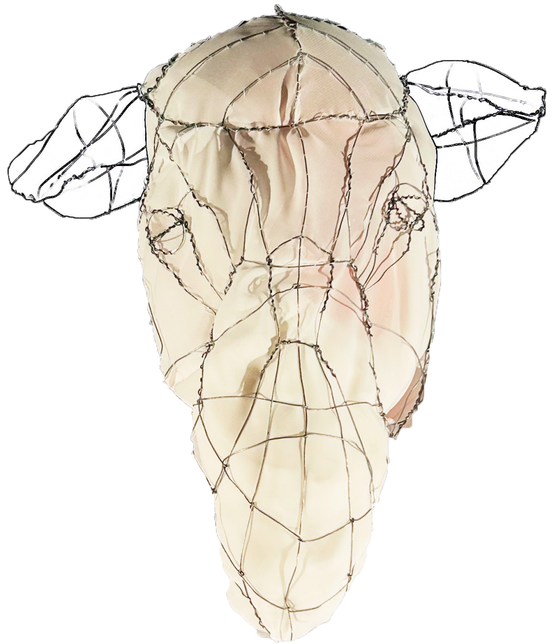
Proceso de creación de la máscara de oveja, trenzado de alambre sobre busto de maniquí.







Vista de perfil, frontal y de planta de la máscara de oveja.











Fotografía final de la máscara de oveja sobre actriz. Personaje de María Josefa.

3.4.9 CONJUNTOS PRODUCIDOS

En este apartado se muestran las prendas finalmente confeccionadas como resultado del vestuario teatral de *La casa de Bernarda Alba*.

Se han realizado los conjuntos de tres de los personajes principales de la obra, estos son: Magdalena (segunda hija), Martirio (cuarta hija) y María Josefa (abuela).

El vestuario se presenta sobre las actrices de la *Compañía Tribueñe* y forman parte de la sesión fotográfica realizada en las instalaciones de la compañía. De esta manera, cada prenda está diseñada y confeccionada a medida sobre las actrices que interpretan los respectivos personajes de Magdalena, Martirio y María Josefa en la obra.

A continuación, se expone la indumentaria en diversas vistas: delantera, trasera, perfil derecho, perfil izquierdo y vista en 3/4. Además, se presentan fotografías de los detalles de cada prenda, en ellas se pueden observar costuras, pinzas, cierres y acabados.















Vestuario de María Josefa. Prendas confeccionadas sobre actriz, Catarina de Azcárate.

















DETALLES DE LAS PRENDAS

MARTIRIO











DETALLES DE LAS PRENDAS





DETALLES DE LAS PRENDAS





















DETALLES DE LAS PRENDAS





3.4.10 LA ETIQUETA DEL VESTUARIO

Bocetos y primeras ideas

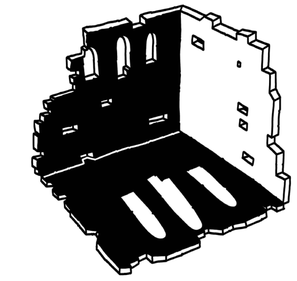
El proyecto *Ecos del Redil* plantea la elaboración de una etiqueta como marca propia de la obra teatral *La casa de Bernarda Alba*. La etiqueta funciona como elemento distintivo de un vestuario concreto y figura como firma o sello del autor.

Se trata de una etiqueta dedicada específicamente a esta colección y creada por y para la obra.

En la elaboración de la etiqueta han tenido lugar diferentes procesos, entre ellos la fase de bocetaje, el descarte de ideas y elección de la propuesta definitiva, la elaboración de la etiqueta en la técnica de grabado, la estampación en el tejido y la adhesión a las prendas confeccionadas.

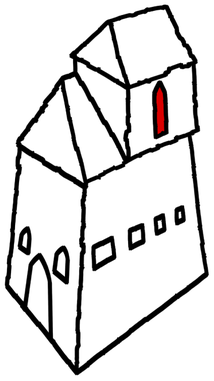
Dentro del contexto de este proyecto, y sabiendo de la importancia de la simbología lorquiana y más concretamente de la obra en cuestión, *La casa de Bernarda Alba*. Se ha buscado una etiqueta que representase la obra de alguna manera, ya sea a través de un concepto, un símbolo extraído del libreto o un elemento que aparezca propiamente en la representación.

Entre los símbolos que se ideaban destacan elementos como la llave (que cierra las puertas de la casa y que representa la cárcel impuesta), la casa (la propia casa de la familia Alba), el pozo (elemento que se encuentra en el patio interior de la casa Alba, único lugar en el que las vecinas pueden espiar y ver desde sus casas además de ser el espacio prohibido a la abuela María Josefa para que las gentes del pueblo no puedan ver que está demente), las figuras de los personajes (una representación de las cinco hijas y la abuela arrodillada) y las ventanas (elemento que supone el único contacto con el exterior). En la realización de los bocetos para la etiqueta, se ha tenido en cuenta este aspecto simbólico y ya en los primeros esbozos se puede apreciar este acercamiento.





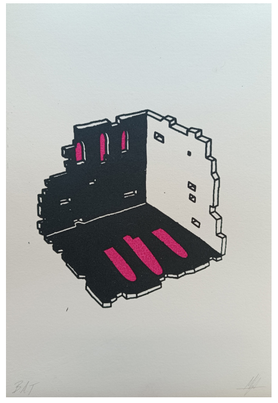


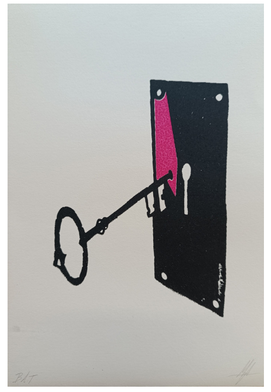


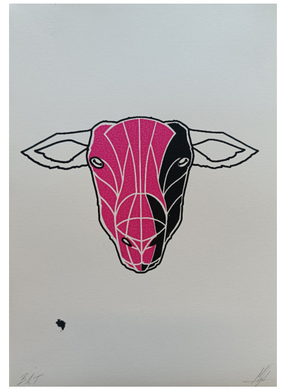
Bocetos para la propuesta de etiqueta. Ilustraciones. Formato digital. *Ideas descartadas*

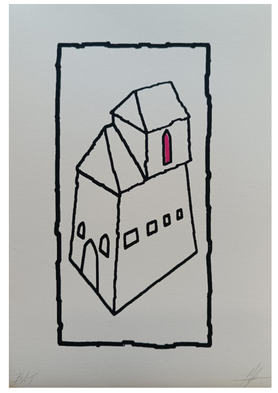












Pruebas en grabado, técnica de serigrafía.

Colección de grabados de *La casa de Bernarda Alba*. 2023. Serigrafía sobre papel. 34,5x16cm



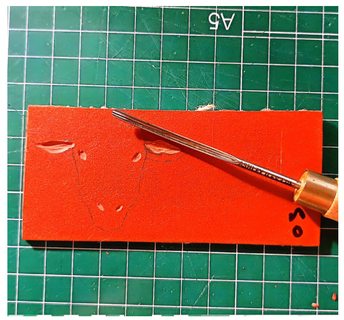


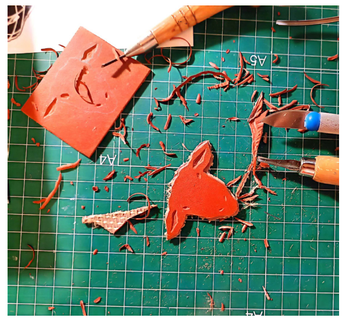
Bocetos para la propuesta de etiqueta. Ilustraciones a lapicero sobre papel (pertenecientes al cuaderno de artista). *Idea escogida*

Una vez descartados estos primeros esbozos se opta por recuperar de nuevo la figura de la oveja-carnero y realizar una etiqueta a través de la estructura facial del animal. Se trata de un símbolo que aparece en el tercer acto de *La casa de Bernarda Alba*, y es introducido a través del personaje de María Josefa, la abuela demente que sale a escena con una oveja en sus brazos.

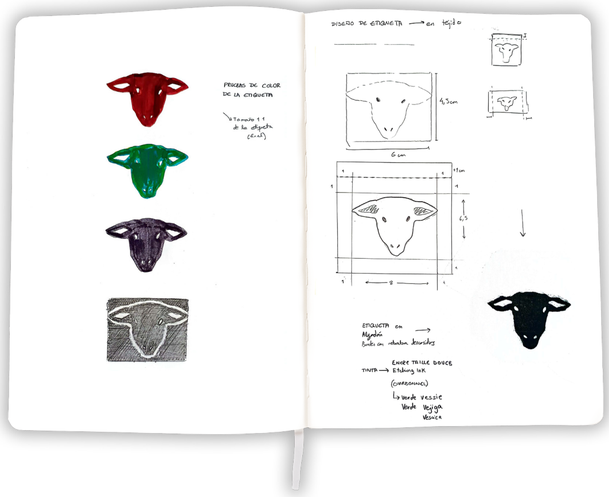
Teniendo este boceto definitivo se pasa a la fase de la elaboración de la etiqueta en la técnica de grabado. Para ello, se ha impreso el boceto final en el tamaño adecuado para la etiqueta y se ha perfilado su silueta en el linóleo, material utilizado para la matriz. Seguidamente se ha grabado con las herramientas correspondientes de grabado, gubias en forma de U y V para crear los detalles.





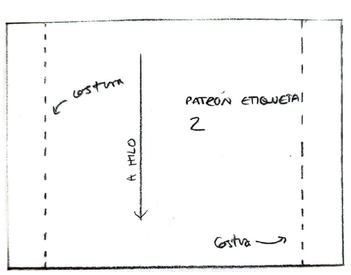


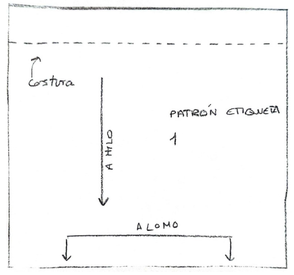
Fotografías del proceso de elaboración de la etiqueta.



Bocetos del diseño de patrones (pertenecientes al cuaderno de artista)

Se han realizado dos etiquetas con el mismo concepto e ilustración, una en la que solo se aprecia la cabeza de la oveja y otra en la que la oveja se perfila y delimita dentro espacio rectangular. Para cada una de ellas se realiza un patrón que sirve como modelo para cortar en tejido. El tejido escogido es tela de sábana de algodón.





Patrones escaneados de las etiquetas



En el proceso de estampación se ha utilizado el color Verde Vejiga, escogido por la connotación simbólica del verde dentro del lenguaje metafórico de Lorca. En él, lo encontramos haciendo referencia tanto a la vida como a la muerte. Al mismo tiempo el verde dentro de la religión católica se utiliza como color que simboliza la esperanza. Se trata de uno de los pocos colores que hacen presencia en la obra y que viste Adela en un momento de querer aludir a la libertad.

> *"Magdalena: ¡Ah! Se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral, y ha comenzado a voces: "¡Gallinas, gallinas, miradme!" ¡Me he tenido que reír!"*

En esta fase se hace uso de la herramienta rodillo de grabado para extender la tinta equitativamente en la matriz. Se estampa en el tejido aplicando presión con un tórculo y con ello se obtiene el resultado final.

En total se han realizado 28 etiquetas.



Tinta para la elaboración de la etiqueta. *Encre taile douch, Etching Ink (carbonnel)*, color Verde Vejiga.



Proceso de estampación para la elaboración de la etiqueta.





Resultado final de las etiquetas. Estampación de linóleo sobre tejido de algodón, 8,5x7,8 cm.



Fotografía de la elaboración de la etiqueta. Fase de secado.



Mock-up de la etiqueta en una de las prendas del vestuario. (Vestuario perteneciente al personaje de Martirio, Chaqueta Corsé)



Etiqueta cosida a una de las prendas del vestuario. (Vestuario perteneciente al personaje de Martirio, Camisa Interior)



4.1 DESCRIPCIÓN DE RESULTADOS OBTENIDOS



4.1 DESCRIPCIÓN DE RESULTADOS OBTENIDOS

ARTES FINALES

Ecos del Redil, un nuevo acercamiento al imaginario lorquiano que pone en valor el vestuario y escenografía de *La casa de Bernarda Alba* (1936), obra del célebre literato Federico García Lorca. Una propuesta cimentada en simbologías, análisis de los personajes y temas de la obra, reencuentros con arquitecturas románicas y una singular visión que reinterpreta la función de los elementos que acompañan al actor en su interpretación.

El Arte final se formaliza en la escenografía y vestuario terminados para la obra teatral *La casa de Bernarda Alba*. Concretamente nos referimos a la elaboración de un espacio escenográfico en el programa digital 3DMax, el diseño del vestuario de diez personajes de la obra teatral en cuestión, realizado en ilustraciones de figurines y la confección en prendas de tres de estos diseños.

4.1.1 VESTUARIO

En los resultados obtenidos del vestuario encontramos los figurines de los siguientes personajes: Bernarda, La Poncia, Criada, Prudencia, María Josefa, Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela. Además de la elaboración en prendas para los personajes de Magdalena, Martirio y María Josefa

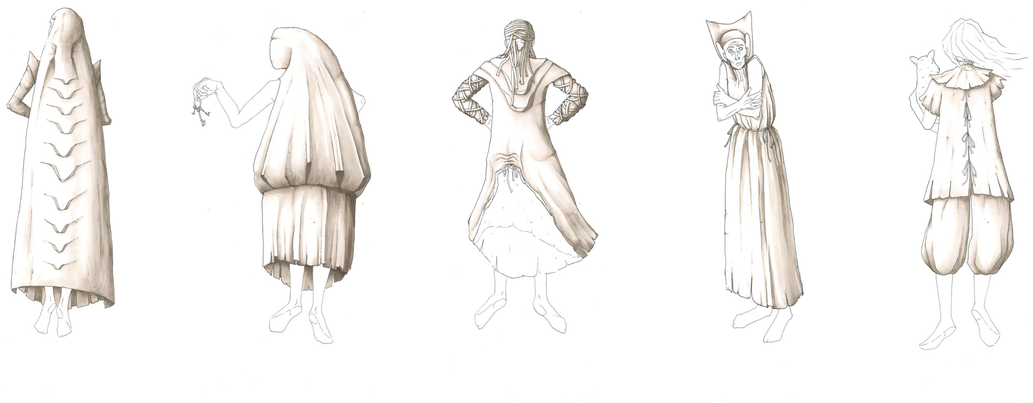
4.1.1.1 Figurines

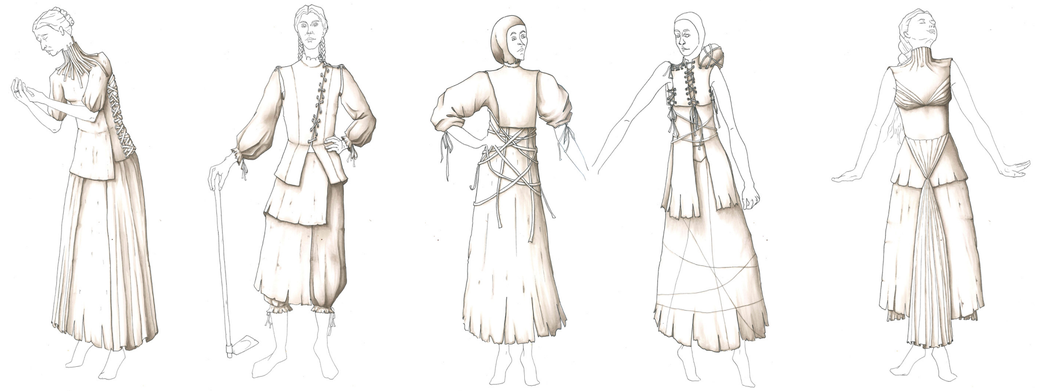
Se presenta una propuesta de diseño de vestuario como resultado del desarrollo creativo y conceptual llevado a cabo para este proyecto. En esta sección se mostrará un texto explicativo de las obras acompañado de escaneados finales de los diseños.

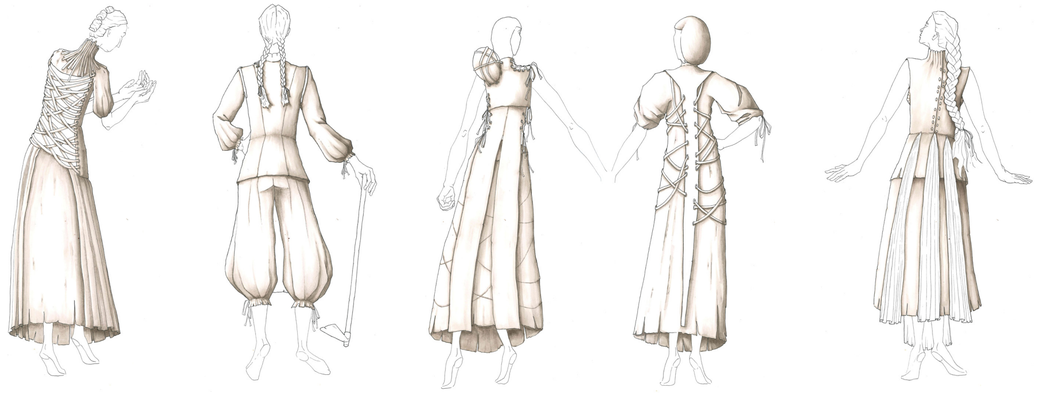
El vestuario se ve materializado en diez pares de figurines (veinte ilustraciones finales) que muestran el diseño de las prendas de cada personaje de la obra, con su parte delantera y trasera. Se tratan de dibujos concebidos como obras en sí mismas, ilustraciones que forman parte de una misma narrativa.

En este proyecto se contempla cada ilustración de los figurines como obra pictórica individual. De esta manera, la postura delantera y la trasera aparecen independientes en sus respectivos medios y por lo tanto en piezas diferentes.



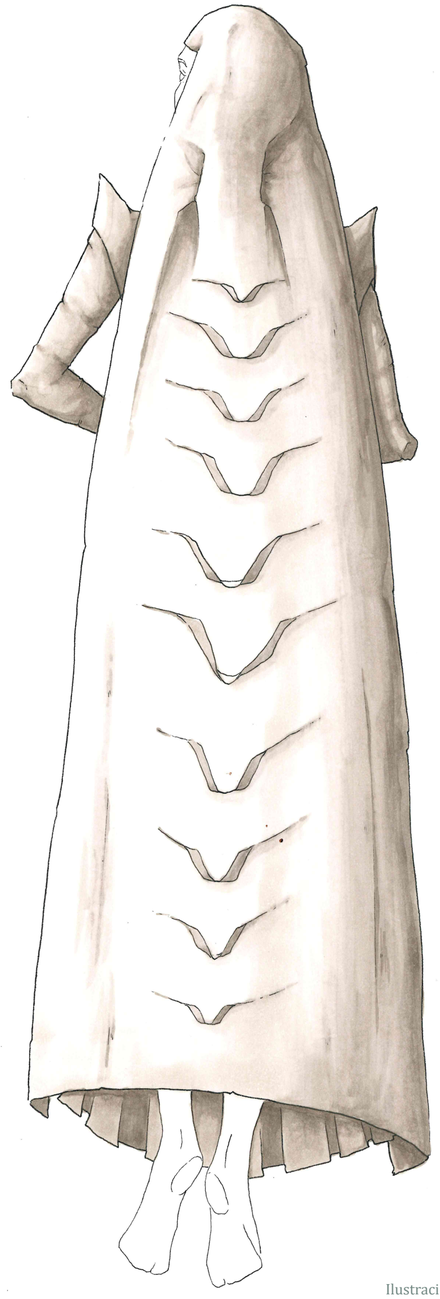






Línea de colección





Ilustraciones a escala natural (1:1)

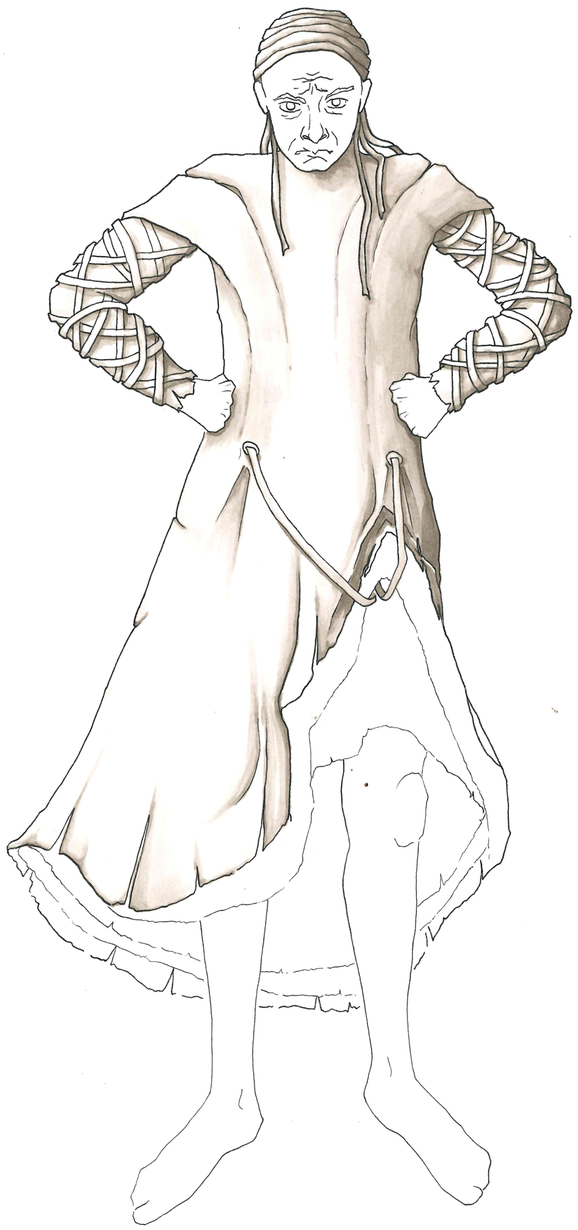
Figurín de personaje Bernarda, vista delantera y trasera. Colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*. Rotulador de alcohol y bolígrafo de tinta sobre papel. Dos ilustraciones de 297x420 cm. 2024

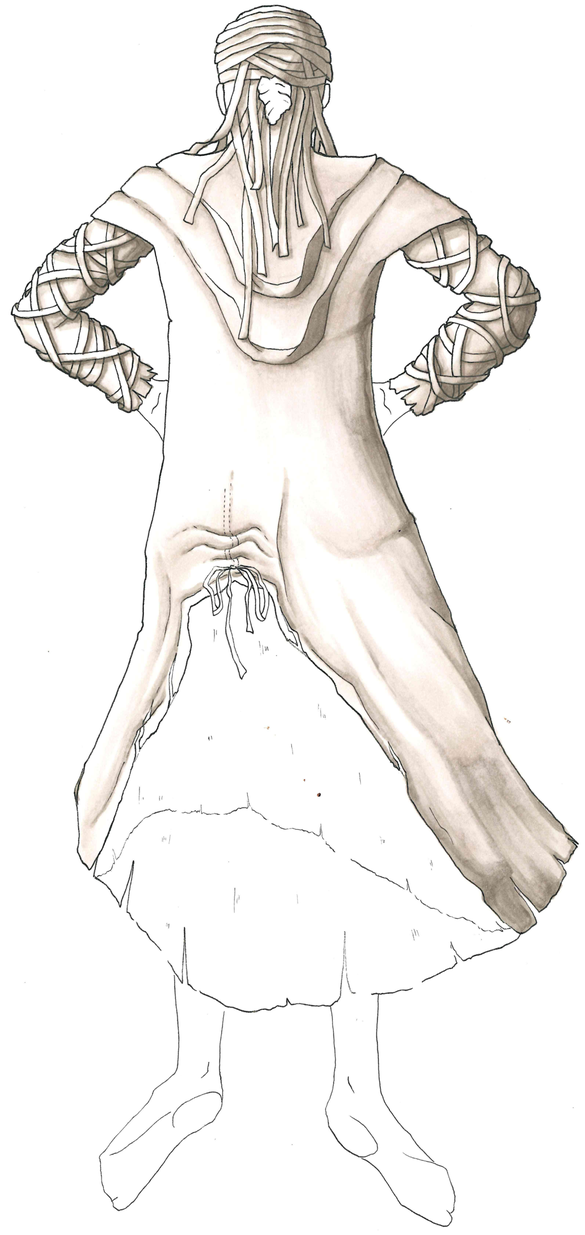




Ilustraciones a escala natural (1:1)

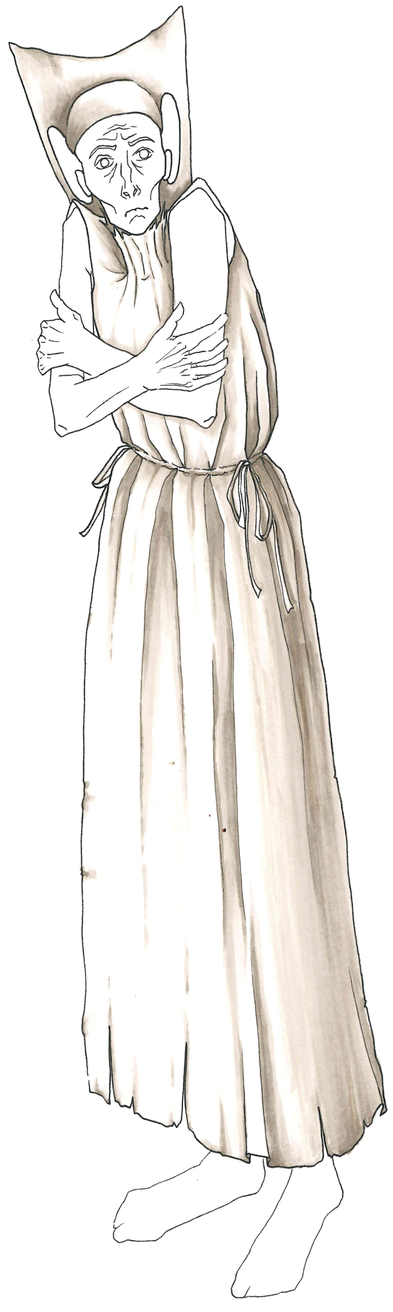
Figurín de personaje La Poncia, vista delantera y trasera. Colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*. Rotulador de alcohol y bolígrafo de tinta sobre papel. Dos ilustraciones de 297x420 cm. 2024





Ilustraciones a escala natural (1:1)

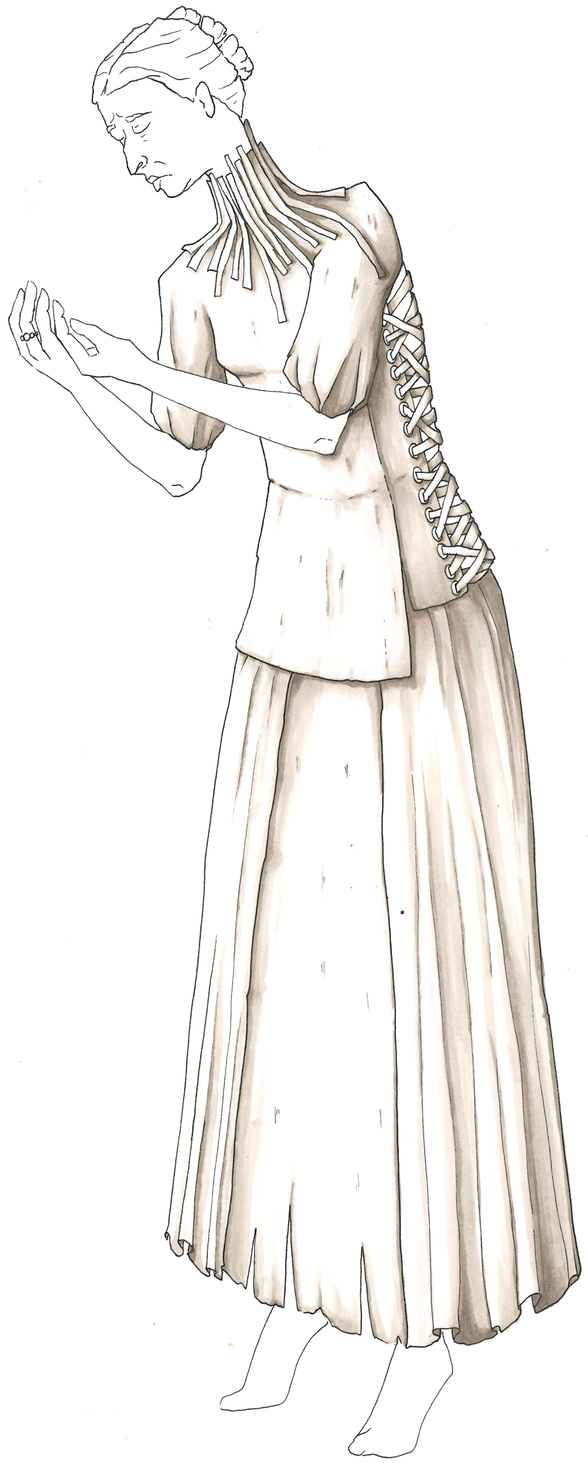
Figurín de personaje Criada, vista delantera y trasera. Colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*. Rotulador de alcohol y bolígrafo de tinta sobre papel. Dos ilustraciones de 297x420 cm. 2024

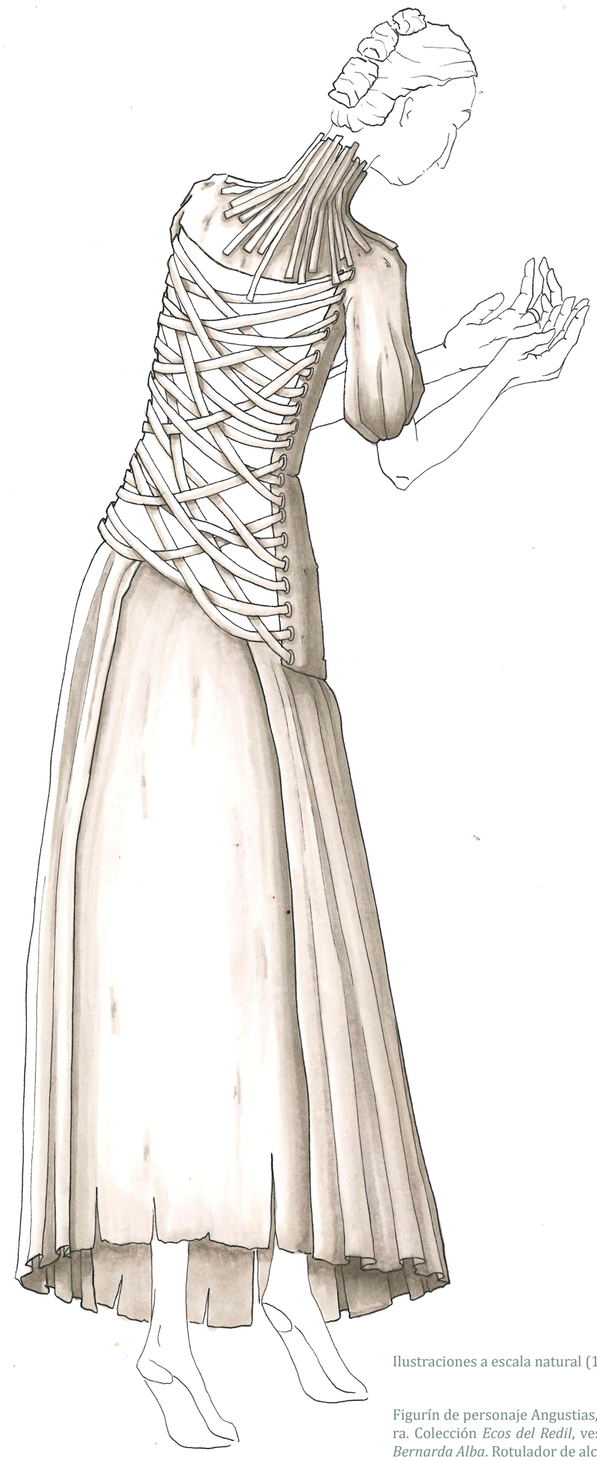




Ilustraciones a escala natural (1:1)

Figurín de personaje Prudencia, vista delantera y trasera. Colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*. Rotulador de alcohol y bolígrafo de tinta sobre papel. Dos ilustraciones de 297x420 cm. 2024

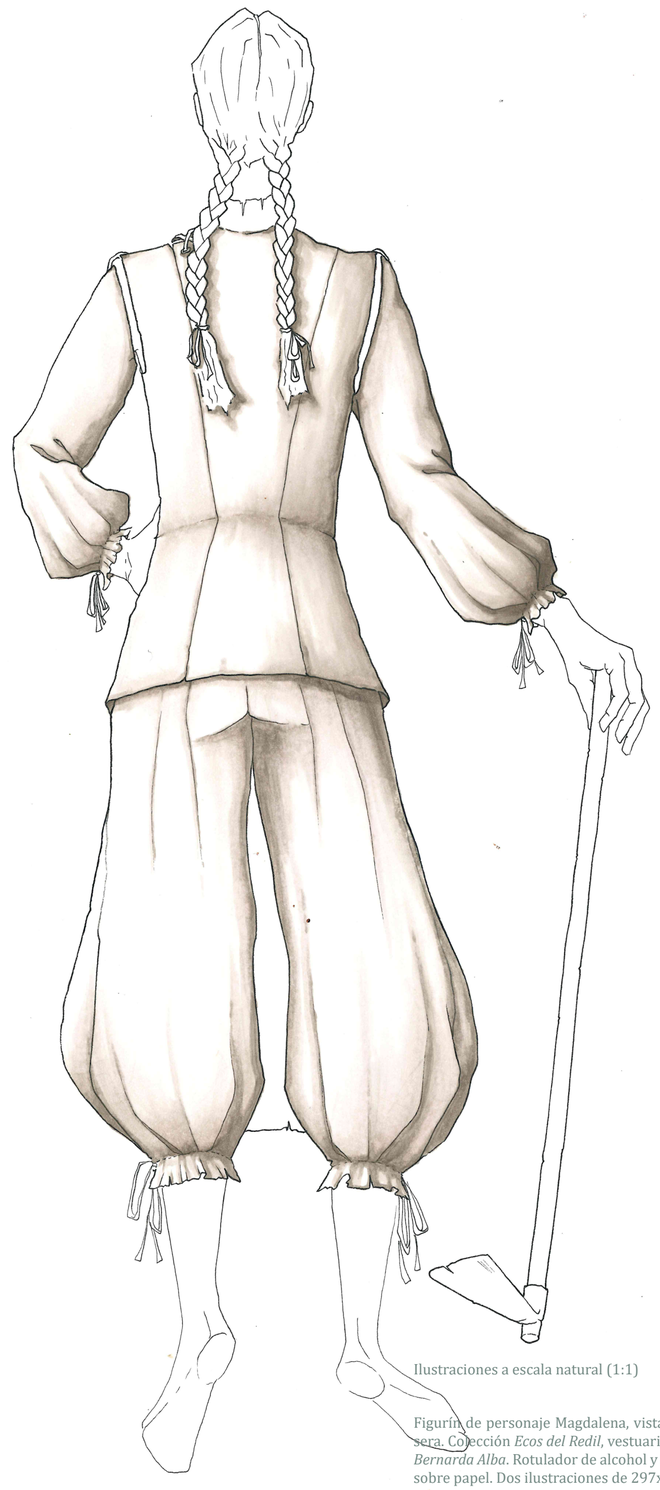




Ilustraciones a escala natural (1:1)

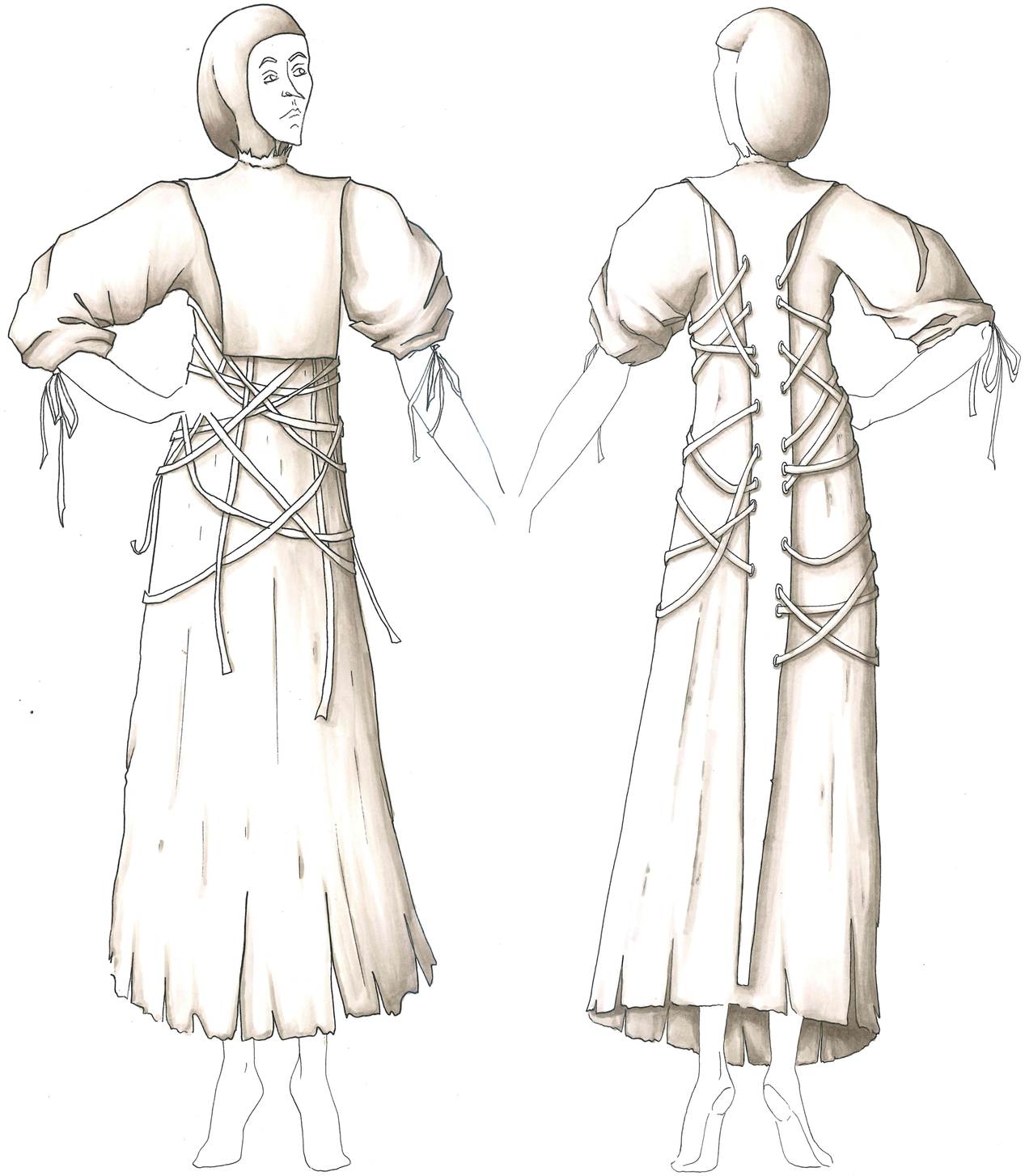
Figurín de personaje Angustias, vista delantera y trasera. Colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*. Rotulador de alcohol y bolígrafo de tinta sobre papel. Dos ilustraciones de 297x420 cm. 2024





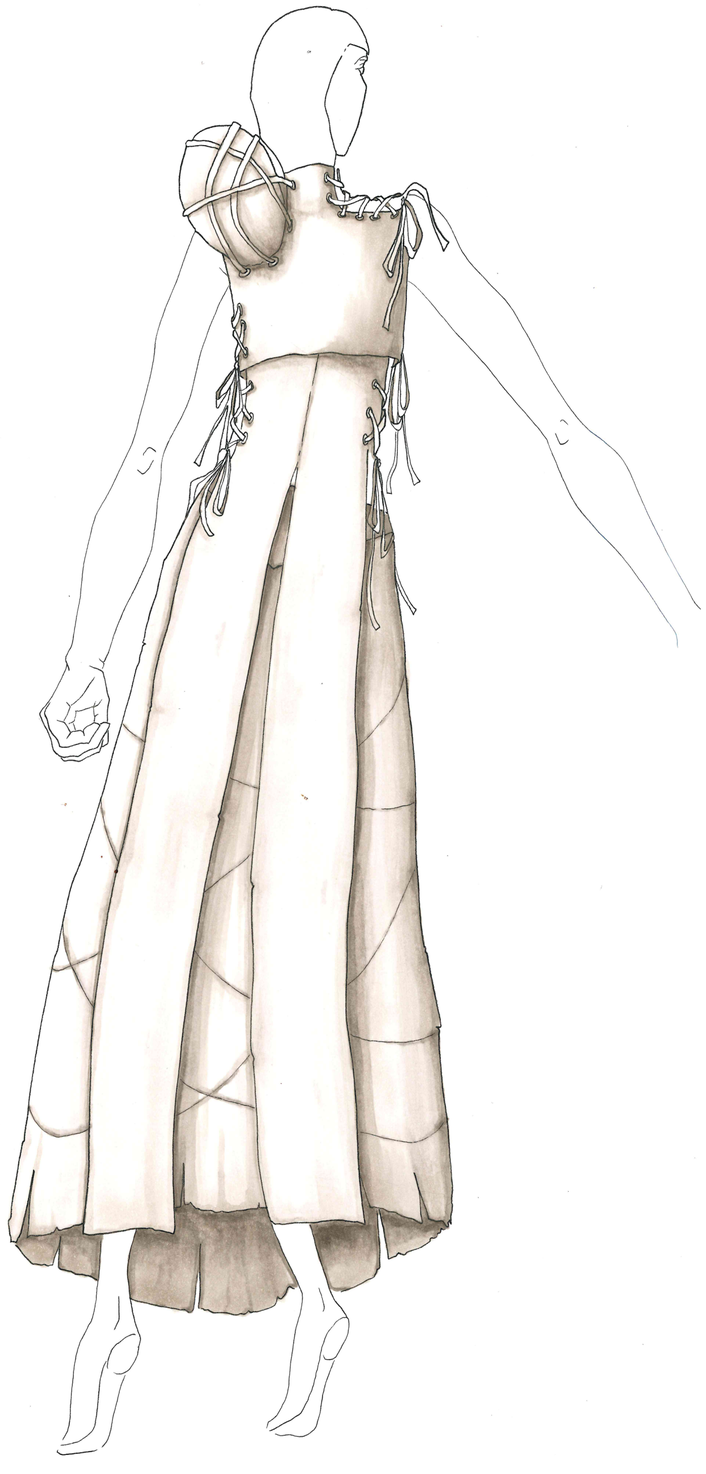
Ilustraciones a escala natural (1:1)

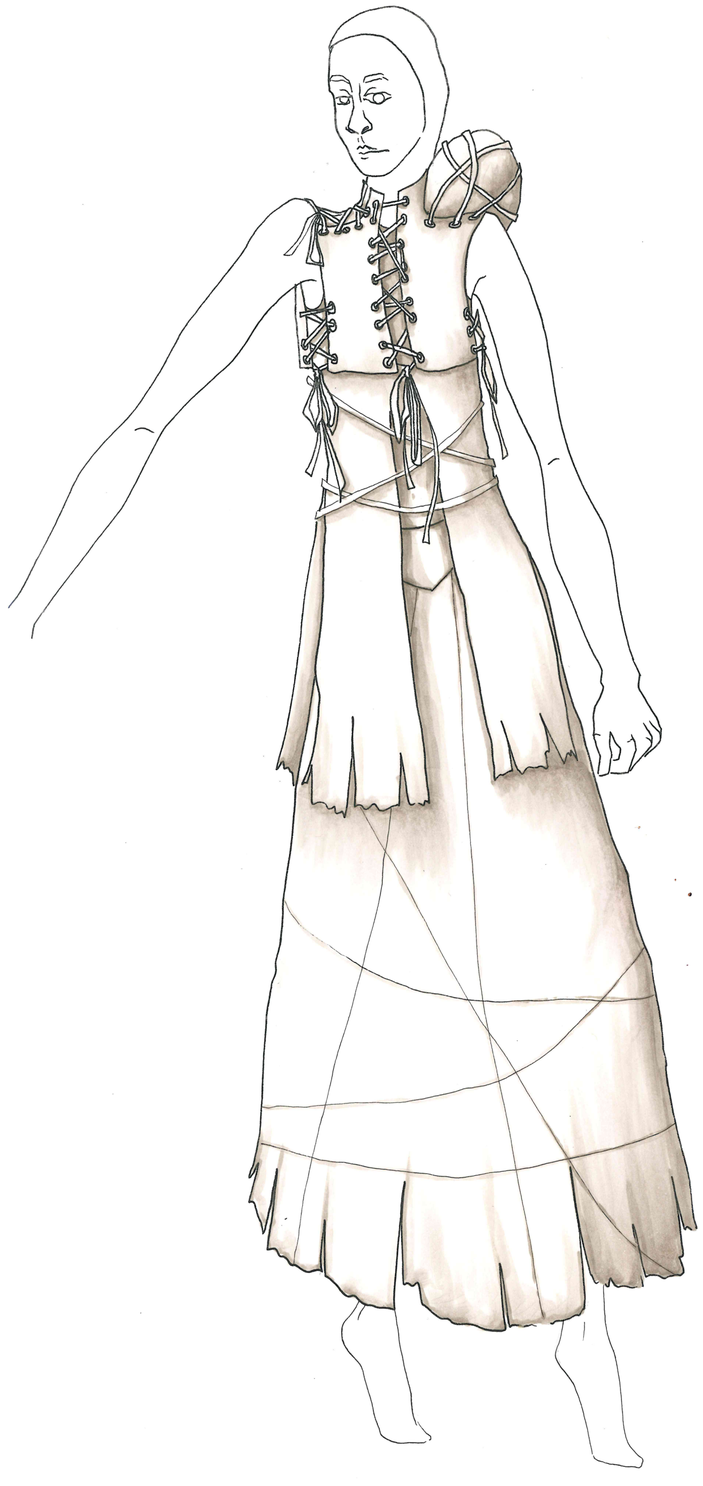
Figurín de personaje Magdalena, vista delantera y trasera. Colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*. Rotulador de alcohol y bolígrafo de tinta sobre papel. Dos ilustraciones de 297x420 cm. 2024



Ilustraciones a escala natural (1:1)

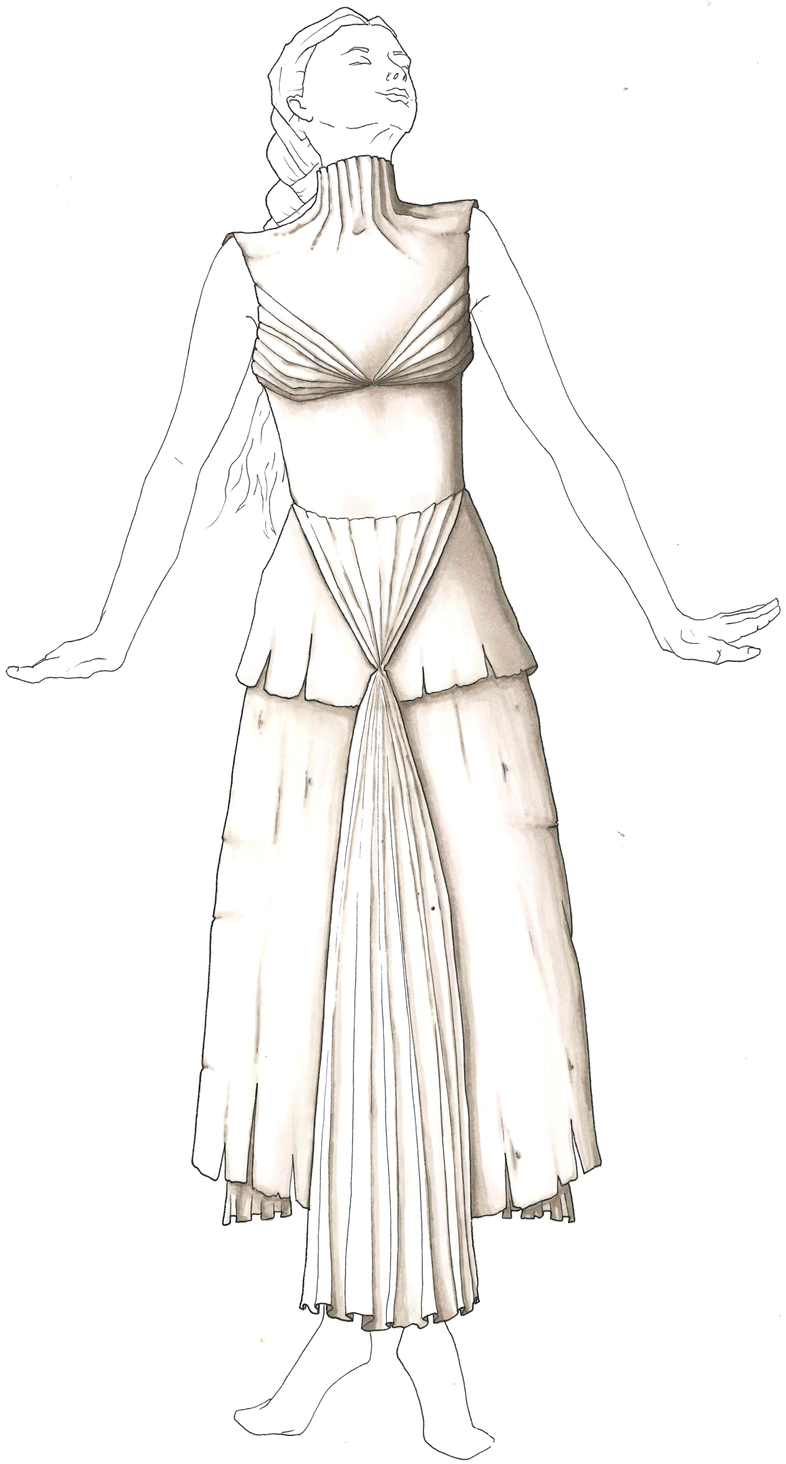
Figurín de personaje Amelia, vista delantera y trasera. Colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*. Rotulador de alcohol y bolígrafo de tinta sobre papel. Dos ilustraciones de 297x420 cm. 2024

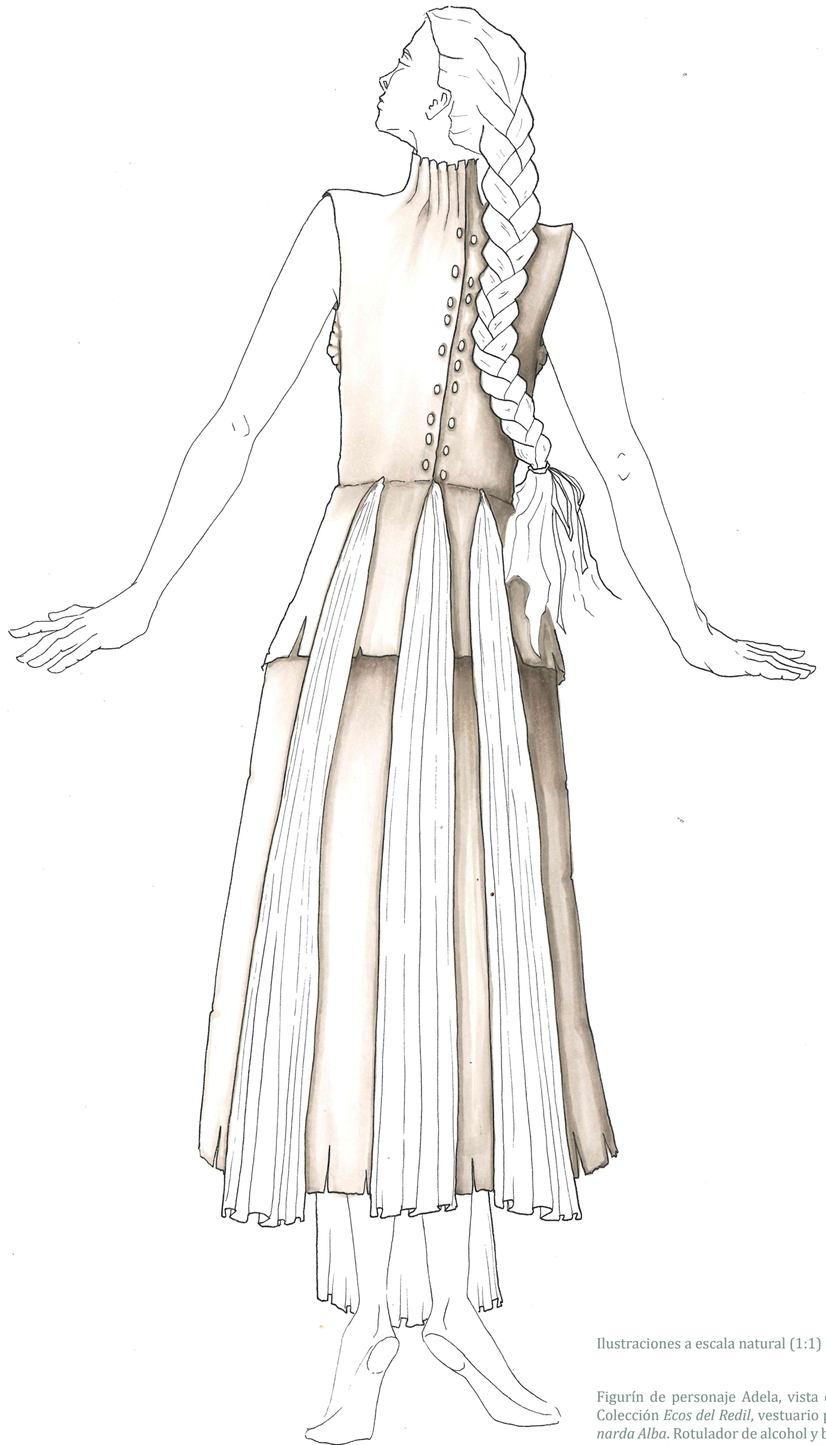




Ilustraciones a escala natural (1:1)

Figurín de personaje Martirio, vista delantera y trasera. Colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*. Rotulador de alcohol y bolígrafo de tinta sobre papel. Dos ilustraciones de 297x420 cm. 2024

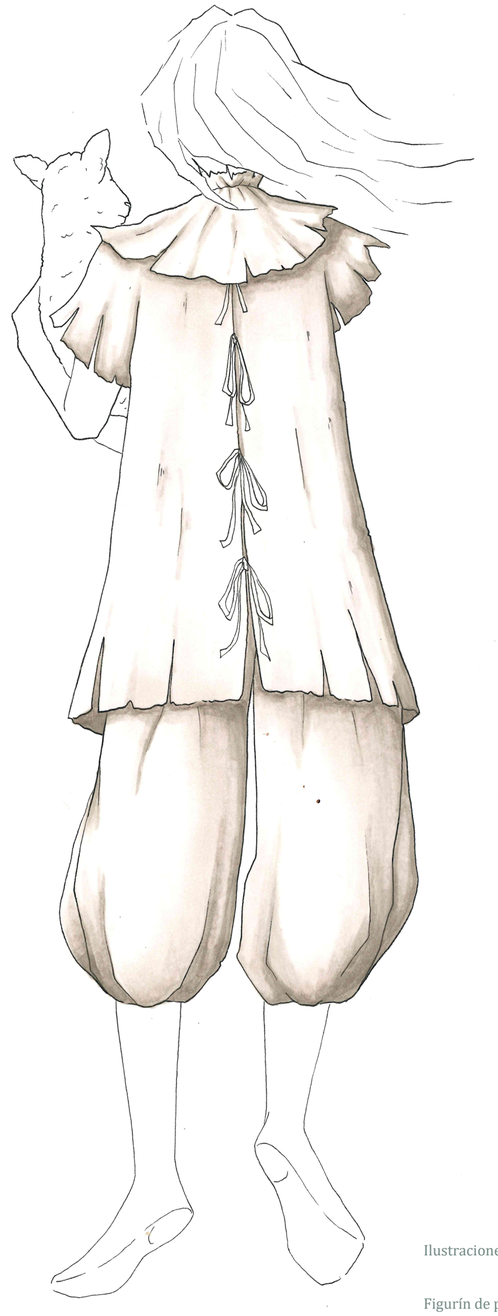




Ilustraciones a escala natural (1:1)

Figurín de personaje Adela, vista delantera y trasera. Colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*. Rotulador de alcohol y bolígrafo de tinta sobre papel. Dos ilustraciones de 297x420 cm. 2024





Ilustraciones a escala natural (1:1)

Figurín de personaje María Josefa, vista delantera y trasera. Colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*. Rotulador de alcohol y bolígrafo de tinta sobre papel. Dos ilustraciones de 297x420 cm. 2024

4.1.1.2 Fotografías de prenda sobre modelo

En el análisis de resultados de la confección de las prendas se observa la conclusión del trabajo íntegro realizado en el proceso creativo. En este apartado se realizará una descripción de la propuesta de vestuario definitivo, acompañado de las imágenes finales/artísticas realizadas en el Teatro Tribueñe.

La última instancia de este proyecto es el encuentro del vestuario con el actor, ya que supone el cierre del ciclo de las piezas y el culmen artístico de este proyecto. Por esta razón, la sesión fotográfica efectuada tiene como función ser el nexo final y la conexión entre la obra (el vestuario) y el sujeto al que está destinado (el actor).

Se presentan tres conjuntos de tres de los personajes principales que contemplamos en la obra *La casa de Bernarda Alba*. Estos son los personajes de Magdalena, la hija mayor del segundo marido de Bernarda, Martirio, la cuarta hija de la familia, y la abuela María Josefa.

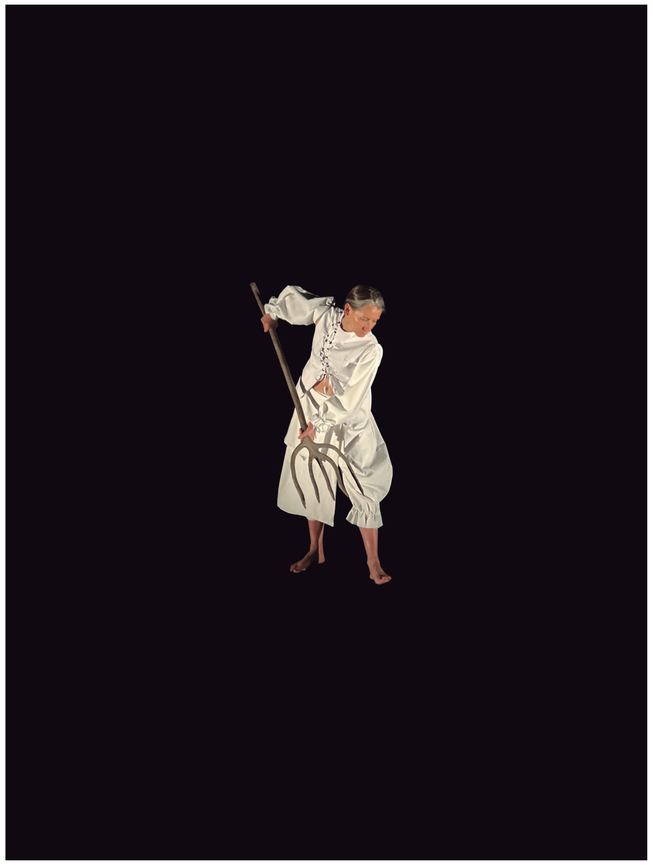
MAGDALENA

Respecto al personaje de Magdalena, se presentan dos piezas que componen su vestuario. Una chaqueta entallada a la cintura y a mitad de cadera con una apertura en diagonal que parte de la mitad del hombro izquierdo hasta la cintura. Un solo lazo de algodón que pasa por numerosos ojales colocados, aparentemente de manera aleatoria (con ello nos referimos a que cada ojal está colocado en un lugar específico creando una apariencia azarosa y asimétrica), funciona como cierre de esta chaqueta. A esta pieza se le añaden dos mangas abullonadas y desmontables que únicamente se conectan con la chaqueta por medio de dos ojales, y otro lazo con la cinta de algodón. De esta manera, las mangas quedan aisladas del resto de la prenda y otorgan a la actriz de un mayor grado de movimiento. Estas aparecen atadas a la altura de antebrazo con una cinta, creando así un fruncido. La segunda pieza que encontramos es un pantalón de estilo ancho que juega con una forma ovalada y que presenta dos faldas de diversos tamaños cosidas al lateral izquierdo del pantalón. Dichas faldas se sujetan con el cierre del ojal y la cinta y se colocan de manera superpuesta. Mientras que la primera falda se presenta con una caída plana y recta, la segunda presenta una pinza interna que proporciona un mayor volumen. El pantalón cae a la altura de la media cadera y se ajusta en los gemelos con un fruncido realizado con un lazo interior. Encontramos pinzas tanto en el delantero como en la espalda del pantalón.

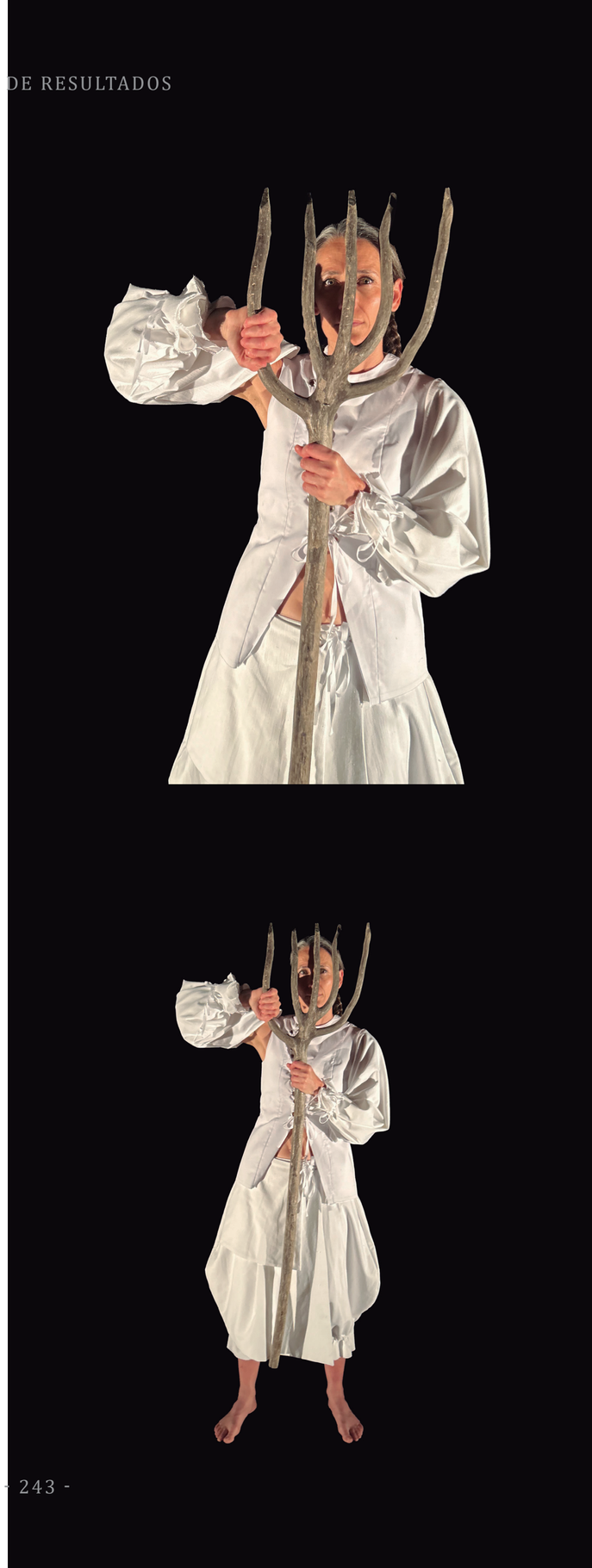


Personaje de *Magdalena*, colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*, traje confeccionado, 2024. Interpretado por la actriz Catarina de Azcárate. Teatro Tribueñe.





Personaje de *Magdalena*, colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*, traje confeccionado, 2024. Interpretado por la actriz Catarina de Azcárate. Teatro Tribueñe. (Con *atrezzo*)







Personaje de *Magdalena*, colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*, traje confeccionado, 2024. Interpretado por la actriz Catarina de Azcárate. Teatro Tribueñe. (Con *atrezzo*)



Personaje de *Magdalena*, colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*, traje confeccionado, 2024. Interpretado por la actriz Catarina de Azcárate. Teatro Tribuene. (Con *atrezzo*)

MARÍA JOSEFA

En cuanto al personaje de María Josefa, el protagonista de este vestuario es sin duda la máscara con forma de oveja que cubre la cabeza de la actriz. Esta se compone de un esqueleto de alambre en cuyo interior va cosido un tejido transparente. Dicho complemento se sujeta a la parte superior de la cabeza y se engancha en la barbilla de la modelo. El largo de la máscara llega hasta la clavícula del cuerpo de la actriz. Además, presenta un ancho vestido que cae a mitad de muslo y que gracias a su volumen crea movimiento en el bajo. Esta pieza se ata en la espalda con la técnica de cierre de los ojales y la cinta, no obstante, en este caso los ojales son colocados de manera simétrica y se hace uso de cintas independientes para cada cierre. Las mangas del vestido son de estilo volante y se caracterizan por su amplitud que permite una mayor movilidad a la actriz. Por último, encontramos el pantalón, que cae a media cadera. Este presenta varias pinzas tanto en la parte trasera como delantera y se ajusta al gemelo. Esta pieza cae con forma ovalada, lo que le da un gran volumen a la prenda.



Personaje de *María Josefa*, colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*, traje confeccionado, 2024. Interpretado por la actriz Rocío Osuna. Teatro Tribueñe.



Personaje de *María Josefa*, colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*, traje confeccionado, 2024. Interpretado por la actriz Rocío Osuna. Teatro Tribueñe.





Personaje de *María Josefa*, colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*, traje confeccionado, 2024. Interpretado por la actriz Rocío Osuna. Teatro Tribueñe.





Personaje de *María Josefa*, colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*, traje confeccionado, 2024. Interpretado por la actriz Rocío Osuna. Teatro Tribueñe.

MARTIRIO

En referencia al personaje de Martirio, se trata del único sujeto que presenta verdaderamente una falda. Dicha pieza cae a la altura de los pies y presenta un dibujo realizado con costuras de líneas transversales que se cruzan entre ellas y que crean nuevos espacios y geometrías. Esta prenda se cierra en la parte trasera con ojales que parten desde la cintura hasta el gemelo y se ata con una cinta y un lazo final en la cintura. Martirio presenta una camisa interior con escote en pico. Esta se trata de la única prenda que tiene como tejido final la sábana de algodón y que se cierra con una consecución de corchetes. Encima de esta, presenta una chaqueta sin mangas de la que se extienden cuatro brazos de tela que caen al suelo, mientras que los brazos delanteros caen la altura de la pelvis, los brazos traseros caen a la altura de los tobillos. Esta pieza también presenta un cierre de ojales y cinta en los laterales del cuerpo. Por último, el personaje presenta una chaqueta de cuello alto, a modo de corsé. Esta pieza presenta varias aperturas: una central posicionada, dividiendo el tronco, dos laterales y una en la costura del hombro izquierdo. Todas ellas se cierran con ojales y cintas.



Personaje de *Martirio*, colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*, traje confeccionado, 2024. Interpretado por la actriz Matilde Juárez. Teatro Tribueñe.



Personaje de *Martirio*, colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*, traje confeccionado, 2024. Interpretado por la actriz Matilde Juárez. Teatro Tribueñe.





Personaje de *Martirio*, colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*, traje confeccionado, 2024. Interpretado por la actriz Matilde Juárez. Teatro Tribueñe.



Personaje de *Martirio*, colección *Ecos del Redil*, vestuario para *La casa de Bernarda Alba*, traje confeccionado, 2024. Interpretado por la actriz Matilde Juárez. Teatro Tribueñe.

FOTOGRAFÍAS GRUPALES

En último término, se presentan fotografías finales conjuntas en las que aparecen presentes los tres diseños. En estas imágenes se crea un espacio de juego entre los vestuarios, dejando de ser sólo prendas y convirtiéndose en el personaje. La labor de interpretación actoral potencia el vestuario y lo eleva a la categoría de obra artística / de diseño.

Se exponen diversas fotografías donde intervienen cambios de movimiento, posiciones, iluminación focal y el uso de atrezo que proporciona un nuevo juego en relación con el vestuario. Entre la utilería empleada encontramos un barreño desgastado y pintado de blanco, una cesta de mimbre y una horca de madera con cinco puntas. Dichos elementos hacen referencia al contexto de la obra *La casa de Bernarda Alba*, a la vida en los pueblos de la época y al trabajo en el campo.































4.1.2 ESCENOGRAFÍA

El proyecto *Ecos del Redil* presenta una propuesta escenográfica de la obra teatral *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. A continuación, procedemos a comentar los aspectos estructurales y lumínicos de esta puesta en escena.

La estructura geométrica de la escena está inspirada en las iglesias románicas medievales de la Península Ibérica, concretamente de los siglos XI y XII. El espacio del escenario queda delimitado por dos paredes que simulan la piedra de una iglesia románica en deconstrucción, aspecto que se hace visible en sus respectivos perímetros, tanto en los laterales como en lo alto del muro, mostrando ciertas irregularidades. Se pretende poner de manifiesto que la casa de Bernarda funciona como una suerte de espacio sagrado de corte religioso, cuya contención se ha desbordado.

Los arcos de medio punto y los pilares robustos son dos de los elementos más característicos de la arquitectura románica. Podemos observar tres arcos y seis columnas dispuestas en la parte central de la escena como protagonistas de la escenografía. Se ha escogido a conciencia este número específico de arcos porque hacen referencia directa al número de actos en los que se divide la tragedia lorquiana, tres.

También son características del románico las pequeñas ventanas situadas en la parte superior de las paredes. Cuatro ventanas se presentan en la pared frontal y otras tres en la el lateral izquierdo. A nivel simbólico, estas ventanas hacen referencia a la contención de la libertad de las hermanas que no poseen contacto con el mundo exterior. Como se ha analizado a lo largo del estudio, la configuración del espacio sagrado en la arquitectura románica trata de poner en evidencia el aislamiento del interior del templo con respecto al mundo exterior que constituye el espacio profano (dedicado al espectador). De esta manera, la escenografía pretende sugerir que el interior de la casa de Bernarda se trata de un espacio sagrado en el que sus hijas no deben tener contacto con el mundo de fuera. No obstante, las paredes están derruidas, por lo que esa imposición de aislamiento solo se trata de una apariencia, representada por la presencia de las ventanas. Las hijas podrían tomar la decisión de salir de la casa, de abandonar la escena, pero eligen quedarse, porque si no no habría drama.

Las estructuras de la escenografía estarían confeccionadas por pladur, imitando la roca. A su vez, sobre el pladur se pintarían todas las piedras de color blanquecino con tonos verdosos y tierras cálidos para crear un juego de texturas que nos inspire la contemplación del ladrillo desgastado de una iglesia. Esta elección del color es fundamental para crear un juego de movimiento blanco entre los personajes que se muevan por la escena y sus trajes. Frente a la idea del documental fotográfico del drama escrito en la primera acotación lorquina, esta propuesta escenográfica y de vestuario pretende crear una obra caracterizada por el movimiento de la destrucción. No obstante, el inmovilismo sigue presente, pues, aunque la iglesia esté "rota" y destruida, los personajes se mimetizan con el espacio a través del color de sus trajes. En este momento los personajes se convierten en la propia casa. Según la dirección de escena y de movimiento actoral que tome la obra, cabría la posibilidad de que en algún momento los personajes que no estuvieran interviniendo en la escena se pegaran a la pared convirtiéndose en la pared misma.

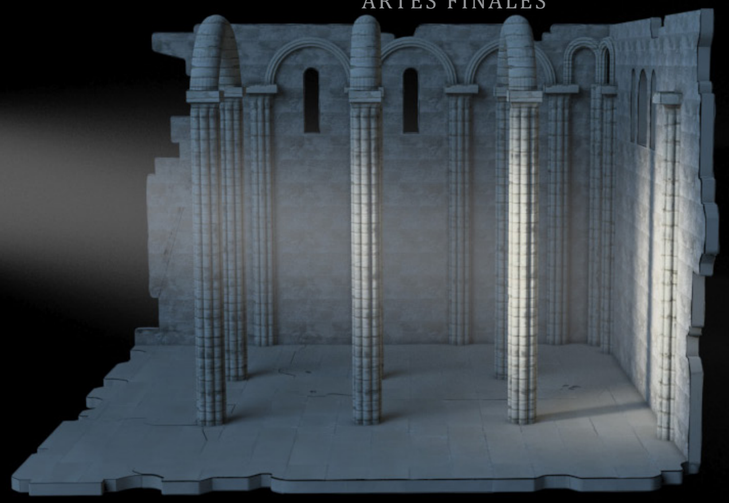
La luz se trata de otro de los elementos cruciales de esta propuesta escenográfica. Como podemos ver en las imágenes renderizadas, existen dos focos de subtono frío a modo de "cañón" que seguirán el recorrido y movimiento de los personajes, uno frontal y otro lateral. Estos se emplearán en los momentos en los que el texto lo requiera o el director de escena lo estime oportuno. También encontramos una serie de ocho focos de subtonos cálidos situados cenitalmente. La posición del foco se encuentra en la parte superior de la escena haciendo alusión a la posibilidad de hallar la libertad a través de la fe en el destino de cada uno. El subtono de los focos es cálido debido a que también se identifica con la presencia divina. Por último, encontramos un llamativo foco rojo que ilumina cenitalmente la parte delantera del escenario. Este se empleará exclusivamente en la última escena para resaltar la muerte de Adela.

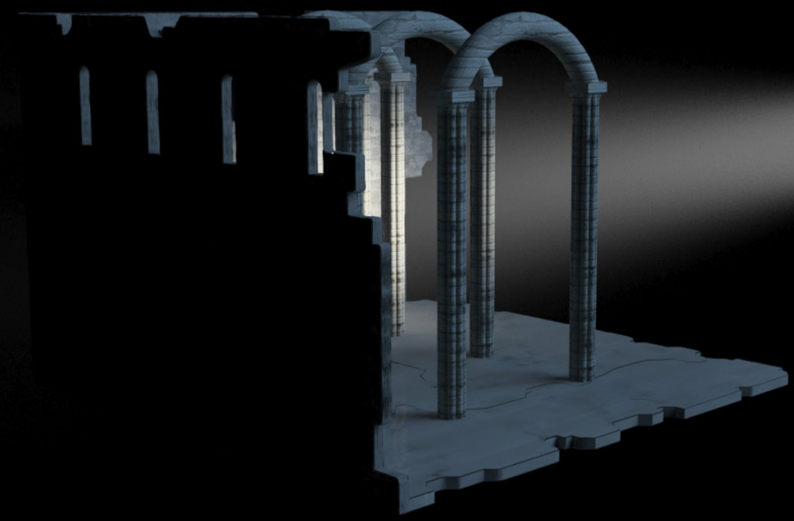


Vista de detalle del espacio escenográfico. Escenografía para *La casa de Bernarda Alba*, Proyecto *Ecos del Redil*, *Render* en programa *3DMax*, 2024.

4.1.3 *Renders* en 3D

La escenografía realizada se muestra en diversas fotografías en formato de Renders.





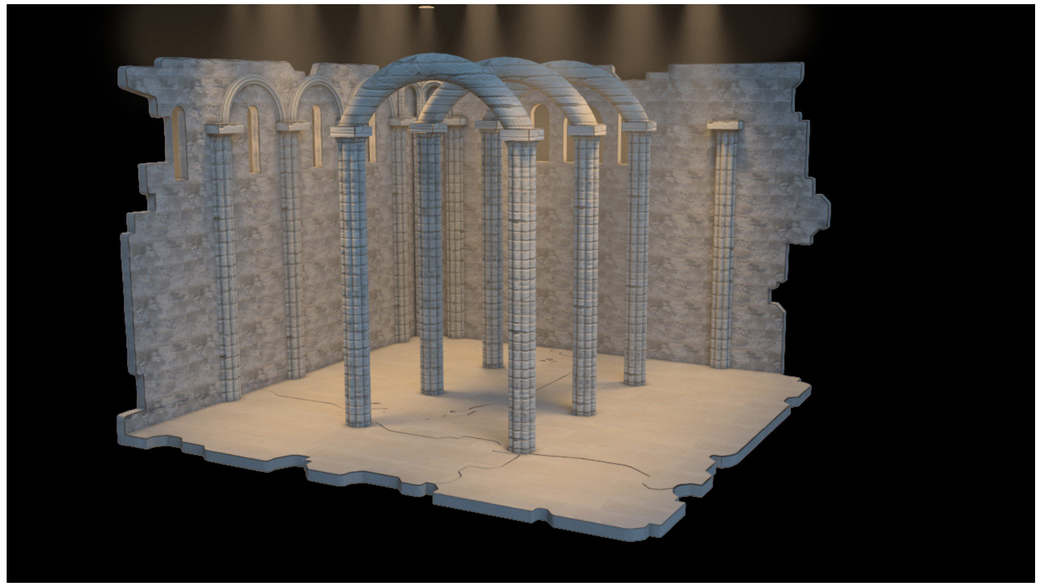


Vista frontal.

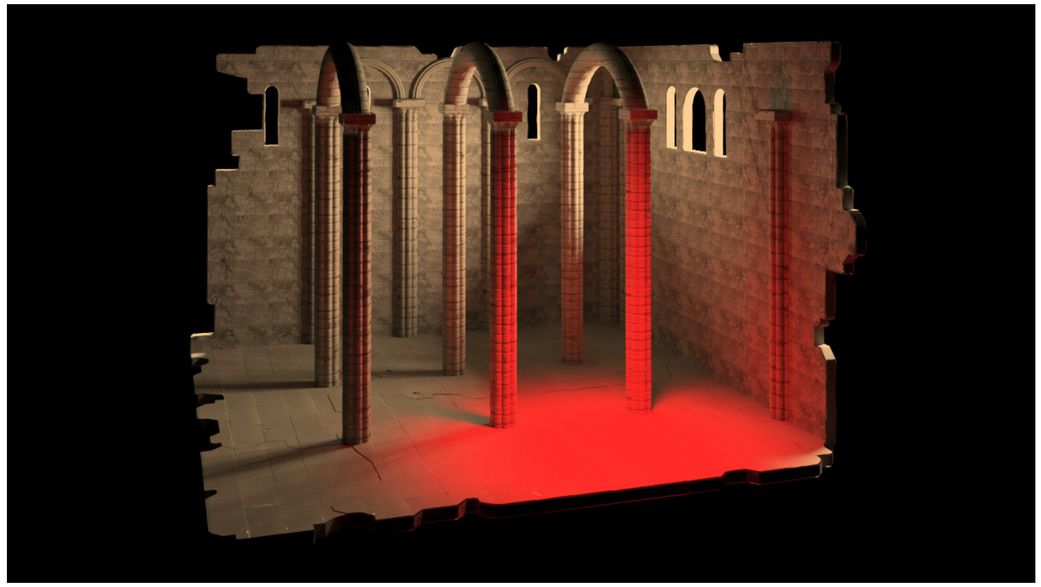
Vista trasera en perspectiva de 3/4 (desde las cajas).

Vista de Planta, luz focal.

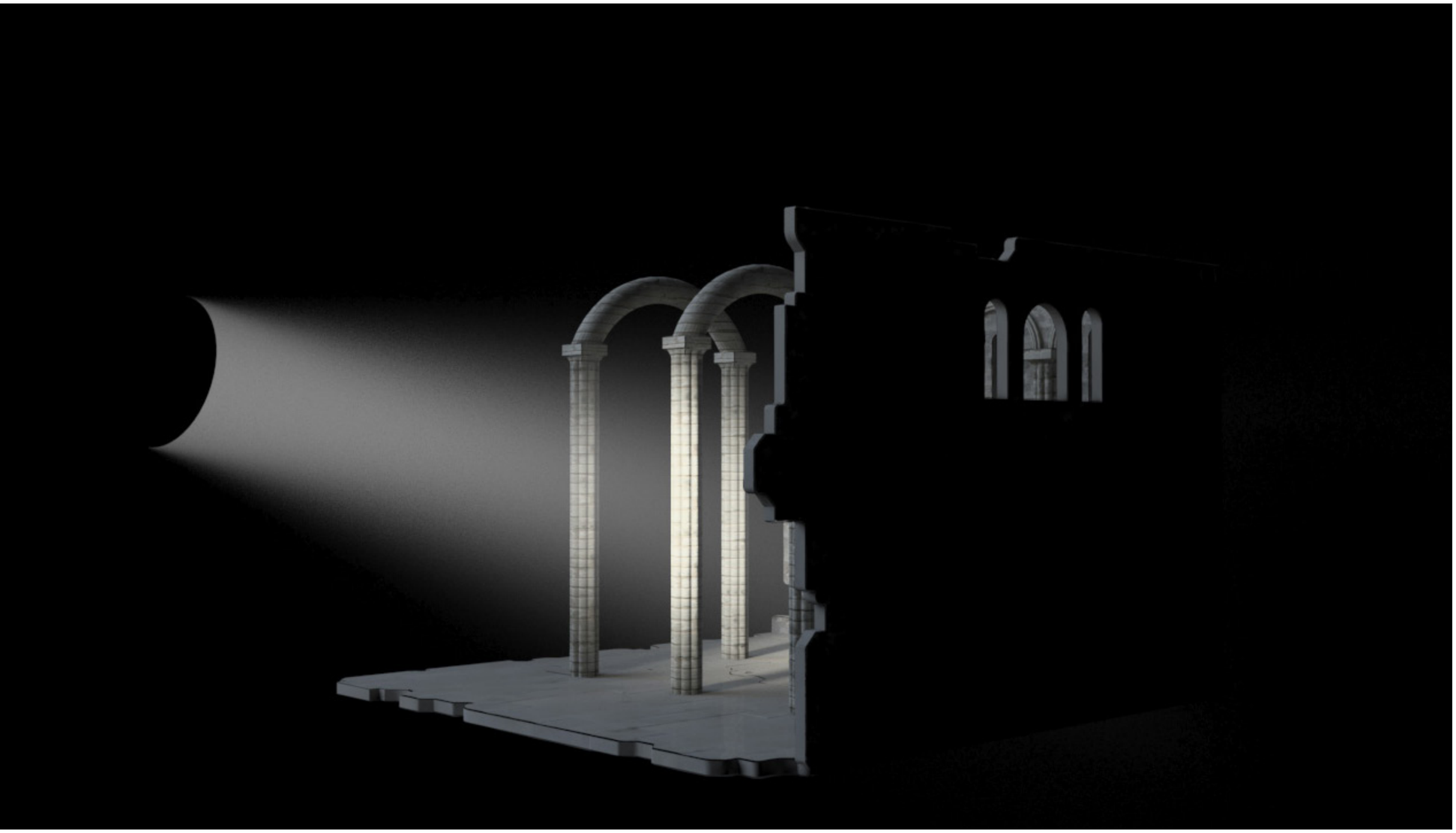
Escenografía para *La casa de Bernarda Alba*, Proyecto *Ecos del Redil, Render* en programa *3DMax*, 2024.



Vista de perspectiva en 3/4 del espacio escenográfico, luz general. Escenografía para *La casa de Bernarda Alba*, Proyecto *Ecos del Redil, Render* en programa *3DMax*, 2024.



Vista de perspectiva frontal del espacio escenográfico, luz focal roja (suicidio de Adela) y luces desde las cajas. Escenografía para *La casa de Bernarda Alba*, Proyecto *Ecos del Redil, Render* en programa *3DMax*, 2024.



Vista trasera en perspectiva 3/4 del espacio escenográfico, luz focal. Escenografía para *La casa de Bernarda Alba*, Proyecto *Ecos del Redil, Render* en programa *3DMax*, 2024.

5. CONCLUSION

5. CONCLUSIÓN

5. 1 VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS

Una vez realizado el análisis de los resultados obtenidos, se confirma haber llevado a cabo y formalizado todos los objetivos planteados para el proyecto *Ecos del Redil*.

En primera instancia y analizando el objetivo principal, se ha realizado una nueva propuesta escenográfica y de vestuario teatral enfocado a la obra lorquiana *La casa de Bernarda Alba*. Asimismo, dicho vestuario ha logrado el objetivo de potenciar a la actriz. Dicha afirmación es revelada en la prueba de vestuario, en la que las actrices manifiestan que los trajes impulsaban el personaje y con ello a la interpretación.

En cuanto a los objetivos secundarios, encontramos que en primer lugar se ha realizado un estudio intensivo de la personalidad de cada personaje, además de un estudio de los principales temas tratados en la obra, los cuales aparecen implícitos en la identidad de cada sujeto. De igual forma, se ha ejecutado un análisis del origen etimológico de cada uno de los nombres. Ambos objetivos aspectos han sido relevantes en la creación del vestuario.

Tal y como se ha podido comprobar, se ha elaborado un diseño de vestuario de los diez personajes principales de la obra teatral en cuestión, con la justificación de las respectivas prendas de cada personaje y concluido en ilustraciones de figurines. Asimismo, se ha confeccionado tres de los conjuntos en los personajes de dos de las hijas Martirio, Magdalena y la abuela María Josefa.

El diseño de los trajes está enfocado en aportar una dimensión distintiva y exclusiva a los personajes, haciendo partícipes al público de una nueva mirada hacia la obra. Marcada por la originalidad y la presencia simbólica ante otras propuestas anteriores. Este vestuario tiene como objetivo mayor amplificar las características y roles narrativos de cada sujeto.

La colección de vestuario de *Ecos del Redil* muestra un desarrollo de diseño razonado al detalle, con unos personajes cuya esencia ha sido cuidadosamente estudiada para llegar a una reflexión y premisa final. El personaje está y se reconoce en las prendas. Este aspecto impulsa al nacimiento de un proyecto con una visión artística singular que potencia a la obra en sí misma, que acompaña a la interpretación y que se convierte en un apéndice del propio actor. Siendo Lorca el poeta moderno por excelencia, o mejor dicho cargado de actualidad, qué menos que seguir sus pasos en el rejuvenecimiento de la obra y modernizar así su imaginario.

Todo el trabajo anterior concluye en la sesión fotográfica del vestuario, realizada a modo de proyecto transversal en las instalaciones del Teatro Tribueñe y con las actrices de dicha compañía. En dicha sesión se ha efectuado la labor de dirección de arte para conseguir el resultado de una imagen final profesional y de carácter teatral.

En los objetivos referentes al decorado, se afirma cumplir con la elaboración de una escenografía inspirada en la arquitectura religiosa románica gracias a un análisis previo de este movimiento. Dicha escenografía se ha realizado a modo de maqueta y de espacio construido con la herramienta digital 3DMax. Aunque finalmente, se trata de un proyecto no llevado a la escala real, se puede deducir que se trata de una escenografía que favorece a la obra en cuanto a espacio, posibilidades de interpretación actoral, simbología y juego de luces.

Este proyecto es reflejo de todo un camino de formación en la carrera de las Artes, y demuestra la integración de saberes adquiridos en diversas disciplinas, tanto en los aspectos teóricos y humanísticos como en los aspectos plásticos y artísticos. Materias como Diseño de Moda, Patronaje, Figurinismo, Construcción de Prendas, Análisis de materiales, Estilismo, Dibujo… han supuesto una base en el mundo de la moda sobre la que poder soñar. Asimismo, las facultades adquiridas en Fotografía, Edición y Producción Fotográfica y Tecnologías sirven de herramientas con las que poder crear y formalizar ideas. Acompañadas de asignaturas como Proyectos artísticos, Creación de Espacios Efímeros o Diseño Escenográfico que reformulan constantemente el panorama artístico. En última instancia, cabe acentuar en disciplinas como Teología, Antropología, Historia del Arte e Historia de las Civilizaciones y Estética que han sido origen de toda una reflexión artística y que amplifican la percepción del Ser Humano y del Universo.

5.2 APLICACIONES FUTURAS

Al tratarse de un proyecto destinado a una obra teatral concreta, como es *La casa de Bernarda Alba*, y a un repertorio actoral determinado, como es la Compañía Tribueñe, abre las puertas a la posibilidad de una mayor colaboración con dicho teatro.

La obra adopta la categoría de arte a través del ciclo del artista-obra-público. Por esta razón, es imprescindible la función que desempeña el receptor en esta gesta. El culmen del proyecto sería la representación de cara al público. Una muestra en escena supondría el siguiente paso para en la evolución de este trabajo.

Una vez confeccionado el vestuario y construida la escenografía en su totalidad, se podrían plantear diferentes propuestas para llevar a cabo la representación de la obra. En primer lugar, se podría plantear la ejecución de una función site-and-time specific, en la que la exclusividad del evento atrajera al público a vivir una experiencia irrepetible. Este acto dotaría al proyecto un aspecto efímero y fugaz. En segundo lugar, se podría lanzar una propuesta más duradera y estable que plantee le proyecto *Ecos del Redil* bien como la nueva escenografía y vestuario de la obra teatral o bien como una propuesta temporal.

Por otra parte, se podría plantear el trabajo como obra en sí. De esta manera se presentarían las prendas como una colección y el decorado como una propuesta de espacio artístico. La meta última de este programa sería presentarlo a convocatorias de concursos, becas y exposiciones en galerías o espacios destinados al arte.

Para poder llevar a cabo cada una de las exposiciones planteadas, se pediría financiación o colaboración con el espacio finalmente destinado, para apoyar el sustento económico en el desarrollo de creación de los trajes y el mobiliario. Y en todos ellos se plantea una dimensión de mejora y mayor desarrollo del proyecto, continuando con la investigación y reflexiones acerca de nuevos materiales, formas y conceptos.

Gracias a todo lo anterior, *Ecos del Redil* supone la iniciativa de nuevos proyectos que funcionen como medios transversales entre el arte plástico, el diseño de moda y el teatro. Con ello, se abre la posibilidad de colaboración con otras compañías teatrales y la búsqueda de todo un abanico de obras a las que plantear un nuevo vestuario y decorado. Finalmente, se pondría en valor la importancia y la repercusión de la moda en el teatro.

6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía empleada en el estudio lorquiano y el análisis de *La casa de Bernarda Alba*

ASZYK, Urszula (2022). "El carácter y función del personaje de María Josefa en La Casa de Bernarda Alba, o la locura como recurso dramático". En S*tudia Iberystyczne*, vol. 22, pp. 65-84.

BACIA, Rubia (1965). "*El realismo mágico de La casa de Bernarda Alba*". En *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, pp. 385-398.

CANTERO SERENA, Francisco José (2017). "Los personajes de La casa de Bernarda Alba". En *Lorca Total. Textos sobre a poesia e o teatro de Federico García Lorca. Aos 80 anos de sua morte comemorada no Brasil. 1898-1936*. PÉREZ LABORDE, Elga (Org.). Campinas: Pontes Editores. Pp. 97-120.

CASARES, Julio (1933-1936). *Diccionario histórico de la lengua española. Tomo I.* Madrid: DHLE.

DOMÉNECH, Ricardo (1985), "Símbolo, mito y rito en La Casa de Bernarda Alba". En "*La casa de Bernarda" Alba y el teatro de García Lorca*. DOMÉNECH, Ricardo (ed.). Madrid: Cátedra, pp. 187-209.

ECHEGARAY, Eduardo (1887-1889). *Diccionario general etimológico de la lengua española*. Madrid: José María Faquineto, Editor; Álvarez Hermanos, Impresores.

ELIADE, Mircea (1998). *Lo sagrado y lo profano.* Barcelona: Paidós.

ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1992). "La Poncia, personaje esencial en La casa de Bernarda Alba". En *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica, Nº 16*, pp. 155-164.

GARCÍA LORCA, Federico (1994). Obras, VI. *Prosas*, 1. Madrid: Akal.

GARCÍA LORCA, Federico (2018). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA LORCA, Federico (2022). *Trilogía rura*l. Madrid: Trotalibros.

GIL LÓPEZ, Alfonso (1986). "Y no hallé cosa en que poner los ojos que no me diera nuevas de la muerte". En *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca: Volumen I,* nº 433-434. pp. 169-182.

HERNÁNDEZ, Elisa (ed.). "Introducción" en GARCÍA LORCA, Federico (2018). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra.

LARA, Federico (ed.) (2008). *Enuma Elish: poema babilónico de la creación*. Madrid: Trotta.

LÓPEZ SOLER, Mónica (2006). "Manifestaciones de la discriminación social de la mujer a través de la indumentaria. La velación y la división de géneros en la Edad Media". En *Actas del Congreso Internacional: Avanzando hacia la igualdad*. TAILLEFER DE HAYA, Lidia (coord..). Málaga: Diputación; Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer, D.L., pp. 137-146.

MACÍAS-VILLALOBOS, Cristóbal (2011). "El simbolismo de la oveja y su presencia en la obra de Picasso". En *Virtuti Magistri Honos. Studia Graecolatina A. Alberte septuagesimo anno dicata*. MACÍAS-VILLALOBOS, Cristóbal; NÚÑEZ ROMERO-BALMAS, Salvador (eds.). Zaragoza: Libros Pórtico, pp. 187-235.

PIZARRO OBAIDA, Francisco (2011). "La inscripción de la angustia en el campo psicopatológico: referencias etimológicas, consideraciones filosóficas y categorías precursoras". En *Revista Asociación Española Neuropsiquiatría*, vol. 31 (110), pp. 229-241.

SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014). "María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII". (Tesis Doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.

SÓFOCLES (1981), "Antígona". En *Tragedias*. Madrid: Gredos, pp. 239-300.

RUIZ MORELL, Olga (2017). "María la Magdalena. María de Magdala". En SALVADOR VENTURA, Francisco; CASTILLO MALDONADO, Pedro; UBRIC RABANEDA, Purificación; QUIROGA PUERTAS, Alberto J. (eds.). *Autoridad y autoridades de la iglesia antigua. Homenaje al profesor José Fernández Ubiña*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 63-76.

TREVIÑO RODRÍGUEZ, Jesús Gerardo (2024). "Etimología de

AMALIA". En *Diccionario etimológico – Chile* [en línea]. [Consulta: 16/05/24]. Recuperado de: <https://etimologias.dechile.net/?Amalia#:~:text=La%20explicaci%C3%B3n%20m%C3%A1s%20aceptada%20es,diligente'%2C%20'activa>.

UMBRAL, Francisco (1975). *Lorca, poeta maldito*. Madrid: Biblioteca Nueva.

___ "JOSEPH (in Ps. lxxxi. 6).", *Jewish Enciclopedia* [en línea]. [Consulta: 29/05/24]. Recuperado de: <https://jewishencyclopedia.com/articles/8803-joseph>.

___ "Martirio", RAE [en línea]. [Consulta: 16/05/24]. Recuperado de: <https://dle.rae.es/martirio>.

___ "Bera", OED [en línea]. [Consulta: 16/05/24]. Recuperado de: <https://www.oed.com/dictionary/bear_n1?tab=meaning_and_use#25624547>.

___ "Hard", OED [en línea]. [Consulta: 16/05/24]. Recuperado de: <https://www.oed.com/search/advanced/Entries?textTermText0=hardus&textTermOpt0=Etymology>.

Bibliografía relacionada con el estudio de la arquitectura románica

BANGO TORVISO, Isidro G. (1989). *Historia del Arte 18. El Arte románico*. Madrid: Historia 16.

BANGO TORVISO, Isidro G. (1992). *El románico en España*. Madrid: Espasa Calpe.

BANGO TORVISO, Isidro G. (1996). *Arte medieval I*. Madrid: Historia 16.

WEBGRAFÍA

Webgrafía relacionada con propuestas escenográficas y de vestuario de *La casa de Bernarda Alba*

EKMAN, Marie Louise. "CV" [en línea]. [Consulta: 29/01/24]. Recuperado de: <http://www.marielouiseekman.com/cv/>.

Bram Stoker's Dracula Wins Costume Design: 1993 Oscars. Oscars. 65th Academy Awards, 1993. [en línea]. [Consulta: 30/03/24]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FmjRR-NnY-YA>.

Página web CullBerg. "About Cullberg" [en línea]. [Consulta: 29/01/24]. Recuperado de: <https://cullberg.com/en/about-cullberg/>.

Página web CullBerg. "Bernardas Hus" [en línea]. [Consulta: 29/01/24]. Recuperado de: <https://cullberg.com/archived_performance/bernardas-hus/>.

Página web VOGUE. "DISEÑADOR Rei Kawakubo" [en línea]. [Consulta: 30/03/24]. Recuperado de: <https://www.vogue.es/moda/modapedia/disenadores/rei-kawakubo/58>.

Página web VOGUE. "DISEÑADOR Alexander McQueen" [en línea]. [Consulta: 31/03/24]. Recuperado de: <https://www.vogue.es/moda/modapedia/disenadores/lee-alexander-mcqueen/162>.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

ECOS DEL REDIL

Micaela Pérez de Azcárate