



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalinguistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Quer Antich, Santiago
Un drama de Federico García Lorca
Literatura y Lingüística, núm. 11, 1998, p. 0
Universidad Católica Silva Henríquez
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201103>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

UN DRAMA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

SANTIAGO QUER ANTICH

A Ramón Nuñez con afecto(*)¹

Resumen

El artículo caracteriza, en términos generales, el teatro del poeta granadino Federico García Lorca y luego hace un análisis detallado de la penúltima de las obras teatrales mayores del autor: Doña Rosita la Soltera o El Lenguaje de las Flores, en cuanto a su estructura teatral, personajes y desarrollo, lo cual, al final sintetiza.

I. Visión general del teatro de García Lorca

Federico García Lorca, el centenario de cuyo natalicio conmemoramos este año (1898–1936 Fuentevaqueros, Granada, en junio) y uno de los mejores representantes de la generación del 27, junto a: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Luis Rosales, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, es no sólo gran poeta sino, también, importante dramaturgo, aunque su teatro no es tan bien estructurado dramáticamente como lo es el del asturiano Alejandro Casanova, coetáneo de la generación, con quien comparte éxitos en la época anterior a la Guerra Civil.

La producción dramática del García Lorca, que reconoce su punto más alto con La casa de Bernarda Alba (1936), fue tronchada en el momento que alcanzaba mayor madurez al ser asesinado (agosto de 1936) en los inicios de la Guerra Civil. Su teatro, general esta embebido de raíces líricas, opina Valbuena Prat², nada extraño, pues el granadino es, ante todo, poeta y su teatro, en consecuencia, es poético. Fue un apasionado amante del teatro, como lo demuestra el hecho de haber impulsado, promovido y dirigido el teatro itinerante "La Barraca", que puso el teatro del Siglo de Oro, especialmente, en contacto con la gente del pueblo, durante la Segunda República Española (1931–1936).

La raíz lírica del teatro lorquiano, que es una de las características sobresalientes de su dramaturgia está bien representada en Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores, que nos proponemos analizar.

En el teatro, específicamente, era partidario de la vuelta a Calderón. La estructura de su teatro –y buena muestra de ello, como veremos es Doña Rosita...– es calderoniana, aunque modernizada. Es moderno, opina Riley, estudioso del teatro lorquiano, citado por Valbuena, en sus procedimientos simbolizadores, evidentes en el drama que analizaremos, que constituyen el trasfondo de la trama.

Personalmente García Lorca consideraba el teatro como un camino interesante de expresión, en el cual se sentía más plenamente realizado como escritor, aunque con su producción poética consideraba que había llegado a la plenitud, en lo cual no estaba errado.

Es necesario destacar que en su obra dramática, lo que muestra, por otra parte, su enraizamiento con la dramaturgia de la Edad de Oro, principalmente con Lope y Tirso, la mujer ocupa el primer plano y casi diríamos único (Valbuena), lo cual se puede confirmar plenamente en la obra dramática lorquiana mayor, desde sus inicios con Mariana Pineda y con sus obras cumbres Bodas de sangre, Yerma, La casa de Bernarda Alba y Doña Rosita la soltera.

Aunque Doña Rosita... no está a la altura de la mayores obras de la dramaturgia lorquiana, como Bodas de sangre (1933), todo pasión amorosa, extrema y dramática; Yerma (1934), la honda tragedia de la maternidad deseada y no satisfecha por la impotencia del varón, quien, en realidad, según Valbuena, es el yermo; y La casa de Bernarda Alba (1936), la tragedia del mantenimiento de la honra mujeril a todo precio, al fin burlada, todas ellas de intenso y paulatino dramatismo hasta el clímax, Doña Rosita la soltera... es drama y sobrio, matizado; en momentos, intenso, al que siguen momentos de la vida cotidiana común y corriente que no se dan en los otros dramas con tanta naturalidad.

En toda la dramaturgia lorquiana hay un hilo que la entronca con el teatro de la Edad de Oro: el asunto de la honra, que en Lorca alcanza ribetes de gran intensidad en Bodas de sangre y La casa de Bernarda Alba. En Doña Rosita... el drama de la honra se traduce en una soltería llevada con gran dignidad en una sociedad provinciana en que la mujer estaba destinada al matrimonio y en que las solteras se exponían a la soledad más estéril; dignidad que contrasta con la debilidad, felonía y doblez del primo-novio. El drama de la honra quizá es tan intenso como en Bodas de sangre y La casa de Bernarda Alba, pero como en Yerma, más contenido y sobrio, pero que estalla tumultuosamente en el estupendo monólogo-diálogo de doña Rosita, en la culminación del tercer acto.

II. Análisis de Doña Rosita la soltera³

II. 1 El nombre del drama. García Lorca subtituló el drama El lenguaje de las flores; nombre justificado en el desarrollo del drama y con el apelativo simbólico de la protagonista y luego lo caracterizó: Poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile.

De las cuatro obras teatrales mayores de Lorca: Bodas de sangre, Yerma, Doña Rosita la soltera y La casa de Bernarda Alba, hay dos que Lorca caracterizó de poemas: Yerma, como poema trágico y Doña Rosita.., como poema granadino. Ello se ha de deber –pensamos– porque tanto en una como en otra, Federico intercaló momentos de bellísima poesía, pero, además, y atendiendo sólo a Doña Rosita.... se nos imagina, por la delicadeza connatural a este género literario y por la delicadeza con que el poeta –dramaturgo granadino– trata el tema central de la obra: el desengaño amoroso que sufre Rosita, dosificado, y su soltería consiguiente.

Tiene el drama, además, definido aire de época, en evolución durante la acción, que García Lorca, principalmente en el primer acto, se cuida de mostrar, a través de una bien dosificada cursilería y la buena exhibición de erudición.

Lorca ha dado el nombre de jardines –varios jardines, apunta el poeta– a los actos, que son tres y que se desarrollan en un mismo ambiente de fondo: el invernadero en el primero y el jardín en los dos que siguen. Pero la palabra jardín, además de su significado común, tienen en doña Rosita un carácter simbólico: el primer jardín –acto primero– es un jardín de primavera (la juventud) florecido por el amor (Rosita, bella, enamorada), apenas oscurecido por una nube (el primo–novio de Rosita que parte hacia América [Argentina–Tucumán]); el segundo es un bello jardín de otoño, apenas cruzado por las nubes del tiempo que pasa, pero en tensión por la ilusión de la primavera que anuncia su llegada (la posible venida del primo–novio a casarse con Rosita); el tercero es un jardín de invierno, de la muerte de las esperanzas e ilusiones, del abandono (el primo–novio se ha casado en Tucumán y eso condena a una soltería sin término a Rosita), de la vida que sigue afuera, ignorando el dolor, y que pesa como una lápida.

La obra cuenta, además, según reza su caracterización, con escenas de canto y baile, que muestran la afición del granadino por la música y el baile popular⁴ que le sirven de pretexto para mostrar la fina cursilería de la gente de posición que por esnobismo abraza lo popular, pero que, además, son vehículo de estupendas muestras del genio poético de Lorca, en que se mezclan y abrazan, lo popular y lo culto, en trabajadas metáforas, musicales y fáciles, en algunas ocasiones, no exentas de dramatismo. Por otra parte, la inclusión de escenas de este tipo, hermanan a doña Rosita con la dramaturgia áurea, admirada por el poeta–dramaturgo.

El drama se subtitula El lenguaje de las flores, que García Lorca justifica con extrema gracia en el poema que recitan (o cantan) las solteronas en

el segundo acto. Pero hay una flor presente durante todo el transcurso del drama: Rosita, que es la encarnación de la extraña rosa mudable que cultiva su tío en el invernadero y que, recurrentemente, como símbolo, está omnipresente a lo largo del drama en la poesía que lee el tío, al final de primer acto y con que finaliza el drama: la rosa (Rosita) se abre en la mañana/roja como sangre está (pura vida), (acto primero); cuando (...) se desmaya la tarde/(...) se pone blanca, con blanco/de una mejilla de sal (anuncio de lo que vendrá), (acto segundo); y cuando toca la noche/blanco cuerno de metal/(...)/en la raya de lo oscuro/se comienza a deshojar (muerte) (acto tercero, culminación del drama; versos que recita Rosita en el clímax final).

El drama ha de haber sido escrito por Lorca hacia 1934, aunque los primeros apuntes son de diez años antes. Consta que en marzo del año siguiente había prometido leérsela a algunos amigos. En septiembre de 1935, se lo leyó a la compañía de la ilustre dramática catalana Margarita Xirgu, en el teatro Studium, de Barcelona; y se estrenó por la compañía de la Xirgu, en diciembre de ese año, en el teatro Principal Palace, de Barcelona, constituyéndose en lo más culminante de la temporada teatral de ese año y consolidando la fama de Lorca como uno de los más brillantes e innovadores dramaturgos del momento.

Durante la gira que hizo a Chile Margarita Xirgu, se representó entre nosotros, por primera vez, en el teatro Municipal⁵.

II.2 Características generales del drama. El poema granadino (...) dividido en varios jardines se estructura en tres actos de diferente textura que es necesario señalar, antes de introducirse en el drama mismo.

El primer acto, ambientado en una habitación con salida al invernadero, donde desarrolla su pasión botánica el tío de Rosita, tiene un comienzo rápido, agilísimo, casi vertiginoso, subrayado por Rosita y las manolas, pero temperado por la tía; estructura que da paso a un momento más tenso que propiamente dramático: el primo-novio de Rosita entra a escena a comunicar, primero a la tía, su alejamiento: se va a Argentina, requerido por su padre. La tía se recrimina por haber consentido su noviazgo con Rosita, su sobrina. El insinuado dramatismo de esta escena se subraya con las rabiosas salidas del ama, testigo del diálogo primo-novio-sobrino/tía; dramatismo que se revela, pero no es menos intenso, en el lírico diálogo de Rosita con su primo y novio y que culmina, pero se diluye lentamente, cuando, al final del acto, el tío lee el poema que es retrato metafórico de Rosita.

Los personajes de este acto están muy bien delineados y son muy lorquianos: Rosita, de fuerte personalidad; honestamente insobornable

como la tía; y mujeres de raigambre popular, arrolladoras y primitivamente sinceras, como el ama. Los hombres, débiles, como el primo, que se deshace en juramentos que no logran disipar los presentimientos de Rosita y su tía; y como el tío, absorbido en su pasión botánica y ausente de la realidad que se está tejiendo en su entorno, y en un segundo plano.

El segundo acto es un estupendo escaparate de personajes de segundo plano, diestramente dibujados por Lorca, con delicado humorismo: pedantes y ridículos como el señor X, las solteronas y su madre; descaradas como las hijas de Ayola, que no disimulan su antipatía, que es en el fondo competencia, hacia las solteronas. Personajes éstos que dan mucha agilidad al desarrollo de la trama, y que realmente, como el ama, constituyen personajes muy vitales, pues realmente Lorca los trasladó de su vivencia personal granadina de infancia y juventud.

Rosita, en este acto, es una mujer que no pierde la esperanza de casarse con su primo-novio, esperanza que mantiene con su ilusión: durante los quince años que ya dura la ausencia de éste, no ha dejado de preparar su ajuar; esa ilusión, además, se fortalece con una inquebrantable fidelidad a su prometido.

Este segundo acto, por lo tanto, constituye todo él, a excepción de una escena en que campea la melancolía que produce el paso del tiempo y que Rosita avienta con su esperanza-ilusión, un verdadero juego teatral, de gran frescura, que aliviana el contenido dramático con que finalizó el acto primero.

El tercer acto, último, está transido de un sentimiento recurrente en el teatro español desde la Edad de Oro y presente con reciedumbre en las obras mayores de García Lorca: la honra, en este caso la de Rosita, concretada en la persistencia de su soltería, punto ciertamente de honra, pero también de un amor inalterable, pese al paso de los años –un cuarto de siglo; diez años desde el acto anterior–, que ahora sí pesa. Una honra que se enfrenta con estoicismo por Rosita ante la curiosidad, maledicencia y los comentarios crueles; una soltería, en fin, que es una llaga que no deja de supurar un dolor profundo, exento de resentimiento, pero no de indignación cuando los seres que Rosita más quiere, la tía y el ama, contemplan cómo en el dolor de la espera interminable, la rosa se agosta.

Lorca, en este acto, introduce un personaje, don Martín, en parte portador de los sentimientos del poeta. Es don Martín un pobre maestro desilusionado, poeta frustrado, dramaturgo nunca representado, que hace clase en un colegio de niños ricos, que lo consideran poco menos

que como un criado y que lo atormentan con sus bromas pesadas, y con el cual Federico expresa su abierto desvío hacia los ricos, a quienes maldice por boca del ama.

Asistimos en este acto a una transformación del ama como personaje: no es ya la criada que forma prácticamente parte de la familia, siempre polémica, sino que temperando su carácter, conscientemente palia la tristeza que atraviesa todo el transcurrir de este acto final, aunque dolorida, la que más, por la soltería irremediable de Rosita, y que llevada del entrañable cariño que siente por la tía, que languidece de pena por este motivo, le insufla optimismo, que culmina con la imaginación de que ella y toda la familia –Rosita, la tía y el tío– accederán al cielo, donde gozarán de eterna juerga, contemplados por el buen Dios. Mediante esta transformación el granadino demuestra un poder de penetración en la expresión cariñosa sencilla de la gente del pueblo, que contrasta con la crueldad de los hijos de los ricos que atormentan a don Martín.

La culminación del drama muestra la mano maestra de Lorca como dramaturgo lírico, que se corresponde con el final del primer acto. Es la larga escena de hondo dramatismo centrada en el monólogo-diálogo de Rosita con su tía, en que aquélla muestra toda la profundidad de la herida de su soltería y todo el callado, pero intenso dolor que lleva a cuestas y que a ratos la envenena, y que retrata una realidad social de la España de aquel tiempo. Esta escena, tensamente dramática, se alivia con la retirada de escena de Rosita, a quien le queda sólo su altiva dignidad, y con la ida de la tía y el ama hacia la modesta casa a que se han mudado, entrada ya la noche, lloviendo: la naturaleza solloza ante el resignado y hondo dolor de Rosita, tan profundo como el amor que sostiene su soltería y su honra como mujer, y ante su esperanza muerta. Es, a fin de cuentas, un drama de extrema desolación, que, subrayada por los efectos del final del acto: (De pronto se abre un balcón del fondo (del escenario) y las blancas cortinas oscilan con el viento, cortinas que Valbuena identifica como símbolo de un imposible traje de novia), deja al lector y al espectador, entristecidos y con el alma en suspenso, porque además de la soledad se cierne la pobreza sobre Rosita, tía y ama.

En sustancia, Doña Rosita la soltera es el drama de una mujer de buen pasar provinciano, prolija, cuya única salida como mujer, en una sociedad provinciana como la pintada por Lorca, es el matrimonio, que al no concretarse, condena a la mujer a la más desolada soltería, muertas ya la esperanza y la ilusión que sostuvieron su vida. Es, desde ese punto de vista –y se hermana–, un drama tan terrible como Yerma, que lo antecede en el tiempo, aunque Lorca creía –pero percibió que no era así– menos tensamente dramático que su obra teatral anterior.

II. 3 Los personajes. Aunque en el apartado anterior, hemos trazado el perfil de los personajes del poema granadino, de Federico García Lorca, en función de una visión general de la trama del mismo, consideramos adecuado precisarlos más en lo específico.

Debe indicarse que iniciado el primer acto, ya hay una presentación del trío central del drama, a saber: el tío de Rosita, que no es un simple burgués aficionado a la jardinería, que ocupa en eso sus ocios, sino todo un botánico: la rosa muscosa, obtenida por la condesa de Wandes en 1807, no la ha conseguido nadie en Granada más que yo, ni el botánico de la Universidad; y cultiva también la rosa mutable, mudable, que se convierte en símbolo de Rosita;

la tía, que se muestra bien enterada de la chifladura botánica de su marido y que alienta por Rosita;

y el ama, integrada totalmente a la familia y que se enfrenta al tío, exculpándose de su posible exceso de confianza. Es respondona y polémica, y estaría todo el tiempo en ello, si no la neutralizara la tía.

Este trío gira en torno de Rosita: el tío, más a la distancia, un poco ausente, absorbido como está por su afición; en cambio, la tía, como hemos indicado, alienta y sufre como propia la desventura de la soltería de Rosita; y lo mismo sucede con el ama, cuyo dolor es más descubierto por lo mismo de su carácter un tanto primitivo.

El drama, como hemos indicado, se centra en Rosita. Asistimos a la mutación de su carácter (es la rosa mudable) a lo largo del transcurso de la obra:

– al comienzo, en el primer acto, asistimos al espectáculo de sus espléndida y alegre juventud, embellecida por el amor del noviazgo con su primo, que se oscurece un tanto (una nube en el cielo estival) cuando su primo-novio le anuncia su partida, para cumplir con un mandato de su padre, pero que atenúa con su promesa de fidelidad amorosa y de regreso para consumarla;

– en el segundo acto, nos encontramos con una Rosita que mantiene la ilusión de la concreción de su amor en el matrimonio con su primo, ilusión que se mantiene con la preparación de su ajuar. Participa de la alegría de quienes se mueven a su alrededor para celebrar el día de su onomástico;

– en el tercer acto, nos enfrentamos con una Rosita dolorida, destrozada por la muerte de su esperanza y la ilusión, porque su primo-novio se ha

desposado con otra y no ha vuelto. Es la imagen misma de la más absoluta y completa desolación y desamparo, que no quiere exhibir ante los demás, para alimentar su maledicencia.

Se nos imagina que en la caracterización de Rosita, Lorca hasta utiliza una secuencia musical: el primer acto, desde esta perspectiva, sería un andantino cantabile; el segundo, un scherzo; y el tercero un adagio en su dramatismo, como apuntó en su momento, con acierto el crítico catalán Lluís Capdevila. De hecho, el final del primer acto –el diálogo de Rosita y su primo– constituye un aria.

Junto a este grupo central, hay una interesante galería de personajes secundarios, que ya hemos destacado:

el señor X, a comienzos del segundo acto, pretendiente de Rosita, pedante catedrático universitario que Lorca conoció efectivamente en la universidad de Granada, y absolutamente plegado, por esnobismo, a los progresos tecnológicos del siglo que se inicia;

las graciosas manolas, vehículos del lirismo de Federico que, a través de ellas, rinde un tributo de devoción a Granada;

las solteronas, el ápice de la cursilería, llenas de remilgos, quienes, además, nos enseñan el lenguaje de las flores, enlazado al amor; y su madre, que no tiene ningún pudor en mostrar su estrechez económica, ni el menor sentido del ridículo;

las hijas de Ayola, fotógrafo de Su Majestad, muy conocido en Granada, a fines de siglo; desenfadas y cuyo desenfado nos da cuenta del paso del tiempo, que oscurece un tanto el cielo de Rosita, pero que resplandece luego con el Sol del posible cumplimiento de la promesa de matrimonio del primo;

el dolorido, desilusionado, oscurecido y resignado don Martín, que es posiblemente el más destacado de los personajes secundarios del drama, el de más independiente personalidad, y que, en el fondo, es un alma de Dios, también entresacado del baúl de los recuerdos infantiles de Lorca;

y el muchacho, hijo de una de la manolas, María, que cumple un papel parecido a las de Ayola, en el tercer acto: nos da cuenta del paso del tiempo, pero con el descaro propio de la juventud: lo ridiculiza por las modas femeninas del tiempo viejo.

Al contrario de lo que pasa con los personajes centrales de Doña Rosita..., que son bastante autónomos, y las mujeres, con mucha fuerza,

principalmente Rosita y el ama, y también la tía, pero más contenida y sobria; fuerza subrayada por la personalidad más débil, más metida en su mundo que en las preocupaciones de los demás, del tío, podría pensarse que las figuras secundarias que hemos caracterizado tienen una vida teatral menos independiente, que son manejadas dentro de la trama por Lorca. Y así nos parece que es, pero no aparece como tal en una primera lectura o visión de Doña Rosita...:

- las manolas, con su bello lirismo, en el primer acto, preparan el diálogo poético-amoroso, muy bello, de Rosita y su primo, al final del acto;
- el señor X, sirve para que Lorca ridiculice la beatería por el progreso de que el personaje hace gala;
- las solteronas las utiliza Lorca para resaltar un poco la cursilería de costumbres de la gente de buen pasar de una ciudad de provincias, (cursilonas, las define Lorca, en una apostilla del drama), pero también para justificar el subtítulo del drama: El lenguaje de la flores;
- la madre de éstas, exhibe sin tapujos la estrechez de la situación de gentes que viven sólo de apariencias y que blasonan de un refinamiento que termina en ridiculez.

Todos ellos, sin embargo, encargados de aliviar un tanto la carga dramática de la trama.

De este conjunto de personajes, un poco manejados por el granadino, se libran las de Ayola y el muchacho hijo de María, más las primeras, que nos anuncian cómo pasa el tiempo y que éste no pasa en vano; y sobre todo don Martín, que es un personaje secundario francamente simpático por la bonhomía y resignación de su espíritu.

Un personaje que no puede desecharse en el transcurso del drama es el tiempo y su transcurso. No sólo lo anuncian las de Ayola y el hijo de María sino, también, en parte, el señor X, pero sobre todo el decorado de la escena de cada acto: habitación con salida a un invernadero, en el primero, que se nos imagina luminoso por la espléndida juventud de Rosita, muy fin del siglo xix; salón de la casa de doña Rosita. Al fondo, el jardín, alegrado por la celebración del onomástico de Rosita, pero el tiempo, como lo denota el traje de Rosita, ha avanzado: estamos en el inicio del siglo xx en el segundo acto; y lo denota con dramática claridad el decorado del acto tercero: sala baja con persianas verdes que dan al jardín del carmen (...). Un reloj da las seis de la tarde (...). Han pasado diez años (...). El reloj vuelve a dar las seis.

II. 4 Detalle del desarrollo de la trama. Para poder apreciar las bondades dramáticas y propiamente literarias de la obra dramática de Lorca, es conveniente echar un vistazo a la acción de Doña Rosita la soltera, cuyas líneas generales ya hemos examinado.

El primer acto se inicia con una dinámica escena, en que se presenta al cuarteto de personajes centrales del drama, ya que irrumpe sorpresivamente Rosita, deliciosa en su atuendo juvenil. Viene vestida de rosa con un traje del novecientos, mangas de jamón y adornos de cintas, apostilla Federico, en busca de su sombrero. El ama la describe como una joven inquieta y llena de vida, nada dada a los quehaceres dignos de una señorita bien de una familia provinciano-burguesa:

Se echa a volar y se nos pierde de las manos (...) ¿Cuando la ha visto usted (a la tía) sentada a hacer encajes de lanzadera o frivolidé, o puntos de festón o sacar hilos para adornarse una chapona?

En contraste, la escena se inicia con la entrada del tío, aficionado a la botánica y fanático de las rosas (símbolo a su modo, del afecto que siente por su sobrina, que se queja del descuido que se tiene con sus flores, exagerando un poco la nota: (...) "las hojitas de la planta de rosal que más quiero están tronchadas. ¿Se ha roto?, pregunta la tía, y responde el tío, un poco corrido no le ha pasado gran cosa, pero pudo haberle pasado. El rosal que aprecia es la rosa declinata de capullos caídos. Y la inermis que no tiene espinas (...) y la mirtifolia (...) y la sulfurata que brilla en la oscuridad [que] aventaja a todas en rareza".

Y a propósito de esta flor, lee el tío una hermosa poesía, que es, en el fondo, un símbolo del tránsito de Rosita a lo largo del drama y que se irá repitiendo como un leit motiv en la obra:

"Cuando se abre en la mañana
roja como sangre está.
(...) Abierta en el mediodía
es dura como el coral.
(Cuando) desmaya la tarde
en las violetas del mar,
se pone blanca, con blanco
de una mejilla de sal.
Y cuando toca la noche
(...) y las estrellas avanzan
mientras lo aires se van
(...) se comienza a deshojar"

La melancolía que produce el poema leído por el tío es rota por una nueva aparición juvenil de Rosita, pidiendo ahora su sombrilla. Rosita parte de paseo, pero aparece el sobrino de la tía, primo de Rosita y su novio, que está muy complicado, estado de ánimo que la tía coge al vuelo, pues es muy intuitiva: debe partir a América, a Argentina (Tucumán), pues le reclama su padre. La tía, al conocer la noticia, expresa por qué desde siempre se ha opuesto al noviazgo de Rosita con él. Con el diálogo entre tía y sobrino ya García Lorca, en parte, presenta en síntesis, la trama de todo el drama. El sobrino quisiera quedarse debido al amor que siente por Rosita, pero la tía, fiel guardián de la honra de su familia, lo empuja a marcharse, pues:

Tu deber es irte (...). Pero a mí me dejas la vida amargada. De tu prima no quiero acordarme. Vas a clavar una flecha con cintas moradas sobre su corazón. Ahora se enterará de que las telas no sólo sirven para hacer flores, sino para empapar lágrimas.

El sobrino no quiere irse si no es casado con Rosita, pero la tía ataca y se niega rotundamente:

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

El sobrino, débil como personaje, ante la fuerte oposición de su tía, basada en la seguridad futura que busca para su sobrina, cede, se entrega sin luchar, pero alega que quiere a Rosita y promete volver pronto. Pero la promesa no logra desvanecer la amargura que en este instante siente la tía:

La lengua se me debió pegar en el cielo de la boca antes de consentir en tal noviazgo; porque mi niña se queda sola en estas cuatro paredes y tú te vas libre por el mar, por aquellos ríos, por aquellos bosques de toronjas, y mi niña se queda aquí, un día igual a otro.

El sobrino, herido en los más vivo, reitera su promesa, y tercia en la escena, el ama, porque la tía ha regañado a su sobrino, olvidándose – afirma ella– que ya es un hombre; ésta furiosa: Si fuera un hombre, no se iría, pero lo que le duele es el abandono en que se queda Rosita, a quien quiere como una hija:

¡Ay qué lástima de mi niña! ¡Ay qué lástima! ¡Éstos son los hombres de ahora! Pidiendo ochavitos por las calles me quedo yo al lado de esta prenda. Otra vez vienen los llantos a esta casa.

y maldice: Ojalá se lo coma la serpiente del mar, maldición que termina con un conjuro:

"Por el ajonjolí,
por las tres santas preguntas,
y la flor de la canela,
tenga malas noches
y malas sementeras.
Por el pozo de San Nicolás
se le vuelva veneno la sal"

La tensión dramática de esta escena, se contrasta con una racha de aire fresco y lírico que llena la escena: aparecen las tres manolas, con quienes Lorca extrema su calidad lírica con un bello poema, que, a su vista, recita Rosita, que ha vuelto:

Granada, calle de Elvira,
donde viven las manolas,
las que se van a la Alhambra
las tres y las cuatro solas.
Una vestida de verde,
otra de malva, y la otra,
un corselete escocés
con cintas hasta la cola.
Las que van adelante, garzas;
las que van detrás, palomas;
abren por las alamedas
muselinas misteriosas

(...)

La noche viene cargada
con sus colinas de sombra;
una enseña los zapatos
entre volantes de blonda;
la mayor abre los ojos
y la menor los entorna.
¿Quién serán aquellas tres
de alto pecho y larga cola?

Pero hay una vuelta al tono dramático que domina la culminación de este primer acto, con el coloquio entre Rosita y su primo que le comunica su decisión de partir, ante la cual Rosita se queja:

¿Por qué tus ojos traidores

con los míos se fundieron?
¿Por qué tus manos tejieron
sobre mi cabeza flores?
¡Qué canto de ruiseñores
DEJAS MI JUVENTUD,
pues, siendo norte y salud
tu figura y tu presencia,
rompes con tu cruel ausencia
las cuerdas de mi laúd!

El primo, enamorado, responde a su queja:

"¡Ay, prima, tesoro mío!,
ruiseñor en la nevada,
deja tu boca cerrada
al imaginario frío;
no es de hielo mi desvío,
que aunque atravesase la mar,
el agua me ha de prestar
nardos de espuma y sosiego
para contener mi fuego
cuando me vaya a quemar"

Rosita desnuda su dolor:

"Tierna gacela imprudente
alcé los ojos, te vi
y en mi corazón sentí
agujas estremecidas
que me están abriendo heridas
rojas como el alhelí"

El primo pretende atenuarlo, y promete:

"He de volver, prima mía
para llevarte a mi lado
en barco de oro cuajado
con las velas de alegría,
luz y sombra, noche y día;
sólo pensaré en quererte"

pero Rosita no se resigna y avizora el dolor:

"Pero el veneno que vierte
amor, sobre el alma sola,

tejerá con tierra y ola
el vestido de mi muerte";

aunque no pierde la esperanza, a pesar de estar atravesada por la sombra de la duda:

"Yo ansío verte llegar
una tarde por Granada.
Con toda la luz salada
por la nostalgia del mar;
amarillo limonar,
jazminero desangrado,
por las piedras enredado
impedirán tu camino
y nardos en remolino
podrán loco mi tejado,
¿volverás?;

duda que el primo procura desvanecer prometiendo, convencido que volverá, lo cual hace renacer la ilusión en Rosita:

"¿Qué paloma iluminada
me anunciará tu llegada?
Primo: "El palomo de mi fe"

Rosita anuncia cómo ocupará la espera:

"Mira que yo bordaré
sábanas para los dos",

mientras el primo se retira, pronunciando un juramento solemne, poniendo a Dios por testigo:

"Por los diamantes de Dios
y el clavel de su costado,
juro que volveré a tu lado"

(Hemos destacado los versos que conforman el centro de la trama del drama).

El acto finaliza con la entrada del tío, que va hacia el invernadero, que no advierte el azoramiento de Rosita y se aleja leyendo el poema premonitorio al que ya antes hicimos referencia, que anuncia juventud y amor: la rosa mutabile que el tío cultiva,

"Abierta al mediodía
es dura como el coral,
el sol se asoma a los vidrios
para verla relumbrar.
Cuando en las ramas empiezan
los pájaros a cantar";

pero también preludia la vejez, la desilusión, la espera vana y la muerte:

"y cuando toca la noche
blanco cuerno de metal
y las estrellas avanzan
mientras los aires se van
en la raya de lo oscuro
se comienza a deshojar"

El segundo acto, procurando diluir la honda y contenida tensión dramática del primero, en contraste, comienza con un delicioso diálogo entre el pedante señor X y el tío, sobre el avance de la ciencia. El señor X está deslumbrado por el vertiginoso avance de la ciencia, del cual el tío desconfía, lo cual despierta cierto desplante insolente en el señor X; que extrema cuando menosprecia la afición de su interlocutor:

"(...) un catedrático de Economía Política no puede discutir con un CULTIVADOR de rosas. Hoy día no privan (...) las ideas oscurantistas".

El señor X es pretendiente de Rosita y en el día de su onomástico le trae un regalo de notorio mal gusto, pero que está acorde con su manía progresista: un "pendantif. Es una torre Eiffel de nácar sobre dos palomas que llevan en sus picos la rueda de la industria".

Pero, inmediatamente volvemos al centro de la trama, de la mano del ama, que se opone al rigorismo en función de la honra familiar, de la tía, que espanta a los pretendientes de Rosita. El ama nos indica el paso del tiempo entre uno y otro acto en su alegato:

"¿A usted le parece bien que un hombre se vaya y deje quince años plantada una mujer que es la flor de la manteca?". Y sentencia: "Ella debe casarse".

La discusión se enreda y amarga, y la finaliza abruptamente la tía que fulmina al ama despidiéndola, pero al retirarse llorosa, al ama se le cae, accidentalmente el regalo, que ha preparado para Rosita: un porta termómetro estilo Luis Quince que es un dechado de cursilería belle époque y que se corresponde con la del señor X:

"En medio del terciopelo (...) una fuente hecha con caracoles de verdad; sobre la fuente, una glorieta de alambre con rosas verdes; el agua de la taza es un grupo del lentejuelas azules y el surtidor es el propio termómetro. Los charcos que hay alrededor están pintados al aceite y encima de ellos bebe un ruiseñor bordado con hilo de oro. Yo quise que tuviera cuerda y cantara, pero no pudo ser".

El diálogo, que comenzó tan ácido, se vuelve una competencia verbal entre tía y ama, sobre quién quiere más a Rosita: la tía le dice al ama, que quiere a Rosita como nadie, pero el ama replica que la tía, por ese cariño, le ha sacrificado (a Rosita) la vida.

El tío, que aparece después que el ama se retira, pretende poner las cosas en su punto, pues es crítico de la familiaridad ama-tía. Se produce un conato de discusión, que el tío, hombre débil comparado con la fuerte personalidad de la tía, pretende eludir:

"(...) prefiero callarme ¿Para qué voy a decir nada a estas alturas? Por no discutir soy capaz de hacerme la cama, de limpiar mis trajes con jabón de palo y cambiar las alfombras de mi habitación".

– Replica la tía: "No es justo que te des ese aire de hombre superior y mal servido, cuando todo en esta casa está supeditado a tu comodidad y a tus gustos".

Después de esta realista escena doméstica, sin mayor trascendencia, aparece Rosita, esperanzada de que el cartero, bastante indolente, más preocupado de jugar con los chiquillos de la calle que de repartir las cartas, le traiga una de su primo-novio, como presente por el día de su santo. Pero Rosita, con cierta incomodidad vital, no sabe si está contenta o no: está contenta cuando no ve a la gente, por lo cual lleva una vida un tanto recoleta, que la tía reprueba, argumentando que el primo-novio-sobrino en sus cartas le recomienda que Rosita salga; él no le exige que sea hurona; a los cuales argumentos, Rosita retruca:

"Pero es que en la calle noto cómo pasa el tiempo y NO QUIERO PERDER LAS ILUSIONES (...) No quiero enterarme de cómo pasa el tiempo"

La tía piensa que esa melancolía de Rosita puede disiparse si Rosita se casa con otro, pero Rosita se muestra fidelísima:

"¡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".

Y agrega, en agudo contraste con su anterior comprobación de cómo pasa el tiempo: "Además, ¿qué es un año, ni dos ni cinco?".

Esta escena, en que se entrelazan expectativas-ilusiones-paso del tiempo-melancolía-fidelidad, que esconden un hondo dramatismo, disimulado en el diálogo, es roto por las solteronas y su madre, que entran en escena, que vienen a felicitar a Rosita en su onomástico. Asistimos a un delicioso diálogo doméstico entre señoras de edad:

- la tía: ¿Cómo van esos pies?
- la madre de las solteronas: "Cada vez peor. Si no fuera por éstas estaría siempre en casa".
- tía: "¿No se da usted las friegas con alhucemas".
- tertia la solterona 1a: "todas las noches".
- y agrega la solterona segunda: "y el cocimiento de malvas".
- la tía: "No hay reuma que resista"

Las solteronas traen un presente a la festejada: una tarjeta de felicitación con el recargo propio esos tiempos:

"(...) Es una niña vestida de rosa, que al mismo tiempo es barómetro. El fraile con la capucha está muy visto. Según la humedad, las faldas de la niña, que son de papel finísimo, se abren o se cierran".

- Rosita lee la dedicatoria, de gran delicadeza:

"Una mañana en el campo
cantaban los ruiseñores
y en su cántico decían:
Rosita de las mejores.

La tía la encuentra de mucho gusto, observación que desata las quejas de la madre:

"Gusto no me falta, lo que me falta es dinero". Pero señala, enseguida, "A pesar de todo, nosotras no hemos descendido de clase. ¡Y qué angustias he pasado, señora, para que estas hijas puedan seguir usando sombrero!". Y da vislumbre de sus apreturas: "¿Que queréis, hijas de mi alma: huevo en el almuerzo o silla en el paseo". No hay duda en la elección de las solteronas: "silla en el paseo". Y prosigue, quejumbrosa con naturalidad: "Y allá nos vamos con unas patatas y un racimo de uvas, pero con capa de mongolia o sombrilla pintada o blusa de popelinette,

con todos los detalles. Porque no hay más remedio. ¡Pero a mí me cuesta la vida!".

El diálogo que continúa entre Rosita, que prepara un ajuar, concreción de sus ilusiones, y las solteronas, es interrumpido por las señoritas de Ayola "fotógrafo de Su Majestad y medalla de oro en la exposición de Madrid", como se encarga de informarnos el ama, con un desplante que molesta a la tía. Las de Ayola son muchachitas irreflexivas que ensombrecen la alegría e ilusión de Rosita, que recuerdan que su primo-novio les enseñó el abecedario y se trenza, luego, una desagradable discusión sobre la soltería, que la tía, atenta de no molestar a Rosita con tanta tontería, interrumpe, pidiendo a las solteronas que toquen el piano y canten Lo que dicen las flores, que es en el fondo un poco símbolo de Rosita:

"Abierta estaba la rosa
con la luz de la mañana,
tan roja de sangre tierna,
que el rocío se alejaba;
tan caliente sobre el tallo
que la brisa se quemaba;
¡tan alta! ¡cómo reluce!
¡Abierta estaba!".

Cada flor expresa sus sentimientos:

"El jacinto es la amargura;
el dolor, la pasionaria,
el jaramago, el desprecio,
y los lirios, la esperanza".

Y Rosita prosigue:

"Abierta estaba la rosa,
pero la tarde llegaba,
y un rumor de nieve triste
le fue pesando las ramas;
cuando la sombra volvía,
cuando el ruiseñor cantaba,
como una muerta de pena
se puso transida y blanca;
y cuando la noche, grande
cuerno de metal sonaba,
y los vientos enlazados
dormían en la montaña,

se deshojó suspirando
por los cristales del alba".

Las flores además, y de ahí el subtítulo de este drama,

"(...) tienen su lengua para los enamorados.
Son celos el carambuco;
desdén esquivo, la dalia;
suspiros de amor, el nardo;
risas, la gala de Francia.
Las amarillas son odio;
el furor, las encarnadas;
las blancas son casamiento,
y las azules, mortaja".

Este bello momento lírico, es roto por Lorca –lo que no es, a nuestro juicio, un acierto–, por las ridículas versainas de la madre de las solteronas, a las cuales pone fin el alboroto que se produce con la llegada de la esperada carta del primo-novio que se casa por poderes, lo cual el ama, metoméntodo, critica:

"¡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".

El acto termina con este suspenso y la entrada del tío, que aparece con una rosa mudable, que ha escuchado la algazara producida por la carta recibida, quien, entregándosela a Rosita, ilustra, pero también preconiza:

"Si hubiera tardado dos horas más en cortarla te la hubiera dado blanca (...). Pero todavía, tiene la brasa de su juventud".

Cuando se inicia el tercer acto ya han transcurrido diez años desde el anterior y seis desde la muerte del tío, y la pobreza se cierne sobre las tres mujeres. El ama y la tía tienen en carne viva la llaga de la soltería de Rosita, que ensombrece la ancianidad de la tía, que se vuelve en las dos mujeres, maldiciones contra el fementido primo-novio de Rosita, que lleva ya ocho años de casado en Tucumán, y que mantuvo a Rosita con falsos juramentos "(...) y (...) mentirosas escrituras de cariño"; las dos quisieran matarlo y aventar sus cenizas sobre el mar y luego, señala la tía, fiel a sí misma:

"Resucitarlo y traerlo con Rosita para respirar satisfecha con la honra de los míos".

Mientras las dos mujeres dialogan sobre estos acontecimientos que nos ponen en relación con el inexorable paso del tiempo y la traición al amor del primo, hace su entrada en escena Rosita, que se dirige hacia el invernadero, muy avejentada, apostilla García Lorca. Esa apariencia hiere en lo más vivo al ama:

"(...) esto de mi Rosita es lo peor (peor que la muerte de su marido y de su hija). Es querer y no encontrar el cuerpo; es llorar y no saber por quién se llora, es suspirar por alguien que uno sabe que no se merece los suspiros. Es una herida abierta que mana sin parar un hilito de sangre, y no hay nadie, nadie en el mundo, que traiga los algodones, las vendas o el precioso terrón de nieve".

Durante un buen lapso del acto, Lorca distiende lo dramático con la presencia de don Martín, de quien ya hemos dado información: es un profesor cansado de la lucha con muchachos hijos de ricos, desinteresados de la materia que explica: Preceptiva, que tienen a sus maestros considerados "como hombres sin sentimientos, como a personas situadas en el último eslabón de gente que lleva todavía corbata y cuello planchado". Situación tanto más desmedrada porque "(...) soñaba siempre ser poeta" y escribió "(...) un drama que nunca se pudo representar", que la tía y Rosita han leído "(...) cuatro o cinco veces".

Personaje al cual Federico saca bruscamente de escena, pues el ama le avisa que lo vienen a buscar del colegio ya que los niños han roto con un clavo la cañería del agua y el colegio está inundado. El melancólico, desilusionado y quejumbroso don Martín se retira exclamando:

"Soñé con el Parnaso y tengo que hacer de albañil y fontanero".

El ama, al retirarse don Martín, fulmina a los ricos con las penas del infierno, pero la tía le llama la atención: no vaya ella a dar de cabeza en él, pero el ama está convencida que entrará al cielo, incluso "a la fuerza", con la tía:

"Cada una en una butaca de seda celeste que se meza ella sola, y unos abanicos de raso grana. En medio de las dos, un columpio de jazmines y macetas de romero, Rosita meciéndose, y detrás su marido (el de la tía) cubierto de rosas, como salió en su caja de esta habitación; con la misma sonrisa (...), y usted se mece así, y yo así, y Rosita así, y detrás el Señor tirándonos rosas (...). Nosotras, ¡juerga celestial!".

La vacilante y endeble estructura teatral del tercer acto, hasta aquí, comienza a afirmarse y a prepararse para el dramático, tenso y desolador desenlace final con la escena en que entran dos obreros, que están

haciendo la mudanza y preparando el acomodo en la nueva casa, que no es como la que dejan y en que han vivido los anteriores veinticinco años, "Pero tiene buenas vistas y un patiecillo con dos higueras donde se pueden tener flores", como ha informado antes la tía a don Martín; y penetra al momento de mudarse, Rosita, que prefiere salir de la casa "con la calle a oscuras" para evitar la curiosidad de los vecinos, que "de todos modos estarán acechando".

Este inicio lento, se densifica cuando la tía se queja de que su difunto marido haya:

"(...) hipotecado la casa con muebles y todo"; se llevan "lo sucinto, la silla para sentarnos y la cama para morir", y se embarca en una diatriba contra él: "¡Viejo tonto! Pusilánime para los negocios. ¡Chalado de las cosas! ¡Hombre sin idea del dinero! Me arruinaba cada día (...) ¡El manirote! ¡El débil!"; diatriba que enseguida matiza con ternura: "Y no había calamidad que no remediase, ...ni niño que no amparase, porque... porque tenía el corazón más grande que hombre tuvo..., el alma cristiana más pura". Pero se duele de la "buena jugada" que les hizo el tío con la hipoteca, por Rosita, quien procura disiparlas, pues el tío contrajo la hipoteca "(...) para pagar mis muebles y mi ajuar, y esto es lo que me duele", precisamente no la hipoteca. La tía defiende al tío y a la misma Rosita de su sentimiento: "Hizo bien. Tú lo merecías todo. Y todo lo que se compró es digno de ti y será hermoso el día que lo uses".

Rosita opta por callar, pero la tía, ante el silencio cargado de resignada tristeza de su sobrina, se sulfura (y es portavoz del sentimiento de Lorca):

"Ese es el defecto de las mujeres decentes de estas tierras. ¡No hablar! No hablamos y tenemos que hablar" Y pretende volver al pasado: "(A voces). ¡Ama! ¿Ha llegado el correo?".

Esta inútil vuelta al pasado que intenta la tía, desata en Rosita un largo monólogo-diálogo, que representa el momento de más alto dramatismo del poema granadino, en que como mujer fuerte que es, pese a su fragilidad, desnuda su alma: se ha "acostumbrado a vivir muchos años fuera de" sí, y ahora busca "una salida que no he de encontrar nunca", subraya. Ella sabía que su primo-novio se había casado, pues, afirma con contenido sarcasmo, "ya se encargó un alma caritativa de decírmelo", pero igual la ilusión no la abandonaba: "he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que a mi misma me asombraba"; una ilusión que se hubiese mantenido "como el primer año de su ausencia" si los demás no lo hubieran sabido, que "hacía ridícula mi modestia y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera"; además "Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo".

El dramatismo sube de temperatura:

"Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen canciones nuevas y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachas y muchachos me dejan atrás porque me canso, y uno dice: "Ahí está la solterona"; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: "A ésa ya no hay quien le clave el diente". Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón".

Alta temperatura dramática apenas dolidamente interrumpida por la tía; pero Rosita continúa, ahora con agudo sentido del tiempo que pasa, que no en vano ha ocupado la escena al comienzo del acto, y de las ilusiones que mueren:

"Ya soy vieja. Ayer le oí al ama que todavía podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses. Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise con toda mi sangre, con quien quise y ... con quien quiero. Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. (...). Y sin embargo, la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez".

La tía, alma caritativa, que sangra por la soltería irremediable de Rosita, critica tan amargo monólogo:

"Tú estabas encelada por un palomo ladrón. Te has aferrado a tu idea sin ver la realidad y sin tener la caridad de tu porvenir".

A lo que Rosita responde con orgullo:

"Ahora lo único que me queda es mi dignidad. Lo que tengo por dentro lo guardo para mí sola".

Y agrega, cuando el ama se hace eco de la tía, señalando que no es eso lo que quieren de Rosita:

"Hay cosas que no se pueden decir porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera nadie entendería su significado. (...) nunca me podríais entender ni quitar está mano oscura que no sé si me hiela o me

abrasa el corazón cada vez que me quedo sola". Y termina la expresión profundamente dolorida de su sentimiento: "Sería el cuento de nunca acabar". Y reacciona bruscamente, cambia el tono, ordenando al ama que vaya "a arreglar cosas, que dentro de unos momentos salimos de este caserón"; y a la tía le solicita que no se preocupe por ella, para volver al tono de toda esta escena: "No me agrada que me miréis así. Me molestan esas miradas de perros fieles. Esas miradas de lástima que me perturban y me indignan". Y pide, al fin, que la dejen "como cosa perdida".

El intenso dramatismo de esta escena se aligera con los últimos detalles de la mudanza y un vivaz y gracioso diálogo entre la tía, Rosita y el mayor de los hijos de María, una de las tres Manolas que aparecieron en el primer acto que, en una broma, ha querido hacer retroceder el tiempo, disfrazándose con un traje de su madre que Rosita con nostalgia y melancolía rememora en todos sus detalles.

El acto languidece en una melancólica escena final, ribeteada de un interesante diálogo entre el ama y una de las solteronas, del segundo acto, que quiere despedirse y ofrecer sus servicios a tía y sobrina, lo que impide el ama, porque ella es "la que tiene que dar ánimos en este duelo sin muerto que está usted presenciando": la mudanza, como que el ama una vez que abriga a la tía, pues se ha levantado un aire, le da detalle de la comida que tiene preparada, que rematará: "De postre flan. A usted le gusta. Un flan dorado como una clavelina".

El acto finaliza, después de tan desatado como contenido desgarró dramático de Rosita, con una escena de sobrecogedora sobriedad:

– Rosita: "Ha empezado a llover. Así no habrá nadie en los balcones para vernos salir".

– La tía: "Es preferible".

–Rosita (recordando el poema sobre la rosa mudable): "Y cuando llega la noche se comienza a deshojar".

Una sobriedad que es la culminación de la desesperanza y de la muerte de toda ilusión, que ha enterrado Rosita con su estoico realismo y que García Lorca subraya con una apostilla del decorado: "(...) queda la escena sola. Se oye golpear la puerta (del invernadero del tío, hinchada por la humedad). De pronto se abre un balcón del fondo y las blancas cortinas oscilan con el viento", todo lo cual subraya el abandono de la casa, pero también el abandono y total soledad del trío de mujeres.

III. Conclusiones

Culminado el análisis de Doña Rosita la soltera parece adecuado extraer conclusiones de conjunto sobre su importancia y calidad respecto al teatro de Federico García Lorca:

1. Pese a considerar García Lorca el teatro nada más que como un camino interesante de expresión, lo cual quedaría demostrado con su teatro primero, que, siendo de calidad, es un ensayo en que predomina la vena poética de Federico, su expresión adquiere plena madurez en sus obras dramáticas mayores, entre las cuales, pese a algunos altibajos, hay que considerar a Doña Rosita la soltera, que dentro de todo es más realista, más común y corriente, como es la vida, que huye de los extremos, pero cuando se dan, los marca con entereza.

2. Los tres actos son de desigual factura: agilísimo, lírico el primero que, sin embargo, da pistas seguras del drama que se desarrollará después; agilidad que se mantiene, en general, en el segundo. El primero, natural, porque nos muestra la fresca juventud de una Rosita enamorada; el segundo, la ilusión del amor y un posible matrimonio, que mantiene la ilusión e ilumina la celebración del onomástico de Rosita; el tercer acto, es de factura dramática más endeble que sólo se afirma teatralmente hacia el final, con la dramática muerte de esperanzas e ilusiones de Rosita y el inexorable paso del tiempo, que enfrenta a las tres mujeres con la pobreza y la vejez.

3. La trama argumental, no es de un dramatismo sostenido, en cierto punto abrumador, de las otras tres obras dramáticas mayores de Federico: Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba. Doña Rosita la soltera, es un drama doméstico, de puertas adentro, no torrencial como Las bodas..., ni desgarrado como Yerma, ni desorbitado en su intensidad como Bernarda Alba. Es un drama de tono menor, la soltería que, sin embargo, destruye a una mujer, Rosita, que finaliza tan desolada como Yerma. Por ese mismo dramatismo de tono menor, Lorca alterna, durante todo el transcurso de la obra, momentos dramáticos, algunos contenidos como el diálogo Rosita-primo al final del primer acto; otros, desatados, más que eso, desgarrados, como el que finaliza –y salva de su debilidad– al acto tercero. Alterna, señalamos, instantes dramáticos con momentos más distendidos, como el inicio del primer acto, con la presentación de Rosita, juvenil, o los deliciosos cuadros domésticos de las tres manolas, en el primer acto; el de las solteronas y su madre en el segundo; y hasta la presentación de don Martín en el tercero, que, de todos modos, sobre todo en el caso de las manolas, no disimulan su carácter de relleno en la acción dramática, muy notorio en la escena de don Martín y la tía en el tercero.

4. Considerada la producción dramática mayor del granadino, posiblemente aparezca Doña Rosita..., como teatro, débil, pero indudablemente, es la más humana, y completa también la galería de mujeres de esa dramaturgia mayor y desde ese punto de vista, la figura de Rosita es más rica en matices y psicología, más persona –en-el-mundo, por último, que Yerma o Bernarda, que muestran una línea o preocupación de vida única. Figura, la de Rosita, bien matizada por la sobriedad de la tía –gran señora dolorida– y la fuerza popular, también movida por el cariño, del ama. Nos parece, en todo sentido, que desde la vida misma, como la viven las personas corrientes, Doña Rosita...es el mejor trabajo Lorca.

5. Los personajes centrales del drama están muy bien delineados y contrastantes: las mujeres –Rosita, la tía, el ama– de recia personalidad permanente ama y tía, aunque ésta más refinada; en Rosita múltiple: juvenil en el primer acto, ilusionada en el segundo, desencantada y trágica en el tercero, pero contenida en su desolación. Los hombres débiles, como el tío, encerrado en su mundo y desentendido del mundo real; y el sobrino–primo–novio, desdibujado de tan débil, aunque es, con su actitud rayana en la hipocresía, uno de los ejes del drama, por ausencia.

6. Los personajes secundarios –las manolas, las solteronas y su madre, las de Ayola, don Martín, incluso, el hijo mayor de una de las manolas, en el tercer acto– son personajes muy bien delineados, que cumplen un específico cometido dentro del drama, manejados por Loca y que dan agilidad a la trama y son un soplo de brisa fresca, principalmente las manolas y las solteronas y su madre.

7. No hay que olvidar a los personajes que actúan por presencia pese a su ausencia y que hacen girar en su torno al drama: el fementido primo–novio, a pesar de su debilidad como personaje de carne y hueso en el primer acto; y el tiempo que pasa.

8. Pero la gran presencia–ausencia la constituye la defensa y conservación de la honra, que atraviesa de una u otra manera, con diferente factura, todo el teatro mayor de Lorca, traducida en Doña Rosita... en la soltería irremediable de Rosita, que la encara con entereza, pero que la condena a una vida infértil y sin sentido; honra que maldice con energía el ama que expresa la íntima opinión de Lorca sobre un problema social tan agudo en la sociedad burguesa española como es la soltería, que significa, y lo marca con fuerza Rosita, marginación absoluta de la vida. Al final, la tía, que es su gran defensora, procura tarde ya, eludirla dolorida por el naufragio vital de su sobrina.

9. Doña Rosita... tiene el mérito de amalgamar el clima dramático que campea en el teatro mayor de Federico, con el no menos inspirado y bello lirismo, concretado en bellos poemas de versificación octosilábica popular, cadenciosos y fáciles de memorizar, puestos en boca de Rosita, a propósito de las manolas y de las solteronas; lirismo melancólico y metafórico en el poema que es un retrato de Rosita, que aparece como remate de cada uno de los tres actos.

10. El mayor mérito dramático de la obra de Federico que examinamos, está en la rica humanidad de todos los personajes, tanto los centrales, tan ricos en su humanidad, como Rosita; como los secundarios, que tienen vida propia, aunque acatan los designios que Lorca tiene para con ellos y que son, en general, encantadores como don Martín, antipáticos como el Señor X, ridículos como la madre de las solteronas o deliciosas como las manolas. Mención especial merece el tío de Rosita, en un segundo plano entre los personajes centrales, pero que en la obra se nos muestra como un hombre delicado y tolerante, recatado en el cariño que tiene por su sobrina, como se puede comprobar al final del segundo acto, pero, sobre todo, discreto y digno de cariño, como lo demuestra la tía, al principio del acto tercero, y envidiado: don Martín dice que, al contrario de lo que ha pasado con él, hizo lo que quiso.

11. Podemos concluir que Doña Rosita la soltera, sin alcanzar la calidad dramática de estructura y trama del resto de las obras del teatro mayor de Lorca, sin embargo, se alza como el más natural de sus dramas y atrae por el encanto natural y entrega de Rosita, la nobleza de la tía, la reciedumbre del ama, el candor del tío y la frescura natural y humana de los acertados personajes secundarios. Ahí reside el secreto de su perdurabilidad y atractivo que hace, incluso, olvidar la presencia-ausencia permanente de la honra y el tiempo durante su transcurso.

1 Ramón Núñez, actor, director teatral y director de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, a principios de la década del setenta, apenas llegado de la beca de dirección teatral en Londres, dirigió una puesta en escena, de gran calidad e inolvidable, al Grupo de Teatro (aficionado) Lope de Vega, del estadio Español de Santiago. Ha sido una de las presentaciones de más alta jerarquía artística de ese Grupo, gracias al profesionalismo y entrega de Ramón y de los actores que lo acompañaron.

2 Ángel Valbuena Prat, Historia del Teatro Español Barcelona, Editorial Norma, 1956; 1 edición. Capítulo xxiv, "El Teatro Poético de García Lorca", pp. 633-635/636 y 637/644, 649 y 650.

3 Hemos seguido para hacer este análisis, las Obras completas, de Lorca, edición Aguilar-Madrid, 1955, pp. 1.261 a 1.348, que, a su vez, sigue el texto editado por Losada, Buenos Aires, 1944, tomo v de sus Obras completas.

4 No hay, que sepamos, música original de Lorca en las escenas de este tipo. Al menos no aparece en el volumen que hemos examinado, que incluye las composiciones musicales originales o recopiladas por Federico. Sí sabemos que las compuso y que las cantaba con frecuencia a sus amigos, ya que Federico era eximio pianista, buen cantante y profundo conocedor del canto popular español, muy especialmente, del canto jondo.

5 La venida de la Xirgu a Chile, en 1938, sirvió de acicate para la formalización del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, bajo el empuje y batuta de Pedro de la Barra, y del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, que dirigió Pedro Mortheiru, iniciando una época de oro en el teatro chileno como representación, difícilmente superada.

Bibliografía

- García, 1955 García Lorca, Federico, Obras completas, Madrid, Aguilar.
Gibson, 1998 Gibson, Ian, Federico García Lorca, Barcelona, Crítica, Grijalbo-Mondadori.
Valvuen, 1950 Valvuen Prat, Ángel, Historia de la literatura española, Barcelona, Gustavo Gili.
Valvuen, 1956 Valvuen Prat, Ángel, Historia del teatro español, Barcelona, Editorial Norma, 1TM edición.