Doña Rosita la soltera y la poetización del tiempo

La línea dramática en el teatro de Lorca es una configuración austera. En la mayoría de los casos el conflicto proviene de condiciones circunstanciales más bien que de la invención de sucesos, complejidades de situación, o coincidencias. En las últimas obras, es decir, las tragedias y *Doña Rosita la soltera*, se destaca particularmente esta austeridad, en parte porque la exige la naturaleza de la tragedia, en parte por otras razones. Muy poco ocurre en estas obras. El título de *Bodas de sangre* es en sí una cápsula de toda la acción; el episodio climáctico —la lucha hacia la mutua muerte— ni siquiera se representa en la escena. *La casa de Bernarda Alba* es estructuralmente poco más que un crescendo de rebelión que culmina en la muerte de la hija rebelde. Menos aún ocurre en *Yerma*, casi nada en efecto, hasta el último momento cuando la pasión de Yerma estalla en la furia del homicidio. La única cosa que realmente pasa en esta tragadia es el tiempo. Todas las circunstancias fundamentales de la vida de Yerma como mujer casada ya están fijas al comenzar la obra. Lo que queda por ocurrir, y lo que constituye la acción dramática de los tres actos, es que Yerma viva esas circunstancias a lo largo del tiempo, en un crescendo de intensidad personal. Al vivirlas, la marchita en ciernes pasa de la duda a la certidumbre, desde una esperanza insegura hasta la desesperación total cuando su infecundidad se hace definitiva. Semejante es Rosita, la solterona en ciernes, que tiene que vivir sus circunstancias, como Yerma, con creciente intensidad, sin experimentar ningún cambio vital que el paso del tiempo y la degenerativa progresión hacia la desesperanza que lo acompaña. Sobre *Yerma,* decía Lorca en 1935: «No hay argumento en *Yerma*. Yo he querido hacer eso: una tragedia, pura y simplemente». [1] Sobre *Doña Rosita la soltera,* decía el poeta en aquel mismo año: «He querido que la más pura línea conduzca mi comedia desde el principio hasta el fin» (II, 1114). Escrita poco después de *Yerma, Doña Rosita la soltera* sigue la misma «pura línea» y configuración austera que su antecesora: el vivir en el tiempo, sin que ocurra nada más, o, por lo menos, muy poco. [2]

El teatro, dijo Lorca una vez para definirlo, «es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre» (II, 1119). El poeta lírico, pues, sirve al dramaturgo para dar definición al mundo en que tiene que vivir el personaje. En Lorca no puede ser de otra manera. Su

[1] *Las citas de Lorca y sus obras provienen de la vigésimo primera edición en dos tomos de la* Obras completas *publicadas por Aguilar, Madrid, 1980. Lo aquí citado se encuentra en tomo II, p. 1102. A continuación se pondrán entre paréntesis el volumen y la página.*

[2] *Lo ha dicho bien Daniel Devoto con respeto a* Doña Rosita la soltera: «*... es precisamente su drama: que no le pase nada... Todo el arte del autor, que es grande, consiste en hacer de este paso del tiempo la esencia misma de su creación, y en llenarla de manera tal que no sintamos la ausencia de una acción: que existe, sin embargo, pero que es totalmente interior...*». «Doña Rosita la soltera: *Estructura y fuente*». Bulletin Hispanique, *69 (1967), p. 409.*

teatro es esencialmente poético, como es dramática hasta la médula su poesía, de modo que «poeta dramático» y «dramaturgo poético» son dos caras de la misma moneda creativa. Pero ser poeta en el teatro de Lorca no es cuestión simplemente de incorporar versos en la obra ni de plantear imágenes o metáforas en el diálogo para dar tonalidades poéticas al conjunto. se trata más bien de estructuras internas y sistematizaciones poemáticas sin las que apenas pudiera existir la obra, ya que con ellas cuenta su carácter fundamental de creación artística.

Lorca tuvo la tendencia muy curiosa a darnos una clave inicial de estas configuraciones poemáticas, mediante una especie de «subtítulo» calificativo fijado al título de la obra: «romance popular en tres estampas» *(Mariana Pineda)*, «farsa violenta» *(La zapatera prodigiosa)*, «aleluya erótica» *(Perlimplín)*, «leyenda del tiempo *(Así que pasen cinco años)*, «tragedia» *(Bodas de sangre)*, y en *La casa de Bernarda Alba*, basta el título mismo para comunicar la concepción poética de la obra. [3] Ninguna más candorosa que *Doña Rosita la soltera*, donde el poeta-dramaturgo ofrece un subtítulo explícito para ponerlo todo en claro: «El lenguaje de las flores». [4] «lenguaje» que se explica, poco comenzada la obra, con los simples versos de la *rosa mutabile*. Al otro extremo está el enigmático «poema trágico» que Lorca puso a *Yerma* como clave explicativa. ¿Por qué es *Yerma* más un «poema» que cualquier otra obra suya? Todas ellas comparten la concepción del teatro como un acto de poesía, y la mayoría continen una mezcla formal de verso y prosa, así como una vena interior de imágenes sistematizadas para redefinir las circunstancias dramáticas y reexpresarlas poéticamente. La solución al enigma de la poemática de *Yerma* se encuentra en los versos mismos de la obra y en una sistematización que los hace intrínsecos en la composición de la pieza como un crecendo de intensificación durante el paso del tiempo, e igualmente como una dicotomía de aridez y fecundidad. *Yerma* es, claro está, una tragedia de la esterilidad, pero al mismo tiempo es un poema del mundo que la estéril protagonista no puede compartir: el mundo de la creación y procreación. De modo que, como composición poemática, *Yerma* es una canción o un himno de la fecundidad, la canción que la protagonista irónicamente no puede «cantar». Cada uno de los pasajes en verso, esto es, cada poema o canto, da expresión a la alegría del proceso procreativo, y no es nada casual que cada cuadro de la obra, menos uno, contiene uno de esos cantos. Colectivamente, los poemas forman una progresión poética, labrada con gran esmero, de círculos concéntricos o planos que se levantan sistemáticamente desde lo más específico (la nana prologal) hasta lo más arquetípico (la danza de macho y hembra), de acuerdo con el movimiento de Yerma por el tiempo y sus progresivos encuentros con la rica fecundidad del mundo en que tiene que vivir con tanta angustia. [5]

El tiempo en *Yerma* tiene una cara doble. La protagonista vive sus circunstancias en un período cronológicamente bien marcado. Al comenzar la obra, Yerma lleva precisamente dos años y veinte días de casada. Lo significativo de esto es que la mujer es tan obsesiva en su voluntad de tener un niño que ha ido al pie de la letra contando los días de su casamiento. Para el último cuadro sabemos que ha llevado su árida cruz más de cinco años. Si tales cálculos cronológicos valen en sí para un dramaturgo, no son completamente apropiadas para un poeta. Ante esto Lorca telescopia los más de tres años de la existencia dramática de su protagonista, y mediante otro proceso de intensificación los reduce al tiempo poético de sólo tres días. Como resultado, cada acto de *Yerma* comienza muy de mañana y ter-

[3] *Se trata principalmente del motivo de lo blanco, el que se comunica en el apellido de Bernarda y la gran fachada de la blancura que es su casa. Véase mi antiguo artículo, «Poetry and Stagecraft in* La casa de Bernarda Alba». Hispania, *38, 4 (1955), pp. 456 61.*

[4] *Hay otro «subtítulo» aún más descriptivo: «poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile». Claramente «poema», pues, es* Doña Rosita la soltera.

[5] *Para análisis más detallado de* Yerma *como «poema trágico», véase mi artículo, «Yerma, the Woman and the Work. Some Reconsiderations».* Estreno, *VII, 1 (1981), pp. 18-21.*

mina al crepúsculo, así abarcando cada uno un solo día. Este proceso desmiente el orden lógico del movimiento de Yerma por el tiempo, reexpresándolo de tal manera que rechaza el papel de la historicidad como elemento esencial en la composición de una obra de teatro. Esto es como debe ser, porque para Lorca el teatro es, como he dicho en otro lugar, una celebración de la imaginación poética. [6]

A pesar de sus estrechas afinicades con *Yerma, Doña Rosita la soltera* va de ciertos modos al revés de aquélla en cuanto a la poetización del tiempo. La fórmula poética se establece en seguida y abiertamente. Es la *rosa mutabile*, que está destinada a durar un solo día, cambiándose al pasar sus breves horas, para luego morirse: «roja como sangre» por su mañana, brillante y «dura como el coral» al mediodia, blanca cuando avanza la tarde, y de noche, al comenzarse a deshojar, un «blanco cuerno de metal» (II, 752-3). Traducido a la realidad dramática del personaje Rosita, el día de la rosa del poema se transforma en veinticinco años, con toda la vida de la igualmente frágil rosa humana condensada en tres momentos históricos, 1885, 1900, 1910, [7] cada uno de ellos en correspondencia con los tres actos de la obra. El lenguaje lírico de las flores, en fin, se convierte en el lenguaje dramático de los años. Por otra parte, cada momento histórico se transpone en un momento breve, efectivamente un solo día, sin divisiones de cuadro ni escena, en la vida de Rosita. En suma, Lorca nos ofrece tres días o momentos en tres actos —el botánico, el humano, y el histórico— con el primer ocurriendo por la mañana, el segundo por la tarde, el tercero con el crepúsculo. El conjunto produce un tríptico de forma interior igualmente triple: el día tripartita de la rosa, tres días de Rosita, tres épocas de la historia, los tres en uno, [8] representando respectivamente y colectivamente, la fugacidad del tiempo, la degeneración de la esperanza de Rosita, y la pérdida de la inocencia histórica del mundo europeo entre 1885 y 1910, cuando se desintegra la Belle Epoque y se anuncian los comienzos de la Gran Guerra. [9]

La intensidad poética de la obra sigue la trayectoria emocional del tiempo humano: esperanza, espera, desesperación. Cuanto más joven y prometedor, tanto más poético; cuanto más pasan el tiempo y la esperanza, tanto más dramática se hace la obra, y menos lírica. En la ingenuidad y esperanza de la mañana, el acto I, Rosita y su mundo tienen un aspecto más poético y el menos dramático. La tarde, o sea, el acto II, está dominada por la espera y el progresivo desvanecimiento de la esperanza. Se intensifica el dramatismo, pero sólo de un modo limitado, porque el mundo continúa lírico, si bien con tonalidades un poco más agrias y menos inocentes, y con notas de patetismo y angustia que no estaban presentes antes. Sólo por el crepúsculo, en el acto III, gana la obra su dimensión definitivamente dramática. Entonces cambia la ingenua delicadeza de la poesía granadina de los dos primeros actos para convertirse en la conocida poesía en prosa de las voces trágicas de *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* y, especialmente, la de Yerma la marchita, contrafigura de Rosita la soltera.

El factor principal en la progresión del mundo poético al dramatismo es la figura misma de Rosita, su visibilidad como personaje, y su participación activa o pasiva en el diálogo,

[6] «*Lorca's Theatre: a Synthetic Reexamination*». Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, *5, 1 (1977), 31-46.*

[7] *Durante la composición de la obra, Lorca indicó en dos entrevistas que los años eran 1890, 1900 y 1910 (II, 1070 y 1078). Pero en otra entrevista después del estreno en 1935, declaró que eran 1885, 1900 y 1911, y que en el acto III Rosita tiene ya «muy cerca del medio siglo» (II, 1113). El año 1911 parece un error inocente, ya que en la primera anotación del tercer acto, Lorca dice explícitamente que han pasado diez años desde el segundo.*

[8] *El número tres figura también en otros aspectos de la obra. Hay tres Manolas, tres Solteronas y tres visibles pretendientes a Rosita —uno en cada acto— y los tres miembros de la casa familiar. Tanto el acto segundo como el tercero se construye con tres grupos o individuos que entran en la casa para visitar.*

[9] *En la tercera entrevista citada en la nota 7, Lorca mismo menciona la guerra como epílogo de la obra: «Un paso más, la guerra. Dijérase que el esencial trastorno que produce en el mundo la conflagración se presiente ya en almas y cosas» (II, 1113).*

es decir, su articulación en palabras y silencios. Tanto su visibilidad como su voz están extrañamente limitadas, con el resultado que en gran parte de *Doña Rosita la soltera* la protagonista es más una presencia que un personaje. En su mañana en el acto I, Rosita, que tiene unos veinte años de edad, aparece sólo cuatro veces, y apenas manifiesta unas pocas gotas de sustancia dramática. La joven es pura poesía, vestida de rosa y flotando o volando en un ambiente tan ingenuo como ella misma, donde el lenguaje de las flores penetra por todo rincón. He aquí a la joven Rosita en la Granada de 1885. La primera vez que la vemos, entra rápidamente buscando su sombrero y sale corriendo sin decir casi nada. Momentos después, vuelve a entrar buscando su sombrilla, y al encontrarla sale con risas, otra vez sin haber dicho apenas una palabra, la tercera aparición: entra con sus tres amigas para recitar con ellas el romance de las manolas granadinas, pero sin hablar fuera del contexto de los versos. La cuarta es la reunión de los novios —la única de la obra— comunicada sólo *a due*, con versos románticos acompañados de la música de piano a lo lejos, como en una opereta vienesa o una zarzuela, sin dramatismo dialogal alguno. [10] Este final tan clave del acto I es, como la persona de Rosita misma, puro lirismo, labrado con la teatralidad estática de estampa de género, hecha de poses poéticas evocadoras de una edad de pura inocencia.

Al acto II corresponde el segundo de los tres días que dan forma a la vida de Rosita. Según el lenguaje de las flores, es la tarde de la rosa, por eso la de Rosita misma. Y no por casualidad es el día de su santo. El año es 1900. Rosita llega a los 35 años de edad, habiendo pasado los quince años desde la partida del novio sin hacer nada más que esperar el correo y seguir nutriendo la esperanza de casarse con el desaparecido. En la composición de la obra, la figura puramente lírica de la Rosita del primer acto gana en el segundo más dramatismo, pero aún estamos en la segunda etapa de la progresión. Ya que todavía vive la esperanza, Rosita sigue manifestándose más lírica que dramáticamente, y la voz angustiada que marcará la última etapa todavía no se articula en definitiva. Efectivamente, las voces de otros personajes dominan en este segundo acto como en el primero. Casi un tercio del acto pasa antes de aparecer Rosita, y cuando por fin aparece, el momento dramático es breve, si bien lleno de implicaciones simbólicas que resumen el impacto del tiempo: entre con unas tijeras en la mano buscando rosas que cortar y preguntando por el correo. De ella misma se sabe cómo ha pasado aquellos quince años de espera y esperanza: Ha dejado de salir de casa, porque la calle delata el paso del tiempo, y los cambios que se ven destruyen las ilusiones: «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?» (II, 785). En esto suena la campanilla, no para anunciar al cartero sino la visita de las tres Solteronas con su madre. La visita convierte a Rosita una vez más en presencia, ya que dice muy poco durante el resto del acto. La llegada de las hijas de Ayola dirige la conversación al tema de Rosita y su novio, produciendo luego el lirismo musical del romance de las flores en que Rosita misma participa recitando versos, otra vez con el acompañamiento del piano. A pesar de los melancólicos presentimientos de esta poesía, las circunstancias siguen incubando la esperanza: Llega la carta del novio con noticias que estimulan alegría y baile. Después de todo, habrá bodas, si sólo por poderes. Cuando termina este día de 1900, el mundo de Rosita todavía es lírico, o así parece, por un momento breve.

Sobre todo el acto III, según ha escrito el crítico norteamericano Edwin Honig, pesan la desolación y los recuerdos medio cogidos de gente que se encuentran en el crepúsculo, acordándose del mundo del mediodía que de algún modo se les ha escurrido de entre las

[10] *Roberto Sánchez ve la influencia de* Don Juan Tenorio *de Zorrilla en este romanticismo lorquiano. Véase «García Lorca y la literatura del siglo XIX: Apuntes sobre* Doña Rosita la soltera» *en* Federico García Lorca. *ed. Ildefonso Manuel Gil, Madrid, Taurus, 1973, pp. 325-7.*

manos. [11] Han pasado diez años desde el acto anterior, Rosita tiene ya 45 años de edad, y ha llegado el tercer momento, el del abandono definitivo. Los recuerdos que se evocan resucitan el pasado de promesa y poesía del acto I, cuando el Tío cultivaba rosas, las Manolas cantaban con Rosita del amor en la Alhambra, y el novio prometía un futuro rosado de esperanza y amor. Ahora, en el crepúsculo de un día de 1910, ya no invade al diálogo el lenguaje de las flores sino otro menos lírico, un lenguaje de muerte sentida y presentida: el Tío, se nos revela, está muerto hace ya seis años; la mayor Manola ha muerto en 1902, y en aquel mismo año se ha casado en América el primo. [12] La casa ha quedado «tan vacía que parece el doble de grande» (II, 808), [13] los sonidos humanos emiten ecos «como si estuviera [uno] en una iglesia» (ibid.), y los obreros sacan el diván «lentamente como si sacaran un ataúd» (II, 817). El lirismo floral, en fin, se ha rendido a las intensas imágenes típicas del Lorca de las tragedias, imágenes que son, una vez tras otra, presentimientos del morir.

Pero cambie lo que cambiare, Lorca sostiene su modo especial de presentar a su protagonista como lo ha hecho en los dos primeros actos: hasta bien entrado este tercero. Rosita sigue siendo más una presencia ausente que un personaje dramático. Aparece brevemente al principio, para desaparecer casi en seguida y no volver a mostrarse hasta mediado el acto. Sólo en esta última aparición gana Rosita por fin la voz apasionada de una mujer auténticamente lorquiana, atrapada en sus circunstancias y vencida por el tiempo, como lo había sido Yerma, y perseguida, por la esperanza que la muerte «como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez» (II, 825). Lo único que le queda, según lo confiesa ella misma, es su dignidad (II, 826). Hasta su nombre se le ha quitado: ya no es Rosita sino doña Rosita, deshojada por el tiempo como su contrafigura botánica la *rosa mutabile*. El lirismo del antiguo mundo granadino se ha ido para no volver; oímos sólo la repetición de los versos crepusculares del poema de la rosa que enuncia doña Rosita en el momento de abandonar la casa. Con esto las flores se enmudecen en definitiva.

La configuración de Rosita como una presencia más lírica que dramática puede que sea rara cuando se la compara con el vigor dramático de las otras protagonistas de Lorca, pero a fin de cuentas no representa una anomalía. En esta obra, como en las demás, la actualización del personaje central proviene de la sistematización interna que dirige la composición del conjunto. La clave, vale repetir, en este caso como en los otros, es el subtítulo, «el lenguaje de las flores», el que se poetiza en la *rosa mutabile* con su temática de la fugacidad del tiempo, y se humaniza en el personaje que tiene que vivirla. En la elaboración de Rosita y los tres momentos fatídicos de su vida dramática, el poeta-dramaturgo se adhiere lo más rígida y fielmente posible a la configuración del poema. En la intuición de Lorca, Rosita nunca deja de ser la encarnación de la rosa lírica, ni debe contradecir la verdad poética de los versos, sean las que sean exigencias del dramatismo. Si la rosa es la poetización del tiempo, su encarnación humana tiene que serla igualmente, y no menos lírica en el contexto dramático que la flor de los versos en contexto poético. Aquí, como en toda la obra de Lorca, resulta formidablemente absoluta la integración de poesía y dramatismo.

Si a Rosita la configura Lorca como la poetización del tiempo, el resto de la obra es el fondo en el que la criatura vive sus tres momentos fugaces dentro de un cuarto de siglo, en fin, la dramatización del tiempo histórico. Siendo Rosita una presencia con voz limitada, el diálogo consiste en gran parte de conversaciones entre las otras personas que viven en su casa, y los que entran en ella de visita. El tema de estas conversaciones es mayormente

[11] García Lorca, *Norfolk, Conn., New Directions, 1963, p. 183.*

[12] *Nunca vinieron los poderes que prometió el novio en 1900. Se casó en 1902, pero nunca se supo esto en Granada hasta 1910, sólo un mes antes de comenzar el acto III.*

[13] *Adela emplea una imagen semejante para describir el caballo garañón en* La casa de Bernarda Alba *(II, 912).*

Rosita misma, de modo que mucho de lo que sabemos de la heroína proviene no por representación sino por narración dialogada, principalmente entre los tíos y el ama, cuya preocupación irresistible, dejando aparte los sentimentalismos y las trivialidades de la vida casera, es precisamente la «hija» de la casa. La técnica es una variante de la antigua convención teatral de la exposición narrativa, la que Lorca adopta de propósito para sostener su concepción poética de Rosita como figura de poca articulación verbal. Por eso las tres personas de la casa asumen una importancia especial en la composición de la obra. El Tío es un delicado botánico que crea la *rosa mutabile* y que derrama por todo el acto I su lenguaje profesional de las flores, reforzando de este modo el motivo de la obra, el floralismo de la visión de Granada de 1885. La Tía es una prosaica dueña de la casa quien funciona como madre de Rosita, y es la única persona a quien comunica el sobrino-novio la noticia de su viaje a América. (Vale notar que es la voz de la Tía la que domina en esa conversación y no la del sobrino, siendo éste un pálido personaje masculino típicamente lorquiano). Del Ama, persona vigorosamente realista y popularista, es la voz activa que expresa, más que ninguna otra, el aprieto angustiado de la «niña», así como la actitud de Lorca mismo para con su heroína.

De los tres actos, el segundo es el más abiertamente histórico. Lo logra Lorca inmediatamente al levantarse el telón, mediante las alabanzas del nuevo siglo que enuncia el señor X en su conversación con el Tío. Positivista y progresista de modo provinciano a quien el dramaturgo reduce a caricatura, el señor X está encantado del fenómeno nuevo llamado «automóvil» y la creciente velocidad ganada en esos vehículos. Su entusiasmo por lo novecentista le impresiona poco al tío de Rosita, cuya sensibilidad, como la de su sobrina, es poética y antimaterialista, y nada adicta a los cambios radicales que va trayendo la nueva centuria, especialmente cuando se trata de mayor velocidad. Mediante la misma conversación sabemos que el señor X pretende a Rosita y que su visita es para entregarle un regalo de cumpleaños. Lorca, pues, sigue recurriendo a la práctica de informarnos de la historia de Rosita mediante el diálogo expositivo de otros personajes. [14] Del mismo modo sostiene la pintura de la época, valiéndose de conversaciones para hacer referencia a acontecimientos y personas en el mundo exterior, describir objeto en boga, y mencionar una variedad de otras cosas típicas de aquel momento histórico. [15] La práctica continúa por todo el acto, bajo el dominio del tema de Rosita y sus circunstancias, visible o no ella misma. Como en el acto I, es el Ama quien pone el dedo en la llaga temporal de que sufre la «niña», aunque, como se ha notado más arriba, la voz de Rosita misma funciona dramáticamente por un momento breve. La tertulia con las amigas visitantes amplía la perspectiva de la sociedad granadina del novecientos, dando a luz, entre otras cosas tanto alegres como tristes, la importancia de las apariencias y la categoría social, y los patéticos aprietos económicos que se sufren para sostener la vana ilusión de superioridad social. [16] Todo esto es pertinente a la vida de Rosita, pero en un sentido inverso, porque representa el mundo en que *no* participa ella, el mundo público que ha ido evitando, mediante un aislamiento que se ha impuesto a sí misma para sostener sus ensueños y para no ver el mundo exterior y los visibles cambios que marcan el paso del tiempo.

En la desolación del último acto todo es dramatización del tiempo histórico. Aunque le infunde al personaje de Rosita su nuevo vigor dramático, Lorca sigue utilizando las normas

[14] *Sabemos, por ejemplo, que Rosita ha sido por su modo obsesiva como Yerma. Se le han ofrecido oportunidades de casarse, pero las ha rechazado todas: si no con el primo, con ninguno.*

[15] *Véase Francisco García Lorca,* Federico y su mundo, *Madrid, Alianza, 1980, pp. 362-4. No hay que decir que el diálogo no es el único mode de evocar el momento histórico. Varias estilizaciones plásticas lo acompañan, con la brillante visualidad típicamente lorquiana.*

[16] *Roberto Sánchez percibe el impacto de Galdós y Arniches en la composición del acto segundo, así como el de Chejov en el tercero, ob. cit., pp. 327-36.*

técnicas ya establecidas: diálogo narrativo entre el Ama y la Tía, y visitas episódicas de amigos, todo ello destinado ahora a comunicar cuánto se han envejecido los inocentes mundos de 1885 y 1900, no sólo dentro de la casa sino también en el mundo exterior. Dos de los visitantes son reliquias patéticas del pasado. Uno es don Martín, el viejo maestro de colegio que sigue nutriendo, como Rosita, sus antiguos sueños frágiles de poeta, pero que se encuentra, como todos sus colegas, víctima del comportamiento despiadadamente abusivo de la nueva generación de muchachos. El otro, que aparece por sólo un momento breve, es una sombra del acto II, la Solterona 3ª,[17] esa buena amiga que había tocado la música durante el cumpleaños de Rosita y que ahora da lecciones de piano para sostenerse económicamente. El tercer visitante nos lleva aun más hacia atrás, al ya desintegrado mundo del acto I. Es el hijo de la mayor Manola de las tres que había subido con la joven Rosita «a la Alhambra/ las tres y las cuatro solas». La breve conversación con este muchacho provoca recuerdos intensos de la juventud de la generación anterior, esto es, la de su madre y Rosita, y es él quien enuncia la devastadora nota social que subraya el movimiento del tiempo desde esa vieja generación hasta la nueva: «Usted lo pasa bien, doña Rosita» (II, 831). ¡Doña! La Rosita de antaño ya no existe. El pasado se ha muerto, y con él la esperanza.

La historicidad no destaca en el teatro de Lorca. Sólo dos obras están escritas con una perspectiva claramente histórica, y, curiosamente, estas dos son las únicas que tienen que ver con Granada: *Mariana Pineda* y *Doña Rosita la soltera*. Cada una es una evocación cuya raíz no es una atracción intelectual por la historia sino el recuerdo de experiencias personales del poeta cuando era niño en Granada. «Mariana Pineda», explicó Lorca en 1935, «fue una de las más grandes emociones de mi infancia. Los niños de mi edad, y yo mismo, tomamos de la mano en corros que se abrían y cerraban rítmicamente, cantábamos con un tono melancólico, que a mí se me figuraba trágico: ¡Oh!, qué día tan triste en Granada/ que a las piedras hacía llorar...» (II, 1045). Sobre *Doña Rosita la soltera*, declaró que con esa obra «he querido realizar un poema de mi infancia en Granada, en el cual salen criaturas y ambientes que yo he conocido y sentido... me ha salido un poema que me parece que tiene más lágrimas que mis dos anteriores producciones [*Bodas de sangre* y *Yerma*]. Por lo que veo, me ha tocado en suerte la parte seria del teatro, debido a mi temperamento de poeta por encima de todo».[18]

Su temperamento de poeta determina en ambos casos el modo de dramatizar la historia. En 1925, en *Mariana Pineda*, ya son visibles algunos de los rasgos claves que hemos percibido en *Doña Rosita la soltera*, entre ellos, la fidelidad absoluta a los versos de un romance popular,[19] y la historización dramática entretejida con la poetización del tiempo.[20] Las dos obras comparten también un sentimiento de ternura y afecto que se vuelve a ver sólo en la otra pieza de índole igualmente andaluza, *La zapatera prodigiosa*. Pero para finales del siglo XIX el personaje histórico de Mariana Pineda ya era un mito popular emocionante de la tradición granadina. El fenómeno de la soltera, por su parte, era una realidad viva del mundo burgués en el que creció el niño Federico. Al dramatizarla en su madurez, el

[17] *Otra vez se confunde el año. La Solterona entra, escribe Lorca, «vestida de oscuro, con un velo de luto en la cabeza y la pena, que se llevaba en el año doce» (II, 832). En todo caso, la figura de esta mujer contribuye a la atmósfera general de duelo que pesa sobre la casa.*

[18] *Citado por José Monleón en «Una crónica de la cursilería española»,* Doña Rosita la soltera, *Barcelona, Colección Voz Imagen, 1976, pp. 12-13. Se reprodujo la entrevista original en catalán en la octava edición de las* Obras completas *de Aguilar, 1965, pp. 1798-9, pero se ha eliminado en la edición más reciente usada en este artículo.*

[19] *Los dos son populares, aunque no en el mismo sentido. El de* Mariana Pineda *viene de la tradición oral del pueblo y es cantado por niños; el de la* rosa mutabile *es de raíz mas culta y burguesa.*

[20] *Véase mi artículo «El problema de* Mariana Pineda*» en la ya citada edición de ensayos sobre Lorca de Ildefonso Manuel Gil, pp. 225-36.*

poeta pudo infundirle una perspectiva ampliamente histórica que abarca la desaparición de toda una época de inocencia, época que significa también la pérdida de su propia niñez. *Doña Rosita la soltera*, pues, representa un pasado histórico recordado con gran intimidad y el sentimiento auténtico de uno que lo había visto.

Doña Rosita la soltera es, no obstante, una obra de su propio momento, escrita en 1935 bajo el impacto de la visión trágica que dominaba el teatro de Lorca en sus últimos años. Sin ser tragedia, ya que no se conforma con ninguna definición formal o teórica del género, la obra, sin embargo, comunica el mismo sentimiento trágico del tiempo en un mundo sociohistórico que lo hace la tragedia *Yerma* en su mundo arquetípico de fuerzas telúricas. Rosita es una Yerma del novecientos granadino, una transposición historizada. Por otra parte, la vida de la poética soltera de Granada es también una anticipación. En 1935 le quedó a Lorca por escribir una obra más de teatro, la que terminaría la trilogía de tragedias iniciada con *Bodas de sangre*, continuada con *Yerma*, e interrumpida por una especie de interludio, la composición de *Doña Rosita la soltera*. Como esta última, *La casa de Bernarda Alba*, que es la conclusión de la trilogía, también tiene que ver con la condición de ser soltera en España. Se trata, en efecto, de otra transposición más, aunque en este caso las modificaciones son radicalmente antitéticas. Adela, la rebelde de la casa de Bernarda Alba, es una Rosita carnal, sin el sostenimiento poético de ilusiones y flores. Para ella, como para Rosita, el tiempo es el némesis, pero contraria a la granadina, la hija de Bernarda Alba lo reconoce como enemigo y se niega a esperar. Adela rechaza el aislamiento impuesto por su madre; Rosita, al contrario, escoge el recogimiento según su propia voluntad. La diferencia es la casa. La casa de Rosita es una casa de jardines abierta al mundo, en la que entran y salen a cualquier momento vecinos y amigos. Esta casa es precisamente el tipo de casa vital anhelada por la vieja María Josefa, cuya voz antigua sirve de conciencia de todas las mujeres aisladas por la tiranía de Bernarda Alba. De cierto modo la casa de Bernarda es una imagen del mundo oscuro prometido por la muerte de la inocencia del novecientos en que ha vivido Rosita.

Pero todo quizá no esté tan definitivamente perdido. Unos pocos meses antes de acabar *Doña Rosita la soltera*, Lorca concluyó el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* con los versos «Yo canto su elegancia con palabras que gimen / y recuerdo una brisa triste por los olivos» (I, 558). Cuando Rosita abandona su casa al final de la obra, la casa no está completamente vacía. Dice el dramaturgo en la última acotación: «De pronto se abre un balcón del fondo y las blancas cortinas oscilan con el viento» (II, 834). La brisa que recuerda a Ignacio y el viento que evoca a Rosita son el mismo fenómeno. Lorca ha cantado la elegancia de Rosita con palabras que también gimen, y los dos, Ignacio y Rosita, continúan en el tiempo mediante la poesía del que les llora en el alma.

Sumner Greenfield