

Urszula Aszyk 

Uniwersytet Warszawski

[uaszyk@aol.com](mailto:uaszyk@aol.com)

## **El carácter y función del personaje de María Josefa en *La Casa de Bernarda Alba*, o la locura como recurso dramático**

### **Resumen:**

En el presente artículo se estudia la función dramática de María Josefa dentro de la estructura de *La Casa de Bernarda Alba*. Al concederle el papel de “loca”, el autor la convierte en personaje que, a pesar de su avanzada edad, se rebela contra la tiranía de su hija Bernarda. Así estructurado el personaje se asemeja a las figuras de locos y locas presentes en el teatro español áureo y el teatro inglés isabelino.

**Palabras clave:** María Josefa, locura, *La Casa de Bernarda Alba*, García Lorca

### **Abstract:**

**The Character and Function of María Josefa in *La Casa de Bernarda Alba*, or Madness as a Dramatic Resource**

This article examines the dramatic function of María Josefa within the structure of *La Casa de Bernarda Alba*. By portraying her as “mad,” the author portrays her as a character who rebels against the tyranny of her daughter Bernarda. In this construction of the character of María Josefa, there is a certain similarity with those “madmen” and “madwomen” in Spanish Golden Age and English Elizabethan theatre.

**Keywords:** María Josefa, madness, *La Casa de Bernarda Alba*, García Lorca

## Introducción

Parece preciso empezar advirtiendo que desde el primer estreno de *La Casa de Bernarda Alba* (1945)<sup>1</sup> y su posterior publicación (1946)<sup>2</sup> la bibliografía en torno a este último drama<sup>3</sup> de Federico García Lorca está constantemente creciendo. Sin embargo, en este mar de publicaciones en pocas se da la debida importancia a la presencia del personaje de María Josefa, madre de Bernarda. Se la menciona, esto sí, pero en la mayoría de los estudios se comenta solo su relación con los demás personajes sin fijarse en su particular papel en el drama. En palabras de Francisco García Lorca, hermano de Federico, dicho personaje “no ha sido siempre bien entendido en su función dramática” (García Lorca, 1980: 377-378).

En principio, esto no debería extrañar porque desde el comienzo de la obra se ve que lo que a Lorca le interesa es exponer la crueldad, despotismo y autoritarismo de Bernarda y a los demás personajes los utiliza para dar prueba de ello. Ya antes de verla, nos enteramos de que las criadas temen que esa “tirana”, al quedarse viuda por segunda vez, vaya a mandar en casa con mano dura. Y no se equivocan. Un rato más tarde Bernarda regresa de la misa funeraria y enseguida declara: “Aquí se hace lo que yo mando” (591)<sup>4</sup>; “¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo! ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro!” (600). Además, ciegamente fiel a una antigua tradición, exige que el luto dure ocho años, lo que quiere

---

<sup>1</sup> El estreno de *La Casa de Bernarda Alba* fue llevado a cabo por iniciativa de Margarita Xirgu (en catalán: Margarida Xirgú) el 8 de marzo de 1945, en el Teatro Avenida de Buenos Aires.

<sup>2</sup> La obra fue publicada en 1946 por la editorial Losada en Buenos Aires como tomo VIII de las *Obras completas* de Federico García Lorca, que estaban saliendo bajo la dirección de Guillermo de Torre desde 1938.

<sup>3</sup> Conviene recordar que el drama fue acabado el 19 de junio de 1936, un mes antes del estallido de la guerra civil y dos meses antes de la trágica muerte del poeta.

<sup>4</sup> Como aquí, también más adelante nos servimos de la edición de Miguel García Posada del año 1997 y para no alargar las notas al lado del fragmento citado ponemos solo el número de página.

decir que durante este tiempo será obligatorio vestirse de negro y tener tapiadas “con ladrillos puertas y ventanas” (591). El ambiente así esbozado y la protagonista de la obra es lo que principalmente ha llamado la atención de los críticos durante décadas. Pero ya en el periodo en que se publicó el libro del hermano de Lorca arriba citado, la recepción crítica de *La Casa de Bernarda Alba* empezó a tomar nuevo rumbo. Lo confirman, entre otros, los estudios de Gwynne Edwards (publ. en inglés en 1980; en español en 1983) y de Ricardo Doménech (1985), en los que se reconoce, pese a que se trate de un personaje secundario y episódico, el significativo papel de María Josefa en el drama.

Conviene señalar también que en el presente siglo se han llevado a cabo estudios de *La Casa de Bernarda Alba* a partir de unas metodologías nuevas que han permitido acercarse al personaje de la madre de Bernarda desde una perspectiva nunca antes tomada en consideración. Sirvan de ejemplo las tesis doctorales como “Un análisis mitopoético e imaginal de *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y Dorothea de José Nelson Rodrigues” (Da Silva Filho, 2013) o “Shakespeare en la renovación literaria española de principios del siglo XX: el caso de García Lorca” (Ricoux, 2018). Mención aparte merece el trabajo titulado: “«Porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar.» Un análisis de lo grotesco femenino de María Josefa en *La Casa de Bernarda Alba*”, uno de los que podríamos llamar ‘raros’, ya que, como vemos, está exclusivamente dedicado a la madre de Bernarda. Su autora ha realizado el análisis basándose en la teoría de la literatura carnavalizada y estudios feministas (Lingren, 2014).

No parece, sin embargo, haber sido estudiado el personaje de María Josefa en relación con las figuras dramáticas y escénicas de locos y locas, presentes en el teatro clásico y contemporáneo español, sin embargo ha sido comparado con el fool shakespeariano (Ricoux, 2018). En nuestro ensayo intentaremos aproximarnos al personaje de María Josefa teniendo en cuenta la tradición española y la shakespeariana. Este propósito no se puede realizar, sin embargo, sin establecer antes si y en qué medida la locura le ha servido a García Lorca de recurso dramático.

### **Algunas observaciones acerca del proceso de construcción del personaje de la “viejísima” y “loca” madre de Bernarda Alba**

María Josefa aparece solo en dos breves escenas: a finales del primer acto y en la parte final del tercero, poco antes del trágico desenlace. Pero antes de verla se oyen sus desesperados gritos: “¡Bernarda!”; “¡Bernarda!” (584). Su voz llega desde “dentro” de la casa y durante un buen rato no se sabe de quién pudiera ser dicha voz. Cuando por fin las criadas empiezan a reaccionar se aclara que es María Josefa quien gritando pide que le dejen salir de su habitación, donde la mantienen encerrada en “[c]on dos vueltas de llave” (584). Pues hay que cerrar bien la puerta y “poner también la tranca”, dice Poncia, porque la “vieja” tiene “dedos como cinco ganzúas” y sabe abrir la puerta sin llaves. Los gritos se repiten varias veces pero nadie se atreve abrirle la puerta a la “vieja” hasta que Bernarda ordene: “¡dejadla ya!”. La Criada que la va a sacar de su encierro no parece tener prisa y antes relata a su ama lo que ha ocurrido durante el día: “Me ha costado mucho sujetarla. A pesar de sus ochenta años, tu madre es fuerte como un roble”. A Bernarda no le sorprende dicho comentario, ya que su “abuela fue igual” (591).

Como vemos, García Lorca suministra mediante los diálogos unas informaciones a partir de las cuales el lector y el espectador pueden empezar a crear un esbozo del retrato de una anciana. Los diálogos que siguen aportan más datos:

CRIADA. Tuve durante el duelo que teparle varias veces la boca con un costal vacío porque quería llamarte para que le dieras agua de fregar siquiera para beber y carne de perro, que es lo que ella dice que le das.

MARTIRIO. ¡Tiene mala intención!

[...]

CRIADA. Ha sacado del cofre sus anillos y los pendientes de amatista, se los ha puesto y me ha dicho que se quiere casar (592).

Huelga decir que esta no es la primera vez que Lorca apele a la imaginación de lectores y espectadores. Después del estreno de

*Mariana Pineda* (1927) dijo: “Cada espectador puede [...] colaborar a mi tarea, imaginándose todas esas escenas que faltan en mi drama” (García Lorca, 2017: 24). Pero en el caso de *La Casa de Bernarda Alba* no es este su único objetivo. Lo que él quiere es que, tras haberse imaginado a una “vieja” inaguantable, el lector y el espectador se sientan sorprendidos al verla en escena. En una breve acotación en que se avisa la entrada en escena de María Josefa se la describe como una señora “viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho” (600). Así adornada, con su pelo blanco, del que se hablará más tarde, no resulta tan terrible como la pintaba la Criada, al contrario, resultar graciosa, en todo caso, grotesca. Aquí, al igual que en otras obras lorquianas, la presencia de las flores no es casual. El poeta conoce su rica simbología y la utiliza. Recordemos que los griegos y los romanos solían ponerse coronas de flores los días de fiesta y con las flores adornaban también a los muertos y esta costumbre ha perdurado en varias culturas porque las flores simbolizan, por una parte, la belleza y la primavera, y por otra, dada su naturaleza, lo efímero de las cosas (Cirlot, 2000: 217). Las flores que María Josefa se ha puesto encima aluden a los dos símbolos: el de “primavera” porque ella se ha adornado para casarse y el de lo “efímero” porque, siendo una señora “viejísima”, está llegando a la última etapa de la vida.

Las referencias a las flores son de “fundamental” importancia en *La Casa de Bernarda Alba*, subraya Ricardo Doménech, ya que la “metáfora de las flores nos ayuda a detectar una similitud o consonancia entre tres personajes femeninos de poderosa sexualidad”: Paca la Roseta que, tras “una experiencia amorosa fuera del hogar conyugal”, sale con “el pelo suelto y una corona de flores”; Adela que ofrece a Bernarda el abanico “con flores rojas y verdes” en vez de uno oscuro, adecuado para “una viuda”; María Josefa que sale “ataviada con flores” (Doménech, 1985: 201-202). Citemos también la declaración de Adela: “[...] me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado”, la que, aparte de resultar “anacrónica” o “melodramática” y confirmar “el trasfondo cristológico del personaje de Adela”, “cierra –como

concluye Doménech– el leitmotiv de las guirlandas y coronas de flores, en perfecta adecuación con el proceso de la acción dramática: del grito de libertad, del poderoso instinto vital y sexual en rebeldía contra la norma [...]” (Doménech, 1985: 202).

La rebeldía de Adela, hija más pequeña de Bernarda, la hace similar a María Josefa que también desea liberarse del dominio de Bernarda. Los filósofos hablan en estos casos de falta de “libertad humana”, a saber, todos queremos sentirnos libres “para trazar el plan de nuestra vida según nuestro propio carácter para obrar como queremos, sujetos a las consecuencias de nuestros actos, sin que nos lo impidan nuestros semejantes en tanto no les perjudiquemos, aún cuando ellos puedan pensar que nuestra conducta es loca, perversa, equivocada” (Villanueva, 2006). En el drama de García Lorca, la falta de la libertad así comprendida se convierte en el principal tema y los sucesos dramáticos no son sino representaciones de la vida de personas privadas de libertad.

\*\*\*

Pese a su avanzada edad, María Josefa quiere casarse “con un varón hermoso” para vivir alegremente. Si eso lo dijera una joven sus palabras no chocarían, pero el hecho de que lo diga una “vieja” pueda despertar sospechas de que ella sufra alguna clase de trastorno mental. Como explica Michel Foucault: “El loco [...] no puede ser loco para sí mismo, sino solamente a los ojos de un tercero, que, tan solo él, puede distinguir de la razón misma el ejercicio de la razón” (Foucault, 1998). Y así es. En *La Casa de Bernarda Alba* a María Josefa la consideran “loca” pero solo su hija lo expresa. Discutiendo con Poncia dice al final del primer acto: “Aunque mi madre esté loca, yo estoy con mis cinco sentidos y sé perfectamente lo que hago” (600).

Los vocablos que derivan del “loco(a)” los utilizan con frecuencia también otras habitantes de la casa de Bernarda y obviamente se trata de un uso común de dichos vocablos, tal como están asimilados por el lenguaje coloquial: “No habléis de locos”(605); “Estáis locas” (613); “y ésta estaba loca por él”(626); “Los perros están como locos” (627). En fin, la ‘verdadera’ locura no es el tema de sus conversaciones y no hablan de la posible demencia de María Josefa. Tampoco se dan cuenta

de que en sus momentos de lucidez ella acierta al referirse a los deseos ocultos de sus nietas y su triste futuro. Teniéndolo en cuenta algunos críticos están dudando que la mente de María Josefa esté realmente afectada por algún trastorno psíquico, por consiguiente, la prefieren describir como “medio loca” (Edwards, 1983: 336) o hablar de su “posible locura o demencia” (Lingren, 2014). De todos modos, los adjetivos “posible” y “supuesta” son frecuentes. Desde luego, si se tratara de una persona real los especialistas dirían que la madre de Bernarda padece demencia senil, enfermedad mental que se asocia tradicionalmente con el “envejecimiento normal”<sup>5</sup>. De esta expresión se han servido pocos críticos y nadie ha estudiado más a fondo el caso de María Josefa. Pero tampoco a García Lorca le interesaba profundizar en el tema de la locura, no obstante, ha tenido en cuenta que la demencia senil afecta, entre otros, al pensamiento, el lenguaje y el juicio, síntomas que ha representado simbólicamente, acudiendo a los signos verbales y visuales.

Lo que acabamos de apuntar permite cuestionar la opinión lanzada por Francisco García Lorca que en el personaje de María Josefa su hermano retrató a una señora vieja y demente que ambos conocían, ya que en realidad fue una pariente suya y abuela de sus amigas. Aquella persona se llamaba también María Josefa y sufría una “locura erótica”, hecho que tiene su equivalente en el obsesivo deseo de casarse de la María Josefa ficticia, advierte Francisco García Lorca (1980: 377-378). Pero, aparte de ello, los demás rasgos del personaje de María Josefa son resultado de una “transfiguración artística” a la que Lorca ha sometido todos los elementos que en su drama podrían ser considerados “reales” (García Posada, 1985: 149-170). En el caso concreto de María Josefa dicha “transfiguración” abarca su comportamiento y, sobre todo, su lenguaje que resulta casi siempre poético y la distingue de los demás personajes de la obra.

---

<sup>5</sup> Dado que en la actualidad la demencia la padecen también las personas que no han alcanzado la edad avanzada, se aconseja sustituir el nombre “demencia senil” por «trastorno neurocognitivo mayor». Véase “Demencia senil” (SANTAS); Giménez Serrano (2002).

Lo que choca es que en el drama lorquiano se matenga a María Josefa aislada y encerrada. Pues así se trataba a los locos considerados “peligrosos” en “la época clásica” de la historia de la locura: encerrados en celdas sin ventanas o en jaulas (Foucault, 1998). Al ver a María Josefa en escena, nadie la asocia con un ser peligroso, aunque para Bernarda lo sea. El porqué se aclara en el momento en que la Criada trae a María Josefa al patio para “que se desahogue” (591). “Ve con ella y ten cuidado, dice Bernarda, que no se acerque al pozo”, lo que la Criada entiende a su manera: “No tengas miedo que se tire”. Bernarda entonces la corrige: “No es por eso. Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana” (592). Como aquí, también en otros momentos de la acción dramática, incluso al descubrir el suicidio de Adela, Bernarda trata de evitar “la maledicencia y los comentarios de las gentes del pueblo”, resalta Gwynne Edwards (1983: 336). Sin embargo, a María Josefa no le preocupa lo que los vecinos vean y digan, y en voz alta comunica a su hija: “Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría” (600). Además, quiere marcharse al pueblo para no ver cómo sus nietas solteras están “rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón”. Al oírlo, Bernarda ordena: “¡Calle usted, madre!”, “¡Encerradla!” (600 y 601). Y obedeciendo: “Todas [las mujeres] arrastran a la Vieja” (601).

\*\*\*

María Josefa aparece en escena por segunda vez en enaguas. Ha logrado salir de su habitación y durante un rato pasea sola. Es de noche y la escena “queda casi a oscuras”, pero se ve que ella lleva en brazos una oveja y, como si esta fuera un niño, le canta una nana:

Ovejita, niño mío,  
vámonos a la orilla del mar;  
la hormiguita estará en su puerta,  
yo te daré la tarea y el pan (628).

A Martirio, que tampoco duerme, le sorprende ver a la abuela con una pequeña oveja. También los lectores y espectadores se preguntan por qué María Josefa acaricia ese animalito. Al interpretar esta escena,



los críticos hacen hincapié en el nombre propio de María Josefa compuesto de dos: María y José que aluden a los nombres de los padres de Jesús, por consiguiente, 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 (Macías, 2011). Conforme afirma Ricardo Doménech, la oveja en *La Casa de Bernarda Alba* “se presenta ante nosotros con toda su aura cristológica y ritual. Esta oveja es un animal sagrado, es un tótem, y por lo tanto su finalidad no puede ser otra que el sacrificio” (Doménech, 1985:200). El sacrificio significa la muerte y, como un rato después de la intervención de María Josefa morirá Adela, es posible ver en la “ovejita” un simbólico anuncio de lo que va a ocurrir.

Pero de repente la nana que María Josefa le canta a la ovejita adquiere el carácter paródico y satírico:

Bernarda, cara de leoparda,

Magdalena, cara de hiena.

Ovejita.

Mee, mee.

Vamos a los ramos del portal de Belén (628).

Se burla así de Bernarda y Magdalena y completa esas burlas añadiendo: “Martirio: cara de martirio”. Cuando vuelve a cantar como antes: “Ovejita, niño mío, / vámonos a la orilla del mar”, nos damos cuenta de que Lorca por segunda vez acude a la simbología del mar. En el primer acto María Josefa quería casarse en la orilla del mar “con un varón hermoso”, ahora se imagina que con su niño va de paseo “a la orilla del mar, a la orilla del mar”. En ambos casos la palabra “mar” evoca un espacio abierto, un lugar de mucha luz y aire fresco, lo que en la casa de Bernarda precisamente hace falta: allí reina la oscuridad y “no hay más que mantos de luto” (629).

En su intervención nocturna María Josefa confiesa que quiere tener hijos: “Como tengo el pelo blanco crees –se dirige a Martirio– que no puedo tener crías, y sí, crías y crías y crías” (629). Esto obviamente es imposible, pero Lorca introduce el tema de maternidad con el fin de aludir indirectamente a los semiocultos deseos de las hijas de

Bernarda que no pueden ni casarse ni ser madres. Este tema se une con el de sexo y solo Adela es la que se atreve confesarlo abiertamente: “¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!”(605); “Mi cuerpo será de quien yo quiera” (606), “¡En mí no manda nadie más que Pepe!” (632). María Josefa también desea poder decidir de su cuerpo y su vida, pero lo expresa de manera más poética; ella está soñando en un “hombre hermoso” y en “la orilla del mar”. No obstante, concluye Bryan Millanes Rivas, el personaje de María Josefa “era indispensable” porque su presencia ha permitido “reflejar la paranoia erótica que carga a *La Casa de Bernarda Alba*” (Millanes Rivas, 2018).

El más impresionante es el último monólogo de María Josefa. De noche, a oscuras, ella se da cuenta de una extraña inquietud de sus nietas y acierta diciendo: “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. ¡Ranas sin lengua!”(629). La vieja y demente María Josefa está mejor enterada que nadie de lo que les pasa a las jóvenes condenadas a la vida casi monacal. Al ver a Pepe el Romano, un varón de veinticinco años que “tiene buenas condiciones” y es el “mejor tipo” de toda la zona, encima es un “buen hombre”, ellas se enamoran de él, pese a que por orden de Bernarda solo Angustias, la mayor de ellas, esté destinada a casarse con él. María Josefa sabe que esto no va a suceder porque ellas no son, como dice, “granos de trigo”, es decir, no son como trigo que simboliza la vida y fertilidad, en otras palabras, sus nietas no tienen “don de la vida” porque las normas impuestas por Bernarda lo impiden. La metáfora que Lorca aquí utiliza alude a la procreación, a la que remite también en otras obras utilizando de la simbología “de la espiga y del grano” (Arango, 1995: 188). Aquí, por boca de María Josefa, compara a las hijas de Bernarda con ranas sin lenguas. No sabemos si pensaba en “ranas sin lenguas”, una especie que vive en América del Sur y África (“Las Ranas sin Lengua”: en línea), o, tal vez, en la fábula de Esopo, la que hoy en día se difunde en versión para niños<sup>6</sup>. En la metáfora de “ranas sin lengua” se han fijado

---

<sup>6</sup> En la fábula mencionada se cuenta que Zeus, harto de las quejas y peticiones de las ranas, les envió una serpiente de agua y esta las devoró a todas („Las ranas pidiendo rey”: en línea).

muy pocos estudiosos, en todo caso, se han limitado solo a mencionarla. Para Doménech esta es “una definición magnífica de la castración” que sufren las hijas de Bernarda (Doménech, 1985: 200). Esta idea se ve más desarrollada en el ensayo de Thomas Blake, “Bernarda Alba and Frogs with No Tongues”. Según este autor, las hijas de Bernarda no pueden satisfacer “sus apetitos sexuales” (to feed their sexual appetites) y como aquellas ranas sin lenguas no pueden “expresar adecuadamente su frustración” (adequately articulate their frustration) (Blake, 2010). Ellas guardan en secreto sus íntimos deseos, a consecuencia de lo cual nace entre ellas una insana rivalidad, surgen celos y odios. Lo resumen las palabras de su abuela, la que además predica: “ninguna [...] se va a casar” (600); Pepe el Romano las “va a devorar” (629).

Al describir el “universo” estructurado por García Lorca en *La Casa de Bernarda Alba*, Francisco Ruiz Ramón señala como su base la constante confrontación de dos instintos: el “instinto de sexo” y el “instinto de poder”. Este último está llevado al extremo al negar la existencia de “lo otro y los otros” (Ruiz Ramón, 1975: 208). En cuanto al instinto sexual este es uno de los tabús en *La Casa de Bernarda Alba*. A la luz de la teoría freudiana el sexo es un instinto de igual importancia que los demás instintos de vida, es decir, los instintos que le permiten al individuo satisfacer las necesidades imprescindibles para mantenerse vivo<sup>7</sup>. Pero en la sociedad que representa Bernarda se asocia el sexo con el pecado, incluso pensar en el sexo está prohibido. A las mujeres que en la casa de Bernarda se rebelan contra tales leyes les esperan persecuciones y represiones, y a las que no lo aguantan, resume Ruiz Ramón, les quedan “dos salidas [...], o la locura (María Josefa), que no es sino la forma extrema y límite de la evasión, o el suicidio (Adela), forma también extrema y límite de la

---

<sup>7</sup> Con el término “instinkt” Freud hace referencia al instinto “en el sentido ordinario, es decir, a los apetitos innatos y específicos o comunes a todos los individuos de una especie”; en cambio, cuando se refiere “a la fuerza que empuja al sujeto –incluidos los apetitos de carácter individual, propios de cada sujeto– hacia una persona, representación u objeto”, utiliza el término “trieb” (= “pulsión” o “impulso”); ver: *Diccionario de psicología científica y filosófica* (en línea).

rebelión, y única que trágicamente pone en cuestión ese [estructurado por Lorca] universo” (Ruiz Ramón, 1975: 208).

Viéndolo desde la perspectiva del director de escena Ángel Facio, casi por las mismas fechas que Ruiz Ramón, dijo en una entrevista que “[Adela] podría representar un tipo de rebeldía romántica, visceral, incontrolada, movida por una tensión individual que está condenada de antemano a fracaso [...]”, pero la abuela queda fuera de este concepto de rebeldía, ella en sí es “indomable” porque: “El mundo de Bernarda engloba a Bernarda y a sus hijas, pero no a la abuela que representa la negación viviente del mundo de Bernarda. Ella es la única que se ha escindido, la única que aparece atada y emparedada porque la figura de Bernarda no es suficiente para dominarla” (“Estreno de «*La Casa de Bernarda Alba*» en España”, 1973: 15-16).

### **La figura de María Josefa a la luz de la tradición de representar a los locos en el teatro**

No se puede descartar que García Lorca, gran admirador del teatro de Lope de Vega, haya leído alguna de sus comedias en las que aparecen los personajes de locos<sup>8</sup>. Sin buscar mucho podría encontrar el modelo para crear su la figura de María Josefa en *Los locos de Valencia*<sup>9</sup>, obra paradigmática que dio comienzo a una serie de comedias en la Europa de su época (Tropé, en Lope de Vega, 2003: 9) y la que en España, incluso en el siglo XX, tuvo sus equivalentes. Por supuesto, las expectativas del público han evolucionado y el conocimiento de las enfermedades mentales ha progresado notablemente<sup>10</sup>, sin embar-

---

<sup>8</sup> Las figuras de locos y locas aparecen ya en el “primer” teatro de Lope (de 1586 a 1605), en “al menos quince comedias”; este tipo de personajes hay también en su teatro posterior (Thacker, 2004: 1721).

<sup>9</sup> El texto de *Los locos de Valencia* fue incluido en la Trezena parte de las comedias de Lope de Vega, tomo editado por Viuda de Alonso Martín en Madrid, en 1620; este mismo año el libro fue publicado en Barcelona.

<sup>10</sup> En el interés por la locura influyó a comienzos del siglo XX la difusión de las teorías freudianas; en España, el mismo fenómeno se hizo más visible a partir de 1922 cuando empezaron a salir los tomos de obras completas de Sigmund

go, como personajes dramáticos, los ‘locos’ y ‘locas’ contemporáneos comparten muchos rasgos con los ‘locos’ y ‘locas’ lopescos<sup>11</sup>. En cuanto a María Josefa, aparte de desempeñar una función comparable con la de aquellas figuras del teatro áureo, su ‘locura’ la ha utilizado Lorca para elaborar un contrapunto respecto a la ‘cuerda’ Bernarda, personificación de hipocresía y falsa moralidad.

Pero no se debería olvidar que Lorca escribe su drama para representarlo en el escenario, por tanto, desde el mismo principio se nota su preocupación por lo que el público va a ver. Con la salida de María Josefa espera conseguir en escena un fuerte contraste y así sorprender a los espectadores. Convencido de que con el contraste se produce “un bello efecto teatral” (García Lorca, 2017: 25), hace que la figura de la abuela contraste con su entorno no solamente como “vieja” y “loca”, sino también como un elemento plástico de colores vivos: un elemento escenográfico que destaca al ser colocado al lado de las mujeres vestidas de negro, e incluso de noche cuando su pelo blanco y su ovejita blanca se distinguen sobre el fondo oscuro como si se tratara de una fotografía en blanco y negro. Y así se la suele representar en escenarios, con frecuencia acentuando lo cómico-grotesco de su aspecto exterior. José Carlos Plaza, por ejemplo, la describe en sus apuntes para la puesta en escena de 1984 como una mujer “muy vieja” que “se viste de novia con lo que encuentra. Muy arreglada, casi disfrazada. Flores y joyas. Colores claros brillantes” (en García Lorca, 1984:186), es decir, carnavalesca.

La imagen así esbozada alude a la antigua costumbre de representar a los locos “vestidos de mil colores/ y jirones muy diversos”,

---

Freud, traducidas por Luis López Ballesteros; lo reflejan numerosos artículos y tertulias, así como las obras literarias, cinematográficas, artísticas y teatrales (Blanco, en línea on-line).

<sup>11</sup> Como en *Los locos de Valencia*, en varias obras del siglo XX a los enfermos mentales se representan en el ambiente de un hospital psiquiátrico y, como en Lope, se juega con la ilusión: ¿son, o no son locos(-as) sus protagonistas? Al dicho ‘juego’ así descrito se acude, por ejemplo en: *Sinrazón*, de Ignacio Sánchez Mejías, 1928; *El cero transparente* de Alfonso Vallejo, 1978; *El jardín quemado* de Juan Mayorga, 1996 (Aszyk, 2016, 13-32).

como lo indica el autor del baile de *Los locos de Toledo* (*Teatro breve*, 1985: 310). En *Los locos de Valencia* Lope representa el interior de un manicomio en que a los locos y las locas les ponen la ropa que les convierte en figuras ridículas con el fin de hacer reír al público desde el inicio de la función. Entre los personajes en la comedia mencionada hay una mujer –se llama Fedra– a la que con sus obsesiones sexuales se asemeja María Josefa. A la joven Fedra le han diagnosticado “humores melancólicos”, que “los antiguos llamaron [...] erotes”, es decir, una enfermedad “de tristes / que sólo del amor están enfermos” (Lope de Vega, 2003: vv. 2110-2127). Tras un análisis de los síntomas, el médico decide que para curarse Fedra necesita casarse. Con este fin se celebra una boda fingida: la visten de novia y el desposado se presenta “lo más gracioso que pueda”. A continuación este desilusiona a la novia (Lope de Vega, 2003: v. 2754+) y ella se ve liberada de su obsesión amorosa. Resulta curioso que este tratamiento no es muy diferente de la técnica terapéutica inventada en los años veinte del siglo XX y desarrollada más tarde a partir de la improvisación teatral como psicodrama (Pavis, 1998: 362).

Pero en *La Casa de Bernarda Alba* nadie siquiera piensa en curar a la demente abuela. Ignacio Sánchez Mejías, toreador y amigo de Lorca, al contrario, en el tratamiento de los enfermos mentales<sup>12</sup> basa toda la acción dramática de su obra titulada *Sinrazón* (1928). En esta pieza hay un personaje femenino –la Reina– en parte parecido a María Josefa y en ambas mujeres se reflejan –también en parte– ciertos rasgos de Fedra. Al inicio de la obra de Sánchez Mejías la joven y bella Reina se presenta en compañía del grupo de pacientes de un hospital psiquiátrico. Viste “falda larga y un trapajo cosido a ella, simulando una cola” y lleva “algunas flores en la cabeza” (Sánchez Mejías, 1928). Puede ser que Lorca se haya inspirado en esta imagen, aunque también es posible que el adorno de flores de María Josefa fuera pura coincidencia. A la Reina la vemos más tarde vestida de lujo, pero, dado el ambiente de un centro psiquiátrico, sigue siendo una figura

---

<sup>12</sup> En su conjunto la obra ofrece una crítica del uso inadecuado del psicoanálisis freudiano (Aszyk, 2016, 13-32).

absurda y grotesca. Y este es el rasgo común de las tres, de Fedra, la Reina y María Josefa, y no solamente en lo que atañe al modo de vestir. Pues las tres son mujeres obsesionadas: las dos primeras por los hombres que conocen y la tercera por uno creado por su imaginación. En los tres casos esta obsesión afecta a la salud mental, sin embargo las tres mujeres presentan una extraña combinación de locura y cordura. Pero el papel que María Josefa desempeña en la obra lorquiana es, sin duda, más relevante. Se la puede comparar con los personajes de locos-visionarios como Don Quijote cervantino, pese a que ella no descubra “verdades” de carácter universal como el caballero de La Mancha. Por otra parte, cuando ella comenta lo que está sucediendo actúa como el coro en las tragedias griegas o, a la hora de predicar el futuro de su familia, se hace similar a la mitológica Casandra, es decir, como aquella sacerdotisa de Apolo profetiza una desgracia, pero nadie le hace caso y no se evita la tragedia.

Aparte de los momentos de evidente seriedad, María Josefa protagoniza situaciones en las que no es muy diferente del bufón shakespeareano. Todo lo que alude en el drama de Lorca a la conducta fuera de la razón o a las “manías” asociadas con la vejez puede hacer reír al público. Lo mismo ocurre cuando se representa la tragedia *El rey Lear*, sostiene Emilie Ricoux. Allí el rey Lear tiene ochenta años, al igual que la madre de Bernarda, y también enloquece.

[...] dado que, en la pieza inglesa, el bufón es la voz de la conciencia de Lear y, ya cuando el soberano enloquece, se convierte en su doble cuerdo. Lo mismo parece ocurrir en el drama rural lorquiano. A pesar de su enajenación, María Josefa es la vieja sabia. Es también la voz de la conciencia de Bernarda, la que le dice a su hija que no puede contener el amor que sienten sus hijas y que, castigándolo, sólo aviva la llama de la pasión. Esta relación puede explicar el hecho de que los dos locos –además de Poncia en *La Casa de Bernarda Alba*– sean los únicos que se atreven a tutear a quien ocupa la posición de poder en la casa (Ricoux, 2018).

Por otra parte, María Josefa y el bufón del rey Lear provocan “cierto malestar” en las personas de su entorno (Ricoux, 2018). El fool en Shakespeare es ante los ojos de los habitantes del palacio un hombre

“desagradable” porque utiliza el lenguaje grosero y dice algunas verdades sin ningún freno. María Josefa no tiene igual autonomía que el bufón shakespeariano, no obstante, hay momentos en los que ella expresa abiertamente sus íntimos deseos y dice algunas verdades incómodas para sus oyentes. En este sentido ella y el bufón del rey Lear son personajes que Foucault calificaría de “portadores” de la verdad. Es interesante notar que, aunque el bufón y María Josefa actúen siempre delante de los demás personajes que por un instante se transforman en espectadores, solo el bufón, dado su “oficio” de bufón, está obligado a hacer reír al público ficticio que le mira y al mismo tiempo a los espectadores en el auditorio. Queda claro que Lorca no le concede el mismo papel a María Josefa y sus ‘locuras’ no hacen reír ni a su hija ni a sus nietas, no obstante, se nota que él espera que las intervenciones de la vieja abuela susciten la risa del público en el teatro. La “gracia” de la madre de Bernarda Alba, como la “gracia” del bufón, observa Emilie Ricoux, “reposa [...] en las alusiones sexuales que repite en varias ocasiones. El espectador o el lector no puede dejar de sonreír cuando la anciana de ochenta años evoca sus deseos carnales con un «hermoso hombre», o sus ansías de formar una familia numerosa [...]” (Ricoux, 2018). Cabe añadir que esto siempre depende del concepto general de la representación teatral y sobre todo de la actriz que interprete el papel de la abuela ‘loca’. Una realización escénica fiel a las intenciones del poeta debería, a nuestro juicio, exponer lo cómico-grotesco de este personaje y convertir sus intervenciones en breves “espectáculos de la locura”<sup>13</sup>, similares a los que ofrecen Lope de Vega en *Los locos de Valencia* y Shakespeare en *El rey Lear*.

---

<sup>13</sup> Con la expresión “espectáculo de la locura” Hélène Tropé concluye su estudio sobre *Los locos de Valencia* de Lope de Vega (en línea).



**BIBLIOGRAFÍA**

- ARANGO, M. A. (1995), *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca, Fundamentos*, Madrid.
- ASZYK, U. (2016), “Rostros, máscaras y escenarios de la locura en el teatro español: *Los locos de Valencia* de Lope de Vega, *Sinrazón* de Ignacio Sánchez Mejías, *El cero transparente* de Alfonso Vallejo y *El jardín quemado* de Juan Mayorga”, en: Wilk-Racięska, J., Gutkowska-Ociepa, K., Kobiela-Kwaśniewska M. (eds.), *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos*, Vol. 2, *Teatro*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, p. 13-32.
- BLAKE, T. (2010), “Bernarda Alba and Frogs with No Tongues”, en: An Online Feminist Journal, *Summer*, Vol. 3, Issue 1, [en línea] [http://academinst.org/wp-content/uploads/2010/06/030103Blake\\_Frogs.pdf](http://academinst.org/wp-content/uploads/2010/06/030103Blake_Frogs.pdf), 28.02.2021.
- BLANCO D. C. (2001), “*Sinrazón* y locura en el teatro español de vanguardia”, en: *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX* (I Congreso Nacional Literatura y Sociedad), p. 341-360, [en línea] <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=1785>, 26.10.2013.
- CIRLOT, J. E. (2000), *Słownik symboli*, Kania, I. (trad.), Wydawnictwo Znak, Kraków.
- “Demencia senil” (SANITAS), [en línea] <https://www.sanitas.es/sanitasresidencial/residencias-mayores/sintomas-demencia>, 20.02.2021.
- Diccionario de psicología científica y filosófica*, [en línea] <https://www.e-torredebabel.com/Psicologia/Vocabulario/Instintos.htm>, 14.04.2021.
- DOMÉNECH, R. (1985), “Símbolo, mito y rito en *La Casa de Bernarda Alba*”, en: Doménech, R. (ed.), “*La casa de Bernarda*” *Alba y el teatro de García Lorca*, Cátedra, Madrid, p. 187-209.
- EDWARDS, G. (1983), *El teatro de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid.
- Estreno de “La Casa de Bernarda Alb” en España. Entrevista con Ángel Facio* [por] Pérez Coterillo, M. (1973), en *Primer Acto*, 152 (enero), p. 13-16.
- FOUCAULT, M. (1998), *Historia de la locura en la época clásica*, Utrilla, J.J. (trad.), Fondo de Cultura Económica, Santa Fé de Bogotá, [en línea] <http://biblioteca.d2g.com>, 15.02.2021.

- GARCÍA LORCA, F. (1980), *Federico y su mundo*, Hernández, M. (ed.), Alianza Editorial, Madrid.
- GARCÍA LORCA, F. (1984), “*La Casa de Bernarda Alba*”. *Drama de mujeres en los pueblos de España*, Teatro Español, Ayuntamiento de Madrid, Madrid.
- GARCÍA LORCA, F. (1997), *La Casa de Bernarda Alba*, en: García Lorca, F., *Obras completas. Teatro*, García Posada, M. (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, p. 581-634.
- GARCÍA LORCA, F. (2017), *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas*, Inglada, R. (ed.), Maurer, C. (prol.), Malpaso, Barcelona.
- GARCÍA POSADA, M. (1985), “Realidad y transfiguración artística en *La Casa de Bernarda Alba*”, en: Doménech, R. (ed.), “*La Casa de Bernarda Alba*” y *el teatro de García Lorca*, Cátedra, Madrid, p. 149-170.
- GIMÉNEZ SERRANO, S. (2002), “Demencia. Un trastorno complejo”, en: *ELSEVIER. Revista*, Vol. 16, p. 2, [en línea] <https://www.elsevier.es/es-revista-farmacia-profesional-articulo-demencia-un-trastorno-complejo-13026461>, 20.02.2021.
- LINGREN, L. (2014), “Porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar. Un análisis de lo grotesco femenino de María Josefa en *La Casa de Bernarda Alba*”, Dalarna University [Suecia], School of Languages and Media Studies, [en línea] <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A688455&dsid=8842>, 9.04.2021.
- LOPE DE VEGA, F. (2003), *Los locos de Valencia*, Tropé, H. (ed. introd. y notas), Clásicos Castalia, Madrid.
- MACÍAS VILLALOBOS, C. (2011), “Simbolismo de la oveja y su presencia en la obra de Picasso”, en: Macías, C., Nuñez, S. (eds.), *Virtuti Magistri Honos. Studia Grecolatina A. Alberte septagesimo anno dicta*, Libros Portico, Zaragoza, [en línea] <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/10521/EL%20SIMBOLISMO%20DE%20LA%20OVEJA.pdf?sequence=6>, 10.05.2021.
- MILLANES RIVAS, B. (2018), “La pasión oscura. Sexualidades alternativas en el teatro lorquiano”, [en línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6412984>, 8.05.2021.
- PAVIS, P. (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona.

- „Ranas pidiendo rey, Las”, Las, [en línea] <https://www.guiainfantil.com/articulos/ocio/cuentos-infantiles/las-ranas-pidiendo-rey-fabula-infantil-de-esopo/#header0>, 10.05.2021.
- “Ranas sin Lengua, Las”, [en línea] <http://www.damisela.com/zoo/anfi/anura/pipidae/index.htm>, 10.05.2021.
- “Ranas pidiendo rey, Las”, [versión de] Félix Samaniego, [en línea] <https://biblioteca.org.ar/libros/157662.pdf>, 10.05.2021.
- RICOUX, E. (2018), “Shakespeare en la renovación literaria española de principios del siglo XX: el caso de García Lorca”, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, [en línea] <https://core.ac.uk/download/pdf/225550095.pdf>, 9.04.2021.
- RUIZ RAMÓN, F. (1975), *Historia del teatro español. (Siglo XX)*, T II, Cátedra, Madrid.
- SÁNCHEZ MEJÍAS, I. (1928), *Sinrazón. Juguete en tres actos y prosa*, [en línea] [http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=10079417](http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10079417), 13.04.2021.
- SILVA FILHO, F., da (2013), “Un análisis mitopoético e imaginal de *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Dorotéia* de José Nelson Rodrigues”, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, [en línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=86378>, 28.05.2020.
- Teatro breve del siglo XVI y XVII* (1985), Huerta Calvo, J. (ed.), Taurus, Madrid.
- THACKER, J. (2002), “La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega”, en: Lobato, M. L., Domínguez Matito, F. (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Vol. II, Iberoamericana, Vervuert, p. 1717-1729.
- TROPÉ, H. (2008), “Teatro y locura en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega”, en: Compostella Aurea, Actas del VIII Congreso de la AISO, p. 477-483, [en línea] <https://core.ac.uk/download/pdf/61966811.pdf>, 13.05.2021.
- VILLANUEVA, A., (2006), “La idea de la libertad”, “La Verdad”, [en línea] [https://www.laverdad.es/alicante/prensa/20061220/articulos\\_alicante/idea-libertad\\_20061220.html](https://www.laverdad.es/alicante/prensa/20061220/articulos_alicante/idea-libertad_20061220.html), 9.05.2021.