

Hala, Arnold

Doña Rosita la soltera: drama individual y social

Études romanes de Brno. 1975, vol. 8, iss. 1, pp. 113-140

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112985>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LITTÉRATURE

DOÑA ROSITA LA SOLTERA: DRAMA INDIVIDUAL Y SOCIAL

ARNOLD HALA

A raíz del estreno de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, Federico García Lorca declaró en una entrevista periodística: „He querido que la más pura línea conduzca mi comedia desde el principio hasta el fin.“¹ Consideramos esta declaración del autor muy importante por revelarnos, entre otras cosas, que su intención al escribir el drama era construir una estructura dramática, cuyos planos y otros elementos estructurales obedecieran a un solo principio organizativo. Como se trata de una estructura dramática, aunque entra en ella muchos elementos líricos, este principio organizativo que dé unidad a toda la obra sería necesariamente un conflicto dramático.

A primera vista parece obvio que el eje de la acción de la obra — esta línea que Lorca ha querido pura — es el conflicto circunscrito al mundo interior de la protagonista, este personaje tan humano y profundo de doña Rosita que vive a lo largo de los tres actos de la pieza un hondo e intenso drama interior y que eclipsa a todos los demás personajes. También el tenue hilo del argumento parece comprobar esta idea: El novio de Rosita se marcha a América para ayudar a sus padres a labrar sus tierras. Antes de partir, promete a Rosita volver un día para casarse con ella, y ésta, a su vez, le promete esperar. Rosita, fiel a su amor, va esperando años y años, cerrando los ojos ante el curso inexorable del tiempo y rechazando los consejos de los suyos de anular el noviazgo y casarse con otro. Al cabo de más de veinte años de vana espera dolorosa, casado su novio allá en la lejanía, no puede ocultarse más la dura realidad de ser ya vieja, de tener la esperanza muerta, de no poder ya evitar la triste suerte de mujer solterona. A lo largo de la obra no se le presenta al público ni un solo choque abierto de fuerzas opuestas que encierre en sí dramatismo escénico. Rosita se entera de la partida de su novio fuera de la escena; durante su prolongada espera no da salida al fuego que la quema por dentro y sólo escasas palabras, actitudes y ademanes que se le escapan espontáneamente dejan entrever el drama que vive su alma; la noticia de la traición que ha cometido su novio le llega en el período ideal que media entre el segundo y el tercer acto; es en el mismo período que se da cuenta de modo definitivo de su fracaso vital. Incluso el título de la obra parece orientar al público ante todo al personaje de doña Rosita y a su drama interior.

Otro eje dramático podríamos encontrar en el conflicto entre la actitud volitiva adoptada por doña Rosita para proteger su esperanza, y el curso implacable del tiempo. En cada uno de los tres actos de la obra, Rosita pasa en la escena sucesivamente por los tres estadios de la vida de la rosa, que se

¹ *Una gran solemnidad teatral en Barcelona*, Crónica, Madrid, 15 de diciembre de 1935. Citado por Marie Laffranque, *Federico Garcia Lorca. Déclarations et interviews retrouvées*, Bulletin hispanique; LVIII, 1956, pág. 341.

destacan en el poema que el tío de la protagonista recita en el primer acto y en el cual se evoca la *rosa mutabilis* que nace y muere con el día. En su última consecuencia, vanos son los esfuerzos de la protagonista por sustituir el tiempo externo, superior a la voluntad del hombre, por un tiempo interior estático. Rosita fracasa en esta lucha suya en un momento entre el segundo y el tercer acto, y en el último acto se sienten sólo ecos de los combates pasados. La vida de doña Rosita se nos presenta como una larga espera sin fruto. En un lugar oportuno vamos a mencionar aún otros argumentos — basados tanto en el plano temático como en la composición de la obra — que parecen corroborar la hipótesis de que el conflicto principal se relaciona con el tema del tiempo.

Veamos ahora brevemente como caracterizan *Doña Rosita la soltera* algunos críticos, historiadores y ensayistas literarios que se ocupan de la producción dramática de Federico García Lorca, qué rasgos característicos subrayan como los más significativos. Así, para François Nourissier, *Doña Rosita* (...) es el poema amargo del tiempo y del amor infeliz. La infelicidad del amor de Rosita consistiría en no ser respondido y en no encontrar ella otro escape debido a su decisión voluntaria que causa su dolor interior y su fracaso final. Para Guillermo Díaz-Plaja, *Doña Rosita* es una profunda historia de dolor psicológico. Para Francisco Umbral, es „un drama del tiempo“. Y un poco más adelante: „Doña Rosita es (...) un puro anhelo de masculinidad. Un largo quejido sexual.“ Menciona también el tema social, pero considera éste y el tema del tiempo como laterales, subordinados al tema principal que sería la llamada al hombre. Angel del Río habla de una „comedia psicológico-poética“. Juan Chabás califica la obra como „una dramática viñeta de costumbres, en la cual se dibuja con perfiles de angustia la congoja de la soltería“. Daniel Devoto opina que el paso del tiempo es la esencia misma de la obra y, en otro lugar, que el tiempo es el único protagonista.²

No cabe la menor duda de que la mayoría de estas aserciones son exactas.³ Todos estos calificativos podemos aplicarlos al penúltimo drama conocido de Lorca, teniendo la seguridad de no alejarnos demasiado de la verdad.

² François Nourissier, *F. García Lorca*, L'Arche, París, 1955, págs. 79, 90 y 125.

Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*. Espasa Calpe, Madrid, 1961, pág. 215.

Francisco Umbral, *Lorca, poeta maldito*. Biblioteca nueva, Madrid, 1968, págs. 224—225. Angel del Río, *Historia de la literatura española*. Holt, Rinehart and Winston, New York, 1967, vol. II, pág. 341.

Juan Chabás, *Historia de la literatura española*. Editorial del Ministerio de Educación, La Habana, 1962, pág. 371.

Daniel Devoto, „Doña Rosita la soltera“, *estructura y fuentes*. Bulletin hispanique, LXIX, 1967, págs. 409 y 416.

³ Sólo la afirmación de Francisco Umbral no se nos presenta aceptable en su totalidad. Nos parece que insiste demasiado en el aspecto sexual. Sería cerrar los ojos ante la realidad no viendo su existencia en una gran parte de la obra dramática y poética de Lorca. Mas recalcándolo tanto con respecto a *Doña Rosita la soltera*, Umbral nos parece adoptar el mismo estrechísimo ángulo de visión que sirvió a Gonzalo Torrente Ballester para condenar una parte de la obra lorquiana por presentar „exclusivamente pasiones casi puramente animales“. Valoración negativa que seguramente no responde al criterio de Umbral. (Véase Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, vol. I, págs. 321—322. — Los subrayados son de Torrente Ballester.) Al lado del innegable anhelo que menciona Umbral, nosotros vemos en la contextura psíquica de la protagonista también un anhelo de índole diferente, no menos importante, profundo y sinceramente vivido, como trataremos de mostrar más adelante.

Mas, ¿cuál de estos temas (conflicto interior; tiempo; costumbres) le da unidad a la obra en todas sus partes? ¿Cuál es la más pura línea de que habla Lorca?

En vista del problema que nos hemos planteado, podríamos, a primera vista, dejar de lado el costumbrismo. En una obra de corte costumbrista difícilmente encontraríamos una pura línea unificadora, tendiendo en tales obras todo a la divergencia formal, a una heterogeneidad, al mosaico, a cierto amorfismo apenas atenuado por un argumento, una acción, conflictos de menor importancia para la estructuración. Estos no suelen ser más que pretextos para una descripción. Mas como en *Doña Rosita la soltera* — este „poema granadino del novecientos“, como la subtítulara Lorca — los elementos que constituyen la esencia o la materia del costumbrismo tienen un amplio espacio, consideramos útil prestarles atención.

Se traducen las costumbres granadinas en los decorados y en los vestidos. Encuentran su expresión en el lenguaje de que se sirven muchos personajes: plástico y lleno de savia popular (el ama); pedantesco y presuntuoso (el catedrático de economía); amaneramientos afectados, hechos aún más ridículos por el uso simultáneo de popularismos (la madre de las solteras: „con sumo gusto y fina voluntad“, „no nos podemos extralimitar“, conjuntamente con „siempre estoy con el tole-tole“ o „está ya muy visto“); lenguaje poético a la „fin de siglo“ (una parte de la despedida lírica de los novios al final del primer acto); popularismos de uso corriente (el ama, la tía, a veces Rosita y otros).⁴ En resumen, lenguaje variadísimo y andalucísimo. Se habla en la escena de las melodías entonces en boga, hoy casi todas olvidadas (*Viva Frascuela!*, la barcarola de *La fragata Numancia*, el vals de las rosas). Se mencionan -y consumen- golosinas de la época. Se mencionan -y muestran- los trabajos de bordado de la época. En varios lugares de la obra suenan campanas de diversas iglesias granadinas, siempre identificadas por alguien en la escena. Se nos presenta, en un aparente intermedio, lírico, fino y gracioso, el lenguaje de las flores y se mencionan otros sistemas de gestos, a los cuales recurrían muy a menudo los novios de aquella época, los cuales podían hablarse muy poco⁵ — el lenguaje del abanico, el lenguaje de los guantes, el lenguaje de los sellos. Algunos episodios parecen desligarse demasiado de los problemas que hemos hasta ahora señalado como centrales, es decir, el conflicto interior de Rosita y el tema del tiempo: concentran, aparentemente, la atención del público hacia la pintura de la época (las escenas de visitas en la casa, sobre todo las del catedrático de economía y del viejo profesor don Martín y, al fin de las cuentas, también una parte de la escena de celebración del santo de Rosita) y rompen, también aparentemente, la unidad del drama del tiempo y del dolor psicológico. Y, por fin, las figuras que rodean a Rosita — como dice Díaz-Plaja — „han podido ser arrancadas de cualquier comediógrafo de costumbres.“⁷

La lista completa de elementos costumbristas que aparecen en la obra sería

⁴ Citamos los textos de Lorca por *Federico García Lorca, Obras completas*, 1ª edición Aguilar, Madrid, 1954. Las citas a que se refiere esta nota se encuentran en las páginas 1314, 1301, 1305 y 1300 respectivamente.

⁵ Véase la lista de popularismos en *Doña Rosita la soltera*, presentada por Daniel Devoto en el artículo citado, págs. 413—415.

⁶ Véase *Guillermo Díaz-Plaja, op. cit.*, pág. 214.

⁷ *Guillermo Díaz-Plaja, op. cit.*, pág. 216.

mucho más larga. Mas por larga que fuera, no nos daría derecho a calificar la pieza lorquiana como esencialmente costumbrista. Es que los elementos que acabamos de mencionar no tienen fin en sí mismos sino que cumplen función dramática. Por el lenguaje de que se sirven los distintos personajes, quedan éstos caracterizados tanto dinámicamente como estáticamente. Compréndanos bien: Entendemos por caracterización dinámica en una obra dramática la que le permite al público ver con mayor claridad la función que el personaje respectivo cumple en el entramado dramático, en la acción, en el conflicto. Mientras que la caracterización estática sería la que subraya elementos líricos, o descriptivos, o reflexivos, etc., siempre que se presenten con cierta autonomía respecto a la armazón dramática. Así, el lenguaje del ama, tan expresivo en su robustez de savia popular, no sólo determina la categoría social a que ésta pertenece, sino también, por su sabiduría y espontaneidad popular, la contrapone al mundo de la burguesía provinciana y provincial, hecho de convenciones, prejuicios, tabúes e imperativos enajenantes, de ensalzamiento tiránico de pseudovalores, en cuyo nombre se aísla, reprime y hasta acosa a los seres que sienten una honda necesidad de vivir de acuerdo con la ley de la naturaleza. Es exactamente este mundo que lleva a doña Rosita a su fracaso final. Huelga decir que el personaje del ama, concebido de esta manera, no se debe considerar sólo como una figura sacada de una comedia de costumbres. Su función dramática en la obra resulta bien clara: en un mundo dominado por la mentira de toda clase dice en voz alta la verdad, tal como ella la ve, verdad desatendida hasta que es demasiado tarde. Da un toque de alarma, también desatendido, en un ambiente inerte, de falsa tranquilidad.

Ejemplos comprobantes pueden encontrarse en toda la obra. Citemos por lo menos algunos:

Invectiva contra el exceso de atención a la belleza gratuita, yerma:

AMA. — A mí las flores me huelen a niño muerto, o a profesión de monja, o a altar de iglesia. A cosas tristes. Donde esté una naranja o un buen membrillo, que se quiten las rosas del mundo. Pero aquí... rosas por la derecha, albahaca por la izquierda, anémonas, salvias, petunias y esas flores de ahora, de moda, los crisantemos, despeinados como unas cabezas de gitanillas. ¡Qué ganas tengo de ver plantados en este jardín un peral, un cerezo, un kaki!

(Págs. 1260—1261.)

Llamada al uso natural de las facultades humanas:

AMA. — Como decían en mi pueblo:

La boca sirve para comer,
las piernas sirven para la danza,
y hay una cosa de la mujer...

(Pág. 1261.)

El cuarto verso de la copla, el ama no lo puede pronunciar en voz alta, por indecente. Ella misma lo comenta inmediatamente, como disculpándose: „Son indecencias de los pueblos.“

Y en otro lugar, refiriéndose al novio lejano que le propone a Rosita casarse con ella por poderes:

AMA. — ¡Que venga en persona y se case! ¡„Poderes“! No lo he oído decir nunca. La cama y sus pinturas, temblando de frío, y la camisa de novia en lo más oscuro del baúl. Señora, no deje usted que los „poderes“ entren en esta casa.

(Pág. 1318.)

Confirmación de la superioridad de lazos humanos basados en el contacto y la comprensión, sobre los basados en una cosa tan mítica como la consanguinidad, uno de los pilares de la moral tradicional burguesa, valor amenudo más convencional que natural:

AMA. — Como que yo no creo en la sangre. (...) La sangre corre por debajo de las venas, pero no se ve. Más se quiere a un primo segundo que se ve todos los días, que a un hermano que está lejos.

(Pág. 1268.)

En el trato que se le da al ama en el curso de los dos primeros actos se manifiesta de vez en cuando cierta desatención a otro ser que quiere expresarse. Condicionada aquí, hasta cierto punto, por diferencias de categoría social, emana de la misma fuente — también condicionada socialmente — que la incomprensión de los tíos en el tratamiento a Rosita, que se convierte en una de las causas del mal de su sobrina. Significativa a este respecto — en relación con el ama — nos parece la frecuencia con que se le emiten órdenes de callarse:

TIO. — Es necesario que cuidéis las flores.

AMA. — Si lo dice por mí...

TIA. — Calla. No repliques.

(Pág. 1260)

TIO. — Es preciso que tengáis más respeto por mis plantas.

AMA. — ¿Pero no las respeto?

TIA. — ¡Chist! Sois a cuál peor.

(Pág. 1260)

TIA. — Mujer, sigue limpiando.

AMA. — Ya voy. Aquí no la dejan a una ni abrir los labios. Críe usted una niña hermosa para esto. Déjese usted a sus propios hijos en una choncita temblando de hambre (...) para que le digan a una: „¡Cállate!“; y como soy criada no puedo hacer más que callarme, que es lo que hago (...)

(Pág. 1268.)

AMA. — (...) no me haga usted hablar.

TIA. — Pues cállate.

(Pág. 1287.)

TIA. — ¡No me levantes la voz!

AMA. — (*Alto.*) — Para eso tengo la campanilla de la lengua.

TIA. — Cállate, mal educada!

(Pág. 1290.)

Aún mayor significación contiene esta orden de callarse cuando la tía, después de enterarse de la prevista partida de su sobrino y después de convenirlo de que es su deber, no quiere oír la verdad que el ama le va a decir.

AMA. (*Entra llorando.*) — Si fuera un hombre, no se iría.

TIA. (*Enérgica.*) — ¡Silencio!

(Pág. 1271.)

Más adelante vamos a mostrar qué significado adquiere este trozo de diálogo (¿diálogo de verdad?) al final de la obra, una vez consumado el mal.

También los conjuros, maledicencias o actos de magia de corte folklórico (¿o extraídos directamente del folklore andaluz?) que pronuncia o hace el ama se relacionan directamente con las peripecias del drama de Rosita: han de protegerla de un mal que no se vislumbra todavía, pero que es posible (pág. 1266); han de protegerla de los pretendientes que le harían la vida aún más amarga (pág. 1287); han de castigar la traición del novio (pág. 1272). En los dos primeros actos en que se desarrollan las etapas decisivas de la vida de Rosita, el ama es la única que trata de protegerla y de vengar, por lo menos a través de palabras a que se asigna fuerza mágica, el mal que se le ha hecho.

En el curso del segundo acto, el ama — otra vez la única en la familia — ve con claridad la urgencia de que se dé un cambio esencial a la vida de Rosita. Ve esta verdad y la dice:

AMA. — ¿A usted le parece bien que un hombre se vaya y deje quince años plantada a una mujer que es la flor de la manteca? Ella debe casarse. Ya me duelen las manos de guardar mantelerías de encaje de Marsella y juegos de cama adornados de guipure (...) Es que ya debe usarlos y romperlos, pero ella no se da cuenta de cómo pasa el tiempo. Tendrá el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso liberti en los volantes de su camisa de novia.

(Pág. 1288.)

Y un poco más adelante:

AMA. — A veces me gustaría tirarle un zapato a la cabeza. Porque de tanto mirar al cielo se le van a poner los ojos de vaca.

(Pág. 1289.)

La tía, participante en la conversación, reacciona de modo no ya tan terminante como en el primer acto, lanzando respectivamente dos ataques de defensa:

TIA. — Pero por qué te metes en lo que no te importa?

(Pág. 1288.)

TIA. — Bueno; y punto final. Bien está que la zafia hable, pero que no ladre.

(Pág. 1289.)

Pero la duda provocada por el ama instiga a la tía a hablar con Rosita sobre su problema y a proponerle una solución a su modo. Mas también aquí demuestra una completa incapacidad de entender lo que Rosita siente.

Es en esta escena donde el ama consigue su primera victoria — aunque sólo

parcial — impulsando a la tía a que abandone su falsa tranquilidad y se ocupe con mayor intensidad de la suerte de su sobrina.

En cuanto al tercer acto, consideramos inútil aportar pruebas de que el ama aparece aquí en primer plano, como elemento más activo, esforzándose por sobreponerse a su dolor y aliviar en lo posible el peso del mal ya irremediable. Los rasgos costumbristas de su expresión quedan completamente eclipsados por la función que su humor cumple en las últimas escenas del drama: un contrapunto dramáticamente muy eficaz de la situación desesperante.

Hemos prestado tanta atención al personaje del ama por ocupar ésta un lugar de primer orden entre los demás personajes que se mueven en la escena alrededor de doña Rosita. Mas a este respecto podrían mencionarse aún otras figuras, secundarias esta vez, que parecen no ejercer otra función que la de encarnar tipos pintorescos de la época: el catedrático de economía, la viuda con sus tres hijas solteras, don Martín. Consideramos que también esta óptica sería falsa.

El Señor X no es solamente un tipo pintoresco y, por consiguiente, estático, sino también un elemento dinámico de la estructura dramática. Es sólo a través de este personaje, mejor sería decir a través de la conversación que éste sostiene con el tío de Rosita al principio del segundo acto, que la mayor parte del público se da cuenta del momento histórico exacto en que tiene lugar la acción de la obra. Se señala directamente el momento en que se desarrolla la acción del acto segundo:

El Señor X. — Pues yo siempre seré de este siglo.

TÍO. — El siglo que acabamos de empezar será un siglo materialista.

(Pág. 1283.)

Y en relación con las palabras del ama en la escena siguiente con que se da a saber que hace ya quince años que el novio de Rosita se ha marchado, queda determinado también el momento histórico del acto primero. La obra, en su totalidad, está situada en el tiempo ya por el subtítulo que lleva: „poema granadino del novecientos“. Pero esta indicación resulta un poco vaga en vista de un largo espacio de tiempo que la acción abarca: unos veinticinco años. Pueden orientar al público también los vestidos que responden a las tres épocas evocadas en la obra: los años ochenta del siglo pasado, el principio del siglo veinte, los años inmediatamente precedentes a la conflagración mundial de 1914—1918. Sabemos por declaraciones del hermano del poeta, Francisco García Lorca, que Federico se ha documentado ampliamente sobre el modo de vestir en las épocas respectivas para evocarlas hasta en sus detalles. Pero es de suponer que la mayor parte del público de 1935 no era capaz de captar estas diferencias, por lo menos en lo que respecta las épocas a que se refieren los dos primeros actos, y que era necesaria cierta orientación. Sería ingenuo pensar que ésta sería la única función del personaje del catedrático y de la conversación que sostiene con el tío. El Señor X encarna también un eco granadino de una tendencia que se hacía valer en España a principios del siglo en ciertos sectores de la intelectualidad y cuyo objetivo era despertar al país de su letargo, abriéndole las puertas a Europa. Un eco que se manifestaba por la mera imitación de modelos extranjeros, por la negación completa

de la tradición, por la desatención a la posibilidad y hasta necesidad de renovar la vida granadina partiendo de los valores más puros y auténticos de la tradición andaluza y, sobre un plano más amplio, de la tradición española, capaces de ofrecer nuevos horizontes y dar ímpetu a las aspiraciones más humanas.⁸ Dejemos de lado, por el momento, la gesticulación vacía del catedrático en la cual Lorca pinta con ironía penetrante un fenómeno granadino de la época (¿sólo granadino?, y ¿sólo de aquella época?). Dejemos de lado también el contraste y el choque de dos actitudes vitales extremas, representadas por el catedrático y el mundo cerrado del tío. Limitémonos aquí a constatar que en el personaje del catedrático, Lorca sobrepasa los límites meramente costumbristas, introduciendo en la estructura dramática el momento de ciertos cambios que surgían en la sociedad granadina, momento de efecto más operante para el desarrollo de la línea principal que el elemento de función estética y evocadora que eran los vestidos de la época. Estos cambios, aunque sólo formales, refuerzan la idea del curso del tiempo y entran en contraste con la actitud estética adoptada por la protagonista. Y en último lugar, se relaciona el catedrático indirectamente con la historia anecdótica de doña Rosita, por ser uno de sus pretendientes potenciales, ofreciéndosele así a la protagonista una solución a su situación.

Tampoco las figuras de las tres solteronas y su madre se mueven sólo en el recinto costumbrista. Además de introducirse con ellas por primera vez el problema de la mujer soltera en forma palpable, anticipan la situación en la cual se encontrarán Rosita y su tía en el tercer acto. Cuando en la escena aparecen las dos jóvenes Ayola, Rosita, en aquel entonces ya mujer de mediana edad, en la encrucijada de su vida, oscila entre dos polos. Se siente atraída por la alegría desbordante y la vivacidad de las dos muchachas: dos veces, cuando las Ayola inician una risa incontenible, ésta se comunica a Rosita, que debe hacer esfuerzos por contenerla. Por otra parte, debido a la situación en que se encuentra, adopta ciertos aspectos de la actitud de las solteronas. Como ejemplo puede servirnos la poesía „Lo que dicen las flores“, recitada por las solteronas y Rosita, con corta intervención de la tía y de la madre, sin participación de las jóvenes Ayola. En la poesía, las palabras que distintas flores dicen a una muchacha llena de sentimiento amoroso sustituyen las que la muchacha anhela oír pronunciadas por la boca de un amante; la muchacha escucha la voz de la fuente y de las flores que le dicen lo que no puede oír en la realidad:

Mil flores dicen mil cosas
para mil enamorados,
y la fuente está contando
lo que el ruiseñor se calla.

(Pág. 1311.)

Poco importa, a nuestro parecer, que al lado de sentimientos positivos sugieren algunas flores también sentimientos negativos o fenómenos nefastos: adoración, amor duradero, candor, fidelidad, pasión, esperanza, amistad, fe, suspiros de

⁸ Marie Laffranque ha examinado la base política, económica y cultural sobre la cual se materializaba el afán de renovación en la Granada de fin de siglo, así como el resultado que dio esa tendencia. Véase *Marie Laffranque, Les idées esthétiques de Federico Garcia Lorca*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967, sobre todo las págs. 43—49.

amor, risa, casamiento, por una parte; frialdad, amargura, desprecio, desdén, odio, muerte, por otra parte, al lado de sentimientos ambivalentes, tales como dolor, celos, furor. Por su carácter bipolar, todas estas expresiones de sentimiento son anheladas por una mujer que lleva en sí un fuego amoroso sin objeto definido.

Lorca deja que Rosita intervenga tres veces en la poesía, cada vez de una manera significativa. Los primeros versos que Rosita intercala en el poema son una ligera variante de la primera parte del poema de la rosa del primer acto. La imagen de la rosa abierta, „roja de sangre tierna,“ „tan caliente sobre el tallo, / que la brisa se quemaba,“ tan alta, tan reluciente, se opone por el ímpetu vital que lleva en sí a los versos de blanda melancolía que dicen las solteronas. En su segunda intervención, Rosita repite, con alteraciones otra vez sólo de orden métrico, la parte del símil poético de la rosa en que ésta se evoca en la tarde y en la noche de su vida. Como si presintiera ya el momento en que agonizará su esperanza, surgido en forma de presagio al decirse la segunda parte del poema de la rosa, Rosita une luego su voz a la de las solteronas, para terminar conjuntamente con ellas, en el mismo tono, la poesía sobre el lenguaje de las flores. Si se nos permite expresar nuestra opinión personal, es en esta escena en que el dramatismo lírico de Lorca se eleva a los planos más elevados. Un canto monótono, lleno de nostalgia por lo que pudo ser y no fue, sobre la base del cual se eleva con intensidad cada vez mayor la vibración del corazón humano hasta llegar a su punto culminante,⁹ para pasar luego por un *moderato cantabile* de tono triste hasta un último suspiro „por los cristales del alba“ y disolverse en una nostalgia desprovista de esperanza. Una línea curva, un arco que sigue en el plano afectivo la línea constituyente de la condición humana. Es en este momento que el símbolo de la rosa, tan manido por ser utilizado en la literatura desde el renacimiento hasta nuestros días, adquiere nuevas dimensiones y un indiscutible valor lírico y dramático a la vez.

Don Martín. El pobre profesor don Martín. Poeta fracasado debido a la falta de interés por su poesía y, parcialmente, a las dimensiones reducidas de su vena poética, como lo muestran los versos de su drama que nunca se pudo representar. Por razones económicas no le fue posible realizar otro deseo suyo — ser farmacéutico. Por eso se hizo profesor, para ver, al final, su vida frustrada. También él rebasa el marco costumbrista siendo su destino en cierto sentido paralelo al de Rosita: ha muerto prematuramente, mucho antes de su muerte física. Y, insistimos en eso, como víctima de las mismas fuerzas que han roto la vida de Rosita.

Si hemos conseguido a través de estas breves consideraciones poner en duda que el costumbrismo, o la evocación irónica de las costumbres granadinas, constituyan la propia base de la obra, cabe preguntar si es el tema del tiempo el que forma el eje de *Doña Rosita la soltera*.

Al lado de lo que hemos señalado respecto al tema del tiempo en la introducción a este artículo, hay que mencionar también el hecho de que Lorca aprovecha para el desarrollo de la acción el tiempo ideal entre los distintos actos.

⁹ Véase la gradación de tanta fuerza lírica: *abierto — roja de sangre tierna — tan caliente (. . . .) que la brisa se quemaba — ¡tan alta! — ¡cómo reluce! — y, como punto culminante de tanta fuerza condensada, el verso quebrado: ¡Abierta estaba!*

Lo ocurrido en esos períodos es evocado, por lo general brevemente — excepto el tercer acto — por el ama, la tía y Rosita. También los cambios sociales, por cierto procesos que se desenvuelven en un período más o menos prolongado, se realizan entre los actos, y en la escena Lorca nos muestra, apoyándose en una amplia documentación, algunos rasgos característicos para tres momentos diferentes: 1885, 1900, 1911.¹⁰ El empleo de este recurso dramático permite al autor guardar la continuidad natural del curso del tiempo y ponerla en contraste con la fictiva discontinuidad en que se refugia Rosita. Lorca recalca el curso natural del tiempo también por otro recurso dramáticamente eficaz, introduciendo en la escena durante el segundo y el tercer acto personajes que tienen la misma edad que tenía Rosita en el acto primero: son las Ayola en el segundo acto y el hijo de una de las manolas en el tercer acto. Estos personajes tienen todavía mucho tiempo por delante y por eso forman contraste con la protagonista. Tampoco podemos pasar por alto el hecho de que el problema del tiempo constituye un tema muy frecuente en la obra poética y dramática de Lorca ya desde sus inicios literarios y que su drama *Así que pasen cinco años*, terminado en 1931, o sea sólo cuatro años antes de la terminación de *Doña Rosita la soltera*, enfoca el problema del hombre sujeto al curso implacable del tiempo.

Sin embargo, en la composición de la obra que estamos examinando aquí, Lorca ha utilizado un recurso muy significativo que no hay que desatender. Es el hecho de que el primer acto constituye en sí un drama completo. Contiene los tres elementos básicos de una obra dramática: exposición, colisión, desenlace. La exposición se extiende hasta el momento en que entra en escena el novio de Rosita; la colisión — interrumpida por un intermedio lírico, la escena de Rosita y las manolas, que dramáticamente pertenece todavía a la exposición — termina con las palabras de despedida de los dos amantes; y el desenlace se desarrolla en la escena final, en la cual Rosita lee el poema de la rosa. La repetición del poema, leído ya al principio del acto, sólo en este momento en que la situación dramática ha cambiado debido a que se ha producido la colisión, da valor dramático a los versos recitados. Este valor consiste en sugerir al público la idea de paralelismo entre la futura vida de Rosita y la vida de la *rosa mutabilis* y presentarle de modo terminante el desenlace, expresado en los últimos versos del poema. Es evidente que el desenlace no se realiza en la escena, ya que en la mente de Rosita puede surgir sólo un presentimiento de su futuro destino, sugerido por el presagio en que se convierte el poema leído en una situación concreta. Pero el público no asiste a los hechos reales, a los hechos que tienen lugar de veras, no observa directamente la vida tan multiforme y de peripecias más inesperadas.¹¹ Asiste a una obra

¹⁰ Véase *Una gran solemnidad teatral en Barcelona*, reproducido por *Marie Lafranque* en *Bulletin hispanique*, LVIII, 1956, págs. 340—341. — Por puro pedantismo — todos llevamos adentro algo del Señor X, desgraciadamente — observamos que la acción del segundo acto no puede tener lugar exactamente en el año 1900 como indica Lorca, porque Marcel Renault, de cuya muerte se habla en la escena, murió en el año 1903. Claro está que no damos a esta imprecisión ninguna importancia. Lo que vale, lo que se cuenta en una obra de arte es su verdad interior, su exactitud interior.

¹¹ Sobre la estilización en la obra dramática de Lorca véase la entrevista con el poeta *El estreno de „La Zapatera prodigiosa“ se dará mañana a conocer en el Teatro „Avenida“*. *García Lorca nos anticipa el contenido de su obra*, La Nación, Buenos Aires, 30 de noviembre

dramática, obra de arte, obra estilizada. Dándose cuenta de las leyes constitutivas de una obra de valor dramático, tiene la seguridad de que en los actos subsiguientes la vida de Rosita se desarrollará describiendo la misma línea que la vida efímera de la rosa aludida. Es esta concepción del primer acto como una estructura dramática completa la que llevó a Margarita Xirgu a presentar con su compañía teatral el primer acto de la obra en la Radio Barcelona.¹²

Daniel Devoto dice en su estudio que en los dos últimos actos „hay sólo un desfile de personajes (...) ante el cual la protagonista es prácticamente tan espectadora como el público que ocupa las localidades del teatro; y ése es — continúa Devoto — precisamente su drama: que no le pase nada. En los actos finales de la obra (...) sólo pasan los años“. Es exactamente esto que lleva a Devoto a la conclusión de que „todo el arte del autor (...) consiste en hacer de este paso del tiempo la esencia misma de su creación“.¹³ Más adelante trataremos de demostrar que en el curso de los dos últimos actos (y entre ellos) Rosita no es solamente una espectadora pasiva, trataremos de mostrar que cambia a lo largo de la obra, no sólo en su aspecto físico, en una lucha *sui generis* contra fuerzas externas que no son exclusivamente el tiempo. Ahora, limitándonos al problema del tiempo, quisiéramos sólo sugerir una interpretación del hecho mencionado en el párrafo anterior que lleve a conclusiones diferentes de las presentadas por Daniel Devoto. En el recurso dramático a que ha acudido Lorca en la composición del primer acto vemos cierta analogía con la utilización de rótulos que en los dramas de Bertolt Brecht, al principio de cada escena, se presentan al público y que resumen sucintamente la acción y a veces la interpretan, recurso a que Brecht acudía en algunas obras suyas a partir de la *Ópera de a tres cuartos*, escrita en 1928. Estamos lejos de buscar aquí alguna influencia o incluso de ver entre los dos dramaturgos una afinidad espiritual y estética. Esto sí que sería absurdo. Pero fijémonos qué efecto conseguía Brecht con el uso de los rótulos mencionados: desvió la atención del público de la acción que se desarrollaba en la escena para orientarla a las ideas que quería transmitir. En el caso del Lorca de *Doña Rosita la soltera* vemos — *mutatis mutandis* — un caso análogo: al anticipar en el primer acto el desenlace del drama de Rosita, presentando al público de antemano la línea anecdótica de la obra, trata de orientarlo a otro fenómeno que él considera de mayor importancia en vista de su intención artística. O sea, el público sabe ya al final del primer acto que Rosita va a perder, inevitablemente, su lucha con el tiempo. Y en esta disposición psicológica, va a buscar en el resto de la obra algo que no se le haya dicho ni mostrado en el primer

de 1933, reproducida por Marie Laffranque en *Déclarations et interviews retrouvés*, Bulletin hispanique, LVIII, 1956, págs. 324—326, y Marie Laffranque, *Federico García Lorca et la nécessité d'expression dramatique*, Ed. Seghers, París, 1966, págs. 54—55 y 76—78. Sobre la relación de lo estilizado y lo real en la obra dramática lorquiana, considerada sobre una base más amplia, véase Marie Laffranque, *Federico García Lorca: Le théâtre et la vie*, in: *Réalisme et poésie au théâtre*, París, Ed. C.N.R.S., 1960, págs. 147—171. Sobre las posibles fuentes literarias de diversos elementos de *Doña Rosita la soltera*, véase el estudio citado de Daniel Devoto.

¹² El 19 de diciembre de 1935, siete días después del estreno teatral, a cargo de la misma compañía. Véase André Belamich, *Lorca*, Gallimard, París, 1962, pág. 45.

¹³ Daniel Devoto, *op. cit.*, pág. 409.

acto. Esta interpretación nos lleva a considerar el tema del tiempo, conjuntamente con Francisco Umbral, como tema lateral.

Falta todavía averiguar si es el drama interior de la protagonista el que da unidad a la obra. A la luz de lo que acabamos de decir, el proceso de lucha interior con el tiempo, lucha de carácter psicológico cuyos efectos deben recaer en el mismo sujeto que la libra, o sea cierta autosugestión volitiva, pasa también a un segundo plano. Por la anticipación de la línea anecdótica que se vincula en medida tan grande con el curso implacable del tiempo resultaría muy débil desde el punto de vista dramático que el público asistiera sólo a lo que ya sabe de antemano — a la larga y vana espera de Rosita — y que se le entretuviera de vez en cuando con una evocación de los tiempos pasados, con la presentación de tipos pintorescos y con intermedios líricos „de canto y baile“, para que no se aburriera demasiado. Esto de ninguna forma correspondería a la intención de Lorca de que la más pura línea condujera su „comedia“ desde el principio hasta el fin. Se desprende de esto que tampoco la línea anecdótica es esa línea pura que tratamos de hallar. ¿O podemos verla en la palpitación de la esperanza de casarse por fin con el novio querido, en una alternación del sube y baja de esta esperanza?

Para averiguar si el drama interior de Rosita, el „dolor psicológico“, es el tema principal de la obra, si doña Rosita, y sólo ella, es la principal protagonista, hemos hecho un pequeño análisis cuantitativo. En primer lugar hemos contado cuántas palabras de las 10 205 de que se componen los diálogos de la obra son pronunciadas por los distintos personajes. Para Rosita y los que por su acción externa están más cerca de ella, hemos obtenido las cifras siguientes:

El ama	2 630
Rosita	2 144
La tía	1 910
El tío	827
El novio	210 ¹⁴

Ya este primer resultado es hasta cierto punto sorprendente por mostrar que en la escena suena con mayor frecuencia la voz del ama y no la de Rosita. Una conclusión apurada, rectilínea e ingenua, sería que la verdadera protagonista es el ama. Pero considerar así sería pasar por alto el hecho de que no siempre es posible reducir datos cuantitativos a los cualitativos. Más significativo se nos aparece el hecho de que la suma de palabras pronunciadas por los personajes que pasan sólo una o dos veces por la escena asciende a 2 484, al lado de las 7 721 palabras que corresponden a Rosita y los „suyos“.¹⁵ La relación matemática es aproximadamente de 1 a 3. Ahora ya podemos constatar sin arriesgarnos demasiado, que Lorca da un espacio relativamente muy amplio a los personajes que se relacionan a primera vista muy débilmente con el drama de Rosita.

¹⁴ Los demás personajes pronuncian el siguiente número de palabras: Don Martín, 544; la madre de las solteras, 515; el catedrático de economía, 388; soltera 3.ª, 309; Ayola 1.ª, 174; Ayola 2.ª, 156; el muchacho, 137; soltera 2.ª, 79; manola 1.ª, 56; soltera 1.ª, 51; manola 3.ª, 33; manola 2.ª, 26; el pregonero, 10; obrero 1.º, 4; una voz, 2.

¹⁵ Incluimos en éstos también al novio, a pesar de que se presenta en la escena sólo en una parte del primer acto.

Luego hemos examinado todos los diálogos de los cinco personajes que aparecen, por lo menos temáticamente, en el primer plano. Hemos sumado todas las palabras que se refieren tanto directa como indirectamente a la historia de Rosita (a la línea anecdótica), al tema del curso del tiempo en relación con la espera de Rosita, al sentimiento amoroso de la protagonista (expresión directa o alusiones de parte de otros personajes), a la esperanza que Rosita lleva en su alma. Hemos llegado a las cifras siguientes:

Rosita	1 431
La tía	680
El ama	611
El novio	206
El tío	54 ¹⁶

La suma habla por sí sola: 2 982 palabras del total de 10 205, o sea ni siquiera una tercera parte. Admitamos que en la suma no hemos incluido la expresión verbal de otros personajes que obedecen al criterio en que nos hemos basado. Mas es de suponer que la proporción no sufriría cambios substanciales.

Ahora bien: A la luz del análisis precedente, ¿es posible sostener la idea de que el eje principal de la obra sea *solamente* el drama individual de doña Rosita, drama externo e interior expresado por la línea anecdótica de la obra y por los conflictos interiores de la protagonista? Afirmarlo sin aportar otras pruebas controlables nos parecería poco convincente.

Casi al final del tercer acto, cuando Lorca deja a su protagonista meditar con serenidad sobre su propio destino, le pone en la boca las siguientes palabras: „Después de todo, lo que me ha pasado le ha pasado a mil mujeres.“ (Pág. 1338.) Este pensamiento exteriorizado cumple una doble función dramática. La primera se relaciona con la evolución de la protagonista: la conciencia de que su fracaso vital no es nada excepcional en el mundo en que vive, será para ella una de las fuentes que alimentarán su fuerza interior y su coraje para seguir adelante con dignidad. Así podemos explicarnos también la reacción inmediata de Rosita. Esta, después de pronunciar las palabras citadas, se queda pensativa un momento y luego se anima de pronto, diciendo:

ROSITA. — Pero ¿por qué estoy yo hablando todo esto? (*Al ama.*) Tú, vete a arreglar cosas, que dentro de unos momentos salimos de este carmen; y usted, tía, no se preocupe de mí.

(Pág. 1338.)

La otra función del pensamiento mencionado se refiere a la obra en su totalidad y a la realización de un aspecto suyo en la mente del público: el drama de Rosita se pone así, de una manera explícita esta vez, en relaciones más amplias, de orden *social*. Como si el autor exhortara al público, a través de estas palabras de la protagonista subrayadas por la pausa subsiguiente prescrita en la acotación, a darse cuenta de que la vida y el fracaso de un gran número de mujeres

¹⁶ Desglosado por actos: Rosita — 334, 362 735; la tía — 275, 129, 276; el ama — 147, 348, 116; el novio — 206, 0, 0; el tío — 0, 54, 0. — En la suma relativa al tío no hemos incluido la primera recitación del poema de la rosa porque éste asume un pronunciado valor dramático sólo cuando Rosita lo repite al final del primer acto.

andaluzas y españolas en general que se quedaban solteras — este fenómeno de orden social — obedecían en tal o cual forma a la acción de los mismos factores que han frustrado la vida de doña Rosita. Pero no queremos insistir en la importancia dramática de esta segunda función de las palabras mencionadas. En la época en que Lorca escribe *Doña Rosita la soltera*, su habilidad de expresión dramática está ya a tan alto nivel que no le permitiría incurrir en la torpeza de construir su drama de tal forma que fuera necesario decirle al público de manera explícita lo que debería realizarse progresivamente en la conjugación de la acción escénica y la experiencia del público. Y el aspecto social se hace valer en toda la pieza con tanta evidencia, que el público del año 1935 no pudo desatenderlo, lo mismo que no lo puede hacer el público de hoy.

Ya la causa primera del fracaso de Rosita es de carácter social. Su novio se va a América obedeciendo a la moral tradicional que prescribe la sumisión a la voluntad del padre. No le agrada, por supuesto, la visión de vivir separado de Rosita, y por eso viene pidiendo consejo a su tía. Una de las soluciones posibles sería rebelarse contra la voluntad de su padre y quedarse en Granada. Pero la tía insiste en que se vaya porque es su deber para con su padre y para con sí mismo:

TIA. — ¡Quedarte! ¡Quedarte! Tu deber es irte. Son muchas leguas de hacienda y tu padre está viejo. (...) Aquí no eres más que un paseante de los jardinillos, y allí serás un labrador.

(Pág. 1270.)

Al argumento de obediencia a los padres se agrega así el argumento de la posibilidad de un ascenso social, al cual se debe sacrificar el amor. Se hace valer así otra convención social — un fetichismo de categoría social — que se impone al libre desenvolvimiento del sentimiento de amor que emana de las profundidades de la personalidad humana. También otra solución, la de casarse con Rosita y llevarla consigo, aludida por el novio de una manera tímida que da a entender que él no está convencido de que sea viable („Pero es que yo quisiera...“), es rechazada rotundamente por la tía:

TIA. — ¿Casarte? ¿Estás loco? Cuando tengas tu porvenir hecho. Y llevarte a Rosita, ¿no? Tendrías que saltar por encima de mí y de tu tío.

(Pág. 1270.)

El novio se pliega dócilmente a este imperativo social que no les permitía a los pertenecientes a la clase burguesa contraer matrimonio sin tenerlo asegurado materialmente:

SOBRINO. — Todo es hablar. Demasiado sé que no puedo.

(Pág. 1270.)

La misma docilidad ante las convenciones sociales se manifiesta en Rosita. Esta no defiende su amor, no lucha por retener a su novio, ni se atreve a saltar por encima del decoro femenino convencional proponiéndole casarse con él sin demora y acompañarlo a América. Demasiado ligada al ambiente burgués en que ha sido educada, se limita a expresar su dolor y el presentimiento de una acción nefasta de la ausencia sobre el sentimiento de amor. Compone Lorca esta escena de despedida de los novios con suave ironía en el estilo

fin de siglo que era expresión del gusto de la burguesía de aquella época. Los dos amantes se expresan en „versos que se burlan de sí mismos“¹⁷ por su languidez sentimental, por su tema, léxico y movimiento rítmico muy fin de siglo.¹⁸ El movimiento y los ademanes de los actores, indicados en las acotaciones, responden por su valor plástico al mismo gusto: „Entra el primo y al llegar al centro de la habitación se detiene porque entra Rosita. Quedan los dos mirándose frente a frente. El primo avanza. La enlaza por el talle. Ella inclina la cabeza sobre su hombro.“ Después de la primera décima de Rosita se sientan en un „vis-à-vis“, recitan sentados las demás décimas y después de prometerse fidelidad y decirse adiós, se abrazan. (Págs. 1278—1281.) Durante toda la escena se oye de lejos un piano que toca un estudio de Czerny. Todos estos elementos en su conjunto no sólo evocan de modo poético la época, sino también refuerzan en el público la idea del carácter convencional de la decisión de los dos personajes que ceden a la presión enajenante del ambiente provinciano burgués de que forman parte. Sólo en dos décimas situadas aproximadamente en la mitad de la escena abandona Lorca el tono „a la manera de“ para dar paso a un lirismo elevado de su propia vena poética. En una de ellas el novio deja sentir la vibración de su sentimiento en imágenes de intenso vuelo poético, y en la otra imagina Rosita el momento del regreso del amado en versos en que la alegría del momento ansiado se amalgama con un matiz sombrío que emana de algunas palabras que por sí solas o por el significado nefasto que adquieren en una gran parte de la obra poética de Lorca transmiten amago de fuerzas antagónicas y oscuras:

Yo ansío verte llegar
 una tarde por Granada
 con toda la luz salada
 por la nostalgia del mar;
amarillo limonar,
jazminero desangrado,
 por las *pedras enredado*
impedirán tu camino,
 y *nardos* en remolino
 pondrán loco mi tejado.
 ¿Volverás?¹⁹

(Págs. 1280 - 1281.)

Con una gran maestría dramática y poética consigue Lorca, a través de una intensa subida del tono poético en las dos décimas, elevar toda esta escena a un plano poético superior a una evocación complacida e irónica a la vez de cierta época, atenuar el distanciamiento del público provocado deliberadamente y evitar así el peligro de que la escena se independice demasiado de la estructura

¹⁷ *Daniel Devoto, op. cit.,* pág. 415.

¹⁸ Véase *Guillermo-Díaz Flaja, op. cit.,* pág. 219.

¹⁹ Para el color amarillo, limonar, jazmín, piedra, nardo, véase *Carlos Ramos-Gil, Claves líricas de García Lorca,* Aguilar, Madrid, 1967, págs. 44—45, 243—244, 249—250, 283—284; 45, 82—83, 93, 108, 110, 121, 250, 291; 244, 250—251, 291, 306, 236, 292, 307; 56, 234, 238, 246—247, 249, 252, 284, 298 respectivamente. Los subrayados en los versos citados son nuestros.

de la pieza y, por fin, velar hábilmente el fondo social de lo que se desarrolla en la escena.

El segundo acto se desarrolla al cabo de quince años de vana espera de la protagonista. En el transcurso de estos años Rosita consume su vida en labores de bordado con que va ampliando su ajuar de novia, avivando su esperanza de que vaya a usarlo un día. Hay una gran diferencia entre la Rosita del primer acto, la cual, según las palabras del ama al principio de la pieza, todo lo quería volando y nunca se la vio „sentada a hacer encaje de lanzadera o frivolidé, o puntas de festón o sacar hilos para adornarse una chapona“ (pág. 1262), y la Rosita del segundo acto que hace pacientemente „juego de encajes valencienes“, „de nansú con mariposas a la aguada“ y otros y otros, convenciéndose a sí misma de la utilidad final de su trabajo: „¡Ay, yo pienso que todo es poco! Dicen que los hombres se cansan de una si la ven siempre con el mismo vestido.“ (Pág. 1303.) Al desarrollarse el segundo acto, el público ya sabe por ironía dramática que esta actividad será inútil, que Rosita pierde inútilmente la vida. Y es imposible que un espectador sensible no reflexione sobre la condición social femenina en la clase burguesa española que no le daba a la mujer del principio del siglo — y no sólo del principio del siglo — otra posibilidad de realizar su vida de modo fructífero que la que le ofrecía la vida matrimonial. Es imposible que por la mente de este espectador no pase algo parecido a lo que Angel Ganivet formuló en 1896 censurando en su libro *Granada la bella* la condición a que estaba condenada la mujer española. “Las mujeres — dice Ganivet — que no se han casado todavía y las que no quieren o no pueden ya casarse, son las que necesitan moverse con entera libertad para vivir honestamente de su trabajo. El centro de la vida de la mujer no debe ser la esperanza del matrimonio; no debe pasar su juventud con esa sola idea, y el resto de la vida, si no se casa, en la inacción.”²⁰ Esta es una de las ideas que el público de Lorca debió recoger con claridad en la obra que se le presentaba.

Pero dada esta realidad del ambiente en que Lorca coloca su drama, ¿no había posibilidad de que Rosita encontrara felicidad, aunque en el marco limitado que la sociedad le ofrecía, casándose con otro? ¿No era ella la culpable de la frustración de su vida por haberse aprisionado ella misma en una sola idea, la de casarse con su primo?

Encontramos una parte de la respuesta en el diálogo entre la tía y Rosita en el segundo acto:

TIA. — (...) Muchas veces te he aconsejado que escribas a tu primo y te cases aquí con otro. Tú eres alegre. Yo sé que hay muchachos y hombres maduros enamorados de ti.

ROSITA. — ¡Pero, tía! Tengo las raíces muy hondas, muy bien hincadas en mi sentimiento. Si no viera a la gente, me creería que hace una semana que se marchó. Yo espero como el primer día. Además, ¿qué es un año, ni dos, ni cinco??

(Pág. 1297.)

No se apoya Rosita, ni en esta réplica ni en otra parte de la pieza, en la obligación a ser fiel a la palabra dada. No se apoya en una fórmula que, a medida

²⁰ Angel Ganivet, *Granada la bella*, in: *Angel Ganivet, Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1961, tomo I, pág. 143.

que el hombre vaya cambiando, puede entrar en contradicción con el estado real, convirtiéndose así en un yugo vacío, sin sustancia, sin sentido. Nunca se apoya en la honra que dicte que se cumpla a toda costa la palabra dada. Obedece Rosita a su *sentimiento*, a aquella llama auténtica que la quema por dentro y que forma parte integrante de su ser.

Respecto a la cualidad de este sentimiento en la etapa por la cual pasa la vida de Rosita en el segundo acto y que representa su encrucijada decisiva, son revelantes dos momentos. El primero se manifiesta en el diálogo en que la tía y el ama meditan sobre si Rosita se siente feliz:

TIA. — Yo estoy segura de que ella es feliz.

AMA. — Se lo figura. Ayer me tuvo todo el día acompañándola en la puerta del circo, porque se empeñó en que uno de los titiriteros se parecía a su primo.

TIA. — Y se parecía realmente?

AMA. — (...) No se parecía nada. En la familia de ustedes no hay hombres guapos. (...) Lo que pasó es que a Rosita le gustó el saltimbanqui, como me gustó a mí y como le gustaría a usted. Pero ella lo achaca todo al otro.

(Págs. 1288—1289.)

El segundo momento es el hecho que se revela durante la celebración del santo de Rosita: cuando las dos Ayola tratan de recordar si el primo de su amiga tenía una cicatriz en el labio o no, Rosita se muestra incapaz de acordarse de los detalles de la cara de su novio, ni puede recordar algunas pequeñas incidencias que vivieron juntos. (Págs. 1307—1308.)

Consideramos estos dos hechos importantes porque parecen demostrar que el sentimiento de Rosita no ha quedado el mismo en el curso de los quince años como ella opina, sino que ha evolucionado. Lo que arde en su corazón no es más un sentimiento de amor polarizado, sino un anhelo cuyo objeto se ha esfumado, comparable con el que impulsaba los suspiros de las tres manolas en el primer acto. Y Rosita, equivocándose en lo que siente de veras, sigue orientando este anhelo a su novio por haberse concretizado en él en un momento pasado el fin de su amor y por encerrar éste en sí esperanza todavía concreta de su plena realización.

En este momento la tía le propone a su sobrina cancelar el noviazgo y casarse con otro. Y es aquí que Rosita se niega a obedecer la voz del sentido práctico, doblegarse ante la práctica usual y contraer un matrimonio convencional, sin amor verdadero, basado sólo en un frío razonamiento, e insiste en la autenticidad y profundidad de su sentimiento. Tales matrimonios no eran nada raro en España de aquella época — otra vez podemos preguntarnos ¿sólo en España y sólo en aquella época? — sino que constituían un fenómeno social corriente, como queda claro de numerosos testimonios,²¹ y tanto el personaje

²¹ Como ejemplo ilustrativo citamos al granadino José Mora Guarnido: "En los pueblos y ciudades de España, la suerte de la mujer, aunque la frívola literatura pretenda probar lo contrario, ha sido desdichada y amarga. Especialmente en las clases altas y medias, la mujer ha tenido por lo general su destino pendiente de las posibilidades de dote: si bella, servirá de anzuelo para pescar un galán adinerado, si fea, será el galán ambicioso el que lance hacia ella un anzuelo. Muy raramente se dará el caso del matrimonio de amor

de Lorca como el público de Lorca debían darse cuenta de lo humanamente insólido de su base. Además, esta actitud enajenante ante el lazo matrimonial aparece en dos formas diferentes, pero en esencia iguales, en la misma obra en las dos Ayola y las tres mujeres solteras en el segundo acto, cuyo tema central es precisamente el matrimonio. Las jóvenes Ayola declaran abiertamente que se casarán en cuanto puedan y con quien sea. Y las tres solteras lo harían también, aunque hipócritamente dan a entender que ellas no quieren casarse. (Págs. 1308—1309.) Atisbo de algo deformado en la base del lazo matrimonial aparece también en este acto incluso entre el tío y su esposa. Esta, enardecida por la doble riña precedente con el ama, abandona su actitud habitual de excesiva sumisión a su esposo, dictada por la moral burguesa, y se atreve a requerir por lo menos un mínimo de respeto de sus propias necesidades.

Rechazando un matrimonio de conveniencia, Rosita, tal como la ha concebido Lorca, no se opondría a un matrimonio con otro si este enlace obedeciera a un vivo sentimiento mutuo y auténtico. Con claridad se desprende esto de sus palabras en el tercer acto:

TIA. — ¿Por qué no me hiciste caso? ¿Por qué no te casaste con otro?

ROSITA. — Estaba atada, y además, ¿qué hombre vino a esta casa sincero y desbordante para procurarse mi cariño? Ninguno.

(Pág. 1337.)

Ninguno de los hombres enamorados de ella de los cuales habla la tía en el segundo acto se ha atrevido a saltar el muro de convenciones con que la sociedad cerca a una mujer prometida. Y es la tía la que se hace otra vez instrumento de las convenciones sociales limitativas, reposadas en el sentido de la honra y del decoro, tratando de mantener firme la barrera convencional entre su sobrina comprometida y el mundo, como queda claro cuando el ama habla del catedrático de economía como de un pretendiente:

AMA. — ¿También éste pretende a Rosita?

TIA. — Pero ¿por qué hablas de pretendientes? ¡No conoces a Rosita!

AMA. — Pero conozco a los pretendientes.

TIA. — Mi sobrina está comprometida.

AMA. — No me haga usted hablar (...) (Pág. 1287)

Aunque el catedrático de economía aparece en la escena como un posible pretendiente — lo mismo que lo son otros hombres probablemente de la misma índole a los cuales alude el ama con la palabra „también“ — no es posible ver en él a alguien que haya burlado las convenciones, impelido por una viva pasión. Este seguramente no vino para procurarse el cariño de Rosita (y no lo hubiera conseguido, por supuesto), sino que una vez cancelado el noviazgo hubiera intentado concluir un contrato matrimonial a través de trámites con

sino en las clases pobres, donde todavía la carencia de todo puede dar margen y asilo al desinterés. Las muchachas bonitas de la clase media se secan tristemente en sus balcones esperando al galán que pocas veces llega. Los galanes arrullan y arrastran el ala tras de los coches de las niñas feas cuyos padres tienen fortuna. En la vida de las ciudades se yergue implacable como régimen usual de los matrimonios el razonable y brutal argumento de la convención.“ *José Mora Guarnido, Federico García Lorca y su mundo*, Losada, Buenos Aires, 1958, pág. 170.

los tíos de Rosita. Es por la inexistencia de una mano tendida hacia ella en gesto de ímpetu espontáneo por encima del muro convencional que tanto se parece al concreto muro de la casa de Bernarda Alba, que Rosita no acciona, como lo hacen las protagonistas de las últimas piezas de Lorca. No podemos estar de acuerdo con Ofelia Machado Bonet cuando opina que la ausencia de iniciativa en Rosita se debe a la falta de carácter.²² ¿Qué otra cosa que un coraje firme e inflexible puede sostener un ser inadaptado, que no quiere ni puede conformarse con la vida „tal como es“, para soportar al final con dignidad las consecuencias de su inadaptación hasta cierto punto voluntaria? Es sobre todo por falta de un Leonardo o de un Pepe el Romano, debida — insistimos en eso — a la excesiva sumisión a las convenciones y otros prejuicios de orden social, así como por la condición social femenina, que Rosita no ha tomado la iniciativa.

Así, el ambiente en que vive Rosita, la sociedad burguesa provinciana que con sus convenciones, moral tradicional, prejuicios y fetichismo de categoría social la ha impulsado a llevar una vida sin fruto y llena de pena, lejos de tratar de ayudarla en su dolor va ahogándola cada vez más. El aislamiento en que la encierra, y que Rosita acepta hasta cierto punto, se convierte en acoso de parte de la sociedad cuando la protagonista de la obra atraviesa, en un momento entre el segundo y el tercer acto, la línea que separa la etapa de mujer que puede casarse todavía y la de mujer que se designa en España con el aumentativo peyorativo y burlón de solterona. La gente la acosa con una crueldad brutal que no se contenta con ahogar la vida de alguien que no quiere conformarse con el orden establecido, pero que va amargando el resto de la vida de sus víctimas con burla punzante y despiadada. También este acoso de que Rosita habla en el tercer acto, lo ha tomado Lorca en la realidad española. Atestiguan su existencia, por ejemplo, Angel Ganivet y un amigo granadino de Lorca, José Mora Guarnido.²³ Si a los ojos de la sociedad granadina les parecía cursi la existencia de las mujeres que se habían quedado solteras y este ángulo de visión la impulsaba a burlarse de ellas, la tragedia de su Rosita no le parecía del todo cursi a Lorca. Inútil sería insistir en este hecho que se desprende de toda la pieza de Lorca si no hubieran surgido opiniones de que el propio Lorca se burla del personaje que ha creado. Así, Ofelia Machado Bonet asegura que „la tragedia interior de Rosita es (...) revestida de punzante burla y de grácil ridiculez.“²⁴ Pero excepto una parte de la escena de despedida de los novios, no encontramos en la obra ni un solo apoyo para tal aserción. E incluso en la escena aludida del primer acto, no es el personaje de Rosita que se reviste de grácil ridiculez sino un modo de expresarse y el gusto de una época determinada. Un amago de burla sí que lo sentimos en la pintura de las tres solteras del segundo acto que aparentan ser más de lo que son y que hacen todo lo posible para venderse como una mercancía (aunque estas personas grotescas llevan en sí también un pronunciado acento conmovedor), pero nunca en el personaje de Rosita, digno hasta el final. Acertada en este sentido es la siguiente conclusión a que ha llegado André Belamich en su preciosa monografía

²² Véase *Ofelia Machado Bonet, Federico García Lorca. Su producción dramática*, Rosgal, Montevideo, 1951, pág. 154.

²³ Véase *Angel Ganivet, op. cit.*, pág. 143, y *José Mora Guarnido, op. cit.*, págs. 170—172

²⁴ *Ofelia Machado Bonet, op. cit.*, pág. 139.

de Lorca, la cual, conjuntamente con todos los estudios lorquianos de Marie Laffranque, nos ha ofrecido para este artículo muchas sugerencias valiosas: „Sencillamente, por el alumbrado de lo que pinta, Lorca orienta, como Molière, las simpatías de los espectadores. Dirige éstas hacia las víctimas. Contrapone sus lágrimas y su sangre a lo inhumano y lo irreal de los prejuicios. Su emoción contagiosa se prolonga en reflexión. Sus únicas armas son la verdad y la evidencia lírica.“²⁵ Refiriéndose al método dramático de que se servía Lorca en sus piezas a partir de *Bodas de sangre* para transmitir al público de modo genuinamente dramático sus ideas sociales, son plenamente válidas estas palabras para la concepción de doña Rosita, la cual debe conmover al público e impulsarlo a una reflexión por ser víctima no de sí misma sino del ambiente que la rodea.

Tampoco podemos compartir la opinión de François Nourissier quien afirma a secas que doña Rosita indigna a Lorca porque no se rebela y acepta su destino.²⁶ Una declaración de Lorca en que designa a doña Rosita con las palabras „mi hija más pequeña y más querida“ evidentemente contradicen la opinión de François Nourissier.²⁷ Pero aunque no tuviéramos a la disposición esta declaración del autor, ¿qué nos autorizaría, basándonos en la obra, a opinar que Rosita indigna a su creador?, ¿cuáles rasgos del alumbrado dramático que Lorca vierte sobre otros personajes suyos que lo indignan realmente (por ejemplo, el catedrático de economía o, en otra pieza suya, Bernarda Alba, aunque tampoco este personaje es unilateral, esquemático) encontramos en el retrato escénico de doña Rosita? Regresando a la conclusión de André Belamich y desarrollándola a la luz de las conocidas declaraciones de Lorca sobre su propia concepción de dramaturgo y a la luz del fondo social de la pieza que tratamos de poner al descubierto en este artículo, no podemos menos que decir que doña Rosita sí se rebela. Conmueve profundamente al espectador sensible, esta emoción lo impulsa a reflexiones, y éstas — ¡ojalá! — lo impulsarán a la acción. Es a través de estos espectadores sensibles que debe rebelarse la doña Rosita de Lorca.

Si la burla de Lorca no apunta a doña Rosita, va dirigida hacia otros personajes suyos. Se manifiesta en ironía de tono suave en la pintura de don Martín que en vano trata de „modernizar“ sus obritas literarias introduciendo en ellas objetos del ambiente de la nueva época („¡Hasta hablo de un aeroplano!“ Pág. 1330.) y ensanchar así el restringido círculo de sus lectores. Más mordaz es la representación de las tres mujeres solteras y de su madre por los esfuerzos de éstas por aparentar. Pero la luz de mayor intensidad irónica y de burla se vierte en el Señor X, catedrático de economía, y se manifiesta en las tres funciones que este personaje cumple en la obra, a saber, en el plano costum-

²⁵ „Simplement, par l'éclairage de sa peinture, Lorca oriente, comme Molière, les sympathies des spectateurs. Il les détourne vers les victimes. Il oppose leurs larmes et leur sang à l'inhumanité et à l'irréalité des préjugés. Son émotion contagieuse se prolonge en réflexion. Ses seules armes sont la vérité et l'évidence lyriques.“ — André Belamich, *Lorca*, Gallimard, París, 1962, pág. 94.

²⁶ François Nourissier, *op. cit.*, pág. 125.

²⁷ Subrayado por nosotros. — Véase *A propos de „Dona Rosita la soltera“* — García Lorca *i les floristes de la Rambla*, La Publicitat, Barcelona, 25 de diciembre de 1935, pág. 8. Citado por Marie Laffranque, *Federico García Lorca. Conférences, déclarations et interviews oubliés*, Bulletin hispanique LX, 1958, pág. 532.

brista, en el plano argumental y en la contextura del significado total del drama. Dice Ofelia Machado Bonet — y nosotros estamos de acuerdo con ella, hasta cierto punto — que el catedrático es „el representante del mal gusto de su tiempo, de un barroquismo popular y sentimentaloides, con resabios de cursilería romántica (...).²⁸ El costumbrismo es evidente también en la pintura de su pedantismo proveniente, en parte, de la deformación profesional („Marcel Renault, o Renol, que de ambas maneras suele y puede decirse,“ „Juan Bautista Say o Se, que de ambas maneras suele y puede decirse, o un conde León Tolstúa, vulgo Tolstoi,“ „la Virgen de Lurdes, o Lourdes“ y otros signos de mismo carácter — págs. 1283—1285), y en la ceremoniosidad, viva en ciertas capas sociales españolas hasta bien entrado el siglo XX. A través de él también, ya lo hemos visto un poco más arriba, queda ubicada la acción del segundo acto en un momento histórico determinado. Con el hilo argumental se liga este personaje, como ya hemos mencionado, sólo muy débilmente por ser el catedrático uno de los posibles pretendientes de Rosita. Pero estas dos funciones por sí solas no serían suficientes para que un hábil autor dramático compusiera alrededor de su portador una escena relativamente larga en una obra dramáticamente condensada y que la colocara en un lugar dramáticamente tan importante como es el principio del segundo acto en una obra de tres actos. Si *Doña Rosita la soltera* ha sido concebida como una obra condensada desde el punto de vista dramático, es decir, si todos los elementos de que se compone deben obedecer a un solo principio organizativo, y si, no obstante, Lorca ha procedido así, se desprende de esto que el personaje del catedrático debe cumplir todavía una función más amplia en la contextura de la pieza.

Se deriva esta función de los rasgos de que Lorca dota al Señor X como representante de una tendencia de „renovación“ de la vida granadina al principio del siglo.²⁹ Aunque el público ignore completamente la situación social y espiritual en la Granada de aquella época, no puede pasar por alto algunos rasgos significativos que, caracterizando al catedrático, caracterizan al mismo tiempo la tendencia mencionada. El Señor X habla con admiración de diversas personalidades extranjeras de variadísima índole — sobre Juan Bautista Say, Alberto Santos Dumont, Marcel Renault, León Tolstoi y el sha de Persia. Este hecho y el uso de la palabra francesa „Voilà!“ dan a entender por su contexto hasta qué punto estima lo extranjero por ser extranjero. Hablando de Tolstoi dice que éste es „tan galán en la forma como profundo en el concepto.“ (Pág. 1284.) Dejan ver estas palabras que el Señor X habla de algo que no conoce, esgrime palabras sin conocer el objeto a que se refieren. Puede haber lectores que hayan leído la obra de Tolstoi sin darse cuenta de que no es precisamente la „expresión elegante“ la que es característica para ella. (Aunque esto sorprende en un hombre que, como dice, se interesa por la cultura.) Pero cuando uno alaba el progreso técnico y científico, cuando uno

²⁸ *Ofelia Machado Bonet, op. cit.*, pág. 145.— Continúa diciendo la autora que estos rasgos se traslucen en el obsequio que el catedrático trae para Rosita: un *pendentif* en forma de Torre Eiffel de nácar sobre dos palomas que llevan en sus picos la rueda de la industria. Pero cabría más bien, según nuestra opinión, aplicar el término „barroquismo popular“ hablando del obsequio del ama, el portatermómetro „estilo Luis Quince“. El regalo del catedrático responde más bien al gusto de la nueva burguesía de los principios del siglo, la capa social a la cual pertenecía el propio Señor X.

²⁹ Véase la nota 8.

dice que se siente „en la Polis viviente“ y no es „partidario de la Natura Naturata“ y al mismo tiempo destaca la profundidad en el concepto que se manifiesta en León Tolstoi, no cabe la menor duda que no ha leído nada de este autor. De haber leído a Tolstoi, sería imposible que el catedrático no advirtiera que aquél ataca todo lo que él mismo pone por las nubes y que preconiza ideas muy alejadas de las que él mismo ostenta. Con una sola frase logra así Lorca hacer ridículo al personaje en los ojos del público que conoce por lo menos algo de la obra del autor ruso³⁰ y a la vez poner en duda la validez y la solidez de la tendencia „renovadora“ que el mismo personaje encarna. Y, por fin, insiste el catedrático en la importancia y necesidad de un progreso científico y técnico basado en un positivismo ideológico, considerado como una nueva religión: „El conde Zboronsky (...) y Marcel Renault (...) son mártires de la ciencia, que serán puestos en los altares el día en que venga la religión de lo positivo.“ (Pág. 1283). Da a entender que considera el progreso como un culto, que el progreso en su concepción debe „ayudar a la civilización“, que su fin último es el mismo progreso — una cosa abstracta — y no un hombre concreto, un hombre „de carne y hueso“ como dijera Unamuno. Significativa es también la seguridad de sí mismo con que el personaje lanza su tirada y que se traduce también en su actitud durante su parlamento, indicada por Lorca en la acotación: el Señor X habla „con el pie puesto en la silla y jugando con el bastón“. (Pág. 1284.) Modales estos que no responden a las costumbres tradicionales españolas y tanto menos a las granadinas. Otra vez se revela así en el catedrático cierto mimetismo, imitación vacía de lo extranjero.

Este personaje que se quiere adalid del progreso, forma hasta cierto punto una contrapartida del tío, botánico apasionado que vive en su pequeño mundo cerrado de las plantas. Encarna éste, por haber trazado alrededor de sí un estrecho círculo en el cual se mantiene voluntariamente ajeno a lo que se mueve fuera de su mundo chico, una actitud vital tan típica de la Granada de aquellos tiempos y que constituía un rasgo característico de la atmósfera de aquella ciudad, „doblada sobre sí misma,“ „quieta y fina,“ „solitaria y pura,“ „falta de acción,“ „una ciudad para la contemplación y la fantasía.“³¹ Tan pequeño es el jardín en que se encierra el tío de Rosita que ni siquiera abarca a las personas de su propia familia. Ya hemos aludido la escena en que su esposa se atreve a reprocharle el egoísmo con que la tiraniza por su pasión excesiva por las plantas. Pero ya al final del primer acto muestra Lorca que el pequeño mundo limitado del tío, reflejo del ambiente granadino, le hace incapaz de salir de su recinto por *profunda solidaridad activa* con los que la necesitan:

³⁰ Por falta de acceso a los periódicos y a las revistas de la época y por estar demasiado limitado el número de otras publicaciones que hemos podido consultar, no sabemos nada de la boga de Tolstoi en la España de 1935. Pero contamos con un testimonio de José Mora Guarnido en lo que se refiere a los principios del siglo. Da testimonio, refiriéndose al pueblo en que Lorca vivió una parte de su infancia, de una pasión a la lectura en los campesinos y dice que „mutiladas ediciones (...) de Tolstoi circulaban entre los vecinos y eran leídas y comentadas apasionadamente en las veladas.“ José Mora Guarnido, *op. cit.*, págs. 20—21.

³¹ Atmósfera pintada magistralmente por el joven Lorca en su obra primicia *Impresiones y paisajes (Obras completas, págs. 3—7)*. Sus raíces históricas, políticas y espirituales son estudiadas por Marie Laffranque en *Les idées esthétiques...*, cap. 1^o.

(*El primo sale. Rosita queda llorando. Aparece el tío, que cruza la escena hacia el invernadero. Al ver a su tío, Rosita coge el libro de las rosas que está al alcance de su mano.*)

TIO. — ¿Qué hacías?

ROSITA. — Nada

TIO. — ¿Estabas leyendo?

ROSITA. — Sí. (*Sale el tío. Leyendo.*)

Cuando se abre en la mañana
roja como sangre está;
(...)

(Págs. 1281—1282.)

Este paso del tío por la escena no obedece solamente a las necesidades de orden técnico por ofrecer así al autor la oportunidad de repetir, en una situación dramática diferente, el poema de la rosa mudable. Al lado del deseo de guardar en la intimidad su vivo dolor, se siente en la actitud de Rosita con que elude la conversación con su tío como una conciencia de que en nada puede el tío aliviar su pesar.

Evoca la tía en el tercer acto la generosidad de su esposo, una generosidad indiscutible:

TLA. — ¡Chalado de las rosas! ¡Hombre sin idea del dinero! Me arruinaba cada día. „Ahí está Fulano“; y él: „Que entre“; y entraba con los bolsillos vacíos y salía con ellos rebosando de plata, y siempre: „Que no se entere mi mujer.“ (...) Y no había calamidad que no remediase... ni niños que no amparase, porque... porque... tenía el corazón más grande que hombre tuvo...

(Pág. 1335.)

Pero a través de la completa inactividad del tío en lo que se refiere al drama de Rosita muestra Lorca que esta generosidad tiene sus límites. Es ausente allí donde no basta ofrecer dinero, pagándose así la quietud y la tranquilidad, mientras que cabría enfrentar las *causas* del mal poniendo en peligro esta quietud, que necesitaba para poder gozar de lo que él hizo el centro de su vida. Así se desvive por sus rosas y no se preocupa de Rosita, rosa humana y no de invernadero; así se enoja por habersele tronchado una rosa, sin inquietarse profundamente por Rosita a la que se la va tronchando cada día. „Cada vez que cortáis una rosa es como si me cortaseis un dedo“ dice el tío en el segundo acto. Y lo dice aproximadamente en la misma época a la que se refiere Rosita al final de la pieza diciendo: „Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo.“ (Págs. 1296 y 1336.) El paralelismo intencional de estas dos frases resulta evidente.

La oposición del tío y del catedrático, oposición de dos actitudes vitales diferentes, respondientes a dos fenómenos sociales patentes en la realidad granadina, juega un importante papel dramático en la obra. Y no sólo por el hecho ya aludido de que los cambios en la sociedad granadina refuerzan en el drama la idea del curso del tiempo y forman un contraste con la actitud voluntariamente estática de la protagonista. Queda clara la función de la lucha de lo viejo con lo nuevo — no todo lo nuevo es bueno sólo por ser nuevo, parece decir Lorca — tan sólo a través del personaje de don Martín y del diálogo

entre la tía y el ama en que se prolonga temáticamente la escena con el pobre profesor. Es que en el tercer acto nos expone Lorca los primeros resultados del choque entre las dos tendencias opuestas. Por una parte, la pequeña burguesía de corte tradicional que no ha sabido o no ha podido seguir el paso de la nueva burguesía ascendente va empobreciéndose paulatinamente (la ruina económica de los tíos de Rosita). Por otra parte, los nuevos ricos se abren camino cada vez más sin escrúpulos algunos. Por primera vez se aluden en el tercer acto a través de sus hijos, los alumnos que amargan con sus crueldades la existencia de don Martín y otros profesores y a los cuales no se les puede castigar, precisamente porque son los niños de los ricos y pagan sus lecciones. (Pág. 1326.) Luego, cuando don Martín abandona la casa de Rosita para arreglar las consecuencias de una nueva fechoría que los alumnos han cometido en el colegio, el ama y la tía meditan sobre el triste sino del profesor. La llamativa diferencia de la condición de éste y de la de los ricos la impulsa al ama a una virulenta invectiva:

AMA. — ¡Malditos sean los ricos! ¡No quede de ellos ni las uñas de las manos! (...) Pero estoy segura que van al infierno de cabeza. ¿Dónde cree usted que estará don Rafael Salé, explotador de los pobres, que enterraron anteaayer, Dios le haya perdonado, con tanto cura y tantita monja y tanto gori-gori? ¡En el infierno!

(Págs. 1332—1333.)

Este pasaje de abierta y pronunciada nota social se deriva orgánicamente de la escena anterior (don Martín), y dicha la palabra debida, el diálogo pasa, también de modo orgánico desde el punto de vista del fluir escénico, a otro tema: habiendo pintado el ama, de manera plástica, a los ricos en el infierno, pasa a imaginar a su modo la „juerga celestial“ de sus dueños, de Rosita y de ella misma en el paraíso, como compensación del mal sufrido en este mundo terrestre. Adopta Lorca en esta escena la técnica dramática característica para toda esta obra suya: a través de cortos pasajes ligados estrechamente entre sí, desarrolla sucesivamente (y en otros muchos casos simultáneamente) diversos planos de la estructura dramática total.

Ahora bien: Como hemos visto, hay una línea directa que liga a los tres personajes estáticos — al tío, al catedrático y a don Martín,³² y que les da un lugar fijo en la estructura total. Alude esta línea una transformación social que, sin embargo, no afecta sustancialmente la moral ni las relaciones interhumanas que le responden. Desde el punto de vista de éstas, las tres actitudes morales representadas por el tío, el catedrático y los nuevos ricos evocados por don Martín, una de sus víctimas, son en esencia iguales. En ninguna de ellas cabe una íntima comunicación con otros seres humanos, una comprensión del otro, y tanto menos una profunda solidaridad activa con los que la necesitan. Las tres obedecen a determinados ambientes sociales, evocados por Lorca en los tres diferentes actos de la pieza. Ambientes diferentes, pero iguales en que reposan sobre la misma fuerza limitadora de sus convenciones, prejuicios, fetichismos y otros imperativos sociales. Y son exactamente estas fuerzas que han hecho yerma la vida de Rosita.

³² Estáticos por no evolucionar en la escena, a diferencia de Rosita, la tía y, hasta cierto punto, el ama.

Si el ambiente social interviene en el drama de Rosita a través del tío por lo que éste no hace, la tía adopta una actitud de defensa activa del deber, decoro y honra convencionales. Hemos mostrado ya su función dramática a este respecto en los dos primeros actos. A la luz de ésta y de la actitud despreocupada del tío van adquiriendo cierto matiz irónico — por ironía dramática y no por ironía directa en la expresión del personaje — las palabras del ama en el primer acto con que alaba a los tíos de Rosita diciendo que ésta „tiene un tío y una tía que valen un tesoro.“ (Pág. 1263). Va realizándose este significado irónico en la mente del público a lo largo del primer y el segundo acto. Cuando en el tercer acto el ama imagina la apoteosis celestial de los tíos de Rosita, repitiendo así en forma más desarrollada la misma idea que ha expresado en el primer acto, el mismo matiz irónico está sensiblemente atenuado por la situación en que se encuentra ahora la tía: antes un cómplice de las fuerzas limitadoras de la sociedad, ha sido víctima de las mismas fuerzas y va a compartir el triste destino de su sobrina. Ya se le han abierto los ojos, pero demasiado tarde. Demasiado tarde, para ella y para Rosita, se da cuenta de lo que el público pudo deducir de todo el desarrollo escénico anterior: „Ese es el defecto de las mujeres decentes de estas tierras. ¡No hablar! No hablamos y tenemos que hablar.“ (Pág. 1335.) Ahora debe ella darse cuenta de que no tenía razón cuando tantas veces le cortaba la voz al ama al decir ésta la verdad que ella no quería admitir. Pero incluso en el momento en que se le abren los ojos, no se libera la tía de todas las convenciones sociales que la ligan. Al imaginar, enardecida, cómo castigaría, si pudiera, la falsedad del novio de Rosita, después de que haya conseguido que pague „con sangre lo que sangre ha costado“ quisiera resucitarlo y traerlo con Rosita para respirar satisfecha con *la honra de los suyos*. (Pág. 1322.) Como si Lorca insistiera a través de estas palabras en lo arraigado de las convenciones que, aunque identificables como causa de un mal consumado, no dejan por eso de ocupar la mente de sus víctimas. Es que también la tía, como nos la muestra Lorca, ha pasado toda su vida en un „jardín“, en que cultivaba la honra y el decoro, y le cuesta gran trabajo salir de él.

Este hecho nos ha sugerido que Lorca quizás no ha pensado sólo en la división en actos al poner en el subtítulo de la pieza „poema (...) dividido en varios jardines.“³³ Excepto el ama, todos los personajes principales viven encerrados, demasiado encerrados en un „jardín.“ El tío se encierra física y mentalmente en un jardín real; la tía, en un „jardín“ de la honra y del decoro; Rosita, en un „jardín“ de sueños y de recuerdos, los cuales, como dice ella al final de la obra, „llegan a hacernos la vida imposible“ (pág. 1341). En este jardín, en que ha entrado parcialmente por decisión suya, pero sobre todo por acción de fuerzas de orden social, lleva su existencia solitaria. Opina Daniel Devoto que Lorca ha puesto en el título de la obra „Rosita la soltera“ y no „Rosa la solterona“ para que el diminutivo afectuoso y la falta del aumentativo-despectivo, según Devoto fingidamente tiernos, configuren unidos „esa cosa grotesca y conmovedora“ que es la protagonista.³⁴ Pero

³³ A la manera del poema barroco de *Soto de Rojas, Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, como sugiere Marie Laffranque. Véase *Marie Laffranque, Federico García Lorca et la nécessité d'expression dramatique*, Seghers, París, 1966, pág. 31.

³⁴ Véase *Daniel Devoto, op. cit.*, págs. 426—427.

nosotros sugerimos que a través del diminutivo del nombre no se manifiesta una ternura fingida sino real,³⁵ y que escogió Lorca el adjetivo „soltera“ más bien por la razón de que al lado de su significado actual evoca también en cierto contexto su antiguo significado — „solitaria“. Queda así designado con mayor precisión el ser que se ve obligado a vivir en la soledad, sólo con su pena incommunicable.

Emana esta pena de la esperanza que se resiste a morir, a pesar de un golpe mortal que le ha sido asestado. „Con toda la ilusión perdida — dice Rosita en el tercer acto — me acuesto, y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía... (¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?) Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde (...).“ (Pág. 1337.) El objeto de esta esperanza agonizante no es más una cosa con rasgos bien patentes. Su objeto ha perdido contornos nítidos y se ha ensanchado abarcando todas las fuentes posibles de la vida. Las fuentes reprimidas por diversas fuerzas, entre ellas las que llevan a dramas más inútiles por ser evitables sus causas — toda la pieza invita al público a darse cuenta de ello — son las trabas de orden social.

En su preciosa monografía sobre Lorca como dramaturgo, Marie Laffranque llama la atención al hecho de que en todas sus declaraciones sobre *Doña Rosita la soltera* Lorca subraya la intención y el alcance sociales de la pieza, lo que comprueba que los consideraba esenciales.³⁶ No hemos utilizado estas declaraciones como puntos de apoyo para nuestra argumentación porque quisimos mostrar el papel del elemento social en la obra partiendo exclusivamente del texto de la misma. Otra razón del procedimiento adoptado es de orden metodológico: hemos querido evitar errores a que pueden dar lugar discrepancias entre las declaraciones del autor y su obra. Harto sabido es el hecho de que, por diversas razones, las declaraciones del autor pueden despistar al que crea ciegamente en su veracidad y no trata de verificarlas por medio de la concreta producción literaria. Pero al final del camino recorrido consideramos útil citarlas y, porque no las desmienten, ilustrar así con mayor claridad nuestras conclusiones.

Un año antes del estreno de *Doña Rosita*,³⁷ en la época en que probablemente empieza a escribirla, Lorca caracteriza la obra que está componiendo como „diana para familias“ y „comedia burguesa.“³⁸ Semanas más tarde dice: „Se trata de una línea trágica de nuestra vida social: las españolas que se

³⁵ Véase la declaración del autor indicada en la nota 27.

³⁶ Véase Marie Laffranque, *Federico García Lorca et la nécessité d'expression dramatique*, págs. 80—81.

³⁷ La pieza fue concebida en su forma preliteraria ya en los años veinte. Véase la declaración de Lorca en que coloca su concepción en el año 1924: *Conversaciones literarias - Al habla con Federico García Lorca*. La Voz, Madrid, 7 de abril de 1936, reproducido por Marie Laffranque, *Federico García Lorca. Conférences...*, págs. 536—540.

³⁸ *Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo*, El Sol, Madrid, 15 de diciembre de 1934, reproducido por Marie Laffranque, *Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose*, Bulletin hispanique LVI, 1954, págs. 281—286. — En el término „diana para familias“ puede tratarse de un error de imprenta con que se haya transformado „drama para familias.“ Pero dado el carácter social de la obra, también la designación „diana“ está justificada.

quedaban solteras. (...) Recojo toda la tragedia de la cursilería española y provinciana, que es algo que hará reír a nuestras jóvenes generaciones; pero que es de un hondo dramatismo social, porque refleja lo que era la clase media."³⁹ Antes del estreno de la obra declara: „Este es el profundo drama de la solterona andaluza y española en general. España es el país de las solteras decentes, de las mujeres puras, sacrificadas por el ambiente social que las rodea.“⁴⁰ Y días después designa la pieza como „poema para familias“ y „el drama de la cursilería española, de la mojigatería española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida.“ „¡Cuántas damas maduras española se verán reflejadas en doña Rosita como en un espejo!“, exclama él para terminar con una pregunta que se deriva de toda la pieza: „¿Hasta cuándo seguirán así todas las Doñas Rositas de España?“⁴¹

Dirigida al público español del año 1935, la voz de Lorca no es por eso incomprensible para el público de otro momento histórico y de otras latitudes.⁴² Universal es el tema expresado por el poema doble de la rosa. Universal es el tema del tiempo y del poder que ejerce en la vida humana. Pero universal también es el tema de relaciones entre un individuo y la sociedad, entre el hombre y los otros. Universales son las diversas actitudes morales que el hombre adopta respecto a su ambiente social. Universal es el tema de las convenciones y otros imperativos sociales que deforman o aniquilan la vida del hombre. Y así podríamos continuar sin acabar quizás jamás la enumeración de todos los ecos posibles de doña Rosita, este „llamamiento de resonancias innumerables“ como la caracteriza Marie Laffranque.⁴³

Pero con estas consideraciones nos alejaríamos demasiado de nuestro propósito que nos hemos trazado al principio de este artículo. Hemos querido poner al descubierto el elemento unificador de la pieza, el principio organizativo que une en un todo orgánico, en una estructura equilibrada, los diversos elementos suyos, a simple vista muy variados y heterogéneos. Variados y heterogéneos como la realidad que le ha servido de base al autor, que le ha ofrecido material para su trabajo de estilización, con resultado que el mismo designaba

³⁹ Después del estreno de „Yerma“, El Sol, 1.º de enero de 1935, reproducido por Marie Laffranque, Federico García Lorca. *Encore trois textes oubliés*, Bulletin hispanique, LIX, 1957, págs. 66—67.

⁴⁰ „Aquest és el drama profund de la solterona andalusa i espanyola en general. Espanya és el país de les solteres decentes, de les dones pures, sacrificades per l'ambient social que les envolta.“ *Abans de l'estrena. L'autor ens diu*, La Humanitat, Barcelona, 12 de diciembre de 1935, reproducido por Marie Laffranque, Federico García Lorca, *Conférences...*, pág. 529.

⁴¹ Lorca designa su drama como „poema para familias“ ya en los carteles. — Véase *Una gran solemnidad teatral en Barcelona*. El dato bibliográfico está indicado en la nota 1.

⁴² En lo que se refiere a las puestas en escena checoslovacas del teatro de Lorca, las cifras respectivas demuestran que en este país no se presta gran atención a *Doña Rosita la soltera*: entre las 33 puestas en escena en teatros profesionales o en la televisión de las obras dramáticas de Lorca, realizadas entre los años 1946 y 1968 en los Países Checos, figura una sola vez *Doña Rosita la soltera*. (Adaptada para la televisión, en 1962. — Véase Arnold Hala, *La obra de Federico García Lorca en Bohemia y en Moravia*, *Études romanes de Brno*, vol. V, 1971, págs. 125—126.) Vemos la causa en que la única traducción de la pieza al checo es malísima y mutila la versión original hasta tal punto que a veces resulta incomprensible.

⁴³ Marie Laffranque, *Federico García Lorca et la nécessité d'expression dramatique*, pág. 82.

como „desrealizado“ por ser formalmente antinaturalista.⁴⁴ A la variedad del material responde también la variedad del tono que va de un acento cómico, a través de un lirismo matizado, hasta una nota trágica. Los distintos fenómenos dramáticos en la obra no cumplen una sola función sino que desarrollan simultáneamente diversos planos de la estructura. Constituyen el plano temático de la obra sobre todo cuatro temas principales: el drama interior y exterior de Rosita, el tiempo y su curso, las costumbres granadinas en tres momentos diferentes y la presión de fuerzas sociales sobre los individuos. Ninguno de estos temas posee en la estructura total tal autonomía que nos diera derecho a caracterizar, a través de él y los elementos expresivos que le corresponden en otros planos de la estructura, la obra en su totalidad. Tanto los elementos temáticos como sus correspondientes elementos expresivos se amalgaman hasta tal punto que al tratar de separar uno de ellos y considerarlo sin tomar en cuenta los demás elementos, se obtendría una imagen deformada. Pero uno de estos temas — el tema social — ocupa un lugar privilegiado entre los demás: por su presencia en todas las partes de la obra y por intervenir los elementos sociales de modo activo en el devenir escénico, actúa a la vez como aglutinante o, mejor dicho, como fuerza centrípeta gracias a la cual ha sido posible la integridad de la estructura.

En ninguna de las piezas anteriores de Lorca, en las cuales sobre todo a partir de *Bodas de sangre* el tema social ocupa siempre un lugar importante, se convierte éste, como en el caso de *Doña Rosita la soltera*, en un principio formador. Quitemos los elementos de orden social de *Bodas de sangre* o de *Yerma* y obtendremos una estructura nueva, por cierto, pero capaz de existencia escénica. Pero suprimido lo social en *Doña Rosita*, todo el drama estalla por habersele quitado el armazón. No es la pieza una obra moralizadora o de propaganda social. Es un „teatro de acción social“ que el mismo autor reclama.⁴⁵ Teatro por su arte, y de acción social por tender todo en él a despertar la sensibilidad del público a ver, oír y palpar la poesía que es „algo que anda por las calles,“ „que se mueve, que pasa a nuestro lado.“⁴⁶ De acción social por impulsar esta sensibilidad despertada una toma de conciencia de lo inútil de los males que ahogan esta poesía. De acción social por poner en práctica lo que en el último año de su vida Lorca designa como un deber del artista de su época: „En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas.“⁴⁷ De acción social por sacudir la cómoda tranquilidad del público, basada en un fácil optimismo que, como Lorca indica en la misma declaración, „es propio de las almas que tienen una sola dimensión; de las que no ven el torrente de lágrimas que nos rodea, producido por cosas que tienen remedio.“

⁴⁴ Véase *El estreno de „La Zapatera prodigiosa“*... El dato bibliográfico está indicado en la nota 11.

⁴⁵ Véase *Charla sobre teatro*, 1935, *Obras completas*, págs. 33—36.

⁴⁶ Véase la declaración indicada en la nota 37.

⁴⁷ *Diálogos de un caricaturista salvaje*, *El Sol*, Madrid, 10 de junio de 1936, reproducido por *Marie Laffranque*, *Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose*, véase la nota 38.