

MULHERES DOMINADORAS NA DRAMATURGIA ESPANHOLA: DE *LA SERRANA DE LA VERA* A *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

DOMINEERING WOMEN IN SPANISH DRAMATURGY: FROM
LA SERRANA DE LA VERA TO LA CASA DE BERNARDA ALBA

António Apolinário Lourenço

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

RESUMO

A dramaturgia espanhola do Século de Ouro, que criou o mito de D. Juan Tenorio, produziu igualmente um conjunto de obras dramáticas em que as protagonistas são mulheres marginais, violentas e dominadoras, que conseguem, transitoriamente, impor o seu poder numa sociedade estruturalmente patriarcal. É o caso das duas *comedias* intituladas *La serrana de la Vera*, inspiradas numa mesma tradição folclórica, e cujos autores são dois dos mais importantes escritores barrocos espanhóis: Lope de Vega e Luis Vélez de Guevara. Estas obras serão estudadas neste artigo em contraponto com um drama contemporâneo, *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, em que se representa uma forma mais subtil, e por isso mais eficaz e mais duradoura, de dominação.

Palavras-chave: Século de Ouro, comédia, patriarcalismo, mulher, violência

ABSTRACT

The Golden Age of Spanish dramaturgy, which created the myth of D. Juan Tenorio, also produced a set of dramatic works in which the protagonists are marginal, violent and domineering women who can transiently impose their power on a structurally patriarchal society. This is the case of the two *comedias* entitled *La serrana de la Vera*, inspired by the same folk tradition,

and whose authors are two of the most important Spanish Baroque writers: Lope de Vega and Luis Vélez de Guevara. These works will be studied in this article in contrast to a contemporary drama, *La casa de Bernarda Alba*, by Federico García Lorca, in which a more subtle and therefore more effective and lasting form of domination is staged.

Keywords: Spanish Golden Age, comedy, patriarchalism, women, violence

1. EXPLICITAÇÃO DO TEMA

Poderá parecer um pouco surpreendente escolher como tema de um ensaio, por um lado, um dos ângulos menos óbvios da tematização da mulher nas letras espanholas, as mulheres dominadoras no teatro escrito em língua castelhana, e, por outro, proceder à leitura comparada de obras de dois dos mais aclamados dramaturgos do Século de Ouro – Lope de Vega e Luis Vélez de Guevara, ambos, separadamente, autores de uma *comedia*¹ intitulada *La serrana de la Vera*² – e do mais famoso escritor espanhol do século XX, Federico García Lorca. Mas é óbvio que, num texto de homenagem a uma figura tão determinante da universidade portuguesa nos últimos decénios, e sobretudo tão decisivo na definição do meu próprio trajeto profissional, o desafio teria de ser audacioso.

É óbvio que a sociedade em que viveu e morreu o poeta e autor dramático granadino era substancialmente diferente daquela em que

1 Utilizo o vocábulo *comedia*, doravante grafado *comédia*, de acordo com o sentido que tinha na Espanha do Século de Ouro, ou seja, equivalendo a qualquer texto dramático composto segundo o modelo descrito por Lope de Vega em *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

2 Para além das duas peças homónimas de Lope de Vega e Luis Vélez de Guevara, é conhecida uma versão “a lo divino” de José de Valdivieso, *La Serrana de Plasencia*, de que, por se afastar ideologicamente do âmbito deste estudo, não irei aqui ocupar-me.

decorreu a vida dos autores de *Fuente Ovejuna* e *Reinar Después de Morir*, mas não esqueçamos que Lorca foi leitor e divulgador (através do grupo de teatro universitário que criou, La Barraca) do teatro clássico espanhol, para além de ter sido igualmente um crítico impiedoso da sobrevivência, na Espanha contemporânea, de estruturas sociais e mentais retrógradas, que colocavam a mulher numa posição de total inferioridade num espaço público completamente dominado pelos homens.

Tendo em conta esse contexto clara e assumidamente patriarcal, não pode deixar de ser devidamente valorizada a existência de uma produção dramática, mesmo que quantitativamente escassa, na qual a mulher se impõe aos homens e os atemoriza, não através de uma esmagadora beleza física que subjuga erótica e sensitivamente o varão, mas através do uso da força física, considerada um atributo masculino – no caso da Serrana – ou do proselitismo na defesa de valores éticos-sociais que subalternizam o papel da mulher, como acontece na *Casa de Bernarda Alba*. Estas obras são também, paradoxalmente, como veremos, peças dramáticas inspiradas em situações reais (*La casa de Bernarda Alba*) ou em lendas que se crê terem algum fundo de veracidade.

Publicada na *Séptima Parte das Comedias* (1617), *La Serrana de la Vera* de Lope de Vega é a primeira versão impressa da história da famosa salteadora que não dava tréguas aos homens que se atreviam a adentrar-se nas montanhas em que se encontrava encravada a localidade extremenha de Garganta la Olla. A comédia de Lope baseia-se, no entanto, numa tradição oral muito mais antiga e reproduzida num famoso romance de que se conhecem dezenas de versões. Todas elas se referem a uma mulher sedutoramente bela e detentora de um vigor físico incomum, que habitava os montes de *La Vera de Plasencia*, onde se dedicava à caça de animais e à perseguição dos homens que, imprudentemente, penetravam no território

por ela controlado. Estes eram geralmente atraídos para a caverna em que vivia e assassinados depois de uma noite de amor.

Há, evidentemente, uma relação muito íntima entre o romance da Serrana de la Vera e as serranilhas ou canções de serrana de origem medieval, anónimas ou de autor conhecido (Diego Hurtado de Mendoza, Gil Vicente, Marquês de Santillana, Góngora, entre outros) que proliferaram por toda a Península Ibérica. Se nalguns desses poemas é a beleza da serrana que atrai e põe em risco a vida dos incautos transeuntes que cruzam os caminhos da serra, na tradição derivada de Juan Ruiz, o arcipreste de Hita, que compôs a sua obra na primeira metade do século XIV, as gentis aldeãs provenientes das pastorelas provençais, são transformadas em criaturas de grande desenvoltura física e sexualmente agressivas, por vezes parodicamente grotescas, disformes, de tamanho e força descomunais, como sucede no poema “De lo que contesçió al arcipreste com una serrana, e de las figuras della”, de que transcrevo um excerto:

Sus miembros e su talla non son para callar,
ca bien creed, que era grand yegua cavallar;
quien con ella luchase, non se podría bien fallar;
si ella non quisiese, non la podría aballar.

En el Apocalipsi Sant Johan Evangelista
non vido tal figura, nin de tan mala vista;
a grand hatu daría lucha e grand conquista;
non sé de quál diablo es tal fantasma quista.

Avía la cabeça mucho grande sin guisa;
cabellos *chicos e* negros, más que corneja lisa;
ojos fondos, bermejos, poco e mal devisa;
mayor es que de yegua la patada do pisa.

Las orejas mayores que de añal burrico;
 el su pescueço negro, ancho, velloso, chico;
 las narises muy gordas, luengas, de çarapico,
 bebería en pocos días cabdal de buhón rrico.

Su boca de alana e los rrostros muy gordos;
 dientes anchos e luengos, asnudos e moxmordos;
 las sobreçejas anchas e más negras que tordos;
 los que quieran casar se aquí non sean sordos.
 (Arcipreste de Hita, 1988: 322-323)³

Apoiando-se em Francisco Márquez Villanueva, Mercedes Cobos (2005), para além desta influência dos romances e romancinhos de serranas, vislumbra na *Serrana* de Vélez de Guevara particularidades que recordam algumas possantes aldeãs cómicas do primitivo teatro peninsular, como é o caso de algumas camponesas da *Comedia Aquilana* de Torres Naharro. Melveena McKendrick (1974), por sua vez, num estudo crítico bastante amplo e sistematizado, conseguiu concentrar em seis núcleos temáticos, a que dedica capítulos específicos, os tipos de personagens mais representativos da mulher varonil no teatro espanhol do Século de Ouro: “The *bandolera*”; “The *mujer esquiva*”; “The amazon, the leader; the warrior”; “The scholar, the career woman”; “The *bella cazadora*”; “The avenger”.

Fora da poesia e da comédia, o exemplo mais famoso de mulher “fortachona” no Século de Ouro espanhol é seguramente aquela

³ “La impresión general que sacamos de esta intrigante descripción de las serranas es de que se trata de mujeres que, estando más en contacto con la naturaleza silvestre, se muestran más fogosas, casi igual que esos animales que ellas cuidan, y que actúan por instinto; mujeres en las que aparece lo natural y fisiológico elemental o primario más al vivo” (Reynal, 1991: 121).

camponesa chamada Aldonza Lorenzo que a fértil imaginação de D. Quixote transformou em Dulcinea del Toboso (cf. Cobos, 2005: 1259-1260).

2. A SERRANA DE LA VERA

A localidade de Garganta la Olla fica encravada na serra de Tormantos, uma extensão da serra de Gredos que separa a comarca de La Vera do Vale do Jerte, a meio do caminho entre Cuacos de Yuste e Piornal, muito próximo do Mosteiro de Yuste, onde passou os seus derradeiros dias o imperador Carlos V. É entre Garganta la Olla e Piornal, uma povoação situada no cume da serra de Tormantos, que a tradição situa o território da Serrana, e onde é ainda possível visitar a sua gruta e outros presumíveis vestígios da sua passagem. No interior de Garganta la Olla, para além de testemunhos históricos autênticos e unívocos como a casa da Inquisição ou a Casa de las Muñecas, o prostíbulo a que acorriam os soldados que faziam guarda ao imperador, encontramos também a Casa de D. Pedro de Carvajal, Capitão General da Armada e Vice-Rei de Nápoles, que é vista localmente como a casa em que nasceu a Serrana, que identificam com o nome de Isabel de Carvajal. Presentemente, para além de o romance “La Serrana de la Vera” integrar o reportório de muitos grupos que se dedicam à música tradicional espanhola, o município de Garganta la Olla comemora desde 2010, na primeira semana de agosto, o dia da Serrana.

Uma das particularidades da Serrana de la Vera é o facto de ela não ter a aparência física habitual das mulheres ibéricas, distinguindo-se claramente da “gentil serrana morena” vicentina. Em quase todas as versões conhecidas, a Serrana de La Vera é apresentada como uma mulher alta e loura, de pele branca e olhos pardos, de compleição mais nórdica do que mediterrânica. A saia curta e as armas que ostentava complementavam uma indumentária de perfil amazónico que estimularia, sem dúvida, a curiosidade masculina.

Vejamos una dessas versões:

Allá en Garganta la Olla,
 en la Vera de Plasencia,
 salteóme una serrana,
 blanca, rubia, ojimorena.
 Trae el cabello trenzado
 debajo de una montera,
 y porque no la estorbara
 muy corta la faldamenta.
 Entre los montes andaba
 de una en otra ribera,
 con una honda en sus manos
 y en sus hombros una flecha.
 Tomárame por la mano
 y me llevara a su cueva;
 por el camino que iba
 tantas de las cruces viera.
 Atrevíme y preguntéle
 qué cruces eran aquellas,
 y me respondió diciendo
 que de hombres que muerto hubiera.
 Esto me responde y dice
 como entre medio risueña:
 “Y así haré de ti, cuitado,
 cuando mi voluntad sea.”
 Diome yesca y pedernal
 para que lumbre encendiera,
 y mientras que la encendía,
 aliña una grande cena.
 De perdices y conejos
 su pretina saca llena,

y después de haber cenado
 me dice: “Cierra la puerta.”
 Hago como que la cierro,
 y la dejé entreabierta:
 desnudóse y desnudéme
 y me hace acostar con ella.
 Cansada de sus deleites
 muy bien dormida se queda,
 y en sintiéndola dormida
 sálgame la puerta afuera.
 Los zapatos en la mano
 llevo porque no me sienta,
 y poco a poco me salgo
 y camino a la ligera.
 Más de una legua había andado
 sin revolver la cabeza,
 y cuando mal me pensé
 yo la cabeza volviera.
 Y en esto la vi venir,
 bramando como una fiera,
 saltando de canto en canto,
 brincando de peña en peña:
 “Aguarda (me dice), aguarda,
 espera, mancebo, espera,
 me llevarás una carta
 escrita para mi tierra.
 Toma, llévala a mi padre,
 dirásle que quedo buena.”
 “Enviadla vos con otro,
 o sed vos la mensajera.”
 (Le Strange, 2013: 5-6)

Quanto à possibilidade da existência de um episódio verdadeiro que tenha inspirado o romance e as peças teatrais de que já falaremos, há uma divisão clara entre os investigadores locais e nacionais do tema. Ramón Menéndez Pidal e María Goyri, responsáveis pela primeira edição de *La Serrana de la Vera* de Luis Vélez de la Vera, recusaram-se a aceitar a historicidade da personagem (cf. Menéndez Pidal & Goyri, 1916: 130-131), o mesmo fazendo posteriormente Julio Caro Baroja, que escreveu que “se trata de un tema mítico que ha quedado en el folklore de una región bajo formas especiales, pero del que se pueden encontrar también vestígios en el folklore de otras partes” (Caro Baroja; 1946: 569). De forma diferente pensaram, como aponta Francisco Gutiérrez Carbajo (1998: 774), os extremenhos Vicente Barrantes ou Vicente Paredes (que escreveram na último terço do século XIX e no início do século XX), mas a questão da historicidade da Serrana já era literariamente discutida no século XVII. Efetivamente, na sua introdução a esta comédia lopiana, no volume XXV das *Obras de Lope de Vega* publicadas na Biblioteca de Autores Españoles, Menéndez Pelayo transcreve as linhas que são dedicadas a esta personagem numa obra publicada em Madrid em 1667, da autoria de Gabriel Azedo de la Iglesia e intitulada *Amenidades, floresta y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura*, na qual se sustenta ser real, pelo menos, nos seus traços gerais, a história da Serrana.⁴ Embora não divulgue

4 Gabriel Azedo apenas se afasta de Lope e Vélez de Guevara na determinação dos motivos que levaram a Serrana a refugiar-se nos montes próximos de Garganta la Olla, apontando como causa da sua ação a imposição pelos seus pais de um noivo que não lhe agradava, quando o seu coração estava já conquistado por um amor juvenil. De resto, no que respeita ao modo de vida da Serrana, a sua força e a sua crueldade com o sexo masculino, a descrição de Azedo coincide quase plenamente com o romance e os dramas que a personagem protagoniza (cf. Pelayo, 1969: 3).

o nome próprio nem o apelido dessa Serrana verdadeira, Gabriel Azedo sustenta tratar-se de uma figura bem conhecida na localidade de Garganta la Olla, dispensando-se de revelar o nome da família simplesmente “por no ser al caso” (Menéndez Pelayo, 1969: 4).



Garganta la Olla. Estátua da Serrana de la Vega
(Fotografia do autor do artigo).

Não há qualquer espécie de dúvida quanto à anterioridade da comédia de Lope de Vega relativamente à de Luis Vélez de Guevara. A *Serrana* de Lope já figura na lista de obras incluídas na *editio princeps* de *El peregrino en su patria*, o que significa que não pode ser posterior a 1603, enquanto a obra de Vélez de Guevara, desconhecida durante séculos e publicada pela primeira vez em 1916 por Ramón Menéndez

Pidal e a sua esposa María Goyri, foi escrita em Valladolid em 1613 (cf. Menéndez Pidal & Goyri, 1916: 125-127 e 131). O manuscrito em que se baseiam as versões impressas tem a rubrica do autor e é dedicado à atriz Jusepa Vaca.

Regista-se igualmente um inesperado mas largo consenso sobre a superioridade artística do trabalho de Vélez de Guevara. Na realidade, a *Serrana de la Vera* lopesca não é considerada uma das melhores obras do “Fénix de los ingenios”, e quase poderíamos dizer que praticamente só tem merecido a atenção da crítica como complemento da análise dedicada à *Serrana* do autor de *El diablo cojuelo*.

Isso deve-se em grande parte ao facto de a comédia de Lope investir muito mais num enredo galante bastante trivial do que na psicologia da personagem, enquanto Vélez de Guevara nos apresenta um retrato perturbador e trágico de uma mulher que sente viver num corpo errado e que não sabe como lidar com isso.

3. DA SERRANA DE LOPE...

Partindo do princípio, óbvio, de que a *Serrana* teatral se baseia nos romances e não o contrário, podemos dizer que a comédia de Lope de Vega se afasta em muitos aspetos do modelo popular.⁵ Desde logo, a personagem principal não é uma aldeã de Garganta la Olla, mas antes uma jovem fidalga de Plasência, que se embrenhará nos montes de La Vera para se vingar de uma suposta traição. Dentro da linha habitual da chamada comédia de capa e espada, a peça de Lope apresenta uma

5 A prova mais evidente de que Lope conhecia os romances da *Serrana de la Vera* é o facto de algumas personagens, no “Acto tercero”, incorporarem no seu discurso excertos ou adaptações desses romances. Assim começa por exemplo a narrativa do seu encontro com Leonarda, a *Serrana* lopesca, a personagem D. Juan, que acabará por ter um contributo muito positivo para o desenlace feliz da comédia: “Allá en Gargantaolalla, / de esta Vera de Plasencia, / salteóme una serrana / blanca y rubia, zarca y bella.” (Lope de Vega, 1969: 247).

intriga complicadíssima, baseada numa cadeia de equívocos que só serão desfeitos na parte final. Reposta a verdade, será ainda possível encontrar uma solução satisfatória para todas as partes.

A ação começa em Plasência. Leonarda, Estela e Teodora, que pertencem à nobreza local, estão disfarçadas de serranas que vendem, no mercado, produtos da sua terra. Estão formalmente comprometidas para um próximo casamento com três fidalgos da mesma cidade, respetivamente D. Carlos, D. García e D. Rodrigo, mas queixam-se da falsidade dos homens, incluindo dos seus familiares próximos que controlam todos os seus atos e até se julgam no direito a decidir com quem elas devem casar. Aparecem, entretanto, os seus namorados, que não as reconhecem e começam a lisonjear as supostas serranas. Apesar de rapidamente suspeitarem, devido à réplica que estas vão dando à sua bajulação, de que se trata de jovens cidadinas e não de rurais ignorantes, os três jovens acabam por trocar por simples flores joias valiosas que lhes tinham sido oferecidas pelas suas namoradas, mas entregando-as, não a quem lhas oferecera, mas a uma das suas amigas. Tarde de mais, os três fidalgos compreendem que foram provavelmente alvo de engano das próprias damas com que estão comprometidos.

A rutura da confiança de Leonarda no seu amado D. Carlos irá favorecer a insinuação lançada por Fulgencio junto de D. Luis, irmão de Leonarda, pela qual Fulgencio está desesperadamente apaixonado, de que D. Carlos tinha lançado fortes calúnias sobre os antepassados de D. Luis e que tinha substituído no seu coração Leonarda por Estela, que estava, como vimos, comprometida com D. Garcia. Seguidamente, Fulgencio procura D. Carlos e garante-lhe que D. Luis está à procura de outro pretendente para a sua irmã. Acreditando na intriga, D. Luis revela a Leonarda que D. Carlos se apaixonou por Estela, e quando as três jovens voltam a encontrar-se na casa de Leonarda são trocadas, entre esta e Estela, recíprocas

acusações de traição. Juntando-se à cena, D. García tenta desfazer o equívoco com Estela mas esta não o quer ouvir. Procura o apoio de Teodora, mas é surpreendido por D. Rodrigo que, vendo-os tão próximos, se julga também traído. No final do primeiro ato, D. Rodrigo, que abraça reconciliado a sua amada Teodora, acaba por ser espancado por D. Luis e dois dos seus criados que o confundem com D. Carlos.

No segundo ato, adensam-se as confusões por Plasência. Enquanto Leonarda, desencantada com a volubilidade do amor dos homens e com o autoritarismo do irmão, sai a cavalo para a serra de Garganta la Olla, armada para a caça e acompanhada por dois criados, murmura-se na cidade que D. Carlos já está formalmente comprometido com Estela, e D. Luis pretende reparar o agravo feito sem intenção a D. Rodrigo casando-o com a sua irmã.

Informado de tudo, Fulgencio não desarma. Procura Leonarda nas montanhas de La Vera e informa-a de que o irmão e D. Rodrigo concertaram o seu casamento com o segundo, acrescentando aleivosamente que este não deixara de amar Teodora e pretendia assassiná-la logo a seguir ao casamento. Também D. Carlos, vítima inocente destas maquinações, procura Leonarda na montanha, garantindo-lhe o seu amor e a total ausência de culpa nas acusações que lhe eram imputadas. Sem acreditar nele, a amada decide ficar para sempre na montanha, enquanto D. Carlos toma a resolução de também ele não voltar à cidade e permanecer mudo até à sua morte.

Só no terceiro ato o novelo começará a desenredar-se, prenunciando o final feliz. Mas antes disso Leonarda transforma-se numa cruel malfeitora, temida inclusivamente pelos bandoleiros mais ferozes, sendo responsável por inúmeras mortes. Uma nova personagem, D. Juan, que chega à Extremadura com o propósito de se casar com Teodora, acaba por livrar Leonarda da condenação à morte, obtendo para ela o perdão real.

É claro que as ações de Leonarda nas montanhas, onde tem de bater-se contra grupos de homens armados e saindo sempre triunfante, implicam uma destreza física vista normalmente como uma qualidade varonil. Isso é, por exemplo, indiciado num diálogo entre Estela e Teodora, que ocorre no segundo ato, no qual Estela, acreditando na intriga promovida por Fulgencio, acusa a irmã de D. Luís de amar vários homens, respondendo Teodora que Leonarda se distinguia das outras mulheres por ter “gusto y fuerzas de hombre en todo” (Lope de Vega, 1969: 219). Não deixava, apesar disso, de ser uma mulher elegante e atraente, como demonstra um outro diálogo, travado entre duas aldeãs, Lucia e Bartola, que com ela se cruzam nas montanhas de La Vera. “¡Lindo talle!”, comenta a primeira, ao que a segunda acrescenta: “¡Hermosa moza, si marimacho no fuera!” (Lope de Vega, 1969: 232). Já Fulgencio não vislumbrava na mulher pela qual se apaixonara perdidamente qualquer traço de masculinidade, ainda que a identificasse como uma nova amazona, pois, para ele, a robustez da amada só lhe aumentava o encanto feminil:

Es un poco robusta de persona,
 pero hermosa y gentil, que más bizarra⁶
 no la hay desde París a Barcelona,
 ni desde Transilvania hasta Navarra.
 Es una nueva Hipólita amazona;
 juega a las armas, tira bien la barra,
 y con el arcabuz, sin verse cómo,
 pasa desde la vista al blanco el plomo...
 Sube a caballo, y con las fuertes piernas

6 Note-se que, ao contrário das conotações negativas que a palavra ganhou na linguagem coloquial, tanto em espanhol como em português, “bizarra” tem obviamente aqui o sentido de garbosa e elegante.

de tal manera los talones bate,
 que menos tú le riges y gobiernas
 con el duro bocado y acicate.
 Tiene obras graves y palabras tiernas
 con que apenas hay vida que no mate;
 para nieve, en efecto, era extremada,
 porque es muy blanca y en extremo helada.
 (Lope de Vega, 1969: 196)

No final da comédia, há uma completa reconciliação das damas com os seus galãs iniciais e todos os agravos são perdoados, incluindo as maquinações de Fulgencio.

4. ... À VERSÃO DE VÉLEZ DE GUEVARA

É bem diferente o que acontece na *Serrana de La Vera* de Luís Vélez de Guevara, em que a protagonista é uma camponesa de Garganta la Olla, que se ocupa de tarefas habitualmente associadas ao trabalho masculino, como lavrar a terra e caçar, mas com um desempenho físico que nenhum homem conseguiria igualar. A protagonista chama-se, neste caso, Gila e é descrita como uma mulher extremamente formosa e extraordinariamente forte, qualidades que, na época, não seriam tão irreconciliáveis como hoje nos parecem, sobretudo se pensarmos que nos encontramos perante uma mulher do campo (uma vilã) e não de uma mulher da corte ou mesmo da nobreza regional, como era o caso das fidalgas disfarçadas de serranas da comédia homónima de Lope.

A primeira referência à personagem remete, de facto, para a sua força física. É feita pelo seu pai, Giraldo, “labrador viejo, rico” (Vélez de Guevara, 2000: 70), que não se sente obrigado a alojar na sua casa, a mais rica de Garganta la Olla, os soldados que servem os Reis Católico, Fernando e Isabel. Giraldo avisa o capitão

Lucas de Carvajal que não vai aceitar que este se instale em sua casa, assegurando-lhe que, embora não tenha descendentes varões que o defendam, tem uma filha que vale bem por dois filhos (cf. Vélez de Guevara, 2000: 75-76).

A descrição da força da jovem aponta sempre para um perfil varonil, mas a primeira impressão que ela provoca nunca é, como vimos, de desconformidade física, como a serrana do Arcipreste, mas sim de uma harmonia estética caprichosamente ambígua, remetendo para um ideal de beleza com ressonância da Antiguidade Clássica e particularmente da sociedade espartana, traduzida nas primeiras palavras pronunciadas por D. Lucas, quando Gila regressa da caça:

De puro admirado, callo.
 No he visto en hombre jamás
 tan varonil biçarría.
 (Vélez de Guevara, 2000: 80)

Já sublinhámos que “bizarro” não tinha na época o significado de grotesco ou desconforme, remetendo, pelo contrário, para galhardia e distinção. A Serrana tinha, de resto, um modelo vivo, identificado no manuscrito da Biblioteca Nacional de Madrid, a partir do qual se fizeram as edições modernas: a bela e controversa atriz Jusepa Vaca, também conhecida como “la gallarda”, esposa do empresário teatral (*autor* na linguagem da época) Juan de Morales Medrano. Sobre a sua relação conjugal são conhecidos estos versos:

Con tanta felpa en la capa
 y tanta cadena de oro,
 el marido de la Vaca
 ¿qué puede ser sino toro?
 (*vide* Pérez-Castilla, 2010: 65)

As palavras do capitão são, de resto, antecedidas por um cântico de lavradores, que anuncia a entrada de Gilda em cena, a cavalo e em traje de caçadora (uma didascália refere que devem participar neste coro todos os atores da companhia com exceção dos que já estão no palco). Os camponeses enaltecem a beleza da protagonista e desejam-lhe um casamento feliz.

Também os Reis Católicos, que se dignam assistir às festas de Plasência, começarão por notar a beleza de Gila,

FERNANDO. ¡Qué serrana tan graciosa!

ISABEL. Y cuanto ser puede hermosa.

(Vélez de Guevara, 2000: 108),

antes de serem surpreendidos pela sua coragem e a sua força, quando a veem subjugar um touro feroz utilizando apenas as mãos:

FERNANDO. ¡Qué valerosa muger!

ISABEL. No e visto mayor valor.

(Vélez de Guevara, 2000: 109).

Pouco depois, Isabel acrescentará, falando ainda de Gila, que “Enamora / verla tan valiente y bella” (Vélez de Guevara, 2000: 110). Piedad Bolaños vislumbra na admiração recíproca de Gila pela rainha e desta pela serrana uma “paixão tácita-erótica” que o dramaturgo não se terá atrevido a desenvolver (cf. Bolaños, 2001: 40). Seja qual for a interpretação mais adequada dos elogios reciprocamente emitidos, sendo os mais reveladores veiculados em significativos apartes,⁷ fica, na verdade, evidenciada uma profunda empatia entre

7 Há efetivamente na primeira jornada, quando se reproduzem no palco as festas de Plasência, várias expressões de Gila que testemunham a devoção que esta nutre pela rainha, significativamente traduzida por flexões do verbo “enamorar”, embora nunca audíveis

as duas mulheres, que, na perspetiva de Gila, só não teve consequências felizes porque assim não o permitiu o Céu. A chegada a Plasência de Rodrigo Girón, que traz notícias de um grave acidente equestre sofrido por D. Juan, filho dos Reis Católicos, no contexto da luta pela conquista de Granada, obriga os monarcas a abandonarem precipitadamente a cidade extremenha justamente no momento em que a rainha e a serrana iriam conhecer-se pessoalmente.⁸ Assim se pronuncia sobre isso a Serrana, nos versos que encerram o primeiro ato da comédia:

pela esposa de Fernando. Assim, depois de ter feito fugir o mestre de armas e os “bravos” Gerónimo e Andrés, Gila, que vai detalhando num monólogo as suas qualidades físicas, muda o registo quando se apercebe da presença dos Reis Católicos no recinto, direcionando a cada um dos monarcas rasgados elogios, mas reservando para a rainha as palavras mais emotivas: “Que de vos, alta señora, a muchos días que estoy enamorada” (Vélez de Guevara, 2000: 107); logo a seguir, quando se dispõe a enfrentar apenas com as mãos um touro possante e feroz, Gila deixa transparecer que a presença de Isabel é a sua principal motivação para demonstrar toda a sua força e valentia: “Hoy he de h[az]er por serviros / una suerte, sin pedirlos / licencia, pues me ha encontrado / en el coso la ocasión, / y yo a Isabel enamoro” (Vélez de Guevara, 2000: 108).

8 Como referiram Menéndez Pidal e María Goyri, nas notas pospostas à sua edição de *La serrana de la Vera*, Vélez de Guevara não respeitou minimamente a verdade histórica no relato das causas da morte de D. Juan, único filho varão dos reis católicos e por isso destinado a suceder-lhes no trono dos reinos de Castela e Aragão (este príncipe, de saúde débil, faleceu em Salamanca em 1497, seis meses depois de contrair matrimónio com a arquiduquesa Margarida de Áustria e vários anos após a conquista de Granada). Na verdade, neste breve episódio da comédia, são vários os anacronismos cometidos pelo autor e denunciados pelos seus primeiros editores (cf. Menéndez Pidal & Goyri, 1916: 158-159 e 170). Um dos mais graves é a confusão que Vélez de Guevara estabelece “entre las circunstancias que concurrieron en la muerte del hijo de los Reyes Católicos y en la de su yerno, el príncipe D. Alfonso de Portugal, casado con D.^a Isabel, hermana del príncipe D. Juan. Ambas muertes prematuras, ocurridas con poca diferencia de tiempo en los años 1491 y 1497, afectaron profundamente a España en la misma sucesión al trono, y se comprende que se confundiesen pronto en la memoria popular” (Menéndez Pidal & Goyri, 1916: 158-159).

Con esto estorbó el zielo que no fuera
dichosa la serrana de la Vera.
(Vélez de Guevara, 2000: 115)

Gila é, no entanto, uma personagem bastante complexa quanto à sua natureza e ao significado das suas ações, já que se por um lado assume sentir-se um homem, apesar de vestir traje de mulher,⁹ e aprova a observação da sua prima Madalena que considera que a natureza errou quando não a fez varão, por outro lado aceita ser cortejada e deixa-se enganar pela promessa de casamento de D. Lucas, vingando com extrema e injustificada violência o ultraje recebido.

Depois de perdida a honra, de acordo com os padrões morais da época, Gila parte para as montanhas, jurando não voltar antes de se vingar de D. Lucas, e prometendo matar, até ao momento do desagravo, todos os homens com quem se cruzasse. Apenas perdoará a vida ao rei, porque é o rei,¹⁰ enquanto o gracioso, Mingo, conterrâneo,

9 É isso que diz ao capitão D. Lucas (“Si imagináis / que lo soy [mujer], os engañáis, / que soy muy hombre”; Vélez de Guevara, 2000: 83) e ao mestre de armas com o qual se exercita e que humilha nas festas de Plasência (“Muger soy solo en la saya”; Vélez de Guevara, 2000: 102). É isso igualmente que sustenta, dirigindo-se, no segundo ato, ao seu pai, quando, num primeiro momento, rejeita o casamento que D. Lucas aleivosamente lhe propõe: “Hasta agora / me imaginaba, padre, por las cosas / que yo me he visto h[az]er, hombre y muy hombre, / y agora echo de ver, pues que me tratás / casamiento con este caballero, / que soy muger, que para tanto daño / ha sido mi desdicha el desengaño. / No me quiero casar, padre, que creo / que mientras no me caso que soy hombre” (Vélez de Guevara, 2000: 136-136).

10 Como é sabido, o teatro espanhol do Século de Ouro constitui uma das mais importantes trincheiras em que assenta a defesa do absolutismo régio. Salvo exceções geralmente associadas a monarcas lendários ou pertencentes a reinos distantes, e que por isso não desestabilizam ideologicamente a monarquia espanhola, os atos e ordens régios, mesmo quando injustos, são no teatro escrupulosamente respeitados pelos seus súbditos, porque, como é referido numa das comédias lopianas do “poder injusto”, *El duque de Viseo*, em que

amigo e apaixonado da Serrana (mas nem por isso imune à violência homicida da filha de Giraldo), apenas consegue escapar a uma morte anunciada porque esta o deixa amarrado a uma árvore enquanto vai averiguar a quem pertencem as vozes humanas que estão a invadir o seu território. Mingo acaba por ser desamarrado pelo rei, que consegue igualmente impedir que o Mestre de Calatrava, D. Rodrigo Girón, se junte ao contingente de dois mil homens a que a Serrana tirara a vida. Quando esta é, por fim, capturada, há um reconhecimento unânime de que tem de ser castigada com a morte.

Na verdade, creio não ser desajustado considerar que o autor desta segunda *Serrana* dramaturgicamente procura tornar verosímil e exemplar o que em Lope é meramente convencional, traçando um perfil de mulher varonil, que a sociedade não desconhecia, e que no final da tragédia é visto como um desafio às leis de Deus e da natureza. De qualquer modo, a atitude do autor face à sua personagem é bastante ambígua. A associação da sua força à sua beleza é enaltecida pelo pai de Gila, mas também pelos Reis Católicos e por outras personagens. A proteção que devota às outras mulheres e a atração que a personagem guevariana sente pelo sexo feminino podem ser interpretadas como manifestações de lesbianismo, mas também simplesmente como um episódio histórico-lendário da luta contra a marginalização e opressão da mulher.

Só no final da tragédia sentimos que se passa da tentativa de compreender a personalidade de Gila à crítica do seu comportamento e à responsabilização do pai por uma educação excessivamente permissiva, que não matou à nascença o processo de masculinização da personagem. É a própria Gila que aponta os erros cometidos

não está em causa um rei espanhol, mas ainda assim um rei *hispânico*, o português D. João II, “cualquiera que el Rey sea, / al fin representa a Dios” (Lope de Vega, 1966: 36).

pelo pai, alertando para os perigos de uma educação liberal, quando este se aproxima dela e a filha começa a morder-lhe violentamente a orelha:

GIRALDO. ¿La orexa, ingrata, me arrancas
con los dientes?

GILA. Padre, sí,

Que esto mereze quien pasa
por las libertades todas
de los hijos. Si tú usaras
rigor conmigo al principio
de mi inclinación gallarda,
yo no llegara a este extremo:
escarmienten en tus canas
y en mí los que tienen hijos.

GIRALDO. Confieso que es justa paga
A mi descuido.

(Vélez de Guevara, 2000: 202-203)

A fala final da Serrana tem, assim, de ser relacionada com as palavras iniciais do seu progenitor, nas quais revela um exagerado orgulho pelo comportamento desviante da filha relativamente aos códigos sociais e morais instituídos, sem se aperceber que, de acordo com esses padrões ético-sociais, que o próprio teatro ajudava a fixar e difundir, a conduta e o perfil físico varonil de Gilda constituíam um atropelo às leis da natureza e, conseqüentemente, à ordem divina.

É claro que se olharmos para as duas comédias da Serrana a partir de uma outra ótica, a do empresário que tem de potenciar o lucro do seu espetáculo, não conseguimos ignorar as recomendações de Lope de Vega em *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, quando adverte que o uso do traje varonil pelas mulheres costuma agradar

ao público.¹¹ Tenhamos em conta que, sobretudo nos meios urbanos, a indumentária feminina do século XVII não permitia deduzir convincentemente como seria o corpo que cobria. Isso ajuda sem dúvida a explicar o êxito dos espetáculos teatrais em que a mulher se vestia como um homem ou, como no caso de algumas comédias dedicadas ao bandoleirismo ou a formas variadas de belicismo feminino, usava saias substancialmente mais curtas do que o decoro e as normas sociais recomendavam.

5. LA CASA DE BERNARDA ALBA

Apesar de partir de uma situação dramática completamente distinta daquela que é tematizada nos dramas da Serrana, *La casa de Bernarda Alba* coloca igualmente em cena mulheres fortes e uma especialmente dominadora, ao mesmo tempo que questiona alguns estereótipos bastante arraigados a propósito da estrutura patriarcal da sociedade europeia e ibérica.

La casa de Bernarda Alba foi a última peça de teatro concluída por Federico García Lorca. O manuscrito tem como data final o dia 19 de junho de 1936 e sabe-se que foi lido em diversas tertúlias de amigos nos últimos dias de junho e nos primeiros de julho do mesmo ano. A última leitura teve lugar em 12 de julho de 1936, pouco antes de o poeta abandonar Madrid, dirigindo-se para Granada, onde encontraria a morte (cf. Gibson, 2006: 644, 651-652 e 654).

Sabe-se que, embora os factos dramatizados não sejam reais, eles cruzam referências associadas à memória juvenil do escritor e à terra onde decorreu uma parte da sua infância e também da adolescência (neste caso durante as férias escolares de Federico), então chamada

11 “Las damas no desdigan de su nombre, / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho” (Lope de Vega, 2009: 146).

Asquerosa e hoje conhecida como Valderrubio, localizada na *Vega* de Granada, onde o seu pai, Federico García Rodríguez, era um dos principais proprietários. Mais real do que os próprios factos era, de acordo com diversos testemunhos, a personagem que inspirou Bernarda Alba, Francisca (Frasquita) Alba Sierra, que vivia paredes-meias com uma prima de Federico, Mercedes Delgado García. Em *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca* (2006: 644-646) e *En Granada, su Granada* (1997: 143-144), Ian Gibson dedica algumas páginas à identificação das figuras reais que terão inspirado as principais personagens da obra, nem todas diretamente relacionadas com o clã Alba, como é o caso de María Josefa, que o historiador hispano-irlandês relaciona com uma velha familiar dos García, residente em Fuente Vaqueros, a terra natal de García Lorca. Também o episódio em que Adela exhibe às galinhas o seu vestido verde terá sido inspirado num acontecimento real, ocorrido com uma prima de Lorca, Clotilde, e não com qualquer das filhas de Frasquita. Ainda mais detalhada é a informação proporcionada por Miguel Caballero e Pilar Góngora Ayala, na obra intitulada *Historia de una familia: La verdad sobre el asesinato de García Lorca* (2007: 231-236), embora a sua perspectiva de historiadores e não de críticos literários conexione exageradamente a relação entre a realidade conhecida pelo escritor e a transposição para o texto dramático do resultado do estudo dos perfis psicológicos e da observação dos comportamentos das pessoas reais que o circundam. Não se trata apenas, ao contrário do que escrevem Caballero e Góngora Ayala (2007: 231), de *exagerar* e *retorcer* os factos, mas de criar uma nova realidade que tem de ser lida e interpretada exclusivamente à luz da lógica que decorre do texto dramático. Não parece, portanto, correto que se estabeleça uma associação mecânica e linear entre Francisca e Bernarda Alba.

Recordemos sumariamente que o enredo da peça se centra na relação entre Bernarda Alba e as suas cinco filhas, que aquela sub-

mete a uma brutal reclusão, agravada pela morte do pai, Antonio María Benavides, na sequência da qual é imposto a toda a família um luto de oito anos, durante os quais nem o vento da rua poderá entrar em casa. O autoritarismo de Bernarda não é apenas resultado de um perfil humano excessivamente conservador e moralista, assumindo, pelo contrário, diversas facetas. É verdade que, ficando viúva, ela tem de assumir ao mesmo tempo o papel de mãe e de pai (de filhas adultas, no entanto) e de cumprir aquilo que a sociedade dela exige: o luto (exagerado) que impõe corresponde ao que a obrigaram também a ela a guardar quando morreram o seu pai e o seu avô. Quanto a esse aspeto, ela assume-se como continuadora e zeladora de uma tradição social que não admite desvios. Mas isso não significa que tenha passado a desempenhar um papel masculino (como indiciavam certas montagens da obra em que os encenadores optaram por colocar no palco um homem para desempenhar o papel de Bernarda). Na intimidade da casa, na verdade, nem sempre as coisas correspondem àquilo que a sociedade determina, e aquela casa sempre foi *a casa de Bernarda Alba*. Ao contrário do que é convencionalmente expectável, era o marido que as filhas procuravam quando se sentiam oprimidas pela mãe e era ela efetivamente que impunha a lei em casa, simbolizada no bastão que ostenta e que chega a utilizar para ameaçar e castigar as filhas, como faz por exemplo com Angustias, apesar dos 39 anos da filha, punindo-a pela ousadia de ter lançado os olhos para Pepe el Romano durante a missa que antecedeu o funeral de Antonio María. Ainda decorria a cerimónia fúnebre e já a Poncia classificava Bernarda de “tirana de todos los que la rodean” (García Lorca, 2005: 141), e, quanto à hierarquia dos poderes reais no contexto familiar enquanto o marido foi vivo, não são menos reveladoras as palavras dirigidas por Poncia à Criada: “Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta. Buen descanso ganó su pobre marido” (García Lorca, 2005: 142).

Mas Bernarda não é a única mulher forte do drama lorquiano, sendo forçada, ao longo da ação dramática, a confrontar-se com outras personagens femininas igualmente dinâmicas e convictas das suas razões, ainda que numa situação de desigualdade relativa. Ao contrário do que o nome indicia, ao remeter simbolicamente para Pôncio Pilatos, a Poncia irá revelar uma personalidade manipuladora, do tipo de quem atira a pedra e esconde a mão, contribuindo para excitar sexualmente as filhas da patroa, por exemplo quando lhes conta como foi o início do seu namoro com Evaristo el Colorín (assim apodado por se dedicar à criação de pintassilgos), ao mesmo tempo que se lamuria e carpe – reprovando os comportamentos eróticos das filhas de Bernarda – por não querer *mancharse* “de vieja” (García Lorca, 2005: 206). Na mesma cena em que a Poncia conta pormenores sobre o começo do namoro com Evaristo, é revelado ao espectador algo que as filhas de Bernarda já conheciam: a superioridade atlética da Poncia sobre o falecido marido, que reconhece ter agredido “algunas veces” e castigado de diversas formas sem necessitar para isso de contextos muito complicados: “Yo tengo la escuela de tu madre. Un día me dijo no sé qué cosa y le maté todos los colorines con la mano del almirez” (García Lorca, 2005: 199).

Quanto a Adela, apesar de ser a mais nova das irmãs, ou exatamente por isso, é aquela que mais resiste à tirania materna. Uma resistência passiva num primeiro momento, traduzida no leque colorido que usa no dia do enterro ou no vestido verde que estreia mostrando-o às galinhas, mas que evolui para uma rebeldia ativa quando a atração erótica por Pepe se torna incontrolável.¹² Nesse novo contexto,

12 São estas as palavras que dirige à Poncia, quando esta lhe recomenda que se afaste de Pepe el Romano, deixando que se consuma o matrimónio do jovem com Angustias: “No por encima de ti, que eres una criada; por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca” (García Lorca, 2005: 206).

Adela não hesita em arrancar das mãos da mãe e quebrar o bastão que simbolizava a autoridade e o autoritarismo de Bernarda. As suas palavras são eloquentes (quando afirma que nela não manda senão Pepe),¹³ mas não creio que possam ser interpretadas literalmente ou que traduzam uma efetiva submissão de uma personagem indômita a uma pessoa / personagem apenas mencionada no texto, não figurando sequer entre as “personae” do drama lorquiano.

Alguns importantes biógrafos de García Lorca e historiadores da Guerra Civil espanhola têm encarado as circunstâncias que rodearam a captura e a morte de García Lorca como um episódio da luta pelo poder entre a Falange granadina e outros setores da extrema direita que operavam na mesma cidade. Eduardo Molina Fajardo reuniu em *Los últimos días de García Lorca*, um livro póstumo originariamente publicado em Barcelona, em 1983, pela Plaza & Janés, um extenso conjunto de documentos relevantes e de entrevistas com protagonistas dos acontecimentos que enlutaram Granada nos primeiros meses deste sangrento conflito fratricida. As figuras centrais da maquinação de que resultou o assassinato do autor de *Yerma* e *Bodas de sangre* estão desde há muito identificadas por Ian Gibson, autor de várias obras sobre o tema, entre as quais *El hombre que delató a García Lorca. Ramón Ruiz Alonso y el asesinato de García Lorca*. Como é sabido, para além de considerar Ruiz Alonso o principal responsável pela detenção do poeta, Gibson não tem qualquer dúvida quanto ao nome do culpado da sua execução: o comandante José Valdés Guzmán, experiente militar que assumiu o posto de Governador Civil de Granada na sequência da rebelião militar contra a República. No já mencionado livro de Miguel Caballero e Pilar Góngora Ayala, é destramente

13 “¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (ADELA *arrebata un bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!” (García Lorca, 2005: 275).

desenvolvida a ideia de que as desavenças entre famílias de terratenentes da *Vega* granadina, sobretudo entre os Roldán e os García Rodríguez, também aparentados entre si, podem ter contribuído para o assassinato de Federico, pois entre os seus perseguidores, captores ou presumíveis assassinos figuram personagens indelevelmente associadas à família Roldán: Horacio e Miguel Roldán Quesada, naturais de Asquerosa e filhos de Alejandro Roldán Benavides – rival nos negócios e adversário político do pai de García Lorca –, estiveram na Huerta de San Vicente¹⁴ e insultaram o poeta; o advogado Juan Luis Trescastro, também com ligações familiares à *Vega* (Santa Fe), amigo e correligionário dos Roldán e casado com uma parente afastada de Federico García Rodríguez (Amanda Rosales Rosales, falecida em 1934; cf. Caballero & Góngora Ayala, 2007: 304), teve uma participação muito ativa na detenção de Federico e chegou a ufanar-se de lhe ter metido “dos tiros en el culo por maricón” (cf. Gibson, 2019: 228-229). Menos convincente é a tese, também aí acolhida, e encarada positivamente por Ian Gibson, que sustenta que a escrita e revelação pública de *La casa de Bernarda Alba* pode ter igualmente contribuído para o desfecho trágico dadas as relações de parentesco existentes entre os Alba e os Roldán (cf. Caballero & Góngora Ayala, 2007: 232-236; Gibson, 2016: 134-139).

Na verdade, Frasquita Alba e o seu segundo marido, Alejandro Rodríguez Capilla – ela falecida em 1924, ele em 1925 –, eram também pessoas próximas de Federico García Rodríguez, que lhes emprestou quinze mil pesetas numa altura de maior aperto (cf. Caballero & Góngora Ayala, 2007: 167-168); e não é nada seguro que García Lorca pretendesse expor com o seu drama alguma espécie de

14 Casa de veraneio da família de García Lorca, então localizada nos arredores de Granada e hoje integrada na malha urbana da cidade.

ressentimento relativamente aos seus antigos vizinhos. De qualquer modo, independentemente da boa ou má relação existente entre as duas famílias, só a partir da publicação da obra é que a família Alba pôde tomar conhecimento do que nela se dizia, e, nesse momento, não há dúvida que se sentiu retratada e traída, por falta de formação para poder entender o que separa a ficção literária da realidade. Efetivamente, em 1985, um repórter do jornal *El País* encontrou-se em Lérida, com duas descendentes dos Alba, que se haviam estabelecido como comerciantes nessa cidade catalã, Consuelo y Anita, respetivamente neta e bisneta de Frasquita, que se queixaram amargamente das deturpações do dramaturgo e até ameaçaram reclamar judicialmente os direitos de autor cobrados pela família de Lorca. Vejamos os erros que atribuíam ao autor de *La casa de Bernarda Alba*:

Mi padre, José Benavides, aparece citado en la obra como Pepe el Romano cuando en realidad le llamaban Pepe el de la Roma, y mi madre, Consuelo, es la hija llamada Martirio. La hija de Bernarda Alba que en la obra se suicida, Amelia, fue la primera esposa de mi padre, y en realidad murió de parto”, manifestó ayer. Consuelo Benavides insistió: “Nos proponemos reclamar los derechos de autor por abuso de confianza, reproducción de escenas que pertenecen a mi familia y difusión de la intimidad. (Echaz, 1985)

Percebe-se perfeitamente quão perto e quão longe Federico ficou do seu modelo vivo. Já no que respeita ao espaço cénico, permito-me considerar que a casa de Bernarda Alba tem muito menos que ver com a casa de Frasquita (hoje convertida em Casa Museu Bernarda Alba, depois de um longo conflito com os herdeiros, que se recusavam a vendê-la para esse fim) do que com a própria casa dos pais de Federico em Asquerosa, muito mais senhorial que a primeira e mais próxima da que se descreve na obra, nomeadamente no que respeita

ao pátio em que decorre a ação oculta do “Acto primero”, espaçoso e com portão direto para a rua (não estou certo que seja o mesmo que serve de cenário ao “Acto terceiro”), à disposição do estábulo (do outro lado do pátio, frente às traseiras da casa) ou mesmo ao poço (que se encontra encostado à parede, no pátio da casa dos Alba). Outra referência hipotética e credível que pode ter servido de modelo à casa de Bernarda Alba, sobretudo quanto à configuração do pátio interior, é a casa natal do poeta, em Fuente Vaqueros.

Como se sabe, no manuscrito do drama, logo após a listagem das *Personas*, García Lorca escreveu que os três atos que o constituíam tinham “la intención de un documental fotográfico” (García Lorca, 2005: 139). Isso não significa, evidentemente, que quisesse transpor rigorosa e objetivamente para o teatro a vida concreta de uma família real, mas antes indicia que o poeta, à boa maneira realista, pretendia criar uma situação que lhe permitisse realizar uma experiência social. Na fórmula que adota para expressar o seu propósito de produzir um “documental fotográfico”, trai-o justamente o vocábulo “intención”, que remete para uma deliberação subjetiva, a de transmitir, através de um caso exemplar, a perspectiva do autor sobre o drama de muitas mulheres espanholas (o subtítulo da obra é justamente “Drama de mujeres en los pueblos de España”), sobretudo nos casos em que à opressão social própria de uma sociedade patriarcal e conservadora se juntava uma não menos castradora tirania familiar.

No modelo social que se expõe no primeiro ato, o mundo dos homens e o mundo das mulheres estão quase completamente separados. Depois do funeral, as mulheres entram em casa de Bernarda, que coincide com o espaço exposto no palco, enquanto os homens se reúnem no pátio, completamente fora do olhar dos espectadores. Uma porta que liga a sala de estar em que decorre o primeiro ato ao pátio é o único elo de ligação entre estes dois mundos. Bernarda ordena à Poncia que lhes sirva uma limonada (ela, no entanto, já se

antecipara à patroa, conhecendo os costumes da aldeia), mas deixa muito claro que não quer vê-los dentro de casa: “Que salgan por donde han entrado. No quiero que pasen por aqui” (García Lorca, 2005: 150). E enquanto as mulheres rezam uma última oração pela alma de Antonio María Benavides, estes colocam num saco algum dinheiro “para responsos” (García Lorca, 2005: 154), sendo premiados com um copo de aguardente que a dona da casa ordena uma vez mais à Poncia que lhes sirva.

É perfeitamente evidente que na sociedade dramatizada por García Lorca o estatuto das mulheres é visivelmente inferior ao dos homens. Estes gozam de uma liberdade de movimentos e de comportamentos que não são minimamente admissíveis nas mulheres. Aqueles dominam as ruas e podem assistir ou mesmo participar em episódios tão excitantes como o de Paca la Roseta, que os rapazes levam para o olival, divertindo-se com ela durante toda a noite; já às mulheres se exige um comportamento discreto e virtuoso, sobretudo na igreja (um dos poucos lugares públicos que podem frequentar sem restrições), onde não “deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas” (García Lorca, 2005: 151). Ao ser confrontada com a obrigatoriedade de um longo luto na sequência da morte do seu pai, Magdalena afirma que preferia transportar sacos para o moinho. “Eso tiene ser mulher” (García Lorca, 2005: 157), é a resposta seca de Bernarda, que não fica sem réplica da mesma filha: “Malditas sean las mujeres” (García Lorca, 2005: 158).

Mas na intimidade do lar, na microssociedade constituída pela núcleo familiar mais restrito, como vimos, nem sempre as hierarquias de mando obedecem às regras estabelecidas na macrossociedade, e há um outro elemento hierárquico que tem de ser valorizado e que o é efetivamente na ação dramática de *La casa de Bernarda Alba*: a estratificação social. Fica claro desde logo que Bernarda não tem qualquer receio dos homens da aldeia, que trata depreciativamente,

como seres socialmente inferiores. Contudo, a imagem do varão que transmite para as suas filhas é a de que são monstros sempre dispostos a destroçar as mulheres, provocando nelas um temor ao sexo oposto que contribui para aumentar o seu domínio doméstico sobre elas. É Bernarda que lhes conta a terrível história do pai de Adelaida, que terá morto em Cuba o marido da mulher que desejava, para se poder casar com ela. Pouco depois abandoná-la-ia, para se juntar a outra, que tinha uma filha, de que viria a abusar e com a qual se casaria depois de matar, enlouquecendo-a, a sua segunda mulher. Dessa relação nascera Adelaida. Martirio crê que a volubilidade e arbitrariedade dos homens são as responsáveis por ter sido rejeitada por Enrique Humanes, pelo qual esperara toda uma noite, em camisa de dormir, depois de ter sido avisada pela filha do ganhão de Enrique que o rapaz iria ter com ela naquela noite. Não chegará a saber, mas o espectador ou o leitor sim, que foi Bernarda que proibiu Enrique de se encontrar com a sua filha.

6. CONCLUSÃO

Poderemos considerar Bernarda Alba uma personagem da estirpe das serranas e particularmente da Serrana de la Vera? Creio que a resposta terá de ser pelo menos parcialmente positiva. Em ambos os casos nos encontramos face a mulheres que desafiaram alguns clichês sociais e se sobrepuseram aos homens, embora com resultados distintos: enquanto Leonarda e Gila, depois de espalharem o terror entre as hostes masculinas, acabam vencidas (e no caso da segunda condenada à morte), Bernarda sai vitoriosa, apesar de perder no trajeto para a vitória a sua filha mais nova. Porquê? Porque seguiu a estratégia de simular um pleno alinhamento com as convenções da sociedade patriarcal para, no fundo, impor os seus próprios valores ainda mais castradores do que os do patriarcado. Já foi referido que, ludibriados pelo engenho da personagem, cujo comportamento tem

sido tradicionalmente interpretado como varonil, alguns encenadores da obra entregaram a intérpretes masculinos o papel de Bernarda Alba. Não creio, no entanto, que essa tenha sido ou seja uma boa opção, porque Bernarda é evidentemente uma mulher e as suas ações nunca a afastam do padrão de conduta feminino, mesmo quando impõe à sua prole um modelo de comportamento que subalterniza o papel da mulher na sociedade, mas que lhe confere a ela um poder quase absoluto sobre as suas cinco filhas, a sua mãe María Josefa e as criadas da casa. Se o seu domínio se ampliou com a morte do marido, não é por ter herdado deste a severidade inerente ao líder varonil do clã familiar, mas apenas porque deixou de ter de repartir qualquer migalha do seu poder. A própria Bernarda explicita com muita clareza quem era, enquanto viveram juntos ela e o marido, o elemento dominante do casal, quando impõe à família o luto de oito anos na sequência da morte do marido: “Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles” (García Lorca, 2005: 158).

Também vimos, através do modo como os homens são desdenhados e subalternizados no dia do funeral, que Bernarda não os temia nem se sentia inferior a eles, muito pelo contrário, pois se ufanava de ser detentora de um estatuto social mais elevado do que o de qualquer outro residente na aldeia. Como a desigualdade de condição social se avantajava claramente a qualquer diferença de género, o âmbito territorial da sua tirania acabava por se estender das suas filhas aos verdadeiros ou hipotéticos pretendentes a casarem-se com elas. Se as filhas eram cinco, apenas um varão das redondezas reunia as condições por ela exigidas para permitir o conúbio: Pepe el Romano. Quando a Poncia revela a Bernarda a sua estranheza por nenhuma das filhas da patroa ter tido até aquele momento namorado, a resposta da matriarca é elucidativa: “No hay en cien leguas a la

redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán?” (García Lorca, 2005: 165).

Por fim, quando o próprio Pepe a dececiona, adotando uma conduta biológica e psicologicamente compreensível, mas socialmente, condenável à luz da sua restritiva interpretação dos deveres sociais, Bernarda Alba não hesita em pegar numa espingarda para o afugentar definitivamente da casa onde a única lei aplicável era a sua. Nunca se saberá, porque a natureza ficcional da obra não permite sabê-lo, se fálhou o tiro ou se, simplesmente, nunca quis acertar no noivo de *Angustias*. Na verdade, o seu ambíguo papel de matriarca numa sociedade estruturalmente patriarcal, permite-lhe recorrer ao estatuto que a cada momento lhe pareça ser o mais adequado e proveitoso, e neste caso convém-lhe desculpar-se com a inabilidade das mulheres no uso das armas de fogo, evitando passar de paladina do cumprimento da lei e da ordem social para o lado da marginalidade, no qual se colocaram as protagonistas das obras aqui estudadas de Lope e Vélez de Guevara: “No fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar” (García Lorca, 2005: 277). Mas se Bernarda, Gila e Leonarda têm em comum um improvável triunfo (mesmo que efémero) numa sociedade patriarcal e opressora, estruturada para restringir brutalmente a liberdade e os direitos cívicos da mulher, a personagem de García Lorca nunca renega a sua condição feminina, conseguindo alicerçar na própria pedagogia católica e tradicionalista dominante a base de um poder muito mais duradouro do que o das Serranas. No drama lorquiano é uma outra personagem que se sente castrada pelas convenções sociais, não suportando a frustração do seu desejo e não aceitando como sua a casa de Bernarda Alba. Adela liberta-se da opressão social e da tirania familiar, sacrificando a sua própria vida.

REFERÊNCIAS

- ARCIPRESTE DE HITA (1988). *Libro de Buen Amor*. Ed. G.B. Gybbon-Monypenny. Madrid: Castalia.
- BOLAÑOS, Piedad (2001). “Introducción biográfica y crítica”. In Luis Vélez de Guevara. *La serrana de la Vera*. Madrid: Castalia. 9-73.
- CABALLERO PÉREZ, Miguel e M.^a Pilar GÓNGORA AYALA (2007). *Historia de una familia: la verdad sobre el asesinato de García Lorca*. Madrid: Ibersaf.
- CARO BAROJA (1946). “¿Es de origen mítico la ‘leyenda’ de la Serrana de la Vera?”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Vol. II: 568-572.
- COBOS, Mercedes (2005). “La ‘Ínsula’ de Gila. Notas sobre la génesis literaria de la protagonista de *La serrana de la Vera* de Luis Vélez”, in Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 1255-1265. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-insula-de-gila-notas-sobre-la-genesis-literaria-de-la-protagonista-de-la-serrana-de-la-vera-de-luis-velez>. (consultado em 24/10/2019).
- ECHAUZ, Pau (1985). “Una nieta de Francisca Alba se querella contra los herederos de García Lorca”. *El País*. 22 de novembro. URL: https://elpais.com/diario/1985/11/22/cultura/501462009_850215.html. (consultado em 08/10/2019).
- GARCÍA LORCA, Federico (2005). *La casa de Bernarda Alba*. Ed. M.^a Francisca Vilches de Frutos. Madrid: Cátedra.
- GIBSON, Ian (1997). *En Granada, su Granada... Guía de la Granada de Federico García Lorca*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- GIBSON, Ian (2006). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. 2.^a ed. Barcelona: DeBolsillo.
- GIBSON, Ian (2016). *El hombre que delató a García Lorca. Ramón Ruíz Alonso y el asesinato de García Lorca*. Barcelona: DeBolsillo.
- GIBSON, Ian (2019). *El asesinato de García Lorca*. Barcelona: B de Bolsillo.

- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1998). “La pervivencia del mito de La serrana de la Vera”. In: María Cruz García de Enterría e Alicia Cordón Mesa (orgs.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996). Vol. I. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. 771-786.
- LE STRANGE, G. (ed.) (2013). *Spanish Ballads*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOPE DE VEGA (1966). *El duque de Viseo*. Ed. F. Ruiz Ramón. Madrid: Alianza.
- LOPE DE VEGA (1969). *La Serrana de la Vera*, in *Obras de Lope de Vega* (Vol. XXV: *Crónicas y leyendas dramáticas de España*). Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas.
- LOPE DE VEGA (2009). *Arte nuevo de hacer comedias*. 2.^a ed. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- MCKENDRICK, Melveena (1974). *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age. A study of the “mujer varonil”*. London: Cambridge University Press.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1969). “Observaciones preliminares”. In Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega* (Vol. XXV: *Crónicas y leyendas dramáticas de España*). Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas. 3-181.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón y GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María (1916). “Observaciones e notas”. *Teatro antiguo español*. Vol. I: *La Serrana de la Vera*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo (2011). *Los últimos días de García Lorca*. Córdoba: Almuzara.
- PÉREZ-CASTILLA, Javier (2010). “Rostro y rastro literario de Madrid”. *Revista Cálamo FASPE*, 56: 56-66.
- REYNAL, Vicente (1991). *Las mujeres del arcipreste de Hita. Arquetipos femeninos medievales*. Barcelona: Puvill.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2001). *La serrana de la Vera*. 4.^a ed. Ed. Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid: Cátedra.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2001). *La serrana de la Vera*. Ed. Piedad Bolaños. Madrid: Castalia.

