

La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca: silenciamiento y censura en el teatro

José Francisco da Silva Filho* 

Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – Brasil

*Autor de correspondência: jdasilva66@hotmail.com

RESUMO

Este texto busca contribuir a la discusión tanto sobre la relación entre historia y literatura como la libertad y el control del Estado, al estudiar la incidencia de la censura franquista y, consecuentemente, silenciamiento sobre una obra del teatro de Federico García Lorca (1998-1936). Hemos elegido entre su producción dramática *La casa de Bernarda Alba* (1936), debido a que, por un lado, se trata de la última pieza de teatro escrita por ese escritor granadino antes de ser asesinado por los franquistas; por otro, por el hecho de que es un texto que ha sufrido la intervención censoria impuesta por la dictadura militar durante décadas – su estreno en España solamente vino a ocurrir en 1964. Recatar en el tiempo de la memoria ese hecho ocurrido en el siglo pasado tiene su importancia pues se convierte en un terreno propicio para reflexión social y consciencia histórica en la actualidad. Para apoyar nuestro estudio, recurrimos a investigadores del tema como Muñoz Cáliz (2005, 2007); Bernecker (2020); Gibson (2009); entre otros.

PALAVRAS-CHAVE:

Federico García Lorca
Censura
Dictadura franquista
Teatro español
Memoria histórica
Historia y literatura

SUBMETIDO: 10 de março de 2026 | **ACEITO:** 8 de abril de 2025 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2025. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Primer acto: la censura teatral

Un estudio que discurra sobre la presencia de la censura a lo largo de la historia de la humanidad se constituye en una tarea prácticamente imposible de ser alcanzada debido a que se trata de un fenómeno recurrente en diversas épocas y culturas, lo que no excluye la posibilidad de detener la mirada sobre algún momento y lugar en que ella haya adquirido relieve.

En el conjunto de la creación literaria encontramos el teatro, que ha estado acentuadamente bajo la mirada censoria a causa de que se trata de un arte esencialmente social. Sobre ello comenta Cramsie: “El teatro, como categoría

integrante del arte de la literatura, es un producto creado por el hombre y para el hombre. De ahí su naturaleza específicamente social" (1984, p.9).

Por ser un espacio donde se puede cuestionar la realidad objetiva, debatir los problemas sociales, y, consecuentemente, provocar transformaciones tanto en los individuos como en la sociedad, el fenómeno teatral exigía una atención especial en los segmentos que detentaban el poder y aspiraban a mantener sus privilegios. Ello no quiere decir que a lo largo de la historia de la humanidad el teatro siempre haya estado del lado opuesto al de las clases dominantes. En la Grecia antigua también desempeñaba un papel cívico a través de los grandes festivales como "El Gran Festival de Dionisio" cuando se fomentaba en los ciudadanos atenienses, a través de las ceremonias políticas militares, el deber de servir y luchar por el Estado en las guerras. Ya en la Edad Media podemos identificarlo fuertemente utilizado por la doctrina cristiana con función litúrgica (el clero en los cultos religiosos) y catequística (los jesuitas con los indígenas en Brasil). Durante la dictadura española de Francisco Franco en el siglo pasado, no solo el bando republicano, sino también el régimen va a utilizar el teatro como herramienta política a su favor como el teatro falangista. Conforme observa Muñoz Cáliz: "...no sólo las izquierdas verían en la literatura y en el teatro un potencial revolucionario; también en el seno del régimen se da esta percepción del arte como herramienta política, y la mejor muestra de ello es la propia existencia de la censura y el celo con que esta se aplicó a lo largo de cuarenta años" (2007, p.85).

Lo cierto es que, debido a la correlación evidente entre arte escénico y política, el teatro en la España del siglo XX despierta una atención mayor por parte del régimen autoritario. Tal vez tal preocupación se debe a que es un arte que actúa tanto en el campo de la imaginación como de las formas concretas, además de ser una creación artística que requiere una multiplicidad de personas simultáneamente (artistas y espectadores). Todo eso, por un lado, lo diferencia del género narrativo y lírico, por otro, lo caracteriza como una expresión artística cargada de valores políticos. El teatro como espectáculo solamente puede existir con la presencia física de algún espectador, por tanto, es un arte esencialmente colectivo que tiene el poder, a través del juego escénico, de llevar al público a ser, incluso, participante de la representación –pensamos en las obras en que hay

una interacción entre auditorio y personajes. Sobre la relación entre teatro, historia y memoria, señala Manuel F. Vieites: "En tanto recrea episodios, el teatro se vincula con la historia, sea real o imaginaria, y en ese sentido es memoria, individual y/o colectiva" (2019, s/p.).

El acontecimiento teatral posee la capacidad de unir diferentes personas y de provocarlas a repensar sobre las estructuras sociales establecidas por el orden vigente, al mismo tiempo que puede poner de manifiesto los deseos íntimos. Por todo ello, la dictadura franquista refuerza la censura teatral como forma de control totalitario a fin de evitar que por medio de la imitación de la realidad – carácter mimético del teatro – las verdades reprimidas salten a la vista. Díez Puertas señala,

En efecto, la censura franquista nace en julio de 1936 en la zona sublevada y se extiende después a los territorios paulatinamente ocupados. Es más, la censura teatral ni la inventa ni la implanta en España el franquismo. Lo nuevo (y es una novedad tan contundente como para dar la impresión de que estamos ante un fenómeno inédito) reside en que el franquismo dota a la censura de un carácter totalitario (Díez Puertas, 2009, p.372).

Cuando hablamos en materia de censura la dificultad se expande sobre el teatro ya que se trata de un producto artístico que contiene, como hemos comentado, una doble dimensión: una literaria y otra espectacular. Así que debemos tomar en cuenta qué si sobre el texto dramático incide la censura imprenta, en cambio sobre la representación, será la censura espectacular. Las leyes censorias aplicadas sobre los libros, los periódicos y las revistas, por ejemplo, incluían también los textos dramáticos, a las que se empleaban sobre el circo, los musicales, inclusive el cine, se extendían al texto espectacular. Afirma Martos: "La mayor similitud del teatro con la cinematografía se basa en que ambos sufrieron una censura previa hasta el final: el teatro en los libretos y el cine en los guiones – aunque estos últimos nunca fueron considerados textos literarios" (2002, p.262).

De este modo, el teatro, se difiere de otras producciones escritas, ya que aún hubiera superado el rigor de la censura lectora, tenía que volver a pasar por otro juzgamiento, el de los inspectores de los espectáculos. Podemos considerar que ese segundo paso podría representar una tarea aún más difícil que la anterior, debido a algunas razones. Por un lado, existía una preocupación mayor con la puesta en cena de una obra teatral, una vez que el teatro escenificado abarca un público mucho más amplio que el del texto dramático que se restringe

a un lector específico, como comenta Muñoz Cáliz al hablar de los censores franquistas: “El hecho de dirigirse a un público colectivo incrementaba, a juicios de estos, su potencial ‘subversivo’, ya que, según escribieron en más de una ocasión, tenían que la representación de ciertas obras acabara convirtiéndose ‘en un mitin’” (2007, p.85). Por otro, la rigurosidad del censor se intensifica a la hora de elaborar un dictamen sobre una representación teatral, asumiendo mayor severidad porque deberían estar muy atento a los elementos no verbales (gestos, trajes, decorado, expresiones faciales...) que pueden manifestar significados nuevos que no estaban explícitos en el lenguaje verbal de una obra escrita. A eso respecto, también afirma la investigadora,

Como es sabido, la censura teatral ejerció un importante control sobre los textos dramáticos, suprimiendo frases, escenas completas, e incluso obras en su totalidad; pero también afectó a la puesta en escena, y no sólo en los aspectos más anecdóticos –como el largo de las faldas o la profundidad de los escotes–, sino que impuso condiciones que afectaron a la interpretación, vestuario, escenografía, música, y otros signos escénicos; todo ello con el objetivo de imponer al espectador una determinada lectura de aquellas obras; una lectura que los censores pretendían despojadas de connotaciones políticas y de referencia a la situación española... (Muñoz Cáliz, 2007, p.85).

Acerca de la intervención de la censura franquista sobre el teatro, Abellán (1980, p.260-262) explica que las compañías o empresarios de teatro que deseaban llevar a cabo una puesta en escena, tenían, primero, que enviar a la censura dos ejemplares de la obra. Además de ello, rellenar una solicitud con título de la obra, autor, nombre de la compañía y una póliza de 1,50 pesetas. Si la obra era una comedia musical (Operetas y Revistas) o número de variedades, se exigían también datos de los cantables y un duplicado del vestuario. El Departamento de Censura podía emitir cinco calificaciones: 1. Aprobada: da permiso para presentarla para un público de mayores (señala para menores cuando sea el caso), y deja la Delegación Provincial a cargo de observar que no haya cambios en la obra; 2. Aprobada con tachaduras: también aprobada pero con parte de la obra (folleto) censurada e, igualmente, el Delegado Provincial deberá asegurar que se respeten las supresiones; 3. Aprobada a reserva del ensayo general: antes de la aprobación, el Delegado o Inspector Provincial debe asistir el ensayo general para averiguar no solo si se han suprimido las posibles partes tachadas, sino además que los actores no hayan añadido nada a la obra. También se debe observar si los elementos no-verbales como el decorado, el

traje, los gestos, entre otros, no representan de algún modo un atentando a los valores; 4. Autorizada para menores de 14 años o para los de 14 a 6 años: los Delegados también se encargarían de hacer valer ese rango de edad; 5. Prohibida: para esa calificación no era necesaria una justificación.

Los censores teatrales se convierten en los guardianes de la moral y del buen gusto al demostrar una preocupación mayor con los aspectos morales que con los artísticos de la representación escénica. Ello se debe, naturalmente, al hecho de que pertenecían a la administración y como funcionarios del aparato gubernamental tenían que responder a los intereses del régimen. Martos aclara que los censores, diferentes de cómo se suele pensar, no eran los detentores del poder de decisión ya que el dictamen final sobre la aprobación o no de la obra partía de las instancias superiores. Y añade que los censores del Departamento de Teatro ejercían sus labores como funcionarios de un cuerpo de lectores que actuaban jerárquicamente,

Entre los lectores de los organismos de censura teatral existía una jerarquización: los pertenecientes al nivel inferior eran los lectores "desbrozadores", encargados del contacto directo con las obras escritas, a las que aplicaban los vaguísimos criterios de censura existentes, para realizar los cortes y tachaduras que estimaban necesarios. En el nivel inmediatamente superior estaban los lectores "dictaminadores", cuya misión era emitir un juicio aprobatorio o denegatorio sobre las obras corregidas por los "desbrozadores". En este segundo estrato era únicamente donde existía una posibilidad de negociación entre el escritor o editor sobre el dictamen de alguna obra (Martos, 2002, p.267).

En un estudio en que clasifica en tres periodos el teatro español (antes, durante y después del franquismo), Oliva Olivares resalta que en las primeras décadas del siglo XX, lo que predomina en los escenarios de España eran las comedias pensadas para asegurar un público que pagaba. Las compañías funcionaban con un tipo de teatro repertorio, o sea, mientras presentaban una comedia, ya estaban preparando la siguiente que la substituiría. "Este sistema generó un modelo de obra dramática acorde con el público que la pagaba. Realmente eran obras de encargo, para actrices y actores determinados (las cabeceras de cartel), a los cuales se les confeccionaban comedias como trajes" (Oliva Olivares, 2001, p.84). Reflexiona que aún durante la dictadura de Franco hubo un descenso de las producciones teatrales, no considera que la censura haya sido la responsable de la baja calidad estética de las obras escritas por

muchos dramaturgos, especialmente de los que pertenecían a la generación anterior a la guerra civil. Y aclara,

...la censura prohibía expresamente la "crítica a la ideología o práctica del régimen", "al orden civil", cualquier ataque a la "moralidad pública", la "apología de ideologías no autoritarias o marxistas", así como "cualquier obra hostil al régimen". ¿Qué autor de los citados iba a vulnerar esas normas? A la censura política se unía la religiosa, en la que, además del uso del lenguaje considerado como indecoroso", la crítica a la propia "religión como institución y jerarquía", o la "moral sexual entendida como prohibición de la libertad de expresión", se reiteraba la prohibición a "las opiniones políticas en el sentido en que se ha apuntado más arriba" (Oliva Olivares, 2001, p.89).

En seguida apunta que el gran enemigo del teatro comercial pasó a ser el teatro nacional que recibía subvención del Estado para producir espectáculos que respondían a los intereses del régimen: "...idea que venía calentándose desde tiempos de la II República, pero que no cuajó hasta 1939. El precedente de un Teatro Nacional de la Falange, que durante la guerra, y bajo la dirección de Luis Escobar, hizo representaciones de clásicos al aire libre..." (p.90). El Teatro Nacional de la Falange, con sede primero en Teatro Español y después en el teatro María Guerrero, tenía como propósito renovar la escena española, librándola de los autores republicano-marxistas apuntados como nocivos para la nación. Para ello, el Teatro Falangista se valía de obras del Siglo de Oro, como una forma de fomentar los ideales tradicionales de España en oposición a los ideales revolucionarios, considerados como una amenaza a los valores morales y los preceptos católicos. No obstante, vale la pena recordar que había habido otra dictadura en España en el siglo XX antes del franquismo que también ejercía un control riguroso sobre la producción dramática y sus autores, como señala Cramsie,

...al caso de España de 1923 a 1975 – con la excepción de los años que corren del 30 al 36 – vive bajo los regímenes dictatoriales de Primo de Rivera y de Franco. En esta situación política el dramaturgo puede ser encarcelado y/o exilado involuntariamente como son los casos de Unamuno y Valle-Inclán, puede ser condenado a morir en el exilio como Machado, o sufrir la eventualidad de ser asesinado como García Lorca (Cramsie, 1984, p.29).

Como se pudo percibir, el teatro durante la dictadura franquista debería atender a los intereses del régimen, por lo tanto, no podía manifestar los problemas que afectan a la población sometida al silenciamiento. Bernecker argumenta que "En el siglo xx español, la *damnatio historiae* formó parte de los intentos sistemáticos

del régimen franquista de eliminar todo tipo de memoria histórica que no se dejaba encuadrar en la tradición del Alzamiento Nacional del 18 de julio 1936" (2020, p.120). Cualquier dramaturgo que a través de su postura social y producción literaria representase una voz contraria a las aspiraciones del poder dictatorial estaba sujeto a ser duramente punido, incluso con la vida, como ocurrió con Federico García Lorca, asesinado en el inicio da Guerra Civil Española.

Segundo acto: un escritor censurado

Una lectura de la producción literaria de Federico García Lorca, para bien o para mal, suele estar atravesada por cuestiones extraliterarias una vez que en diversos estudios se observa que sus vivencias personales están plasmadas¹ en su arte y que el trágico asesinato debido a cuestiones políticas en su país ha afectado de algún modo la recepción de sus obras.

El escritor granadino es considerado como una de las figuras cumbres de las letras españolas, no solo por su talento literario, sino además por la imagen de un hombre preocupado por la injusticia social² y por la intolerancia ejercida sobre los impulsos naturales. El contexto político que le correspondió vivir fue marcado no solo por la dura experiencia de una guerra mundial y una dictadura militar (de Primo de Rivera), sino además por el nefasto periodo de una guerra civil en su España que culminó con su muerte.

La tierra andaluza donde nació posee una larga tradición de enfrentamiento bélico si pensamos que fue el último reducto musulmán en España en rendirse a los militares cristianos en la guerra por la Reconquista, tras más de siete siglos de dominación árabe (de 722 a 1492 d.C.). En su estudio sobre la versión de los vencidos, López de Coca Castañer apunta que muchos documentos sobre la caída del reino nazarí de Granada como crónicas, obras

1 Algunas obras lorquianas evidencian claramente una relación con personas, lugares y vivencias que tornaran parte de su vida y entorno, como atesta su hermano Francisco García Lorca: "*La zapatera prodigiosa* podría ser la proyección literaria del carácter de Fuente Vaqueros, y *La casa de Bernarda Alba*, la de Valderrubio. Es más, algunos extravagantes personajes que en esta última obra se mencionan de Valderrubio proceden, podríamos decir, históricamente" (1981, p.20).

2 Francisco García Lorca nos presenta en su libro algunas declaraciones de su hermano que confirman ese su interés: "En este mundo yo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada de la nada se les niega" (O.C., II, p.1036). (...) "A veces, cuando veo lo que pasa en el mundo, me pregunto: ¿Para qué escribo? Pero hay que trabajar...Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto! ¡Protesto! ¡Protesto!" (O.C., II, p.1041)". (García Lorca, 1981, p.412-413).

literarias, textos jurídicos, entre otros: "...subrayan que la guerra contra Castilla fue también una guerra civil. Estas fuentes muestran las dudas y vacilaciones de los vencidos, obligados a escoger entre la emigración al Magreb o la permanencia en Granada como mudéjar" (López de Coca Castañer, 2005, p.33). Teniendo presentes las diferencias entre la guerra de la Reconquista y la Guerra Civil del siglo pasado, durante el franquismo los republicanos en toda España también se vieron obligados a emigrar o a someterse al modelo impuesto por el vencedor. Coincidentemente, algunos conflictos políticos entre conservadores y progresistas que luego van a acentuarse en las primeras décadas del siglo XX, también se manifestaban en la Andalucía decimonónica. Conforme Cepeda Adán, desde 1868 en esa región ya se confrontaban dos bandos rivales en las elecciones: "Los ideales difusamente progresistas dominaban en el artesanado y pequeños burgueses de las ciudades con ciertos aires de socialismo que se extendía al campo frente a los conceptos férreamente conservadores de los grupos mejor situados" (1981, p325). Como hemos señalado, nuestro escritor nace en el umbral de dos siglos, y de cierta manera la dualidad que le correspondió vivir en su época (libertad y opresión; tradición y vanguardia...) se puede observar en su creación artística (vida y muerte; andalucismo y universalismo; culto y popular...).

Los estudios que discurren sobre *La casa de Bernarda Alba* son diversos e indican múltiples modos de acercamiento y análisis a esa obra. Ello no significa que a nivel de lectura se haya tocado el fondo, ni tampoco que ya no existan en ella capas que guardan contenidos nuevos a ser revelados. Investigar su relación con el contexto socio-político de la España franquista, dando énfasis a la incidencia de la censura, es un terreno que merece la pena volver a visitarlo. A nuestro modo ver, esa perspectiva es una de las vías que permite ampliar la mirada sobre este estudiado texto lorquiano, sin olvidar que no se puede encasillar bajo una visión reduccionista de mero reflejo de la realidad concreta. Ello no cabe, sin duda, si tomamos en cuenta que *La casa...* ha sido escrita antes del franquismo, por lo tanto, lo que se podría decir es que, de algún modo, predice lo que pasará en España en los años que siguen a su escritura.

Al hacer una búsqueda de estudios sobre la presencia de la censura teatral en la producción dramática lorquiana, en especial sobre *La casa de Bernarda Alba*, encontramos el ensayo del profesor Hans-Jörg Neuschäfer que aporta algo

en ese sentido al presentar en el primer capítulo un apartado intitulado "El síndrome de *Bernarda Alba* (1936) o: la anticipación del sistema franquista". Como el propio subtítulo ya apunta, el autor considera que esa última obra lorquina logra plasmar lo que inmediatamente se vivirá en España a los finales del primer tercio del siglo XX, aunque Federico hablaba del pasado "...parece una anticipación de las condiciones de vida futuras, mientras que para el propio Lorca, al igual que sus obras ya comentadas, debió suponer más bien una confrontación con el pasado" (Neuschäfer, 1994, p.38).

Otro trabajo que se dedica a analizar la censura teatral sobre la obra que nos ocupa es una publicación de Diego Santos Sánchez en que examina algunos informes censorios sobre ese texto lorquiano. "Si bien la calidad literaria ha llevado el texto a ser el más conocido del autor, generando una mayor difusión en la sociedad (...) es de suponer que la censura teatral haya sido más cautelosa con éste que con otros textos, al tratarse de uno de los iconos de la cultura de la República" (2009, p.114). Acerca de la relación entre *La casa* con el contexto político español Syntia Alves reflexiona que esta última obra lorquiana hace una referencia más directa a la realidad de España bajo la amenaza del franquismo: "A identificação simbólica da casa com o cárcere pode ser vista como uma referência também à Espanha às vésperas da guerra civil que assassinou Lorca e que deu início à ditadura do General Franco" (Alves, 2013, p.14).

La casa de Bernarda Alba es la última obra escrita por nuestro autor y con el estallido de la guerra civil en el mismo año que fue concluida (1936), su estreno solo fue posible en tierras lejanas de la España franquista –será en Buenos Aires con la Compañía de Margarita Xirgu en 1945. Nel Diago comenta que el mundo artístico porteño ya tenía estima por García Lorca y la actriz Margarita Xirgu puesto que la compañía de la directora catalana había presentado *Yerma* y *Doña Rosita la soltera* en la capital Argentina en 1937. El estreno mundial de la obra póstuma de Federico tuvo gran repercusión en América y en la prensa bonaerense: "La crítica porteña se hizo eco de su éxito y se refirió a la aceptación unánime de la puesta en escena protagonizada por la compañía de Margarita Xirgu, aludiendo a la estrecha relación que García Lorca mantuvo con la escena argentina..." (Diago, 2012, p.466).

En una búsqueda por comprender la incidencia de la censura sobre ese texto

de Federico se pueden identificar fragmentos en que la casa de Bernarda está relacionada con un lugar de encierro: "En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle." (García Lorca, 2012, p.559); "¡Ya me ha tocado en suerte este convento!" (p.576); "¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada" (p.566); "La vieja. ¿Está bien encerrada?" (p.552); "¡Encerradla!" (p.569); "¡Aquí se acabaron las voces de presidio!" (p.600); "¡Déjame salir, Bernarda! (p.569)". Por lo tanto, el ambiente claustrofóbico y de aislamiento que impera en ese hogar puede ser comparado, tomando en cuenta sus diferencias, a las cárceles donde pasan a vivir los presos políticos durante el régimen franquista, local donde encontraron la muerte como pasó como la hija menor de Bernarda. Sostiene Busette que "Las condiciones descritas en la casa de Bernarda, que estallaron con tal violencia, parecen extrañamente relacionadas con las existentes en España, que acabaron en gran matanza" (1971, p.105).

Algo que también merece la pena subrayar es que en la casa de Bernarda sus habitantes están sometidas a un estado de vigilancia constante: "¡Aquí no se vuelve a dar un paso que yo no sienta!" (García Lorca, 2012, p.585); "Mi vigilancia lo puede todo" (p.593); "¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais adónde voy!" (p.573); "Me sigue a todos lados" (p.574). Ello se asemeja al contexto político en que vivió la población española con el fin de la guerra civil en 1939, en especial, con el advenimiento del aparato burocrático de la censura que pasa a regular la producción escrita, vigilando los textos escritos y prohibiendo a los que supuestamente manifiestan ideologías contrarias al régimen. Muñoz Cáliz presenta un fragmento del preámbulo de la Orden de 15 de julio de 1939, cuando se crea la Sección de Censura, en el cual se dice: "En distintas ocasiones ha sido expuesta la necesidad de una intervención celosa y constante del Estado en orden a la educación política y moral de los españoles..." (2005, p.36). En el país había una mirada controladora de los militares sobre la población civil, lo que se extendía entre vecinos, amigos y familias, como la de *La casa...* donde la vigilancia e intervención constante sobre los otros individuos se justifica en nombre de una supuesta orden moral.

En la casa de Bernarda, como una antesala de lo que está preste a ocurrir en España, se vive bajo un orden indiscutible que no acepta ningún tipo de negociación como lo explicita Bernarda: "Aquí se hace lo que yo mando"

(García Lorca, 2012, p.559); "Tú no tienes más derecho que a obedecer" (p.585) se lo dice a su hija, mientras Pepe ronda la casa. Por tanto, el embate que se instaura delante de la dura represión se materializa en forma de lucha entre opresor y oprimido, lo que corresponde a un clima de guerra, como lo manifiesta la anciana María Josefa: "A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra" (García Lorca, 2012, p.595). Se podría hacer una analogía entre la voz autoritaria de Bernarda con la voz dictatorial de Franco que, al poner en vigor el estado de guerra, imponía su voluntad sobre los demás, exigiendo total obediencia. Aunque es posible identificar en el comportamiento conservador de Bernarda un rasgo particular de la cultura andaluza, todo eso mantiene una relación estrecha con una cuestión de uso de autoridad que afectará todo el país, como observa Neuschäfer: "A pesar de que la acción se desarrolla en la periferia en el atrasado sur concretamente, parece ser que se alude a algo central. Lo que se presenta como un problema parcial es en realidad un problema general" (1994, p.42).

Nuestro escritor fue asesinado y tuvo sus obras silenciadas por cuestionar los tabúes, los prejuicios, el fanatismo, entre otras formas opresoras que actuaban tanto sobre las mujeres españolas –como se evidencia además de *La casa de Bernarda Alba*, en *Yerma* y *Bodas de sangre*–, como sobre otros grupos marginalizados como apunta Francisco Umbral en su estudio: "poeta maldito, veamos esquemáticamente de qué modo su trayectoria vital corresponde a esa figura. Basta para ello con apuntar que Lorca es el cantor de las tres grandes razas postergadas de nuestra civilización: los gitanos, los negros y los homosexuales" (1970, p.13).

Al buscamos encontrar más paralelismos entre la obra en cuestión y la dictadura española franquista reconocemos que existe un tema que asume gran relevancia: el silenciamiento. Gauna Quiroz sostiene que "el arte posee el potencial de una memoria dinámica que permite reconducir a los individuos mediante narrativas que mencionan escenas y personajes olvidados, confrontando al silencio que se impuso sobre ese discurso" (2024, p.7).

Tercer acto: el silenciamiento

Durante los casi cuarenta años que Francisco Franco se mantuvo en el

poder, la sociedad española estuvo privada no solo de sus derechos políticos, sino además de expresar libremente su pensamiento. Como muestra la historia, el silenciar ha sido una estrategia recurrente del régimen franquista para evitar la propagación de ideas contrarias a su proyecto político. De manera semejante, en *La casa de Bernarda Alba*, a los miembros de esa familia les priva no solo de sus derechos individuales, sino además de la posibilidad de emitir sus opiniones.

Es fundamental remarcar que el personaje de Bernarda Alba, alegoría de toda forma de opresión, cuando entra en escena en el inicio de la obra, la primera palabra que dice es “¡Silencio!”. Lorca finaliza su texto con esa misma palabra cuando se escucha otra vez a la madre ordenar: “Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!” (García Lorca, 2012, p.604). La relevancia dada a ese término por el autor en su obra es un dato que requiere una reflexión más profundizada, como ha hecho Neuschafer al comentar: “Bernarda Alba establece dentro del ámbito de sus competencias domésticas lo que el estado franquista implantará poco después en todo el país: el control oficial de la comunicación, el régimen de censura” (1994, p.41).

Al averiguar la incidencia de la censura sobre los medios de comunicación durante el régimen militar del “caudillo”, principalmente, sobre el teatro, se nota que García Lorca, aunque haya escrito sus obras teatrales antes de la dictadura franquista, ha sido uno de los dramaturgos españoles víctimas de la persecución censoria.

Cuando pensamos en la figura pública de Lorca, existen estudios que abogan la idea de que era “apolítico”, como podemos ver en el fragmento de una crónica publicada en octubre de 1936, tras su asesinato, por J. Gonzales Bayón en que afirma que, a diferencia de Rafael Alberti, cuya obra estaba comprometida con la República, lo que le movía a escribir a Federico era la defensa del pueblo: “...su alto grado de bondad le impidió colocarse frente a los que consideraba culpables de la miseria y atraso que vivía España. Esta condición no le permitió adoptar la posición de Rafael Alberti, por quien él sentía admiración que muchas veces se hizo pública” (apud, Alves, 2013, p.37). Dámaso Alonso refuerza esa idea de apolitismo en Lorca al afirmar que él había declarado: “Yo nunca seré político. Yo soy revolucionario, porque no hay verdadero poeta que no sea revolucionario” (apud Castillo Lancha, 2008, p.554-555).

Por otro lado, encontramos los que consideran que Federico ejercía una función política, a ejemplo de García Jamarillo al afianzar que Lorca no solo estaba inclinado a los ideales democráticos republicanos, sino además que la difusión de su apolitismo era utilizado con fines ideológicos al servicio del régimen de Franco que buscaba negar que su muerte, ante la repercusión internacional, tuvo motivaciones políticas: "Es un acto irresponsable a estas alturas seguir queriendo despolitizar su muerte y disculpar al fascismo con turbios asuntos familiares, reduciendo el crimen a mero ajustes de cuentas provincianos" (García Jamarillo, 2017, p.4). En seguida, contrapone uno de los argumentos utilizados por los partidarios del apolitismo en nuestro dramaturgo: "...la vieja creencia de que el arte debe ser una cosa y la política otra, idea en la idea en un primer momento creyeron los propios poetas del 27, sin sospechar que, al poner en marcha la más puras de las estéticas también estaban de algún modo haciendo política" (p.7).

Sin entrar en ese debate, ni tampoco encasillarlo con una etiqueta de izquierda, centro-izquierda o simplemente de un liberal, consideramos que García Lorca ha logrado demostrar su compromiso con las transformaciones sociales a través de sus obras al hablar de problemas universales como la represión cultural en oposición a la libertad individual. Su revolución no ha sido con armas, sino con la escritura, por tanto, será en el campo artístico, como escritor, y no como un militante partidario, que su nombre entrará en la historia. No obstante, la prueba de que existe un inevitable vínculo de su arte con los cambios políticos es que durante el franquismo sus textos fueron silenciados como mecanismo de coerción. Respecto a ello, comenta Castilla:

Desde 1939 había sido tabú hablar de García Lorca en España. De la misma manera que el poeta había sido víctima de la represión al iniciarse la guerra, su obra lo era en la postguerra de la represión intelectual y la censura. En la década de los cuarenta, su escritura era descartada de librerías y centros de enseñanza, e incluida en la lista de autores proscritos por el Régimen. Sus obras de teatro eran, virtualmente, vedadas por la política franquista y excluidas de los escenarios españoles" (Castilla, 1999, p.240).

El silencio impuesto en el mundo ficcional de *La casa de Bernarda Alba* será proyectado al mundo real cuando el general Francisco Franco asume el poder, haciendo de la censura un instrumento que legitima la prohibición de textos como ese de Lorca que, como hemos comentado, tuvo que esperar casi tres décadas para estrenar en España. ¿Por qué esa obra tardó tanto en ser vista en

un escenario español? Para Syntia Alves:

O teatro lorquiano tem como alvo preferencial o maior inimigo das liberdades individuais: as instituições. Assim, o dramaturgo cria a casa de Bernarda no exagero da falta de liberdade e da opressão, reproduzindo o discurso e a moral da sociedade e do controle institucional que, na década de 1930 na Espanha, encontrava uma oposição tão forte quanto a imposição das normas (Alves, 2013, p.14)

En otras obras trata de temas tabúes como el homosexualismo y el deseo erótico del cuerpo femenino, lo que incrementa la imagen de un autor transgresor de las normas. También contraría a la iglesia católica cuando cuestiona la institución sagrada como el matrimonio y la familia al exponer el tema del adulterio en sus conocidas piezas de teatro. El modelo social fundamentado en el patriarcado igualmente es puesto en tela de juicio al dar protagonismo a la voz femenina en sus últimos textos donde se destacan mujeres aguerridas como Mariana Pineda, indomables como Adela e impulsivas como la Novia. Al hablar sobre memorias subterráneas y mecanismos de censura, Gauna Quiroz advierte que "La censura surge como respuesta de los grupos hegemónicos que sostienen la existencia de una memoria única, apartando a otras memorias de los espacios de consagración" (2024, p.37).

Cuando pensamos en el silencio presente en tanto en *La casa...* como en sociedad española durante el franquismo, merece la pena considerar que la censura tiene como característica no solo el control sobre lo que puede ser dicho, sino además sobre lo que debe ser oído. Decir que el silenciamiento es un instrumento violento, es algo por descontado, una vez que manipula la producción y difusión cultural en su momento, pero que logra afectar las generaciones futuras. La estrategia utilizada es, por un lado, silenciar las voces existentes que son disonantes con los intereses ideológicos del gobierno; por otro, fomentar la creación de otros discursos artísticos que deben ser oídos puesto que son consonantes con el régimen. Conforme Blas, la tarea de censura "no es solamente eventualmente prohibitiva sino también autorizadora. (...) la función de lo permitido – lo que se puede leerse –, independientemente de su contenido, es solapar lo que prohíbe o se ha hecho inaccesible – lo que no puede leerse" (1999, p.287).

Si consideramos que su primero texto teatral lorquiano ha sido *Comedieta teatral* de 1917 y el último *La casa de Bernarda Alba* de 1936, veremos que su producción dramática tuvo menos de dos décadas de existencia, silenciado su

proceso de creación artística antes de que cumpliera los 40 años de edad. Sobre su muerte todavía hoy día existe una historia de silencio puesto que no se sabe concretamente el día que fue muerto, cómo fue asesinado y dónde están sus restos mortales, por lo tanto, el tema del silenciamiento tratado de forma explícita en su obra final se confunde con su propia historia de su vida.

Un artista con la sensibilidad y conciencia de Federico García Lorca, que luchaba por el amor sin prejuicios, los derechos de los excluidos y la libertad de ser humano, no podía seguir vivo en un mundo ultraconservador, injusto y opresor de la España con el franquismo. Al menos, si se puede encontrar algo de positivo es ese acto cobarde, su asesinato evitó que viera y viviera la trágica experiencia de una Guerra Civil en su país y la barbarie humana de la II Guerra Mundial.

REFERÊNCIAS

- ABELLÁN, M. L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.
- ALVES, S. García Lorca anunciando a Guerra Civil Espanhola. *Revista Contemporânea*. ano 3, n.4, 2013, v.2, p.1-18.
- BERNECKER, W L. La memoria histórica en España: un pasado más actual que nunca. *Versants*, v.67, n.3, 2020, p.119-141.
- BLAS, J. A. de. El libro y la censura durante el franquismo: un estado de la cuestión y otras consideraciones. In: *Espacio, tiempo y forma*. Serie V, Historia Contemporánea, Número 12, 1999, p.281-301.
- BUSETTE, C. *Obra dramática de García Lorca: estudio de su configuración*. Madrid: Anaya, 1971.
- CASTILLA, A. "Diez años de teatro universitario en España y América (1958-1968)". In: GARCÍA LORENZO, L. (ed.) *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999. p.235-278.
- CASTILLO LANCHÁ, M. El teatro de García Lorca y la crítica. *Colección Estudios del 27* número 18. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2008.
- CEPEDA ADÁN, J. Historia de una decadencia: Andalucía 1830 – 1900. Análisis, apunte bibliográfico y líneas de investigación. *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*. Vol 2. Universidad Complutense de Madrid: 1981. p.321-337.
- CRAMSIE, H. F. *Teatro y censura en la España franquista*. New York: Peter Lang Publishing, 1984.
- DIAGO, N. El estreno de *La casa de Bernarda Alba* en la prensa argentina de la época. *Anales de literatura española contemporánea*, v.37, n.2, 2012, p.445-467.
- DÍEZ PUERTAS, E. La institución de la censura teatral franquista (1938-1941). In: *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*. No. 34, 2009, p.371-386. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3016809> Consultado en: 6 de abr. 2021.
- GARCÍA JARAMILLO, J. El compromiso político de Federico García Lorca. *Álabe*. n. 15, enero-junio 2017. p.1-22.
- GARCÍA LORCA, F. *Teatro Completo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.
- GARCÍA LORCA, F. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- GAUNA QUIROZ, J.J. Memorias subterráneas y mecanismos de censura: Exposiciones de arte, 'El Tercer Mundo' en Venezuela y 'Queermuseu' en Brasil. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v.32, p.1-47, 2024.
- GIBSON, I. *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta, 2009.

- LOPEZ DE COCA CASTAÑER, J. H. La conquista de Granada: el testimonio de los vencidos. *Norba. Revista de Historia*. v.18. 2005. p.33-50.
- MARTOS, M. La censura (1938-1978), otro elemento de la vida teatral. In: *Rilce-Revista de filología hispánica*. v.18, n.2, 2002, p.257-274.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por los censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. El teatro silenciado por la censura franquista. *Per Abbat: Boletín filológico de actualización académica y didáctica*. n.3, 2007, p.85-96.
- NEUSCHAFER, Hans-Jorg. *Adiós a la España eterna*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- OLIVA OLIVARES, C. Teatro y sociedad en la España del siglo XX. In: *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX*. Coruña: Universidad de Coruña, 2001. p.77-99.
- SANTOS SÁNCHEZ, D. El teatro de Lorca y la censura franquista: La casa de Bernarda Alba. *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*. Vigo: Editorial Académica del Hispanismo, 2009. p.113- 124.
- UMBRAL, F. *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1970.
- VIEITES, M. F. Teatro y memoria: algunas claves para una intervención social crítica. *Prospectiva* n.28 Cali July/Dec. 2019. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/5742/574262595015/html/>. Consultado en 20 jun 2026.

The House of Bernarda Alba by Federico García: silencing and censorship in theatre

ABSTRACT

This text seeks to contribute to the discussion on the relationship between history and literature, as well as freedom and state control, by studying the impact of Francoist censorship and, consequently, the silencing of a play by Federico García Lorca (1898-1936). We have chosen his dramatic production *The House of Bernarda Alba* (1936), because, on the one hand, it is the last play written by this Granada-born writer before being murdered by Franco's regime, and on the other, because it is a text that suffered the censorship imposed by the military dictatorship for decades - its premiere in Spain only occurred in 1964. Rescuing this event, which occurred in the last century, in the time of memory is important because it becomes a fertile ground for social reflection and historical awareness today. To support our study, we turn to researchers on the subject such as Muñoz Cáliz (2005, 2007); Bernecker, W.L. (2020); Gibson, I. (2009); among other authors.

PALABRAS CLAVE:

Federico García Lorca
Censorship
Francoist dictatorship
Spanish theatre
Historical memory
History and literature

SUBMETIDO: 10 de março de 2026 | **ACEITO:** 8 de abril de 2025 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2025. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
