

2023

Una Rosa bajo la arena. Doña Rosita la soltera de Federico García Lorca y la dialéctica de la abscisión

<https://hdl.handle.net/2144/47989>

Downloaded from DSpace Repository, DSpace Institution's institutional repository

BOSTON UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

Dissertation

UNA ROSA BAJO LA ARENA.
***DOÑA ROSITA LA SOLTERA* DE FEDERICO GARCÍA LORCA Y**
LA DIALÉCTICA DE LA ABSCISIÓN

by

TERESA GELARDO-RODRÍGUEZ

C.B. Bachelor of Laws, University of Valencia, 2001
C.M., University of Navarra, 2006
Ph.D., Public University of Navarre, 2010
M.A., Boston College, 2014

Submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

2023

© 2023 by
TERESA GELARDO-RODRÍGUEZ
All rights reserved

Approved by

First Reader

Christopher Maurer, Ph.D.
Professor of Spanish

Second Reader

Alan Smith, Ph.D.
Professor Emeritus of Spanish

DEDICATION

Esta tesis la dedico a la persona que más ha confiado en este trabajo y que más me ha animado y mimado a lo largo de estos años, Jorge Sepulcre; él ha sido mi sabio interlocutor, y mi apoyo más valioso, y a Bernat y Lola, mis hijos, mis faros y tesoros más queridos y brillantes. Ellos me regalan la alegría del vivir cada día como único.

También quisiera agradecer el apoyo excepcional de Teresa Iribarnegaray, que me acompaña desde que empecé mi andadura universitaria, por ser “una ventana llena de sol”. A mis padres, que han confiado tanto y han luchado conmigo sin descanso en esta carrera académica. Con todo mi cariño, a mis hermanos Francisco y Miguel. A Dolo y Tere. A Vanessa y Angela. A Filiz y Mert.

A la memoria de Federico García Lorca, que me ha acompañado con su genio y palabra a lo largo de estos años. Y con él repito: “lo que más me importa es vivir”.

ACKNOWLEDGMENTS

Este trabajo doctoral ha sido posible gracias al apoyo y la sabiduría de personas extraordinarias. Quisiera mencionar y agradecer, en primer lugar, al Profesor Christopher Maurer. Su generosidad, excepcionalidad humana e intelectual y su trabajo comprometido y eficaz han sido esenciales en la culminación de esta tesis. Mi agradecimiento a los miembros del comité de tesis. Me gustaría citar también con profundo y afectuoso agradecimiento a los que han sido mis profesores del Department of Romance Studies de Boston University, Alan Smith, James Iffland, Rodrigo Lopes de Barros y Alicia Borinsky. A todos mis compañeros del programa de doctorado.

Quiero agradecer y hacer una mención especial a Laura García-Lorca, Valle Luque y al Centro Federico García Lorca de Granada donde estuve investigando en su Archivo y Biblioteca gracias a la beca GRAF y al apoyo de BU.

A Lluís Pasqual, uno de los mejores directores de escena que tiene el teatro español, y a quien tuve el privilegio de entrevistar. Me transmitió su pasión por Federico García Lorca y, en especial, por *Doña Rosita*. Tuve además oportunidad de ver una grabación de su magistral puesta en escena de *Doña Rosita la soltera* en el Teatro Piccolo de Milán gracias a Silvia Colombo.

A Víctor Fernández quien me proporcionó valiosos materiales gráficos de la representación de *Doña Rosita la soltera* en 1935. A María Moreno que me ilustró sobre los cármes granadinos.

A Elizabeth Rhodes, quien confió y me dio la oportunidad de empezar mi carrera académica en Estados Unidos en el ámbito de la literatura española.

UNA ROSA BAJO LA ARENA.

***DOÑA ROSITA LA SOLTERA* DE FEDERICO GARCÍA LORCA Y LA**

DIALÉCTICA DE LA ABSCISIÓN

TERESA GELARDO-RODRÍGUEZ

Boston University, Graduate School of Arts and Sciences, 2023

Major Professor: Christopher Maurer, Professor of Spanish

ABSTRACT

This dissertation examines the conflictive poetics of Federico Garcia Lorca's drama *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores. Poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile* (*Doña Rosita the Spinster or The Language of Flowers. A Poem of Turn-of-the-Century Granada, Divided into Various Gardens with Scenes of Song and Dance*), which premiered in 1935, less than a year before his early death. The play brings into confrontation different, essential, even contradictory poetic and theatrical elements present in his work from his very first writings. Closely examining primary and secondary sources, including a variety of Lorca's manuscript versions and the staging of *Doña Rosita* in Spain in 1935 and thereafter, my dissertation proposes a new approach to Lorca's theater.

Doña Rosita reveals one of the main characteristics of all of Lorca's work: his innate tendency to deal with the unity of contraries. The complexity of Lorca's play is revealed in comments by the playwright and by reviewers of its earliest performances. While some (Doménech Guansé, Andreu Artis, Antonio Espina) applauded *Doña Rosita* as a well-structured work that reflected Lorca's maturity as a writer, others (for example,

the literary critic Ignasi Agustí) panned the bewildering and “impossible” transition from Acts I and II, with their placid *fin de siècle* romance and their song, dance, and dialogue about the “Language of Flowers”, to Act III, which takes place in an empty, disturbing, and morgue-like space.

What has been unnoticed in previous scholarship, is that *Doña Rosita* enacts the theatrical project and poetics that Lorca sketched out in *El público* (*The Audience*). Although most critics and, to some extent, Lorca himself, placed these plays in two different theatrical worlds, *Doña Rosita* and *El público* show that Lorca’s theater is not constrained by irreconcilable dualities but instead demonstrates a radical synthesis of contraries. My dissertation proposes a new theoretical framework: the “dialectics of abscission”, a metatheatrical approach based on dichotomies relevant to Lorca’s vision of theater. In conclusion, I show that Lorca’s play, one of his least studied, offers essential epistemological and aesthetic clues to a better understanding of his theater in general.

TABLE OF CONTENTS

DEDICATION.....	iv
ACKNOWLEDGMENTS.....	v
ABSTRACT.....	vii
TABLE OF CONTENTS.....	ix
LIST OF ABBREVIATIONS.....	xii
LIST OF EDITIONS.....	xiv
CAPÍTULO PRIMERO: <i>DOÑA ROSITA LA SOLTERA</i> EN 1935	1
1. Evaluaciones de <i>Doña Rosita la soltera</i>	1
2. La huella de Rosita.....	30
CAPÍTULO SEGUNDO: LAS SIMIENTES DEL <i>POEMA GRANADINO DEL NOVECIENTOS</i>	34
1. La estética de la <i>Belle Époque</i> en <i>Doña Rosita la soltera</i>	52
2. <i>Doña Rosita la soltera</i> y el ‘arte comestible’.....	62
CAPÍTULO TERCERO: GÉNESIS DEL TEXTO DE LA OBRA: 1922-1935. RESONANCIAS INTERTEXTUALES	79
1. Rosa, Rosita, doña Rosita.....	82
2. Primeros bocetos autógrafos de <i>Doña Rosita la soltera</i>	98
3. El misterio del autógrafo de <i>Doña Rosita</i> La odisea de la publicación de <i>Doña Rosita la soltera</i> en España.....	112
4. 1924: “El cuento maravilloso” de la <i>rosa mutabile</i> y otras leyendas.....	116
5. 1926 -1927.....	124
6. El invernadero.....	127

7. 1934-35, una rosa para Rosita o el lenguaje lorquiano de las flores	134
CAPÍTULO CUARTO: EL PERSONAJE DE LA SOLTERA EN LA OBRA DE GARCÍA LORCA	139
1. La soltera	139
2. La soltera a fines del XIX.....	143
3. La mujer soltera en la II República 1931-1936	161
4. La soltera de Granada	166
5. El personaje de la muchacha solitaria y suelta (soltera) en la obra de García Lorca.....	194
6. Doña Rosita, una soltera con sangre.....	230
CAPÍTULO QUINTO: REVISITANDO LOS JARDINES, SEMILLAS Y OTRAS FLORES DE DOÑA ROSITA LA SOLTERA	237
1. Los jardines de <i>Doña Rosita la soltera</i>	246
2. Semillas, sombrillas y r(c)osillas.....	264
3. Rosita y la <i>rosa mutabile</i>	275
4. El romance de la <i>rosa mutabile</i>	293
5. <i>Doña Rosita la soltera</i> , un drama <i>¿in crescendo o in decrecendo?</i>	303
6. <i>Mudable versus movable</i>	310
7. El lenguaje <i>mutabile</i> de las flores.....	322
8. Ecos de un “teatro bajo la arena”.....	327
CONCLUSIÓN: UNA DIALÉCTICA DE LA ABSCISIÓN	333
APPENDIX	350

1. Autógrafo boceto <i>Doña Rosita la soltera</i> , 1924.....	350
2. Figurines de Manuel Fontanals. <i>Doña Rosita la soltera</i> . Barcelona.....	351
3. Dibujo de Emilio Grau Sala para el el cartel de la representación de <i>Doña Rosita la soltera</i> en Barcelona en 1935	353
4. Programa de mano <i>Doña Rosita la soltera</i> . Diciembre 1935.....	354
5. Recortes de prensa. Barcelona, diciembre 1935.....	355
6. Entrevista a Lluís Pasqual.....	357
 BIBLIOGRAPHY	 370
CURRICULUM VITAE.....	416

LIST OF ABBREVIATIONS

Abreviaturas empleadas de las obras de Federico García Lorca:

Conferencias I Conferencias I y II, editadas por Christopher Maurer. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

DR Doña Rosita la soltera, editada por Mario Hernández. Madrid: Alianza, 2013.

De viva voz Federico García Lorca. De viva voz. Conferencias y alocuciones, editado por Víctor Fernández y Jesús Ortega. Barcelona: Debolsillo, 2021.

DT Diván del Tamarit. Seis Poemas Gallegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, editado por Andrew Anderson. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

EC Epistolario completo, editado por Christopher Maurer y Andrew A. Anderson. Madrid: Cátedra, 1997.

OC Obras Completas I (Prosa y poesía), editadas por Andrés Soria Olmedo. Madrid: Biblioteca Castro, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2019.

Palabra

de Lorca *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas*, editado por Rafael Inglada, Víctor Fernández. Madrid: Malpaso, 2017.

PIJ *Poesía inédita de juventud*, editado por Christian de Paepe. Madrid: Cátedra, 2002.

PNY *Poeta en Nueva York*, editado por María Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 1987.

PrIJ *Prosa inédita de juventud*, editado por Christopher Maurer. Madrid: Cátedra, 1994.

TC *Obras completas, II (Teatro)*, editado por Andrés Soria Olmedo Biblioteca Castro, 2021. (*Teatro completo*).

TIJ *Teatro inédito de juventud*, editado por Andrés Soria Olmedo. Madrid: Cátedra, 1996.

LIST OF EDITIONS

Ediciones de las obras de Federico García Lorca:

En este trabajo doctoral seguimos la edición de *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* de Mario Hernández (2013). La citamos con la abreviatura *DR*.

Para las demás obras de teatro de Federico García Lorca seguimos la edición de Andrés Soria Olmedo, *Federico García Lorca. Obras completas (II) (Teatro) (TC)* (2021).

Para la poesía de Federico García Lorca seguimos la edición de las *Obras completas I (Prosa y poesía) (OC)* de Andrés Soria Olmedo (2019), con la excepción de *Suites* que usamos la edición de Roberta Quance, *Poeta en Nueva York (PNY)* que empleamos la edición de María Clementa Millán y la edición de Andrew Anderson (2015). Del *Diván del Tamarit (DT)* seguimos la edición de Andrew Anderson (1988).

“Todo libro es un jardín. ¡Dichoso el que lo sabe plantar y bienaventurado el que corta sus rosas para pasto de su alma!”
Impresiones y paisajes, F. García Lorca

CAPÍTULO PRIMERO:
DOÑA ROSITA LA SOLTERA EN 1935. LA HUELLA DE ROSITA.

1. Evaluaciones de *Doña Rosita la soltera*

“La mejor obra de Federico”. Este fue el juicio de numerosos críticos y personas cercanas a Federico García Lorca¹ después del estreno de *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* en diciembre de 1935. Y es que, como se verá expuesto a lo largo de este capítulo, *Doña Rosita* es una obra culminante en su teatro, por muchos aspectos, pero sobre todo por ser su obra más largamente madurada. *Doña Rosita la soltera*, aunque con tintes de comicidad, muestra uno de los dramas más hondos y personales del autor. En esta obra, Lorca pondrá la mayor dedicación y cuidado posible, expresando su amor hacia su infancia, la Granada de sus recuerdos, y hacia el personaje de Rosita, su

¹ Morla Lynch 464, Luz Morales 9, Ernest Guasp 5, Blanco-Amor 116, Eduardo Haro 1-2; Isabel García Lorca 170.

“hija más pequeña y más querida, Rosita la soltera, señorita Rosita, doña Rosita”
 (“Alocución a las floristas de la Rambla” 1935).²

En las primeras páginas de este trabajo vamos a exponer el impacto que supusieron las lecturas privadas y el estreno de *Doña Rosita la soltera* a través del análisis de las opiniones que se sucedieron en la prensa de la época. Después, examinamos la obra en el contexto personal y artístico de Federico de 1935, el año de la conclusión de la escritura y posterior estreno de la obra, con el objetivo de visualizar en detalle el tejido existencial que rodea este drama y su representación. Finalmente, se citan resonancias que esta obra ha tenido a lo largo del tiempo y que aún hoy sigue teniendo en artistas contemporáneos.

Federico García Lorca concluye la escritura de *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores* entre la primavera y el verano de 1935 y con ella culmina un año especialmente intenso en su trayectoria vital y artística.³ Es un año repleto de publicaciones, estrenos teatrales, reconocimientos, homenajes y de despliegue multisistémico de su creatividad: poesía, teatro, dirección teatral, conferencias, música, y

² “Leída en el Principal Palace de Barcelona el 22 de diciembre de 1935 y publicada en *La Publicitat* el 25 de diciembre”. (“A las floristas de la Rambla de Barcelona. A propósito de *Doña Rosita la soltera*”, *De viva voz* 371)

³ Para todas las citas de obras de teatro de FGL (con la excepción de *Doña Rosita la soltera* (DR) que sigue la edición de Mario Hernández de 2013) seguimos la edición de Andrés Soria Olmedo, *Federico García Lorca. Obras completas (II) (Teatro) (TC)*, 2021.

dibujos (Stainton 403). El año culmina con la representación de *Doña Rosita la soltera* en el Principal Palace de Barcelona el 12 de diciembre de 1935, y Lorca se involucra en todos los aspectos del montaje y producción de esta obra: el mobiliario, (Rodrigo 1979, 380-1; Plaza Chillón 404-419), los figurines que preparó y supervisó junto a Manuel Fontanals,⁴ la creación de vestuario⁵ y la dirección escénica, o incluso la composición de la música, que incluso llegó a interpretar el día del estreno.⁶

⁴ Véanse algunas imágenes de los figurines en el Apéndice de este trabajo.

⁵ La confección del vestuario se encargó a la casa de modas Marvel (Martínez López 2010, 354).

⁶ Desafortunadamente, las partituras con la música que compuso García Lorca para esta obra no se han encontrado. No obstante, compositores como Antón García Abril (en la representación de *Doña Rosita* de Jorge Lavelli de 1980) o Josep Maria Arrizabalaga (para la representación de *Donna Rosita nubile* en el Piccolo Teatro de Milán bajo la dirección de Lluís Pasqual de 2010) crearon su propuesta musical ambientada en la época. La historia de Rosita ha inspirado igualmente a diversos compositores de ballet y de ópera. Por ejemplo, el 8 de febrero de 1963 se estrenó la ópera *Il linguaggio dei fiori (Donna Rosita nubile)*, obra en tres actos del compositor Renzo Rosellini, también en el teatro Piccolo de Milán. Esta ópera la dirigió Piero Bellugi y tuvo a Rosanna Carteri en el papel de Rosita. Manolo Sanlúcar incluyó en su álbum dedicado a la vida y obra de García Lorca, *Locura de brisa y trino*, la canción

La versión final de *Doña Rosita la soltera* es una obra que se cuele impetuosamente en la obra de Lorca a modo de evasión psicológica. Su escritura interrumpe el período de creación de sus tres grandes tragedias rurales, la llamada trilogía rural: *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Lorca siente la emergencia de la escritura de esta obra –según las propias palabras del mismo autor, probablemente traducidas al catalán después de la entrevista original– en una entrevista publicada en *La Humanitat* el 12 de diciembre de 1935: “per a descansar de *Yerma* i *Bodas de sangre*, que són dues tragèdies, jo volia realitzar una comedia senzilla i amable” (*Palabra de Lorca* 303). En consecuencia, la creación y formalización final de este *Poema granadino del novecientos* surgiría más como un *intermezzo* entre las tres tragedias, que una suerte de continuidad con aquellas.⁷ El argumento de la obra sigue incluyendo, como en las tragedias rurales, la visualización de un drama humano protagonizado por mujeres. Sin embargo, en *Doña Rosita*, Lorca se centra en su ciudad querida, Granada, como motivo integrador y escenario para dramatizar temas sobre los que había pensado desde sus primeros escritos: la soltería y la cursilería. Y, sobre todo,

“Carta a Doña Rosita” con la voz de Carmen Linares. Recoge otras versiones Roger D. Tinnell en *Federico García Lorca y la música. Catálogo y discografía ilustrados*, 1998.

⁷ “*Doña Rosita la soltera* viene a interrumpir a modo de ‘intermezzo’ el ciclo trágico de la obra del autor”. (Cipriano Rivas Cherif, citado en Fernández Cifuentes 216)

introduce, más que en ninguna otra de sus obras, anécdotas y referencias reales, en forma de nombres, personajes, y escenarios.

Rosita es la protagonista de una obra que visualiza, en sus tres actos, tres momentos: una mañana del año 1885, una tarde de 1900, y el crepúsculo de un día de 1910. Rosita es una mujer huérfana que vive en Granada con sus tíos y el Ama en una casa con un invernadero. El Tío es botánico y cultiva especies florales singulares. En el primer acto, donde se representa una mañana de 1885, el Tío muestra a la Tía una rosa única a la que llama *rosa mutabile*, cuya singularidad consiste en la transición de colores en una sola jornada: roja en la mañana, rosada en la tarde y blanca en la noche. Esta transición coincide con las tres edades de una persona, Rosita, quien abraza inicialmente la identidad simbólica de la rosa única a través del color de su vestuario en los tres actos: coincide con los colores transicionales de la flor. En la mañana del Acto I Rosita, una joven inquieta y alegre de la alta burguesía granadina del novecientos, recibe la noticia de la marcha a Argentina de su novio, su Primo, para hacerse cargo de los negocios de su padre. Antes de marchar, su Primo le asegura su regreso y Rosita promete esperarle. El Acto II transcurre durante una tarde de 1900, el día del santo de Rosita, que podría ser un 23 de agosto si sigue la onomástica de Santa Rosa de Lima. La protagonista tiene 35 años y sigue esperando el regreso de su prometido. Mientras celebra su santo con algunas amigas y su familia, recibe una carta del Primo en la que la avisa de la celebración de la boda por poderes. El Acto III –el crepúsculo de un día de 1910– podría ser un día de noviembre, pues están celebrando la novena de Santa Gertrudis la Magna, que es el 16 de

ese mes. La casa está a oscuras y vacía. Lorca representa con ello el escenario lúgubre de una casa de muertos; el Tío había fallecido en 1902, el mismo año del casamiento de su primo en Tucumán. La Tía acaba de vender la casa para afrontar el pago de deudas y esa misma noche de 1910 las tres mujeres, Rosita, Tía y Ama, hacen el traslado a una casa más pequeña y modesta.

Aunque Rosita es la protagonista del drama, su presencia y diálogos en toda la obra son menores en comparación con los de la Tía y el Ama, que dirigen la mayoría de las conversaciones en escena. Observa Sumner Greenfield de Rosita: “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” (314). Sólo en el Acto III Rosita se hace con la escena y pronuncia un parlamento final transfigurador, una palabra que, como la de Julieta en *El público*, saldrá del espacio simbólico de una sepultura.⁸ Lorca evoca en los dos primeros actos de *Doña Rosita* el motivo de una Granada romántica y las imágenes asociadas con ella, como la rosa o el jardín, pero al final *Doña Rosita*, como el propio autor reconoce, “tiene más lágrimas que mis dos obras anteriores” (“Té més llàgrimes que les meves dues anteriors produccions [*Bodas de*

⁸ Luis García Montero recuerda a este respecto la gran influencia de Shakespeare y Víctor Hugo en el gusto de Lorca por las voces dramáticas que emergen de las sepulturas: “Tenemos aquí otra de las obsesiones de García Lorca [...] El teatro que nace de una sepultura abierta, de un diálogo con el mundo subterráneo y con la muerte [...] Shakespeare, Hugo, Lorca, obsesiones encadenadas”. (2016, 121)

sangre i Yerma]” (*Palabra de Lorca* 303). Bajo los disfraces y envoltura engañosa de una tragicomedia comercial ligera se esconde una de las obras más originales del autor granadino.

Carlos Morla Lynch cuenta en su libro *En España con Federico García Lorca* una de las primeras lecturas privadas de *Doña Rosita la soltera*.⁹ Morla sitúa esta escena en sus memorias del 1 de junio de 1935:

Federico almuerza en casa. Nos hallamos solos con él, tranquilos, en familia. Está en su día afectuoso, contento, expansivo, comfortable; a sus anchas, como un pez en el agua. Nos habla de su obra *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, y luego, le nace el deseo espontáneo de dárnosla a conocer, inmediatamente, así, sin mayores preámbulos, en la intimidad del momento presente. Envía al mozo en busca del manuscrito mientras se prepara el café, [...]

Federico despliega el rollo de papeles que acaban de entregarle y, con voz clara y reposada comienza la lectura.

Doña Rosita la soltera, o El lenguaje de las flores, poema granadino del novecientos con escenas de canto y baile. (462)

⁹ José Luis Cano también sitúa esa lectura en esa fecha: “Termina por entonces *Doña Rosita la soltera*, que en junio lee en la casa de los Morla”. (113)

La lectura entusiasmó a los oyentes y Morla Lynch sentenciaba: “Es a mi juicio una obra perfecta –de las mejores, si no la mejor, de Federico–” (464). No es de extrañar que su buen amigo chileno llegase a esta conclusión. Como se defiende a lo largo de este trabajo, un análisis profundo de la génesis y temática de *Doña Rosita* —obra que, en palabras de Soria Olmedo, “tiene la perfección de la madurez” (353)— mostrará su carácter excepcional en el corpus lorquiano, la culminación creativa de su teatro, como quizá podría ser el caso de su libro de poemas *Diván del Tamarit*.

Doña Rosita recoge como ninguna otra las memorias más íntimas de su niñez. Así lo asegura su hermano, Francisco García Lorca, en *Federico y su mundo*: “Quizá en ninguna otra de sus obras se filtran tantos recuerdos de infancia” (363). El mismo Federico confirma en una entrevista con el periódico *La Humanitat* el 12 de diciembre de 1935 después de su estreno que es una obra sobre su infancia en Granada: “Amb *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* he volgut realitzar un poema de la meva infantessa a Granada, en el qual surten criatures i ambients que jo he conegut i he sentit” (2).

En relación con las primeras lecturas privadas de esta obra, no obstante, Pérez Rodríguez, por ejemplo, señala como primera lectura de *Doña Rosita* la que el poeta dio en la Huerta de San Vicente durante la estancia de Eduardo Blanco-Amor.¹⁰ El periodista

¹⁰ Pérez Rodríguez cuenta esta primera lectura desde la perspectiva de Blanco Amor: “O poeta granadino engade á hospitalidade familiar o regalo da lectura primicial

gallego le visitó el verano de 1935 –del 21 de junio al 19 de julio– (Pérez Rodríguez 113). Curiosamente, Blanco-Amor fue también testigo de la escritura de algunos de los poemas que integrarían el *Diván del Tamarit* que Lorca había compuesto un año antes, también en la Huerta.¹¹ Blanco-Amor escribió, además, la primera reseña de *Doña Rosita* antes de su estreno y en ella publicó como primicia el romance de la rosa mudable. Su artículo apareció en *La Nación* el 24 de noviembre de 1935 y la obra se estrenaría tres semanas después en Barcelona. En carta a Federico le decía:

...Al día siguiente de llegar yo, salió el artículo sobre *Doña Rosita*, que hizo profunda sensación. Se considera ‘como la revelación de un crítico teatral de primer orden’. ¡Ganas de hablar! [Eduardo] Mallea, en cuanto [palabra tachada] entré en *La Nación* para saludarle, me dijo: ‘Acaba Vd.

de *Doña Rosita la soltera*: ‘[...] Asiste á súa lectura con Pepe García Carrillo, e Eduardo, entusiasmado, envía unha crítica da obra para *La Nación*, acompañándoa dunha foto de García Lorca, que el mesmo lle tirou, no seu cuarto de traballo, co cartel de La Barraca ao fondo. Conta como viu nacer esta nova obra teatral do poeta, explicando os segredos da ‘rosa mudable’ e o seu argumento. É a traxedia de Rosita, a solteira provinciana, que compara coa María Cordal da súa localidade, namorada do seu curmán, un ‘caballere de solapas imposibles,’ que nunca volverá das Américas”. (113)

¹¹ Blanco-Amor revisó los *Seis poemas galegos* que por mediación suya publicó la editorial Nos en 1935.

de dar una lección a todos los críticos del idioma, con este ensayo, culto, entretenido y sencillo [palabra tachada] siendo muy profundo, que se lee como un cuento. Haga Vd. renuncia a muchas cosas y sea Vd. el crítico de nuestra generación.’ A continuación, hablamos de la obra, que yo les expliqué, precediéndola de una exposición sobre Granada y su estilo. Quedaron maravillados y deseando verla en escena. Le hablé de tus proyectos y realizaciones. Casi toda la conversación estuvo a ti dedicada. No hago más que corresponderte. (Tinnell 122)¹²

En ese artículo introduce el argumento de la obra y su propio análisis e interpretación de la misma:

Faltaba en su teatro este nuevo valor, que viene a terminar con una polémica ociosa. Ya no podrán decirle los miopes que no ve más allá de la preceptiva. Que es “un poeta metido a autor teatral”, como si Shakespeare, Lope o Wagner hubiesen sido nunca otra cosa. Ahí tienen una obra teatral, con todo el peso clásico de su definición encima. Todo cuanto en ella ocurre es teatro: interés argumental, sagaz juego escénico, calor vital en

¹² Recogido por Roger Tinnell, “Correspondencia conservada de Eduardo Blanco-Amor a Federico García Lorca” (2004). La Fundación Blanco-Amor conserva una conferencia inédita que el periodista gallego dio en Chile en 1949 cuyo título es: “Granada y *Doña Rosita*” en la que ofrece más detalles sobre la obra y su relación con ella.

los personajes, ambiente de época, sabor local, emoción, gracia y patetismo. Y transparentándose entre estos ciertos valores, el valor eterno e incorruptible del poeta. Que esto es lo que no ven los miopes. (*Artigos en La Nación* 116)

Luz Morales, la crítica del periódico *La Vanguardia* también gallega y amiga de Blanco-Amor, coincide en esta misma consideración y el 14 de diciembre escribía así:

...con esta obra afirma, de modo seguro, su vocación y su camino de autor teatral. Pues que, en *Bodas de sangre*, pues que en *Yerma* triunfaba, sobre todo, el poeta, y –acaso– en las páginas del libro nos hubieran causado idéntica impresión. No así *Doña Rosita*, que tiene su exacto y único marco en el teatro, sobre las tablas, y en su sentido horizontal –ya que no vertical– ensancha ilimitadamente las posibilidades de este poeta-autor. Obra de infinita calidad literaria, su esencia –reitero– es teatral, pudiendo ponerse junto a las mejores producciones del teatro europeo actual. (9)

Esta reseña de *Doña Rosita*, una de las primeras tras su estreno, dio el pistoletazo de salida a una serie de críticas favorables que se sucedieron a lo largo de las semanas en las que estuvo en cartel la obra. Entre ellas destaca la de Gabriel Trillas Blázquez, de *Crónica*:

No recuerdo una expectación semejante. Ni siquiera cuando don Ángel Guimerá estrenó *Jesús que torna* se percibía un interés tan agudo por conocer una obra teatral. En Barcelona (donde se sabe ya hace tiempo que

junto al nombre de García Lorca no debe colocarse una interrogación, sino una admiración de caja alta con regletas), las personas que en realidad tenían alguna cosa que decir no hablaban más que del estreno de *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* y de la crisis ministerial. El poeta maravilloso del *Romancero gitano* haría un codo con los señores Chapaprieta, Maura y Portela Valladares, encargados sucesivamente de formar Gobierno; casi los vencía en popularidad. Mejor dicho, en resonancias. El nombre de García Lorca era pronunciado por tantas bocas como el de los tres políticos juntos. Al autor *de Yerma* se le quiere y se le admira en Cataluña.

Antonio de Obregón, del *Diario de Madrid* señalaba el 14 de diciembre:

Nos parece *Doña Rosita* –no sabemos si será porque la tenemos ya en primer lugar en nuestros recuerdos– la obra mejor lograda –estéticamente,– de García Lorca. En cuanto a lo teatral, significa un verdadero experimento, y comprendemos el temor que preocupaba al autor, el cual ha sido recompensado con el mejor éxito de su vida. (2)

Ernest Guasp del periódico *Mirador* llega incluso a afirmar: “Volem correr el risc, si es que n’hi ha, d’assegurar que *Doña Rosita* és la millor producció que com a poeta ha donat fins avui García Lorca al teatre” (5). Eduardo Haro, siguiendo la estela de Luz Morales, trasciende el ámbito nacional y lo sitúa brillando en el ámbito europeo; escribe el 19 de diciembre de ese año en *La Libertad*:

Doña Rosita [...] es orgullo del teatro español [...] El público barcelonés la ovacionó [...] Camino distinto del de *Bodas de sangre* y *Yerma*; pero camino de una teatralidad más depurada y fina, por el que andan, inseparables, el poeta y el dramaturgo con paso que no vacila y avanza resueltamente y que le conduce al plano de los mejores comediógrafos europeos. (1-2)

También hay que señalar que, aunque la práctica totalidad de críticas fueron favorables, hubo alguna crítica negativa. La más incisiva fue la de Ignasi Agustí, donde sostiene que:

Sentimos decir que no lo ha conseguido, pero es así. La belleza exterior de los personajes manifiesta en varios versos y actitudes, los ajena indefinidamente de su destino. Un culto equivocado a todo lo que tienen de pintoresco, distrajo al autor de configurarlos como había previsto. Y lo distrajo precisamente en el momento en que ya estimaba demasiado el drama para transformarlo en una caricatura. Así resulta que Lorca, en lugar de resolver el dilema, en lugar de decidirse a adoptar una posición, trata de rectificarse continuamente en las dos posiciones, y de esta indecisión surge una obra desorientadora, que batalla de punta a cabo por definirse o que deja al espectador atónito, como si ante él desfilaran una serie de bellísimos monstruos anfibios [...] (citado en Cifuentes 217-18)

Dicha opinión, no obstante, quedó arrinconada y se siguieron sucediendo las críticas favorables.¹³ En *El Diluvio* de 14 de diciembre de 1935 se señala: “Hoy hemos de añadir algo más: García Lorca en su nueva comedia *Doña Rosita la soltera*, ha logrado una pieza teatral que, a nuestro modesto juicio, es sencillamente perfecta”. Capdevila, en *La Humanitat*, dice que la obra se redime con el Acto III: “que recorda la poesía del silenci de Maeterlinck, sense mobiles l’escena i amb aquelles finestres altes –altres per a aclofar més les figures de les tres dones vençudes per la vida,– sense les quals hi ha la tardor i el frede i el vent de la tardor que esfulla les roses i entra en la casa abandonada” (17/12/1935, 8).

En España, el estreno de *Doña Rosita* terminó de consolidar el genio de Federico como dramaturgo de primera línea, no solo en la escena española sino europea, como se desprendía de los comentarios antes señalados de Morales y Haro. Una de las virtudes que algunos críticos teatrales exaltan de la obra tiene relación con la estructura, y esta

¹³ Ignasi Agustí cuenta en sus memorias –*Ganas de hablar* (1974)– que a él personalmente no le gustó la obra y que pensó que otros críticos acompañarían su crítica. No fue así. Él mismo reconoce que evitó tropezarse con Lorca o Xirgu, pero que posteriormente, se encontró con Grau Sala (pintor y creador del cartel del estreno de la obra) y con el mismo Federico, quienes le quitaron hierro al asunto y le invitaron a unirse a las representaciones y eventos que se habían organizado en aquellos días de diciembre. Ver Agustí 87 y Rodrigo 1975, 390-92.

opinión se reitera en la crítica académica posterior. Devoto decía: “*Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores* es, probablemente, la mejor de las obras teatrales de García Lorca y, con seguridad, la mejor estructurada de todas ellas, la más equilibrada” (407).¹⁴

En 1935, como hemos visto por las reseñas, la obra dramática de García Lorca deslumbró a la crítica (Gibson 606). Podría decirse que, a partir de este año, su vocación teatral se confirma definitivamente.¹⁵ Su dirección del grupo teatral La Barraca, a partir de 1932, le proporcionó una experiencia teatral única que le sirvió incuestionablemente para adquirir una visión más completa del teatro. Con La Barraca aprendió como un artesano todos y cada uno de los oficios teatrales y en todos ellos dejó impreso su sello. Los miembros de La Barraca hacían, prácticamente, de todo, desde coser el *atrezzo*, a la preparación de los decorados, la actuación y labores de promoción, etc. (Auclair 224-254;

¹⁴ Algunos críticos han llegado a comparar la estructura armoniosa de *Doña Rosita* con una sonata con sus tres tiempos. Por ejemplo, el periodista Lluís Capdevila sugería que los tres actos corresponderían a tres tiempos: 1885 *andantino cantabile*, 1900 *escherzo*, y 1910 *adagio* (*La Humanitat* del 13/12/35.) Y Andrew Anderson compara el ritmo dramático de la obra con el $\frac{3}{4}$ de un vals (1995, 214).¹⁴ Es decir, la obra sigue un ritmo musical interno y por ello procura una percepción armoniosa y equilibrada.

¹⁵ Seguimos el capítulo 24 de Leslie Stainton, 403-436 y los textos biográficos de Cano, Mora Guarnido, Gibson, Auclair. Vamos a evitar extendernos y repetir lo que numerosos trabajos académicos ya han señalado.

Wade Byrd, Saenz de la Calzada). Y esta experiencia tan excepcional le infundió una visión no solo escénica y artística sino también social, porque para Lorca el teatro y el arte tienen la capacidad de transformar profundamente al ser humano.

En el teatro español, 1935 fue además especialmente relevante. Era un año de gran celebración en las artes escénicas españolas: el tricentenario de la muerte del Fénix de los ingenios, el genio teatral Lope de Vega (Stainton 404-5).¹⁶ El mapa de España se llenó de eventos y homenajes y García Lorca participó en algunos de ellos. En el repertorio de La Barraca, que promocionaba el teatro clásico español por todos los pueblos de la Península, ya constaban tres obras de Lope: *Fuenteovejuna*, *La dama boba* y *El caballero de Olmedo*. Y ese año representaron las tres. En enero del 35 colabora con el Club Anfístora, de Pura Ucelay, en la puesta en escena de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* que representa en el Capitol de Madrid (Stainton 404-5). Para la compañía Xirgu-Borrás, García Lorca colaboró en la puesta en escena de *Fuenteovejuna*,¹⁷ “con arreglo al auténtico texto y como nueva versión escénica, por Cipriano de Rivas Cherif.

¹⁶ A pesar de las carencias señaladas por Rodríguez Solás: “La celebración del tricentenario en 1935 reveló las carencias de la escena española, que había menospreciado la tradición del Siglo de Oro, como han estudiado Florit Durán [2000], García Santo-Tomás [2000], García Ruiz [2010] y Rodríguez-Solás [2014]”. (201)

¹⁷ Ver <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/129/129c.htm>

Federico García Lorca supervisó la realización escénica y la indumentaria y Sigfrido Burmann fue el escenógrafo de la obra”.¹⁸

También con la compañía de Margarita Xirgu puso en escena *La dama boba* de Lope, siguiendo la versión que Federico García Lorca había subido al escenario con la compañía de Eva Franco en marzo de 1934 en Buenos Aires.¹⁹ De hecho, *La dama boba* compartió escenario con *Doña Rosita la soltera* en diciembre de 1935. Ambas se representaban por la compañía de la Xirgu en Barcelona.

Respecto a la obra dramática de Lorca, en la primera parte de 1935, la compañía Xirgu-Borrás seguía de gira por España con *Yerma* (Edwards 1999, 433-51), una de las obras de su repertorio de mayor éxito de público, obra controvertida que algunos la tomaron como alegato político.²⁰ Señala Ian Gibson que a partir del estreno de *Yerma* las

¹⁸ <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/129/129c.htm>

¹⁹ Ver Aguilera Sastre; Lizarraga Vizcarra 2021, 237-255; Soria Olmedo 2016, 287-309; Zamora Muñoz 2015; Phocas-Sabbah 1993, 63-96.

²⁰ A este respecto, Edwards señala en su artículo sobre *Yerma*: “The première was to some extent marred –at least in the early stages of the performance– by right-wing elements who objected to Lorca's Republican sympathies and to Margarita Xirgu's friendship with Manuel Azaña, Prime Minister in the early years of the Second Republic. In the days which followed, right-wing newspapers condemned the play for what they regarded as immoral and antireligious elements. Thus, the theatre critic of *ABC*: “En la

derechas en España empezaron a asociar a Lorca con ideas peligrosas y enemigas al régimen conservador que aspiraban a imponer en España (2016, 600-5). A la representación de *Yerma* durante los primeros meses de 1935 en el Teatro Español en Madrid le acompañaron una sucesión de actos y homenajes a García Lorca que mostraron su consagración artística y el reconocimiento definitivo. Y así, por ejemplo, en la madrugada del 2 de febrero de 1935, prepararon una representación especial de *Yerma* en la que tenía lugar un homenaje a Margarita Xirgu y a Federico García Lorca promovido, entre otros, por Pura Maortua de Ucelay, Encarnación López Júlvez, la Argentinita, Ramón María del Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Alejandro Casona, Victorio Macho, Adolfo Salazar y Díez-Canedo.²¹ En este homenaje García Lorca dio un discurso, “Charla de teatro”, dirigido a los actores. El diario *El Herald* de Madrid de 2 de febrero de 1935 reprodujo íntegramente el texto junto con el relato del éxito de la representación. Se trata de un documento clave para comprender su concepción teatral con clara conexión con *Doña Rosita* y lo que con ella va a hacer ante el público.

realización literaria hay que censurar al autor el empleo de crudezas innecesarias y particularmente alguna irreverencia, que hiere el oído y subleva el alma [...] Creemos que el Sr. García Lorca se dará cuenta de la repulsa con que fueron acogidas dichas expresiones y las retirará del original por ley de cultura y de elegancia si no encuentra otras más poderosas”. (1999, 435)

²¹ <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/129/129c.htm>

Los teatros están llenos de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes; pero el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido. (De viva voz 354; énfasis añadido)

El 12 de diciembre de ese mismo año, García Lorca presentará ante el público de Barcelona una “rosa de invernadero” suya –su Rosita– y revelará su drama auténtico, el de una solterona que descubre su corazón ante el público, sin ñoñería ni paternalismo, representando “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” (entrevista con Felipe Morales en abril de 1936, *Palabra de Lorca* 317).

Después del homenaje en el que había leído la “Charla sobre teatro”, el día 12 de marzo hubo otro evento de reconocimiento artístico a la obra de García Lorca. Ese día, con motivo de la celebración de las 100 representaciones de *Yerma* (Stainton 408), García Lorca recitó ante el público del Teatro Español de Madrid su *Llanto por Ignacio Sánchez*

Mejías.²² Además de *Yerma*, otras obras de García Lorca se seguían representando en España y en América. Por ejemplo, en febrero de 1935, se había estrenado *Bodas de sangre* (*Bitter Oleander*) en Broadway, en el Lyceum Theater por el Neighborhood Playhouse, de Nueva York (Stainton 408-9).²³ *La zapatera prodigiosa* se estrenó en Buenos Aires en marzo de 1935.²⁴

En el verano de 1935 Federico se reúne con Rivas Cherif y Xirgu, entre otros, en el Parador de Gredos donde se encontraba Xirgu recuperándose de un problema de salud. Allí les anuncia su obra *Doña Rosita la soltera* y lee una parte del texto.

Las representaciones de *Yerma* siguieron durante el otoño por Cataluña y el Levante, y a fines de octubre Lorca acompañó a Margarita Xirgu a Valencia donde

²² Las ediciones de la revista *Cruz y Raya*, al cuidado de José Bergamín, publican el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* este mismo año.

²³ Ver Julian Paul Smith, *The Theater of Federico García Lorca*, 45-53; *Three Plays: Blood Wedding, Yerma and The House of Bernarda Alba*, ed. Michael Dewell y Carmen Zapata.

²⁴ En febrero de 2022 la Biblioteca Nacional de España adquirió un manuscrito apógrafo de esta obra de la compañía que representó *La zapatera* en 1935. Ver <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/la-bne-adquiere-un-manuscrito-apografo-de-zapatera-prodigiosa/10005-4732342>

escribió algunos de los *Sonetos del amor oscuro* que quedarían inéditos hasta el año 1984.²⁵

El 15 de octubre, onomástica de Teresa de Jesús, figura a quien Federico García Lorca admiraba y sobre quien quería hacer una obra,²⁶ hizo la primera lectura privada de *Doña Rosita la soltera* a la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Studium de Barcelona, y ésta le dijo:

–Mira, Federico, esto no es para mí. Tu Rosita es una niña... ¿Cómo voy a hacer yo eso?

–No te preocupes. Sigue escuchando, y si no te gusta, ya la estrenará Loreto –refiriéndose a Loreto Prado la actriz cómica especializada en

²⁵ El 17 de marzo de 1984 el periódico *ABC* publicó los once *Sonetos del amor oscuro*. Tres años antes André Belamich había incluido traducciones al francés en la edición francesa de las *Œuvres complètes* de Federico García Lorca en la editorial Gallimard.

https://www.abc.es/cultura/libros/abci-lorca-historia-oculta-sonetos-201209020000_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com

²⁶ Ver José Javier León, “Flamenquísima enduendada y torero. Santa Teresa herida de amor”, *Jardín deshecho. Lorca y el amor*, 108-131.

papeles de niños—. En efecto, cuando terminó la lectura Margarita estaba entusiasmada y de mutuo acuerdo fijaron la fecha del estreno.²⁷

Lo que dice Xirgu en ese momento tiene sentido. La Rosita del Acto I es una joven de unos 20 años, y evoca por tanto un registro nuevo para ella, alejado de su talento trágico. Tuvo que seguir leyendo el texto para darse cuenta de la transformación a la que se va sometiendo el personaje.²⁸ La actriz que encarna a Rosita debe representar un personaje en sus tres edades y ser creíble en las tres a lo largo de los tres actos. Con la voz, la personalidad y el físico, la actriz debe poder encarnar la fisonomía y la psicología de una joven de 20 años, de una chica de 30 y una mujer de 40, es decir, que la actriz que haga el papel de Rosita debe tener una edad y una apariencia versátil para poder encarnar esas tres edades, y dominar el registro trágico para poder expresar el latido hondo del personaje en el Acto III. No puede deslizarse ni un centímetro hacia el registro melodramático, porque de ser así, la obra se convertiría en otra cosa. Por esta razón,

²⁷ <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/129/129c.htm>

²⁸ “Recuerda Margarita en sus *Memorias*, que, de camino de la ciudad, el poeta recordó el día que le dio a conocer *Doña Rosita la soltera*, y después de escuchar el Acto I le dijo que aquel papel no era para ella; el poeta le recordó entonces que era un papel hecho a su medida y le preguntaba sobre el papel que le gustaría hacer en su próxima obra: “Y ahora, ¿qué papel quieres que te haga? ¿Un papel de mala? Te lo haré. García Lorca pensaba ya en *Bernarda Alba*”. (Rodrigo 1975, 393)

Rosita es un personaje femenino complejo y difícil en la dramaturgia lorquiana. Para el dramaturgo y director Pablo Remón: “es el personaje que cualquier actriz ansiaría hacer”,²⁹ fuera Margarita Xirgu en 1935 o Nuria Espert en la representación de *Doña Rosita* de Jorge Lavelli en 1980 (la primera vez que esta obra se representó en España desde 1935).

Lluís Pasqual, al subir *Donna Rosita nubile* al escenario en el Teatro Piccolo de Milán en el año 2010, se encontró con este mismo dilema:

Como se dice en el mundo de la ópera, para hacer *Traviata* se necesitarían tres sopranos: una ligera/coloratura en el primer acto, una soprano lírica en el segundo y una soprano dramática en el tercero [...] Con *Doña Rosita* pasa un poco lo mismo. Lo primero que uno se pregunta con *Doña Rosita* es si lo va a hacer con tres o con una [actriz]. La respuesta evidente es con una [actriz] para no crear una distorsión en el público. Yo quería y tenía para el papel de Doña Rosita una actriz con un registro de tragedia porque el monólogo del tercer acto [...] es un monólogo enraizado en un registro trágico; de lo contrario se convierte no en dramático sino en melodramático y no adquiere la dimensión que pienso que debe tener. De

²⁹ <https://www.ideal.es/culturas/garcia-lorca-escribio-20210312213037-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.ideal.es%2Fculturas%2Fgarcia-lorca-escribio-20210312213037-nt.html>

hecho, la Xirgu, para quien Federico creemos que escribió el personaje era una actriz trágica. En Europa hay muy pocas actrices capaces de tener una temperatura trágica. Eso no se aprende. Acostumbra a ser un don, como en el flamenco. En España sólo Núria Espert puede llegar a conseguir esa temperatura. Estamos hablando de arte de verdad, no de sucedáneos y Lorca requiere mucho, aunque se puedan hacer interpretaciones convincentes sin ese elemento. (Entrevista con Teresa Gelardo, junio-julio 2021. *Apéndice*)

De esas primeras lecturas de *Doña Rosita* con la compañía de Xirgu nos consta también el testimonio de el poeta alicantino Juan Gil-Albert, quien relata esa primera lectura en su *Memorabilia*:

Me convocó (Lorca) en el teatro Principal, [...] la compañía estaba sentada en semicírculo en torno a su primera actriz, Margarita Xirgu, envuelta en un abrigo de piel y tocada con un pequeño sombrero de aigrettes que, sin embellecerla, le daba un porte más de señora que de cómica. Federico se sentó enfrente, apoyado en una mesa [...] Su *Doña Rosita* hacía pensar en Chejov. Pero de cepa granadina [...] ¡Y cómo nos la transmitió, Dios mío! En su garganta se había aposentado un pájaro cantor que, cómplice de aquellas sonerías desusadas, no por lo vanguardistas, sí por lo pasadas de moda, lograba hacer vibrar en los oyentes las cuerdas del arrumbado violín que cada cual guarda, un poco vergonzosamente, en su desván de recuerdos. Las manos de Federico, como si bordara, se movían

sobre la mesa hasta la altura de su rostro, subrayando, con coqueta pericia, la mórbida sinuosidad floral de aquellas cornucopias de palabras [...] Nadie, podían estar seguros, renovarían en escena, con aquel portentoso verismo simulado, la creación lorquiana. A mi mente acudió la frase de Flaubert: *Madame Bovary, c'est moi*.³⁰

A García Lorca, Margarita Xirgu le inspiró en la escritura de varias obras de teatro y le permitió visualizar en el escenario a muchos de sus personajes femeninos.³¹ Cuando, después de *Doña Rosita*, ella le pide que le escriba una tragedia, escribe *La casa de Bernarda Alba* pensando en ella como Bernarda. Y es que “La gran actriz parecía haber nacido para adaptarse a las sombras y luces del universo lorquiano” (Auclair 296).

García Lorca permaneció en Barcelona desde septiembre a diciembre de 1935. En esos meses representaron *Yerma* (desde el 17 de septiembre) y después *Bodas de sangre* (desde el 22 de noviembre) ambas en el Principal Palace. A mediados de noviembre

³⁰ <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/la-primer-lectura-de-dona-rosita-la-soltera-nid1442163/>

³¹ Ver Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu: actriz predilecta de García Lorca*, 1980; Alberto Oteiza, *Margarita Xirgu en el entorno de Federico García Lorca*, 1990; Arturo Aldunate, *Federico García Lorca a través de Margarita Xirgu: ensayo leído en la Universidad de Chile*, 1937; Kathleen Massara, “Margarita Xirgu: The Spanish actress and director staged Lorca's plays and was known as a risk taker in politics, art and life”, 2018.

empezaron a organizar los ensayos de *Doña Rosita la soltera*. Durante esos meses el camerino de Margarita Xirgu se convirtió en el punto de encuentro de una nutrida tertulia en la que a diario se encontraban artistas, periodistas y gente de teatro, como Grau Sala, Santos Torroella, Rafael de León, Ignasi Agustí, Luis Capdevila, o Joan Teixidor, entre otros (Rodrigo 1975, 376). Este último, Teixidor, recordaría esta época entrañable en un poema que dedicó a la “Memoria de García Lorca”:

Però jo també vull recordar
 quàn viu y dolç tot aixó era
 una ombra blava als ulls,
 cua reies o cantaves
 i encara rambles, nits, vint anys, Doña Rosita,
 només un vers perdut t’encimbellava (...). (1969, 250).

Emilio Grau Sala recuerda cómo surgió la idea de que hiciera el cartel de *Doña Rosita* y el día en el que lo terminó: “el *affiche* me salió espontáneamente. Esa noche, después de terminar la última función y dado nuestro último paseo nocturno, con la tradicional parada en la Horchatería Valenciana [...] un establecimiento del más puro *modern style* [...] me fui a casa de Ana María y Gustavo Gili [...] me senté [...] y no salí de allí hasta haber terminado el cartel” (Rodrigo 1975, 377). Grau Sala diseñó también el programa de mano y dibujó su portada.³²

³² En el Apéndice se adjuntan imágenes del cartel y el programa de mano.

El estreno de *Doña Rosita la soltera* el 12 de diciembre fue un acontecimiento cultural de gran revuelo en Barcelona. Y del mismo modo que había sucedido con *Yerma*, también a la representación de *Doña Rosita* le siguieron homenajes y diferentes eventos.

El 19 de diciembre de 1935 García Lorca dio una conferencia musical al auditorio del Casal del Metge, en la vía Laietana de Barcelona. La conferencia fue titulada por su autor ‘Cómo canta una ciudad [Granada] de noviembre a noviembre’³³ y para acabar la conferencia-concierto Lorca ofreció [una lectura de algunos poemas ‘Casidas’ y ‘Gacelas’, del *Diván del Tamarit*, incluyendo la ‘Casida de la rosa’ que había publicado en el otoño de 1935 en la revista *Noroeste*]³⁴

Esa noche del 19 de diciembre en el Restaurante de la Estación de Francia se produjo un eclipse en el que convergieron: el *Diván del Tamarit*, “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre” y *Doña Rosita la soltera*, tributo último a su tierra amada, Granada, a la que hizo brillar esa noche. Unos días más tarde, el 22 de diciembre, García Lorca y la compañía de Xirgu dedicaron la función a las floristas de La Rambla donde Federico les recitó unas palabras que se recogen en su “Alocución a las floristas de la Rambla”.

³³ Esta conferencia la había leído como primicia en la primavera de 1933 en la Residencia de Estudiantes. En octubre de ese año la recitó Buenos Aires y, después, en Montevideo.

³⁴ <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia3/129/129c.htm>

La compañía Xirgu-Borrás, siguió representando esta obra, entre otras de su repertorio, en el Teatro Bretón de Logroño entre los días 11 a 15 de enero 1936 y en el Teatro Arriaga de Bilbao recitó ella el “Romance de las tres manolas”. El 31 de enero la compañía de la Xirgu marchó de gira a Sudamérica. La primera parada fue Cuba. En el Teatro Principal de la Comedia de La Habana representó *Doña Rosita*. en la primavera de 1936 lo haría en México.³⁵ Luis Martínez Cuitiño llega a decir que, en Argentina, *Doña Rosita la soltera*, fue una de las obras de Federico que más caló en el público (Martínez Cuitiño 1999, 179).³⁶ La obra no se volvería a representar en España hasta el año 1980 con la compañía del Centro Dramático Nacional. Una de sus directoras era entonces Núria Espert junto a José Luis Gómez y Ramón Tamayo y fue Núria Espert quien encarna a Rosita. En entrevistas posteriores y en sus memorias ha relatado algunos problemas que encontró y que posiblemente retrasarían su puesta en escena en España:

Las dificultades las tuve solamente en el momento de conseguir los derechos del texto. Hace unos días una compañera me trajo un viejísimo

³⁵ En Buenos Aires en el año 1937 en el Teatro Odeón, en Uruguay y Chile.

³⁶ Dice Martínez Cuitiño: “La influencia de García Lorca estaba tan extendida que aparece en autores que creíamos apartados del granadino, así un intertexto de *Doña Rosita la soltera* surge en la primera novela de Ernesto Sábato, donde equiparando la cursilería española con la tilinguería argentina, un personaje que lee a Tolstoi en francés, recuerda: ‘Como decía aquel personaje de la *farce*: Tolstói o Tolstuá, que de las dos maneras se puede y se debe decir’”. (*El túnel* 123)

programa de 1963, [...] y me emocionó muchísimo el ver que en ese papel se hablaba, entre nuestros proyectos, de hacer *Doña Rosita*. Realmente fue un proyecto que no se realizó. La familia de García Lorca, por razones sentimentales y dolorosas, sin duda, no cedía [...] Me encontré con que unos compañeros tenían el espectáculo, les habían dado el permiso, pero tenían unas dificultades internas que no solucionaban. La familia de García Lorca les dio un ultimátum y ellos, desgraciadamente, no consiguieron resolver sus problemas internos, no podían realizarlo, y de pronto... me encontré con que tenía ese espectáculo en el que hacía años en que ya no pensaba, porque lo sabía imposible. (*El Norte de Castilla*, 11/05/1980, recogido por Checa)³⁷

En sus memorias, *De aire y fuego*, lo explicaría con más detalle:

Mediada la primera temporada del María Guerrero, de 1980 comencé los ensayos de un nuevo espectáculo: *Doña Rosita la soltera*, de Lorca, dirigida por Jorge Lavelli. El proyecto, como ya he contado, venía de lejos. Había pedido los derechos a la familia Lorca, y me dijeron que los tenía Aurora Bautista [...] Pasó el tiempo, el plan no prosperó y pudimos conseguir los derechos poco antes de mi entrada en el Centro Dramático

³⁷https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/monografico/el_reestreno_de_dona_rosita/pagina3.html

Nacional. Lavelli nos dio un sí entusiasta, y ese fue el proyecto de la Compañía Núria Espert. (189)

La obra se estrenó entonces en Canarias en el teatro Guimerá en Santa Cruz de Tenerife el 29 de febrero de 1980 y después en el resto de la Península, y en Granada. El 16 de mayo de 1980, *Doña Rosita* se representó en su teatro Isabel la Católica.³⁸

2. La huella de Rosita

Desde 1935 hasta la actualidad, las opiniones, juicios y fortuna de esta obra han variado, como veremos a lo largo de este trabajo. Sin embargo, generación tras generación *Doña Rosita la soltera* ha marcado a actores y dramaturgos. Núria Espert— la voz de una de las Yermas más potentes y originales que ha dado el teatro español— confiesa en una entrevista en 2019 en relación con “la Rosita” (como ella misma la llama): “a mí era la obra que más me gustaba de Federico, más que *Yerma*”.³⁹ No en vano, la actriz catalana eligió el monólogo final de Rosita como colofón de su discurso al

³⁸ https://elpais.com/diario/1980/05/16/cultura/327276011_850215.html

³⁹ En 1973 la compañía de Núria Espert estrenó bajo la dirección del argentino Víctor Fernández una versión contemporánea de *Yerma* que los llevó a una gira mundial (Ver Edwards 1999).

recibir el Premio Princesa de Asturias en el año 2016. De esos versos comentó Lluís Pasqual en 2021:

Creo que si sólo hubiera sobrevivido a la obra de Federico el monólogo del tercer acto de *Doña Rosita* nos enseñaría a Federico entero. De todos los textos de sus personajes creo que es en el que se escucha más claramente a Federico [...] es cómo si lo dijera a él mismo, que me suena a lo que se llama el ‘metateatro.’ Ese monólogo es el pilar de *Doña Rosita*, desde donde hay que empezar a pensarla porque es el pico más alto que tiene que escalar y descender la actriz y desde donde Lorca nos habla profunda e íntimamente. Por unos segundos es su Segismundo y su Hamlet. (*Apéndice*)

Chrys Salt recoge este mismo monólogo en su edición del volumen *Methuen Book of Modern Monologues for Women* (2004) como uno de los más significativos del siglo XX. Antonina Rodrigo dice de *Doña Rosita la soltera* que “es quizá la obra más perfecta de García Lorca” (125). El dramaturgo contemporáneo español Juan Mayorga alude al impacto que la representación de *Doña Rosita la soltera* de Jorge Lavelli (1980) tuvo en su descubrimiento y fascinación por el teatro.⁴⁰ Años antes, otro dramaturgo, Gustavo

⁴⁰ Ver Entrevista con Rosa Alvares de 20 de octubre de 2020:

<https://www.teatro.es/contenidos/figuras/juan-mayorga/>

Entrevista con Mara Torres, “El Faro” (La Ser) 22/11/202:

<https://www.youtube.com/watch?v=tF-2GCorvSs>.

Gac-Artigas, también se iniciaba en el teatro con *Doña Rosita la soltera* (Flores 1994, 144-5). Ecos graves de Rosita resuenan en alguna obra de coetáneos de García Lorca como Max Aub. En *Los muertos*, el personaje de Matilde tiene claras resonancias de Rosita, como él mismo reconoce.⁴¹ De hecho, el propio Aub estuvo presente en la primera lectura del texto que dio Federico en octubre de 1935 a la compañía de Margarita Xirgu. Y también hay ecos de Rosita en Alejandro Casona en *La casa de los siete balcones* (1957). Casona ambienta la obra en 1890 y cuenta la historia de Genoveva, una solterona que espera el regreso de su amado de América. Cada día espera el correo (como Rosita) y vive con la ilusión y sobre todo con la esperanza que algún día su amor tendrá respuesta (Yagüe Ferrer 17).

A Carlos Álvarez-Novoa, actor que hizo de tío de Rosita en dos montajes diferentes de *Doña Rosita la soltera*, primero bajo la dirección de Simón Suárez en 1991 y después, en 1998, bajo la dirección de José Tamayo, escribió, años después, *Cartas a*

⁴¹ Aunque trata de rebajar dicha influencia, quizá para dar valor intrínseco a su propia reflexión sobre la figura de la solterona. En sus palabras: “Posiblemente dirán que recuerda a *doña Rosita*, la de Federico García Lorca [...] y hasta podrán encontrar una fotografía, hecha en Barcelona, donde estoy al lado de Margarita Xirgu, durante su lectura. No sé por qué se ha de parecer a ella más que a la señorita de Trévez, de don Carlos Arniches, o a tantas solteronas y solitarias de Jacinto Benavente. ¡Bah! Es un tipo de mujer latina bastante corriente durante la primera mitad del XX” (46). Ver asimismo Behjat Madavi 75-80.

Rosita (2017).⁴² La obra parte de la hipótesis que las cartas que recibía Rosita desde Tucumán las escribía en realidad su propio Tío, quien para evitarle la pena empezó a hacerse pasar por su prometido a través de la escritura de cartas apasionadas que mantuvieron la ilusión viva de Rosita durante 15 años.

Más recientemente encontramos ecos de *Rosita* en Itziar Pascual, en *Las voces de Penélope* (2018), o en la premiada *Doña Rosita, anotada* de Pablo Remón, una versión libre de la obra de Lorca, que en el año 2021 recibió el Premio Nacional de Teatro. Y también *Doña Rosita* ha hecho sus cameos en el cine español, por ejemplo, en la película de Paula Ortiz, *De mi ventana a la tuya* (2013), la de Jorge Torregrassa con guion de Elvira Lindo, *La vida inesperada* (2014) y más recientemente la película de Pedro Almodóvar, *Madres paralelas* (2021). Con todo ello, vemos que esta obra de Lorca sigue inspirando y emergiendo en el imaginario colectivo de artistas y personas de teatro, incluso en el siglo XXI.⁴³

⁴² Carlos Álvarez-Novoa, *La ficción contada desde un escenario puede reflejar la realidad más profunda. Textos dramáticos y escritos sobre teatro de Carlos Álvarez-Novoa*, 2017.

⁴³ Hemos de advertir también que nos hemos limitado a citar el ámbito peninsular español. La obra se sigue representando igualmente en muchos otros países. Por ejemplo, mientras que desde el año 1935 *Doña Rosita* no se representaba en España, sí se representó con mucho éxito de público en Latinoamérica, sobre todo en Argentina donde la llevó Margarita Xirgu exiliada desde el año 1937. Más recientemente, en el año 2016

**CAPÍTULO SEGUNDO:
LAS SIMIENTES DEL POEMA GRANADINO DEL NOVECIENTOS**

Doña Rosita la soltera muestra huellas existenciales de todo el itinerario vital y artístico de Federico García Lorca y a estas huellas las hemos denominado simientes, el apelativo que tanto gustó al poeta de las *Suites*. Lorca guardó las simientes de *Doña Rosita* en su “jardín de posibilidades” (*Suites* 358) durante 13 años. En este capítulo vamos a examinar algunos de esos antecedentes esenciales que influyeron en la versión definitiva de *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*: recuerdos personales, anécdotas familiares de la niñez, primeros borradores, y relaciones textuales con otras de sus obras, como los ecos del nombre de *Rosita*, la leyenda de la *rosa mutabile* y el invernadero.

Doña Rosita es una obra repleta de evocaciones y recuerdos infantiles de las vivencias de juventud de García Lorca en la ciudad de Granada. Y es que, con esta obra, regresa, como dice el poema, a “aquellos ojos míos de 1910” (“1910”, *PNY* 106). *Doña*

se estrenó en el Teatro Regia dirigida por Hugo Urquijo. La última versión de esta obra la subió al escenario José Luis Arellano García en el GALA Hispanic Theater de Washington DC, quien ya recibió seis premios Helen Hayes en 2016 por la producción de *Yerma*. En Italia la subió al escenario Lluís Pasqual en el Piccolo Teatro de Milán en 2010, en Inglaterra Ouriol Smith lo hizo en Inglaterra, en Francia en el 2005 Matthias Langhoff. Ver María Delgado, “*Doña Rosita*: late twentieth-century revivals”, en *Federico García Lorca*, 2008, 100-3.

Rosita inaugura el proyecto (frustrado por el asesinato del poeta) de las llamadas “crónicas granadinas”, –“al parecer una trilogía–” (Hernández 2013, 290) de las que nos constan los siguientes títulos: *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, *Los sueños de mi prima Aurelia*,⁴⁴ de la que se conserva su Acto I, y *Las monjas de Granada*, de la que solo nos consta el título.⁴⁵ *Doña Rosita* parece recoger recuerdos, situaciones reales e incluso nombres auténticos de personas y lugares de su niñez granadina. Decía el poeta: “Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es

⁴⁴ Otero Seco publicó en febrero de 1937 “Una conversación inédita con Federico García Lorca” en *Mundo Gráfico*, en que García Lorca le habló de futuros proyectos, entre ellos, *Los sueños de mi prima Aurelia*, aunque no menciona el título: “Una comedia andaluza, de la vega granadina, con cantaores – ¡cuidado!–, no es una comedia flamenca al uso”. (*Palabra de Lorca* 235)

⁴⁵ Ver Laffranque 1987, 65-7. Entre los apuntes de García Lorca se encontró una cuartilla con una lista de títulos de obras proyectadas. Esta hoja se conserva en el archivo del Centro García Lorca, To 2.2.12.1. Sobre la conexión de *Los sueños de mi prima Aurelia* y su posible inclusión en esas “crónicas granadinas”, ver Hernández 290-93; Gibson 1987, 435-36; Laffranque 1987, 62-3, 67-9. Este título también alude en cierta medida a las propias vivencias familiares del poeta. Vicenta Lorca Romero tuvo una experiencia agridulce con su educación con las monjas; asimismo la hermana del poeta repitió esa misma experiencia negativa en el colegio de monjas.

la memoria poética y a ella me atengo” (Auclair 296).⁴⁶ En *Los sueños de mi prima Aurelia*, el personaje del niño es el mismo Federico. La acción de *Los sueños* empieza en 1910, justamente el año en que *Rosita* abandona su casa-invernadero del Albaicín con su Tía y el Ama. Por varios motivos parece que el año 1910 es importante en la biografía de García Lorca. En 1910, la familia García Lorca se muda de Fuente Vaqueros a la ciudad de Granada, a la casa de la Acera del Darro donde vivieron varios años.⁴⁷ Un año antes, en 1909 había nacido su hermana menor Isabel García Lorca, Isabelita, “la niña”. Todo esto pudo generar el uso recurrente de esta fecha en varias partes de su obra teatral y poética.

Álvaro Custodio entrevistó a los hermanos del poeta para la revista *Tiempo de historia*:

Los tres hermanos –aún no había nacido Isabelita, doce años menor que Federico– fueron llevados por sus padres a Granada, para emprender sus estudios básicos. Allí alquiló Don Federico una casa muy grande con amplio jardín con su pozo en medio. Paco me dice que el recuerdo de una cosa y otra se refleja en *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*,

⁴⁶ Antonina Rodrigo hace un repaso en su artículo “*Doña Rosita la soltera: teatro y realidad*” (1994) por lugares, tiendas que existieron y que aparecen fielmente retratados o mencionados en la obra.

⁴⁷ En el año 1927 se mudaron a una casa en la Calle del Casino.

poema granadino del novecientos dividido en varios jardines y su Poeta en Nueva York (1929-30). (1976, 45)

En los libros de memorias y recuerdos de Francisco e Isabel García Lorca, *Doña Rosita* ocupa un lugar especial, como si, efectivamente, retratara vivencias compartidas de toda la familia. Escribe Isabel: “como se dice en *Doña Rosita*, no hay nada más vivo que un recuerdo” (256), como si citara las mismas palabras de su hermano a través de este personaje. Isabel cuenta en su libro de memorias, *Recuerdos míos* (2002), que ella y su hermano Francisco fueron a Barcelona en avión al estreno de esta obra, y que “nunca más volví a ver a Paco demostrar su entusiasmo con una alegría semejante a la de aquella noche en Barcelona” (170). Y Isabel vuelve sobre ese “entusiasmo” al hablar de la relación intelectual y creativa que ligaba a los dos hermanos:

Tengo la impresión de que Paco tuvo que poner ciertos reparos, pero bien es verdad que después ha demostrado, en algunos de sus trabajos muy posteriores, ser su mejor crítico y el más profundo y sensible conocedor de su obra. ¡Qué lástima que Paco no escribiera más! Muchas cosas debieron de influir en él. No se entiende, pero yo creo que su afán perfeccionista fue lo que más le frenó. Ante qué pocas cosas vi en él un total entusiasmo. Quizá sólo en el estreno de *Doña Rosita*, en Barcelona. (269)

Con *Doña Rosita*, Federico recoge no solo recuerdos de su infancia sino también historias que le había contado su madre, sus tías, sus primas, sus amas.⁴⁸ En este sentido, de Lorca se puede decir lo que la escritora Marguerite Yourcenar decía de sí misma: “Yo diría que concebí todos mis libros cuando tenía veinte años, aunque luego tardara treinta o cuarenta años en escribirlos [...] El almacenamiento emocional tiene lugar a una edad muy temprana” (*The Paris Review*, 1988). *Doña Rosita* le hace regresar a esa ciudad como quien, después de haber experimentado a fondo la vida lejos de su hogar, vuelve a su casa con la sabiduría y la experiencia necesarias para afrontar aquellos temas y proyectos de juventud que le rondaban pero que no había llevado a cabo, como la historia de la rosa–Rosita.⁴⁹ Es interesante a este respecto comparar de cerca, las conferencias

⁴⁸ Sobre la relación de Federico García Lorca con Granada ver Mora Guarnido, Cano, Auclair, Gibson (*Lorca en Granada*), Stainton, Soria Olmedo, Antonina Rodrigo, Francisco García Lorca, C. Brian Morris.

⁴⁹ Como si siguiera el consejo de su paisano, Ángel Ganivet a quien, tanto Federico García Lorca como su hermano Francisco le tenían gran admiración: “No tengo fe en un arte exclusivamente local, ni tampoco en los artistas que se forman en el aire. Un hombre, hasta cierto tiempo, necesita nutrirse, ‘en su tierra’, como las plantas; pero después no debe encerrarse en la contemplación de la vida local, porque entonces cuando cree quedará aprisionado en un círculo tan estrecho como su contemplación” (*Granada la*

“Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del s. XVII” (1926) y “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre” (1933) y notar cómo su perspectiva de Granada evolucionó en esos siete años. Su proceso de maduración artística y vivencial, así como la distancia física y emocional de sus años jóvenes transformaron su visión de Granada haciéndola progresivamente más honda y sentida. Por ejemplo, en “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre” no vamos a encontrar el reproche que se aprecia en “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos”. Hay una superación de la fase de crítica propia de la etapa de juventud y una reconciliación con su ciudad en su madurez.

Por la conexión tan profundamente granadina que contiene esta obra, Antonina Rodrigo vincula *Doña Rosita* con *Mariana Pineda* (estrenada en 1927), a pesar del tiempo que dista entre la escritura de ambas obras. Brotan de las mismas simientes:

Mariana Pineda y Doña Rosita la soltera son los dos personajes por los que García Lorca sentía especial ternura. La heroína y la solterona son típicamente granadinas y de una forma inconsciente influyeron en la niñez del poeta como la misma Granada. Mariana Pineda era un personaje de vivo recuerdo en la sociedad granadina. La heroína fue una sombra amiga en la infancia y adolescencia del poeta, con la que llegó a sentirse en deuda. (Rodrigo 1986, 117)

Bella 95). Francisco García Lorca publicó una obra sobre el ilustre granadino, *Ángel Ganivet, su idea del hombre* (1952).

De hecho, algunas ediciones de las obras de García Lorca unen ambos títulos en un solo volumen. Por ejemplo, Losada, la editorial que publica por primera vez las *Obras completas* de Federico en 1938 gracias al trabajo editorial de Guillermo de Torre y la colaboración de Xirgu —protagonista de las dos— une ambos títulos desde sus primeras ediciones.

Tanto *Mariana Pineda* como *Rosita* se gestarían en la misma época,⁵⁰ en Granada, entre los años 1922-24.

Las dos protagonistas son huérfanas enamoradas cuya razón de existir parece ser reencontrarse con el amante ausente. García Lorca dice de *Mariana Pineda* en carta a Fernández Almagro: “Una Julieta sin Romeo” (mediados de septiembre de 1923, *EC* 209). Y es el amor lo que guía su acción heroica: “víctima de su propio corazón enamorado y enloquecido” (209). Sin amor a Sotomayor, ella no hubiera arriesgado, y

⁵⁰ En palabras de Greenfield: “la *belle époque*, of course, is precisely the period evoked in *Rosita*. Like the latter, *Mariana Pineda* is an evocation of nineteenth-century Granada, albeit a half-century or so earlier than *Rosita*. What ties the two plays together, besides the profound omnipresence of *lo granadino*, is Lorca's own boyhood, which is the time both of *Rosita* and of those real women [con esta alusión a las mujeres se refiere quizás a las criadas, primas, tías, mujeres de su entorno] who did so much to immerse him in the popular tradition of Granada and cultivate his sensibility for traditional songs, verses and Andalusian music”. (Greenfield 44)

más aún, entregado su vida. Ambos personajes concluyen sus respectivas obras vestidas de blanco: “El último acto ella [Mariana] estará vestida de blanco” (209).

A pesar de las coincidencias ambientales y temáticas hay también gran distancia entre ambas.⁵¹ Mariana⁵² es una heroína histórica que evoca la emoción de las historias que le contaban,⁵³ las leyendas, las lecciones en la escuela y su propio entusiasmo con las causas de la libertad y del amor. En este sentido, la génesis de *Mariana Pineda* estaría más conectada con el proceso genético de obras como *Bodas de sangre*, *Yerma* o incluso *La casa de Bernarda Alba*; estas obras se basan en noticias que leía en la prensa o en eventos que escuchaba en la calle o que conocía a través de los susurros de sus propios vecinos:

hombres que se mataron, muchachas que murieron consumidas de amor, galanes que robaron en noches de arrebato para huir con sus novias... todo esto es lo que cuentan las viejas que saben las historias del pueblo. Yo lo escuchaba antes con verdadero placer y sufría con los que en esas leyendas sufrían y que en ellas hacían sufrir, porque odiaba a los que tenían el

⁵¹ “Igual que *Mariana Pineda*, con la cual se relaciona en técnica y espíritu, se trata de la evocación de una época. Pero la gradación de todos los elementos poéticos, plásticos y emocionales es mucho más perfecta y lograda”. (Angel del Río 241)

⁵² Ver Edición de Martínez Cuitiño, *Mariana Pineda*.

⁵³ “Mi madre me ha dicho que estas cosas se susurraron por Granada”. (“Carta de García Lorca a Fernández Almagro” (mediados de septiembre de 1923, *EC* 209).

corazón de piedra [...] Hoy todo aquello pasó. Hoy mi alma siente ya otras cosas más complicadas. Hoy de niño campesino me he convertido en señorito de ciudad [...] pero nunca olvido al pueblo y por eso escribo mis antiguos sentires, que eran perfumados por los habares en flor y por las noches oscuras del invierno. (García Posada, *Obras Completas FGL III*, 183)

A diferencia de *Bodas de sangre*, obra basada en un crimen ocurrido en la comarca de Níjar en Almería en 1928, *Doña Rosita* nace de su propia vivencia, de las mujeres de su casa, de sus amigas de juventud,⁵⁴ de lo que él veía directamente en las calles y en los balcones de su ciudad. Como hemos adelantado antes, el poeta decía que *Doña Rosita* “es un poema de mi infancia en Granada” (*Palabra de Lorca* 424).

Pablo Remón⁵⁵ evoca en su versión libre de *Doña Rosita la soltera* algo que podría haber hecho el mismo Federico: subir al escenario una escena del comedor de la casa de su niñez:

ANOTADOR: Este cuadro lo pintó mi madre en la vida real (...) No es especialmente bonito. Y, la verdad, no sé si pega a aquí, en casa de Rosita, pero para mí es especial porque yo vi cómo pintaba este cuadro. Y es uno

⁵⁴ Ver Ian Gibson 616, Lola Manjón, Amelina Correa.

⁵⁵ Estrenó una adaptación o recreación de *Doña Rosita* con el título: *Doña Rosita, anotada*.

de los pocos recuerdos que tengo de ella. Así que quería que estuviera en esta obra. Quería verlo en el escenario, y poder mirarlo, unos instantes, con vosotros. Si a alguien le molesta, perdón. ¿Lo podemos mirar, por favor? (61)

Es posible que Federico García Lorca quisiera igualmente visitar esos lugares de su niñez, e incluso los de la niñez de sus mayores, de su madre, sus tías, de aquellas mujeres que le contaban historias y cotilleos. Pero en lugar de crear esa comedia amable en la que volver a sentirse arropado por los recuerdos, como él mismo dice, le salió un drama de lágrimas (*Palabra de Lorca* 303) y un drama de transformación como vamos a ir desarrollando en estas páginas. Lo que hace en esta obra es subir al escenario la vida de una mujer soltera, el drama vital de un ser humano que poco a poco va quedando desarropado delante del público de todas las convenciones que, en aquella época, daban valor a una mujer: posesiones materiales, estatus, un hombre o la juventud. Una mujer sin máscaras, un espejo para un público burgués, con frecuencia adormecido a los dramas vitales, tanto propios como ajenos.⁵⁶ Y esa llamada de atención al público burgués a que despierte a la realidad de la vida misma la apunta Lorca explícitamente ya desde los prólogos (o “advertencias” como nombra al prólogo de sus primeras obras de teatro) de *El maleficio de la mariposa* (1921) o los *Títeres de cachiporra*. *La tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1923).

⁵⁶ Sobre la crítica de la burguesía granadina en *Doña Rosita la soltera* véase José Martín Recuerda, *Análisis de Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1979).

Hemos observado que las primeras simientes de la obra parten de su propia vida, de recuerdos de su infancia que pervivieron durante décadas en la imaginación del poeta. En la creación de Rosita intervinieron también algunos acontecimientos familiares. Por ejemplo, es bien conocida la asociación del personaje de Rosita con una prima del poeta, Clotilde García Picossí,⁵⁷ hija de Francisco García Rodríguez, “el tío Frasquito” (Rodrigo 1986, 120), uno de los ocho hermanos del padre de Federico. Frasquito y su familia eran los propietarios de la Huerta del Tamarit que inspirara el título del libro de versos publicado póstumamente el *Diván del Tamarit* (1932-1936). Dicen que era una de las primas favoritas y más queridas del poeta y que algunas de las anécdotas que ella vive aparecen en otras obras como en *La casa de Bernarda Alba*. La escena donde Adela, en contra de la norma del luto, aparece vestida con un vestido verde dando de comer a las

⁵⁷ Cuenta Antonina Rodrigo que de la mano de Clotilde “salió el poeta, por primera vez, a un escenario a actuar en *La alegría de la huerta*, en unas funciones de aficionados que organizaban en un corralón de Fuentevaqueros. Tendría entonces ocho o diez años y su primo tres o cuatro” (Rodrigo 1984, 120). No obstante, Ian Gibson, por ejemplo, nombra a otra de sus primas, Matilde Delgado García —hermana de Máximo Delgado García, el que fuera el novio escapado de Clotilde—; como musa en la que se inspira esta obra. Susana Degoy sigue esta interpretación: “La anécdota, como tantas otras del teatro lorquiano, fue tomada de la realidad: ‘Doña Rosita era nuestra prima Matilde,’ testimonió ante quien escribe, Isabel García Lorca, hermana del poeta”. (72)

gallinas,⁵⁸ parece que está inspirada en un episodio que protagonizó la propia Clotilde (Ramos Espejo 112). A Clotilde le decía: “Ay, prima, ruiseñor en la nevada; que te has abierto como una rosa imprevista. Que de una niña feucha y oscura que eras, te has vuelto nieve de nardo, que cada día estás más bonita y rosa, rosa, rosa...” (Ramos Espejo 98). Sin embargo, esta conexión entre la prima real, Clotilde, y el personaje teatral de Rosita, no es tan directo, si acaso salpimentada con alguno de sus rasgos. Andrew Anderson comenta una entrevista que Antonina Rodrigo hizo a Clotilde y cita con bastante cautela la relación biográfica entre la vivencia de la prima y la construcción del personaje.⁵⁹ A

⁵⁸ Ver Antonio Ramos Espejo 1986, 112, quien incluye en su retrato de Clotilde la anécdota del vestido verde.

⁵⁹ Escribe Andrew Anderson: “Sabemos que Clotilde García Picossí, prima hermana de Lorca, era prima hermana también de su novio, Máximo Delgado García, y que éste, tras un largo noviazgo finalmente frustrado, se fue a Argentina para nunca volver a España. Pero según la versión de la misma Clotilde ella no era huérfana, nadie se oponía a su noviazgo, y los padres de Máximo vivían en la Vega granadina, desde donde se mudaron sólo unos pocos kilómetros para instalarse en la ciudad; (...) De hecho, más allá de las diferencias ya registradas, llama la atención la especie de inversión simétrica que ha operado Lorca al basarse sobre estas fuentes: Clotilde era hija de un hermano — Francisco o Frasquito— del padre de Lorca, donde Rosita es hija de una hermana de la Tía, y Máximo era hijo de una hermana —Matilde— del padre de Lorca, donde el Sobrino es hijo de un hermano de la Tía; además, los padres de Lorca tenían cuatro hijos,

diferencia del personaje de la obra de Federico, la prima Clotilde no se quedó “para vestir santos” (expresión popular de la época para expresar la soltería) (Cano 109) sino que contraería matrimonio años más tarde, aunque sí es verdad que su primer amor, su primo Máximo Delgado García, marchó en 1926 a Rosario (no a Tucumán), y allí se quedaría hasta el final de sus días.⁶⁰

Daniel Feliu, que sigue el itinerario de García Lorca por esta ciudad argentina durante su estancia en 1933, revela que uno de los motivos del viaje fue, precisamente, reencontrarse con su primo descarriado.⁶¹ Durante su estancia en Argentina, Federico

mientras los Tíos no tienen descendencia alguna, si descontamos las flores exóticas que, con tanto cuidado y cariño, cultiva el Tío”. (A. Anderson 1995, 206)

⁶⁰ En una carta a su hijo con fecha de 13 de abril 1926 cuenta Vicenta Lorca: “tía Matilde muy triste porque Máximo se marchó a Buenos Aires y ya comprenderás la preocupación tan grande que tiene la pobre”. (*Cartas de Vicenta Lorca a su hijo Federico* 68-9)

⁶¹ Entre otros aspectos, Feliu indaga las razones por las cuales fue a esta ciudad. En primer lugar, parece que hubo una cuestión económica. contratado por empresarios rosarinos acordó dictar su conferencia “Juego y teoría del duende”. En segundo lugar, también pudo incidir la amistad entre el periodista Pablo Suero, quien lo acompañó desde Buenos Aires, y Antonio Robertaccio, uno de los dueños del teatro Colón y redactor de *La Tribuna*. Pero, sobre todo, había un motivo secreto: el primo de Federico Máximo

recibió varias cartas de su familia en la que le pedían expresamente que tratase de averiguar el paradero y el estado de su primo.⁶²

En los primeros borradores de la obra de *Doña Rosita* no consta el argumento de la obra, como veremos, sino sólo el título, algunas acotaciones, listas de personajes, y notas de ambientación, pero realmente no sabemos si el argumento surgió de este evento entre Clotilde y Máximo, o si este tema lo incorpora posteriormente influido por este acontecimiento familiar u otro similar.

La escritora Eulalia Higuera Rojas recogió en su libro, *Mujeres en la vida de Federico García Lorca* (1980), perfiles y entrevistas a distintas mujeres que estuvieron presentes en la vida de Lorca en distintos momentos de su biografía, incluyendo a la hermana de Máximo y a Clotilde. La mayoría de ellas son granadinas, y algunas de ellas inspiran el personaje de Rosita, por ejemplo, la soltera Emilia Llanos, sobre la que volveremos en el próximo capítulo, amiga y confidente de Federico, enamorada de él. Mercedes Delgado García, hermana de Máximo hace referencia a expresiones del lenguaje de Valderrubio que oyó en el teatro cuando fue a ver *Doña Rosita la soltera*:

Así que todos los giros y conversaciones, personas y dichos están sacados de este pueblo, en Valderrubio. Cuando vi en el teatro *Doña Rosita* y

Delgado García vivía en Arroyito y la familia no tenía noticias suyas. Ver

<https://www.lacapital.com.ar/mas/un-poeta-la-ciudad-del-cereal-n1311825.html>

⁶² Ver <https://www.lacapital.com.ar/mas/un-poeta-la-ciudad-del-cereal-n1311825.html>

cuando dice el Ama: ‘¡No hay gárvilos para hacerlo polvo!’ o ‘Rajalgar por los rincones!’, ‘La flor de la manteca’ o ‘Que se le han engarabitado las piernas,’ ... Todo ese lenguaje es de nuestro pueblo. De Valderrubio. (189)

Higueras Rojas entrevistó también a Clotilde, como hemos visto sin que esta desvelara la posible conexión de su propia vivencia con el tema de *Doña Rosita*. Solo años más tarde lo contaría, en la entrevista con Antonina Rodrigo. Justamente la granadina Rodrigo señala que “en el archivo de la familia García Lorca hemos encontrado una carta de un primo de doña Vicenta Lorca, madre de Federico, que residía en Tucumán. “¿Acaso este granadino se dejó alguna *Doña Rosita* en Granada esperándole, en el cual se inspirará el dramaturgo andaluz?” (*García Lorca en Cataluña* 374). No aclara si este primo es Máximo Delgado García o un primo por la parte de la madre del poeta. Francisco García Lorca, por su parte, sí dice en *Federico y su mundo*: “otros ejemplos [de la influencia de vivencias familiares en *Doña Rosita la soltera*] nos venían de un ámbito cercano a la familia, como uno que no conocíamos por ser demasiado niños, pero que, fabulado en labios de mi madre, aparece evocado en *Doña Rosita* con el dato real de la huida del amante a América” (365).

Ian Gibson va más allá y sugiere la conexión de esta obra con recuerdos y vivencias de la madre del poeta, Vicenta Lorca Romero y señala en su biografía de Federico algunas coincidencias: fechas o eventos que su madre vivió durante su niñez y juventud que pudieran tener cierto eco en la construcción del personaje y la historia de Rosita (615). Vicenta Lorca Romero, quien quedó huérfana de padre muy joven, tuvo que

abandonar con su madre la casa familiar del Albaicín a causa de las deudas (Viñas 39).⁶³

La multiplicidad de interpretaciones sobre la inspiración de la obra en una sola mujer cercana al ámbito familiar del poeta denota el carácter subjetivo de la especulación biográfica. En última instancia, de lo que se trata no es tanto en atinar con el individuo que experimentó exactamente esas mismas vivencias, sino el hecho de que Federico pone voz a una mujer soltera a partir de experiencias reales de mujeres solteras, granadinas que conoció personalmente y construye un personaje que va a dar voz a su situación en la sociedad española. Rosita, más que un particular, es un particular universal: la persona que vive el drama de la vida no vivida.

Otro aspecto de la obra que lo ancla en la realidad granadina son los personajes con nombres reales del círculo familiar. El hermano del poeta señala, por ejemplo, el impacto que le produjo saber que las tres solteras, Amor, Caridad y Clemencia (*DR* 118),

⁶³ La relación del poeta con su madre fue muy íntima. Les unía además el profundo amor a la literatura y a la cultura. Luego están las interpretaciones subjetivas de esa estrecha relación: “Antes del estreno de *Doña Rosita la soltera* en Barcelona, en noviembre del 35, Lorca angustiado por un desencuentro con Rodríguez Rapún, le explica a Cipriano Rivas Cherif, [...] que su estrecha relación con su madre, le había imposibilitado para la relación heterosexual. Esto se vincula a la afirmación que hizo Lorca en Buenos Aires: “Mi hermano y mis hermanas, sí se pueden casar. Pero yo pertenezco a mi madre”. “Mi infancia es aprender letras y música con mi madre, a ella le debo todo lo que soy y seré”. (citado en Viñas 40)

llevaban los nombres reales de tres hermanas de Granada a las que Federico conocía —un trío de nombres verdaderamente dignos de recordar—. Uno de los personajes más entrañables de la obra es Don Martín, el profesor de preceptiva. Con él evoca a tres de sus maestros tempranos: Don Martín Sheroff y Aví, Don Martín Berrueta y Don Antonio Segura. Martín Sheroff fue profesor de Literatura y Preceptiva en el Colegio del Sagrado Corazón, donde asistió Federico en Granada, y autor de un libro de cuentos *El cumpleaños de Matilde* (Stainton 413, Francisco García Lorca 85, 363-64).

A través de Don Martín Berrueta, profesor de Historia del Arte en la Facultad de Letras de Granada, Federico descubrió su pasión por la palabra y la literatura. Con él y un grupo de estudiantes hizo un viaje por Castilla, Galicia y Andalucía, que motivó la escritura de un libro de viajes que determinaría su vocación literaria, *Impresiones y paisajes*. Sin embargo, no es a este profesor a quien dedica esta obra sino a otro gran mentor y amigo: Don Antonio Segura, su querido maestro de música, quien compuso una opereta *La hija del Jefe*,⁶⁴ que se cita expresamente en el texto también en boca de Don Martín:

⁶⁴ De la que dijo García Lorca: “Una ópera colosal que se llevó un horrible pateo” (“Itinerarios jóvenes de España”, *La Gaceta Literaria* 15/12/1928, citado por Andrés Soria, *Treinta entrevistas* 36). Asimismo, ver Jorge de Persia 69-70. Fue el compositor y crítico musical Ramón Noguera Bahamonde quien animó públicamente a Segura para que la estrenara y así quedó recogido en la prensa de la época: “El Sr. Noguera emocionado y agradecido, brindando por la *Hija de Jefe*, preciosa ópera de D. Antonio

MARTÍN. ¡Qué mundo! Yo soñaba siempre ser poeta. Me dieron una flor natural y escribí un drama que nunca se pudo representar.

TÍA. ¿*La hija del Jefe*?

MARTÍN. ¡Eso es!

TÍA. Rosita y yo lo hemos leído. Usted nos lo prestó. ¡Lo hemos leído cuatro o cinco veces! (155)

Otro personaje con resonancias familiares es el Ama, inspirada por Dolores la Colorina, nodriza de Francisco García Lorca y un personaje muy querido en la familia. “Todas las criadas de su teatro tienen un vago eco de este personaje real, que llega casi a identificarse con la criada de *Doña Rosita*” (Francisco García Lorca 72). En los primeros bocetos-manuscritos de *Doña Rosita la soltera* que datan aproximadamente del año 1924 aparece expresamente con su nombre y apodo en la lista de personajes, pero en la versión final cambia su nombre por el genérico de Ama.

El personaje del Catedrático de Economía, el Señor X, estaría basado en un profesor que tuvo Federico en la Universidad, según explica su hermano Francisco, el profesor don Ramón Guixé y Mexía (Francisco García Lorca 89). No sería de extrañar, que lo de “Señor X” viniera de un apodo por sus apellidos con sendas X en medio de ambos.

Segura, que en vez de guardarla en su poder debía darla al maestro Góula, para que obtenga el aplauso que tiene tan merecido”. Ver “En honor del maestro Noguera”, *El Defensor de Granada*, 27 de abril de 1891, 1.

Las Ayolas y las Manolas que parecen personajes sacados de una cancioncilla —y con ellas, precisamente, hará un romance— también están inspiradas en modelos y voces reales.

1. La estética de la *Belle Époque* en *Doña Rosita la soltera*

Más simientes de *Doña Rosita* se encuentran en la estética finisecular que inspira el contexto sociohistórico de la obra —la llamada *Belle Époque*. Tanto el texto de la obra como su puesta en escena en el Principal Palace en 1935 de Barcelona se nutren de dos movimientos artísticos: el tardo romanticismo y el modernismo —el nuevo movimiento estético internacional iniciado hacia 1900, y que recibe diferentes denominaciones según el idioma del país en el que se extiende este estilo: *art nouveau*, *modern style*, *modernisme*, *modernismo*, *stile liberty*, *art nova*, etc—⁶⁵ García Lorca, junto a Emilio Grau Sala, Sigfrido Burmann y Manuel Fontanals, no escatimaron esfuerzos en evocar de un modo fidedigno el espíritu de época a través de objetos, muebles, ilustraciones, o prendas de vestir (Rodrigo 380-1).

El tardo romanticismo se muestra en el cartel de la obra que hizo Grau Sala. La figura femenina lleva un vestido con polisón. Este artilugio se incorporó en la moda femenina, en los vestidos y faldas del siglo XIX; tuvo diseños y formas diversas en distintos períodos (Laver 1937, 72-83). En concreto, Grau Sala dibuja uno que pertenece

al denominado segundo polisón que se usa hasta aproximadamente el año 1890 en el que las modistas lo abandonan para crear faldas con forma de campana o campanela. El vestido que lleva Margarita Xirgu/Rosita en el Acto I tiene otro detalle tardo romántico: las mangas de jamón.⁶⁶ Las acotaciones en el texto las citan: “ROSITA. (*Entra rápida. Viene vestida de rosa con un traje del novecientos, mangas de jamón y adornos de cintas*) (DR 71). Margarita Xirgu llevó en el Acto I un vestido rosado con cintas rojas y estampado de rosas en la parte inferior de la falda.⁶⁷ El vestido recuerda el estilo del diseñador de la alta costura de Charles Frederick Worth. En el Museo Metropolitano de Nueva York, hay otro vestido rojo que se le asemeja, el de Mme. Grapanche, fechado entre los años 1884-1886. En España, periódicos como *La moda elegante* difundían y divulgaban las tendencias más recientes y a partir de esas revistas, las mujeres hacían sus encargos a las modistas. En el Acto II, como señala la acotación, “(*Aparece Rosita. Viene*

⁶⁶ Sobre la moda en esta época, ver Laver, *Costume and Fashion*, 2012, 177-250; Laver, *Taste and Fashion*, 1937, 30-58, 72-95; Breward 1995, *The Culture of Fashion*, 145-185.

⁶⁷ No rosa según apuntan las acotaciones del texto que nos ha llegado. Se encuentra en Cataluña. Es posible que para su representación se pensara en elevar la tonalidad del vestido, pero no sabemos con certeza si García Lorca pensaba en un vestido rojo o rosa para la primera parte siguiendo la gradación de colores del poema de la rosa mutabile que recita el Tío.

vestida de rosa. Ya la moda ha cambiado de mangas de jamón a 1900. Falda en forma de campanela)” (DR 113).

Al hacer los decorados Manuel Fontanals puso énfasis en mezclar la inspiración romántica con la cursilería en el sentido de recargar estéticamente lo que de suyo ya viene recargado.⁶⁸ El periodista Lluís Capdevila menciona “Llaços, cortines, —cortines amb canesú, amb plisats—, bibelots horribles, horribles reconeres: tot el crom abominable de la cursillera de l’època evocà d’una manera esplèndida per l’escenògraf Manuel Fontanals i pel director Rivas Cherif” (*La Humanitat* 13-XII-1935, 5). Para el mobiliario, García Lorca eligió piezas del anticuario Conrado Verdaguer en Barcelona. Las imágenes que tenemos de la prensa de diciembre de 1935 dejan ver muebles y cortinajes pesados, curvos, recargados, con motivos florales, que bailan entre estas dos estéticas, el romanticismo y el *art nouveau*, con un exceso que lleva a la cursilería.

⁶⁸ Ramón Gómez de la Serna en su *Ensayo sobre lo cursi* (1934) lo expresa a través del concepto de lo cursi malo: “Lo cursi malo es abundar en lo que sin abundancia está bien, empalagar en lo que en su sobria dulzura es noble, convertir en zalamería lo que en su conmovedora sobriedad sería un encanto [...] Lo cursi malo es lo sensiblero y en lo sensiblero muere la sobrepujación de las cosas, su afán de sobrepasarse [...] Lo sensiblero coacciona, adormece, inmoviliza, recarga, suprime el vuelo del espíritu, se aprovecha de la gangosidad de la ternura y de la debilidad de lo blandengue”. (1988, 21-22)

El texto de la obra nombra un mueble típico de una casa de la época del romanticismo, también del *art nouveau*— de hecho, Lorca lo asocia con el modernismo en sus “Alocuciones argentinas”—: el *vis-à-vis* donde tiene lugar el parlamento de Rosita y su Primo (“*La lleva a un “vis-à-vis” y se sientan*” (DR 93)). No sabemos si pudieron contar con esta pieza de mobiliario en la representación de 1935. De lo que no hay duda es que se trata de un mueble romántico, incluso ‘zorrillesco.’⁶⁹ Y es que en esta escena donde Rosita y el Primo se despiden y se prometen amor eterno resuenan ecos de la escena de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844) en la que Don Juan declara su amor a Doña Inés.⁷⁰ Encontramos, pues, en *Doña Rosita* “motivos de fin de siglo (querubines) que se unen a imágenes zorrillescas (tierna gacela) y metáforas lorquianas (agujas estremecidas)” (Sánchez 326; DR 93). Y es por esto, probablemente, que algunos críticos

⁶⁹ En el Museo del Romanticismo en Madrid pueden verse estos *vis-à-vis*. Salvador Dalí diseñó el *vis-à-vis* de Gala, con estilo recargado y de color rosa. Lo concebiría entre los años 1935-37. <https://www.daliparis.com/en/salvador-dali-en/dali-design/>

⁷⁰ “Lorca sentía gran admiración por *Don Juan Tenorio*; José Luis Cano nos dice que en los últimos años de su vida no se perdía representación de la obra. [...] En la escena final del primer acto de *Doña Rosita* se dio el gusto de recrear con nueva intención uno de los momentos más sentidos del drama de Zorrilla. Lorca prepare esta ‘otra escena del sofá’ con gran cuidado: un *vis-à-vis* a mediación del escenario y un piano lejano que toca un estudio de Czerny”. (Sánchez 325)

teatrales consideraron inicialmente a *Doña Rosita la soltera* como una “miniatura romántica” (Monleón 1981, 36; Gibson 1797) por todas las referencias estéticas a este movimiento. Hay igualmente un guiño a Bécquer y a su “Rima LIII” en el Acto II cuando las Solteronas y las Ayolas proponen canciones para amenizar el santo de Rosita:

SOLTERONA 3. También puedo decir ‘Volverán las oscuras golondrinas de tu balcón los nidos a colgar.’

AYOLA 1. Eso es muy triste.

SOLTERONA 1. Lo triste es bonito también. (DR 132)

Esa pequeña discusión denota precisamente la distancia generacional en los gustos estéticos y la transición entre el tardo romanticismo y el modernismo que también evoca la obra. Las Solteronas son de la quinta de Rosita y en el Acto II, en 1900, rondarían los 35 años. Las Ayolas son más jóvenes. La Ayola 1 le dice a Rosita: “Cuando yo tenía seis años venía aquí y el novio de Rosita me acostumbró a beberla [la palomilla de anís]” (DR 129). Es decir, las hermanas Ayola les llevan más de 14 años de diferencia de edad a las Solteronas y a Rosita. La moda que llevan también denota el cambio de época. Las niñas Ayolas van “*con la moda exageradísimas de la época*” (de 1900), a diferencia de las Solteronas que vienen “*inmensos sombreros de plumas malas, trajes exageradísimos, guantes hasta el codo con pulseras encima y abanicos pendientes de largas cadenas*” (117). Las Ayolas encuentran, por tanto, a Becquer triste y prefieren “¡Viva Frascuelo!” [el torero] (132). Finalmente cantan la propuesta de Rosita, la canción: *Lo que dicen las flores*; ahí los dos grupos de mujeres aúnan gustos. Y es que lo floral plagó el romanticismo y se perpetúa en la estética de 1900. El lenguaje de las flores

que es un elemento esencial en la obra también actúa como reflector de toda una época, como vamos a ver a continuación. Romántico pudiera ser también el título doble de la obra. Francisco García Lorca señala: “es la única de las obras de Federico que tiene un título doble, como ya lo tenían algunas del teatro clásico y del romántico, y como se había generalizado, más modernamente, sobre todo en obras ligeras y en zarzuelas. Ya en el título se insinúa una leve nota irónica y descriptiva de la ambientación” (360).⁷¹

Otra evocación romántica son las referencias a las flores exóticas que el Tío de Rosita cultiva en un invernadero (*DR 70-5*) y al arte de la botánica. El desarrollo de los estudios de botánica tiene en la Inglaterra romántica y victoriana un gran apogeo. El Tío

⁷¹ De fines del siglo XIX hemos recopilado algunos títulos dobles a los que tal vez quisiera emular FGL: Alférez, Perpetuo *Siempre viva y Magdalena ó Hija desgraciada y noble*, Madrid, 1887; Anónimo Simón, Seud. *La baronesa de Bleda ó La vanidad burlada*, Barcelona, 1877; Estremera, José *Amor, parentesco y guerra, ó El medallón de topacios*; Azcutia, Manuel, *Un insulto personal ó Los dos cobardes*, Madrid, 1840; Baeza, Esteban *Artistas de moda ó Los hermanos Hulines*, Madrid, 1883; Bernat Ferrer, Luis, *Moros en l'Horta ó El rifeño Ben-Cheroni*, Valencia, 1893; Blat i Blat, Agustín, *Canto salado ó Con muchísima sal ó Himno a la paz*, Valencia, 1872; Boldun y Conde, Calisto, *Similia, similibus curantur ó Un clavo saca otro clavo*, Madrid, 1860; Bonaplata, Teodoro, *El capitán Derville ó Los dos sargentos franceses*, Barcelona, 1888; Rosales, Eduardo, *El tío Martín, ó La honradez*, Madrid, 1859 y 1862; Pérez García, Antonio, *La boda de Juanita ó Un capitán de bandido*, Madrid, 1899.

cita, por ejemplo, a la condesa de Wandes: “Desde el ochocientos siete, en que la condesa de Wandes obtuvo la *rosa muscosa*, no la ha conseguido nadie en Granada más que yo” (DR 70).⁷² Y esta Condesa fue un personaje real: “The Countess de Vandes [*sic*], whose exotic plants and pelargoniums were used as specimens in many botanical magazines, had a ‘magnificent collection of curious exotica’ at her home in Bayswater” (Wilkinson 71-2).⁷³ El interés por el estudio de las flores en Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX y que luego se extendería a otros países europeos fue consecuencia del colonialismo. Los viajes al Oriente supusieron, entre otros grandes hallazgos, el descubrimiento de variedades florales que no se conocían en Europa. Asimismo, el interés por la botánica derivó en el encuentro con otros aspectos culturales como el llamado “lenguaje de las flores”, de origen igualmente oriental. Este código llega a la Inglaterra del s. XVIII y se da a conocer al resto de Europa:

El lenguaje de las flores procede de Oriente, la difusión hacia Europa se evidencia con Lady Mary Wortley Montagu, mujer del embajador británico Edward Wortley Montagu, que acompañó a su marido a Turquía donde entró en las mezquitas y habló con las mujeres de los harenes. Lady Wortley fue una etnóloga aficionada, sus impresiones están recogidas en

⁷² Ver Caridad Svich en *Lorca, Six Major Plays*, 261.

su obra *Turkish Embassy Letters* (escritas entre 1717-1718 y publicadas en 1763). En una de estas cartas le escribe a una amiga que: ‘es posible enviar cartas de pasión, amistad o transmitir noticias a través de las flores, sin mancharse los dedos de tinta.’ Se trataba de la práctica persa del *sélam* que consiste en codificar mensajes a través de las flores, el medio de comunicación que utilizaban las mujeres para burlar a sus guardianes. Fue así como llegaba a Occidente los secretos de este arte tan exótico y oriental. (Pérez López 313)

En París, desde el siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX se sucedieron publicaciones sobre el lenguaje de las flores, por ejemplo: *Rose a douze feuilles. Femmes & fleurs. Petites photographies badines* (Charles Malo);⁷⁴ *Emblème des fleurs ou parterre de flore contenant le symbole et le langage des fleurs, leur histoire et leur origine mythologique, ainsi que les plus jolis vers qu’elles ont inspirés a nos meilleurs poètes* (Charles Joseph Chambet, 1816); *Le langage des fleurs* (Charlotte de La Tour, 1819); *Le Véritable langage des fleurs. Précède de légendes mythologiques; illustré de bouquets en couleur et de vignettes par Alp. Guilletat* (Anaïs de Neuville, 1863). Estos libros tuvieron un gran éxito, sobre todo entre el público femenino, y los imitarían en otros países, entre ellos, España. Lo que caracteriza a este tipo de literatura, además de dar a conocer especies florales y denotar el entusiasmo por la belleza que evoca el mundo

⁷⁴ No se sabe el año de publicación de la primera edición. La segunda edición es de 1815.

floral, es su identificación simbólica con la mujer. Estas obras contribuyeron a la aparición de nuevas manifestaciones estéticas de la conexión simbólica entre mujer y flor más allá de la visión clásica. Un ejemplo de la moderna visualización flor-mujer, además de los libros sobre el lenguaje de las flores ya mencionados, son las ilustraciones *Les fleurs animées* (1847) del caricaturista francés J. J. Grandville — pseudónimo de Jean Ignace Isidore Gérard— donde representa, por ejemplo, a una ‘mujer narciso’ que se refleja en un lago; una ‘mujer adormidera’ que duerme a los animales que tiene a su alrededor; una ‘mujer pensamiento’ en una actitud melancólica y propiamente pensante; o la ‘mujer rosa’ como reina de las flores. El modernismo (heredero en este aspecto del romanticismo) presenta innumerables ejemplos de esas conexiones en pintura, escultura y artes decorativas. En la obra de poetas modernistas y simbolistas, la flor es más que una metáfora de la mujer; se identifica con ella. (Pérez López 320). Baudelaire y *Las flores del mal* (1847) Maeterlinck y *La inteligencia de las flores* (1907) serán algunos de los ejemplos literarios del fenómeno, reinterpretado por Bataille en *El lenguaje de las flores* (1929) y por García Lorca, como veremos en el capítulo cuarto de este trabajo.

En España los primeros libros que se publican sobre el lenguaje de las flores son: *El lenguaje de las flores aumentado sobre todos los que se han publicado hasta el día y mejorado con un diccionario de las pasiones* (1854) de JMC (no se conoce el nombre completo del autor/a), donde aconseja: “Con la civilización progresiva de nuestro siglo [XIX] véase también animado el gusto por lo bello, y de consiguiente por las flores” (J.M.C. 1854, 10-11). Posteriormente encontramos el clásico *El lenguaje de las flores y el de las frutas con algunos emblemas de las piedras y los colores* (1870) de Florencio

Jazmín, libro que conocía Federico García Lorca⁷⁵ y que tuvo un gran éxito en su época. Se estuvo editando durante 40 años, desde 1870 hasta 1913. Y no sólo contiene el lenguaje floral, también incluye en sus últimos apartados los “lenguajes” del abanico, de la sombrilla, de los ojos negros y los azules: complementos de moda y aspectos físicos de la mujer; también en *Doña Rosita* hay referencias a otros lenguajes femeninos convencionales como el “lenguaje del abanico, el lenguaje de los guantes, el lenguaje de los sellos y el lenguaje de las horas” (DR 136). El libro de Jazmín dedica dos capítulos a la figura de la mujer y su relación con el mundo floral: “Mujeres” y “Niñas y flores”. Este último está firmado por la periodista María de la Concepción Gimeno, fundadora de la revista barcelonesa *La Ilustración de la Mujer* en el año 1872). En su texto, Gimeno establece una relación entre las niñas y las flores: “Las flores como las niñas, son seres sensibles que tienen vida propia: las flores respiran, crecen, palpitan, se entusiasman [...] Si yo creyera en la metempsicosis ó trasmigración de las almas, aseguraría que cada flor encierra el alma de una niña y cada estrella el alma de una flor” (Jazmín 1882, 19-20).

Ambos libros, el de JMC y el de Jazmín, se publicaron en Barcelona, donde se estrenó *Doña Rosita*. En el novecientos, Barcelona pretendía, más que ninguna otra capital española, reflejarse en París, capital por excelencia del arte en el siglo XIX y símbolo por antonomasia de la modernidad y el *art nouveau* bajo el apelativo del *modernisme*, que tuvo su mayor expresión en España en la Ciudad Condal. Barcelona fue un lugar relevante en la vida y el arte de García Lorca. Allí estrenó *Mariana Pineda*

⁷⁵ En la sección siguiente se desarrolla este tema.

(1927), *Doña Rosita la soltera* (1935) y exhibió allí por primera sus dibujos, en las Galerías Dalmau (1927) (Soria Olmedo 1991, 59-72). En esa ciudad hizo grandes amistades y tuvo siempre por Barcelona una gran admiración, como confesó a su amigo Fernández Almagro en una carta de finales de enero de 1926:

En cambio, Barcelona ya es otra cosa, ¿verdad? Allí está el Mediterráneo, el espíritu, la aventura, el alto sueño del amor perfecto. Hay palmeras, gentes de todos los países, anuncios comerciales sorprendentes, torres góticas y un rico pleamar urbano hecho por las máquinas de escribir. ¡Qué a gusto me encuentro allí con aquel aire y *aquella pasión!* No me extraña el que se acuerden de mí, porque yo hice muy *buenas migas* con todos ellos y mi poesía fue acogida como realmente no merece. Segarra tuvo conmigo deferencias y camaraderías que nunca se me olvidarán. Además, yo que soy catalanista furibundo simpatiqué mucho con aquella gente tan construida y tan harta de Castilla. (EC 318)

2. *Doña Rosita la soltera* y el ‘arte comestible’

La referencia a Barcelona nos enlaza con el segundo movimiento estético que evoca *Doña Rosita la soltera*, el arte del novecientos, el *art nouveau*, modernismo o

modern style. En la primera de las “Alocuciones argentinas”,⁷⁶ García Lorca se explaya sobre el proyecto en el que está inmerso en ese momento, *Doña Rosita la soltera*, y explica su temática y su conexión con esta estética del *fin de siècle*:

el gran drama poético de la cursilería que culmina en el novecientos con la media negra y el cancan, el bis a bis, [*sic*] la guajira y las terribles esmeraldas de la Otero brillando como farolillos de verbena en los ojos rubios del viejo príncipe de Gales. Es una época cuyo arte califica mi encantador amigo, el gran Salvador Dalí, de *arte comestible*, donde el merengue tiene una categoría casi angélica y los libros y las fachadas y los pechos enormes de las señoras se llenan de libélulas, de girasoles, de abejas, de matas de pelo que terminan en espadas, y donde los botijos son cabezas torturadas, o las cabezas, espejos fulgurantes con verdes viscosidades de medusa. (*De viva voz* 362-3)⁷⁷

Por una parte, García Lorca hace referencia a un escenario y a ritmos que conoce bien por sus recuerdos de primera infancia, como pudiera ser el sonido de la guajira, y por las historias que recibió de niño en el ambiente familiar. Por otra parte, atrae la

⁷⁶ García Lorca pronunció esta alocución en la primavera de 1935 en Transradio Española en Madrid (*De viva voz* 361).

⁷⁷ Ver “En la tumba sin nombre de Herrera y Reissig en el cementerio de Montevideo” (*OC* 839). En este soneto, García Lorca emplea imágenes similares a las que usa en estas declaraciones.

atención sobre el hecho que *Doña Rosita* reaviva recreaciones ‘cursis’ del *art nouveau* como las libélulas, las rosas verdes, o las serpientes en la ornamentación, y que eran típicos, por ejemplo, de la moda en joyería que inauguró René Lalique. De hecho, en el Acto II hay una referencia explícita a las libélulas. El Señor X; quien anuncia el cambio de siglo, de era, y de movimiento estético: “EL SEÑOR X. Estuve por haberla traído un cañoncito de plata por cuyo agujero se veía la Virgen de Lurdes, o Lourdes, o una hebilla para el cinturón hecha con una serpiente y cuatro libélulas” (*DR* 102).

El cancan y la media negra podrían evocar los trajes de las bailarinas de *Le Moulin Rouge* o del *Folies Bergère* donde trabajó como artista Carolina Otero, la Belle Otero (1868-1965), bailarina española, artista, cortesana, modelo, leyenda de una época mítica para la bohemia y las artes en París.⁷⁸ Por último, en este párrafo de la “Alocución” apunta a la referencial del “arte comestible”. Citando la expresión de Salvador Dalí, “arte comestible” y su perspectiva sobre el arte del 1900, fecha emblemática y cénit del *art nouveau*, como hemos mencionado,⁷⁹ García Lorca denota su propia inclinación ambivalente de la que *Doña Rosita* dará muestra. De un lado, reconoce que se trata de: “el drama poético de la cursilería”, pero, por otra, repasa una época que le

⁷⁸ Sobre este personaje controvertido y admirado, ver Carmen Posadas 2001; Orgambide 2001; Figuero y Carbonel 2003; Chao 2005.

⁷⁹ Salvador Dalí, “De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern'style” *Minotaure* 933, 1933, 69-76.

hace sonreír⁸⁰ y por la que confiesa sentir cierta añoranza. Y ante esa ambivalencia a la que se enfrenta al escribir sobre esta época, surge la cuestión sobre cómo acomodar el drama con la sonrisa y la añoranza con el fin de poder aprehender el espíritu de una época, cómo sintetizar esa combinación dispar de emociones. La síntesis viene de la mano de la ironía: “García Lorca sabe, pues, que es prematura una devoción real y que sólo a través de un cristal irónico puede descifrarse esta época” (Díaz Plaja 216). Un ejemplo que encontramos en el texto en el que se mezcla la comicidad con la desdicha es este:

MADRE. Es la verdad, hija mía. No nos podemos extralimitar lo más mínimo. Muchas veces les pregunto: ‘¿Qué queréis, hijas de mi alma: huevo en el almuerzo o silla en el paseo?’ Y ellas me responden las tres a la vez: ‘sillas.’ (DR 121-22)

⁸⁰ García Lorca ya se había pronunciado en un tono similar en una entrevista unos meses antes, en enero de 1935: “El drama empieza en 1890, sigue en 1900 y acaba en 1910. Recojo toda la tragedia de la cursilería española y provinciana, que es algo que hará reír a nuestras jóvenes generaciones; pero que es de un hondo dramatismo social, porque refleja lo que era la clase media”. (*Palabra de Lorca* 240)

Y García Lorca no puede dejar de entrever su inevitable atracción hacia unos recuerdos de niñez que conllevan cierta fascinación nostálgica por símbolos, melodías y objetos domésticos típicos de una época añeja.⁸¹ A diferencia de Dalí, escribe Díaz Plaja:

El fin de siglo que se evoca en *Doña Rosita* no puede ser sentido hoy, después de la exaltación del acero y del níquel. Pero hay ya una enternecida nostalgia; hay sobre todo historicidad. Las cosas van dejando la cursilería de lo pasado de moda para adquirir ‘el sabor de época,’ camino del interés documental. Por otra parte, sabido es que los poetas surrealistas han sindicado la llamada arquitectura modernista con su libre y multiforme expresividad. (216)

En abril de 1934, Dalí envió una postal a García Lorca en la que le expresaba su deseo de verlo y de una colaboración artística: “Pienso que podríamos hacer algo juntos. Si vinieras podríamos entendernos mejor ahora sobre muchas cosas” (*Epistolario Lorca-Dalí* 155). En esa misiva le insta también a leer un artículo suyo que había publicado en los números 3-4 de la revista *Minotaure* en 1933: “De la beauté terrifiante et comestible

⁸¹ Noël Valis aborda la cuestión de la nostalgia en *Doña Rosita la soltera* en su obra sobre la cursilería (2002). Y menciona en el capítulo dedicado a nuestra obra dramática a Ramón Gómez de la Serna, porque en ambos aparece de forma paralela esa atracción ambivalente hacia esta época y su estética. Una nostalgia que lleva el sello femenino y la domesticidad grabados a fuego (Valis 2002, 244-276).

de l'architecture modern' style". No sabemos con total seguridad si García Lorca leyó este artículo, pero no hay duda de que cuando él menciona, en la "Alocución argentina" radiofónica, el "arte comestible" "donde el merengue tiene una categoría casi angélica y los libros y las fachadas y los pechos enormes de las señoras se llenan de libélulas, de girasoles, de abejas, [...]", está recordando a Dalí (*De viva voz* 363), como si en el "arte comestible" los objetos se transformaran en otros objetos o en otros seres vivos. Esta idea de transformación, y más, de consumición y/o de engullimiento de una cosa que da paso a otra está conectado con la idea que desarrolla Dalí en su artículo. El catalán centra su análisis en la arquitectura del *art nouveau* a la que nombra bajo su título en inglés — *modern style*— de la que llama "sans l'ombre d'humour": el fenómeno más original de la historia del arte (70). Precisamente, destaca la capacidad de este estilo arquitectónico para metamorfosearse, nutrirse de otros estilos y dar lugar a algo nuevo. Para Dalí esto es un proceso de apropiación: "Dans un bâtiment Modern' Style, le gothique se métamorphose en hellénique en extrême-oriental, et, pour peu que cela passe par la tête — une certaine fantaisie involontaire — en Renaissance qui peut à son tour devenir modern' style [...] tout cela dans le temps et dans l'espace 'débile' d'une seule fenêtre" (70). El *modern style* se apropia de estilos y se apropia de objetos, que usa para generar nuevas formas artísticas. Para Dalí, ese proceso de apropiación es violento, es un acto de canibalismo. Y aquí se encuentra la radicalidad de su artículo. Dalí inaugura una nueva era intelectual para el Surrealismo, la era antropofágica: "Le nouvel âge surréaliste du 'cannibalisme des

objets”⁸² (Dalí 76). La arquitectura del *art nouveau*, cuyo “imperialismo caníbal” estaba emergiendo repentinamente, la llamó “*beauté comestible*”, como si, según Dalí, todos los productos de su época fueran hechos para ser comidos por el público o para consumir algunas otras formas artísticas (Pouzet-Duzer 87). El “arte comestible” manifiesta con exceso la esencia consumista del ser humano; que es expresión de un deseo de poseer, de deglutir aquello que se desea, y lo convierte en objeto comestible, como un merengue. García Lorca ponía el ejemplo del “merengue que logra una categoría angelical”; Dalí ponía el ejemplo del edificio modernista que se asimila a un pastel “à une tarte ornamental” (Dalí 77). Podríamos decir que, en el pensamiento de Dalí, el *modern style*, como arte orgánico y vivo, procura esa asimilación comestible en sentido literal. Es decir, es un arte que necesita alimentarse y nutrirse para subsistir. Y se nutre de lo orgánico, de la naturaleza. Este “arte comestible” se opondría al arte putrefacto, muerto, imposible de digerir. El segundo sentido tiene que ver con la pasión de Dalí por la gastronomía, que llega a configurarse en él en un motivo importante de su vida y obra. Esta pasión le viene desde niño; de hecho, cuenta que su vocación infantil era la de ser chef. Y quizá este gusto por recrearse en los alimentos y mezclar el arte con la comida le venía de familia. Muestra de ello es la noticia que García Lorca envía a su familia desde Cadaqués en abril

⁸² “In this new Surrealist age of the ‘cannibalism of objects’, buildings must be edible because they do not differ in any substantial way from any other kind of object of desire. [...] The subject absorbs the building just as the building consumes its inhabitants”. (Hunt <https://www.cabinetmagazine.org/issues/13/hunt.php>)

de 1925: “El padre de Dalí me obsequió con una torta de azúcar y frutas que tenía escrito mi nombre y dos versos míos y Ana María un muñeco hecho con masa de ‘crespell’ que es una especie de buñuelo catalán” (EC 274). Ambos, padre e hija, sin saberlo, estaban dando muestra de lo que podría ser un ejemplo de “arte comestible”. En 1973 publicó el libro *Les diners de Gala*, en el que el catalán ilustra artísticamente y en clave surreal recetas y alimentos. El libro parte de la idea de que todo está vivo y todo está sujeto a la deglución artística. Hay una exaltación del deseo, de lo sensual, todo es aprehensible, comestible. La boca aparece entonces como el centro del deseo; es un espacio de satisfacción y creación.

Como dice García Lorca en esta “Alocución”, un merengue, ese artificio gastronómico hecho a base de claras de huevos, se convierte en un objeto superior, angelical, y, además, por sus cualidades estéticas, en objeto de adoración y deglución. En *Doña Rosita* se citan estos objetos artístico-comestibles angelicales. Ejemplos, en *Doña Rosita*, serían el piñonate, el pastel de gloria (DR 123) o los huesos de santa Catalina (128).

Por último, “un arte comestible” es manifestación de la pulsión intelectual caníbal de las vanguardias. Los movimientos *avant-garde* nacen como reacción radical y violenta al orden establecido.⁸³ Su razón de ser es eliminar a su mayor opositor, la tradición

⁸³ De hecho, la palabra ‘vanguardia’ tiene su origen en el término francés, *avant-garde*, que es un término bélico que originariamente significaba el grupo de soldados del ejército que iba en primera línea de combate (<https://www.tate.org.uk/art/art->

dominante. Y, por ello, por esa necesidad de combate, la vanguardia necesita que su enemigo sea fuerte para que tenga sentido su lucha y su afirmación. En esa confrontación-alianza radical entre dos formas opuestas de concebir el arte y la vida se engendra la pulsión-deseo de engullir al otro, de devorarlo. Así, se inicia un juego en el que el nuevo tratará siempre de fagocitar al viejo, al obsoleto: “At the point of contact between the old and the new, between tradition and innovation, cannibalism establishes an aesthetic and symbolic link between the famous European-centered Dada and Surrealism movements and the lesser known Brazilian Antropofagia movement [...] Dada devoured Futurism. Surrealism will devour Dada. And Antropofagia will feast on all of them” (Pouzet-Duzer 79).

El artículo de Dalí supone una revolución; por una parte, porque despierta el interés del Surrealismo por la arquitectura, una disciplina artística a la que no había prestado tanta atención como a otras.⁸⁴ Esto lo apunta Díaz Plaja, como hemos visto. Por

terms/a/avant-garde). La violencia forma parte del lenguaje de los *Manifestos Surrealistas* que escribe Bréton como instrumento de transformación social y artística. Ver Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 1984; Timothy Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, 1999; Laura Winkiel, “The Rhetoric of Violence. Avant-Garde Manifestoes and the Myths of Racial Community”, 65-90.

⁸⁴ No ocurría lo mismo en la literatura entre la época del novecientos y el surrealismo, como apunta Díaz Plaja: “la poesía no ha llegado a tan audaces retrocesos. Sería imposible hablar hoy de un retorno a Campoamor, a Balart”. (216)

otra, revaloriza el *art nouveau* como una de las manifestaciones artísticas que allanan el camino de las vanguardias y del Surrealismo. Por último, el artículo inaugura en el Surrealismo una nueva era. André Bréton había apostillado como colofón de su obra *Nadja* (1928): “La beauté sera convulsive ou ne sera pas” (“La belleza será convulsiva o no será”) (133). Dalí redefine esta antorcha-sentencia del Surrealismo, en una parodia fundamental: “La beauté será comestible on ne será pas” (76).

El mismo Breton, “chef” del Surrealismo, reconoció la relevancia del artículo de Dalí y en el trabajo *Situación surrealista del objeto. Situación de objeto surrealista* (1935), señala:

No debemos olvidar, a este respecto, que el arte arquitectónico y escultórico de 1900, el *modern style*, pese a la reacción especialmente violenta subsiguiente, revolucionó totalmente las ideas que se había conseguido tuvieran carácter predominante en lo referente a las construcciones humanas en el espacio, y expresó con intensidad única, súbita y totalmente inesperada, el ‘ansia de ideal’ que, hasta aquellos días, se había juzgado fuera del campo de acción de dichas artes, por lo menos en el mundo civilizado. Tal como en términos apasionados lo expresó Salvador Dalí, en 1930, por vez primera. (...) Parece, pues, que el estilo artístico que ha hallado expresión en la magnífica iglesia de Barcelona, toda ella legumbres y crustáceos, se dispone en nuestros días a

contraatacar, y que el irreprimible deseo humano —que en nuestros días se manifiesta cual en ninguna otra época— de aplicar a las restantes artes lo que durante largo tiempo se creyó prerrogativa de la poesía, notar dará en superar ciertas rutinarias tendencias que intentan protegerse en las pretendidas exigencias de la utilidad. (Breton 233-34)

El estilo del *art nouveau* que influye tanto en la Barcelona de principios de siglo, reivindica formas orgánicas, curvas y flexibles que tratan de borrar los signos de la estética clasicista, uniforme y sobria que le precedía.⁸⁵ No hay más que contemplar los edificios de Antoni Gaudí, Hector Guimard o Lluís Domènech i Montaner, el arte gráfico de Alphonse Mucha, las fotografías de Léopold-Émile Reutlinger o la joyería de René Lalique, por poner unos pocos ejemplos. Su fuente primaria de inspiración es la misma naturaleza y sus formas sinuosas. Encontramos así, por ejemplo, ventanas con marcos que parecen ramas de árboles, ilustraciones de mujeres con cabello hecho a base de flores; collares de joyería que son serpientes y broches de chaquetas que son libélulas. Este estilo nació además con una vocación totalizante. Es decir, tenía una pretensión de

⁸⁵ “El *art nouveau* mira hacia el pasado. Siente nostalgia de la naturaleza y de un mundo preindustrial; de ahí su gusto por la línea sinuosa de las viñas de los tallos entrelazados, por la tosca textura de las piñas de pino y, de manera general por la asimetría. También está en consonancia con el medievalismo de cierta sensibilidad estética de las postrimerías del siglo XIX, vinculada a menudo con reivindicaciones nacionales”. (Gillette 10)

afectar a la estética de todo lo tangible que impregnaba la cotidianeidad de la ciudad y de las casas burguesas: muebles, carteles de espectáculos, objetos de decoración, moda, edificios —tanto públicos como privados, — el transporte, los anuncios publicitarios, portadas e ilustraciones de libros, incluso los envoltorios de productos para la higiene como jabones o perfumes y también de alimentos. En España, Barcelona fue la puerta de entrada de este movimiento, y el lugar desde el cual propagó su influencia al resto de la Península. A este respecto, en Barcelona, por ejemplo, encontramos muestras del *modernisme* en la arquitectura de la época, en el mobiliario, la moda de las señoras, en bares, como el mítico Els Quatre Gats, donde en los albores del novecientos se encontraban personalidades como Santiago Rusiñol, Ramón Casas, un joven Picasso, Miquel Utrillo, Gaudí, etc. La estética del *art nouveau* podía encontrarse incluso en envases de alimentos—otra faceta del arte “comestible”—. Por ejemplo, ilustraciones de figuras femeninas del checo Alphonse Mucha decoraban los envoltorios de los chocolates catalanes Amatller.⁸⁶ La empresa de Chocolates Pi ya habían empleado los cromos del lenguaje de las flores con ilustraciones de mujeres-flores como un reclamo para promocionar sus dulces (*Jardín deshecho* 176-77).⁸⁷ También los chocolates Boix incluyeron estos cromos —coleccionables en un álbum— con el lenguaje de las flores.⁸⁸

⁸⁶ <https://www.chocolateamatller.com/en/chocolate-amatller/historia-grafica/>

⁸⁷ En el caso de esta empresa, los cromos que empleaban era el lenguaje del abanico y el lenguaje de la sombrilla con imágenes coloreadas de mujeres.

⁸⁸ Ver Pérez López 2021, 49-69.

Cuando García Lorca llegó a Barcelona se encontró con una ciudad moderna y evocadora de la estética modernista. Y no es que el modernismo fuera un movimiento nuevo para él, ni mucho menos. En su Granada había muestras arquitectónicas modernistas como el edificio de “La Paz Chica” o el “Edificio del Banco” en la Vía de Colón o el Edificio de la “Perra Gorda” en la Gran Vía, en cuyo diseño y construcción colaboró su amigo Hermenegildo Lanz. Otro ejemplo de la familiaridad del granadino con este estilo se manifiesta en la portada de su primer libro, *Impresiones y paisajes*. Ismael González de la Serna la ilustró con un estilo claramente modernista. Del mismo modo, la portada de *Mariana Pineda* que publicó la Editorial Estampa en su colección de teatro La Farsa en 1928 tenía una portada modernista que diseñó el ilustrador Roberto. En Barcelona, García Lorca sin duda se empapó mucho más de este movimiento que era visible en prácticamente cada esquina de la ciudad.

La alusión a ciertos objetos en la obra, su puesta en escena y la mención del “arte comestible” de Dalí revelan el acento modernista de la obra. Blanco-Amor lo subraya en su reseña de *DR*: “El tercer acto [el segundo acto] es en 1911 [1910]: faldas entravées, *art nouveau*, en toda su explosión de curvas y superfluidades. Llegan hasta el carmen granadino las débiles ondas de un París [...]. amanerado, que perdió su buen sentido. Se regalan dijes con libélulas estampadas y girasoles de falso esmalte, fundidos en metales innobles” (113). Es comprensible, por tanto, que, a pesar de ser una de sus obras más granadinas en cuanto al argumento, lenguaje, personajes o lugares citados, la puesta en escena sea completamente barcelonesa. El *atrezzo*, los decorados, los figurinistas, la compañía, la actriz, el creador del cartel, todos ellos eran barceloneses (Chillón Plaza

414), mientras que otras obras, como *Bodas de sangre* y *Yerma* también estrenadas en Barcelona, no tuvieron ese acento modernista barcelonés.⁸⁹

En resumen, el Acto I trae al espectador el tardo romanticismo, a través del vestuario, los muebles, los motivos florales o el lenguaje; el Acto II visualiza un cambio de época, el novecientos, un movimiento que engulle al romanticismo para dar lugar a otra estética, a otras formas. Y así, en la visita del Señor X al Tío de Rosita queda claro que la vieja botánica ha sido engullida por los avances en la técnica, por la era de la industria y el motor pero que, a su vez, produce objetos como el *souvenir* que regala a Rosita. Este es un objeto que está inspirado en el *art nouveau* (DR 99-101). La visita de las Ayola a Rosita, hijas de un fotógrafo —una profesión de lo más moderna—, visten llenas de lujo y siguen a pies juntillas los dictados de la moda. A su vez, estas muchachas se imponen a las Solteronas, las arrinconan como un producto *demodé*, se ríen de ellas, se las comen en definitiva y muestran la soberbia que da la juventud y el poderío económico. Rosita hace una transición sigilosa por ambas épocas, adaptando su vestimenta a los nuevos tiempos y haciendo de puente entre los entornos de las Solteronas y las Ayolas que representan dos formas de cursilería asociadas a estéticas de distinta época. Rosita confía en un futuro optimista, —como preconiza la modernidad— y dedica su tiempo a seguir engrosando sus ilusiones y su ajuar a base de caros “encajes *valenciennes*” (DR 123). Y, sin embargo, Rosita en el fondo sospecha ingenuamente que

⁸⁹ De hecho, José Caballero, que no era catalán, sino andaluz, hizo los figurines y decorados de ambas obras.

no puede trampear el paso del tiempo y en el Acto II confiesa: “Pero es que en la calle noto cómo pasa el tiempo y no quiero perder las ilusiones. Ya han hecho otra casa nueva en la placeta. No quiero enterarme de cómo pasa el tiempo” (116). En el Acto III las alusiones a la moda y a la decoración son mínimas y van desapareciendo conforme fluye el texto. Hay una referencia al comienzo del Acto en una acotación: *(Aparece Rosita. Viene vestida de un rosa claro con moda del 1910. Entra peinada de bucles. Está muy avejentada)* (DR 149). Pero apenas hay referencias al mobiliario porque la casa está vacía. Los muebles los llevaron a la nueva y pequeña casa. Allí sólo quedan algunas macetas y una cómoda (que parece un ataúd). El lenguaje también es austero. La progresiva sobriedad ambiental por la ausencia de mobiliario y de decoraciones terminan dotando a la escena de ahistoricidad e intemporalidad. El drama que afronta Rosita y su familia ha engullido la superficialidad y las formas estéticas anteriores. Lo que prima en este acto es la verdad de las palabras, el lenguaje sobrio, el escenario austero y los actores “desnudos”, en carne y hueso. Los personajes que aparecen sobre la tarima ya no hablan de superficialidades sino de realidades humanas más hondas. Y así, en la escena aparece de nuevo la Solterona 3 y ya no lleva plumas, sino el luto, como recita irónicamente la acotación: *(Entra la SOLTERONA. 3, vestida de oscuro, con un velo de luto en la cabeza y la pena, que se llevaba en el año doce. Hablan bajo)* (174-5). Al final de la obra, Rosita abandona definitivamente la moda. Es la hora del teatro de la verdad, sin máscaras, en el que los personajes muestran su sangre, sus huesos, sin caramelos ni pasteles de gloria, aunque el Ama se empeña en seguir haciendo postres a base de “merengue”: “un monte

nevado con grageas de colores” (*DR* 152) con tal de animar a la Tía recreando esa belleza comestible.⁹⁰

Y aquí, en el Acto III, parece que el texto se echa al vuelo, al deshacerse de toda representación de mal gusto, de esa mezcla de arte del novecientos y de cursilería: “El crom però, es redimeix el l’últim acte, que recorda la poesia de silenci del poeta belga Maeterlinck, sense mobles l’escena i amb aquelles finestres altes —altes per a aclofar més les figures de les tres dones vençudes per la vida—, sense les quals hi hia la tardor i el fred i el vent de la tardor que esfulla les roses i entra en la casa abandonada” (*Capdevila, La Humanitat* 17-XII-1935, 2).

En el Acto III, el espectador pierde el sentido histórico. La indumentaria atemporal de Rosita (*DR* 177) y el vacío del escenario evocan una escena de ruina. No parece entonces casual que García Lorca citara al Conde de Volney a través de la voz del Ama: “AMA. [...] y el carbonero que siempre está leyendo un libro que se llama: *Las ruinas de Palmira*, me echa unas miradas como si fueran dos gatos rabiosos [...]” (*DR* 159).⁹¹ El romanticismo es engullido por el modernismo, el modernismo por la modernidad, y la modernidad engullida por el sufrimiento, por la tragedia del tiempo.

⁹⁰ Un “monte nevado” es un postre hecho a base de merengue y es típico de algunas regiones andaluzas como Granada o Jaén.

⁹¹ Palmira constituye un perfecto símbolo de la fugacidad del poder y la riqueza, de la efímera hegemonía que llegó a gozar un reino que osó enfrentarse a Roma, y una

La contextualización histórica y estética de la obra ayuda a situar al espectador, a que sintonice con un tiempo lo suficientemente lejano para no sentirlo como propio, pero lo suficientemente cercano como para tener aún recuerdos y referencias culturales frescas.

García Lorca deja brotar las semillas del romanticismo y del modernismo en el texto y en su representación en el escenario con un fin que va más allá de la mera decoración o la simple evocación de recuerdos de niñez o la ambientación estética e histórica de la obra. Estas simientes las emplea para comunicar texturas existenciales y sociales que permiten penetrar en el drama de este personaje y de la época en la que le toca vivir.

muestra de los irreversibles estragos que el paso del tiempo ocasiona en urbes e imperios que se creían eternos.

**CAPÍTULO TERCERO:
GÉNESIS DEL TEXTO DE LA OBRA: 1922-1935.
RESONANCIAS INTERTEXTUALES**

En el capítulo anterior, hemos hecho un recorrido por algunos aspectos vivenciales e intelectuales que informan profundamente la obra. En este apartado vamos a centrarnos en el texto de Rosita desde sus borradores hasta su versión final.

Los orígenes de la idea y primeras notas de *Doña Rosita la soltera* se gestan en la primera etapa literaria del poeta. Sin embargo, el texto definitivo lo escribe durante la primavera y el verano de 1935. En carta a Rafael Martínez Nadal fechada en fines de julio/principios de agosto de 1934 en Granada le dice:

Queridísimo Rafael: aquí estoy terminando la última escena de *Yerma* y planeando *Doña Rosita la soltera*, o *El lenguaje de las flores*, primorosa comedia del novecientos [...] A mi vuelta [a Madrid] prepararé y terminaré *Doña Rosita*, que como la tengo tan bien pensada, sólo me costará unos días de trabajo. (EC 802-3)

Hay varias entrevistas en las que el granadino va anunciando la escritura de su obra, cuyas ideas había ido recogiendo desde el año 22. Y así, por ejemplo, en una entrevista de diciembre de 1934, dice: “Estoy escribiendo una comedia en la que pongo toda mi ilusión: *Doña Rosita la soltera*, y *El lenguaje de las flores*. Diana [objetivo] para familias dividida en cuatro jardines. [...] Tiempos del polisón, después, las faldas de

campánula y el “cutrovi”, [“entravée”]⁹² 1890, 1900, 1910” (*Palabra de Lorca* 232). Lo mismo suscribe unos meses después en otra entrevista, en esta ocasión con el diario *El Sol* de 1 de enero de 1935, donde habla de:

una obra en la que he puesto mi mejor sentido: *Doña Rosita la soltera, o El lenguaje de las flores*, drama familiar en cuatro jardines. Se trata de la línea trágica de nuestra vida social: las españolas que se quedaban solteras. El drama empieza en 1890, sigue en 1900 y acaba en 1910. Recojo toda la tragedia de la cursilería española y provinciana, que es algo que hará reír a nuestras jóvenes generaciones; pero que es de un hondo dramatismo social, porque refleja lo que era la clase media. (*Palabra de Lorca*, 240)

A pesar de la mención de “cuatro jardines” o escenas, en la versión final, el subtítulo de la obra definitiva no indica que está dividida en cuatro sino en “varios

⁹² La palabra “cutrovi”, que no existe, se cita en la entrevista que Alardo Prats hizo a García Lorca en diciembre de 1934. Debió ser un error de imprenta. Soria Olmedo señala que es una errata que se ha mantenido desde la primera impresión de esta entrevista. La palabra a la que en realidad se refiere es: “entravé” (144). La palabra “entravé” tampoco existe en el diccionario, pero se refiere a la voz francesa *entravée*; más concretamente alude a la *jupe entravée* que es una falda larga hasta los pies. Ver Soria Olmedo 2018 b, 144-5.

jardines, con escenas de canto y baile”, y se modifican los años en los que transcurre la acción: 1885 (Acto I), 1900 (Acto II) y 1910 (Acto III).⁹³

En carta a Ángel Ferrant fechada a finales de mayo/principios de junio de 1935 anuncia que ha “terminado una nueva obra. Si ves a Gabriel [¿García Maroto?], llámame un día de éstos y la leeremos. Un abrazo de/Federico” (EC 811). Al comienzo de este capítulo decíamos que en junio de 1935 lee por primera vez la obra en casa de los Morla Lynch y, después, en verano, en su casa granadina, con la visita de Eduardo Blanco-Amor. En carta fechada en agosto de 1935 escribe a Miguel Benítez Inglott: “Estoy trabajando mucho; ya terminé *Doña Rosita la soltera*. Nos veremos pronto por Barcelona. Abrazos y epentismo real” (EP 813). No obstante, es posible que estuviera trabajando en la obra hasta que le mostrara su versión definitiva a la compañía Borrás-Xirgu. En este sentido, el artículo que publica Blanco-Amor en noviembre de 1935 basado en lo que García Lorca le había leído en julio de 1935 tiene algunas variantes, no sabemos si porque Lorca le leyó una versión sobre la que siguió trabajando o porque el crítico olvidó detalles del argumento. Por ejemplo, cuando describe el argumento de la obra dice que Rosita vive con su madre y su tío y que la acción de la primera parte tiene lugar en el año 1891.

⁹³ “Y el 17 de ese mismo mes dice que está preparando *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, prosa y verso. Su acción transcurre desde el 1880 hasta el 1910”. (*Palabra de Lorca* 241)

1. Rosa, Rosita, doña Rosita

La primera vez que aparece una referencia a este título: *Doña Rosita la soltera*, es hacia el año 1922 en el reverso de una cuartilla en la que había escrito uno de los poemas que estarían incluidos en *Canciones*, “Las gentes iban” (Hernández 276).

Las gentes iban
y el otoño venía.
Las gentes
iban a lo verde.
Llevaban gallos
y guitarras alegres.
Por el reino
de las simientes.
El río soñaba
corría la fuente.
¡Salta.
corazón caliente!
Las gentes
iban a lo verde
el otoño venía
amarillo de estrellas,
pájaros macilentos

y ondas concéntricas
sobre el pecho almidonado,
la cabeza.
¡Párate,
corazón de cera!
Las gentes iban
y el otoño venía. (OC 596)

Un poema que revela motivos que van a aparecer en otros de sus textos, entre ellos *Doña Rosita*: las simientes, los sueños, el motivo *tempus fugit*.

El nombre Rosita, atribuido a un personaje, ya aparecía en la obra temprana del poeta. Un ejemplo lo encontramos en el poema “Canción oriental” (1920) contenido en su *Libro de poemas* (1921):

.....
La granada es el tesoro
del viejo gnomo del prado,
el que habló con niña Rosa
en el bosque solitario. [...] (OC 371)

Rosa, Rosita, seña Rosita, doña Rosita, son las distintas variedades del nombre de la protagonista femenina de *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita. Farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia* (1922) así como de su versión posterior de 1930 a la que pone el título de *El retablillo de Don Cristóbal*.

Farsa para guiñol que estrena en Buenos Aires en el año 33 ante un grupo de amigos.⁹⁴ En la versión de 1922, la obra se caracteriza por la sorna y el tono desenfadado y ligero propio de los cristobicas. Como la Rosita de 1935, su protagonista femenina, Rosita, también amó a un novio trotamundos, el Joven/Curruto el del Puerto, que la abandonó para descubrir nuevas flores. Finalmente, Rosita, contrariando el arreglo inicial de su padre que quería casarla con el viejo rico cascarrabias, don Cristóbal, se casa con su verdadero amor, Cocoliche. En su prólogo dice el poeta: “Preparaos a sufrir el genio del puñeterillo Cristóbal y a llorar las ternezas de la señá Rosita que, a más de mujer, es una avefría sobre la charca, una delicada pajarita de las nieves” (TC 56). ¡Qué nombre de

⁹⁴ El 25 de marzo de 1933, en Buenos Aires en el teatro Avenida, como fiesta de despedida de la ciudad, Lorca subió al escenario el *Retablillo de don Cristóbal*, en función única para sus amigos Los trajes y decorados eran de Fontanals y los muñecos de Arancibia. Un año después, en 1934, ya en España, La Barraca montará una representación. El *Retablillo* recobra algunos rasgos de la farsa guiñolesca, de raíz tradicional, lejos de la forma dramática clásica de la versión primera (la *Tragicomedia*). Incorpora por ejemplo al espectador en la dinámica de la escena y simplifica la trama y el número de personajes. (Soria Olmedo, *Teatro I*. III-IV). Ver Annabela Cardinali, “Introducción”, *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, 9-87.

pájaro más certero y qué bien describe a su *Doña Rosita* de 1935, que terminará helada por el frío y la humedad de la noche que la ve abandonar el carmen del invernadero!⁹⁵

En 1922-23, García Lorca está inmerso en el teatro de títeres, aunque seguía igualmente centrado en la escritura de poesía y otros proyectos teatrales.⁹⁶ Es una época en la que trabaja estrechamente con Manuel de Falla. Con él organiza la puesta en escena

⁹⁵ Es curioso porque mientras está pensando en la escritura de *Doña Rosita la soltera* está también, por otro lado, organizando la puesta en escena de esta obra de títeres. El año 1922 es la fecha del manuscrito del archivo de la Fundación García Lorca. La versión del manuscrito no es la definitiva. Lorca lo revisó con posterioridad con vistas a su estreno. Hizo gestiones con Martínez Sierra en 1924; con Rivas Cherif en 1926; pretendía publicarlo junto a *Amor de don Perlimplín* y *Belisa en su jardín* en 1928. En 1932 pensó en Margarita Xirgu y la colaboración de La Argentinita. En octubre de 1933 la dio por terminada, considerándola “obra rara” con letra y música suyas y pensaba estrenarla en Cádiz. Trabajó en la obra en su estancia en Montevideo. En 1935 encargaba al escultor Ángel Ferrant las cabezas de los muñecos y en un periódico de Barcelona anunciaba su estreno a su regreso de México, con música de Federico Elizalde. Durante la primavera de 1935, en Barcelona, en el piano del Hotel Majestic, ensayaba con Elizalde. Parece que entró en contacto con la compañía de Carmen Díaz para el estreno (un ballet, según La Argentinita).

⁹⁶ En una carta a Adolfo Salazar 2 de agosto 1921 desde Asquerosa escribe que “Los Cristobital los estoy machacando”. (EC 124)

del *Misterio de los Reyes Magos* con títeres. Y vinculada a Falla encontramos a otra *Rosita*, Rosa García Ascot, pianista aventajada y miembro del Grupo de los Ocho.⁹⁷ A ella le dedicará García Lorca un bello poema: *Corona poética para Rosa García Ascot*, y un dibujo “A Rosita” (recuerdo).⁹⁸ Resulta arriesgado lanzar una teoría sobre el origen del nombre de Rosita, pero no sería desventurada la hipótesis que se inspirara en un nombre que le fuera cercano y que expresara ese doble sentido: simbólico —la rosa— y familiar —Rosa, Rosita—.⁹⁹

⁹⁷ “En 1930 se presenta en la Residencia de Estudiantes de Madrid el denominado Grupo de los Ocho formado por Rosa García Ascot, los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse, Julián Bautista y Fernando Remacha que, de procedencia muy diversa, se unieron con un objetivo común: conferir una continuidad al empeño renovador y universalista realizado por Falla”. (Clemente Estupiñán 89)

⁹⁸ *Corona poética para Rosa García Ascot* (1923). Manuscrito con los dibujos: *Pulsera floral y surtidor* (en portada del poema) y *Santa Rosa de Lima* en hoja final del manuscrito. Colección particular, Madrid. *Santa Rosa de Lima* (Catálogo núm 360.2). *Ramas con limones* [A Rosita de Federico]. (Hernández, *Poesía* 12, 5, Dib. 271, 231). Colección: Rosa García Ascot, Madrid.

⁹⁹ En su libro, Ignacio Clemente narra la historia de la relación de amistad entre Rosa María y Federico García Lorca. Cuenta entre otros detalles que fue en casa de

García Lorca juega con este nombre de mujer tan evocador y tan lírico, y si tenemos en cuenta el argumento de tres obras de teatro en las que Rosita es el nombre de la protagonista (*Los títeres*, *El retablillo*, y *Doña Rosita*), vemos que este nombre y sus personajes asociados tienen rasgos comunes. Rosita es huérfana de madre, padre o de los dos; es una joven en edad de casarse a quien tratan como una niña. En los tres casos es una persona que se presenta en principio dócil, obediente a los deseos y manipulaciones de quien tiene autoridad sobre ella. Mora Guarnido habla de “la señá Rosita”, que unas veces es joven, ingenua y preciosa y, otras, vieja alcahueta” (*La voz* 12-1-1923). Rosita es enamoradiza, tiene sus propios sueños de amor y se mantendrá firme en ellos; a veces le saldrá bien, otras veces, no. En este sentido, podría decirse que Rosita podría ser un personaje arquetípico en la obra de García Lorca con el que alude a un tipo humano específico, paralelo a cómo podría ser Cristóbal —el viejo verde gruñón— o Elenita, la mujer castradora.¹⁰⁰

Rosa es un sustantivo polisémico que nombra a la flor, símbolo poético por excelencia y es nombre de mujer. El poeta le añade el sufijo diminutivo: -ita, Rosita.

Rosita y sus hermanos donde García Lorca conocería a un gran amigo como Rafael Martínez Nadal. Ver 105-115.

¹⁰⁰ Elena es el nombre de un personaje que se repite en varias obras de la *juvenilia*, incluyendo una obra de su teatro inédito, *Elena*, y más tarde en *El público* (Elena es la mujer del personaje del Director) y en el guion *Viaje a la luna*.

En relación con nombres propios los diminutivos tienen un valor apreciativo.¹⁰¹ Unidos al nombre de pila, se usan frecuentemente para nombrar cariñosamente a los niños y en el lenguaje infantil y popular también para referirse a una persona por la que se tiene especial simpatía. Es un modo de nombrar la realidad empequeñeciéndola para hacerla más accesible, más manejable. El uso del diminutivo da una sensación de afecto e informalidad, y nombrar a Rosita suscita ternura y cercanía, como vemos en unos comentarios del propio García Lorca:

El diminutivo no tiene más misión que limitar, ceñir, traer a la habitación y poner en nuestras manos los objetos y las ideas de gran perspectiva: se limita el tiempo, el espacio, el mar, la luna y hasta la acción. No queremos que el mundo sea tan grande, ni el mar tan hondo. Hay necesidad de domesticar los términos inmensos. (*Conferencias I 133*)

Por otra parte, al nombre de Rosita le añade en el título “doña”, que es un tratamiento personal de respeto y de distinción que siempre indica edad avanzada e igualmente denota autoridad (por estatus social o personalidad severa). En *Doña Rosita*, el diminutivo indica cercanía, juventud, afecto, el apelativo: *doña*, respeto, madurez, posición social. En *Los títeres de Cachiporra* se nombra a la protagonista con el apodo doña Rosita en 14 ocasiones, por ejemplo:

¹⁰¹ Sobre la función gramatical del diminutivo, ver Zuloaga Ospina. 23-48, Weiser 282-296.

MOSQUITO. ¡Él no sabe lo que pasa claro!, es una criatura... Pero lo cierto es que el corazón de doña Rosita, un corazoncillo así de pequeñito, se le escapa. (*Ríe*). El alma de doña Rosita es como uno de esos barquitos de nácar que venden en las ferias, barquitos de Valencia que llevan unas tijerillas y un dedal. (*TC 75*)

Para el Mosquito-narrador todo lo que tiene que ver con Rosita es diminuto: su *corazoncillo* es *pequeñito* y su alma es como un *barquito* de nácar. Y lo pequeñito, lo asociado al diminutivo está en este contexto conectado con lo cursi, como ese barquito de nácar, recién nombrado, que es un objeto cursilón, en el sentido de mal gusto, pasado de moda, como los que aparecen en la obra de *Doña Rosita la soltera*: el “pendentif”, el portatermómetros Luis XVI... De hecho, la palabra ‘cursi’ aparece explícitamente asociada a la Rosita de *Los títeres*: “*En el balcón muy cursi y muy poética*” (65). En el *Retablillo de don Cristóbal* que representa en Buenos Aires en 1934, también usa este nombre, doña Rosita, y el mundo de este personaje es el de lo diminutivo. Rosita tiene dos pechitos, un culito (391) está solita, como si fuera una niña. Su mamá la achica, la hace menudita, pero la realidad era que tenía cuatro amantes. Se da una disonancia entre el tratamiento infantil que le dan los otros personajes con su realidad como adulta que vive el personaje en primera persona. Doña Rosita dice al Ama y a la Tía en el III: “ROSITA. [...] Me entendéis si pido pan y agua y hasta un beso, pero nunca me podríais ni entender ni quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola” (*DR 168*). La entienden cuando pide cosas de niña:

comida y cariños, pero no cuando habla el lenguaje de los adultos, de los grandes: el dolor o el silencio.

En este sentido, la estética de lo menudo, de las cositas, el uso del diminutivo y lo femenino entendido en sentido decimonónico, constituyen fuertes atractores de la cultura de la cursilería, uno de cuyos fines es precisamente evitar el lenguaje de los adultos. Y García Lorca tiene presente este motivo, el de lo cursi, desde sus primeros escritos, muchos de ellos editados como *juvenilia*, y allí también lo trata también con humor y, sobre todo, desde una perspectiva crítica. Es más, podría decirse, que gran parte de su obra tiene una dimensión crítica de la cultura burguesa que tiene en la cursilería una de sus formas de expresión social y estética más características (Martín Recuerda 31-7). Por ejemplo, algunos de los prólogos de sus obras de teatro son verdaderos dardos contra una forma de ver la vida y el arte, la burguesa, que para García Lorca restringen la libertad, la creatividad, el amor y la vida, en definitiva. Y este es el drama de Rosita.

En la obra *Doña Rosita la soltera*, Rosita empieza a ser doña Rosita en el Acto II, la acotación señala: *Salón de la casa de doña Rosita. Al fondo, el jardín* (99). Al final del tercer acto un muchacho joven se dirige a ella con este tratamiento: “MUCHACHO. Usted lo pase bien, doña Rosita. Y ella, de forma expresiva, grita su propio nombre acompañado de ese tratamiento honorífico: “ROSITA. ¡Anda con Dios, hijo! (*Salen. La tarde está cayendo.*) /ROSITA. ¡Doña Rosita! ¡Doña Rosita!” (174).

La combinación del título de tratamiento para una señora mayor y el diminutivo que se aplica a los nombres propios de los niños constituye un oxímoron. Y con ello comunica la paradoja que configura a este personaje y la desconexión entre lo que ella

siente por dentro y lo que se muestra en la superficie: “ROSITA. Yo sé que los ojos los tendré siempre jóvenes, y sé que la espalda se me irá curvando cada día” (169).

En las tres obras en las que hay un personaje doña Rosita, como se ha mencionado, la protagonista sufre a un padre o a una madre que quieren dominar su corazoncillo bondadoso y domesticarla a su antojo. En el caso de *Doña Rosita la soltera* son los tíos quienes, bajo un engañoso lenguaje edulcorado y cariñoso, actúan en su beneficio: tenerla bajo su guarda como una niña sempiterna, como una rosa de invernadero, y termina por quedarse *solita*. La realidad es que la Tía trunca el futuro de la historia de amor de Rosita y su Primo-prometido:

SOBRINO. Yo no tengo la culpa de querer a mi prima. ¿Se imagina usted que me voy con gusto? Precisamente quiero quedarme aquí, y a eso vengo

TÍA. ¡Quedarte! ¡Quedarte! Tu deber es irte [...]

[...]

TÍA. ¿Casarte? ¿Estás loco? Cuando tengas tu porvenir hecho. Y llevarte a Rosita, ¿no? Tendrías que saltar por encima de mí y de tu tío. (82)

Doña Rosita la soltera, y específicamente esta escena tiene sutiles ecos de la *Flor de un día* de Francisco Camprodón (1868). Devoto ya señaló su conexión intertextual. A este respecto, en la Escena X del Prólogo de la *Flor* hay un diálogo entre el personaje del Barón y Diego, —el novio de su hija Lola—, quien marcha a Buenos Aires requerido por su padre y quiere llevarse a Lola con él:

BARÓN. ¿Qué piensas hacer?

DIEGO. Marchar a cumplir como buen hijo, y antes de Lola la mano que me concedáis. Os ruego.

BARÓN. Si tú te la llevas, Diego, ¿qué le quedará a este anciano? [...]

Conozco tu amor profundo, y de ese amor no me quejo, pero no querrás que un viejo se quede solo en el mundo. (Camprodón 19)

Volviendo a *Doña Rosita*, ¿por qué ante esta situación, no se oponen los amantes? ¿Por qué no se oponen al egoísmo de sus tutores si ya son adultos? Yagüe Ferrer sugiere que lo que les ocurre en realidad a los primos es que no se quieren con verdadera pasión; y esa es la razón por la que cuando ambos conocen la noticia de la inminente marcha a Argentina, ninguno de los dos hace nada por impedir su separación o por contrariar la voluntad del padre que está en Tucumán o de la Tía en el invernadero granadino. “Esta falta de toma de decisiones firmes en la pareja hace sospechar que entre ellos solo existe el cariño generado tras varios años de relaciones” (9). Uno de los detalles que apunta Yagüe para demostrar que el amor entre los primos-novios no es tan profundo, es que Rosita no le pide al Primo una fotografía antes de marchar, como, por ejemplo, otra solterona mítica, Flora, de *La señorita de Trévez*, sí había conseguido (9). Hasta ocho fotografías tenía Flora de su amado ingrato, Numeriano. Y justamente Rosita lo hubiera tenido muy fácil siendo íntima amiga de las Ayola, hijas de un fotógrafo famoso de Granada. Es posible que García Lorca dibujara en la obra los contornos de unos novios blandengues y poco apasionados, pero en nuestra opinión, esa falta de pasión tiene que ver, más que con la ausencia de amor romántico, con su infantilismo y con el temor inmaduro que hay en ambos personajes de contrariar la voz de los mayores, la voz de la

autoridad. La obra muestra que son dos niños dóciles que hacen lo que se les dice, movidos por una fe un tanto ciega a un destino del que ellos no se hacen responsables. Confía completamente en la palabra del Primo, sin hacerse cargo de la realidad, de la difícil situación de sobrellevar una relación a larga distancia. En *Flor de un día*, por ejemplo, los personajes son más realistas, y el novio sabe que, de no llevarse a Lola a Buenos Aires, su relación no puede continuar. La fe de Rosita no es una fe adulta, sino una fe sencilla, ciertamente infantil, que evita el conflicto y el sufrir porque vive de una ilusión. Esto tiene mucho que ver con vivir en la epidermis, en la apariencia, y esto, como veremos en el próximo capítulo, tiene relación con la cursilería vivencial.

Lorca dice que *Doña Rosita* muestra “el drama de la cursilería española, de la mojigatería española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida” (Entrevista con Pedro Massa, *Crónica* 15-12-1935, *Palabra de Lorca* 306). La cursilería, con todo su aparataje de lenguajes artificiosos y convenciones sociales, esconde artimañas discursivas que evitan el conflicto. Pero de esta manera, en el fondo, lo que hacen también es que no dejan ni vivir ni gozar. Cuando Isidora Aguirre, la dramaturga chilena, autora de *Mi primo Federico* (1984), transforma a Rosita en Doña Rosa, la perspectiva simbólica y semántica cambia totalmente. Doña Rosa es una señora. Doña Rosita es una vieja-joven con muchas ilusiones en vivir una vida que no empieza nunca.

En realidad, lo que hace García Lorca con el apelativo doña Rosita es disfrazar su edad adulta con el uso del diminutivo y así nos la acerca a la empatía de los lectores/espectadores, pero la realidad se le cae encima con todo su peso, es una doña, y

lo exclama al final: “¡Doña Rosita!” (174). En esta obra hay un juego con la contradicción que destaca por ejemplo Catherine Nickel (1984, 522-29) o Fernández Cifuentes (1986, 338-9). Los juegos del lenguaje, a través de los contrastes y paradojas van a evidenciar, como veremos después, la oposición de contrarios y la dimensión dialéctica de esta obra.

Por otra parte, el diminutivo de Rosa asociado al nombre del personaje actúa como gentilicio de Granada. Para García Lorca lo que caracteriza a Granada, a los granadinos, es su amor por lo diminuto, como defendió en su conferencia sobre Soto de Rojas, “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos (Un poeta gongorino del S. XVII)” (1926) (Martínez Cutiño 12): “Granada ama lo diminuto” (*Conferencias I* 133). “Por eso la estética genuinamente granadina es la estética del diminutivo, la estética de las cosas diminutas” (134).

Rosita, como el otro personaje femenino y granadino por excelencia, Marianita, están vinculadas con el diminutivo-gentilicio. Y es que Granada, en García Lorca, está íntimamente conectada con lo femenino (Valis 2002, 244-45). Ambos personajes exhalan la idiosincrasia granadina y emergen en la imaginación del poeta como referentes de la estética granadina. Y si Granada “no puede salir de su casa” (*Conferencias I* 133), la mujer granadina, y más aún, la mujer soltera expresa con mayor intensidad la idea de una Granada que se encierra en sí misma, en su casa con jardín pequeño, que no se lanzará jamás al mar. Rosita no se abrirá al mar en busca del Primo, se quedará en un rincón de su jardín.

Acabamos de citar algunas obras tempranas relacionadas, como antecedentes, con el nombre del personaje, distintas simientes que emergen de diversos jardines y huertos simbólicos que fructifican y convergen en la escritura definitiva de *Doña Rosita la soltera*. Por una parte, están los antecedentes textuales que tienen en la figura de la soltera granadina una fuente de inspiración y que revisaremos en el capítulo tercero.

En el teatro de juventud inédito recopilado por Andrés Soria, se cita el texto *Ilusión* como uno de los antecedentes temáticos de *Doña Rosita*.¹⁰² Este breve manuscrito dice así, en el Autógrafo I: “MERCEDDES: ¿Más flores? Vas a destrozar el jardín [...] LUISA: Rosas blancas, símbolo de la castidad. Rosas rojas, símbolo de la pasión. Rosas rojas, símbolo de... símbolo...” (TIJ 409). En *Doña Rosita la soltera* el lenguaje de las flores es esencial y aparece el catálogo de flores con sus significados asociados, tal y como muestra este pasaje:

SOLTERONA 1. Las flores tienen su lengua para las enamoradas.

ROSITA. Son celos el carambuco;

desdén esquivo la dalia;

suspiros de amor el nardo,

risa la gala de Francia.

¹⁰² *Ilusión* es una obra inacabada y breve; por ello no es explícita la figura de la soltera u otros elementos que podrían haber trascendido en la escritura de Rosita. Sin embargo, por el contexto de la mujer que se pasa el día en el mirador podría deducirse que es una mujer sola.

Las amarillas son odio;
 el furor, las encarnadas;
 las blancas son casamiento
 y las azules, mortaja [...] (135)

Cuenta Francisco García Lorca que durante el tiempo en el que estuvo depurando esta obra, Federico se puso a rebuscar de entre los baúles de su casa libros y almanaques que tenía su madre inspirados por el manual de Florencio Jazmín,¹⁰³ aunque, como veremos, el granadino decide atribuir a las flores nuevos significados distintos, sin copiar con rigor lo que habían inventado otros. Es probable que, cuando Federico rebuscaba entre los baúles álbumes y libros, probablemente buscara el nombre de las flores, pero sin seguir a pies juntillas el manual de Florencio Jazmín. Precisamente, cuando preguntan a Margarita Xirgu por *Doña Rosita la soltera*, dice:

—¿Sobre *Doña Rosita*?— De alguna cómoda antigua, donde se guardan
 chales, velos y encajes de otro tiempo, imagínese abrir un cajón. Con los

¹⁰³ El libro de Florencio Jazmín no consta en el catálogo que hizo Manuel Fernández Montesinos de los libros de la biblioteca de su tío (1985), Federico García Lorca. Es posible que formara parte de la biblioteca familiar como señala Francisco García Lorca. Devoto (420) también defiende que el libro en el que se inspira García Lorca es el de Florencio Jazmín, *El lenguaje de las flores y de las frutas, con algunos emblemas de las piedras y los colores* (1857).

recuerdos que el despliegue de las prendas aviva en la memoria la emoción, una emoción delicada y pura se apodera del ánimo. No más es cuanto pretendo transmitir al espectador situado ante la acción de la comedia de Federico.¹⁰⁴

Meterse en un baúl —como dice la Xirgu— es lo que hace Lorca, y al hacerlo, el público va con él, descubriendo y desplegando las prendas, olores, recuerdos, alegrías y también pesares de los que allí vivieron. Alfredo de La Guardia también apoya la hipótesis del rebuscar entre baúles y objetos familiares como origen e inspiración inicial de la obra también:

A Lorca le gustaba —¿a quien no? — revolver armarios. Y desvencijados baúles de su casa familiar en Granada. Arrodillados antes esos polvorientos altares del recuerdo pescaba en ellos borrosos daguerrotipos, manuscritos amarillentos [...] un día sacó, desprendido de sus tapas carcomidas [...] un *Manual de Floricultura*, y al abrirlo leyó algunas páginas referentes a flores más o menos raras o curiosas: eléboros, petunias, fucsias, y un capítulo dedicado a las rosas, donde se mencionaba, tal vez la ‘muscosa’ obtenida por la condesa de Wandes en 1807; la

¹⁰⁴ Entrevista a Margarita Xirgu: *Tribuna libre*, Buenos Aires, 5 de mayo de 1937, en vísperas del estreno de la obra en el Teatro Odeón de Buenos Aires. Citado en: *Margarida Xirgu. En primera persona. Entrevistes i declaracions públiques* 238.

‘declinata,’ de capullos caídos; la ‘inermis’ sin armas, es decir sin espinas; la ‘sulfurata’ que brilla en la noche. ¿Se referiría el autor del manual de floricultura a la ‘rosa mutabile’ acaso, recordando alguna leyenda? (366)

En definitiva, las flores como el nombre-símbolo de Rosita adquieren el significado que el poeta les quiera asignar, para que sean lo que quieran ser. García Lorca incorpora el lenguaje de las flores en el texto a través de la música y las canciones. Forma parte del ambiente festivo, de jolgorio en casa de Doña Rosita cuando la visitan sus amigas. Sobre esta cuestión remitimos al lector al capítulo quinto de este trabajo.

2. Primeros bocetos autógrafos de *Doña Rosita la soltera*

Desafortunadamente no se ha encontrado el manuscrito autógrafo completo de *Doña Rosita la soltera*. El único texto original que conocemos procedente del texto de *Doña Rosita* de 1935 es un autógrafo del poema del “Tema de la rosa mudable” (el romance de la *rosa mutabile*). Según Mario Hernández en su edición de las obras completas de Federico García Lorca para la editorial Alianza (1986) Federico daría a Eduardo Blanco-Amor este romance autógrafo en el verano de 1935 mientras lo visitaba en la Huerta de San Vicente y el periodista gallego incluyó el poema en su “Nueva obra teatral de García Lorca” (*La Nación*, 24-11-1935), que hemos citado con anterioridad. Juan de Loxa recibió el manuscrito de este romance desde Buenos Aires para que fuera exhibido en Fuente Vaqueros en el museo instalado en la casa natal de Federico García Lorca de la que era director en ese momento. Loxa, sin embargo, no precisa la fecha en la

que recibió este manuscrito. El museo abrió sus puertas por primera vez en 1986 y Blanco-Amor había fallecido en el año 1979. La casa museo editó una edición facsímil que incluía copia del poema original junto con el caligrama: “Rosa de la muerte” que Federico había dibujado para incluirlo en el poema de Ricardo Molinari “Una rosa para Stefan George” (Buenos Aires, 1934).

No obstante, sí se han conservado siete cuartillas con notas que incluyen el título, elenco de personajes, alguna acotación, un breve resumen y un dibujo. Martínez Cuitiño fue el primero en dar a conocer algunos de estos autógrafos que encontró en la Fundación García Lorca. En la introducción a su edición de *Doña Rosita la soltera* de 1994 indicó la existencia de seis hojas de notas y transcribió algunos de estos apuntes. Mario Hernández incluye la transcripción completa de las seis hojas que encontró Martínez Cuitiño y añade una séptima hoja de notas autógrafas en el epílogo de su edición de *Doña Rosita*. Este material se encuentra en el Archivo del Centro García Lorca en Granada.¹⁰⁵ Contar con este material tan valioso ayuda a comprender el proceso de gestación del texto, los intereses artísticos y estéticos que le movían, así como las conexiones con otras obras en las que trabajaba Federico en ese momento: “Tiene[n], entre otros, el valor de mostrarnos los momentos germinales en la concepción primitiva de la comedia” (Hernández 2013, 246). Tanto Martínez Cuitiño como Hernández sitúan estas cuartillas alrededor del año 1924. Se desconoce la ordenación original, y el editor ha ordenado esas hojas atendiendo

¹⁰⁵ Al final de este trabajo se reproducen esos primeros bocetos recogidos durante mi estancia de investigación en el Centro Federico García Lorca.

a rasgos grafológicos y a una posible evolución de la idea germinal desde 1922 (276). Consideramos primer boceto el que se encuentra como primera hoja siguiendo la numeración que le asignó el archivo de la Fundación. Hay que advertir también que *Doña Rosita* está en este momento en un estado primigenio que conviviría con la gestación y escritura de los *Títeres* o *Mariana Pineda* (Hernández 2013, 277-81; Martínez Cuitiño 52-4). En estos bocetos vamos a observar la mezcla de nombres, personajes, alusiones temáticas, si bien en alguno de estos bocetos no está claro si corresponden a esbozos para su teatro de títeres, ideas para *La zapatera prodigiosa*, *Mariana Pineda* o primeras incursiones de una futura *Doña Rosita la soltera*: “Esos influjos y relaciones no postulan una sucesión cronológica precisa, pues ante lo que estamos es ante una fluencia natural de ideas dramáticas que se interrelacionan de modo espontáneo guiando al autor en el hallazgo de personajes y en la fijación de ideas” (Hernández 278).

A continuación, transcribimos los siete manuscritos autógrafos con sus notas siguiendo los originales que cotejamos en el Archivo del Centro García Lorca:

Autógrafo I:

Doña Rosita la Soltera

Comedia dividida en dos estampas

Estampa 1

(La sala)

Sala granadina del año 90. Cor[ti]nas ... y mesas imperio. Un cuadro apagado. Sofá. Paredes blancas. Al fondo una gran reja y puerta por la que se

ve el jardín. Con naranjos y cipreses. Al levantarse el telón una luz suave (azul) el ambiente casi conventual.

En diferentes sitios [*frase inacabada*]

Autógrafo II:

PERSONAJES

Rosita

Clarita

Amparo

Doña Angustias

La Colorina

Lorenzo

Don Cristóbal

Currito el del Puerto

El Príncipe del Chapiz

Antón el Boticario

El martinico

Autógrafo III:

Escena 1

Baile, canción del contrabandista [herido] moribundo. Elogio del agua en los vasos y los anises. (El corazón de Granada). Un mozo poeta invita a todos los presentes a bajar al jardín. Escena de Doña Rosita con [Amparo] Maravilla, Maravilla triste con el novio,

doña Rosita le habla del bien querer y cuenta su historia sentimental y sus sueños del mar. Vive como aletargada y las cosas [fuera de la realidad] sobrenaturales toman para ella un sentido tangible.

Visión de los veinte años, de ausencia, llenos de campanas y de lluvias... Le anima a vivir y [mirar los días con amor] a gozar del instante. Una voz llama a Amparo y queda sola doña Rosita; ésta se dirige al canario y le dirige unas ternezas. En esto se oye una voz de ¡Ah de la casa! Y un hombre joven entra en escena. Doña Rosita da un grito: “¡José María!”, y el otro: “No soy José María, soy Lorenzo” y le cuenta que viene de América y ha querido visitarlos en Granada. Lo han despojado los contrabandistas en el camino de Cádiz y viene herido y sin equipaje. Acude doña Angustias y se aclara todo. La puerta estaba abierta y él entró. Rosita se dirige a [Amparo] la Colorina y le dice: “Igual que José María”. Clarita se acerca: “Es tu primo”. Doña Angustias lo [¿entra?] a descansar, y doña Rosita [requerida por todos] queda en espera de algo, en una encrucijada, llorando en los brazos de Clarita y Amparo. Fuera se oyen las campanas de Granada.

Autógrafo IV:

[Dibujo: arco árabe de medio punto por el que se adivina un paseo de cipreses y una taza de surtidor]

Doña Rosita la soltera

Historia granadina

en varias estampas y un cromo

-Personajes-

Doña Rosita 30 años

Soledad García 17

Amparo 23

Enriqueta Chacón 19

Doña Angustias 60

Autógrafo V:

Isabela la Clavela 60

Fernando Chacón [20]

José María [19]

Don Agustino [59]

Currito el del Puerto [25]

La sombra del príncipe moro

-Cuadro primero-

Autógrafo VI:

Rosita

(Comedia poemática)

-Personajes-

Rosita soltera, 36 años

Dolores vieja criada, 68

Virginia 18

Aurelia 16

Merceditas 17

Doña Angustias 60, madre de Rosita

Lorenzo 17

Don Emilio 59

Fernando 15

Currito el del Puerto

Señoritas, amas, criadas

La acción es en Granada en 1870

Autógrafo VII:

[*Dentro de un arabesco de líneas:*] Acto Primero

Sala baja de un Carmen granadino. Paredes blancas. Hay una gran reja velada al fondo y una puerta con fondo de naranjos. A la izquierda una gran mesa con fanal, cornucopias y retratos ahumados. Sobre el sofá, una guitarra y en medio de la escena, dos bastidores con telas para bordar.

De la lectura de estas notas podemos extraer algunas conclusiones relevantes: el personaje de doña Rosita la soltera es el único que permanece hasta 1935, lo que muestra la absoluta centralidad del personaje. La ciudad de Granada es esencial, aparece en casi todos los bocetos, y la alusión a la casa típica de Granada, el carmen (una casa con jardín

cerrado que tiene flores, y también naranjos, cipreses y otros árboles).¹⁰⁶ En relación con el argumento, sólo el Autógrafo III aporta alguna clave relevante a *Doña Rosita la soltera*: menciona un primo que está en América. Con ello, se quebraría la hipótesis que relaciona a Rosita con Clotilde García Picossí, pues su novio-primo marchó a Argentina en 1926 y estas notas fueron escritas entre 1922 y 1924. En este sentido, el testimonio de su hermano acerca de un familiar del que le habló su madre cuando eran niños pudiera ser quizá más plausible. La anécdota de Clotilde quizá reforzaría y refrescaría algunos hechos argumentales que quedarían incluidos en 1935.

De la lectura de estas anotaciones es notable comprobar la interpelación que existía entre este proyecto con otras obras en las que está trabajando simultáneamente. Y así, por ejemplo, en *La tragicomedia* hay un antiguo novio de Rosita que se fue a explorar el mundo, como hemos apuntado antes.

MOZO. ¿Por qué la dejaste?

JOVEN. No sé. Aquí me cansaba demasiado. Ya voy al Puerto, ya vengo del Puerto... ¡Si vieras! Yo me creía que por el mundo estaban siempre repicando las campanas y que en los caminos había blancos paradores, con rubias muchachas remangadas hasta los codos. ¡No hay nada de esto! ¡Es muy aburrido! (TC 75)

¹⁰⁶ Sobre la especificidad de este jardín, ver Tito Rojo y Manuel Casares, *El Carmen de la Victoria. Un jardín regionalista en el contexto de la historia de “Los Cármenes de Granada”*, 2000; Francisco Prieto Moreno, *Los jardines de Granada*, 1983.

En la lista de personajes aparecen los nombres de mujer Amparo y de Maravilla. Amparo es la protagonista del poema “Dos muchachas” contenido en el *Poema del canto jondo*: “Amparo, ¡qué sola estás...” (que aparece en el “Poema de las dos muchachas” del *Poema del canto jondo*, que termina de escribir en junio de 1922, OC 548) y a MP (Maravillas Pareja) está dedicado el poema “Elegía” de su *Libro de poemas*. Las dos son mujeres “seltas y libres”, si seguimos la definición de soltera del *Diccionario de Autoridades* de 1739. En el capítulo cuarto de esta tesis centrado en la figura de la soltera, volveremos sobre este tema. Siguiendo con estas conexiones intertextuales, algunos de los nombres de los personajes que apunta en sus notas para *Doña Rosita* se repiten en otras obras en las que trabaja en este momento —por ejemplo, los nombres de Isabel la Clavela, Amparo, Doña Angustias (en el Autógrafo VI es la madre de Rosita) o Fernando. Estos aparecen en *Mariana Pineda*—. El nombre de Currito el del Puerto aparece en los guiñoles (tanto en la *Tragicomedia* como en el *Retablillo*). A su vez, en la *Tragicomedia* hay referencias explícitas a *Mariana Pineda*: “Voy al suplicio como fue Marianita Pineda” (83). El nombre de Aurelia que está en la lista de personajes del Autógrafo VI y en *Mariana Pineda* aparecerá como personaje principal en el borrador incompleto de *Los sueños* en el año 36. En conclusión, esta serie de relaciones nos indica el diálogo intertextual de *Mariana Pineda*, *Los títeres de Cachiporra*, *Tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita*, el teatro, poesía y prosa de la *juventud*, y los *Sueños de mi prima Aurelia*. Se mezclan ideas, personajes, espacios y lenguajes.

Hemos visto conexiones con el teatro de juventud y también con la poesía. Aparte del *Poema del canto jondo* y el *Libro de poemas*, podemos citar las *Suites* en las que

trabaja a partir de 1921 (Martínez Cuitiño 35-6). Hay un pequeño detalle tanto en la Acotación que abre el Acto I como en la versión definitiva que llama la atención a este respecto: la alusión en el autógrafo a un bosquecillo de naranjos que se vislumbra a través de la reja que separa el espacio doméstico del espacio exterior: “Sala baja en casa de doña Rosita. Al fondo, una gran reja y puerta. Por la reja se ve un bosquecillo de naranjos”. (57). En la *Suites* Lorca hace una distinción entre el conjunto de poemas agrupados bajo el título “En el bosque de las toronjas de luna” (Quance 2018, 357-375) y “En el jardín de las toronjas de luna” (377-425). El bosque es un lugar salvaje. Tiene connotaciones del inconsciente. Esta diferencia no es casual. Tiene sentido en la medida en que, en las *Suites*, en las que García Lorca está trabajando en estos años, resemantiza el jardín y distingue el jardín del bosque de las toronjas (Marcilly 33-50). La mención al bosque de las toronjas la mantiene en la versión de 1935 y está conectada con Tucumán, el otro mundo, el otro lado del mar donde se va el primo, y donde no dejarán ir a Rosita, a quien mantendrán en la casa del carmen rodeada de fanales y de un invernadero:

TÍA. Si antes no pegas la hebra con una tucumana. La lengua se me debió pegar en el cielo de la boca antes de consentir tu 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 aquí, un día igual a otro, y tú allí: el caballo y la escopeta para tirarle al faisán. (DR 83)

Curiosamente, Tucumán era considerado a principios del siglo XX un lugar paradisiaco en Argentina comparable con un Edén. Hay una antología poética *El Tucumán de los poetas* de 1916 publicado en Argentina que recoge voces líricas de

poetas argentinos con sus versos dedicados a esta tierra que debía ser un vergel esplendoroso:

una tierra ‘bendecida,’ ‘dichosa,’ ‘feliz y construida metafóricamente en términos de ‘jardín’ e incluso de ‘edén.’ Son numerosos los ejemplos que pueden mencionarse en tal sentido. [...] Las ideas de jardín y de dicha también están presentes en el soneto de Paul Groussac ‘A Tucumán’ (1882), provincia en la que el francés había vivido en la década de 1880 y por la que la llama ‘patria de adopción, asilo mío.’ El texto comienza significativamente con la exclamación ‘¡Dichosa Tucumán!’ y alude a ella como ‘tierra de selección–jardín de amores.’ Santiago Vallejo dedica un largo poema a su suelo natal —‘A Tucumán,’ también de 1882—, donde vincula el esplendor de su ‘naturaleza exuberante’ (‘Oh magnífico cuadro –abrumadora/muestra de la potencia creadora!,’ ‘Todo es grandioso, espléndido, salvaje’), con las ya aludidas ideas de dicha y felicidad. (Martínez Zuccardi, 129-156)¹⁰⁷

De otra parte, además de esta conexión intertextual y ambiental, la estructura de *Doña Rosita* también evoluciona y adquiere distintas formas. En el Autógrafo I señala: “*Comedia dividida en dos estampas*”, término (estampas) que volverá a parecer en

¹⁰⁷ <https://www.elsevier.es/es-revista-latinoamerica-revista-estudios-latinoamericanos-83-articulo-tucuman-el-imaginario-poetico-argentino-S1665857416300278>

Mariana Pineda.¹⁰⁸ Esta parece que era la idea inicial que tenía Lorca para la estructura de *Doña Rosita*. El Autógrafo IV añade a las dos estampas, “un cromo” (equivalente a cromolitografía) como término equivalente a un acto de la obra. Según el *Diccionario del arte gráfico* que edita la Academia de Bellas Artes de San Fernando, estampa es: “soporte no rígido, generalmente papel, al que se ha transferido la imagen —línea, forma, mancha, color— contenida en una matriz trabajada previamente mediante alguno de los procedimientos de arte gráfico” (28). La cromolitografía según el *DLE* es el “Arte de litografiar con varios colores, los cuales se obtienen por impresiones sucesivas”.

¹⁰⁸ El Museo Nacional del Romanticismo (Madrid) exhibe una colección de estampas del siglo XIX que es muy ilustrativa del arte de la época. La aparición de la litografía supone una revolución en el campo de la imprenta y el grabado. “El cromo, cuyo nombre deriva de la palabra cromolitografía, es uno de los resultados de la revolución técnica de las artes gráficas de mediados del siglo XIX. Es una innovación que consiste en litografiar con varios colores obtenidos por impresiones sucesivas, lo cual permitió la reproducción seriada de colecciones de estampas, vinculadas al consumismo, ya que los cromos se regalaban una vez adquirido un determinado producto. Desde un punto de vista histórico artístico, los cromos antiguos son piezas de las artes gráficas que nos aportan no solo una estética e iconografía en diferentes estilos artísticos, sino que su dimensión se amplía a componentes literarios, sociológicos o de amplias áreas del conocimiento, según su temática”. (Pérez López 2021, 50)

Tanto las estampas como los cromos son objetos del tiempo histórico en el que se ambienta *Doña Rosita*, con lo cual García Lorca estaría señalando una estética de época. No obstante, puede que la propuesta de dividir estas obras en estampas fuera más compleja que la simple evocación de un cierto costumbrismo del XIX. Así lo defiende Mario Hernández: “*Doña Rosita la soltera* fue concebida bajo una impronta plástica, costumbrista y cromática: ‘estampa’ equivale a grabado, pero traslaticiamente, a representación que evoca un pasado [...] lo realizado en un acto teatral” (278). Sin embargo, la versión final de *Doña Rosita* descarta estos términos: estampas y cromos; y adopta la terminología dramática clásica dividiendo la obra en tres actos. Del mismo modo, desecha la expresión *comedia poemática* que aparece en uno de los autógrafos. Es probable que en aquellos años 20 tuviera en mente hacer una comedia (por cierto, que *El Maleficio de la mariposa* también lleva el subtítulo de “comedia poemática”) pero, con los años, esa comedia inicial se transformó, como él mismo indica en entrevistas antes reseñadas, en un drama en toda regla. Lo que sí permanece en el subtítulo es la referencia a su naturaleza poemática, y su explicación del tono lírico de la obra con la palabra *poema*, más aún, *poema granadino: Poema granadino del novecientos dividido en varios jardines con escenas de canto y de baile*.

Otra propuesta de división fueron los jardines. No aclara con certeza si los jardines equivalen a actos, lo cual no tendría sentido porque el texto de la obra dice Acto I, Acto II y Acto III, o si se refiere a una división simbólica. Sus declaraciones a la prensa inducían al error. Por ejemplo, en una ocasión dijo que era un drama dividido en cuatro jardines, lo que hacía pensar en una estructura teatral dividida en jardines en vez de actos,

tal y como había hecho en *Mariana Pineda* con las estampas. Martínez Cuitiño da cuenta de esta confusión entre los jardines y los actos de la obra: “Lorca no concreta su concepto del jardín. La primera dificultad con la que tropezamos es la división en jardines... Si el autor pensó en jardín-acto como identificables ¿por qué apunta “varios” y no tres? ¿Cuándo mencionaba cuatro jardines, pensaba dividirla en cuatro actos?” (29).

En cuanto a los personajes, de todos los que apunta en las notas autógrafas que pueden relacionarse con *Doña Rosita* solo pervive el nombre de Doña Rosita. El resto del elenco de personajes de la versión definitiva de 1935 tienen nombres genéricos: Ama, Tía, Tío, las Manolas, etc. Curiosamente, los únicos personajes a los que les concede nombre propio son personajes también solteros: Don Martín (el solterón), Caridad, Amor y Clemencia (tres solteronas); el Señor X (amigo del tío y solterón pretendiente de Rosita), las Ayolas.

Las acotaciones de la versión de 1935 mantienen algunos elementos que aparecían en los autógrafos: el jardín, el carmen y la sala baja. Sin embargo, incorpora un elemento nuevo esencial en el argumento de la obra: el invernadero.

En conclusión: Rosita sale definitivamente de Granada en el año 1924 para regresar en el verano de 1935. A partir de este momento, empieza un viaje que le va a obligar a abrirse —en contra de su tendencia natural— al encuentro y acogida de nuevos elementos, personajes y símbolos que permiten a su autor expresar con mayor hondura y densidad las distintas capas y texturas que componen este *poema granadino del novecientos*. Y, de esta manera, Rosita va incorporando un cuento maravilloso, un carmen granadino, un jardín acristalado (el invernadero del Tío), un poema sobre una

rosa que cambia de color en un solo día, dos intertextos: *La hija de Jefté* y *Las ruinas de Palmira*, del Conde de Volney, recuerdos personales, y su Granada, siempre Granada.

3. El misterio del autógrafo de *Doña Rosita*. La odisea de la publicación de *Doña Rosita la soltera* en España

El texto completo de *Doña Rosita la soltera* (no sabemos si el manuscrito autógrafo o más probablemente, una copia mecanografiada) llegó a Guillermo de Torre quien publicó las *Obras completas* de Federico a partir del año 1938 en Buenos Aires en la editorial Losada.

En el prólogo a la primera edición a las obras completas, en julio de 1938, Guillermo de Torre incluye un perfil biográfico que lleva por título: “Federico García Lorca. Síntesis de su vida y de su obra” y en ella hace un repaso de los hitos más significativos de su trayectoria. En esta reseña incluye una nota en la que agradece el acceso a los textos dramáticos de García Lorca:

Quede aquí registrado el cordial agradecimiento de los editores, extensivo asimismo a Margarita Xirgu, Irene Polo y Miguel Ortín, quienes nos han facilitado las únicas copias auténticas de los manuscritos dramáticos de García Lorca con los últimos retoques del autor. (Buenos Aires, julio de 1938) (401-3)

En esta nota no explicita el nombre de ninguna de las obras de teatro que le hacen llegar. No obstante, puesto que en 1938 publica la primera edición de *Doña Rosita la*

soltera junto a *Mariana Pineda* (última y primera obra de teatro respectivamente que estrena en vida Lorca con Margarita Xirgu) en su volumen V, podríamos suponer que estas dos obras estarían incluidas en las que esta o su secretaria Irene Polo le entregó a Guillermo de Torre.

Durante la dictadura de Franco, hasta 1954, la obra de Lorca circulaba con dificultad en España. Se sucedieron varios intentos de publicar *Doña Rosita la soltera* durante los años 40. Y así, por ejemplo, el Archivo General de la Administración conserva una solicitud de Juan Guerrero Ruiz, en nombre de Editorial Hispánica, quien, el 28 de noviembre de 1944, pedía permiso para la “circulación y venta de quinientos ejemplares recibidos, como parte de una remesa de 1500 ejemplares que nos proponemos importar” de la edición argentina de Losada de *Doña Rosita la soltera*” (Aguilera Sastre 19-20). El poeta Leopoldo Panero, censor del régimen, redactó el informe favorable a su importación. Su informe salió el 12 de diciembre de 1944, exactamente nueve años después del estreno en Barcelona, y en él señala: “Poema dramático en tres actos, de ambiente granadino. La acción transcurre a principios de siglo y el desarrollo es puramente lírico. No ofrece en ningún momento materia censurable” (21). Después de haber recibido este informe favorable, el 5 de enero de 1945, el editor formuló una nueva solicitud en la que pedía la distribución en España de las *Obras completas* de García Lorca en siete volúmenes, con el prólogo de Guillermo de Torre, “y atendiendo a las reiteradas demandas del público, se propone la importación de 500 ejemplares de dichas obras” (20). El 31 de enero de 1945 se habla de editar la obra en España, pero:

según la información obtenida no se hace posible la edición en España de dichas obras, por tener concedidos los derechos exclusivos la citada Editorial para todos los países de habla española, incluida España, y por lo tanto, mientras duren tales circunstancias, la única posibilidad de que el público español pueda adquirir las producciones del poeta García Lorca es importar la edición argentina, cuya permiso tenemos solicitado” (Aguilera Sastre 20).¹⁰⁹

El informe del censor, Leopoldo Panero, proponía su autorización, pues consideraba que no atacaba a la moral ni al régimen y que tenía valor literario y documental.

¹⁰⁹ Leopoldo Panero argumentaba así su valoración: “Tomo Primero de las Obras Completas de F. García Lorca. Incluye *Bodas de sangre*, *Amor de don Perlimplín* y *Retablillo de don Cristóbal*. Va precedida por un prólogo biográfico-crítico de Guillermo de Torre, en que se alude directamente a la muerte de García Lorca. También se hace en él mención (págs. 10 y 15) a su amistad con Don Fernando de los Ríos. La alusión a su muerte figura en la página 17. En *El Retablillo de Don Cristóbal* (208) se hace una alusión de carácter político-jocoso. Este último entremés está escrito en un lenguaje desenfadado y popular, que el autor explica y justifica en un breve prologuillo. Aparte las incidencias hechas más arriba, el volumen posee las características propias de la obra lorquiana y notable valor literario y poético, no ofreciendo por lo demás materia censurable” (AGA, expediente 206-45, caja 21/07563). Citado en Aguilera Sastre 20.

También a Manuel Aguilar se le autorizó importar *Doña Rosita la soltera*, 50 ejemplares en 1945 y otros 50 en 1949 (Aguilera Sastre 21). La obra sería incluida en la primera edición de la *Obras completas* de Aguilar, a cargo de Arturo del Hoyo en 1954, con prólogo de Jorge Guillén y epílogo de Vicente Aleixandre.

La autorización para su representación en el teatro no sería tan inmediata. Los censores reconocían que la obra no tenía peligros ni atacaba la moral del régimen, pero no concedían. El escritor Tomás Borrás quiso llevar *Doña Rosita la soltera* al escenario y el 16 de octubre de 1943 solicitó autorización para representar la obra en el teatro que dirigía, el Teatro Lara, el 19 de noviembre de 1944. El censor, Gumersindo Montes Agudo, consideró que “la idea teatral se sirve con decoro y finura” y, en su valoración general señalaba que, “aparte de la consideración en que se incluya la obra total del autor, si enjuicamos prescindiendo de su nombre y de su significación, la obra no ofrece el menor reparo”, y que “en mi opinión debemos dar sensación de que estamos por encima de pasiones y malos recuerdos y que no confundimos el recelo político con el amargor de una crítica insensata, o la negación sistemática de valores que no fueron nuestros” (citado en Aguilera Sastre 27; Santos Sánchez 2009, 116). Sorprendentemente, a pesar del informe favorable se prohibió su representación. Sin embargo, Borrás recibió una nota firmada de David Jato el 7 de septiembre de 1944, que hacía referencia a la solicitud del 16 de octubre del año anterior, parecía anular la resolución y decía “autorizar” la representación de *Doña Rosita* en el Teatro Lara. De hecho, ésta debía de ser la “obra original de García Lorca” que iba a ofrecerse en tercer lugar en el repertorio previsto para la temporada 1944-45, aunque poco después se hablaba de “una comedia inédita” (*¿La*

casa de Bernarda Alba, tal vez?) y, finalmente, se anunció como “estreno” para el día 6 de marzo de 1945. Aunque carecía de autorización parece que hubo una representación prohibida de *Doña Rosita la soltera* (Aguilera Sastre 28).

La casa de Bernarda de Alba, que parecía tener mayores problemas de censura, sí se estrenaría. El 20 de marzo de 1950 el grupo la Carátula estrenó la obra a cargo de José Gordón y José María de Quinto (Quinto 1986, 25-28). El estreno de la obra había tenido lugar en Buenos Aires en 1945 de la mano de la compañía de Margarita Xirgu, quien hizo el papel de Bernarda. En 1964 se volvió a representar en España, en el Teatro Goya bajo la dirección de José Antonio Bardem con decorados de Antonio Saura (Huerta Calvo et al. 2019, 632-34).

Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores tuvo que esperar su reestreno oficial en España hasta el año 1980 con la compañía del Centro Dramático Nacional, a cargo ese año, entre otros, de Núria Espert y bajo la dirección de Jorge Lavelli como se ha comentado anteriormente.

4. 1924: “El cuento maravilloso” de la *rosa mutabile* y otras leyendas

La vida y la obra *Doña Rosita la soltera* se articulan entorno al romance que recita el Tío en el Acto I y que sirve de *leitmotiv* de la obra:

Cuando se abre en la mañana,

roja como sangre está.

.....

Cuando en las ramas empiezan
 los pájaros a cantar
 y se desmaya la tarde
 en las violetas del mar,
 se pone blanca, con blanco
 de una mejilla de sal.
 Y cuando toca la noche

 en la raya de lo oscuro,
 se comienza a deshojar. (75-6)

Este poema se inspira en un ejemplar floral auténtico: la rosa *mutabilis*, de cuya existencia y particularidad le habló un amigo de la Residencia de Estudiantes, el artista José Moreno Villa. García Lorca cuenta en una entrevista con Felipe Morales cómo surgió la idea de vincular *Doña Rosita* con la flor que él llama “rosa mutabile”:¹¹⁰

La concebí en el año 1924. Mi amigo Moreno Villa me dijo un día –te voy a contar la historia bonita de la vida de una flor, la *rosa mutabile*, sacada de un libro de rosas del siglo XVIII–. ‘Venga’. ‘Había una vez una rosa...’
 Y cuando acabó el *cuento maravilloso* de la rosa yo tenía hecha mi

¹¹⁰ Felipe Morales entrevista a Federico García Lorca para *La Voz*, abril de 1936 (*Palabra de Lorca* 318).

comedia. Se me apareció terminada, única, imposible de reformar. Y, sin embargo, no la he escrito hasta 1936. (*Palabra de Lorca*, 318)

Curiosamente, Concha Méndez publica en 1935 —año de *Doña Rosita*— una historia para niños, *La rosa y el carbón*, en la que la protagonista es una rosa de invernadero, y le dedica el libro a Moreno Villa. ¿Quién sabe si aquella historia de rosas e invernaderos fuera compartida en una tertulia a la que asistieron otros artistas? Por su parte, Moreno Villa, en su libro *Vida en claro* (1976) habla de un encuentro no en 1924, sino hacia el año 1933/34, lo cual parece improbable. Lorca y Dalí —al que cita Moreno Villa— ya no tenían relación de amistad en esos años:

Recuerdo que una tarde tomando café en el Palace Hotel con él [Lorca], Dalí y Pepín Bello, les conté mi hallazgo del día: un libro sobre la rosa. Un libro francés de principios del siglo XIX muy sugestivo, con todas las variedades conocidas y los nombres latinos o modernos. Pronto me olvidé de aquello, pero, a los dos años, se presentó con *Doña Rosita la soltera*, y aparecían algunos de los nombres que le dije, entre ellos el de *Rosa mutabilis* que es toda una evocación. Por esto, al estrenarse la obra en Barcelona, le puse un telegrama diciendo: ‘Te felicita cordialmente el abuelo de *Doña Rosita*.’ (120-21)

Mario Hernández corrige esta información al suponer que la conversación debió de tomar lugar años antes, en 1925, época en que Moreno Villa estaba todavía en contacto con amigos de la Residencia como Buñuel, Dalí, Pepín Bello y Sánchez Ventura. Según Margarita Ucelay, en el prólogo a su edición de *Amores de Don*

Perlimplín, la última vez en que estuvieron juntos Dalí y Buñuel en Madrid fue en la primavera de 1926.

Según Daniel Devoto, el testimonio de Moreno Villa parece más preciso en la alusión a la posible fecha del libro de las rosas (1969, 410-11). Lorca habla de un libro de flores del siglo XVIII y Moreno Villa de principios del XIX.¹¹¹ Esta última opción parece más plausible, pues durante el siglo XVIII es difícil encontrar referencias bibliográficas a la *rosa mutabilis*. No obstante, continúa siendo una incógnita el título del libro de las rosas que inspiró la “rosa mutabile” de Lorca.¹¹² Autores como Devoto o Lima han especulado acerca de varios títulos y se decantan por la obra de Auguste Pronville, *Nomenclature raisonnée des espèces, variétés et sous-variétés du genre rosier, observées au jardin royal des plantes* (1818).¹¹³ Mario Hernández también acoge esta opción en su

¹¹¹ La *rosa mutabilis*, *rosa chinensis* fue introducida en los invernaderos europeos a fines del siglo XVIII, primero en Inglaterra y después en Francia. Hay testimonio de su presencia en el Real Botánico de España, pero la fecha es tardía; es en el siglo XIX.

¹¹² “It is already known how difficult it is to indicate Garcia Lorca’s exact sources, since he did his best to hide them, covering his tracks by jumping from one source to another (since he rarely used just one). Undaunted, however, Devoto doggedly tracks prior texts that have left their mark on Lorca’s play” (Cate-Arries 55-56). Ver Fernández Montesinos 16.

¹¹³ “Rosa centifolia, var. *mutabilis*, — Rose unique blanche. — On a donné le nom de *mutabilis* à ce rosier, parce que les pétales extérieurs sont d'un rouge vif, et les

edición de *Doña Rosita* (1998) e incluye una imagen de la lámina del conocido ilustrador de flores del XIX Pierre-Joseph Redouté.¹¹⁴

Lo cierto es que Moreno Villa envió un telegrama a García Lorca cuando estrenó *Doña Rosita la soltera* en la que le decía: “Te felicita el tío de Rosita”. No obstante, además de la discusión acerca del título del libro en el que se basó García Lorca, hay una cuestión esencial acerca de la fisiología de esta rosa. Y así, del mismo modo que Pronville, otros botánicos del XIX identifican dicha flor como única y apuntan como su

intérieurs d'un blanc parfait, mais on cultive depuis long-temps une sous -variété à fleurs entièrement roses; ainsi l'épithète de mutabilis ne convient qu'à la variété blanche, qui dans le fait, est la plus belle. Il serait possible que le rosier unique rose tînt de plus près à l'espèce primitive du centifolia”. (64-65)

¹¹⁴ Redouté editó junto al botánico Claude-Antoine Thory un libro de rosas en el que aluden a la rosa única: “This rose, known as the “Unique Blanche” Rose (rose Unique) has been named *mutabilis*, because the bud, bright red at first, turns, when it opens into a flat white flower; only the five petals remain reddish. It is this metamorphosis that has changed the name of the rose from *Centifolia nivea* (as named by DuPont) to *Centifolia unica* (as named by Mont-de-Courset). Still, it happens that the centre petals sometimes turn rose too, so that the unique hardly ever turns out to be the color that one expects, that is, that of an ordinary *Centifolia*, which is what it is”. (234)

característica más singular el cambio progresivo de color en una sola jornada.¹¹⁵

Específicamente, apuntan la gradación de colores, del blanco al rojo, tal y como hace, por ejemplo, el botánico español, González de Jonte, quien señala en su *Manual de Botánica* (1849):

el *hibiscus mutabilis* es blanco por la mañana, de una rosa pálida al medio día, y de un tinte más encarnado por la tarde, por lo que Rumph le llamó *flos horarius*, y vulgarmente se conoce bajo la denominación de [*rosa del engaño*], porque puesta en un vaso por la mañana, se presenta de distinto

¹¹⁵ Otros manuales de botánica de la época que habría que citar son, por ejemplo, el volumen XIV en los *Annales de la Société d'Horticulture de Paris*, de 1834, en el que señala en relación con la rosa mutabilis: “L’*Hibiscus mutabilis*, dont la fleur est blanche le matin, d’une rose pâle à midi, et d’un rose vif le soir, et s’ils ne finiraient pas par reprendre une teinte plus ou moins vive de leur violet naturel” (139). Habría que citar igualmente de Pierre Boitard, *Manuel complet de L’Amateur de Roses, leur Monographie, leur Histoire et leur Culture* (1836), 188. En el cancionero español encontramos la letrilla de la canción tradicional: “Eres alta y delgada” tiene esta estrofa que habla de una flor que cambia de color: “Eres como la rosa / de Alejandriá, / morená saladá, / de Alejandriá, / colorada de noche, / blanca de día, / morená saladá, / blanca de día”.

color por la tarde si bien este último fenómeno parece influir como causa auxiliar el calor del sol, según indica Blanco y Fernández. (386)¹¹⁶

Lorca asigna a la flor del invernadero del Tío otra particularidad ligada a su calificativo, identidad y género. La mayoría de los libros de botánica —y así la declaración de Moreno Villa— hablan de *rosa mutabilis* usando la declinación femenina/masculina en latín; Lorca emplea la declinación neutra, y así transforma el *mutabilis* en *mutabile*. La *rosita* de Lorca es, por tanto, singular, por su idiosincrasia fisiológica única; por su procedencia bibliográfica incierta; y por el género que le asigna (*mutabile* en vez de *mutabilis*), siendo la rosa, una rosa neutra y susceptible de cambio. De esta manera la hace más cercana también a un proyecto anterior, la *Rosa mudable*, sobre el que ha escrito Laffranque (1986). Si Lorca realmente se inspiró en un libro de botánica, bien fuera de principios del XVIII o del XIX, de lo que no cabe duda es que aparentemente pasó por alto la principal característica idiosincrática de la flor: su transición temporal del blanco al carmesí. Carlos Feal, por ejemplo, también advierte la

¹¹⁶ Al *hibiscus mutabilis* también se le conoce como *rosa confederata*. Sin embargo, no es una rosa, sino que pertenece a la familia de las malvaceas. La *rosa mutabilis* que es el ejemplar que cultiva el Tío de Rosita, es de la familia de las rosas. Son entonces dos especies de flores distintas. Sin embargo, y curiosamente ambos tipos de flores comparten la gradación progresiva de colores, del blanco/beige al rojo/granate. Ambas toman el color rojo con la edad (Ver *Enciclopedia de plantas y flores. The Royal Horticultural Society* 187 y 584).

sorpresa que le causó encontrar dicha incoherencia. En un libro de botánica de Austin (*The Rose*), “su color cambiaba, desde luego,

pero no del modo indicado por Lorca: amarilla cuando se abría, pasaba luego al color rosa y, finalmente, al carmesí (*crimson*). Más aún, otro libro (otra novedad), *The Ultimate Rose Book* por Stirling Macoboy, ofrecía la misma descripción. Ahí, querido Federico o Moreno Villa, nos habíais informado mal! ‘Cuando se abre en la mañana / roja como sangre está’, escribe el poeta (*OC*, Acto I, 1266 y 1284). No, no: roja como sangre en la última fase de su vida. (2010, 214)

Cabría entonces preguntarse qué buscaría comunicar Lorca con este cambio.

Decía en una entrevista: “El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana” (*Palabra de Lorca* 317) y el personaje de Rosita aparece, en este sentido, como una encarnación de la particular versión que compone el Tío sobre la *rosa mutabile*. Es una versión que parece tener una mayor conexión con la tradición literaria del *collige, virgo, rosas*, que con los manuales de botánica. Señala Richter a este respecto:

Lorca’s use of the rose motif ruptures with the botany manuals of the nineteenth century that sought to affix meaning to flowers. Those volumes, according to Maria Pao, ‘hold claim to authority, and pursue classification and taxonomy.’ (Richter 330)

5. 1926 -1927

La historia de una rosa que cambia de color en una sola jornada solo la encontramos en *Doña Rosita*. Sin embargo, el nombre de esa flor, rosa mudable, tan sugerente, aparece en un boceto dramático inédito que saca a la luz Marie Laffranque junto a otras obras de teatro inacabadas del poeta en un volumen titulado *Teatro inconcluso* (1987). Laffranque señala 1926 como fecha aproximada de la escritura del boceto. Es un texto teatral muy breve, son notas en realidad, pero da algunas pistas sobre los intereses estéticos y temáticos de García Lorca en ese momento. En el boceto apunta el nombre de personajes como: Hombre 1, Hombre 2, Elena. Con el nombre de estos personajes apunta rasgos y diálogos que resuenan por ejemplo en una obra posterior como es *El público* (1930-36). En *Rosa mudable* aparece el personaje-símbolo del niño muerto, que no está explícitamente en *Doña Rosita*, pero sí en *Así que pasen cinco años* (1931), en *Poeta en Nueva York*, en algunos poemas como “El romance de la luna, luna” (1928) la “Gacela del niño muerto” (1932-35), o en la “Casida del herido por el agua”. Un niño (aunque muy vivo) es uno de los personajes principales en *Los sueños de mi prima Aurelia* (1935) y representa el mismo Federico.

Doña Rosita no parece conectar con el proyecto *Rosa mudable* más allá de la mera referencia del título. En este sentido, es excepcional la propuesta de Pablo Remón, quien, en su *Doña Rosita, anotada*, termina con una referencia explícita a aquel proyecto que quedó en un cajón de la Huerta de San Vicente. La alusión a la nieve y al frío que

envuelve el ambiente de partida del viejo carmen de el Albaicín y la desesperanza del niño muerto forma parte del colofón de la obra de Remón.

En el año 1927 García Lorca estrena *Mariana Pineda* en el teatro Goya con la compañía de Margarita Xirgu. Un sueño hecho realidad para el granadino, por una parte, porque iniciaba la colaboración con una actriz a la que admiraba profundamente desde que la vio representar *Medea* en Granada en el año 1915; por otra, porque este estreno (aunque con dificultades por razones políticas y burocráticas) recibió buenas críticas y ello le ayudó a desquitarse del fracaso que supuso su primer estreno teatral *El maleficio de la mariposa*¹¹⁷ y recuperar la confianza en su talento como dramaturgo; era también una obra muy especial para él;¹¹⁸ y, por último, porque fue una ocasión de colaboración con su “amigo y compañero inseparable”¹¹⁹ de la Residencia, Salvador Dalí, quien hizo los decorados del estreno en Barcelona.¹²⁰ En 1927 Lorca había estado visitando a la

¹¹⁷ Sobre esta obra, Soria Olmedo, *Obras completas, II. Teatro*, XXXII-XXXVI.

¹¹⁸ Una anécdota personal que cuenta Alfredo La Guardia sobre la estancia en Federico en Argentina fue la frustración que sintió el dramaturgo cuando se dio cuenta que una representación de *Mariana Pineda* no tendría el éxito que otras obras suyas representadas en el país (*Bodas de sangre* o *La zapatera prodigiosa*) habían tenido.

¹¹⁹ Carta a Melchor Fernández Almagro, Granada, finales de enero, 1926, EC 318.

¹²⁰ “*Los putrefactos*” de Dalí y Lorca: *Historia y antología de un libro que no pudo ser*. A él le escribe ese año la “Oda a Salvador Dalí” (1926), en ella, aparece el símbolo de la rosa con su propia semántica (A. Anderson 2021, 8). Federico emplea este

familia Dalí en Cadaqués. García Lorca había hecho amistad con la hermana del pintor, Ana María. Con ella mantuvo correspondencia. En una de las cartas que Federico le envió le habla de las solteras granadinas, muy a propósito del tema de nuestra tesis. En el cuarto capítulo vamos a hablar de esta carta. Pero ahora nos gustaría destacar que en este año 1927 dos temas seguían rondándole: Granada y sus solteras. Sobre las solteras de Granada volverá a escribir en el año 1932, en su “Elegía a María Blanchard” en un tono similar a como las nombra en esa carta a Ana María. Sobre ello también volveremos en el capítulo cuarto.

Siguiendo con el tema de Granada, en octubre de ese mismo año, 1926, el Ateneo de Granada había organizado un homenaje al poeta barroco y discípulo de Góngora, Pedro Soto de Rojas. García Lorca participó activa y entusiastamente en dicho evento con la conferencia “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. (Un poeta gongorino del s. XVII)”. Trabajar sobre el poema de Soto de Rojas fue una oportunidad para reflexionar sobre la idiosincrasia de su ciudad y de sus gentes. Su conferencia empieza con la frase memorable “Granada ama lo diminuto”. En el anterior capítulo hemos relacionado este texto con el uso de los diminutivos en *Doña Rosita*. Su reflexión sobre Granada seguirá y dará lugar a otra conferencia, la emotiva “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”, que escribe en 1933 y que recita en diversos lugares, incluyendo una velada con la compañía de Xirgu y otros amigos de Barcelona durante el

símbolo a lo largo de toda su obra y una de sus características es su carácter polisémico, su rosa es rosa mudable, que cambia, de color, de género y de significado.

período de representación de *Doña Rosita la soltera* como hemos descrito anteriormente. Estas dos conferencias son sendas oportunidades de pensar sobre el tema de Granada de una manera objetiva y honda. Esta aproximación intelectual a un tema que pervive en su imaginario a lo largo del tiempo contribuye, sin duda, a enriquecer la escritura de *Doña Rosita*. La Granada de *Doña Rosita* es la de 1900, una Granada que se está reencontrando con sus raíces árabes y con sus símbolos más visibles: su Albaicín y su Alhambra. El arabismo se mezcla con la cursilería (y aquí comprobamos la nostalgia de la que habla Noël Valis), con el cambio del siglo, de época, con las resonancias del *art nouveau*, ese “arte comestible” que hemos revisado anteriormente. Y, a todo ello, se le une un elemento sorprendente...

6. El invernadero

La obra abre con una acotación que dice: “*Habitación con salida al invernadero*” (69). La referencia a este lugar no aparecía en los autógrafos; es una incorporación posterior. El invernadero es el espacio masculino en la casa de Rosita, donde el *horticultor*, el Tío de Rosita, disfruta cultivando especies exóticas de flores como eléboros, fucsias o crisantemos (69-71) y también cultiva “una rosa que nunca has visto; una sorpresa que te tengo preparada [...] los botánicos la llaman *rosa mutabile*, que quiere decir mudable, que cambia...” (75). La palabra ‘invernadero’ aparece en tres ocasiones en la obra de García Lorca: en “El paseo de Buster Keaton” (1928), en la conferencia: “Charla sobre teatro” (1935) y, por último, en *Doña Rosita*. Las tres

menciones al invernadero están conectadas con las rosas. Y en las tres el invernadero va a tener un significado negativo. En “El paseo de Buster Keaton” dice:¹²¹

([...] *Los habitantes de esta urbe ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío. A lo lejos brilla Filadelfia*). (TC 181)

El sentido de “las rosas de los invernaderos” lo entendemos completamente cuando leemos textos posteriores de García Lorca en los que la rosa de invernadero adquiere un sentido ciertamente negativo. En la “Charla de teatro” que en el capítulo

¹²¹ Esta obra es un texto dramático breve y experimental. García Lorca le puso inicialmente el título *Diálogo de la bicicleta de Filadelfia* (julio de 1925). Posteriormente le pondría otro título, *El paseo de Buster Keaton*, para publicarlo en abril de 1928 en la revista granadina *Gallo*. Miguel García Posada recopiló este texto junto a otros textos breves y experimentales y los agrupó bajo el nombre *Diálogos* (Ver Rojas Yedra 168-69). En palabras de García Posada: “el proyecto de Lorca era el de escribir un libro de diálogos. El género estaba en boga en la época” (1992, 22). No obstante, el diálogo lorquiano es “susceptible de ser perfectamente leído como un guión cinematográfico, basado en el intercambio de frases ágiles y escuetas y en unas acotaciones que explícitamente incluyen notas de técnica cinematográfica”. (Villanueva 2008, 192)

primero hemos señalado que leyó en febrero de 1935 después de la representación de

Yerma dice:

Los teatros están llenos de *engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero*, [cursiva añadida] y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes; pero el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido. (*De viva voz* 354)

Las rosas de invernadero están asociadas entonces a lo inauténtico y superficial. Tienen una conexión semántica con las “rosas de papel” que coronan a las gitanas de su poema “Danza en el huerto de Peteneras” del *Poema del cante jondo* (OC 545) o a las “flores de trapo” de su poema “Suicidio” contenido en *Canciones* (1921-24) (OC 610). Estas son flores no naturales asociadas a lo que está muerto, a lo artificial, a lo estéril. Nos hacen pensar también en un comentario de Lorca sobre la diferencia entre la copla auténtica del cante jondo y la copla que no lo es: “Nuestro pueblo canta coplas de Melchor del Palau, de Salvador Rueda, de Ventura Ruiz Aguilera, de Manuel Machado y de otros, pero ¡qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el

pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural!” (*Conferencias* I, 71).¹²²

En “Charla sobre teatro” aparece la referencia a las ‘sirenas’, figuras mitológicas unidas a Ulises, esos seres con voces encantadoras que engatusan y hacen perder la conciencia a quien se deja llevar por su música armoniosa, paralelamente a como las “sirenas coronadas con flores de invernadero” engatusan al público burgués. Por otra parte, visualiza la metáfora de un espacio acristalado del que la flor no puede salir, del mismo modo que Rosita no puede salir de su entorno. Esto evoca la imagen del techo de cristal que popularizará el movimiento feminista a partir de la década de los 80.¹²³

Por otra parte, el invernadero tiene una íntima conexión con el contexto histórico en el que está ambientado el drama. El invernadero es un edificio emblemático del modernismo arquitectónico que empezaba a experimentar con las grandes construcciones —los “palacios de cristal— hechos con hierro y vidrio. A modo de ejemplo, las exposiciones universales que se celebran desde mediados del siglo XIX exhibieron grandes invernaderos como muestra de este desarrollo técnico en la arquitectura, tanto en

¹²² “Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz llamado Cante Jondo” García Lorca la escribió en 1922 y la presentó en Cuba, España y Buenos Aires entre los años 1930 y 1933 (Maurer 1984, 44-5).

¹²³ Zimmer 2015: <https://www.wsj.com/articles/the-phrase-glass-ceiling-stretches-back-decades-1428089010>).

Londres (1851),¹²⁴ Barcelona (1884), como en París (1900). Sin embargo, si bien estos edificios eran la encarnación de la nueva era que empezaba a inaugurarse con la revolución industrial y la nueva modernidad, por otra parte, tiene un reverso y una interpretación crítica asociada a un símbolo de la vida superficial, y de la vida artificial de la nueva burguesía decimonónica. Autores como Mallarmé, Zola, Maeterlinck o Baudelaire otorgan una carga semántica ambivalente o negativa al invernadero.¹²⁵ En el poema “Une martyre” dice el autor de *Les fleurs du mal*:

Dans une chambre tiède où, comme en une serre,
 L'air est dangereux et fatal,
 Où des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre
 Exhalent leur soupir final, [...] (200, cursiva añadida).
 (en una tibia cámara, donde el aire malsano
 es como el de un invernadero,
 donde ramos murientes en cristalinos féretros
 exhalan su último suspiro, [...])

En la introducción al libro de poemas *Hothouses (Invernaderos)* de Maurice Maeterlinck (1889), Richard Howard señala que el invernadero conlleva una doble metáfora: por una parte, de libertad y transparencia, pero, por otro, de encierro y

¹²⁴ El Crystal Palace diseñado por Joseph Paxton.

¹²⁵ Ver Suzanne Braswell, “Mallarmé, Huysmans, and the Poetics of Hothouse Blooms”, 69-87.

enclaustramiento (viii). En el caso de la novela *Le curée* (1886) de Zola, uno de los principales aliados de Renée es la naturaleza, simbolizada en esta novela en las plantas del invernadero de la casa de la mujer. Dentro del invernadero se produce una simbiosis entre la mujer y las plantas, asimilando cada una de ellas las propiedades y las capacidades de la otra y detentando las fuerzas destructivas de la antropomorfa bestia devoradora que dominaba el invernadero.

Víctor Hugo, otro “loco de las flores” y los invernaderos, será la excepción, pues adoraba la creación de nuevas flores y tenía vocación de floricultor. Falleció en 1885, el año del primer acto de *Doña Rosita*, y tuvo un sepelio de hombre de Estado. Doña Vicenta Lorca Romero tenía una gran pasión por las novelas de este autor, y Federico y sus hermanos crecieron escuchando en muchas sobremesas lecturas de sus novelas, tal y como aparece en *Los sueños de mi prima Aurelia*. Víctor Hugo vivió durante varios años en una casa en Guernesey donde pasó años de exilio. Una casa que diseñó a su gusto y que tenía un invernadero donde terminó de escribir *Los miserables* (1862).

En la literatura decimonónica europea existen evocaciones de lo femenino a través del simbolismo del invernadero. En ocasiones se alzan voces críticas contra ese reduccionismo. A este respecto, es interesante el trabajo de Lynch, ““Young ladies are delicate plants””: Jane Austen and Greenhouse Romanticism” porque revela la crítica de Jane Austen a una simbología floral asociada a una imagen distorsionada de la mujer contra la que se rebela. Del mismo modo, Emilia Pardo Bazán cita el invernadero en relación con la mujer en el cuento “Madre”: “La hija tenía la enfermiza constitución del padre, y la condesa pasó años de angustia cuidando a su Irene lo mismo que a *planta*

delicada en invernadero” (191, énfasis añadido). Incluso en *La Regenta*, Clarín apunta: “Cuando don Carlos decidió vivir en Loreto todo el año, para hacer economías, Ana le besó en los ojos y en la boca y fue por un día entero la niña expansiva y alegre que había empezado a brotar antes de ser trasplantada al *invernadero* pedagógico de doña Camila” (115, cursiva añadida). En la literatura española el invernadero aparece en ocasiones asociado a lo cursi, como en la obra de Benavente, *Lo cursi*. En el Acto IV: “ROSARIO. [...] Voy a cogerte unas flores del invernadero y... ¡la última moda!, unas ramas de manzano en flor...” (16)

En el arte plástico, las pinturas de la artista *art nouveau* Élisabeth Sonrel, son ilustrativas a este respecto. La artista tiene en particular una imagen, *fleurs de serre* (flores de invernadero), en la que se presenta una mujer joven con un vestido de color rojo, que lleva el cabello recogido, rematado con dos rosas rojas, una a cada lado. Su estilo recuerda el cartel del estreno de *Doña Rosita* que hizo el artista catalán Emilio Grau Sala. Este pintor tiene obras de espacios interiores de época, poblados por flores y mujeres. Además, evoca muy bien la decoración interior de las casas de la alta burguesía española de principios de siglo. Grau Sala ilustró una edición de *Madame Bovary* con dibujos similares a los del cartel de *Doña Rosita*. Hemos visto antes que Juan Gil-Albert

evocaba la comparación entre ambas obras, la Emma de Flaubert y la Rosita de Lorca.

Ambas viven en una casa con un invernadero.¹²⁶

7. 1934-35, una rosa para Rosita o el lenguaje lorquiano de las flores

Un hito clave en el camino que lleva a *Doña Rosita* es el *Diván del Tamarit*, específicamente, su poema “Casida de la rosa”. Las son obras de madurez en su teatro y en su poesía, respectivamente. Las dos comparten la inspiración y la ubicación en Granada, aunque los temas que abordan se diversifican en ambas: entre ellos, el amor, la sexualidad, la poesía, la muerte o la pena. Sin embargo, hay, sobre todo, dos motivos tratados en ambas obras que son especialmente relevantes: la rosa y el lenguaje floral de García Lorca. Las imágenes vegetales y florales— jazmines, magnolias, arrayanes, y rosas, entre otras especies—pueblan sendos textos. Y de entre todas las flores, la imagen de la rosa destaca en ambas. Es la flor central de *Doña Rosita la soltera* y la más explícita en el *Diván*. Es, de hecho, la única flor que da título a un poema: la “Casida de la rosa”.

Desafortunadamente, se desconoce la fecha exacta de su composición. Andrew Anderson la sitúa alrededor de 1934. García Lorca publicó este poema en la revista *Noroeste* en el otoño de 1935 y después de su publicación, lo leyó junto a otros textos en Barcelona el 19

¹²⁶ Es interesante repasar ilustraciones de la época como las que aparecen en revistas como: *La Moda Elegante Ilustrada*:

<https://journals.openedition.org/argonauta/2289#tocto1n4>

de diciembre en 1935 en una velada con la compañía de Margarita Xirgu y otros amigos, como hemos visto en el capítulo primero. Lo que queremos recalcar aquí es que ambas obras están aparentemente enraizadas en la tradición y, sin embargo, en las dos el poeta trasciende esa tradición para dar a luz una nueva creación, una nueva rosa y un nuevo imaginario floral.

El título de la obra expresa con claridad de qué se trata: por un lado, es un *Diván*, que en árabe significa “antología” (del persa, *diwan*); es decir, encontramos en esta obra una colección de poemas que García Lorca divide entre *gacelas* y *casidas*¹²⁷ y, de otro lado, Tamarit, nombre que tiene resonancias familiares, ya que la Huerta del Tamarit pertenecía a la familia de su prima Clotilde García Picossí. Según señala Andrew Anderson, el *Diván del Tamarit* fue:

un libro hecho *ex post facto* porque en realidad es una especie de antología o recopilación, más que un poemario con una serie de textos escritos dentro de un período relativamente corto de tiempo y bajo una inspiración más o menos homogénea. [...] el *Diván* recoge varios poemas compuestos antes de que Lorca se propusiera elaborar un libro con un ‘sabor’ arábigo-andaluz, y también recoge otros poemas destinados originalmente a distintos poemarios, como los malogrados *Tierra y luna* y *Poemas para los muertos*. De hecho, me atrevería a decir que el *Diván* es la colección donde, en un momento dado —alrededor de agosto de 1934,

Lorca finalmente decidió reunir la gran mayoría de los poemas importantes, pero ‘sueltos’ que hubiera compuesto durante los últimos tres años. Y por esta razón, su historia textual es muy complicada. (2016, 6-7)

García Lorca empezaría a trabajar en los poemas arábigo-andaluces a partir del año 1931, cuando escribió los tres primeros: “Gacela de la raíz amarga”, “Casida del sueño al aire libre”, “Casida de las palomas oscuras”. En este momento, sin embargo, no le había asignado estos títulos y quizá tampoco había proyectado que formaran parte de un libro llamado *Diván del Tamarit*. Tres años más tarde, en el viaje de regreso a España desde Buenos Aires en abril de 1934 escribiría cinco poemas más: “Gacela de la muerte oscura”; “Gacela de la huida”; “Casida del herido por el agua”; “Casida del llanto”; y la “Casida de la mano imposible”¹²⁸ (A. Anderson 7). Los poemas restantes serían redactados probablemente en el verano de 1934 y la idea para el poemario tal y como lo conocemos hoy debió de surgir hacia el final del verano de 1934, en Granada (7). El texto completo fue publicado póstumamente. Inicialmente la Universidad de Granada iba a hacerse cargo de su edición y publicación, pero la Guerra Civil paralizó el proyecto. El *Diván del Tamarit* se publicó por primera vez en 1940, aunque no como libro, sino en la *Revista Hispánica Moderna* en Estados Unidos.

¹²⁸ Sobre el significado de “gacela” y de “casida”, ver A. Anderson, 1988. Hay que advertir que, en el momento de su composición, ninguno de los ocho textos aludidos llevaba el vocablo *gacela* o *casida* en su título (A. Anderson 1988, 60-65).

Los poemas del *Diván* están inspirados en parte por una serie de poemas arábigo-andaluces de entre los siglos X-XIII.¹²⁹ A partir de ellos recrea su propia reinterpretación. Un elemento esencial en estos poemas, como hemos avanzado, es el lenguaje floral. Aparecen jazmines, arrayanes, magnolias y rosas. Y a estas flores les asigna su propia semántica. Es decir, que usa las flores metafóricamente, como hacían los poetas árabes, pero evoca una significación basada en su propio modo de mirar y recrear la realidad: “Una vez más el poeta juega con nosotros, pues sabemos el doble sentido que las flores tienen en estos versos, sin embargo, consigue que nos detengamos en el significado metafórico de las mismas y olvidemos la flor en sí” (Merlo 29). En este sentido, García Lorca tiene su propio lenguaje de las flores, más cercano al de Baudelaire y Bataille que al de Florencio Jazmín, o al de Hafiz, como vamos a estudiar en el capítulo cuarto.

En la “Casida de la rosa”, por ejemplo, expresa una realidad misteriosa; la rosa no busca la aurora. Si la rosa es “confín de carne y sueño” en el poema, ¿cómo podría buscarla?:

La rosa
 no buscaba la aurora:
 Casi eterna en su ramo
 buscaba otra cosa.
 La rosa

¹²⁹ Ver el estudio introductorio de Andrew Anderson al *Diván del Tamarit* (14-31); también el de Pepa Merlo (García Lorca 2018, 11-100).

no buscaba ni ciencia ni sombra:

Confín de carne y sueño

buscaba otra cosa.

La rosa

no buscaba la rosa:

inmóvil por el cielo

¡buscaba otra cosa! ('Casida de la rosa,' *Diván del Tamarit* 1988, 243-44)

La rosa de *Doña Rosita la soltera* y la rosa de la “Casida de la rosa” expresan una búsqueda. Comparten el mismo deseo de búsqueda. Ninguna de ellas se conforma con la identidad que otros le asignan.

En 1934 García Lorca había hecho otra interpretación de la rosa y la plasma en el caligrama “Rosa de la muerte”, del que hemos hablado anteriormente. Encontramos entonces entre 1934 y 1935, en la creación de García Lorca, tres artefactos que rondan la rosa: la “Casida de la rosa”; el poema de la rosa mutable de *Doña Rosita la soltera* y el caligrama “Rosa de la muerte. Son tres propuestas en las que la rosa tiene su propio camino y significado, el que le da el poeta. Es probable entonces que la idea de hacer girar el texto dramático entorno al poema de la rosa mutable fuera madurando, e incluso fuera tardía, y encontrara en ese poema su hilo conductor, una rosa esencialmente mutable, que busca ser otra cosa. Qué coincidencia maravillosa que entre los años 1934-1935 emergieran tres poemas dedicados a la rosa, en diálogo y expresando a su vez cada una de ellas su esencia polisémica.

CAPÍTULO CUARTO:
EL PERSONAJE DE LA SOLTERA EN LA OBRA DE GARCÍA LORCA.

1. La soltera

El personaje central sobre el que se articula el argumento de *Doña Rosita la soltera* es —el título no podía ser más claro— una mujer soltera.¹³⁰ Y el subtítulo añade: *Poema granadino del novecientos con escenas de canto y baile*. Es el único drama de García Lorca, con la excepción de *Mariana Pineda*, sobre un personaje histórico, en la que se especifica “un tiempo determinado, ‘mil novecientos,’ (en un lugar igualmente definido, Granada)” (Fernández Cifuentes 220). La obra versa sobre una mujer granadina huérfana que vive en el barrio más castizo de Granada: el Albaicín (desde su casa se oyen las campanas de la antigua iglesia de San Luis; DR 71).

¿Por qué García Lorca escribe sobre una mujer soltera? ¿Forma parte de sus recuerdos de Granada? ¿Qué conexión personal tenía con la figura de la soltera? Así se preguntaba también su amigo Mora Guarnido:

Es muy difícil aclarar [...] por qué misteriosos caminos de la sugerencia ha llegado a impregnarse el alma de Lorca de ese sentimiento compasivo hacia la mujer sacrificada, si no se coloca la vía directa de acceso de ella en la cordialísima e íntima identificación del poeta con su madre [...] No

¹³⁰ Observa Emilio de Miguel que los títulos de García Lorca, no pueden ser más explícitos ni más condensados en cuanto a la relación con su contenido (2015, 9-10).

sería raro que esta corriente emocional fuese transmitida al hijo, con el que la unía un vínculo de mutua comprensión entrañable, y que el poeta acrecentase posteriormente su caudal de motivos semejantes con el fruto de su propia experiencia. (170-1)

La explicación de su amigo Mora Guarnido se basa en la propia personalidad del poeta:

Para el poeta, la vida granadina, en el doble ámbito de Granada y la Vega, la ciudad y los pueblos, no tenía secretos. Su simpatía personal [...] le llevaba a penetrar fácilmente hasta lo más oculto de las almas [...] y le llevaba a captar de inmediato el recóndito motivo de la ‘seriedad’ y la ‘tristeza’ que caracteriza a la mujer granadina cuando se la observa de fondo. (171)

En este capítulo vamos a rastrear el origen del interés de Federico por este tipo humano,¹³¹ e indagar en el porqué de su aparición a lo largo de su obra, no solo en teatro sino también en poemas, cartas, conferencias, o incluso en las primeras páginas que escribiera.

El *Diccionario de la lengua española (DLE)* señala que ‘soltera’ es una mujer que no está casada. También significa “suelto/a, libre”. El *DLE* también incluye el vocablo

¹³¹ Su interés por el friso de mujeres solitarias y desventuradas es muy temprano. Esa “piedad” por las señoritas de provincias ya está presente desde las prosas juveniles y del *Libro de poemas* (García-Posada, *Obras completas*, volumen II, 868; Eutimio Martín *Antología comentada* 228).

‘solterón/ona’: “dicho de una persona entrada en años y que no se ha casado”. El empleo del sufijo apreciativo-ona¹³² sí indica una nota valorativa, despectiva. En otros idiomas existe igualmente una distinción entre soltero/a y el equivalente a solterón/ona. En el *Oxford English Dictionary* encontramos, por una parte, la palabra *single*: “An unmarried or unaccompanied man or woman; a person living alone” y, por otra: *spinster*: “A woman still unmarried woman, esp. one beyond the usual age for marriage, an old maid”. El *Oxford American Dictionary* añade como comentario a ‘spinster’:

usage: The development of the word spinster is a good example of the way in which a word acquires strong connotations to the extent that it can no longer be used in a neutral sense. From the 17th century the word was appended to names as the official legal description of an unmarried woman: Elizabeth Harris of London, Spinster. This type of use survives today in some legal and religious contexts. In modern everyday English, however, spinster cannot be used to mean simply ‘unmarried woman’; it is now always a derogatory term, referring or alluding to a stereotype of an older woman who is unmarried, childless, prissy, and repressed. (1438)

Precisamente, el título de la obra fue traducido al inglés como: *Doña Rosita, the Spinster*, que añade un ligero matiz despreciativo. En su primera edición en francés el título es: *Doña Rosita, la célibataire, ou le langage des fleurs*, y con ese título se incluye en el volumen IV de las *Œuvres complètes* de Gallimard (1953) que estuvo a cargo de

¹³² Sobre los sufijos -ón, -ona, ver <https://dle.rae.es/-ón>

Marcelle Auclair, amiga del poeta, con la colaboración de Jean Prévost, Michel Prévost y Paul Lorenz. Sin embargo, en la edición de la Bibliothèque de la Pléiade André Belamich cambia el título a *Doña Rosita la vieille fille ou Le langage des fleurs. Poème grenadin des années 1900, divisé en plusieurs jardins, avec scènes de danses et chansons* y en 2021 ha salido una nueva traducción a cargo de Albert Bensoussan para Gallimard que la traduce como: *Doña Rosita, l'esseulée*, que significa: la solitaria. Incide en el origen etimológico del término 'soltera' que procede de la palabra latina: *solitarius*. Así vemos que, mientras la versión inglesa achica un tanto a Rosita, la solterona, esta traducción francesa, por el contrario, la re-densifica porque la palabra solitario/a tiene una implicación semántica y existencial más compleja. Una persona soltera es una persona que no ha contraído matrimonio, pero no necesariamente implica estar solo/a. Sin embargo, una persona solitaria vive en una soledad que a veces es una soledad real, ausencia de otras personas, y otras es una soledad interior. En ocasiones será una soledad impuesta, otras, deseada. El *DLE* define la palabra "solitario" como: "Retirado, que ama la soledad o vive en ella". La traducción italiana desde la primera edición de Albertina Baldo (1943) da el título de: *Donna Rosita, nubile*. 'Nubile' significa soltera. No existe una traducción italiana de la obra con la palabra 'zitella,' que equivaldría a la palabra solterona: "Donna matura nubile rimanere z.; in senso scherzo spreg., donna dal carattere acido e irritabile: sei una vecchia zitella". Es decir, mujer de carácter ácido e irritable. En español hay dos palabras para referirse a una persona que no se ha casado: soltera y solterona. García Lorca elige la palabra soltera para designar a su protagonista, y el título

de la obra perduró en su imaginación desde que en 1922 lo escribiera en el reverso de aquella cuartilla en la que escribía el poema “Las gentes iban”.

2. La soltera a fines del XIX

Tanto en el período de los años 20 y 30 en los que García Lorca desarrolla su obra como en la época en la que ambienta *Doña Rosita*, había un gran número de solteras en España. Si examinamos estudios demográficos del siglo XIX y XX comprobamos que la proporción de mujeres solteras es elevada y así, por ejemplo, leemos:

Las generaciones femeninas nacidas en España entre 1870 y 1930 redujeron progresivamente su descendencia, pero también su nupcialidad, lo que quedó reflejado en un continuo aumento de las proporciones de mujeres solteras por distintas edades en los censos de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. En el grupo de 21 a 25 años de edad, la proporción de solteras aumentó desde un 52% en el censo de 1887 a un 71% en el de 1950. Estos porcentajes correspondían a las generaciones nacidas en 1862-1866 y 1925-1929, respectivamente. En todas las generaciones comprendidas entre aquellas dos (de 1862 a 1929) la proporción de solteras al final de la vida fértil (a los 46-50 años) fue siempre superior al 10% y en las generaciones nacidas hacia 1910, más afectadas en una edad crítica por la Guerra Civil, esta proporción superó el 15%. Estas proporciones indican que la edad media del primer matrimonio

de las mujeres se retrasó a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, y que en algunas generaciones este retraso implicó un aumento también del celibato definitivo. (*Estadísticas históricas de España Siglos XIX-XX*)¹³³

La soltería femenina, era, por tanto, un fenómeno habitual, y lo sigue siendo en la actualidad. Y, sin embargo, a pesar de ser una realidad ampliamente visible y extendida en la vida social, en el pasado no se entendía ni se aceptaba. Había un cierto “horror a la soltería” como expresaba Concepción Gimeno de Flaquer en su *En el salón y en el tocador: vida social, cortesía, arte de ser agradable, belleza moral y física, elegancia y coquetería* (1899):

Mi horror a la soltería o al solterismo, me hace encontrar muy sabia aquella costumbre de los asirios, que consistía en celebrar anualmente una especie de venta de todas las mujeres casaderas; las hermosas se casaban con el que más dinero ofrecía, y este dinero servía para dotar a las feas: con tal sistema no habría solteronas. (38)

Ángel Ganivet —autor leído y muy admirado por García Lorca— también elaboró una idea para acabar con la soltería femenina en su ciudad, en el capítulo de *El libro de Granada* “El alma de las calles”, que dedica “A las mujeres granadinas (en

¹³³ Ver https://www.fbbva.es/wp-content/uploads/2017/05/dat/DE_2006_estadisticas_historicas.pdf

particular a las solteras sin novio)” (107).¹³⁴ Allí proponía organizar semanalmente una feria matinal: el “día de las flores”, destinado a las mujeres. Sería una forma de “alcahuetería filantrópica” (111) que sacaría a las muchachas de sus casas, y multiplicaría así las posibilidades de salir del encierro doméstico y encontrar el amor: “La penuria matrimonial que padecemos nos obliga a abrazar la causa de la pobre juventud que se consume en la tristeza de los amores imaginarios. Y ahora concluyo extendiendo la mano y pidiendo como los mendigos: —Para las niñas que no se casan, ¡una limosnica de flores y de amor!” (111-2).

Y a estas muchachas que no se casaban hasta se les reprochaba el quedarse solteras. Un ejemplo de ello lo encontramos en la prensa de la época como este de Gaspar Julio Pérez, quien decía en el artículo: “Unas ruinas respetables” en el periódico *El comercio* del día 13 de marzo 1896:

La solterona, ha rechazado el amor a lo largo de su vida, y hoy se sacrificaría, de mentirijillas, por cualquier Romeo de circunstancias. Ha visto cómo escapa su hermosura, cómo se hace jamona, cómo huyen uno a uno sus encantos, cómo, en fin, la fortuna le vuelve la espalda, y no se queja.

134

La soltería, en lo que concernía a la mujer, podía llegar a ser un estigma. Y es que desde tiempos inmemoriales su destino natural era el matrimonio y la reproducción; así que, cuando no lo alcanzaba se interpretaba como un fracaso vital o un desvío de la naturaleza, sobre todo, cuando ser soltera formaba parte de la voluntad intrínseca de una mujer.¹³⁵ Pero, paradójicamente el contrato matrimonial lejos de liberar y ensanchar a la mujer a nivel legal restringía sus derechos porque la sometían al poder del cónyuge varón. Era tan arcaico el sistema legal familiar que el régimen jurídico español de la familia todavía en el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX seguía ampliamente el modelo del derecho de familia romano. Ejemplos de ello se muestran en el Código de Comercio (1885), el Penal (1870) y el Civil (1889).¹³⁶ El Código civil reconoce al varón como el cabeza de familia, el sujeto responsable de toma de decisiones, el legítimo propietario de los bienes conyugales y quien ostenta la capacidad para establecer negocios y contratos. Los artículos 56 a 66 del antiguo texto legal de 1889 que establece: “los derechos y obligaciones de los cónyuges en el matrimonio”, señala, entre otras cosas, por ejemplo, en su art. 57: “El marido debe proteger a la mujer, y ésta obedecer al marido”. O en el art. 59 sentencia: “el marido es el administrador de los bienes de la sociedad conyugal.” En relación con los hijos, la *patria potestad* correspondía al varón, y sólo en su defecto, la mujer podía ejercer ciertas funciones familiares cuando el padre estaba ausente (art. 155). El deber legal de la educación recaía en el padre. En este

¹³⁵ Como la fatal “mujer esquiva”. Ver Jehenson 24, Mckendrick 142-173.

¹³⁶ Ver Ten Doménech 2021.

sentido, el Código de derecho canónico de 1917 fue más avanzado porque reconocía la labor educativa de la madre (art. 1055).

El Código Civil también limitaba los derechos civiles básicos de la mujer casada por lo que se refiere a la nacionalidad (art. 22), la libertad de movimientos (art. 58) o la representación legal; el marido se transformaba en su representante legal (art. 60).¹³⁷ En relación con la posible actividad comercial de la mujer, se limitaba la capacidad de las casadas para el ejercicio comercial. El art. 6 del Código de Comercio estipulaba la autorización marital para tal fin.

El Código Penal también reflejaba la desigualdad jurídica de los cónyuges. Así, en su art. 448 consideraba adulterio únicamente a “la mujer casada que yace con varón que no sea su marido”. La pena de prisión oscilaba entre los dos y los seis años. Para que la ley castigara la infidelidad del marido debían cumplirse una serie de requisitos y las

¹³⁷ Las leyes sobre la propiedad eran también extremadamente desfavorables para la mujer. Según el artículo 59 del Código Civil, el marido era el administrador de los bienes de la sociedad conyugal. Aunque el artículo 1384 otorgaba a la mujer la administración de los bienes parafernales, sin el consentimiento marital no podía enajenar, gravar ni hipotecar, ni comparecer a juicio para litigar sobre ellos (art. 1387). Tampoco podía adquirir ni enajenar sus bienes por título oneroso ni lucrativo, ni obligarse sin el consentimiento de su marido (art. 61), ni podía aceptar o rechazar una herencia sin su permiso (art. 995).

penas oscilaban entre los seis meses y los cuatro años de prisión (art. 452). La desigualdad jurídica también se reflejaba en los crímenes pasionales: el marido que asesinara a su mujer habiéndola sorprendido en adulterio podía ser castigado con una pena de destierro durante un periodo de seis meses a seis años; la mujer que cometiera el mismo delito se la podía acusar de parricidio, delito penado con cadena perpetua (art. 438).

La contradicción inherente a este *corpus* legislativo era manifiesta. Por una parte, la Ley Civil trataba a la mujer como una menor de edad que tenía que ser protegida, pero, por otra parte, la Ley Penal la consideraba como adulta responsable, es decir, que era capaz de comprender las consecuencias de sus actos.

Las mujeres solteras mayores de edad y las viudas, aún con importantes limitaciones, gozaban, en este sentido, de una mayor equidad respecto a los hombres, pero las escasas prerrogativas de que gozaba la mujer soltera quedaban totalmente eliminadas en el momento en que esta se casaba. Por ejemplo, la legislación civil recogía la posibilidad de la mujer soltera o viuda a enajenar y gravar sus bienes, arrendar y comprar los ajenos, ser depositaria o depositante, prestamista o prestataria, constituirse en fiadora y realizar testamentos. No obstante, a pesar de los beneficios legales que tenía la soltera en la sociedad de su tiempo, Carmen de Burgos, por su parte, dio cuenta de la desigualdad social *de facto* que existía entre la mujer casada y la soltera:

Las costumbres están también en pugna con las disposiciones del Código [Civil]. Este da mayores derechos a la mujer soltera o viuda que a la casada, y en cambio, en la vida social la casada goza de mayor libertad. El

casamiento es como un ascenso en la categoría social y la mujer adquiere más libertad en las costumbres. La sociedad es más benévola y tolerante con la mujer casada cuya moral es dudosa que con las jóvenes solteras.
(1927, 136)

Y es que la mujer sola no estaba bien vista. En otros tiempos solo había un modo en el que se aceptaba plenamente que la mujer permaneciera sola: haciéndose monja. Sólo la mujer destinada a la vida religiosa quedaba libre de estigma. Y el convento llegó a ser, en muchos casos, tabla de salvación para algunas mujeres. Salvó a muchas de matrimonios no deseados y de malos matrimonios, a veces incluso sin que ellas mismas fueran conscientes de ello: “Nuns who complain of the monastic life ‘do not recognize the great favor God has granted them in... freeing them from being subject to a man.’ [...] ‘a man who is often the death of them and who could also be, God forbid, the death of their souls’” (Kristeva 2014, 129). De los conventos salieron además grandes autoras como Hildegarde von Bingen, Teresa de Cartagena, Isabel de Villena, María Jesús de Ágreda, Valentina Pinelo, Sor Juana Inés de la Cruz, o Teresa de Ávila, esta última, una figura muy admirada por García Lorca, a quien llama: “flamenquísima y enduendada” (“Juego y teoría del duende”, *De viva voz* 240).¹³⁸ A ella le dedica algunos de sus primeros versos de juventud bajo el título de “Elogio” inspirados por su visita a Ávila en 1917:

.....

¹³⁸ Ver José Javier León 2019, 108-29.

Carne muda que ahogada en blancuras

el pecado jamás abrazó.

Carne rosa sin besos sangrientos,

carne virgen sin labios sedientos,

cumbre rara que nadie miró.

Bello cuerpo jamás florecido,

sexo inmenso gozado por Dios,

.....

Libro místico en donde se enseña

la verdad de las almas sin luz. (*PrIJ* 499-500)

La vida conventual permitió a algunas mujeres con vocación literaria e intelectual, como a la “enduendada” Teresa, poder desplegar su creatividad, satisfacer su deseo y dedicar su tiempo a su pasión: escribir, dibujar, hacer ciencia o actuar. Para otras, sin embargo, sería un tormento, porque las privaba de libertad y porque les frustraba las posibilidades de gozar del amor carnal (Rhodes 122-153). La vida de un convento de monjas de fines del XIX fue bien retratada por la autora María Lejárraga en su obra *Canción de cuna* (1911), que publica con el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra (García Lorca trabajó con ambos en su primera puesta en escena *El maleficio de la mariposa*) y conocía esta obra, como veremos posteriormente.

La soltera, igual que la monja, es también un personaje en la literatura española del novecientos y también durante el primer tercio del siglo XX, que refleja, como hemos comentado, un personaje frecuente en la sociedad, pues “al fin y al cabo [...] es un tipo

de mujer muy latina” (Max Aub 46). Y, además, la soltera llevaba ya en sí el drama: ser soltera era un drama. A menudo, la mujer que no se casaba quedaba en una situación de vulnerabilidad económica, psico-afectiva y social. Hasta entrado el siglo XX, la población activa femenina era reducida y los sectores en los que se empleaba eran, sobre todo, el trabajo doméstico y la agricultura. Con el progresivo desarrollo de la industria en España, la mujer de clase media-baja fue incorporándose en el sector secundario, sobre todo, en la industria textil, vestido, alimentación y tabaco (Capel 1999, 17-30). A la mujer de clase media y media-alta se la preparaba para el matrimonio y para nada más. De ahí que cuando no conseguía un marido, con suerte, se mantenía con la herencia de sus padres o quedaba bajo la tutela y protección de sus familiares. Sin embargo, cuando la herencia era escasa o sus parientes carecían de medios económicos o se desentendían, la mujer quedaba completamente desprotegida. Además, quedaba en una situación de “inutilidad” social puesto que no podía ejercer ningún trabajo. A este respecto, la mujer casada se dedicaba a su familia y a las labores de la casa; la de clase alta, también a obras de caridad; la monja estaba al servicio del convento, a las obras de caridad y a la misión específica que tuviera la orden a la que pertenecía: educación (dominicas, teresianas); hospitales (Siervas de María), mujeres en la marginalidad y hospicios (adoratrices, oblatas), etc. Pero la soltera, ¿cuál era su fin social? Se trataba de una mujer adulta a la que había que atender. En otras muchas ocasiones, sin embargo, el destino de la solterona se reconducía hacia el cuidado de su familia y solo desde esa posición como cuidadora podía llegar a gozar de un cierto reconocimiento social: o bien colaborando en la crianza de sobrinos, primos, o en la atención a los mayores de la casa. Como muestra, por

ejemplo, *La tía Tula* (1921) de Miguel de Unamuno, en que se visibiliza además las luchas internas y las presiones que azoraban a estas mujeres. Concepción Arenal (1820-1893), denunció esta situación de precariedad que sufrían muchas mujeres solas, que no tenían el amparo social ni económico de un varón, y reivindicaban para ellas el derecho a la educación y al trabajo:¹³⁹

La joven mira su porvenir: muerto su padre, casados sus hermanos, le espera la pobreza, tal vez la miseria, o el amargo pan que le dé una cuñada; la soledad material y moral de quien recorre la triste escala de no ser necesaria, ser inútil, y ser estorbo; ve su destino de vestir imágenes y su apodo de solterona, [...] ¿Sucedería esto si la mujer tuviera medios de ganar su subsistencia, según su clase, como el hombre? (*La mujer del porvenir*, 82)¹⁴⁰

¹³⁹ La mujer tuvo acceso a la Universidad desde el 8 de marzo de 1910; ver Esther Giménez-Salinas, en el estudio *Doctas, doctoras y catedráticas: cien años de acceso libre de la mujer en la universidad*.

¹⁴⁰ Francisca Bohigas defendía lo mismo: “Y si conseguimos algún día que la mujer en lugar de confiar la solución de su vida al matrimonio cuente con un arte, oficio o carrera, que le permita ganarse [...] la vida cuando le sea preciso también irá al matrimonio, pero irá por afecto, por interés moral por deseo de crear una familia, y sin apremio económico viéndose libre del deber de enamorarse del primero que le dirija la palabra (Francisca Bohigas, *Diario de León*, 24-9-1929, 1; ver Arenal, 1869, 67). Y había

Por ello,

La mujer no tiene más carrera que el matrimonio, se casa así que se le presenta la ocasión, y cuanto antes mejor. Los padres suelen tener una impaciencia, que en algunos podríamos llamar febril, por colocar a sus hijas; muchas se casan, más que por amor, por temor de verse en el abandono y en la pobreza. Las consecuencias de los malos matrimonios son fatales para la sociedad. (92) ¹⁴¹

posiciones más contundentes: “Lo que si debo negar [...] es que educar a la mujer para que pueda vivir independiente y libre, sea inmoral; lo inmoral es educarla para esposa, en primer lugar, porque se corre el riesgo de hacerla la víctima de un engaño si el matrimonio no se realiza, y en segundo lugar, porque no ofreciendo a la mujer más horizonte que el matrimonio, apelará a toda clase de medios para casarse, engañará inicuaamente al hombre en quien adivine una posibilidad de marido, fingiendo un amor que no sienta”. (*Vida Socialista*, 25-9-1910, 7)

¹⁴¹ Margarita Nelken muestra esta situación en su novela *La trampa del Arenal* de (1923). Adrienne Rich, añadía en este sentido: “Women have married because it was necessary, in order to survive economically, in order to have children who would not suffer economic deprivation or social ostracism, in order to remain respectable, in order to do what was expected of women because coming out of 'abnormal' childhoods they wanted to feel 'normal', and because heterosexual romance has been represented as the great female adventure, duty, and fulfillment”. (654)

No obstante, hay que advertir que Concepción Arenal era también una mujer de su tiempo; y aunque defiende el derecho de las mujeres a su independencia intelectual y económica, encontraba natural que la soltera entregara su vida a la atención de su familia o de otras personas que la necesitaran. Consideraba que esta dedicación era fruto del instinto maternal que configura, según ella, la esencia femenina:

La mujer es mujer, aunque no sea madre, es decir, que es compasiva, paciente, afectuosa y dispuesta a la abnegación. Más aún: sin ser madre tiene afectos maternales. Observamos en el hogar doméstico cuántas veces la hermana o la tía soltera cuidan de los niños con celo incansable, y los sufren y los aman con afecto verdaderamente maternal [...] En toda mujer cuyo natural no se ha torcido de algún modo, hay amor a los niños, compasión hacia el que sufre y piedad religiosa. (136)

De este modo, Arenal destaca a esta soltera caritativa y útil, que ayuda a la sociedad, frente a la soltera no caritativa e inútil, que es aquella que no aporta ningún bien a la comunidad.¹⁴² La postura de esta autora contribuyó a dignificar a aquellas

¹⁴² Según Arenal: “Hay un tipo de mujer soltera, ciertamente poco recomendable. Egoísta, extravagante, concentra sus afectos en su perro o en su gato o se vuelve a Dios con tan poca benevolencia para las criaturas, que hace incomprensible su amor verdadero al Criador. Es la mujer excéntrica, intratable, o la beata maldiciente, sin caridad. Este tipo va siendo raro; lo sería mucho más si la mujer se educase [...] porque es una

mujeres solteras que, o bien pugnaban por tener una ocupación laboral y/o intelectual, o a las que ejercían una labor asistencial de cuidado de los más frágiles de la sociedad: niños, enfermos y ancianos. Animaba además a las solteras a reconciliarse con este modo de soltería laica y virtuosa: “No es necesario que la mujer soltera haga votos ni vista un hábito para que su vida se consagre al bien de los demás” (Arenal, *La mujer del porvenir*, 127).¹⁴³ Otros autores, mujeres y varones, expresaban ideas similares, como ilustran estos comentarios: “La solterona es un ser más útil a la sociedad de lo que se cree. La solterona, como no tiene hijos, ni marido, que son los seres que más absorben nuestra

consecuencia del fastidio, del ocio intelectual y del sentimiento de la propia inutilidad”.

(125)

¹⁴³ “En el mundo moderno, en los pueblos civilizados, los hombres se multiplican con sobrada rapidez, el exceso de población se hace sentir con frecuencia, no son madres lo que falta, y la mujer pura y benéfica que se dedica a hacer bien a sus semejantes, que como no hace falta a nadie está pronta a sacrificarse por todos [...], que forma su familia de aquella parte del género humano que sufre y la necesita, y que usa de su libertad haciéndose esclava de los santos deberes que se impone; esta mujer es tan respetable y tan útil como la mejor de las madres” (Arenal 129). Estas solteras, tenían pues que convertirse en “virtuosas porque no pueden ser otra cosa”. (Acosta, 1926 *Las mironas*, 335; ver también Camino, Martykánová 2021, 355)

vida, se consagra a cicatrizar los dolores de la humanidad; para ella, su familia es la gran familia humana” (Jiménez de Flaquer 1887, 42). O este de Santiago Ramón y Cajal:

La solterona fea y buena tiene dentro de la familia noble y cristiana misión que cumplir: cuidar y acompañar a sus padres ancianos o enfermos.

¡Cuántos extravíos sentimentales del viudo solitario serían evitados por la abnegación y el cariño de una hija indiferente a los pérfidos llamamientos del amor codicioso! (1944, 29)

Sinués escribe en su obra *Morir Sola* (1890): “Elvira no se había querido casar por no querer dejar a su madre en una gran soledad moral: soltera y libre, partía las penas y los cuidados de aquella madre infeliz; casada, se hubiera dedicado por completo a su esposo y a sus hijos; optó, pues, por no casarse, y dio a su madre con esto la prueba más grande y más elocuente de su amor” (96-7).

Rosita en alguna medida parece abocada a este destino de cuidar de sus tíos, puesto que el novio no regresa y no tiene perspectivas de encontrar el amor. La Tía al impedir el viaje de Rosita con su Primo la recondujo a ese destino irremediable, al que muchas jóvenes se veían conducidas.

Esta mujer soltera que entregaba su vida a otros respondía al ideal maternal de la mujer, y cuando consentía en ello recobraba su valor como mujer y como ser humano. Por ello, autoras como las anteriormente mencionadas lamentaban el menosprecio al que se sometía en ocasiones a este tipo de mujer soltera, la altruista: “La sociedad, en vez de explotar ese tesoro, le desdeña, si acaso no le escarnece” (Arenal 126).

La literatura decimonónica escrita por varones incluyó este tipo humano, como hemos avanzado anteriormente, y en muchas de las obras que giraban en torno a la soltera estaban trazadas por la sorna y era frecuente encontrar a este personaje en comedias o en obras de género chico: en sainetes, zarzuela o juguetes cómicos. Mencionamos algunos ejemplos: *La solterona* de Julián de Andrade (1883) Zarzuela en un acto y en verso; *La solterona: comedia en un acto*, de J. Varela (1839); *Tormento* de Benito Pérez Galdós (1884);¹⁴⁴ *Las eternas mironas, la novela de la solterona* de José María de Acosta (1925); *Las solteronas*, de Luis Cocat (1909); *El presente insoportable: soliloquio de la solterona*, (edita, Alfredo Pavón (2003); *De profesión, solterona. Cuadernos para el diálogo*; *Las solteronas*, Claude Mancey (1909); *Memorias de una solterona*, Álvarez Dumont Bazin (1864); *Las solteronas, juguete cómico en un acto y prosa*, Luis Cocat (1903); *Los solterones: comedia en 5 actos y en verso*, Narciso de la Escosura (1868); *La solterona, comedia en tres actos*, Pedro Pico; *Flor de un día*, Francisco Camprodón. Con frecuencia se cita esta última obra como uno de los antecedentes textuales que inspiran *Doña Rosita* (Devoto 428-29).

Carlos Arniches se hizo eco de esta literatura y mostró bajo la forma de la tragicomedia, la crueldad que podía llegar a padecer la soltera, como en *La señorita de Trévez* (1916), donde Flora, la protagonista sufre la burla impune de unos señoritos ociosos. Esta es una obra a la que, como apunta Francisco García Lorca, “quizá *Doña*

¹⁴⁴ Ver Gabrielle Miller, “Unveiling the Beata: Feminine Aging and Subjectivity in *El doctor Centeno* (1883) and *Tormento* (1884)”. (39-53)

Rosita no es enteramente ajena” (368).¹⁴⁵ No obstante, la soltera de Arniches no es la soltera altruista, sino una mujer coqueta. En cierta medida los autores castigan literariamente a ese personaje “inútil” o cursi, y en García Lorca también lo vamos a ver. En la *juvenilia* por ejemplo se encuentran textos en los que se muestra crítico con las mujeres seducidas por la cursilería y la superficialidad.

Hay que advertir también, que no es lo mismo que una mujer escriba sobre las solteras que un varón lo haga. Es una autora como Emilia Pardo Bazán quien escribe unas *Memorias de un solterón* (1896). En esta obra el protagonista es un solterón de buen ver que solo se casará con una mujer que no esté desesperada por casarse. El personaje de Feíta visibiliza a una mujer soltera cuyo objetivo en la vida no es el matrimonio. Pardo Bazán muestra a una mujer real de las que habría en la época pero que pocas veces se retrataba y publicitaba, demasiado peligrosa, quizá. Asimismo, encontramos confesiones íntimas de solteras contemporáneas de García Lorca como las de Eugenia Astur en *Memorias de una solterona*, (1919) o la granadina (y soltera), Elena Martín Vivaldi, quien escribiera algunos de los versos sobre la soledad más bellos de su generación. Otro ejemplo es Luisa Carnés, y su *Tea rooms: mujeres obreras* (1934) donde narra las peripecias de un grupo de mujeres trabajadoras solteras en los años 30 en un salón de té madrileño. Y las escritoras han seguido escribiendo sobre la figura de la soltera hasta nuestra época.

¹⁴⁵ Ver el estudio preliminar a *La señorita de Trévez* de Nieto Nuño 13.

Y así, hoy en día encontramos a autoras que escriben sobre las solteras, afortunadamente, desde posiciones menos prejuiciosas y, desde luego, menos misóginas y, cuando cómicas, sin duda, más humanas, debido en gran parte, a que son mujeres, y a veces solteras, quienes escriben sobre esta temática. En 2015 salió en las librerías de Estados Unidos un libro que causó sensación, *Spinster: Making a Life of One's Own*, cuya autora, Kate Bolick, hace una defensa de las mujeres solas, a partir del diálogo con cuatro autoras clásicas. Un año después, en 2016, otra autora, Olivia Laing publicaba *The Lonely City: Adventures in the Art of being Alone*, en el que examina la dificultad de la vida de una mujer sola en la ciudad de Nueva York. Ese mismo año, Rebecca Traister, publica un estudio que lleva por título, *All the Single Ladies: Unmarried Women and the Rise of an Independent Nation* Esta obra es resultado de un artículo que había publicado anteriormente en *The Atlantic*. En estos trabajos argumenta la eficacia profesional de mujeres que deciden vivir solas. Estos libros tuvieron una gran repercusión en los medios de comunicación y fueron superventas. En el año 2022 se ha publicado una edición con 30 ensayos recopilados por Angelica Malin, *Unattached: Empowering Essays on Singlehood*. En el ámbito hispano destaca la obra de Carmen Alborch Bataller, *Solas* (2000), porque en su día provocó en España un sorprendente revuelo intelectual. En las últimas décadas han aparecido nuevos términos para nombrar realidades específicas dentro del ámbito de la soltería, por ejemplo: *quirkyalone* acuñado por Sasha Cagen (2000), o *self-partnered* que popularizará la actriz Emma Watson. Fenton Johnson acuñó el término *solitary* en *At the Center of All Beauty: Solitude and the Creative Life*. En la vertiente más popular, series de libros como *Diario de Bridget Jones* (Helen Fielding); la

saga de *Valeria* (Elisabet Benavent); la de *Sex & the City* (Candace Bushnell) han visibilizado las voces e imágenes de mujeres solteras que se han convertido en la contemporaneidad en íconos: de moda, de empoderamiento de género, de autenticidad. Ello no significa negar el drama que a veces pueda enfrentar una persona que vive sola. Sin embargo, las narrativas sobre las solteras han cambiado completamente con relación a hace 80 años. Los temas que aparecen en estos libros y los problemas que enfrentan las mujeres solas de la contemporaneidad distan de los que enfrentaban las mujeres solteras de los siglos XVIII, XIX o primera mitad del siglo XX. No obstante, el hecho del éxito ocasional de ciertas historias y voces de solteras no evita que la soltería femenina siga siendo un estigma que viven muchas mujeres. Ante esta situación aconsejaba Louisa May Alcott:

My sisters, don't be afraid of the words, 'old maid', for it is in your power to make this a term of honor, not reproach. It is not necessary to be a sour, spiteful spinster, with nothing to do but brew tea, talk scandal and tend a pocket-handkerchief. No, the world is full of work, needing all the heads, hearts and hands we can bring to it. Never was there so splendid an opportunity for women to enjoy their liberty and prove they deserve it by using it wisely. (205-6)

3. La mujer soltera en la II República 1931-1936

La mentalidad decimonónica española en torno a la mujer, que dio lugar a una ley como el Código civil de 1889 —que refrendó la restricción de los derechos de las mujeres—, fue combatida por muchas mujeres desde fines del XIX y durante todo el siglo XX. La lucha feminista en España empezó a emerger con fuerza en los albores del s. XX. Anteriormente era una cuestión primordialmente individual, es decir, eran figuras femeninas específicas las que denunciaban la desigualdad y la injusticia contra las mujeres, como Ana Caro, Teresa de Ávila, María de Zayas o Emilia Pardo Bazán. Pero es en la contemporaneidad cuando mujeres de todas las clases sociales e ideologías políticas empiezan a unirse para transformar su mundo. Estas mujeres reivindican: igualdad ante la ley, el derecho al divorcio, el acceso a la educación primaria, a la universidad, la participación social y política a través del sufragio activo y pasivo, el derecho al trabajo y el reconocimiento de derechos civiles, políticos y sociales en términos de igualdad con el varón. Desde fines del XIX mujeres con preparación intelectual colaboraron asiduamente en la prensa, y algunas fundaron revistas y periódicos—como *La voz de la mujer*, *El mundo femenino*. También crearon asociaciones como ANME (Asociación Nacional de Mujeres Españolas), UME (Unión de Mujeres de España), la Asociación Femenina de Educación Cívica (AFEC), La Mujer del Porvenir, La Progresiva, La Acción Femenina, La Liga para el Progreso de la Mujer, La Sociedad Concepción Arenal, la Unión del Feminismo Español, el Lyceum Club y otras. Crearon colegios e instituciones educativas que incluían e integraban a la mujer —como la Residencia de Señoritas o la Asociación

para la Enseñanza de la Mujer. Estas organizaciones, entre otras, sirvieron como agentes transformadores de la sociedad y de la mentalidad machista. Esta lucha culminó en la II República que trajo consigo importantes reformas y una nueva legislación que derogó las antiguas leyes restrictivas de los derechos de la mujer y elevó normas modernas que garantizaban algunos derechos esenciales para la mujer como el sufragio femenino activo y pasivo.¹⁴⁶

Lo que más llama la atención de esta primera ola feminista en España fue la unión y cohesión entre mujeres: todas a una. Tenemos ejemplos como el de Consuelo González Ramos (Celsia Regis), quien representa el feminismo conservador y desde el periódico *La Voz de la Mujer*¹⁴⁷ reclamó la reforma del Código civil, penal y el sufragio femenino. Carmen Cuesta del Muro, feminista católica en *La Mujer y el Derecho* se centra en la proyección de la mujer en el seno familiar.¹⁴⁸ Otro ejemplo de activismo feminista lo tenemos en María Martínez Sierra, luchadora incansable por los derechos de la mujer que, además fundó el Lyceum femenino en 1926, del que formaron parte, entre otras

¹⁴⁶ Ver Raquel Vázquez Ramil, 2014.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/proyectos-investigacion/mujeres-guerra-civil-espanola/mujer-ii-republica>

¹⁴⁷ Celsia Regis, *La voz de la mujer*, 1928, citado por Concha Fagoaga en su estudio *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España. 1877-1931*, 126.

¹⁴⁸ Citado por Consuelo Flecha-Isabel de Torres, *La mujer, nueva realidad, respuestas nuevas*. 199-207.

muchas mujeres, María de Maeztu, —quien fue a su vez directora de la Residencia de señoritas— Clara Campoamor.¹⁴⁹ Victoria Kent, María Teresa León, Concha Méndez, Margarita Nelken, Isabel Oyarzábal o Pura Maortua de Ucelay. Algunas de estas mujeres estaban vinculadas a la Generación del 27, y tuvieron relación artística o amistosa con Federico García Lorca. Otras mujeres muy cercanas al círculo de García Lorca y de la Residencia de Estudiantes fueron las *Sinsombrero*.¹⁵⁰ Maruja Mallo y Margarita Manso fueron las protagonistas de ese gesto transgresor de quitarse el sombrero, junto con Marga Gil- Roësset, María Teresa León, Josefina de la Torre, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, María Zambrano, Concha Méndez, Elena Fortún, Delhy Tejero, Ángeles Santos, Lucía Sánchez Saornil, Carmen Conde o Consuelo Berges.

¹⁴⁹ En el marco de esta contienda ideológica a favor de los derechos de la mujer merece una mención especial por su lucha. Fue diputada del Partido Radical en 1931, y era abogada en ejercicio desde que se licenció en Derecho en 1924. Su labor como feminista fue muy activa. —Luchó por el sufragio femenino, diputada y miembro de la asamblea constituyente que redactó la Constitución de 1931. Se enfrentó a Victoria Kent en su defensa del sufragio femenino. Ver Concha Fagoaga y Paloma Saavedra, *Clara Campoamor. La sufragista española*.

¹⁵⁰ Ver Elvira Lindo, *30 maneras de quitarse el sombrero*, 2018. Asimismo puede verse el documental “Las Sinsombrero” en Televisión Española (TVE):

<https://www.rtve.es/play/videos/las-sinsombrero/>

Lo que la II República supuso para las mujeres se inicia a fines del mes de junio de 1931. Las elecciones a las Cortes Generales españolas tuvieron lugar el 28 de junio, en la primera vuelta, y el 5 de julio en la segunda. De los 470 diputados que integraron las Cortes, fueron elegidas dos mujeres: Clara Campoamor y Victoria Kent. Margarita Nelken se uniría a estos dos escaños ocupados por mujeres unas semanas después. La Constitución de 1931 fue la primera en plantear el principio de igualdad entre los sexos. Una Comisión parlamentaria presidida por Luis Jiménez de Asúa e integrada, entre otros, por Clara Campoamor, —la única mujer entre los 21 miembros de la comisión— fue la encargada de redactar la Constitución de la República, que finalmente fue aprobada el 9 de diciembre de 1931. En ella, fruto de las reivindicaciones feministas, figuran varios artículos destinados a declarar la igualdad teórica entre el hombre y la mujer. Dentro de las Disposiciones Generales, el primero y más genérico es el art. 2, que indica que “Todos los españoles son iguales ante la ley”.¹⁵¹ Este derecho viene ampliado en otros artículos; así, dentro de Derechos y deberes de los españoles, el art. 25 impide considerar el sexo como fundamento de privilegio. El art. 36, en cuya redacción participó incansablemente Clara Campoamor en defensa del voto femenino consagra el sufragio activo, y queda complementado por el art. 53, relativo a Las Cortes, en relación con el sufragio pasivo. El art. 40 extiende el derecho a la igualdad en la obtención de empleos y cargos públicos y el art. 46, dedicado al trabajo, indica que la legislación social debe

¹⁵¹ *Leyes políticas españolas fundamentales (1808-1978)*, Recopilación y prólogo de Enrique Tierno Galván, 1979.

regular, entre otros, el trabajo de las mujeres y de los jóvenes y especialmente la protección a la maternidad. Por último, hay que citar el art. 43, dedicado a la familia, que de forma genérica señala la igualdad en el matrimonio, anticipa la Ley del Divorcio, elimina la diferenciación entre hijos legítimos e ilegítimos.

Federico García Lorca participó del espíritu reformador de la II República con el proyecto de La Barraca, gracias al apoyo de Fernando de los Ríos. Trabajó y se relacionó con muchas mujeres feministas —actrices, pintoras, escritoras, políticas, empresarias— y tenía por tanto la referencia de una mujer cultivada, preparada intelectualmente y con una vocación de creatividad, independencia y libertad. Poco tenían que ver estas mujeres emprendedoras (Margarita Xirgu, María de Maeztu, Laura Giner de los Ríos, La Argentinita, Margarita Manso, Ana María Dalí, Maruja Mallo, Concha Méndez o Pura Ucelay) con los personajes de Rosita y sus amigas. Rosita la soltera evoca una idea de la mujer “vieja”, encerrada y limitada al matrimonio.

Desafortunadamente, el tipo de mujer reflejada en Rosita volvió a ser un personaje en la vida real a partir del año 1939. El régimen franquista derogó la Constitución española de 1931 y toda ley que supusiera un avance en el reconocimiento de los derechos civiles y sociales, sobre todo, de aquellos que afectaban a la mujer. El espíritu del Código civil de 1889 regresó y con él volvió a ser actual la cursilería que parecía un fenómeno del XIX y la obsesión por contraer matrimonio de las mujeres, justamente el drama que García Lorca denunció en *Doña Rosita la soltera*.

Por tanto, en los años 40 quizás el lector de *Doña Rosita la soltera* reconocería que la situación de la mujer era similar a la de 1885. Carmen Martín Gaité señalaba con

respecto a la imagen de la soltera en la cultura en estos años: “la literatura, el cine o los seriales radiofónicos”, donde:

La solterona era un tipo rancio, anticuado, cursi. No en vano la palabra ‘cursi’, que se implantó en el siglo XIX, parece proceder por inversión silábica del apellido de ciertas hermanas andaluzas de clase media, las señoritas Sicur, famosas por su deseo de aparentar más de lo que eran con vistas a sacar novio. Un tema decimonónico, galdosiano, el de la solterona. Pero en la España de los años cuarenta permanecía su vigencia, y eran pocas las voces que se alzaban para protestar del tópico que seguía identificando la dependencia al varón con la única felicidad legítima e idónea para la mujer. Alguna se encuentra a pesar de todo. (1987, 53)

4. La soltera de Granada

García Lorca da a su *Doña Rosita la soltera* el subtítulo *poema granadino del novecientos* y escribe sobre un personaje muy cercano. Como hemos dicho repetidamente, recurre a sus recuerdos de infancia y a referencias auténticas para construir este personaje. La soltera de Granada de 1900 tenía muchas características comunes con la soltera del resto de España. De hecho, cuando Blanco-Amor escribe su reseña de *Doña Rosita la soltera* trae a su memoria una solterona de su pueblo:

Doña Rosita es la soltera provinciana, de todas las provincias españolas; regazo romántico que aún hemos conocido los que llevamos sobre la

treintena la jiba enfadosa de un lustro. Por mi parte, yo tengo a aquella María Cordal, de mi pueblo, que iba a misa de alba para que nadie viese sus rubores de desencantada y nadie se riese de su polisón, de su talle de avispa, de su canesú gro, con cuello de ballena y listas al vies, y de su falda bajera crujiente de almidones rizada al canutillo; consumida de trisagios, de esperas y de hábitos de Santa Rita, abogada de lo imposible.

(109)

Pero a su vez, la soltera granadina, a pesar de encarnar a todas las Rositas de España, era una soltera con la idiosincrasia que da esta ciudad única, Granada, por su geografía, su historia y cultura. Conviene, pues conocer un poco más a la particular soltera granadina del XIX —sobre la que escribe García Lorca— a partir de comentarios y reflexiones de autores de época.

A comienzos del siglo pasado, el número de solteras en Granada era elevado; sin embargo, no era de las ciudades andaluzas con mayor número de solteras, Cádiz o Huelva, por ejemplo, la superaban.¹⁵² En los estudios del Instituto Nacional de Estadística del año 1900 podemos comprobar el número aproximado de solteras por ciudades en Andalucía. En Granada, por ejemplo, de una población femenina de 39.972 mujeres, el 53% era soltera. Hay que advertir que, de ese porcentaje, habría que descontar el número

¹⁵² Fuente: Instituto Nacional de Estadística:

<https://www.ine.es/inebaseweb/71807.do?language=0>

de menores de edad, es decir, niñas y adolescentes que no tenían edad para casarse y mujeres de vida religiosa.

En relación con la mujer granadina encontramos textos que refuerzan la idea de que la granadina sufría, en comparación con otros lugares de España, una vida de mayor encierro, una vida aún más aislada, quizá por el singular contexto geográfico y cultural de la ciudad de Granada. La herencia musulmana (“moruna”) que pervivió en la ciudad más que en cualquier otro lugar de la Península influyó probablemente en el *modus vivendi* y el estilo de la granadina. Washington Irving recogió cuentos y leyendas de la Granada más mítica en su obra *Cuentos de la Alhambra* (1832). En ella recoge historias como la de “La rosa de la Alhambra” que evoca a la mujer encerrada: tanto la mora, como la cristiana. Algo debía de tener de cierto porque María Lejárraga, bajo el seudónimo de María Martínez Sierra, decía de la granadina: “...en Granada y su provincia [...] la mujer no existe. No cuenta. A nadie se le ha ocurrido que pudiera contar, ni a ella ni a nadie” (1989, 127).

La polifacética María Lejárraga empleó el nombre completo de su marido, Gregorio Martínez Sierra o su apellido para firmar sus obras. Durante los años de la República viajó por toda España, —animada por Fernando de los Ríos— haciendo propaganda electoral para el partido socialista. Se concentró sobre todo en la tarea de convencer a las mujeres y tenía con ellas una misión educativa de empoderamiento. Escribió sus experiencias sobre los viajes por España en el libro *Una mujer por los caminos de España*. En uno de sus capítulos: “Otra Granada” cuenta sus impresiones sobre esta provincia. El título manifiesta la oposición entre dos Granadas de dos visitas

suyas muy diferentes. La primera tuvo lugar entre los años 1906 y 1907 (121). Fue un viaje turístico en el que descubrió “la poesía pura” (122). De la ciudad de García Lorca —a quien conocería en 1921 en la representación de *El maleficio de la mariposa* en el Teatro Eslava, como hemos citado antes— decía: “Granada realiza dos prodigios en el alma de quien a ella viene como peregrino: exalta el individualismo e infunde la irresponsabilidad; lo cual quiere decir que liberta al espíritu de toda artificial ligadura y hace del ser humano pájaro libre [...]” (122). Cuando regresa a Granada en 1933 el propósito de su visita era muy distinto. No era la belleza de la ciudad lo que le movía a viajar allí sino la motivación política de conectar con las mujeres granadinas y conseguir convencerlas para que la apoyaran como candidata socialista por Granada.¹⁵³ Era consciente de la difícil tarea de acercarse desde esta posición a la mujer andaluza, y en particular a la granadina (124-5): “Todo esto lo sabía antes de venir a Granada. Estaba decidida a luchar bravamente contra la incomprensión femenina, contra el prejuicio, contra la hostilidad; había preparado mis armas; nada de doctrina esta vez” (125-6). Sin embargo, su propósito se frustró porque según ella “no encontré mujeres a quienes convencer” (127), pues “en Granada [...] la mujer no existe. No es exageración. Socialmente no existe. No cuenta; jamás se le ha ocurrido que pudiera contar. Ni a ella ni a nadie. Si se exceptúa a unos cuantos muchachos de la F.U.E (Federación Universitaria

¹⁵³ Fernando de los Ríos fue quien propuso a María Lejárraga, con quien le unió una entrañable amistad y colaboración como candidata socialista por Granada. (130)

Escolar [...] ¿Y las mujeres? Las mujeres no están, las mujeres no existen [...] ni en las calles, ni en los cafés”” (127, 129).

Esta es la granadina que aparece retratada a pinceladas en *Doña Rosita la soltera*. Y esta mujer parecía ser un misterio que algunos autores quisieron descifrar. En concreto, dos granadinos célebres del XIX, de los albores de la época en la que vive el personaje de Rosita, Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) y Ángel Ganivet (1865-1898), escriben sobre la idiosincrasia de la granadina. Y así, Alarcón¹⁵⁴ en 1873 en un panegírico sobre la mujer granadina repite que:

la Granadina es seria, soñadora, poética, elegíaca, sin embargo de su vívida sangre andaluza, como lo es el pájaro cautivo, como lo es el ángel desterrado. Ella está cautiva en la red de una creciente decadencia local: ella está desterrada de la Historia. (35)

Son curiosos los epítetos de soñadora, poética y elegíaca. García Lorca emplea alguno de ellos en algunos de sus textos de la *juvenilia* como en “La soñadora”. Alarcón titula el capítulo VI de *La mujer granadina*, “La emparedada”. Con esta palabra tremenda visualiza el encierro y aislamiento en el que vive la mujer de clase media alta en la ciudad de Granada. En sus páginas habla del recato y de la dificultad que puede llegar a tener un varón para acercarse a una mujer con el fin de empezar y establecer una relación. Para ilustrar esa dificultad, Alarcón cuenta la historia de Fidel, un joven enamorado de Amparo, a la que sólo puede ver de refilón a través del cristal de la ventana, los domingos

cuando va a misa, o en las fiestas o procesiones. Una historia parecida la cuenta Gerald Brenan —*South From Granada*—, quien vivió en España desde 1919.¹⁵⁵ A este respecto, la granadina Emilia Llanos, íntima amiga (soltera) y enamorada del Federico adolescente contaba sus dificultades en lograr un momento a solas con el poeta: “No te puedes imaginar qué relaciones tan restringidas eran las permitidas entonces entre muchachas y muchachos. Qué tremenda presión social existía sobre las mujeres. Nunca verías a una mujer joven sola con un hombre por la calle” (Osorio 461). Qué casualidad que Federico también llama “Amparo” —el nombre que utiliza Alarcón— a una de las mujeres solas de sus primeros poemas, en el *Poema del cante jondo* (1921):

Amparo,
 ¡qué sola estás en tu casa
 vestida de blanco! [...]
 Amparo,
 ¡y qué difícil decirte:
 yo te amo! (OC 548-9)

“Qué difícil decirte:/ yo te amo” y qué difícil acercarse a la mujer amada, tan cuidada y tan guardada del mundo y de la vida. En uno de los versos Lorca menciona el canario,

¹⁵⁵ La obra la publicó en 1957 pero cuenta anécdotas de Granada y de las Alpujarras que vivió a lo largo de 14 años. (Ver Gerald Brennan, *Al sur de Granada*, 2015). El director Fernando Colomo hizo una versión cinematográfica de esta obra: *Al sur de Granada* (2003).

ave doméstica típica de la zona y asociada a las casas andaluzas y mediterráneas: “Oyes los maravillosos/surtidores de tu patio,/y el débil trino amarillo del *canario*” (246).

Alarcón también lo trae a colación cuando cita los objetos, la indumentaria, la conexión con la cultura mora, y la vida que rodea específicamente a la mujer granadina:

... La Granadina es floricultora, domadora de gatos y domesticadora de canarios

...sentada al lado de un balcón lleno de macetas floridas, entre una manada de gatos enroscados a sus pies, y media docena de *canarios* enjaulados sobre su cabeza. Con esto y con su fértil aventurera imaginación, tiene bastante una hija de Granada para no estar nunca sola.

(56-7).

El motivo del canario entre barrotes de metal es símbolo de la mujer encerrada en su ‘jaula’ y aparece en otras obras de la época, por ejemplo, citando de nuevo a María Lejárraga, lo emplea en su *Canción de cuna*. Y, justamente, García Lorca conocía muy bien esta obra desde muy joven. En su viaje mítico por tierras de Castilla con el grupo de Domínguez Berrueta visitó varios conventos y monasterios, como el Convento de la Encarnación en Ávila, donde estuvo santa Teresa, el Real Monasterio de Santo Domingo de Silos y el convento de clausura de monjas cistercienses de Santa María La Real de las Huelgas en Burgos, y quedó fascinado. Precisamente en relación con este último lugar comentaba en una carta fechada en 1917 en la que decía: “una de las escenas más hermosas y más serias que yo he presenciado en mi vida”. La vida de las monjas le hace

pensar en “escenas [...] de *Canción de cuna*”.¹⁵⁶ Sobre monjas encerradas en conventos escribió versos y reflexiones, como veremos en la sección siguiente. Pero volviendo a *Canción de cuna* y la mención del canario, hay un diálogo entre dos de sus personajes-monjas-confinadas: Sor Juana y Sor Marcela. Ambas hablan del canario encerrado en su jaula y con sus palabras parecen aludir inconscientemente a su propia vida como monjas de clausura y su anhelo de “echar a volar libres”:

SOR JUANA. Los canarios, como nacen dentro de una jaula, no quieren libertad.

SOR MARCELA. Pues haces muy mal, hijo [...] Dios ha hecho el aire para las alas y las alas para volar. Y el que pudiendo andar por las nubes, se conforma a vivir dando saltitos, entre dos cañas y una hoja de lechuga, es tonto de remate. ¡Ay, madre de mi vida, quién fuera pájaro!

SOR JUANA. Eso sí que es verdad, ¡quién fuera pájaro! (17)¹⁵⁷

¹⁵⁶ Citada en Maurer “Introducción”, *PrIJ* 29. Maurer muestra la influencia que este drama tuvo tanto en la prosa temprana como en su teatro y esa influencia llega hasta *La casa de Bernarda Alba* (31): “De *Canción de cuna* absorbería García Lorca, [...], la idea de (en palabras tuyas) ‘adorable infantilidad’ de las monjas enclaustradas”. (29)

157

En ese diálogo, el lector denota enseguida el paralelismo en la situación del canario y las monjas.¹⁵⁸ El símbolo del canario aparece en versos de un autor clásico del XIX, Ramón de Campoamor (1817-1901), quien hace referencia a este canario “esclavito” en su jaula a quién su dueña le abre la puertecita dorada, pero este pajarito sigue su instinto y echa a volar. Y quien sigue en su jaula es Jacinta, la esposa encerrada y triste:

.....
 Jacinta, cuidadosa,
 hasta el dichoso día
 en que va a ser una feliz esposa,
 en un cuarto atestado de primores,
 y, en una jaula de oro envuelta en flores,
 cierto canario hospeda,
 cuya pluma remeda
 casi, casi, del iris los colores,
 y un poco los reflejos de la seda.

II

¹⁵⁸ En el arte visual de la época también encontramos cuadros que representan a la figura femenina junto a una jaula de pájaros: Pierre-Auguste Renoir, *Mujer con periquito* (1871); József Rippl-Rónai, *Mujer con un pájaro en una jaula* (1892); Frederick Carl Frieseke, *La jaula* (1910); André Edouard Marty, *Mujer con jaula de pájaros* (1912) o Marcel Dyf, *Mujer joven y la jaula con los pájaros*.

En un día de marzo, húmedo y frío,
al pasar del antiguo al nuevo estado,
Jacinta, esclavizando su albedrío,
prefiriendo al ajeno su cuidado,
y el gozo celebrando de aquel día,
suelta con alegría
al canario que cuida con cariño,
y con el cual, como si fuera un niño,
en inocente intimidad vivía.
Saca al esclavo de la jaula de oro,
lo acaricia llorando y sonriendo,
se acerca a la ventana, luego abriendo
la mano, con la cual se enjuga el lloro,
viendo al ave feliz que ya siguiendo
del aire el insondable itinerario,
como acerada espina
un dardo de pesar extraordinario
su corazón traspasa,
pues siempre es un canario,
después de la sociable golondrina,

el ave favorita de una casa.¹⁵⁹

Ángel Ganivet es el otro gran autor granadino que dedicó un buen número de páginas de su obra a la mujer en general, y a la granadina en particular. Como hemos adelantado, los dos hermanos García Lorca, Federico, y Francisco, sentían devoción por él. De hecho, Francisco García Lorca escribió el libro: *Ángel Ganivet. Su idea del hombre* (1952) y en él dedica una sección a la idea que tiene Ganivet de la mujer. Doña Rosita y sus amigas son contemporáneas de Ganivet y ellas, como mujeres-esencia de la ciudad, podrían haber estado retratadas en su *Granada la bella* (1896) o en su *Libro de Granada* (1899). Y es que a Ganivet le preocupaba la cantidad de solteras en su ciudad y ello lo achaca a su encierro doméstico que heredan de la cultura árabe. A este respecto, menciona explícitamente su estilo de vida e indumentaria moruna: “La vida social de Granada es todavía muy moruna. Nuestra mujer no es mujer de lujo, de calle o de salón. Su colección de trajes no es muy complicada ni tiene muchas ocasiones para lucirlos” (75).¹⁶⁰ Por ello, en su obra, anima a las mujeres a salir, a instruirse, a buscar el amor,

¹⁵⁹ “Canto primero” de *Dulces cadenas*: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-pequenos-poemas/html/ff3a1f46-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_5_
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=iau.31858004859215&view=1up&seq=38&skin=20>

21

¹⁶⁰ El himno de la ciudad de Granada aprobado en 1997 fue compuesto en el año 1932 por el mexicano Agustín Lara, y en esta canción tan conocida, la ciudad se identifica con la mujer granadina, manola, misteriosa, moruna.

como hacían por ejemplo las mujeres finlandesas. Y termina incluso su *Granada la bella* con una promesa dedicada a la mujer, a las Rositas de Granada, promesa de “poesía futura”; “la de la mujer con voluntad, con experiencia, con iniciativa, con espíritu personal suyo formado por su legítimo esfuerzo” (134).¹⁶¹

Probablemente, su experiencia como cónsul en Finlandia amplió su horizonte de visión sobre la feminidad. Y le hizo darse cuenta de la necesidad y del valor de la educación y el trabajo para la mujer (sobre todo para la soltera). Desde aquel país escribía a sus amigos granadinos y les contaba las curiosidades de la vida en el norte de Europa. Uno de los temas más jugosos estaba relacionado con conocer las peculiaridades de la finlandesa y su comparación con la granadina a la que llega a calificar: “la musa granadina, ingrata doncella que se hace amar a fuerza de desdenes” (*Cartas finlandesas*, 62):

El cónsul granadino se familiarizó con las ideas de la liberación y emancipación de la mujer a través de la lectura, sobre todo, de los autores nórdicos: Jonas Lie, Björnsterne Björnson y Henrik Ibsen. Para nuestro intelectual, las ideas feministas tienen sus raíces en el espíritu revolucionario francés [...] Estas ideas revolucionarias fueron sembradas en la mentalidad noruega por Björnson y habían de tener como resultado un movimiento democrático que no pararía hasta conseguir las libertades políticas y la emancipación de la mujer y de clase obrera. (Salguero 7)

¹⁶¹ Ver Salguero 7, Francisco García Lorca 191-2.

Dentro de ciertas limitaciones, Ganivet habla de la mujer no casada en unos términos sorprendentemente renovadores para la época. Defiende la independencia y emancipación laboral de la soltera y la viuda, tal y como hacía Arenal, por ejemplo, así como su integración en la vida social de la ciudad. Para Ganivet, la no casada tiene el derecho a desarrollar su potencial personal e intelectual. Pero ello contrasta, no obstante, con la casada, quien se debe, exclusivamente, a su deber marital y procreador:

En primer término, deben separarse en grupo distinto las mujeres casadas, que no deben disfrutar de las libertades generales sino en cuanto lo consienta la conservación de la familia, de la vieja familia. Esta no debe ser tan mala, cuando todas las mujeres aspiran a formar una; y yo opino que, si por ministerio de la ley se asegurara a todas las jóvenes un esposo medianamente trabajador y no excesivamente feo, ninguna hubiera pensado en la emancipación. Donde, como aquí, la mujer tiene, como el hombre, medios públicos y legítimos de vivir independiente, la soltera, cuando llega la hora de casarse, abandona el puesto a otra y se constituye en familia, en iguales condiciones que si hubiera estado encerrada siempre en su casa. *Las mujeres que no se han casado todavía y las que no quieren o no pueden ya casarse, son las que necesitan moverse con entera libertad para vivir honestamente de su trabajo. El centro de la vida de la mujer no debe ser la esperanza del matrimonio; no debe pasar su juventud con esa sola idea, y el resto de la vida, si no se casa, en la inacción.* El sentimiento cristiano es que tenga su fin en sí misma, y que lo cumpla sola

o acompañada. Otras veces el convento era un competidor de los enamorados, y había aquello de quedarse para vestir imágenes; pero hoy creo que no hay ya bastantes imágenes. (132-33; cursiva añadida)

Francisco García Lorca por su parte destaca la ambivalencia de Ganivet cuando escribe sobre la mujer. La percepción que tiene Ganivet de la mujer llega a ser, en ocasiones, ciertamente maniquea. García Lorca revela. Es en su *Epistolario* donde Ganivet expresa de forma más clara y menos contenida su misoginia. “En [...] carta [30 de junio de 1893] establece los siguientes tipos de mujer: ‘la de puertas hacia dentro’ [...], ‘la de salón’ [...] ‘la casera’” (186) y, por otra, “reduce los tipos de mujer a dos: la refinada o la espiritual, que en el fondo es el producto de un falso refinamiento artificial y que da una idea falsa de las cosas: mujer adulterada y corrompida. [Y] de ésta [mujer] va, ‘...a la más zafia y bruta, que es la más natural [...]’ (188). Y en relación con la mujer y el matrimonio, Francisco García Lorca destaca la dureza con la que Ganivet juzga a la fémica que usa sus artimañas para conseguir un marido que la mantenga, la llega a calificar de prostituta (carta de 30 de junio de 1893) (186). A Ganivet le enfurece este tipo de mujer que busca casarse no por amor, sino por dinero: la arribista.¹⁶² Pero salvo esta excepción defiende, como hemos visto, el matrimonio y en el *Libro de Granada* así lo expresa. En el fondo, de acuerdo con Martínez López, el *Libro de Granada*¹⁶³ llega a

¹⁶² Ver André Gombay 2003.

¹⁶³<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hnqv7q&view=1up&seq=95&skin=2021&q1=pena>

ser algo así como un mapa de la soltería granadina. Queriendo hacer la carta sentimental de Granada, Ganivet descubrió que, en el Campo del Príncipe, en la Plaza Larga, en la calle de Elvira, en el callejón del Lirio y, en fin, detrás de cada balcón de Granada, había una mujer bordando—como “La monja gitana” del *Romancero gitano*— o regando las macetas, echando alpiste al canario o leyendo novelas, que miraba con los ojos dilatados el paso lento de las nubes, y esperaba, novena tras novena, a que San Antonio o Santa Rita le trajeran un novio (1971, 51).

Otro miembro de la Cofradía del Avellano, Matías Méndez Vellido hace también un retrato de las mujeres granadinas por barrios, y en concreto cita a las del barrio de San Cecilio que son quizá, dentro de Granada, según él, de las más melancólicas:

Las mujeres del barrio de San Cecilio se distinguen de las de otros de la ciudad en cierta lánguida expresión que las demarca y caracteriza... la interesante greñuda¹⁶⁴... se desliza sin ruido y sin pretensiones. Pierde el día muchas veces en ir a un mandado, y con pudibundeces de monja recorre las calles de su conciencia, mirando arrobada las parejas de gorriones que vienen a posarse en los álamos [...] Rara vez vocea y hasta la pasión de amor parece en ellas adormecida por un estado endémico de melancolía. (Méndez Vellido 51, citado en Martínez López 1971, 51)

¹⁶⁴ Rodolfo Gil en *El país de los sueños* nos aclara que *greñuda* era el nombre que le daban a las mujeres de este barrio granadino.

La mención a la melancolía de la mujer granadina ha llegado a convertirse en un lugar común. Pero es que esta mujer, como veremos, es reflejo de su ciudad, y Granada como canta Agustín Lara en el himno de Granada (1932) es “flor de melancolía”. De la mujer de otros barrios de Granada escribe Rodolfo Gil, y dice de la mujer del Albaicín, de donde es Rosita:

limpia como los chorros del oro, [...] apasionada por las flores que en todo tiempo perfuman sus cabellos y su busto [...] apegada a la casita blanca en que nació y vive, y al huerto o carmen en que reina y goza, ella es la mejor muestra de los encantos del barrio morisco [...] Cuando ha cesado el ruido de los telares [...] la guitarra andaluza se queja entre sus brazos o a su lado de los desdenes recibidos a orillas del Dauro de del Jenil, de donde fue expulsada por el piano; y, entre las flores del carmen y en la reja que *pela la pava*, el sentimiento de amor que infiltró en su alma el eco suave y quejumbroso de la guitarra, son sus dioses tutelares. (17)

En *Impresiones y paisaje*, García Lorca también dará un paseo por el Albaicín, y en sus calles encontrará a sus mujeres típicas:

Por algunas partes las calles son extraños senderos de miedo y de fuerte inquietud, formadas por tapiales por los que asoman los mantos de jazmines, de enredaderas, de rosales de San Francisco [...] Otras son remolinos de cuestas imposibles de bajar [...] en donde hay sentadas mujeres trágicas, idiotizadas, que miran provocativamente [...] Calles en que hay conventos de clausura perpetua, blancos, ingenuos [...] donde hay

palomas y nidos de golondrinas. Calles de serenata y de procesión con las candorosas vírgenes monjiles. (OC 77-78)

Melchor Fernández Almagro en *Vida y obra de Ángel Ganivet* (1925) recuerda por ejemplo a la madre de Ganivet, granadina y gran amante de la lectura y de las novelas románticas:

Buscaba en la lectura el desquite a la vida de aislamiento que es propia de la mujer andaluza, fenómeno que explica el desarrollo logrado en tales ambientes por la llamada ‘literatura de familia’. ¡Y qué literatura a las veces! ... Con los primeros años de Ganivet coincidió el apogeo de cierta escritora local, muy caracterizada en el cultivo del género: doña Enriqueta Lozano de Vilches, poetisa y folletinista, más estimable, sin duda, por su intención moralizadora que por el acierto literario. Dada la popularidad de doña Enriqueta [...] no es aventurado presumir que Ángel Ganivet empezara a deletrear en las entregas de *Lágrimas de corazón* o *Juan, hermano de los pobres* [...] (36)

García Lorca vivió, con pocas décadas de distancia, este mismo ambiente. Por una parte, fue testigo del carácter encerrado de las mujeres de su ciudad, y por otra, tenía a su madre, doña Vicenta Lorca Romero, antigua maestra, quien disfrutaba la lectura de las novelas en voz alta:

Mi madre leía
un drama de Hugo.
Los troncos ardían.

En la negra sala
 Doña Sol moría
 como un cisne rubio
 de melancolía (I, 713-714, citado en García Montero)

Uno de los autores preferidos de su madre era Víctor Hugo; de hecho, hay ecos en sus obras del gran novelista francés que murió el año que abre el primer acto de *Doña Rosita*. Una de las características de *Rosita la soltera*, por ejemplo, es que es una mujer que lee y escribe. Rosita leyó, junto a su Tía, obras como las de Don Martín, el soltero de la obra: *El cumpleaños de Matilde*, o *La hija del Jefe*, una obra que el maestro de música de Federico, Don Antonio Segura, compuso como ópera, cuyo argumento de una mujer-hija sacrificada guarda relación con Rosita. Y Rosita también escribía: cartas de amor a su Primo en Tucumán. El único acto que se conserva de *Los sueños de mi prima Aurelia* abre el escenario con una reunión de mujeres, algunas de ellas solteras —solteras granadinas—, que leen novelas de amor. En este Acto I, Clorinda, Eduvigis, María y Aurelia leen una novela en voz alta, pero, sobre todo, la viven con tal emoción y realismo que parecen emular al Quijote asistiendo a la representación del “Retablo de Maese Pedro”:

AURELIA. A mí lo que me duele es no poder hacer nada por salvarla [a Liduvina, el personaje de la novela] ¡Qué novela más linda!

EDUVIGIS. Pues yo tengo un berrinche que esta noche no podré dormir.

(186)¹⁶⁵

Los sueños siguen la evolución cronológica y temática de *Doña Rosita la soltera*.

La acción empieza en 1910 en Granada y la infancia real del niño Federico García Lorca conforma parte de la trama. El mismo autor se presenta en la obra con su propio nombre y está enamorado de la protagonista. Aurelia, a diferencia de Rosita, que encarna la melancolía granadina, evoca el alma lírica y dramática, tan viva como la suya:

AURELIA. Pero ¿usted cree que se puede vivir sin leer novelas y sin hacer teatro? En este pueblo, sobre todo, que tiene una baraja de hombres que no los he visto reír nunca. Se echan el sombrero a la cara y cuando pasa una hacen ¡juuu!, como si fueran pollinos. Yo no puedo, no puedo. ¡He dicho que no puedo! (191)

Uno de los mejores cronistas de la Granada de los años de juventud de García Lorca fue su amigo de la tertulia del Rinconcillo del café Alameda, José Mora Guarnido, quien habla en su biografía de Federico de la mujer granadina, y más específicamente de la soltera, solteras concretas, de carne y hueso, con nombres y apellidos. Una de ellas fue Maravillas Pareja, cuyas siglas (M...P...) aparecían originariamente en el poema “Elegía” (*Libro de poemas*) y que escribiría alrededor del año 1918, de quien Guarnido dice: “una hermosa criatura granadina en la cumbre fatal de los treinta años, que paseaba por la ciudad su anhelo de marido o de amante, con un oscuro brillo de pasión en los

¹⁶⁵ Edición de Mario Hernández 2013.

ojos, inmaculada ánfora de delicias ofrecida y sin esperanza de que fuera aceptada la oferta” (168). Menciona otras dos mujeres, María Sánchez y Amparo Medina:

Cada vez que Lorca venía a mi casa de Pinos Puente visitábamos a María Sánchez y esperábamos a la tarde para pasear frente a la casa de Amparo Medina y verla de codos en la ventana, adornada y esperando a su novio. La hermosura señorial y espléndida de María Sánchez, emparentada con la familia de Lorca, no había sufrido los agravios del tiempo en grado lamentable. Cerca de los cincuenta, era una matrona de cabellos blancos y carnes prietas con la frescura y la morbidez de una mocedad intacta. Su drama íntimo la había quemado acaso por dentro, pero no brotaba ostentosamente hacia fuera [...] apuró de un trago todas las amarguras de su existencia y se sometió desde entonces a una vida serena de voluntaria soledad. Austera y digna vestal, no aceptó nuevos amores, pero tampoco hizo exhibición de su tristeza ni sacrificios. Las fuentes de su ternura no se secaron [...] Era alegre y cariñosa como una muchacha, de una gracia amable en el gesto, de una finura señorial en la acogida. Nos recibía abrazándonos y nos obsequiaba con dulces y guindas de anís. [...] —No dejéis de venir a verme siempre que podáis —nos decía—. Soy vieja, pero no cuento nunca cosas tristes. Dale un beso a tu madre —le decía, besándolo, a Federico.

Con Amparo no teníamos la misma relación. La veíamos solo al pasar por la calle cuando esperaba en su ventana. Morena de tez rosa de té y ojos

ahondados por la espera inútil, los cabellos negrísimos retorcidos en dos gemelos rodetes a cada lado de la cabeza, un hondo descote al que se asomaban las cándidas morbideces de un seno insatisfecho [...] Amparo había perdido su vida y ya no le quedaba ni el recurso del orgulloso rompimiento. (169)

Mora Guarnido menciona aquí dos tipos de ‘solteras:’ María, la que decide vivir, a pesar de todo, y Amparo, la que se deja llevar por la amargura que le asigna el rol de solterona. En *Doña Rosita la soltera* vamos a ver este dilema; la protagonista se encuentra en esa misma tesitura.

En *Doña Rosita* y en otros textos Lorca también expresa el contrapunto entre la soltera vivaz y la solterona: uno es la carta a Ana María Dalí (una soltera muy joven en aquel momento) y otro texto su homenaje-elegía a María Blanchard. Ambas mujeres-solteras-vivas son un contrapunto a la solterona cursilona granadina. En la carta de 1926¹⁶⁶ a Ana María Dalí, al contarle la idiosincrasia de las señoritas de Granada, incide en el recato de estas y en su animadversión al mar, como contrapunto a la frescura y salinidad que percibe en la hermana adolescente de su amigo:

Como hace buen tiempo, las señoritas de Granada se suben a los miradores encalados para ver las montañas y no ver el mar... Por las tardes se visten con trajes de gasas y sedalinas vaporosas y van al paseo, donde corren las fuentes de diamante y hay viejos suplicios de rosas y

¹⁶⁶ Carta de 26 de agosto de 1926 (EC 362).

melancolías de amor. La vida social de Granada es prodigiosa de poesía y putrefacción lírica. La flora mediterránea brilla aquí con toda la delicadez de sus grises maravillosos. Pitas y olivos. Pero las señoritas de Granada no quieren al mar. Tienen grandes conchas de nácar con marinas pintadas y así lo ven; tienen grandes caracolas en sus salas de estrado y así lo oyen. Dichosa tú, Ana María, sirena y pastora al mismo tiempo, morena de aceitunas y blanca de espuma fría ¡Hijita de los olivos y sobrina del mar!

Contrapone el entorno del Mediterráneo, de libertad, de apertura que rodea a una mujer como Ana María, en quien percibía probablemente una cercanía y una confianza en el trato personal que le estaba vedada con las mujeres de Granada, a las que percibía más cerradas, más miedosas, más cerca del lenguaje de la ‘putrefacción lírica’ por la que García Lorca sentía esa ambivalencia de la que hablamos en el capítulo segundo en relación con el “arte comestible”.

Se trata de una delgada línea que conecta la identidad de sus vecinas con la misma ciudad de Granada, como si las solteras encarnaran el rostro de esa Granada que ama y detesta a la vez, que le inspira y le desespera, cuna mítica en su obra, “ese lugar donde adquirir lucidez de los sentimientos, asentarse en lo permanente suyo y librarse de modos efímeros” (Martínez López 16, citado en Soria Olmedo 2004, 89). Así lo expresa Francisco García Lorca: “De algún modo el tipo femenino de Rosita, que se enlaza con viejos recuerdos, ha de convertirse en símbolo de Granada, en la que Federico ve una frustración colectiva; ciudad líricamente olvidada en las orillas del tiempo” (366). El García Lorca que escribe a Ana María (“sirena y pastora”) es el que habla de “Granada la

que suspira/ por el mar” (“Gráfico de la petenera” *Camino*) (*OC* 544) y detecta “el ansia de Granada por el mar, la angustia de una ciudad. Que no oye las olas y las busca en sus juegos de agua subterránea y en las nieblas onduladas con que cubre sus montes” (García Lorca 1969, 59). Sobre Granada dirá también:

Granada es horrible. Esto no es Andalucía. Andalucía es otra cosa... está en la gente... y aquí. Son gallegos. Yo, que soy andaluz y requeteandaluz, suspiro por Málaga, por Córdoba, por Sanlúcar la Mayor, por Algeciras, por Cádiz. Auténtico y entonado, por Alcalá de los Gazules, por lo que es íntimamente andaluz. La verdadera Granada es la que se ha ido, la que ahora aparece muerta bajo las delirantes y verdosas luces de gas. La otra Andalucía está viva; ejemplo, Málaga. (*EC* 301)

La mujer granadina parece transparentar la esencia de Granada; y Granada en la tradición musulmana es la esencia de la mujer. Recuerda a la antigua tradición de Abenámbar de identificar a Granada con una mujer: “Abenámbar, Abenámbar / moro de la morería/ [...] / —Granada, si tú quisieses / contigo me casaría [...] (250-1).¹⁶⁷ Es decir, que, si Granada es melancólica, su mujer lo es; si Granada es elegíaca, también lo son ellas; si una es cursi, la otra también; si la ciudad es íntima también sus hijas — las granadinas— lo son. Esta mimesis la expresa Lorca en algunos de sus textos en prosa,

167

por ejemplo, en una de las ultimísimas conferencias y textos que produjo el granadino: “Semana Santa en Granada” (*De viva voz* 373).¹⁶⁸ En ella menciona, entre otras cosas, de nuevo, a la solterona y a los canarios:

Estos últimos años, con un afán exclusivamente comercial, hicieron procesiones que no iban con la seriedad, la poesía de la vieja Semana de mi niñez. Entonces era una Semana Santa de encaje, de canarios volando entre los cirios de los monumentos, de aire tibio y melancólico como si todo el día hubiera estado durmiendo sobre las gargantas opulentas de las solteronas granadinas, que pasean el Jueves Santo con el ansia del militar, del juez, del catedrático forastero que las lleve a otros sitios. (*De viva voz* 374)

Y es paradójico porque en la carta a la que hemos hecho referencia denostaba su ciudad y parecía suspirar por otra Granada: salina, vital, alegre más parecida a Sevilla o Málaga. Pero cuando Granada decide reconvertir su Semana Santa y hacerla más similar a la sevillana, García Lorca echa un paso atrás y reclama para su ciudad su Semana Santa vieja, lejos de la cursilería de querer parecer otra cosa y contraviniendo su autenticidad autóctona, aunque sea seria, melancólica y mortecina. En *Doña Rosita* hay una expresión que, aunque con distancia, evoca esta compostura y reserva: “yo he sido siempre seria” (*DR* 168) y “Lo que tengo por dentro lo guardo para mí sola” (168). García Lorca quiere

¹⁶⁸ La conferencia fue publicada íntegramente en el *Heraldo* de Madrid el 4 de abril de 1936 y en *El Defensor de Granada* el 9 de abril de 1936.

que Granada guarde su Semana Santa: “interior; tan interior y tan silenciosa que yo recuerdo que el aire de la vega entraba, asombrado, por la calle de la Gracia y llegaba sin encontrar ruido ni canto hasta la fuente de la plaza Nueva” (375).

Si examinamos otro texto en prosa, su conferencia sobre Soto de Rojas (1926), vamos a encontrar igualmente paralelismos con la propia figura de Rosita. Y así, (escuchamos de su ciudad): ama lo diminuto, es quieta y fina ceñida por sus sierras [o por sus cuatro paredes]; no puede salir de su casa, “no es como las otras ciudades [o mujeres], que están en la orilla del mar o de los grandes ríos, que viajan y vuelven enriquecidas con lo que han visto: “Granada, [Rosita] solitaria y pura no tiene sed de aventuras; se dobla sobre sí misma; vive con la fantasía; está llena de iniciativas, pero falta de acción; está rodeada de naturaleza espléndida pero no va a ella; prefiere mirarla desde su ventana [...] voz impersonal, aguda, llena de una indefinible melancolía aristocrática. Pero ¿quién la canta? ¿De dónde ha salido esa voz delgada, noche y día al mismo tiempo? Para oír su voz, hay necesidad de entrar en los pequeños camarines, rincones y esquinas; hay que vivir su interior y su soledad ceñida; todo tiene por fuera un dulce aire doméstico; pero verdaderamente, ¿quién penetra esta intimidad?” (*De viva voz* 102-7). García Lorca habla en esta conferencia en todo momento de Granada y de la poesía de Soto Rojas. Pero ¿acaso Rosita no responde también a esta descripción que va dirigida a su ciudad? ¿no consigue hacer un boceto anticipado de su ciudad a través de su personaje o, al revés, un boceto tardío de su personaje a través de su ciudad? Y en Rosita, su autor quiere acceder a su misterio, tocar el fondo de su alma. Defendemos, en este sentido, que penetrando en

su intimidad como hace su autor, es decir, desentrañando su misterio, comprendemos un poco más a esta soltera granadina y también a su ciudad.

En *Doña Rosita la soltera* no falta ni la música ni el baile; por algo es un *poema granadino con escenas de canto y baile*. Y sabemos que para García Lorca es a través del oído cómo el granadino reconoce su tierra.¹⁶⁹ Esto lo escribió en una de sus más sentidas y bellas conferencias, “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”, (1933) donde leemos, entre otras letrillas, el romance de las Tres Manolas:

Granada, calle de Elvira,
 donde viven las manolas,
 las que suben a la Alhambra
 las tres y las cuatro solas. (88)

Y esto es curioso porque este romance forma parte de los diálogos de *Doña Rosita* con sus amigas, las manolas. Con ello, como vimos en el capítulo segundo de este trabajo, revela este drama como un *work in progress* que va madurando mientras va recogiendo simientes de distintas obras. En 1933 ya había compuesto el romance de las manolas. Quizá no pensaría en ese momento en *Doña Rosita*; de lo que no cabe duda es

¹⁶⁹ En la conferencia “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre” escribe: “Un granadino ciego de nacimiento y ausente muchos años de la ciudad sabría la estación del año por lo que siente cantar en las calles”. (*De viva voz*, 213)

que cuando empezó a componer su obra de teatro le parecería que este romance era pertinente en su trama y en su ritmo musical. El manuscrito autógrafo del romance incluido en esta conferencia reza:

Por el lado de la Vega una [tachado] nube de gritos de J/Tará, por el lado
de la calle de Elvira de la viejísima
Calle de Elvira
donde viven las manolas
las que suben a la Alambra
las tres y las cuatro solas.

En la conferencia sobre María Blanchard (Ateneo de Madrid, 1932) de nuevo habla de ambas, Granada y sus mujeres, y en ella confiesa:

Quien ha vivido como yo y en aquella época en una ciudad tan bárbara bajo el punto de vista social como Granada, cree que las mujeres o son imposibles o son tontas. Un miedo frenético a lo sexual y un terror al ‘qué dirán’ convertían a las muchachas en autómatas paseantes, bajo las miradas de esas mamás fondonas que llevaban zapatos de hombre y unos pelitos en el lado de la barba. (*De viva voz* 208)

De nuevo, describe la situación en la que viven las granadinas (“ciudad bárbara”) y emplea expresiones graves (“miedo frenético a lo sexual”, “autómatas paseantes”). Frente a este grupo homogéneo, anónimo, emerge la individualidad y unicidad de María Blanchard. En ella encuentra un nuevo modelo de feminidad en el que poder descansar y mostrarse tal cual es:

Yo había pensado con la tierna imaginación adolescente que quizá María, como era artista, no se reiría de mí por tocar al piano ‘latazos clásicos’, o por intentar poemas, no se reiría, nada más, con esa risa repugnante que muchachas y muchachos y mamás y papás sucios tenían para la pureza y el asombro poético, hasta hace unos años, en la triste España del 98. (208)

Y sigue diciendo que la lucha de Blanchard, causada por su deformación física, “fue dura, áspera, pinchosa, como rama de encina, y sin embargo no fue nunca una resentida, sino todo lo contrario, dulce, piadosa, y virgen” (209). El dolor, el sufrimiento, y su alma de artista la salvaron de convertirse en una cursilona. Regadas por la sangre del mismo Cristo (“Su cintura monstruosa no ha recibido más caricia que la de ese brazo muerto y chorreando sangre fresca, recién desclavado de la cruz” (210)),¹⁷⁰ la vida y obra de María se consagran como un mito eterno: “No cuento esto para que meditéis su verdad o su mentira, pero los mitos crean al mundo, y el mar estaría sordo sin Neptuno y las olas deben la mitad de su gracia a la invención humana de la Venus” (211).

En la obra de Federico en la que aparece la figura de la mujer granadina sola o la soltera vamos a ver, por una parte, un reproche a la sociedad y, a la vez, el descenso al interior y sufrimiento de algunas de ellas. En la “Elegía a María Blanchard” la visión de

¹⁷⁰ Aquí, como señala Maurer, muestra como “El motivo del ‘Dios-hombre’ que se alza en la fantasía erótica de las religiosas [...] persiste en su obra de los años 30. Recuérdese, por ejemplo, la ‘Elegía a María Blanchard,’ donde la pintura busca a Cristo”. (PrIJ 31)

la mujer está conectada, muy probablemente, con la ansiedad de un homosexual en la Granada de los años 20. García Lorca evoca el dolor de estas mujeres solas, pero al hacerlo refleja su propio dolor. Todas estas mujeres de amor ausente o amargo reflejan al mismo autor. “A mí únicamente me convence el interior de las cosas, es decir, el alma incrustada en ellas para que cuando las contemplemos puedan nuestras almas unirse con las suyas” (*Impresiones y paisajes* 2007, 80).¹⁷¹ Sobre todo, en su teatro, y muy en particular en *Doña Rosita*, Lorca va a explorar las voces y distintas tonalidades del sufrimiento de la soledad, desamor y des(amparo) de la soltera y la muchacha solitaria, con una intersección constante de su ciudad, Granada.

5. El personaje de la muchacha solitaria y suelta (soltera) en la obra de García Lorca

La imagen y el personaje de la mujer sola aparece en la obra de García Lorca desde sus manifestaciones más tempranas: en la poesía, la prosa y el teatro de juventud; en sus primeras publicaciones; y en sus dibujos. Una primera imagen poética aparece ya en la *Suites* en su “Estampa del jardín [I]”, poema compuesto mientras está gestando esos primeros bocetos de *Doña Rosita la soltera*. En este poema, las muchachas solas no tienen aún nombre propio:

¹⁷¹ En esta cita habla de la escultura, pero bien puede aplicarse a todo arte, incluido el arte de la palabra y la creación de personajes.

Las antiguas doncellas
que no fueron amadas
vienen con sus galanes
entre las quietas ramas.

Los galanes sin ojos
y ellas sin palabras
se adornan con sonrisas
como plumas rizadas.

Desfilan bajo grises
tulipanes de escarcha
en un blanco delirio
de luces enclaustradas.

La ciega muchedumbre
de los perfumes vaga
con los pies apoyados
sobre flores intactas.

¡Oh luz honda y oblicua
de las yertas naranjas!

Los galanes tropiezan

con sus rotas espadas.

(*Suites*, “En el jardín de las toronjas de luna” / “Estampas en el jardín”

402)

Después sí las nombrará, y entre sus solteras descubrimos a: Rosita, Emilia, Trinidad, Maravillas, Amparo o Aurelia. En las *Canciones* nos encontramos a Virginia en (“Eros con bastón”) “La soltera en misa”. Todas ellas, todas estas mujeres solteras, junto:

La señorita

del abanico

y los volantes,

busca[n] marido (299)

A veces, la mujer sola es una joven soltera, y otras es una monja, una virgen o una santa. Con estas pinceladas y retratos literarios tempranos de mujeres solas, solteras, Lorca empieza a tantear una temática que llegará a su culminación en *Doña Rosita la soltera*, y que, probablemente, habría seguido desarrollando en las otras dos obras que debían componer las crónicas granadinas: *Los sueños de mi prima Aurelia* y *Las monjas de Granada*. El ciclo de obras granadinas habría estado protagonizado, como sus dramas rurales, por mujeres encerradas, pero estas son mujeres de ciudad, paseantes de las calles

de Elvira; y este ciclo granadino es a su vez, heredero de una obra granadina anterior;¹⁷² todos esperan al amante ausente —las monjas a Cristo y Rosita al Primo—.

Un texto en prosa de la *juvenilia*, “Mazurka”, es una y uno de los primeros textos en los que aborda la temática de la/s soltera/s (Soria Olmedo 2021, Martínez Cuitiño 1994, Hernández 2013):

Los hombres reían superiores, las mujeres suspiraban resignadas... La muchacha que no bailaba deshojaba una flor y contaba las varetas de su abanico. El joven sonreía satisfecho y triunfal... La música se calló... Las parejas se despidieron y al marchar hubo muchas mujeres que preguntaron: ‘¿Vas?’ y las respondieron: ‘Espéranos sentada en tu ventana.’ La muchacha que estaba en su sillita dijo: ‘¿Cuándo te veré otra vez...?’ Y él dando media vuelta, se fue.

¡O tragedias íntimas de reuniones cursis! Sois tan fugaces y tan hondas que matáis muchos corazones. Niñas cursis mártires y santas, sólo servís de burla a los que van a galantearos, porque no tenéis dinero ni paseáis en coche de lujoso los días de fiesta.

¹⁷² “Like *Mariana Pineda, Doña Rosita the Spinster or The Language of Flowers* is set in Granada and reflects Lorca’s schizophrenic relationship to the city”. (Delgado 96)

¡Qué pocos se enamoran de vosotras! ¡Siempre estáis en conflicto sentimental! Nunca seréis dichosas. ¡Tragedia de la vida cursi, veladas por las risas! ¡Qué hondas y fuertes sois!

Niñas cursis...

La mazurka os mece en sus brazos de ilusión un momento, pero así que pasa el baile y ellos se van a comentar, riendo lo pasado, vosotras lloráis vuestro destino horrible, y sin embargo esperáis ansiosas la reunión venidera...

Niñas cursis celestes y doradas, mi alma os compadece porque sois verdaderas sacrificadas del amor. (*PrIJ* 373)

En este texto, que recrea una “viñeta de un baile de pueblo y de una chica que no tiene quién la saque a bailar” (Maurer 1986, 15),¹⁷³ el poeta actúa como un narrador

¹⁷³ Es una escena viva y le pone una música de fondo: la mazurka. En estos primeros años, el músico aprendiz de poeta hace una transición del lenguaje musical al lenguaje literario, y en esa transición y ya en toda su obra su obra, el ritmo musical y la hondura emotiva que evoca la música forma parte de su creación literaria. Por medio de la música llega a expresar lo que no se puede por medio de palabras; como decía Tchaikovsky parafraseando a Heinrich Heine: “Where words leave off, music begins” (*The Life & Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*). En palabras de Maurer: “Lorca entendía la música como el medio de expresión por excelencia del sentimiento, ‘lengua universal del corazón’. La música, escribe en 1917, es ‘apasionamiento y vaguedad;’ surge de ‘las

omnisciente para quien es claro lo que allí ocurre y habla de: la “tragedia de la vida cursi”; de “niñas cursis” que lloran su dramático destino porque pocos se terminarán enamorando de estas jóvenes de clase media que asisten a los bailes con la esperanza de encontrar un novio y futuro marido. Bajo el recurso del discurso epidíctico, García Lorca arremete contra la cultura de la cursilería. Se dirige a ellas como víctimas de una sociedad que las inhabilita para hacerse conscientes de las burlas de los jóvenes que asisten a las reuniones. Parecen revivir ecos de la Flora de *La señorita de Trévez*. La voz del poeta delata, por una parte, el drama de la/s muchacha/s soltera/s de clase media sin dote, ansiosas por amar y ser amadas, que viven en un mundo de ilusiones vanas y “siempre están en conflicto sentimental”. En otro texto en prosa de la *juvenilia*: “María Elena”, encontramos otro posible antecedente de *Doña Rosita*:

En el pueblo sin nombre la primita se muere de amor... Los gañanes comentan lo ocurrido. El novio se marchó [...] ¡María Elena! ¿Dónde van tus pensamientos? [...]. ¡Ah, María Elena sin alma! Eres como un inmenso y blanco girasol que se deshojará cuando las rosas broten. (*PrIJ* 410)

En otras creaciones tempranas, el poeta se cuela en el interior de una muchacha a modo de una voz de conciencia:

pasiones humanas, [que] son mil y mil en infinita tonalidad” (15). En *Doña Rosita la soltera*, por ejemplo, la música de fondo la conforma el ritmo vals y también el ritmo de las canciones populares (A. Anderson 1995).

¿[Por] qué suspiras tan romántica, cuando sabes que nunca serás amada?
 ¿Por qué lloras tus sentimientos si comprendes que, aunque sufras y ames,
 nunca parecerá el genio sombrío y fuerte que te curará el corazón...? ¿Por
 qué estás quieta y callada...? Mira por las tardes a las flores, que ellas te
 acariciarán. Mira a las constelaciones y ponte las manos sobre el pecho.
 Eres toda de hortensias y lilas... y te estás consumiendo, falta de amor.
 (*PrIJ* 385)

Las flores y la música actúan en estos textos como calmantes que endulzan una realidad dura que las muchachas temen enfrentar. En “La soñadora”, se mete de nuevo en la intimidad femenina, en esta ocasión dentro de la habitación donde la pobre Trinidad se acicala con la esperanza de encontrar el amor. De ella dice que:

era fea, muy fea pero tenía un corazón y sentimientos de ser bonita, y al contemplarse decía para sus adentros:

Soy regular... Los ojos no los tengo feos, la boca no es desagradable [...]
 En fin, no soy tan fea [...] y marchaba contenta a pasear con sus amigas en la plaza... [...] Trinidad era toda de pensamientos imposibles, era un alma exquisita encerrada en una piedra informe, era un diamante opaco... Era infeliz porque ella, que tenía alma grande y apasionada, se estaba secando en un rincón de Andalucía con el corazón desbordado de ternura... (383-4)

En la poesía temprana de García Lorca hay un poema en el que emplea el adjetivo ‘romántica’ para titular un poema en el que describe la vida de mujeres encerradas, las

monjas de clausura, donde su amor se condena a la esterilidad, su sangre a congelarse y su corazón a endurecerse:

¡Románticas estancias las de los conventos!
 Con perfumes de vargüeños,
 con perfume de mantos,
 con perfume de ensueños
 de los santos.
 Sitios donde la risa no penetró jamás,
 sitios de melancolía.
 Altares de amargo dulzor
 de las monjitas que piensan
 siempre de noche y de día
 en el amor.
 Corazones de piedra cuya sangre se ha helado
 con simientes que esperan brotar en un jardín
 lleno de maravillas que nunca tendrán fin...
 ¡Oh!, qué pena, ¡qué pena!, un convento cerrado...
 Románticas estancias las de los conventos. (93)

En su primer libro publicado, *Impresiones y paisajes* (1918), “fruto de excursiones arqueológicas por Andalucía, Castilla y de sus ‘descubrimientos’ granadinos” (Laffranque 1973, 252), describe la impresión que le causan los monasterios

y la vida conventual (Maurer 1994, *PrIJ* 29-32). Y así, en relación con el tema de la mujer, en “Jardín conventual” observa a una novicia y cuenta de ella:

Solo hay un rosal en todo el recinto que cuida una novicia que todavía no ha tenido tiempo de entristecerse... Está en una recacha del claustro, junto a un laurel. Sus rosas adornan la virgen ingenua durante el mes de mayo. Hace tanto frío en el jardín que todo se seca [...] Es siempre otoño en este jardín. Las alegrías vibrantes de la primavera, y la fastuosidad brillante del verano no entran en él. (*OC* 90)

Este texto combina elementos que perdurarán en la imaginación del poeta a lo largo de su obra: mujer encerrada, rosa y jardín. En “Jardín conventual” presenta al lector la visión de una monja joven que cuida del único rosal del jardín y la mujer lo hace sin ser consciente del carácter mortuorio del resto del espacio vegetal. A estas mujeres solitarias que compartían su soledad entre los cuatro muros de un convento dedicó García Lorca varias reflexiones como esta que elabora Christopher Maurer:

A las monjas las imaginaba inicialmente, como ‘niñas que se ríen por todo’ [...] Y, sin embargo, [...] parece darse cuenta [también] de la insuficiencia de esa imagen —‘Nuestras almas no pueden comprender ni comprenderán nunca a una monja enclaustrada’— y propone otra muy diferente. Más que ‘niñas,’ las monjas viven un ‘un fracaso amoroso’ [...]. Son ‘esencias rotas de amor y maternidad.’ Según la visión lorquiana y la de numerosos poetas del modernismo [como Amado Nervo], el monje o la monja, al enclaustrarse en el monasterio o el convento, intenta ‘apartarse

del destino' 'enterrar en vida' sus recuerdos, huir de 'algún amor inmenso' o 'imposible.' Los ojos de las monjas están 'llenos de amores no conseguidos y de tristeza morada' y los conventos, 'de trágicos insomnios, maceraciones carnales y almas enamoradas de la maternidad.'(Maurer, *PrIJ* 29-30)

Sobre una monja, mujer solitaria, escribiría de nuevo en el verano de 1924 el poema "La monja gitana" que incluiría en el *Primer romancero gitano* e incide en el aspecto del aislamiento, del silencio, de la fantasía y del amor perdido (Harris 52; Josephs y Caballero).

Silencio de cal y mirto.

Malvas en las hierbas finas.

La monja borda alhelíes

sobre una tela pajiza.

Vuelan en la araña gris,

siete pájaros del prisma.

La iglesia gruñe a lo lejos

como un oso panza arriba.

¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!

Sobre la tela pajiza,

ella quisiera bordar

flores de su fantasía. (*OC* 361)

Recién publicado su libro *Impresiones y paisajes*, García Lorca conoció a una de sus más íntimas amigas, Emilia Llanos (1885-1967) (Manjón 5), una de las solteras más célebres de la Granada del tiempo de Federico. Lola Manjón relata con detalle en su libro, *Emilia Llanos Medina. Una mujer en la época de Federico García Lorca*, cómo se conocieron y la relación que mantuvieron. El pintor Ismael González de la Serna, quien ilustró la portada de *Impresiones y paisajes*, los presentó y los tres mantuvieron una estrecha amistad mezclada con tintes de amor platónico hacia la bella granadina. Emilia amó profundamente a Federico tal y como confesó al periodista Agustín Penón (Osorio 461-62) y así consta sutilmente en la correspondencia que mantuvieron. Compartían además intereses intelectuales y gustos artísticos; los unió Maeterlinck: “Una noche de aire caliente de finales de agosto de 1918, Ismael se presentó en casa de Emilia Llanos en la calle Real de la Alhambra con otro joven moreno y menudo, de mirada brillante, que dijo estar deseoso de conocer a una mujer que leía a Maeterlinck” (28). Al día siguiente Federico volvió a su casa con un ejemplar de *Impresiones y paisajes* con una dedicatoria: “A la maravillosa Emilia Llanos, tesoro espiritual entre las mujeres de Granada; divina tanagra del siglo XX. Con toda mi admiración y fervor. Federico. 29 de agosto de 1918” (Osorio 459; Manjón 29). Isabel García Lorca habla de la relación entre Emilia y su hermano y la describe en estos términos:

Nuestra amistad con Emilia fue muy continuada y cordial. Fue Federico el que la llevó a casa. Era una mujer muy sensible, amiga de todos los de la tertulia del Rinconcillo, capaz de admiración y, sin duda, certera en valorar el talento y la originalidad de la gente. Vivía en un piso de la plaza

Nueva [...] y era aficionadísima a las antigüedades. Su casa parecía un rastrillo. Federico iba mucho con ella por los anticuarios, a la famosa Genoveva de la plaza Nueva. [...] no era guapa, pero tenía buenísima facha y siempre iba bien vestida y elegante. Era mayor. Yo creo que en edad estaba más cerca de mi madre que de mis hermanos. Mi padre decía que era de su quinta, así que su edad fue siempre un misterio. La quisimos todos mucho y venía con frecuencia a casa a merendar. Siempre que pasaba alguna personalidad por Granada Emilia hacía de cicerone. Se conocía muy bien la ciudad que tanto amaba, donde era vista con cierto recelo porque su hermano había tenido un matrimonio difícil y tempestuoso. ¿Algún amante? Nunca lo supe. (Isabel García Lorca 87)

Pero la diferencia de edad no fue el mayor impedimento para consolidar su relación amorosa. Las difíciles y distantes relaciones afectivas entre muchachos y muchachas y el propio conflicto de identidad sexual que ya se movía en ese momento en el interior del poeta imposibilitarían la relación romántica. Para él, ella fue una musa, y también lo fue para sus amigos del Rinconcillo, como cuenta Manuel Ángeles Ortiz a Antonina Rodrigo:

En el ‘Rinconcillo’ teníamos nuestras musas, las tres Emilias, Emilia Aragón Pineda, Emilia Llanos y Emilia Dávila [...] Eran tres soberbias bellezas granadinas a quienes García Lorca dedicó un poema ‘A las tres Emilias’, en ellas se inspiró Federico para las tres Manolas ‘las que se van

a la Alhambra / las tres y las cuatro solas’, de su obra *Doña Rosita la soltera*. (citado en Rodrigo 1995, 113)

José Mora Guarnido, añade: “Eran tres hermosas muchachas, inseparables en sus paseos por las calles — tres Dianas de burlona irreverencia ante el atrevimiento de los galanes indecisos—” (171). Tres Emilias como las tres manolas. Y es que Emilia Llanos era una solterona de Granada. Se la describe como: “soltera, culta y bella” (EC 867). Ian Gibson se aventura a señalarla como una de las inspiraciones de *Doña Rosita la soltera*:

“¿Pensaba también Federico, al crear a Rosita, en su querida amiga Emilia Llanos, varios años mayor que él, la cual en 1918 le había inspirado sentimientos amorosos?” (II, 365).

Dice Gibson que: “nunca se casaría, y que moriría con el nombre de Federico en los labios” (I, 193). Curiosamente, una de las tres bellas Emilias que paseaban por Granada en los años 20, Emilia Aragón Pineda, muy amiga de Emilia Llanos, abrió su jaula de metal precioso, dejó Granada y voló hasta Nueva York donde vivió todo el resto de su vida. Allí trabajó en la librería Brentano. Cuando Federico García Lorca viajó a Nueva York en 1930 la visitó en su casa junto al guitarrista Andrés Segovia. Según cuenta el propio García Lorca pasaron una velada ‘divertidísima’ (Maurer y A. Anderson 222, 280-1).

Hemos empezado a hablar de Emilia a raíz de *Impresiones y paisajes* y del pasaje que Federico dedica a la novicia que cuidaba el único rosal del jardín del convento.

Precisamente, fue Emilia que contó a Agustín Penón una anécdota que tiene que ver con otra monja joven, que salía de su jaula para volar, y que nos habla de lo que emocionaba a García Lorca:

A Federico le encantaba lo maravilloso, lo extraordinario. Y Emilia sigue recordando que una vez en uno de los viejos conventos de clausura que hay en Granada, había una monja que volaba. Era una novicia, una muchacha que así, volando, viajaba y desaparecía del convento durante horas. Un día que tardó mucho en volver las otras monjas le preguntaron: ‘¿En dónde has estado? Nos tenías asustadas...’. Y la niña contestó: ‘En el cielo hablando con el arcángel san Gabriel.’ Federico se volvió loco de entusiasmo cuando Emilia se lo contó y quiso visitar el convento a toda costa. (Osorio 274)

¡Una monja voladora! Aquello que las monjas del convento de *Canción de cuna* tanto deseaban: volar libres como los pájaros. También en *Doña Rosita* va a incluir este elemento de lo maravilloso, a través de esa flor que cambia de color en un solo día. Sobre esto volveremos en el siguiente capítulo.

Además de Emilia, y las monjas, García Lorca vive de cerca la experiencia de otras mujeres solteras, a su alrededor: su tía Isabel García Rodríguez (1876-1973) vivió con la familia García Lorca ayudando en la crianza de los cuatro hermanos, primero en Fuente Vaqueros y después en la Acera del Darro, fue soltera hasta que se casó en 1914 entrada en años (38) (desde la perspectiva de la época); sus primas solteras, Aurelia García González, o Clotilde García Picossí; y otras mujeres solteras de las que habla Mora Guarnido y a las que hemos hecho referencia anteriormente. Y él mismo experimentaba en sus carnes la experiencia de estar solo y “herido de amor” como expresa la voz de Perlimplín (*TC* 250). Precisamente a Emilia Llanos le confesó en una

carta de fecha 28 de noviembre de 1920: "...Yo... siéndole franco estoy un poco triste, un poco melancólico, siento en el alma la amargura de estar solo de amor... Sé que estas melancolías pasarán... pero el rastro ¡queda siempre...!" (EC 92).

Los escritos de aquella época, recogidos bajo la rúbrica *Prosa inédita de juventud*, constituyen "una especie de diario íntimo del estado de ánimo del poeta por aquellos años. Diario cuyos dos temas principales, íntimamente vinculados, son una creciente rebeldía del poeta contra la ortodoxia católica en que ha sido educado, y una desgarradora angustia erótica" (Gibson 1985, 198). El poema "Elegía" evoca ambos motivos y se encarnan en la figura de una solterona granadina. Por una parte, hay alusiones al imaginario católico: "incensario", santas como: Inés, Cecilia, Clara, a la Virgen (dolorosa), a la maternidad virginal, a la inocencia; por otra, alusiones a diosas paganas, como Ceres, "dionisiaca copa de tu vientre" y todo ello unido el imaginario floral: magnolia, claveles, nardos, rosas.¹⁷⁴ Nombra cada parte de su cuerpo, que sufre por un deseo sexual ardiente que no se calma, por una ausencia de caricias y ternuras que hagan revivir su corporalidad: "Nadie besará sus muslos de brasa/ Ni a tu cabellera llegarán los dedos/que la pulsen/ como las cuerdas de un arpa" (OC 321). El deseo marca su cartografía corporal, "Como un incensario lleno de deseos" (OC 320). En este poema largo, (trece estrofas de versos dodecasílabos más dos estrofas finales de versos alejandrinos) expresa a través de una mujer solitaria uno de los temas que le acompañará a lo largo de su creación literaria: el deseo de amor. Específicamente, esta "Elegía" traza

¹⁷⁴ Ver la interpretación de Amelina Correa (2001) del poema "Elegía" (1918).

con intensidad la tragedia del amor infecundo de los deseos de la carne no consumados. Este es el tema del “calvario carnal” que está tan presente en los textos de la *juvenilia* (Maurer *PrIJ* 32-3):

Muchas veces mi corazón salta sobre el cuerpo y ama las estrellas y a las flores, pero en seguida la sensualidad me envuelve en su luz roja. ¡Cuánto daría porque lo que yo tengo que no es mío muriera y dejara vivir a mi espíritu que soy yo! Las acciones de mi cuerpo las contempla mi espíritu muy alto y soy dos durante el gran sacrificio del semen. Uno que mira al cielo inciensado de azucenas y de jacinto y otro que es todo fuego y carne que esparce muerta vida con perfume de verano y de clavel... ¿Cuándo terminará mi calvario carnal? [‘¿Qué hay detrás de mí...?’] (citado en Maurer “Introducción”, *PrIJ* 33)

El poema “Elegía” está fechado en diciembre de 1918, igual que la “Elegía a Doña Juana la Loca” en la que también se frustra tanto amor: “Y, sin embargo, estabas para el amor formada/hecha para el suspiro, el mimo y el desmayo” (*OC* 307).

Vemos en estos poemas, una vez más, la íntima sintonía entre la mujer sola y su origen andaluz (específicamente granadino): “Eres el espejo de una Andalucía / que sufre pasiones gigantes y calla” (130). Cuando en sus poemas de juventud se dirige a su Granada lo hace en estos términos, siempre desde la perspectiva elegíaca y melancólica:

.....

Hoy, Granada te elevas ya muerta para siempre
en túmulo de nieve y mortaja de sol,

esqueleto gigante de sultana gloriosa
 devorado por bosques de laureles y rosas,
 ante quien vela y llora el poeta español.
 Hoy, Granada, te elevas guardada por cipreses
 (llamas petrificadas de tu vieja pasión).
 Partió ya de tu seno el naranjal de oro,

 sólo queda la nieve del agua y su canción. [...] (“Granada: elegía
 humilde”, 1919, Lorca 1971, 190-1)

Del poema “Elegía” dice Francisco García Lorca: “Ya da lugar, en su primer libro de versos, a una apasionada elegía, inspirada en una ya declinante mujer granadina, cuyo nombre, Maravilla, [sic] correspondía en efecto, a la más espléndida belleza morena que recuerda mi memoria” (365). El gran pintor granadino José María López Mezquita la inmortalizó en un retrato que pintó hacia el año 1905 que está en el Museo de Bellas Artes de Granada (*Federico García Lorca y Granada* 1998, 112). Este artista retrató a mujeres de distintos ambientes sociales: gitanas, niñas, adolescentes, y solteras de Granada. Y así encontramos otro de sus cuadros más destacados: *Dos hermanas* (1922, Museo de Bellas Artes de Granada) en el que retrata a dos hermanas solteras de la burguesía granadina. Llevan peinados similares y visten sendos vestidos casi idénticos de muselina —una tela vaporosa y jugosa de color blanco nieve.— Recuerdan los trajes blanquísimos y luminosos de las mujeres en la playa de Sorolla y también los blancos naturales de los retratos de mujeres, en la playa y en los jardines, de Cecilio Plá —

maestro de López Mezquita y de otros grandes pintores granadinos como Gabriel Morcillo o Manuel Ángeles Ortiz, ambos, amigos de García Lorca.— Quien sabe si el vestido blanco que lleva Rosita al final de la obra, no tendría reminiscencias de esos trajes y de ese blanco que asociaba con Zurbarán. Lo que distingue a las dos hermanas en su vestimenta tan similar es un detalle en cada una: unos pendientes largos verdes una y la otra un broche ovalado en el escote. Una de las hermanas está sentada mirando de frente y la otra está de pie girada y mirando a su hermana. Los rostros, sobre todo el de la mujer que mira al espectador es pálido, frío, llegando a ser casi gélido, sólo el tenue carmín de sus labios resucita su tez. Su gesto comunica desafección y cierta apatía que contrasta con la posición de sus manos. Se las abraza firmemente y esconde sutilmente los pulgares. Con ello denota timidez y nerviosismo. La otra hermana, sin embargo, mira a su hermana con mirada calma, tiene un rictus apacible y apoya su brazo tocando con sus dedos el hombro de su hermana; su otra mano está relajada y tiene la palma hacia arriba, descansa en gesto de acogida. Por la edad y el ambiente que las rodea, podríamos imaginar a través de sus rostros al de la misma Doña Rosita del Acto III, con el vestido blanco, como hemos mencionado arriba, color de la pureza y de los vestidos de novia, con esa palidez melancólica que da el vivir encerrada. Muestra en el fondo el drama de la vida no vivida.¹⁷⁵ El crítico de arte José Francés comentó sobre este cuadro:

¹⁷⁵ *Elegiac Fictions: The Motif of the Unlived Life* de Edward Engelberg estudia el tema de “unlived life” que tiene mucha conexión con la vida de las solteras de la época de Rosita. Ver asimismo Valis 2002, 246-7.

Pero donde culmina la ‘pintura de almas’ [...] es en ese lienzo —joya para un Museo— que se titula *Hermanas*. Es como un poema de renunciación de todas las aspiraciones femeninas, el adiós dolorosamente resignado a cuanto se imaginó posible cuando la adolescencia sana y bella, la otoñal consunción de dos solterías en la penumbra silente de una casa burguesa; la mirada de suprema desilusión hacia el mundo olvidadizo, desdeñoso y cruel, como un espejo adonde se asomaron tantas veces pidiendo una piadosa mentira para sus carnes, cada mañana más marchitas y enfermas, para su alma, cada tarde más enfriada de desengaño. (276) ¹⁷⁶

Gabriel Morcillo Raya es otro artista granadino que retrató a personajes de su tiempo y de su ciudad, incluyendo a mujeres solas. Era sobrino de Paquita Raya, una de las fundadoras de las escuelas de bordado más emblemáticas de Granada de principios del siglo XX, sobre la que volveremos más adelante. Siguiendo el itinerario formativo de otros pintores, como López Mezquita, se formó también con Cecilio Plá. Fue amigo de García Lorca como hemos mencionado. En su pintura destacan, sobre todo, los retratos orientalistas de efebos semidesnudos que expresan una gran sensualidad. De estilo

¹⁷⁶ *El año artístico (1915-1926)*, volumen 9:

https://books.google.com/books?id=k_6gAAAAMAAJ&pg=PT36&lpg=PT36&dq=lopez+mezquita+josé+frances+dos+hermanas&source=bl&ots=MHjohLxgQN&sig=ACfU3U3DGHkeRIZwdGkCWPiQMOx3t_NIKw&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwj936ugjur3AhXskYkEHYnvBCUQ6AF6BAgZEAM#v=onepage&q=hermanas&f=false

orientalista también tiene retratos de grupos que incluyen mujeres y hombres vestidos con turbantes y ropas nazaríes en pose festiva y desinhibida. Estos son reflejo de una costumbre que se puso de moda en Granada desde fines del XIX. Había montajes fotográficos en el recinto de la Alhambra en los que grupos familiares o de amigos o parejas se disfrazaban con chilabas y trajes árabes, y con ello recreaban una reminiscencia del reino nazarí.¹⁷⁷ Morcillo tenía retratos de mujeres muy diversas, en edad, categoría social y estatus. Destacan sus cuadros de gitanas, como *La gitana del Sacromonte*, o *La granadina* y tiene una serie de retratos de mujeres con abanico, como *La mujer con mantilla*, *La dama con abanico*, ambos de 1922 o la *Dama con abanico* de 1930 con una mantilla de madroños. Estas pinturas recuerdan, como vamos a ver, a algunos dibujos de García Lorca.

También Ignacio Zuloaga, amigo de Manuel de Falla, pinta una serie de pinturas de manolas y mujeres con abanico, en cuadros como *La señora de Patiño*, *La niña del perro*, *La del abanico*, *Joven con mantilla y abanico*, o *Una manola*. Por su amistad con Falla, Zuloaga estuvo vinculado al Concurso del Cante Jondo en 1922.¹⁷⁸ Y precisamente en relación con este evento, el pintor y también amigo de García Lorca, Ismael González de la Serna, retrató a jóvenes granadinas con su atuendo típico, y tiene su *Mujer con*

¹⁷⁷ <https://www.elindependientedegranada.es/cultura/granada-finales-siglo-xix-archivo-municipal-cordoba>

¹⁷⁸ Ver José Javier León, *Burlas y veras del 22. 100 años del primer Concurso de cante jondo de Granada* (2021).

mantilla (1922), y pinta un cuadro de las que pudieran ser las “tres Emilias” que titula *Mujeres granadinas* y está dedicado a Emilia Llanos.

Mujeres solas en la pintura las encontramos también, saliendo del ámbito granadino, en la obra pictórica de Santiago Rusiñol, por ejemplo, *Mujer cosiendo*, en el que la mujer está dentro de la casa con la puerta abierta que da visión del jardín o del huerto; Ramón Casas tiene la *Mujer cosiendo en el patio*; en este caso la mujer está en el porche rodeada igualmente de la vegetación del jardín de la casa. Algunos dibujos de García Lorca reproducen ese fondo vegetal también unidos a la mujer solitaria. El propio Dalí tiene un retrato de su hermana Ana María, *Muchacha en la ventana* (1925) —con resonancias del cuadro romántico *Mujer en la ventana* (1822) de Caspar David Friedrich—, que recoge esa tradición pictórica que retrata mujeres frente a la ventana abierta, en este caso, abierta al mar. Este fondo a través de una puerta o una ventana además de proporcionar perspectiva en el cuadro refleja la realidad de la mujer de entonces, encerrada en el espacio interior de la casa. Carmen Martín Gaité llega a denominar esta situación como el contexto de “la mujer ventanera”.¹⁷⁹ Fuera de España, en esta época, encontramos retratos de mujeres solas con elementos que vamos a

¹⁷⁹ Carmen Martín Gaité desarrolló y profundizó en esta imagen alegórica de la mujer ventanera. Ver su libro de ensayos: *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* (1987), asimismo, sobre la interpretación de la mujer ventanera es interesante el trabajo de Esperanza Torres, “La mujer ventanera en la escritura de Carmen Martín Gaité” (2019).

encontrar en García Lorca. Por ejemplo, Matisse tiene cuadros como *Mujer mirando una pecera* o *La habitación roja* donde la mujer está dentro del espacio doméstico con una ventana abierta que deja ver el jardín; Childe Hassam en su cuadro *La pecera* muestra a una mujer que aparece de nuevo junto a la ventana abierta a un jardín y mirando la pecera que tiene sobre una mesa enfrente de ella.

García Lorca vivió en primera persona el ambiente artístico del arte visual, algunos de sus grandes amigos de Granada eran pintores como Ismael González de la Serna y Manuel Ángeles Ortiz; y conocía a Gabriel Morcillo, López Mezquita, Ignacio Zuloaga o Benjamín Palencia, con quien trabajó de cerca en la Barraca. En la obra pictórica de García Lorca vamos a encontrar, junto a otros temas, las lágrimas, flores y frutas, el pierrot o la pecera y los peces.¹⁸⁰ El motivo de la mujer solitaria está presente sobre todo en sus bocetos hasta el año 30. Sus dibujos beben de elementos de los pintores antes mencionados. Por ejemplo, emplea el primer plano de la mujer, el abanico, el fondo vegetal y las mantillas. Y estos elementos los reinterpreta con su propia sensibilidad y estilo. Los dibujos son en muchas ocasiones representaciones de sus propios textos y proyectos literarios:

[...] a Federico le interesaron especialmente ciertos interiores, tan melancólicos como el otoño granadino que gustaba reflejar en sus cartas o como las muchachas y las peceras que pueblan sus dibujos o las solteronas

¹⁸⁰ Los peces están conectados con el simbolismo sexual (Madariaga de la Campa 23).

de su poesía y su teatro. Antes, José Larrocha y sus discípulos Rodríguez Acosta y López Mezquita -también lo fue Manuel Ángeles Ortiz- habían pintado muchachas, peceras y solteronas granadinas, obras de la que es pieza culminante *Dos hermanas*, lienzo pintado por López Mezquita en 1922. (Quesada Dorador et al. 1998, 28).

Es decir, los dibujos de mujeres solitarias van a la par que los textos que evocan esta temática. Y en estos cuadros en concreto recoge elementos de autores que hemos mencionado, como la mujer dentro del espacio interior con una ventana o una puerta abierta a un jardín; en alguna ocasión no aparecerá la mujer, sino solo la vista al jardín desde la ventana como por ejemplo en el boceto de *Doña Rosita la soltera*. Todas las mujeres solas representadas en sus cuadros expresan pena; son mujeres tristes, con la cabeza inclinada a un lado, algunas incluso lloran, como Soledad Montoya, tal y como hace en sus versos. De sus primeros bocetos destacan dibujos de mujeres solas como:¹⁸¹ *Muchacha granadina en un jardín* (1924) (Cat. 70). Hay que recordar en este período, entre los años 1922-24, que García Lorca ya había comenzado a gestar la idea de escribir un texto dramático bajo el título de *Doña Rosita la soltera* y había dibujado el fondo

¹⁸¹ Seguimos el catálogo de Mario Hernández que recoge los dibujos de Federico García Lorca: *Line of Light and Shadow. The Drawings of Federico García Lorca* (1991), versión editada por la Universidad de Duke y traducida al inglés por Christopher Maurer.

vegetal tal y como había hecho en otros de sus dibujos de mujer con fondo de jardín.¹⁸²

En este caso, la mujer del dibujo con semblante triste lleva en sus manos apretadas contra su pecho un ramo de rosas. Lleva un vestido romántico con el canacán y las mangas de jamón. ¿Podría quizá ser una representación del boceto de una joven Rosita? ¿O pensaría en algún otro personaje femenino? Otros de sus dibujos de figuras femeninas incluyen: *Santa Rosa de Lima* (1923),¹⁸³ en que la santa también lleva una rosa entre sus manos que tiene apretadas contra su pecho. Otros dos dibujos van a representar figuras con rosas en las manos en esta misma pose: *La muchacha en el jardín* de (1924), ya mencionada, *La monja profesora con corona de flores* (1926) (Cat. 75) y un marinero que dibujó en 1925 y que publicó la *Revista Litoral* en el año 1927 (Cat. 97). Tiene un dibujo de *La Virgen de los Dolores* (1924) (Cat. 65). De ese mismo año tenemos la *Muchacha con gola sobre fondo negro* (1924) (Cat. 69); después tiene otro retrato, *Muchacha de Granada en un jardín* (1925) (Cat. 72), en el que repasa un fondo muy similar al de la *Muchacha en el jardín*. En este dibujo, la fuente está fuera de la casa, tiene menos color, y la mujer lleva un vestido diferente con un tocado igualmente particular con formas redondeadas, en la pared de la estancia hay un corazón y tiene un rótulo que dice: AMOR. De las mujeres solas destacan una serie de dibujos de mujeres con mantilla de madroños al estilo de

¹⁸² En el *Apéndice* se encuentra una imagen que acompaña uno de los bocetos de *Doña Rosita*.

¹⁸³ Colección privada.

Morcillo: está *La mantilla de madroños* (1925) (Cat. 73), que dedica a Ana María Dalí; *La mujer en el balcón con mantilla de madroños* (1925) —dedicado a Emilia Llanos—; otra *Mujer en el balcón*¹⁸⁴ (Cat. 101) —dedicado a Rosa Montanyà— con mantilla de madroños y abanico; *Dama española* (1927) (Cat. 114) con mantilla; *Dama con mantilla de madroños* y fragmento del “romance muerto de amor” (1927) (Cat. 367); una *Muchacha con mantilla de madroños* (1930) (Cat. 226.3)—dedicada a Miguel Pizarro—y *Dama en el balcón* (1931) (Cat. 351). Este dibujo está incluido en una carta a Encarnación López Júlvez, “La Argentinita”, con la que en 193 grabó un disco de canciones populares. Y, finalmente, dibuja *Una muchacha en mantilla de madroños enfrente de la taberna* (1932) (Cat. 270). Tiene la serie de dibujos de monjas, por ejemplo: *Monja profesora con corona de flores* (1926). En este boceto, la monja tiene una mano apretando su corazón y la otra la apoya en su sexo; *La monja gitana* (1930) (Cat. 240.3) con corona de flores y bordando “flores de fantasía” (“La monja gitana”, OC 635).

Del año 27 tiene un retrato en blanco y negro de Mariana Pineda (Cat. 119) con vestido romántico, en el salón con cortinajes, espejo rococó y candelabros, *Retrato de mujer española sentada* (1929) (Cat. 160). La mujer está fuera de la casa, lleva un vestido verde y mantilla de madroños, hay una fuente que aparece en otros dibujos de mujeres

¹⁸⁴ La obra fue un regalo, como se puede ver en la dedicatoria que aparece en un extremo, a Rosa Montanyà, quien era esposa de Josep Carbonell, uno de los patrocinadores de la exposición en Dalmau y referente del grupo vanguardista alrededor de la revista *L'Amic de les Arts*.

solitarias, con arco con vistas al huerto con dos árboles y al fondo una tumba. En el año 30 encontramos *La mujer en el camino de los cipreses* (Cat. 226.2); la figura femenina lleva vestido blanco con mangas amplias y unas hombreras de un color azul intenso, y la inscripción AMOR en un lateral. *Soledad Montoya* (1930) (Cat. 240.4) tiene el cabello suelto y negro, un vestido rojo y las manos cruzadas sobre su pecho, con fondo abierto con vistas a una taberna;

Los símbolos femeninos serían, [...] los barcos, frutas (manzanas, limones, melocotones), como equivalencia a los senos femeninos; los vasos, las flores, el ojo y la boca (labios), etc., que se encuentran tanto en sus dibujos. De todos ellos el pez es el más característico y masculino en este lenguaje simbólico y el ojo, el limón, etc. por la parte femeninas. El dibujo más sexual es el desnudo titulado ‘Venus’ (1927), con pubis y vulva representados y pechos y brazos mutilados. (Madariaga de la Campa 24)

Además de *Venus* (1927) (Cat. 151), el dibujo *Martirio de Santa Rodegunda* (1929) (Cat. 161) muestra la violencia sobre el cuerpo de la mujer. En algunos de estos dibujos en los que la figura femenina es central, las mujeres lloran y siempre están solas en una estancia interior de la casa.

En la obra de García Lorca concurren, por una parte, solteras víctimas de una cultura que lastima a la mujer —lo reflejan sus textos y su pintura, como hemos visto, con esos rostros amargos—; pero por otra, emergen mujeres solteras que se rebelan contra su destino. Vamos a encontrar textos en los que el personaje de la soltera es una

mujer que expresa sus deseos, que no se pliega a lo que se espera de ella, y que no quiere “mentir” sobre su identidad para parecer otra cosa de lo que es, como la cursi. El personaje lorquiano de Adela de *Bernarda Alba* es el ejemplo por antonomasia. Se viste de verde, y se enfrenta a las normas estrictas del luto que se imponían en la época y mantiene relaciones íntimas antes de casarse con el prometido de su hermana, infracciones graves de las convenciones sociales. Mucho antes, en la *juvenilia*, hay un texto de su *Teatro inédito de juventud* que recoge Andrés Soria Olmedo y anota como un antecedente temático de *Doña Rosita*. Es un texto breve, titulado *Ilusión*. Son apuntes y no está desarrollada del todo la idea sobre la que se iba a articular la acción de la obra. En uno de los diálogos, dice uno de los personajes: LUISA: “A mí no me gusta hacer encaje. Recuerdo de niña las veces que me dejaba sin postre la pobre mamá por negarme resueltamente a coger los bolillos. Se me imaginaba el encaje una enorme araña que venía a mí con cien patas abiertas. ¡Oh, nunca, nunca!” (TIJ 410-11).¹⁸⁵

El bordado, hacer encajes de bolillos es una tarea manual ardua y requiere mucho tiempo. Por ello, para cualquier mujer que tuviera otro tipo de intereses o que simplemente no le gustara, la aguja era un verdadero suplicio. De ahí que, por ejemplo, María Lejárraga (Martínez Sierra), muy consciente de la situación de la mujer, de los

¹⁸⁵ En el dibujo de Lorca *No, eso nunca* (1926) (Cat. 91) aparece una mujer con traje con canacán exagerado y una lechuguilla igualmente grande y un sombrero pequeño de fantasía. Y esa expresión declara una protesta muy explícita.

peligros que la acechaban en su tiempo y que le impedían desarrollarse más allá de la maternidad y el hogar, advertía:

No os dejéis dominar por.... el fetichismo de la aguja... No hagáis esas horribles ‘labores de adorno,’ esos espantables bordados en ‘sedas,’ en ‘felpillas,’ en ‘oro’ que parecen tener por misión afear y hacer inhabitables las casas burguesas. No bordéis fosforeras, ni almohadones, ni portaperiódicos, ni carpetas. No imitéis la pintura con el bordado, ni — ¡horror de horrores!— El bordado con la pintura. (Lejárraga 1930, 104-5, citado en Alda Blanco 95).¹⁸⁶

Que una mujer no quisiera ni coser ni bordar suponía rebelarse contra un tipo de formación femenina basada en lo que se ha denominado “educación de adorno”,¹⁸⁷ es

186

https://www.google.com/books/edition/Spanish_Women_Writers_and_the_Essay/k7Pv1GBT9AYC?hl=en&gbpv=1&dq=El+fetichismo+de+la+aguja...+no+hagáis+esas+horribles+‘labores+de+adorno,’+esos+espantables+bordados+en+‘sedas,’+en+‘felpillas,’+en+‘oro’+que&pg=PA95&printsec=frontcover

¹⁸⁷ La ‘educación de adorno’ formaba parte de la educación necesaria para llegar a ser lo que se entendía debía llegar a ser una mujer completa. Se basaba, principalmente, en adquirir conocimientos de gobernación de una casa, organización de tareas domésticas y adquisición de conocimientos relativos a la fe cristiana. Leer, escribir, calcular y coser,

decir, una educación que no servía para nada o solo servía para entretener a las mujeres de clases altas y darles un mínimo de cultura y destrezas para sobrellevar la vida de soltera o la matrimonial, así como la educación de sus vástagos. Es decir, que lo que buscaba la enseñanza que se daba a las niñas no era prepararlas para “empleos” como los de los hombres, sino para lo que la sociedad consideraba era su función natural: llevar una casa, criar a sus hijos, enseñarles a rezar, cocinar, cuidar a su marido, coser, hacer media, hilar y tejer, quizá hacer encaje, bordar y remendar. Tanto en las escuelas públicas como en los conventos, donde se educaban muchas jovencitas, a las niñas se las enseñaba principalmente a coser y bordar.¹⁸⁸

eran actividades elementales que todas las niñas debían. (Fernández de Alarcón Roca 249-258).

¹⁸⁸ La tradición de centros de educación femenina se remontaba varios siglos, y había consistido simplemente en ingresar a las niñas en conventos femeninos, donde aprenderían con las monjas a bordar y coser y las lecturas piadosas. A principios del siglo XIX Leandro Fernández de Moratín (1804) hacía en *El sí de las niñas* una descripción crítica de la educación que recibían las niñas en estos conventos. La joven protagonista de la obra, Doña Francisquita, aparece como un partido excelente. Tiene 16 años y ha sido educada en un convento en Guadalajara donde la han preparado adecuadamente para iniciar su vida de adulta como casada: “Bordar, coser, leer libros devotos, oír misa y correr por la huerta detrás de las mariposas, y echar agua en los agujeros de las hormigas, éstas han sido su ocupación y sus diversiones”. (28)

Concepción Arenal nos describe cómo estas mujeres con frecuencia se instruyen en sus casas mientras esperan matrimonio adecuado a su condición. Aprenden a leer, escribir, cocinar bien o mal y trabajos propios de su sexo: costura y bordado. Si la educación quiere ser esmerada se completa con un poco de geografía, historia, música y, en algunos casos, dibujo y francés.¹⁸⁹ Pero todo ello sin regularidad, a sabiendas de que nunca le servirá. No realizan ningún ejercicio físico. Sus salidas, a misa o al paseo, son siempre acompañadas. Los juegos musculares se consideran masculinos, los suyos deben ser sedentarios para ‘no arrugarse ni despeinarse.’ La debilidad y enfermedad, fruto de tales hábitos, se convertirán en ideales de belleza¹⁹⁰ (Ballarín Domingo 249).

¹⁸⁹ Y así, por ejemplo, en esta misma línea, en la obra de Benito Pérez Galdós *Fortunata y Jacinta*, Parte Tercera, Cap. II, sección iii, leemos sobre la niña Adoración: “—¡Ah!, señorita, se lo sabe de corrido. Nos tiene mareados con lo que hicieron aquellos que se comían el maná y lo de Noé en el arca, con tantos animales como metió en ella. ¿Pues y leer? Lee mejor que mi marido. —Eso me gusta... El mes que entra la pondremos en un colegio, interna. Ya es grandecita... es preciso que vaya aprendiendo los buenos modales... su poquito de francés, su poquito de piano... Quiero educarla para maestrira o institutriz, ¿verdad? Adoración la miraba como en éxtasis”. (85)

¹⁹⁰ José Prat denunciaba la superficial educación que recibían las mujeres de clase alta: “basta con aprender a leer y escribir, un poco de historia y de geografía, pintura, un par de idiomas, música, baile, algo de bordado y de arte y una gran dosis de religión” (“A

En Granada, las mujeres se formaban en bordado y costura como todas las jovencitas de España, con una pequeña diferencia, a principios del siglo XX se alzaron dos grandes y reconocidas “escuelas” de bordado que competían entre sí. García Lorca no fue ajeno a esta competencia local y en su “Historia de este gallo” explica en detalle con cierta sorna. En aquella época venturosa Granada estaba dividida por dos grandes escuelas de bordado. De una parte, las monjas del Beaterio de Santo Domingo. De otra, la eminente Paquita Raya [tía del pintor Gabriel Morcillo Raya, como hemos apuntado anteriormente].¹⁹¹ Agujas e hilos quieren rondar las manos de solteras y casadas en el

las mujeres”, (1904), citado en Nash 79). Fabián Vidal, en una crónica sobre “Las mujeres y el arte”, da una visión más pobre aún de la cultura de la mujer burguesa: “posee los conocimientos generales de la mujer educada en un convento de monjas. Chapurrea el francés, martiriza el piano, canta con voz bonita y regular afinamiento, sabe hacer varias caprichosas labores y hasta es capaz de agasajar a su esposo con algún plato artísticamente culinario” (*Alma española*, el 30 de abril de 1904, 23, 7-8). Frente a este tipo de educación, la escuela krausista y la Institución Libre de Enseñanza incluyeron importantes reformas pedagógicas para formar integralmente a las mujeres. (Scanlon, 7-8)

¹⁹¹ Su nombre aparece en la *La Alhambra. Revista Quincenal de Artes y Letras* de 30 de junio de 1906: “Se han exhibido primorosos bordados, entre los que descuellan: la copia sin concluir de una acuarela que representa el Patio de Generalife, la maravillosa obra de bordado se debe a la laureada artista Paquita Raya [...]”. (282)

teatro de Lorca: “Hilo y aguja para las hembras” (*La casa de Bernarda Alba*, TC 568) impone Bernarda a sus hijas —y suena a un castigo más que a un placer— y las de las monjas, como “La monja gitana”, tanto en el poema de *Primer romancero gitano* (1928) como en el dibujo (1930). Y García Lorca creció viendo coser y bordar a su madre, a sus hermanas y a sus primas. De hecho, el catálogo de dibujos de García Lorca de Mario Hernández recoge las imágenes de dos fundas de cojín que fueron bordadas por primas del poeta de Fuente Vaqueros con dibujos de Federico: *Cesta de frutas* (Cat. 369) y un *Pierrot* (Cat. 370). En la creatividad de García Lorca, además de ilustrar una actividad que ha sido genuinamente femenina hasta prácticamente hoy día,¹⁹² se expresa un sentido simbólico que tiene mucho que ver con el amor y con el deseo. Siguiendo la interpretación de Quance: “La mujer es obligada a elegir entre el *eros* o el punto de la

¹⁹² El acto de coser, de bordar, siempre ha ido ligado a lo femenino. La voz inglesa *spinster* está conectada con el acto de coser: “Cobra importancia el término ‘spinster’ del inglés, palabra que actualmente tiene connotación negativa, y como venimos comentando se traduce por ‘solterona.’ El antiguo significado era el de hilandera, y en su evolución diacrónica apreciamos la progresiva asociación de esta labor con la de la mujer sola. Y es en torno al año 1600 cuando se asocia a mujeres que no contraen matrimonio, e irá adquiriendo a lo largo de esa centuria, un tono cada vez más negativo, para llegar al siglo XVIII con un significado totalmente denigrante”. (Simón Hernández 133)

aguja [...] Sus bordados canalizan el *eros*, permiten que éste se vierta en la fantasía del dibujo que adornará la ropa de la iglesia” (2019, 95). Y, de forma más rotunda afirma: “Las mujeres del teatro de Lorca bordan porque no pueden amar” (99). ¿Y las que pueden amar, entonces no bordan? ¿por qué no quieren bordar? ¿es porque aman, o porque reniegan de ese modelo de feminidad que se les impone, como Luisa del texto *Ilusión*, para quien renegar de coser supone un emanciparse del patrón de la mujer dócil, reprimida, que hace lo que todas? Como dice la canción popular “Arroz con leche”:

me quiero casar
 con una señorita
 de este lugar.
 Que sepa coser,
 que sepa bordar,
 que sepa abrir la puerta
 para ir a jugar.
 Con ésta, sí.
 Con ésta, no.
 Con esta señorita
 me caso yo.

La Rosita de García Lorca tampoco quiere labores de aguja, sino que prefiere pasear con sus amigas: “AMA. Es que todo lo quiere volando. [...] ¿Cuándo la ha visto usted sentada a hacer encaje de lanzadera o frivolidé, o puntas de festón o sacar hilos para adornarse una chapona? TÍA. Nunca” (*DR 73*) Solo por amor sería capaz de sentarse y

hacerlo. En el diálogo con su primo en el Acto I, dice: “Mira que yo bordaré sábanas para los dos” (95).

De García Lorca encontramos otro boceto, incluido en su teatro inconcluso por Marie Laffranque, que data de 1935, con el título de *La bola negra*. En este “drama de costumbres actuales” Federico pone voz a la lucha interna del personaje femenino, la Hermana entre sus deseos de aventura y movimiento, y su conformidad con las convenciones sociales:

HERMANA. Si yo fuera un hombre como tú no pensaría, nunca. Me gustaría andar, irme a los ríos, trepar por los árboles.

CARLOS. ¿Y por qué no lo haces?

HERMANA. Porque soy mujer. Y me conformo con ser mujer. Por mi gusto tiraría a la jabalina, pero debo endulzar naranjas. Debo y quiero.

CARLOS. Y quieres.

HERMANA. Sí. No me rebelo contra nada [...] (TC 745)

A García Lorca le dolía pensar en la situación de estas mujeres que quedaban solteras y el drama de la vida no vivida. El dolor suyo, este no entender por qué las señoritas de Granada no querían ir al mar, por qué se refugiaban en las faldas de sus mamás fondonas, en cursilerías y fantasías se manifestó con rabia en un texto como “Mazurka”, con tristeza desahogada en “Elegía”, con rebeldía en *Ilusión* y con ternura en *Rosita*. El dolor por estas mujeres permaneció en él y fue haciéndose más íntimo, más suyo (como la misma Granada). En entrevistas que concedió en fechas próximas al estreno de *Doña Rosita* hizo declaraciones como esta:

—Dígame algo de ‘Doña Rosita,’

—*Doña Rosita* es un drama sencillo con apariencia de comedia blanca. Un drama doliente para familias. Una elegía, matizada y triste, de la mujer soltera. En la casa donde no hay una, hay dos. Siempre me ha causado una gran pena ver en España que para que una muchacha se case necesitan sacrificarse veinte vírgenes. (*Palabra de Lorca* 299)

He ahí la vida de mi *Doña Rosita*. Mansa, sin fruto, sin objeto, cursi... ¿Hasta cuándo seguirán así todas las doñas Rositas de España?

Y Federico García Lorca, en diciendo esto, cerraba los ojos con un dolor franciscano, colmado de ternura. (307)

El periodista apunta dos palabras esenciales: dolor y ternura. Al dolor de Rosita accede por el grito de la sangre, a la ternura a través del sentido del oído, escuchándola y dándole una voz propia. Carmen Martín Gaité expresa la imposibilidad de la literatura escrita por varones para llegar a expresar la intimidad y dignidad de la soltera y manifiesta un deseo por encontrar voces genuinas de estos personajes. García Lorca colma ese deseo de esta autora al dotar a este personaje de una voz propia. Escribe Martín Gaité (52-53):

Pero es que una de las conclusiones a que he llegado, después de darle muchas vueltas a las contradicciones de estos textos y otros semejantes, es que a las solteras que no van a encontrar marido se las margina o se las caricaturiza, pero nunca se habla con ellas realmente. Las alusiones a su

existencia no pasan, en el fondo, de ser una abstracción exenta casi siempre de buena voluntad. Resultaba menos enojoso seguirlas incluyendo en el gremio de las que no han perdido las esperanzas de casarse, lo cual significaba ignorar su verdadera identidad, o mejor tergiversarla descaradamente. So capa de intención piadosa y alentadora, que bien mirado era un insulto, a la mujer solitaria se la arrojaba despiadadamente del paraíso.

Rosita, como hija suya, lleva la voz del poeta, y el poeta quiere descubrirse a través de esta granadina tan suya y tan querida. “Pero Lorca, además de enseñarlas por dentro, es capaz de mostrarnos el pulso herido de esas mujeres, que es su propio ‘pulso herido que sonda las cosas del otro lado’” (Pasqual 115). En Rosita, esa figura femenina marginal, una soltera, asociada a la cursilería, a la lírica de la putrefacción halló una voz nueva, la escuchó, se dolió con ella, y la amó, y, al amarla, la visibilizó, la humanizó, la revistió de carne y hueso. Hasta llegar al tuétano de Rosita, hasta su mismo rincón, hay un proceso de desenmascaramiento, de deshojamiento, un proceso de abscisión en el que nos adentraremos en las siguientes páginas.

6. Doña Rosita, una soltera con sangre

El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vea los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. (*Palabra de Lorca* 317)

En la obra de Lorca, estar en sintonía con la vida se expresa con la palabra ‘sangre,’ ser de sangre. Según María Zambrano, Lorca vivía a través de la “fuerza de la sangre” (1937, 8). En *Poeta en Nueva York*, el protagonista se reconoce como “hombre de sangre”:

.....

Quiero llorar diciendo mi nombre,
 rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,
 para decir mi verdad de hombre de sangre
 matando en mí la burla y la sugestión del vocablo. (de “Poema doble del lago Edén”, *PNY* 154)

María Zambrano fue una de las primeras intérpretes de Lorca que incidió en mostrar la relevancia de la sangre y la muerte en su poesía:

Cuando uno lo lee percibe enseguida ‘la fuerza de la sangre.’ Sangre que se reconoce a sí misma expresándose. Regreso, sí, a la sangre. Pero

regresar a la sangre para un andaluz no es volver a algo elemental o primitivo, si no todo lo contrario: es regresar a un mundo, a una cultura y hasta a su modo de paisaje. (8)

En “Canción oriental” (1920) Lorca evoca la palabra homónima ‘granada,’ que significa: su tierra, Granada, la que le vio nacer y morir y que evoca, a su vez, la fruta que lleva su nombre: la granada, en ambas visualiza su conexión simbólica y ancestral con la sangre, con ser de sangre:

Mas la granada es la sangre,
sangre del cielo sagrado,
sangre de la tierra herida
por la aguja del regato.
Sangre del viento que viene
del rudo monte arañado.
Sangre de la mar tranquila,
sangre del dormido lago.
La granada es la prehistoria
de la sangre que llevamos,
la idea de sangre, encerrada
en glóbulo duro y agrio,
que tiene una vaga forma
de corazón y de cráneo. (OC 372-73)

La sangre en García Lorca va unida al sufrimiento, al sacrificio, a la vida, a Cristo, a la rosa, es sangre derramada, hilito de sangre, sangre rota de violines, gota de sangre. Como escribe Zambrano:

la voz de la sangre canta y grita por la poesía de García Lorca. Sangre antigua que arrastra una antigua sabiduría. La sabiduría de la muerte [...] [y] la muerte se encuentra en el centro mismo de la vida, en el latir de la sangre que puede quebrarse de un momento a otro; por eso la sangre se desvela y está despierta para no morir. La sangre es también la soledad. ‘Mi soledad sin descanso’ [...] No puede salir de sí misma; ni admite compañía, ni la da. La comunidad de la sangre es la comunidad de la angustia. Y el amor que nace de ella siempre incumplido. ‘Ay, ¡qué trabajo me cuesta quererte como te quiero!’ (8)

Lorca habla constantemente de la sangre. Evocando a su amigo decía Blanco Amor: “Transitado de sangre y de alegría — te siento, arcángel mudo, a mi costado...” (1942, 63). Y en el “Réquiem por Federico” recita Rafael de León, con ecos del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*:

Sangre en verso derramada,
 poesía dulce y roja
 que toda la vega moja
 en amargo desconsuelo
 ‘sin paño de terciopelo
 ni cáliz que la recoja.’

¿Y en *Doña Rosita la soltera*? José Martín Recuerda subtitula su estudio clásico sobre esta obra “Tragedia sin sangre”. Es evidente que se refiere más bien a la ‘sangre derramada’, a la sangre visible, por los crímenes y violencia que aparece por ejemplo en las tragedias rurales, pero olvida que para García Lorca la sangre no es sólo la que se derrama físicamente sino algo más: la que corre por las venas, la que nos hace vivir, como dice el AMA: “La sangre corre por debajo de las venas, pero no se ve” (DR 79). Pero es que en Lorca:

La sangre, toda sangre, contiene en sí sola toda la vida, todo el misterio de la vida. Por eso la sangre derramada es vida derramada y misterio desvelado. Misterio tremendo y fecundo, irresistible y fascinante. García Lorca ha percibido la sangre que brota como ‘fuente,’ ‘chorro,’ y ‘arroyo,’ siente que ‘hay que seguir el camino de la sangre’ (*Bodas de sangre*, Acto III, Cuadro 1) (Álvarez de Miranda 55)

Y, de hecho, la palabra ‘sangre’ se cita en el texto de Rosita en catorce ocasiones, en *La casa* aparece nueve veces y en *Yerma* trece. Dejamos aparte *Bodas de sangre*, en la que abunda este vocablo por encima de cualquier otra de sus obras. En la primera de sus llamadas “Alocuciones argentinas”, de la primavera de 1935, charla radiofónica donde (como hemos visto) introduce la obra en la que trabajaba en ese momento, *Doña Rosita la soltera*, afirma que Lorca escribe “con el deseo de que cruce por [sus obras] *un rumor de sangre viva*, de aire vivo, que los haga dignos de la atención de ese espectador de fe que siempre espera (*De viva voz* 362). En los versos tristes que recita Rosita mientras se despide del primo, el amor de su vida, está presente ese “rumor de sangre viva”: “y en mi

corazón sentí/aguja estremecidas/ que me están abriendo heridas rojas como el alhelí” (93-4). En el Acto II encontramos la sangre en los versos que entona Rosita cuando canta con sus amigas: “Abierta estaba la rosa/con la luz de la mañana;/tan roja de sangre tierna, [...]” (133). Y hay también una alusión misteriosa a la sangre que tiene que ver con la tríada sangre/vida/sabiduría en la que se nos revela la conexión específica entre Rosita y el Ama. En un momento en el que Ama y Tía discuten, dicen:

AMA. (Llorando.) Yo doy todo lo que tengo por Rosita.

TÍA. ¡Es que tú la quieres como nadie!

AMA. Pero después que usted.

TÍA. No. *Tú le has dado tu sangre.* (110)

¿Qué significa que el Ama le ha dado su sangre? Si Rosita es huérfana, el Ama no puede haberle dado su sangre. ¿Quizá la amamantó de niña, tal y como hizo Dolores la Colorina con Francisco el hermano de Federico?¹⁹³ El Ama representa en el drama la sabiduría ancestral, la feminidad fecunda, sensual, y es quien mejor expresa el grito de la sangre, como otras criadas y personajes subalternos de su obra. Se podría decir de Rosita y del Ama lo que Lorca decía en 1935: “¿Qué sería de los niños ricos si no fuera por las

¹⁹³ *Doña Rosita la soltera* esconde muchos misterios y silencios que dan licencia al lector/espectador a imaginar la trastienda de cada personaje. Andrew Anderson ha trabajado sobre el secretismo familiar que hay en la obra, y hace preguntas como ¿qué relación tiene la Tía y su hermano? ¿por qué fue su sobrino a vivir con ellos? ¿por qué marchó? ¿por qué no volvió? (A. Anderson 1995).

servientas, que los ponen en contacto con la verdad o la emoción del pueblo?”

(“Apostillas. A una cena de artistas”, citado en Hernández 2013).

El Ama es, sin duda, quien más conecta con el sufrimiento y la angustia de Rosita y quien es capaz de meterse y expresar como nadie el dolor íntimo de la doña soltera. El Ama es quien percibe, ya en el Acto III, la herida por la que supura el corazón de Rosita: “una herida abierta que mana, sin parar, un hilito de sangre y no hay nadie, nadie del mundo, que traiga los algodones, las vendas o el precioso terrón de nieve” (*DR* 151).

Y a esas palabras, la Tía no sabe ni qué responder porque carece de la conexión con su propia sangre, con su propia vida: “TÍA. ¿Qué quieres que yo haga?” (151). Es un personaje que no tiene autoconciencia, lo que implica que no puede escucharse a sí misma, ni a los demás. Tampoco la tienen las Solteronas amigas de Rosita, quienes viven un verdadero drama, pero no se duelen por ello, prefieren callar a su madre y seguir escondiendo su vergüenza, su pobreza, su pesadumbre: mejor “silla en el paseo” que “huevo en el almuerzo” (121-22). Rosita habla desde otro lugar, desde su “bosque interior” (Pasqual 11), y dice: “Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise con toda mi sangre, con quien quise y... con quien quiero” (167). Y seguidamente, habla de la esperanza que, como un lobo moribundo, sigue apretando sus dientes por última vez, quizá para que la sangre no se seque, para que siga regando su cuerpo virgen, para que siga manando ese hilito de sangre que la mantiene en el reino de los vivos; tierra de los que sienten y viven hasta sus últimas consecuencias. En el Acto III Rosita se hace consciente de sí misma y deja salir su dolor hondo. Pasaron años hasta que “un alma caritativa” (*DR* 166) contó a Rosita que su novio ya se había casado con otra mujer en

Tucumán, y durante un tiempo se engañó a sí misma y hasta lo ocultó. El clímax de la obra es el monólogo en el que Rosita se arma de valor y confiesa lo que ha vivido, y cómo lo ha sentido, verdad y mentira y sigue ahondando en la herida hasta el fondo de su dolor. En ese Acto III Rosita se encuentra en total desamparo frente a sí misma, y en ese desamparo Lorca se encuentra frontalmente con ella. A través del personaje de la solterona, además de las evocaciones simbólicas de una época y un lugar, Lorca va a expresar, entre otras cosas, su deseo de comunicarse hondamente con ella, siempre, desde la sangre.

**CAPÍTULO QUINTO:
REVISITANDO LOS JARDINES, SEMILLAS, Y FLORES DE
DOÑA ROSITA LA SOLTERA**

Ese mundo vegetal que vemos tan tranquilo, tan resignado, en que todo parece aceptación, silencio, obediencia, recogimiento, es por el contrario aquel en que la rebelión contra el destino es la más vehemente y la más obstinada.

Maurice Maeterlinck, *La inteligencia de las flores* 23

Había flores por todas partes, por arriba, por abajo, por el medio y hasta por los costados/lados/cantos; había lirios y dalias; margaritas, jazmines y claveles; gladiolos, pensamientos y geranios; un jacinto y un narciso, un diente de león; madreselvas y tomillo, azahares y flores de la pasión; por allí cacareaban los insectos con sus afilados agujones en busca del néctar de un ciclamen gruñón. Todo estaba escrito en el jardín para el poeta y el jardín engendró/hizo brotar sus palabras y versos. Todos ellos brillaban a la luz del sol y se inspiraban/temían a/se escondían de con la luna; todos ellos, flores y versos, vivían gozosos al aire libre; no, todos no; sólo una flor se ocultaba, la rosa; la mimada rosa rastreaba solitaria el jardín, oculta, bajo la arena. —¿Veremos madre a la rosa algún día— Preguntó el niño? —Ay, hijo, siempre con la misma pregunta, pues ¿no has visto la cantidad de flores dispuestas para el poeta?— —Ya lo sé madre, pero solo la rosa guarda su voz—.

Teresa Gelardo-Rodríguez

En los dos primeros actos de *Doña Rosita la soltera* Lorca celebra el motivo del jardín y de las flores, tan íntimamente conectada con su poesía, música y teatro. La condensación de motivos vegetales en el título completo—rosa, flores, jardines— parece regodearse en una tradición literaria y cultural que, desde hace siglos, vincula las flores, particularmente la rosa, con la mujer, con el amor y con la poesía.¹⁹⁴ Como hemos

¹⁹⁴ “In the mid 1920’s, Lorca’s faith in metaphor, like his faith in tradition, will be a constant challenge almost a provocation, to Dalí’s thinking about poetry” (Maurer

demostrado anteriormente, la rosa, el jardín y las flores han formado parte del corpus de imágenes que han acompañado al poeta durante toda su trayectoria, desde *Impresiones y paisajes*, las *Suites*, *Poeta en Nueva York* o el *Diván del Tamarit*. Y es la rosa, reina indiscutible de cualquier jardín (Salarrué),¹⁹⁵ la protagonista de los jardines lorquianos, de este este *poema granadino del novecientos* y el tema central de este capítulo. En las páginas que siguen retomamos algunas ideas que ya expusimos en el capítulo tercero en relación con la simbología vegetal: el jardín, las semillas, la rosa y las flores. Revisitamos estos temas desde una nueva perspectiva hermenéutica con el objetivo de revelar la

2019, 25). Ver el trabajo de Christopher Maurer, “García Lorca, Dalí, and the metaphor, 1926-1929” https://thedali.org/wp-content/uploads/2016/11/proceedings-MAURER-en_edits-11.25.16_final.pdf.

¹⁹⁵ Ver “La flor del amor”. “Considerada universalmente como la reina de las flores, en todos los idiomas. Que el hombre ha hablado desde su aparición sobre el planeta, la hermosa flor de las alegrías de nuestro mayo ha recibido los homenajes de la inspiración lírica a semejanza del Ser Supremo, creador. De todas las cosas, del sol que las vivifica” (Pérez de Guzmán, *La rosa. Manojos de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX los poetas de los dos mundos* 1891, 10). “British literature specifically... the tree greatest in our era —T.S. Eliot, James Joyce, and William Butler Yeats— reveal such an abundant of important roses as to place beyond all question the flower’s present sovereignty”. (Seward 2)

contraposición entre la dimensión superficial-visible y la dimensión profunda-invisible que cohabita en *Doña Rosita la soltera*.

El jardín está presente en el teatro lorquiano como espacio escénico y como elemento simbólico como el espacio del amor, de la agonía, de las palabras y de las canciones. Con el jardín evoca ecos de diversas tradiciones literarias: clásica, barroca, romántica, modernista y también de la vanguardia.¹⁹⁶ El jardín, a veces edénico, otras, “deshecho” (Maurer, *PrIJ* 25; Maurer 2019, 17-35), ocupa una dimensión dramática clave en la escenografía del autor¹⁹⁷ como en *El maleficio de la mariposa* (1921),

¹⁹⁶ Un jardín que evoca el alma del poeta, escenografía fundamental en Verlaine, Darío, Rusiñol. La rosa es el amor también, además de mujer y belleza, según Darío: “El amor está en las rosas,/ las rosas son el amor./ Cupido anda entre las cosas y hace de ellas una flor” o Juan Ramón. Ver Juan Ramón Jiménez, edita Emilio Ríos, *Con la rosa del mundo*; Rafael Alarcón Sierra (978). Ver asimismo Hernández 2013, 15-7.

¹⁹⁷ Maurer señala en una entrevista a la Cadena Ser, con motivo de la exposición “Jardín deshecho. Lorca y el amor” presentada en Granada en el 2019, la relevancia del jardín en la poética lorquiana: “el jardín, para Lorca, es un lugar de encuentros y desencuentros amorosos, pero también es un espacio textual. Lorca escribe en cierta ocasión que cualquier libro es un jardín; además, el jardín es un espacio psicológico porque cuando él piensa en la inspiración poética y en la creación piensa en términos de bosque, de jardín”.

Mariana Pineda (1927), *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933) o en *El público* (1930-36). Sin embargo, como hemos adelantado, el jardín de la casa de *Doña Rosita* tiene, con respecto a los anteriormente mencionados, una peculiaridad: el jardín tiene un invernadero, alcoba-laboratorio en la que se cultivan y protegen especies botánicas únicas y delicadas. De hecho, como señala Doménech, en ocasiones “toda su casa parece un invernadero” (80).

La reina del jardín de *Doña Rosita* es también singular; porque no es una rosa de campo ni rosa al aire libre, que era por otro lado la preferida de García Lorca (Laffranque 1986, 283), ni tampoco es una rosa común o *rosa vulgaris*, sino una rosa ejemplar que crece en cautiverio. Es una rosa extremadamente exótica para la época, una *rosa mutabile*. Su particularidad, según constata el personaje del Tío de Rosita en la obra, radica en su complicidad con el tiempo. Es una rosa que cambia progresivamente de coloración durante su proceso de maduración en una sola jornada (Fernández Cifuentes 325; Bobes Naves 1987, 51).

La protagonista de la obra, de forma paralela a la *rosa mutabile*, representa un ejemplar de la sociedad granadina de la época, una “rosa” que vive en soledad en su propio “invernadero”. En el título de la obra, García Lorca pudo quizás ya ligar este rasgo de orfandad y soledad en el amor con el “lenguaje de las flores”, a través de la conjunción disyuntiva: o. La génesis del título, bien pudo ser una imitación de los títulos clásicos largos como sugiere Francisco García Lorca (360), como hemos visto en el capítulo

segundo,¹⁹⁸ o, como señala Andrew Anderson, pudiera indicar una posible evocación de la música del ballet de Maurice Ravel: *Adelaïde ou le langage des fleurs* (A. Anderson 1994, 163), lo cual va en consonancia con la hipótesis del investigador que descubre en Rosita la relevancia hermenéutica del rol de la música y, específicamente, del ritmo del vals en la obra (A. Anderson 1995, 199-218). Sin embargo, si nos centramos en la relación entre las rosas, la *rosa mutabile* y doña Rosita, el título doble (*Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*), podría seguir la estela de autores de vanguardia que solían establecer este tipo de disyuntivas, para resaltar no solo los paralelismos entre ideas, sino también para mostrar las contradicciones o paradojas de sus obras (por ejemplo, Aleixandre en *La destrucción o el amor*) (Soria Olmedo 2021, CXX). Es decir, ya en el título, García Lorca nos estaría adelantando que la relación entre Rosita y las “rosas” puede ser más compleja de lo esperado. *Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* no sería un título apositivo sino un título con partes excluyentes, o lo uno o lo otro, o la rosa singular o el lenguaje de las flores, o incluso títulos que el autor quiere confundir o fundir en uno solo a modo de prestidigitador. Noël Valis señala en relación con el título dual del drama la referencia al uso de un lenguaje convencional y otro que no lo es. La estudiosa cita a Susan Stewart en relación con la codificación doble de la imagen del

¹⁹⁸ Señala Francisco García Lorca: “es la única de sus obras de Federico que tiene un título doble, como ya lo tenían algunas del teatro clásico y del romántico, y como se había generalizado, más modernamente, sobre todo en obras ligeras y en zarzuelas. Ya en el título se insinúa una leve nota irónica y descriptiva de la ambientación”. (360)

deseo y a Riffaterre, quien señala que: “the titles of works in general ‘function as dual signs. They... introduce the [texts] they crown, and at the same time refer to a text outside of it’” (99). A lo que añade Valis: “A dual title like Lorca’s underlines the additional presence of a code, or conventional discourse” (Valis 255).

En *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* García Lorca alude a tópicos florales que han nutrido durante siglos el imaginario poético occidental.

Un tema tan viejo como la literatura: la brevedad de la vida ejemplificada en las flores. Resultaría inoportuno subir, de fuente en fuente, hasta los primeros textos que inician ese largo, larguísimo itinerario de la alegoría. La flor ha servido, sirve y servirá como símbolo de la existencia efímera. En la Biblia abundan los ejemplos, flor o hierba. De un autor salta a otro, sin que éste, probablemente, lo emplee imitando a aquél. (Carballo Picazo 1963, 401)

Por un lado, el motivo de la rosa, que sostiene tópicos clásicos como la brevedad de la vida. De otro lado, el lenguaje de las flores, un “lenguaje”, originariamente oriental, que constituyó de por sí un pequeño género literario en la Europa romántica, desde fines del XVIII a principios del XX, como hemos visto en el capítulo tercero de este trabajo. La recepción del lenguaje de las flores estuvo generalmente vinculado al fenómeno cultural de lo remilgado y lo cursi (Seaton 4, Goody 283-300).

La presencia constante de lo floral y el protagonismo de una solterona, figura tragicómica y popular en la literatura de la época, como se estudió anteriormente, han influido negativamente en algunas interpretaciones de la obra, que la situaban como algo

convencional, folklórica o comercial: “Critics have considered *Doña Rosita*... to be the most ‘open air,’ the most traditional and realistic of all Lorca’s drama” (Brakel 2011, 207),¹⁹⁹ “un paso atrás, una concesión popular” (Gómez Torres 58). Sin embargo, nada más lejos de la realidad. *Doña Rosita la soltera* puede considerarse hoy como una obra divergente y vanguardista (Soufas (1996), Brakel (2011), o Edwards (1994)). La conexión simbólica con las flores, la herencia poética y la cursilería en *Doña Rosita* no es ni folklórica ni convencional sino, por el contrario, compleja, dialéctica, e incluso, en algunos momentos, llega a ser esperpéntica o caricaturesca (Reed Anderson 78, Higginbotinam 104-7). Por ejemplo, la complejidad narrativa e interpretativa de *Doña Rosita* disimulada bajo el pastiche cultural, la domesticidad, y los ropajes²⁰⁰ de la

¹⁹⁹ Ver asimismo Graham-Luján and O’Connell 53; Edwards 311; Richter 173.

²⁰⁰ Sobre el lenguaje recargado, relleno de ropajes: “Practitioners of the modern Spanish lyric also deployed clothing as a metaphor for rhetorical virtuosity or ornamentation. In the ‘Introducción sinfónica’ to his *Rimas*, Gustavo Adolfo Bécquer lamented sending ‘los extravagantes hijos de mi fantasía’ out dressed in ‘harapos’ when he would have liked to bestow them with ‘una maravillosa estrofa tejida de frases exquisitas [. . .], como [. . .] un manto de púrpura’. Miguel de Unamuno’s ‘Credo poético’ admonishes the aspiring writer, ‘No te cuides en exceso de ropaje, / [. . .] no de sastre es tu tarea’. Meanwhile, the Juan Ramón Jiménez of ‘Vino primero pura’ decries the gaudy ‘tesoros’ and ‘no sé qué ropajes’ of an overadorned poetry. Although Antonio Machado esteems the beauty of ‘la moderna estética’, his ‘Retrato’ advises that ‘no amo los afeites

cursilería finisecular sugiere a Valis una conexión con Chéjov (Valis 247).²⁰¹ Y, ciertamente, la obra está bordada a base de múltiples capas interpretativas y la conexión con la estética chejoviana es, en este sentido, clave. También va a ser relevante la influencia dramático-floral de Maeterlinck (Maurer 1994, 45); pero, sobre todo, el drama y su conexión con la imaginería floral tiene un carácter esencialmente ambivalente (Paul Julian Smith; Richter 174), como buena parte de la obra del poeta desde sus primerísimos comienzos, donde detecta Maurer cierto “dualismo”, una “división en dos dominios antagónicos que sólo pueden reconciliarse mediante el misticismo” (Maurer 1994, 22). Según Paul Julian Smith, “Lorca’s texts draw sustained attention to an unresolved uncertainty as they refuse the resolution of the dichotomy through either inclination (the opting for the one term over another) or the equilibrium (the dialectical synthesis of the

de la actual cosmética.’ In a 1935 radio address, Lorca too seems to reject hollow verbiage, claiming to ‘huir de toda retórica fácil, de todo juego de palabras, de todo ese espantoso vacío que tienen’”. (Pao, 325)

²⁰¹ Precisamente, la crítica apunta como una de las influencias intertextuales poderosas de *Doña Rosita* la obra *El jardín de los cerezos* y también *Tres hermanas* de Chéjov. Ver Mobarak; Delgado 97; Velázquez Cueto; Reed Anderson 85; Moguilni; García Posada 2015, 11. Francisco García Lorca confirma la lectura de Federico del autor ruso cuando señala: “También privaba entonces entre nosotros la novela y el cuento ruso: Chéjov, claro, Andreiev, Turgueniev”. (143)

two terms). Thus in ambivalence affirmation and negation (love and hate, activity and passivity) are simultaneous and inseparable” (2000, 170).

Al respecto, sostiene Richter: “In *Rosa de la muerte*, ‘Casida de la rosa’ and *Doña Rosita*, the hesitant posture toward idealism and materialism, for example, presents an aesthetic that denies categorical specifications of metaphorical meaning” (Richter 174). García Lorca trasciende los significados tradicionales que el símbolo de la rosa asigna a esta flor. En este contexto, el propio García Lorca dice —en palabras ya varias veces citadas, y a las que volveremos— que *Doña Rosita*: “es el drama de la cursilería española” y “es la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina que, poco a poco, va convirtiéndose en esa cosa grotesca y conmovedora que es una solterona en España”. Esa confrontación entre el “afuera”, lo que se muestra, y el “dentro”, lo que se esconde, es esencial para entender la obra y es la mejor clave hermenéutica, como se defiende en este capítulo, para desechar las interpretaciones folclóricas. Y es que el antagonismo entre el “afuera” y “dentro” opera en el corazón mismo de la obra: en el símbolo (quizá también *mudable*) de la *rosa mutabile*. En otras palabras, esta rosa, inherentemente mudable, se hace carne en el personaje de una singular solterona granadina de fin de siglo que se debate entre el vivir “fuera de sí”, desde el discurso que le impone la tradición, o “desde sí”, desde su propia voz y voluntad. La rosa, con su propia interioridad, “Tranquila y concentrada como una estatua ciega” (“Oda a Salvador Dalí” *OC* 671), inspira entonces, por una parte, el poema del Tío cuyos versos evocan el motivo de la brevedad de la rosa que parece influir inicialmente en la identidad

y el destino triste de la solterona; y, por otra parte, la imagen que esa misma flor inspira, “por dentro”, el desarrollo y culminación del personaje, y más, la revelación del carácter poligénico de la Rosa, en el Acto III.²⁰² En este, emerge una rosa deshojada, desnuda, incluso vieja, cercana a la muerte, que podría revelar un significado alegórico de Rosita que parece enterrar el discurso de la “vida mansa por fuera”. ¿Cómo resuelve García Lorca esa relación dialéctica entre las dos rosas: la pomposa y la desnuda; la joven y la vieja? El jardín granadino y su rosa preferida albergan sorpresas extraordinarias.

1. Los jardines de *Doña Rosita la soltera*

Los tres actos de *Doña Rosita* sobreabundan en flora y vegetación, en los diálogos, la letra de la música, la poesía, y en el escenario que refiere en todo momento al fondo vegetal de un jardín. Esta presencia de plantas y flores tiene que ver con la evocación del contexto modernista del novecientos, con la propia conexión poética y estética del autor con la naturaleza y con la idea de vincular a la mujer con el mundo natural. En este sentido, el propio autor declaraba: “es que las mujeres son más pasión,

²⁰² Sobre esta cuestión, ver el artículo de Dámaso Alonso: “¿Tradición o poligénesis?”:

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-biblioteca-de-menendez-pelayo--32/html/036ce0e4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_15.html

intelectualizan menos, son más humanas, más vegetales”.²⁰³ La presencia del jardín es constante en este drama como lo es en la obra del poeta. Hay jardines en su poesía, en su drama y también en sus dibujos. Los jardines aparecen desde su primerísima publicación, *Impresiones y paisajes* (1918); y con un jardín concluye también su obra poética en el proyectado *Jardín de los sonetos*.²⁰⁴ Los jardines del granadino manifiestan ecos variados, tal y como señala Maurer:

Jardines simbolistas o modernistas de Verlaine, o de Juan Ramón Jiménez que hacen del jardín ‘un sagrario de pasiones;’ el jardín como espacio textual (los ‘jardines abiertos para pocos’ del poeta Pedro Soto de Rojas o el proyectado *Jardín de los sonetos* de Lorca); el jardín como espacio psicológico, no exento de peligro, donde el poeta confronta no solo su propia identidad y sexualidad, sino los misterios del ser y la creación poética. Jardines de Cupido donde se cultivan extraños y nocivos códigos florales —el ‘lenguaje de las flores’— que silencian los impulsos de la mujer y refuerzan las normas patriarcales. Jardín edénico de su infancia, ‘cuando todas las rosas manaban de mi lengua.’ Jardín de su

²⁰³ *La Mañana* 6-2-1934 (Montevideo); reproducido parcialmente en García Posada 1996, 84-6.

²⁰⁴ Debían conformar su proyecto que, de modo póstumo fue llamado *Sonetos del amor oscuro* (1983).

‘desesperanza’ y su ‘desconsuelo.’ Jardín de su agonía, en el *Diván del Tamarit*. (Maurer 2019, 25)

En *Impresiones y paisajes*, el poeta llega incluso a representar metafóricamente al libro con un jardín, como dice en el Prólogo: “Todo libro es un jardín ¡Dichoso el que lo sabe plantar y bienaventurado el que corta sus rosas para pasto de su alma!” Y también define su obra como una flor:²⁰⁵ “una flor más en el pobre jardín de la literatura provinciana” (2015, 27). García Lorca sella en *Impresiones y paisajes*²⁰⁶ la imbricación entre literatura y mundo vegetal que seguirá en la mayor parte de su obra. La mayoría de los jardines de esta primera obra son umbríos y melancólicos:²⁰⁷

Son muy vagos los recuerdos de los jardines... Al pasar sus umbrías la melancolía nos invade... Todas las melancolías tienen esencia de jardín...

El vocablo ‘flor’ también lo empleará en las *Suites* en este mismo sentido: “‘flor’ o ‘primavera,’ como colección de poemas, también aparecen en su concepto de la suite”. (Dinverno 2020, 11)

²⁰⁷ Y, por ejemplo, Santiago Rusiñol que retrató jardines de toda España, incluidos los jardines del Generalife de Granada, evoca también este tono melancólico. Son jardines en penumbra y solitarios. “Lorca cultivates a tone of imprecision and sadness, present in Verlaine and Juan Ramón as well as in Rusiñol [...] The image of the deep bell tolling, as if for a funeral, adds sound to sight in a synesthetic sensation dear to the modernist sensitivity, particularly to Lorca’s”. (Orringer 27)

La hora del crepúsculo, hace palpitar a los jardines con temblores de matices tenues que tienen toda la gama del color triste [...] Parece que los jardines se hicieron para servir de relicario a todas las escenas románticas que pasaran por la tierra. Un jardín es algo superior, es un cúmulo de almas, silencios y colores, que esperan a los corazones místicos para hacerlos llorar... Un jardín es un sagrario de pasiones. (“Jardines”, 2015, 119)

y, además de ser espacios textuales, aparecen como evocación de estados psíquicos y emocionales.²⁰⁸

En esta época, predomina en el granadino la influencia de autores como Verlaine, Rubén Darío, Amado Nervo (Maurer, *PrIJ* 30), Santiago Rusiñol, Antonio Machado, y, sobre todo, de Juan Ramón Jiménez (Valdivia 2015, 13-7). García Lorca sigue evocando en su *Libro de poemas* (1921) los ecos de estos jardines de raigambre modernista, por ejemplo, en “Meditación bajo la lluvia”, donde describe el “aroma sereno” de un jardín provinciano.

El jardín de Rosita debiera situarse en este contexto literario del modernismo por las fechas en las que se contextualiza, entre 1885 y 1910. Sin embargo, en *Doña Rosita*

²⁰⁸ La influencia del simbolismo y del modernismo es clave en sus primeros poemas. Títulos como *Jardín umbrío* de Valle Inclán, *Jardines interiores* de Amado Nervo, Mallarmé, Verlaine, Darío, Maeterlinck, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado son clave. Ver Sainz 2004, 27-43.

no vamos a toparnos con un único jardín o una sola inspiración estética —como el modernismo— sino con múltiples jardines: estructurales, escénicos y semánticos. Podría decirse que los jardines en esta obra llegan incluso a estar atravesados por el signo de la confusión. Por ejemplo, en relación con la estructura de la obra, el título señala: “dividido en varios jardines”. Como vimos con anterioridad, García Lorca decía en una entrevista en los primeros días de 1935, antes de la escritura final de la obra: “Estoy escribiendo una comedia en la que pongo toda mi ilusión: *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. Diana para familias dividida en cuatro jardines” (*Palabra de Lorca* 232; Sánchez 1973, 323). Los “cuatro jardines” de que hablara Lorca ¿se referían a los actos o las épocas en las que se desarrolla la obra? La obra se reduce finalmente a tres actos, y las “épocas distintas” se concretan en años específicos” (Sánchez 324-5). Mario Hernández señala a este respecto:

La primera dificultad con que tropezamos es la división en jardines. En las primeras declaraciones a la prensa sobre *Doña Rosita* el dramaturgo mencionó cuatro jardines. La palabra jardín no parece reemplazar a los actos, como sucedía con las estampas de *Mariana Pineda*. Si el autor pensó en jardín-acto como identificables ¿por qué apunta ‘varios’ y no ‘tres?’ Quizá no hay una equivalencia entre actos y jardines. (Hernández 283)

¿Quizá se refiere a que hay diferentes jardines-escenarios? Efectivamente, los hay. Los jardines actúan en la obra como fondo, como decorado, aunque, si seguimos las indicaciones de las acotaciones, observamos que el público no tiene acceso ocular a estos.

No especifica el tipo de arbustos y vegetales que lo componen. Son, por tanto, jardines abiertos a su imaginación. El Acto I abre la escena con: “*Una habitación con salida a un invernadero*” (DR 69). El Acto II se sitúa en el salón de la casa de Doña Rosita. “*Al fondo, el jardín*” (99). Acto III: “*Sala baja de ventanas con persianas verdes que dan al jardín del carmen*” (145). En los primeros borradores-autógrafos de la obra sí había una mención explícita a determinados tipos de árboles en las acotaciones. Por ejemplo, el primer boceto de *Doña Rosita la soltera* siguiendo la ordenación de Mario Hernández, que el crítico fecha alrededor del año 1924 se inicia con esta acotación: “*Estampa 1. Sala granadina del año 90 [...] Sofá. Paredes blancas. Al fondo una gran reja y puerta por la que se ve el jardín con naranjos y cipreses*” (Hernández 2013, 273). Asimismo, el Autógrafo IV indica: [*Dibujo: arco árabe de medio punto por el que se adivina un paseo de cipreses y una taza de surtidor*]. Y el último boceto, el Autógrafo VII menciona: “[*Dentro de un arabesco de líneas:*] Acto primero. *Sala baja de un carmen granadino. Paredes blancas. Hay una gran reja velada al fondo y una puerta con fondo de naranjos*”. Algunos de estos primeros borradores incluyen en el trazado del jardín-escenario dos tipos de árboles: cipreses y naranjos. Ambos tienen una explícita carga simbólica, los cipreses son símbolo de muerte —son los árboles que normalmente bordean los cementerios— los naranjos, de vida, como vamos a ver más adelante. Además, este fondo de jardín con este tipo de árboles ya lo había trazado Lorca en algunos de sus primeros dibujos de muchachas solitarias, como vimos en el capítulo tercero. En el texto de la versión final de 1935 hay una mención a los árboles de toronjas, en el Acto I, y una mención a los cipreses en el Acto III en voz de la TÍA, con

resonancias mortuorias: “(Entra.) Como siga este viento, no va a quedar una rosa viva. Los *cipreses* de la glorieta casi tocan las paredes de mi cuarto. Parece como si alguien quisiera poner el jardín feo para que no tuviésemos pena de dejarlo” (DR 176). Estos árboles están en la conversación sin estar en el escenario.

Por los comentarios del Ama sabemos que el jardín tiene muchas flores, pero le faltan los árboles frutales para ser verdaderamente un *carmen* granadino típico del Albaicín. Y, por ello protesta el AMA: “Pero aquí... rosas por la derecha, albahaca por la izquierda, anémonas, salvias, petunias y esas flores de ahora, de moda, los crisantemos, despeinados como unas cabezas de gitanillas. ¡Qué ganas tengo de ver plantados en este jardín, un peral, un cerezo, un kaki!” (71)²⁰⁹

La casa de Rosita es un *carmen*, pero no parece un *carmen* al uso, primero porque carece de árboles frutales y en segundo lugar porque tiene un invernadero. Este tipo de jardín (acristalado) es, junto a la *rosa mutabile*, una de las novedades que introduce Lorca a los borradores de la *juvenilia*. En las acotaciones distingue ambos (jardín e invernadero), y, de hecho, estas anotaciones configuran una progresión espacial *in crescendo* en su referencia a los jardines de la casa. En el Acto I muestra “una habitación con salida al invernadero”, como hemos avanzado. El Acto II, “Al fondo, el jardín” y el

²⁰⁹ Los tres árboles frutales son típicos de un *carmen* granadino. Es imprescindible a este respecto el libro de Francisco Prieto Moreno, *Los jardines de Granada*, en el que explica e ilustra detalladamente las características de este jardín único en la geografía española (192-99).

Acto III amplía ese lugar y se refiere al “*jardín del Carmen*”. Al principio hay una referencia a un espacio reducido, el invernadero, después a un jardín, al aire libre, en el que hay incluso ruiseñores (109), y, por último, hace referencia al jardín del Carmen que, en ocasiones, implica un jardín más espacioso.

El invernadero es el espacio donde trabaja el Tío “floricultor” (La Guardia). Allí cultiva flores únicas, particularmente rosas, y posee un ejemplar de una de las subespecies de las rosas más especial: la *rosa mutabile*. Pero hay otro jardín. De hecho, conviven dos espacios de vegetación, uno donde trabaja el Tío de Rosita y una sala con el fondo de un jardín. En la habitación con salida al invernadero tienen lugar tres momentos clave del primer acto: la escena de las semillas desparramadas por el suelo, la primera epifanía de la *rosa mutabile* (en el momento en el que aparece en el escenario por primera vez), y el diálogo lírico que recita la despedida de Rosita y su Primo. En la sala con el jardín de fondo es donde tienen lugar las conversaciones entre la Ama y la Tía, y las visitas. Y la sala con el fondo al jardín de Carmen acoge los monólogos del Acto III. Esto conduce a la segunda epifanía de Rosita cuando pronuncia su monólogo.

El invernadero es un elemento añadido, como se advertía anteriormente, a las ideas originales de la obra. Sin embargo, es posible que García Lorca tuviera en consideración desde el principio incluir un elemento artificial que evocara metafóricamente el encierro vegetal/femenino. Así, en el Autógrafo VII menciona un fanal: “*Sala baja de un Carmen granadino. [...] A la izquierda una gran mesa con fanal, cornucopias y retratos ahumados [...]*” La idea de este objeto, el fanal, es similar a la del invernadero, una flor-mujer atrapada entre vidrios. La autora romántica Anna Barbauld,

los llama “crystal walls”, donde las flores crecen requetecuidadas y protegidas como las mujeres de su tiempo.

Se llama “fanal” a la estructura compuesta por una base de madera circular u ovalada sobre la que se monta una cúpula de vidrio. Esta estructura es de origen europeo, probablemente francés, y en Europa comenzó a ser utilizada en el siglo XVIII con fines científicos y decorativos. Los fanales sirven para guardar restos botánicos o geológicos y eran empleados por los naturalistas de la época. Por otra parte, y desde un punto de vista decorativo, son utilizados para almacenar hojas y flores secas y pájaros disecados sobre la base de una rama de árbol. Estas especies de “naturalezas muertas” se aprecian porque enmarcan y protegen un paisaje natural idealizado y, en cierto modo, momificado (Shenke 161-80). Este objeto manifiesta la estética cursi: “Los de la época cursi panteonizaban sus cosas, las cuidaban de la pulmonía del tiempo y por eso inventaron los fanales en que se solidificó la cascada del tiempo en su caer de concha en concha” (Gómez de la Serna 36). El fanal quiere preservar lo que se percibe como bello, aunque bello según la estética de la época, pero que ya está muerto.

La gran diferencia con el invernadero es que los cristales de estas estructuras preservan seres vivos. Si el fanal es un objeto exclusivamente decorativo, al que no hay que hacerle nada, el invernadero, por el contrario, exige un trabajo diario de cuidado de flores que en ocasiones requiere una formación botánica. El invernadero es un edificio especialmente concebido para mantener constantes la temperatura, la humedad y otros factores ambientales que favorecen el cultivo de plantas delicadas o exóticas.

Normalmente se trata de construcciones con una estructura metálica o de obra con

grandes ventanales. Los rayos del sol al filtrarse por los cristales caldean el espacio. Los invernaderos o estufas frías (como se les denominaba antiguamente en España) son aquellos que no son calentados por ningún sistema de calefacción y están destinados, por tanto, a plantas menos frágiles y delicadas (Beruete 285-86).

El Tío se refugia en sus plantas, crea un jardín doméstico donde manipula y mezcla especies exóticas que, de forma natural, no cohabitan:

D'un point de vue écologique, les végétaux réunis dans les serres forment des ensembles impossibles à l'état naturel [...] Pour le botaniste, les massifs de la serre mélangent, sans souci des longitudes, des essences séparées dans la nature par des milliers de kilomètres. Ce milieu artificiel génère cette impression globale d'exotisme [...] indéterminées. La serre est un Ailleurs, à la fois nulle part et partout, une utopie botanique concrète car cet assemblage horticole permet une végétation impossible qui pourtant a l'air naturel. Les plantes sont en pleine terre et aussi grandes que dans leurs zones d'origine [...] Mais si les végétaux sont barbares parce qu'étrangers (exogènes) et formant un ensemble chimérique, les noms latins qui les désignent le sont, dans le texte, peut-être davantage. Paradoxalement, la dénomination savante qui marque la 'domestication'

de la plante par les savants européens en renforce linguistiquement son caractère étranger. (Campmas 2012, 68-9)²¹⁰

El Tío posee en cierta medida lo que Martínez Pinzón denomina “la mirada invernacular” (20), término que aplica a floricultores coloniales colombianos del XIX que pretendían crear invernaderos donde domesticar la naturaleza silvestre que no podían manejar en su hábitat (81-4). El Tío crea su propio universo relleno de flores preciosas, exclusivas, como si se tratara de sus creaciones, de sus hijos, esos que nunca tuvo con la Tía. El cultivo de una de las especies más raras que tiene, la *rosa mutabile*, se desliza hacia una transferencia simbólica de sus peculiares características fisiológicas a otra Rosa que habita la casa, Rosita. El Tío, el hacedor del jardín, deviene en hacedor involuntario de la historia *maravillosa* de su sobrina. La *rosa mutabile* se proyecta en Rosita y ambas parecen asumir el mismo destino: florecer y envejecer en una sola jornada, la que dura el drama *Doña Rosita la soltera*. Metafóricamente, la vida de Rosita, como la de la *rosa mutabile*, transcurre tras los cristales del jardín. Rosita es huérfana de padres y es trasplantada a un nuevo jardín, como esa *rosa mutabile* que procede de otro lugar. Sus semillas llegaron a este jardín artificioso y artificial para ser plantadas en este laboratorio del botánico.

El Tío manipula lo más pequeño, una flor, y al hacerlo transforma paralela e inconscientemente el mundo de su sobrina, como si confirmara una intuición de Gaston

²¹⁰ El artículo de Aude Campmas analiza la obra de Zola, *La Curée*. No obstante, lo que plantea podría aplicarse al Tío de Rosita igualmente.

Bachelard: “El alma botánica se complace en esa miniatura de ser que es la flor [...] Así lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo que, como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es uno de los albergues de la grandeza” (Bachelard 140-1).

El Acto II transcurre en la sala con fondo de jardín. En este ambiente tienen lugar las visitas de las amigas de Rosita y es donde florece el lenguaje de las flores a través de la entonación de la canción “Lo que dicen las flores”. Todas ellas conocen la canción y la cantan animadamente durante la celebración del santo de Rosita. Ese salón se convierte en un jardín habitado por mujeres-flor, cada una de ellas con sus atributos y vestimenta. Es interesante el paralelismo que hallamos entre la figura de Rosita y algunos personajes femeninos de la literatura inglesa victoriana escrita por mujeres. Jane Austen por ejemplo, criticó la explotación del motivo de la identificación entre flor-mujer, invernaderos-espacios femeninos:

It may be that the blooming girls of Austen novels are not so much ‘lilies of the field’ as they are flowers bred up in what Austen's Cockney contemporary Elizabeth Kent, advocate of what we now call container gardening, dubbed ‘the portable flower garden’ located, that is, amidst the ornamental plants bred up in the Regency's increasingly numerous greenhouses, hothouses, hotbeds, hot-stoves, and forcing houses [...] how often in Austen this natural development unfolds in a narrative context that accommodates the out-of-season flowers and fruits of ‘artificial

climates' —untimely phenomena of the sort that another romantic poet, Anna Barbauld, conjures, for instance, at the close of her 'Eighteen Hundred' and 'Eleven' when she writes of 'crystal walls' that 'the tenderest plants confine' and of a city on which 'Art bestows/ Her summer ices and her winter rose.' (Lynch, 694)

El Acto III tienen un fondo de jardín del carmen. El lector/espectador asiste en este acto a un escenario prácticamente vacío (con unas macetas), pero el dramaturgo nos dice que el jardín del carmen está de fondo, aunque no lo veamos. El jardín del Acto III es otro jardín, ya no es el de Acto I, el invernadero está deshabitado. Así, ante este jardín deshecho como decorado, tiene lugar la agonía de Rosita. Tres actos, tres jardines distintos: el de la *rosa mutabile*, el jardín del lenguaje de las flores y el jardín deshecho.

Cada personaje está vinculado además a un jardín específico: el TÍO al invernadero, la TÍA al jardín de la casa, el AMA al jardín con árboles frutales. Su deseo se cumple al final de la obra cuando se mudan a una casa que tiene un pequeño jardín con una higuera. Rosita se identifica con un jardín de arrayanes, que tradicionalmente simbolizan el amor.²¹¹ "Así yo, primo inocente, / en mi jardín de arrayanes, daba al aire

²¹¹ El arrayán, o mirto, ha sido durante largo tiempo un símbolo del amor, y ya en el mundo antiguo estuvo dedicado a Venus, como recordó Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, cuando señalaba que 'esta planta, por su hermosura, su frescor y su blandura y por el suavísimo olor de sus flores,' fue consagrada a ella, entre otras razones 'porque quando compareció en el juyzio con las otras diosas. Juno y Palas,

mis afanes / y mi blancura a la fuente” (DR 93). Y en este contexto tiene sentido afirmar que el jardín de Rosita es un jardín del amor (y del desamor). El Primo se reconoce en la figura de un *flaneur* de jardines o “Paseante de los jardinillos” —como lo llama la Tía— (DR 82), y Don Martín con el libro-jardín “Me dieron una flor natural...” (155) que también tiene que ver con la idea de florilegio, que identifica los poemas con las flores de un jardín literario o jardín de las palabras.

La multiplicidad de jardines también se expresa en la distinta percepción que los personajes tienen del jardín de la casa. Para el Ama no es un jardín precioso: “AMA. Como precioso, precioso, no ha sido nunca” (176). Sin embargo, ante el jardín del tercer acto, el hijo de una de las Manolas se asombra y les dice: “MUCHACHO. ¡Qué jardín más precioso tienen ustedes!” (173). Quer Antich, por ejemplo, une simbólicamente cada acto a un jardín, y cada jardín a una estación del año:

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

iva coronada de mirto que dio mucha gracia y ayudó para vencer en la contienda de cuál de las tres era más hermosa”. (Salazar Rincón 2001, 334)

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”.²¹²

En definitiva, esta distinción de jardines muestra su carácter polisémico y a ello ayuda el hecho de que sean jardines invisibles en el escenario pues no fijan en la mirada del espectador ninguna imagen preestablecida. En la configuración de este jardín caleidoscópico influye la idea del jardín como *topos* de posibilidades que Lorca ya había explorado en las *Suites*. A partir del año 1920 y hasta el año 1923 Lorca trabajó en una serie de poemas que debían componer este poemario. La edición de estos poemas se demoró y no la llegó a ver publicada en vida. Todavía en el año 1935 hablaba en una entrevista de este trabajo como una de las obras pendientes de publicación: “Y *Suites*, un libro que he trabajado mucho, y con gran amor, sobre temas antiguos” (*Palabra de Lorca* 335).

En relación con el motivo del jardín, Lorca empieza el verano de 1923 revisando todas las *Suites* para publicarlas como libro. Esa tarea le lleva a escribir más y termina incluyendo lo que quizás es una de las series más ambiciosas y de la que desarrolla dos versiones en este orden: “En el bosque de las toronjas de luna” y “En el jardín de las

²¹² https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-

toronjas de luna”. En carta a Melchor Fernández Almagro y José de Ciria y Escalante (fines de julio de 1923) les anuncia: “He terminado un poema, ‘El jardín de las toronjas de luna’, y estoy dispuesto a trabajar todo el verano sobre él, pues tengo una ilusión infinita de que sea como le he visto. Puede decirse que lo he hecho de una manera febril [...]” (*EC* 196; *Dinverno* 11). Defiende así su jardín poético: “Mi jardín es el jardín de las posibilidades, el jardín de lo que no es, pero pudo (y a veces) debió haber sido; el jardín de las teorías que pasaron sin ser vistas y de los niños que no han nacido” (Carta a José de Ciria Escalante y Melchor Fernández Almagro fechada en julio 1923, *EC* 196-7). Son palabras que recuerdan a Ganivet cuando, en *Granada la bella*, declara que su “intención no es cantar bellezas reales, sino bellezas ideales, imaginarias. Mi Granada no es la de hoy: es la que pudiera y debiera ser, la que ignoro si algún día será” (45).

El jardín de Lorca tampoco describe “bellezas reales”; es un jardín de frustraciones y nostalgias de algo que no ocurrió, de experiencias vitales abortadas. Es el espacio de lo no vivido un espacio psicológico que revela al autor el abismo del “jardín de las simientes no florecidas”. En el prólogo a “El bosque de las toronjas de luna” lo expresa con intensidad: “Pobre y tranquilo, quiero visitar el mundo extático donde viven todas mis posibilidades y paisajes perdidos. Quiero entrar frío y agudo en el jardín de las simientes no florecidas y de las teorías ciegas, en busca del amor que no tuve pero que era mío” (*Suites* 358). En este sentido, como señala Candelas Newton: “El jardín se presenta como un recinto de posibilidades frustradas” (104).

Y acaso, este jardín ¿no recuerda al drama de Rosita, con sus posibilidades frustradas, donde las simientes (del amor) no han llegado a florecer? Laura García-Lorca decía en una entrevista con ocasión de la exposición *Jardín deshecho. Lorca y el amor*: está “siempre presente la pérdida, saber que en el amor hay algo que no se puede cumplir, que no se puede conseguir, ese pozo que no tiene salida, esas semillas muertas, esa imposibilidad del amor”.²¹³ Esto es *Doña Rosita*. Es el dolor por lo no vivido, por lo que pudo haber sido aquel jardín, su jardín, y no fue. Por las ilusiones rotas, por una espera estéril, todos esos dolores que se alojan en el terreno “del mundo extático donde viven todas *las* posibilidades y paisajes perdidos”.

Del mismo modo, Roberta Quance comenta este jardín de múltiples posibilidades semánticas y dramáticas en la obra del poeta:

Throughout the suites but especially in the last suite, with its bifurcation into two sites —garden and forest— Lorca reworks traditional metaphor to designate the space of literary exploration. Reaching back as Plato, who spoke in the *Phaedrus* of a garden of letters [...] Lorca uses the metaphor in an intimate vein somewhat as Juan Ramón Jiménez, to talk about the verbal space of one’s dreams and emotions. But he adds a sharply different perspective when he recognizes that the garden of love is a place where the poetic subject is confronted with painful matters. (One cannot

²¹³ Entrevista en la cadena SER con motivo de la exposición *Jardín deshecho*.

help thinking here of some of the dramatic possibilities in the setting that Lorca will exploit in works like *The Love of Don Perlimplín and Belisa in the Garden*, where the garden is like Gethsemane for his Christ-like hero, or *Doña Rosita the Spinster*, the unwed rose in her garden. (Quance 17-8)

El texto de la obra alude explícitamente a dos símbolos de estas dos últimas series de las *Suites*: las semillas, que estudiaremos en la próxima sección, y el bosque de toronjas. Recuérdense, otra vez, las palabras que dirige la Tía al Primo: “y tú te vas libre por el mar, por aquellos ríos, por aquellos bosques de toronjas, y mi niña aquí, un día igual a otro, y tú allí: el caballo y la escopeta para tirarle al faisán” (DR 83). Mientras Rosita se queda en el jardín, el Primo atraviesa el mar por los *bosques de toronjas*. “La naranja representa la fecundidad mientras que el limón simboliza la acidez o la amargura del amor” (Arango 240).²¹⁴ Los bosques tienen siempre un significado de espacio salvaje no domesticado, un espacio no controlable, a veces peligroso, lugar de aventura y de muerte. Tanto en *El público*, como en *Bodas de sangre* el bosque es lugar de sangre y de muerte, o de un mundo natural lleno de misterio. El Primo de Rosita se marcha a Tucumán a un bosque de naranjas, bosque fecundo porque allá pegó “la hebra con una tucumana” (DR 83), dejando a Rosita.

²¹⁴ Sobre el simbolismo del ciprés en la obra de Federico García Lorca, ver Salazar Rincón 1999 b, 145-157; y sobre el significado del naranjo 217-228.

2. Semillas, sombrillas y r(c)osillas

Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores da comienzo con la alusión a un elemento minúsculo e insignificante a la percepción humana: la semilla. Se abre el telón y el primer espacio que revela Lorca al espectador-lector de *Doña Rosita* es una habitación con salida al invernadero, donde el tío botánico de Rosita conserva las flores más singulares, elegantes y delicadas de toda Granada.

Empieza la obra y algo inesperado ha sucedido en el interior del invernadero, un misterio. “¿Y mis semillas?” (29), pregunta el Tío. Una sencilla semilla está en el origen de la *rosa mutabile*, una semilla da comienzo a la historia de Rosita. Sigue el texto, la Tía y el Ama intervienen y el Tío las increpa para que respeten sus plantas delicadas: “Lo digo por todos. Ayer me encontré las semillas de dalias pisoteadas por el suelo” (*DR* 70).²¹⁵

²¹⁵ Resulta interesante a este respecto el siguiente apunte sobre el significado simbólico de esta flor. “Usualmente, el significado de las dalias está asociado con el amor desbordante y los sentimientos motivados por el impulso pasional. Es por ello que muchos la asocian con la inestabilidad emocional. Esto se debe a que, durante la época victoriana, cuando comenzó a plantearse el lenguaje a través de las flores entre la juventud, muchos chicos entregaban dalias como señal de que deseaban vivir una relación pasional o invitar a alguien a tener una aventura extramarital en la que predominaría la pasión. Esto también ha llevado a que muchos vean en la dalia una flor

“No os dais cuenta de mi invernadero; desde el ochocientos siete en que la condesa de Wandes obtuvo la *rosa muscosa*, no la ha conseguido nadie en Granada más que yo, ni el botánico de la universidad” (*DR 70*). En términos generales, la semilla indica la génesis de la vida vegetal, y es natural que el desorden y el desparrame de las semillas por el invernadero altere el ánimo y el buen humor del Tío granadino. La semilla se convierte así en el objeto perfecto para presentar a un personaje clave en la obra: el Tío, el hacedor de las rosas. La semilla introduce, además, la acción y el espacio escénico. Y más aún, esos pequeños granitos diseminan múltiples conexiones intertextuales y simbólicas. Si, en palabras de Lorca, Granada—una ciudad que “no puede salir de su casa”— “ama lo diminuto” (*Conferencias I 1984, 133*), ¿qué hay más diminuto que unas semillas desparramadas en un jardín?

La semilla es el origen de la obra, y el origen de la rosa. La semilla es también Granada, y no sólo en términos espaciales sino también temporales, “la que pudo ser y no es” (Ganivet). Su germinación y floración expresa la vida rebosante a la que da lugar ese objeto diminuto; es el clímax a partir del que se sigue un proceso de declive inexorable: el de la marchitación y la muerte de la flor. Cuando la semilla de la “rosita” se abre, el tiempo empieza a apremiar la vida, y ¿cómo frenar el tiempo? ¿cómo engañarlo para

que es sinónimo de deslealtad o traición al amor”.

<https://www.significadodelasflores.net/dalias> Sobre el significado de la ‘dalia’ en la obra de Lorca ver asimismo Salazar Rincón 1999 b, 406-408.

eternizar la flor? Quizás a través de los sueños, las ilusiones y las ensoñaciones, los personajes puedan trampear al tiempo, retener la integridad de la semilla, guardarla sin abrir, para no darle tregua al reloj de la vida. El Arlequín lo avisaba en *La leyenda del tiempo* (*Así que pasen cinco años*) a través de estos versos:

El Sueño va sobre el Tiempo
flotando sobre un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del Sueño. (TC 362)

Y Rosita hace esto mismo en la obra: vivir de una ilusión. La ilusión de que mientras sueña, la semilla está intacta y será eterna hasta que su amor, el Primo, regrese del “bosque de toronjas”. Ella vive, quizá, en la ilusión de que el tiempo, mientras espera, pueda pararse indefinidamente. Rosita dice en el Acto II: “Pero es que en la calle noto cómo pasa el tiempo y no quiero perder las ilusiones. Ya han hecho otra casa nueva en la placeta. No quiero enterarme de cómo pasa el tiempo” (DR 116). La semilla es una ilusión de eternidad, mientras no germina permanece inalterable; participa (en palabras de Martínez Nadal) del “sueño deseable pero estéril desierto de tierra blanca donde nada puede fructificar” (1974, 74).

Lorca evoca el símbolo de la semilla que representa las fuerzas no manifestadas, las posibilidades misteriosas cuya presencia parece desconocida y justifica la esperanza. También simboliza el centro místico, el punto no aparecido del que irradian todas las creaciones y crecimientos del vasto árbol del mundo (Guenon 1941). La alusión a las semillas descuidadas evoca y anticipa también un eco de otro de los temas esenciales en

la obra: el tema de la esterilidad (Richter 198-99, Álvarez de Miranda 33), el drama de “las simientes que no florecieron” (“Perspectiva”, *Suites* 384). La palabra simiente comparte raíz y origen etimológico con la palabra ‘semen,’ que nombra tanto el líquido seminal masculino como semilla; en latín semen significa semilla. El sinónimo esperma tiene en griego el mismo significado. Semen y esperma se usan en relación con el líquido seminal del hombre y los animales mientras que semilla y simiente se refieren a los granos vegetales que contienen el “embrión” de una futura planta. Y este es un motivo que aparece de manera recurrente en la obra del granadino. En García Lorca, el motivo de la infecundidad se bifurca en dos tipos de *pathos*, en primer lugar, el del “eros no germinativo”, (Valente 195-6) que da lugar a textos que rondan la imagen del niño no engendrado, no nacido o el niño muerto, tal como vemos en *Yerma*, aunque el poeta José Ángel Valente recuerda que “el primer gran llanto por lo estéril que en la obra de Lorca se oye no es llanto de mujer, sino de hombre: [...] Y todavía en el Acto III de *Así que pasen cinco años*, cuando ya todos los tiempos dibujan el de la muerte como solo destino, se oye el llanto por el no engendramiento:

JOVEN: Sí, mi hijo corre por dentro de mí, como una hormiga sola dentro de una caja cerrada. Un poco de luz para mi hijo. Por favor. Es tan pequeño... Aplasta las naricillas en el cristal de mi corazón y, sin embargo, no tiene aire. (Valente 194-5)

Este texto expresa ansiedad ante la aceptación de su propia homosexualidad que conlleva, en su época, una imposibilidad de procrear. El motivo del niño muerto en García Lorca evoca una doble realidad: por una parte, la de pérdida del paraíso infantil

que conlleva la muerte del niño que uno fue (por ejemplo, en “Balada de la placeta” o “1910 (Intermedio)” o “Poema doble del Lago Edén”) y, por otra, la muerte de un niño imaginario, potencial, por ausencia de copulación.

En una carta de 1922 al guitarrista Regino Sainz de la Maza Lorca habla de cargar con el niño de su infancia que no ha terminado de nacer:

Ahora he descubierto una cosa terrible (no se lo digas a nadie). *Yo no he nacido todavía*. El otro día observaba atentamente mi pasado (estaba sentado en la poltrona de mi abuelo) y ninguna de las horas muertas me pertenecían porque no era yo el que las había vivido, ni las horas de amor, ni las horas de odio, ni las horas de inspiración. Había mil Federicos Garcías Lorcas, tendidos para siempre en el desván del tiempo; y en el almacén del porvenir, contemplé otros mil Federicos Garcías Lorcas muy planchaditos, esperando que los llenasen de gas para volar sin dirección. Fue en ese momento un momento terrible de miedo, mi mamá Doña Muerte me había dado la llave del tiempo, y por un instante lo comprendí todo. Yo vivo de prestado, lo que tengo dentro no es mío, veremos a ver si nazco. (EC 157-58)

Como portador de una sexualidad no germinativa, García Lorca evoca, como niños muertos, los niños que no va a engendrar. Expresa su “calvario carnal (*PrIJ* 189) y el *pathos* de la no germinación en versos tempranos y de madurez. En las *Suites*, en el *Romancero gitano*, *Poeta en Nueva York*, *Así que pasen cinco años*, *Yerma*, en textos inéditos, como *Rosa mudable* y en el *Diván del Tamarit* este tema se expresa a veces bajo

la forma de las semillas que no florecen, bajo la imagen del niño muerto, o del niño que no ha nacido. Varios poemas y ensayos tempranos expresan un deseo sexual insaciable que no se limita al hombre; muy lejos de la tradición cristiana que ensalza la castidad femenina y la virginidad, el poeta acoge una religiosidad ancestral, arraigada en la tierra y la vida, que alaba y promueve la expresión sexual.

La poesía de Lorca arrastra muy primitivos fondos religiosos que tienden a la configuración mítica, tan característica de su obra. Esos fondos primarios parecen hundir muy oscuras raíces en las que se han llamado religiones del origen, fundamentalmente orientadas a la creación y a la generación. Religiones de ‘la maternidad o la naturaleza,’ según la terminología con que Walter Schubart las distingue de las ‘religiones de la salvación o la redención.’ [...] (Valente 195)

Según el antropólogo Álvarez de Miranda, en esto Lorca participa de la mentalidad arcaica en la que, según el filósofo de la religión Gerard Van der Leeuw, “la fecundidad es más potente y más santa que la castidad” (Álvarez de Miranda 37). Afirma Álvarez de Miranda que “ya desde sus primeros poemas [Lorca] derrama su elegía sobre la mujer virgen:

Llevas en la boca tu melancolía
de *pureza muerta*, y en la dionisiaca
copa de tu vientre la araña que teje
el *velo infecundo* que cubre la entraña... (“Elegía” *Libro de poemas*)

[...] Sacrificar la virginidad o romper el maleficio de la esterilidad son para la feminidad arcaica otros tantos modos de comunión vital y salvación. (Álvarez de Miranda 37-8).

Uno de los dramas de Rosita es no poder cumplir con la llamada de la vida, de la fecundidad ancestral a la que hacen referencia Valente y Álvarez de Miranda. Por eso, en parte, la corporalidad Rosita parece deshacerse, se hace etérea como suscribe el Ama: “Pero esto de mi Rosita es lo peor. Es querer y no encontrar el cuerpo” (*DR* 151). Y así, queda virgen esperando una promesa de matrimonio y, con ella, una consumación que nunca se cumple. En ella, la encarnación sexual y germinativa queda frustrada. El personaje del Ama, por el contrario, es la imagen viva de esa religiosidad arcaica, de la sangre que nutre el instinto sexual y el maternal: ella sí encarna la fecundidad. Es la única que habita en la casa que ha concebido una hija, aunque esa hija ha muerto (151). En el texto encontramos expresiones del Ama como estas:

AMA. Come quien tiene boca... Como decían en mi pueblo:

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

(Se detiene y se acerca a la Tía y lo dice bajo.)

TÍA. ¡Jesús! *(Signando.)*

AMA. Son indecencias de los pueblos. *(Signando.)* (71)

En relación con la boda por poderes (a distancia, sin contacto físico) que el Primo promete, el Ama reacciona con firmeza:

AMA. Bueno, y ‘poderes,’ ¿qué es? [...] ¡Que venga en persona y se case!
¡‘Poderes’! No lo he oído decir nunca.

La cama y sus pinturas, temblando de frío, y la camisa de novia en lo más
oscuro del baúl. Señora, no deje usted que los ‘Poderes’ entren en esta
casa. (*Rien todos.*) ¡Señora, que yo no quiero ‘poderes’!

ROSITA. Pero él vendrá pronto. ¡Esto es una prueba más de lo que me
quiere!

AMA. ¡Eso! ¡Que venga! y que te coja del brazo y que menee el azúcar de
tu café y lo pruebe antes a ver si quema. [...] (140-1)

A la fecundidad del Ama se contraponen la esterilidad de la Tía, esterilidad en toda
regla: no tiene hijos y no tiene relaciones con su marido:

TÍO. Perdona, Llegar un momento Llegar un momento en que las personas
que viven juntas muchos años hacen motivo de disgusto y de inquietud las
cosas más pequeñas, para poner intensidad y afanes en lo que está
definitivamente muerto. Con veinte años no teníamos estas
conversaciones.

TÍA. No. Con veinte años se rompían los cristales... (113)

Y no solo eso, sino que impide las de Rosita; recrimina al Ama cuando hace
comentarios picarones y no hace nada más que bordar, sustituyendo el calor corporal por
el hilo de bordar (Quance 2019, 88-104).

Rosita no es, por tanto, la única infecunda de la obra. Y por este invernadero
pasean y se asoman, además de los que allí viven, una serie de personajes que comparten

con Rosita este rasgo de la infertilidad biológica: el Sr. X, las Solteras, o Don Martín, a quien el Ama le llega a decir en el Acto III: “¿Por qué no se casó, hombre de Dios? ¿No estaría tan solo en esta vida!” (158).

La obra empieza, por tanto, con la alusión a un objeto muy pequeño, minúsculo, pero que resulta ser rico y abundante desde una perspectiva simbólica semántica.

Junto con las semillas, aparecen en la obra otros objetos que rivalizan con los humanos y atraen para sí la atención. La mayoría son pequeños e insignificantes, otros tienen, incluso, su propia voz, como algunas de las flores (“dice el nardo”, “dice el jazmín”; 133-5). Otros amplifican la presencia de lo cursi en la obra, como el portatermómetro estilo Luis XV que el Ama regala a Rosita por su santo (109). Hay también un “*pendentif*” como “una Torre Eiffel de nácar sobre dos palomas que llevan en sus picos la rueda de la industria” (102), que el Señor X entrega como regalo al tío para que le haga llegar a Rosita. O la tarjeta que las solteras llevan a Rosita por su santo (120).

Mientras discuten el Tío con la Tía y el Ama por el misterio de las semillas por el suelo —en lo que parece un misterio sin resolver— Rosita aparece en escena con un vestido rosa con mangas de jamón (según señala la acotación, 71). La joven pomposa va vestida bien acorde a la moda de la época,²¹⁶ y les interrumpe abruptamente preguntando

²¹⁶ A partir de los años 1880 deja de usarse el polisón, y en su lugar empiezan a aumentar las mangas, para después deshacerse. Esa moda anacrónica es paralela a cómo percibimos la moda de los años 1980 con las hombreras, el fin de siglo parece imponer la

insistente, de forma paralela, a como el tío busca sus semillas, por otro objeto pequeño, dice: “¿Dónde está mi sombrero?” (30). ¿Qué ha pasado en esa casa? Es como si una ráfaga de viento o unos pequeños duendes lo hubieran desordenado y desbaratado todo, o como si los objetos tuvieran vida propia para esconderse y divertirse a costa de los humanos. Esa breve aparición de Rosita en actitud paralela a la de su Tío, buscando algo, sirve al lector/espectador para visualizar y conectar, en un instante, por una parte, a la protagonista de la tragicomedia, a la futura solterona; al sujeto de transferencia semántica, con quien se identifica la *rosa única*, la “cosa” central del drama. Esta actúa como espejo de Rosita, la soltera, y va a ser, inmediatamente después, descrita en la obra. Es decir, en este momento de la escena se produce la simbiosis entre la rosa y la futura soltera, y más, pudiera haber un paralelismo entre lo que pasa detrás de los cristales del invernadero y lo que vive Rosita, al otro lado de los vidrios. Al otro lado del invernadero, parafraseando el título del segundo capítulo de *Alice Through the Looking Glass*: “The garden of live flowers”.²¹⁷ La conexión entre lo que pasa al otro lado del cristal y lo que

moda de los brazos grandes para las mujeres. Ver *Un libro de modas del siglo XIX*, de Héctor Briceno.

²¹⁷ En el contexto del cuento infantil esa asociación también la hace explícita Lewis Carroll en *Through the Looking Glass*. Decía Matute en el Discurso del Premio Cervantes en 2010, en relación con el libro de Carroll, “Cuando Alicia, por fin, atravesó el cristal del espejo y se encontró no solo con su mundo de maravillas, sino consigo

pasa en la casa, queda reflejado por ejemplo en las pérdidas; las que ocurren en el jardín reflejan las pérdidas en la casa. Se pierden semillas y sombrillas y se pierden cosas mayores: rosas, flores y seres queridos.

Tras salir Rosita de escena, el matrimonio queda en el escenario. El Tío descubre entonces a la tía su última adquisición, una flor única que nace de una de las semillas del invernadero: “Es una rosa que nunca has visto; una sorpresa que te tengo preparada... Los botánicos la llaman *rosa mutabile*” (31). Cuando termina de recitar el poema, la Tía pregunta si la *rosa mutabile* ya ha florecido, a lo que responde el Tío que se está abriendo y avisa que cuando florezca piensa pasarse el único día de la vida de la rosa al lado de la flor hasta que se ponga blanca. En ese momento, aparece de nuevo la joven Rosita preguntando por otro objeto perdido, su sombrilla:

ROSITA. (Entrando.) Mi sombrilla.

TÍO. Su sombrilla.

TÍA. (A voces.) ¡La sombrilla!

AMA. (Apareciendo.) ¡Aquí está la sombrilla!

ROSITA. (Abriendo la sombrilla.) ¿Y ahora?

misma, no tuvo necesidad de consultar ningún folleto explicativo. Se lo inventó”

<https://videos.cervantes.es/ana-maria-matute-premio-cervantes-2010/>

Rosita cuando atraviesa ese cristal del invernadero también se encuentra con ella misma.

AMA. ¡Por Dios, cierra la sombrilla, no se puede abrir bajo techado!
 ¡Llega la mala suerte! (77).

Con esa sentencia, el Ama profetiza la conversión trágica de la obra. Primero, se pierden las cosas pequeñas: semillas, sombrero, sombrilla; y esos despistes aparentemente insignificantes actúan como signos proféticos de las grandes pérdidas que siguen en la obra, como se sugería anteriormente. De hecho, el final del primer acto culmina con una gran pérdida, la marcha del Primo a Argentina, y ese evento determina el comienzo de otras: la del tiempo de la juventud, la de la rosa (que va a padecer la abscisión, pues es cortada del rosal), la del Tío, del invernadero, hasta el final de la obra, en el que se pierde la propia casa.

3. Rosita y la *rosa mutabile*

En su “Alocución a las floristas de la Rambla”, García Lorca llama a Rosita su hija. Es la primera y única vez que nombra a uno de sus personajes dramáticos ‘hija.’ Y esta hija es además de un personaje, una flor —la especie más nombrada en su obra, por encima de cualquier otra variedad de flores — (Salazar Rincón 1999 b, 346-7). Este tratamiento filial tiene una especial resonancia porque una de las angustias vitales del poeta y uno de los temas recurrentes en su obra es precisamente la esterilidad como acabamos de ver. Esta hija hereda de su ‘padre,’ como no podía ser de otra manera: su ser granadino. Tiene además una especial conexión simbólica con la rosa y el jardín y es poeta, soltera y mujer de sangre. Con ella, con Rosita, eleva y humaniza a la muchacha

solitaria que le acompaña desde sus inicios literarios. Su hija es una rosa, pero no es una rosa cualquiera, es una *rosa mutabile*, es decir, que muda, que cambia con facilidad. Su itinerario biológico —cambia de color en una sola jornada— se transfiere simbólicamente sobre la propia evolución vital de Rosita, quien cambia de color en una sola jornada, la que dura la representación de la obra en el escenario. El romance del Tío parece reflejar el *pathos* de la solterona, aunque la mutabilidad que evoca el Tío se percibe en la superficie no solo afecta a lo visible —a la edad o el vestido—; trasciende la moda y los aspectos meramente externos. Rosita sufre también una metamorfosis interior. Y más aún, la propia obra *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, está sujeta a la transformación, es decir, que comparte con su protagonista el mismo destino. La mutabilidad última de este personaje consiste en un progresivo proceso de deshojamiento final que revela el paso del tiempo, sí, pero también, revela su verdad.

En esta sección vamos a indagar sobre el personaje de Rosita, en su desnudez ontológica, personaje más complejo de lo que se ha reconocido en la crítica anterior. Al hacerlo, vamos a sumergirnos en el mar polisémico del símbolo de la rosa en esta obra en la larguísima tradición de la rosa en la literatura anterior.

Como hemos demostrado, la rosa es uno de los símbolos florales, como hemos demostrado, más empleados por el autor en su poesía y en su teatro. Es también uno de los símbolos literarios más antiguos, celebrados y repetidos hasta la saciedad a lo largo de la historia de la literatura. La imagen de la rosa ha servido a lo largo de la historia para visualizar el amor, la felicidad, la pasión, la belleza, la sangre o la juventud. Con razón Umberto Eco señalaba que: “la rosa es una figura simbólica tan densa que, por tener

tantos significados, ya casi los ha perdido todos: rosa mística, y como rosa ha vivido lo que viven las rosas, la guerra de las Dos Rosas, una rosa es una rosa es una rosa, los rosacruces...” (2011, 37).²¹⁸

En la mitología clásica, que tanto le atrajo a García Lorca en todos los momentos de su vida, la rosa inspiró la representación de leyendas mitológicas como la de Afrodita (para los griegos) o Venus (para los romanos).²¹⁹ En Roma, las rosas rojas se consagraban a Venus y la fiesta de las rosas, las *Rosalías*, formaban parte de las ceremonias ligadas al culto de los muertos (Seward 10-7). La rosa mítica era para los griegos inicialmente blanca; sin embargo, su color cambiará a causa de la leyenda de Adonis y Afrodita, cuyo amor despertó los celos de Ares. Adonis se fue a cazar y fue herido de muerte en una enrevesada acción de los celos. Afrodita se apresuró para salvar de la muerte a su amante, pero mientras corría se pinchó con una espina, y su sangre tiñó los rosales. Otra versión señala que, una vez que Afrodita recoge el cadáver de su amante y lo lleva hasta el palacio, por el camino la sangre de la herida fue manando de forma que los setos de rosas

²¹⁸ “Eco constantly reminds the reader that codes are very complex in a metatext and require many levels of interpretation; naming the rose is not an easy task to accomplish”. (Sallis 9)

²¹⁹ Ver Quance, “Los arquetipos de Venus y la Virgen: un tema bordado”, 2019, 89.

a un lado y otro del camino se tintaron con la sangre de Adonis. Y, desde entonces, todas las rosas son rojas en esa isla.²²⁰

El cristianismo acoge este símbolo y lo transforma. Con él expresa, por una parte, la sangre y la Pasión de Cristo²²¹ y, por otra, la feminidad y virginidad de María (Chevalier 1377). Y así, por ejemplo, los primeros cristianos imaginaban los cinco pétalos de la rosa con las cinco llagas de Cristo. Precisamente, la *rosa mutabilis* tiene cinco pétalos. La rosa con espinas fue una imagen frecuente empleada para visualizar el sufrimiento de Jesús en la Pasión y también el tormento que sufrían los mártires de las primeras iglesias cristianas y de los amantes en general. Desde la Edad Media la rosa también simboliza a la Virgen María (Seward 2) y por ende a todas las mujeres. La rosa

²²⁰ Sobre el mito de Venus/Afrodita ver Andrés Ortega Garrido, *Venus vanguardista: el mito del nacimiento de Venus en la literatura española de vanguardia* (2018); Robert Graves, *Los mitos griegos* (2012).

²²¹ De hecho, existen abundantes testimonios iconográficos de ello. En un pórtico del siglo XII destinado a guardar hostias consagradas, se ve la sangre de las llagas del Crucificado cayendo en gotitas que se transforman en rosas, mientras que en el vitral del siglo XIII de la catedral de Angers la sangre divina fluye en arroyuelos y se expande también en forma de rosas. Y es el símbolo de la copa. De hecho, la flor evoca un receptáculo. ¿No hablamos del cáliz de una flor? En el altar de la abadía de Fontevrault la rosa está situada al pie de una lanza y a lo largo de ésta llueven gotas de sangre, con lo cual se sugiere que la rosa las recoge, dejó escrito René Guénon.

es imagen de pureza, feminidad y castidad. La virginidad en ocasiones se muestra a través de una rosa blanca, otra, roja: “No te cases, no te cases/mantente siempre mocita, / que la rosa en el rosal/siempre está coloradita” (*Cantares populares y literarios* 196). En este contexto cristiano, Dante situó su ‘rosa cándida’ en el último círculo del Paraíso. La cándida rosa recuerda a un anfiteatro con sus lugares dispuestos en forma de rosa, donde se encuentran las cándidas almas del Paraíso. Compuestas de luz, símbolo de la beatitud divina, es incluso difícil reconocer sus rasgos. Estas almas están dispuestas en dos grupos, las que creen en el Cristo Venturo y las que creen en el Cristo Venido. También la temprana literatura musulmana, que atrajo a García Lorca, quien lo leía en la traducción de Emilio García Gómez, recrea el símbolo de la rosa y del rosal. Y así, por ejemplo, ve en el jardín de las rosas el lugar predilecto para la contemplación: “Iré a coger las rosas del jardín, pero el perfume del rosal me ha embriagado”, dice Saadi de Chiraz (citado en Jean Chevalier 1378).²²²

La rosa ha sido interpretada también como símbolo de regeneración, resurrección e inmortalidad. Y así, por ejemplo, en la Edad Media se imaginaba que sobre campos de batalla plagados de muerte crecían rosas y anémonas, rosales y escaramujos (su pequeño

²²² “Bebe el vino junto a la fragante azucena que ha florecido, y forma de mañana tu tertulia, cuando se abre la rosa. Ambas parece que se han amamantado en las ubres del cielo, y que aquélla mamó leche, y esta sangre”. De Abu Bakr Muhammad Ben Al-Quittyya, citado en García Gómez 66.

fruto). En la leyenda mítica de Sant Jordi en Cataluña, cuentan que cuando San Jorge mató al dragón, en el lugar que murió nació un rosal.²²³ De ahí que la tradición que celebra la festividad de esta leyenda tenga en las rosas uno de sus elementos. Mircea Eliade explica que este planteamiento responde a una comprensión antropológica: cuando la vida humana se consume con una muerte violenta —“interrumpiendo las posibilidades de creación”— ésta, la vida, intenta prolongarse de otra forma: a través de la planta, la flor o el fruto (Chevalier 1378).

La rosa se transformó en Europa ante la llegada de las variedades del Oriente a partir de fines del siglo XVIII. En invernaderos-laboratorios de toda Europa floricultores experimentaron con las diversas variedades, cruzaron rosas orientales con rosas europeas y pudieron hacerlas florecer continuamente en condiciones ambientales favorables. En las grandes capitales europeas se pusieron de moda las rosaledas. En España, por ejemplo, encontramos la Rosaleda del Retiro de Cecilio Rodríguez en 1915 o el Parque Cervantes en Barcelona. Recordemos, además, que tanto el movimiento artístico de *Arts & Crafts* como el *Art Nouveau* tenían en las flores y vegetales una de sus influencias visuales más importantes.

Ello conllevaba en ocasiones a una reificación de la mujer que la reducía a un objeto decorativo, con un valor asociado a su belleza y juventud. Por otra parte, en el contexto de esa misma literatura victoriana, autoras como Jane Austen o Charlotte Brönte

²²³ Ver el dibujo de Federico García Lorca *San Jorge* (1926), *Jardín deshecho*. *Lorca y el amor*, 148.

inician posturas críticas que cuestionan la simbología tradicional de las flores y, particularmente de esta flor de invernadero y ridiculizan e ironizan sobre un lenguaje metafórico floral que identifica a las mujeres como “delicate plants”, denominación que hemos visto al hablar del invernadero (Lynch).²²⁴

En la contemporaneidad, autores como Maeterlinck, Verlaine o Baudelaire y, sobre todo, la vanguardia europea, cuestionan la simbología floral asociada a unos gustos que consideran obsoletos y estéticamente arcaicos, como la que asociaba la rosa con lo femenino, con su belleza, vida e inocencia. Y estos autores van a poner del revés esos significados inmutables. Por eso fue tan sugerente y, al mismo tiempo, transgresor, el libro de Baudelaire, *Las flores del mal* (1857) al ofrecer otra perspectiva de la flor, vinculada a lo feo, al mal, al dolor y transformando las flores y las rosas en otra cosa.²²⁵ Por ejemplo, en Marcel Proust las flores devienen en manifestación de juventud y

²²⁴ Ver Jane Austen, *Emma* (1815), Chapter 34; Patricia Beer, *Reader, I Married Him: A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell and George Eliot* (1974); de Beverly Seaton, *The Language of Flowers* (1995); Amy King, *Bloom* (2003); y de Mary Anne Ferguson (ed.), *Images of Women in Literature* (1991).

²²⁵ No obstante, y en este mismo sentido, siglos antes de la emergencia de la vanguardia, un autor como John Milton ya había convertido a las flores en representación del pecado. Ver *Paradise lost* (1667).

también de lo *queer* —*Por el camino de Swann* (1913)— y en Jean Genet las flores remiten a lo criminal y a lo *queer*, como en su *Milagro de la rosa* (1946).

En 1929, unos años antes de la publicación de *Doña Rosita*, Georges Bataille publicaba el artículo “El lenguaje de las flores”²²⁶ en el que deconstruía la imagen cultural de la flor y denunciaba una sociedad, la occidental, que había cifrado el valor y belleza de la planta/mujer en la brevedad de sus espectaculares y efímeros pétalos. En realidad, para este autor su verdadera esencia se encontraba en el desnudo y en su feo pistilo (Richter 177-79; Taussig 228-31):

la mayoría de las flores sólo tienen un desarrollo mediocre y apenas se distinguen del follaje, algunas incluso son desagradables cuando no repulsivas. Por otra parte, las flores más bellas se deslucen en el centro por la mácula velluda de los órganos sexuales. De modo que el interior de una rosa no se corresponde para nada con su belleza exterior, y si uno arranca hasta el último de los pétalos de la corola, no queda más que una mata de aspecto sórdido. (Bataille 21-2)

Bataille admiraba el trabajo de Karl Blossfeldt y sus fotografías de vegetales realistas, en las que desnuda el objeto natural ante el ojo del espectador; una idea que persiguen igualmente los surrealistas. El propio Moreno Villa, el “abuelo de *Doña Rosita*”. —antiguo amante de la estrafalaria Jacinta, otra mujer/flor — reflexiona sobre el

²²⁶ “Le langage des fleurs”, (Documents 3, 1929), *Œuvres complètes* I, Gallimard, 1970.

simbolismo floral en unos términos igualmente transgresores de la tradición y en el año 1954 publica un artículo “Formas Florales” en el que escribe:

Las flores se prestan más que los cuerpos humanos a la invención de formas y alteración de proporciones. Tal vez haya que expresar esto de otro modo. Partiendo de las formas características de la rosa, el perrito, la campanilla, el pensamiento, puedo introducir variantes en ellas sin que molesten al observador a pesar de que ya no sean dibujos copiados de la naturaleza [...] Con la flor me parece que no se cae en la caricatura porque ella es de por sí una cosa absurda; bella, pero absurda y monstruosa en realidad. Los animales y los hombres, aunque también pueden ser absurdos y monstruosos, no lo son por principio. (1948, 34)

La contemporaneidad literaria desata la flor de estos condicionamientos simbólicos, y las flores quedan por así decir, liberadas del yugo de la tradición para poder metamorfosearse y evocar así nuevos significados e imágenes: “In *Glas*, Derrida shows how flowers reveal an originless chain of metamorphoses, subverting the neat relationship between signifier and signified, and point to a process of signification that cannot be limited to a single dominant model” (Sartiliot 2). El último poema que García Lorca dedica a la rosa, la “Casida de la rosa” del *Diván del Tamarit* (243-4, Laffranque 1986, 288), libera a la rosa de la constricción conceptual, que tiende a querer acotar, fijar realidades que de suyo son libres, que no nos pertenecen y deja que sea la propia rosa quien busque su destino creativo.

Por otra parte, en los años 20, entre la creación vanguardista, la rosa puede representar todo lo contrario: un símbolo de lo permanente y de lo eterno, un “norte” que orienta estéticamente por su densa interioridad. Así, por ejemplo, en la “Oda” lorquiana a Salvador Dalí,

Pero también la rosa del jardín donde vives.
 ¡Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros!
 Tranquila y concentrada como una estatua ciega,
 ignorante de esfuerzos soterrados que causa.
 Rosa pura que limpia de artificios y croquis
 y nos abre las alas tenues de la sonrisa
 (Mariposa clavada que medita su vuelo).
 Rosa del equilibrio sin dolores buscados.
 ¡Siempre la rosa! (*OC* 671-72)

El “alto jardín” y el verbo “deseas”, indican que esta rosa pudiera representar una aspiración inalcanzable, como una meta extraordinariamente elevada o quizá un ideal de belleza demasiado perfecto para ser apresable (A. Anderson 2021, 8).

Most crucial of all for Lorca is that this rose should symbolize the nature of his enduring relationship with Dalí [...] Literally, it should be their compass as they move forward. It is so important that he breaks the symmetry of the poem to repeat the phrase ‘¡Siempre la rosa!’ (l. 85)

Como hemos dicho, la rosa-flor es, en la obra de García Lorca, la flor más nombrada (Salazar Rincón 346) y probablemente uno de los símbolos más mudables de

su obra. En su literatura conviven rosas de muy diversas tradiciones y significados. La rosa puede ser símbolo de amor, sangre, pasión, alma, muerte, peligro, contradicción, mal, fecundidad, deseo sexual, infancia, inocencia y autenticidad. Por ejemplo, a través de su “Oración de las rosas” hace una reinención transgresora de la oración del Ave María y la combina con elementos clásicos y modernistas:

¡Ave rosas, estrellas solemnes!

Amigas de poetas

y de mi corazón,

¡ave rosas, estrellas

de luminosa Sión!

Panidas, sí, Panidas;

el trágico Rubén

así llamó en sus versos

al lánguido Verlaine,

que era rosa sangrienta

y amarilla a la vez.²²⁷

La oración a la rosa —¡ave rosas!— sustituye a la oración a la Virgen, madre de todas las rosas y juega con lo religioso, lo pagano y lo transgresor, aspectos muy presentes en la obra de juventud y en obras posteriores como la “Oda al Santísimo

²²⁷ Citamos la “Oración de las rosas” de la edición de Miguel García-Posada de las *Obras completas* de Federico García Lorca, de su volumen *Poesía II*, 1989, 451-2.

Sacramento”. Rosa (mística) es una de las advocaciones de la Virgen en las letanías de la oración del rosario. Precisamente, la palabra ‘Rosario’ significa “Corona de Rosas”. La tradición popular cuenta que cada vez que dicen el Ave María le están dando a la Virgen una hermosa rosa, y que cada rosario completo le hace una corona de rosas. García Lorca conoce y recoge esta tradición recreándola y dándole formas y contenidos nuevos, como en el caso de la “Oración de las Rosas”. Siguiendo con esta inspiración cristiana, en el santoral católico hay varias santas de nombre Rosa. Santa Rosa de Lima es quizá la más conocida y popular en la cultura hispana, figura “especialmente venerada hacia 1900 en la provincia de Granada —referencia común de todas las Rosas, Rositas y Doñas Rositas de España” (Laffranque 1986, 283). Justamente, entre los dibujos tempranos de García Lorca encontramos uno de Santa Rosa de Lima con una rosa entre las manos, que dedica a una amiga del grupo de Manuel de Falla, Rosa García Ascot. Como nombre de mujer, emplea Rosa en varias de sus obras, como expusimos en el capítulo segundo de este trabajo.

La rosa además de tener un sentido místico es en la obra del granadino símbolo de fuego y pasión. En la *juvenilia* encontramos versos como estos:

Rosas, rosas, fuego, carne,

Aires frescos, luz solar.

Ya llega la primavera (“Romanzas con palabra” 1918, *PIJ* 192)

O “Elegía”

Dadme estrellas y rosas y nardos

dadme vida y música y sol,

dadme labios y ojos y besos,
 impregnadme de viva pasión (*PIJ* 222)

En “La gran balada del vino” (*PIJ* 172) las rosas conforman coronas de flores con otras flores y conectan al lector con la tradición de Omar Khayyam. En este caso, estas coronas hechas de flores y hierbas son símbolo del vitalismo y la liberación de los deseos (Salazar Rincón 1999, 507). Y en sus últimos poemas escritos, como el “Soneto de la dulce queja” (*Sonetos del amor oscuro*) habla de la “solitaria rosa” del aliento del amado (*OC* 830).

En ocasiones, el cromatismo complementa el significado de la rosa. Y así, vamos a encontrar en su obra: rosas blancas, rojas, azules, rosas o amarillas. La rosa blanca evoca el alma del poeta: “Todas las rosas son blancas, / tan blancas como mi pena” (“Canción otoñal” *Libro de poemas*; *OC* 302-3). La rosa amarilla es, en ocasiones, símbolo de esterilidad y también esconde un sentido semántico asociado a su homosexualidad. En *Yerma*, por ejemplo, el símbolo de la rosa representa el deseo de procreación o de supervivencia que se frustra:

[...]

YERMA: El cielo tiene jardines

con rosales de alegría,

entre rosal y rosal

la rosa maravilla.

.....

Señor, abre tu rosal

sobre mi carne marchita (Acto III, Cuadro Último, *TC* 498-9)

Otras rosas amarillas, como la de Verlaine, sugieren la homosexualidad y la esterilidad.

el trágico Rubén
 así llamó en sus versos
 al lánguido Verlaine,
 que era rosa sangrienta
 y amarilla a la vez (“Oración de las rosas”, *Poemas II* 452).

Es estos versos establece una dualidad: “rosa [roja] sangrienta / y amarilla a la vez”. Gibson aclara el sentido de este pasaje, el cual relaciona pertinentemente con una carta de Lorca al poeta Adriano del Valle, fechada en mayo de 1918:

Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que, casi casi como el maravilloso. Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos. De los que me miran una rosa muy encanada con el matiz sexual de peonía abrialeña, que no es la verdad de mi corazón. [...] y sin embargo en lo más hondo de mi alma hay un deseo enorme de ser muy niño, muy pobre, muy escondido. Veo delante de mí muchos problemas, muchos ojos que me aprisionarán [...] y toda mi floración sentimental quiere entrar en un rubio jardín. (*EC* 47-8)

Vale la pena recordar que tanto la azucena como el color amarillo simbolizaban el movimiento 'decadente' de fin de siglo, con Oscar Wilde —el gay más notorio de Europa— a la cabeza. [...]. (2009, 105-06).²²⁸

Y sigue comentando Carlos Feal:

A través de Verlaine y de la 'rosa amarilla' Lorca haría una alusión al carácter homoerótico del deseo. Lo que no está tan claro, sin embargo, es por qué la 'rosa muy encarnada,' que los demás ven en el poeta, 'no es la verdad de [su] corazón.' Salvo si pensamos que esa rosa apunta a una idea de posible fecundidad, mientras que la 'rosa amarilla' se asocia con lo estéril. [...]

Pero en cuanto símbolo de pasión (y, más aún, de pasión radicalmente insatisfecha), la 'rosa muy encarnada' constituye indudablemente la verdad de Lorca, de su corazón, con el cual se confunde, además, en este canto a las rosas: por eso todas ellas al nacer imitaron el color y la forma de nuestro corazón. (2010, 223)

En el corpus lorquiano se encuentran, de otro lado, rosas azules, como la metafórica "rosa azul de tu vientre" de "Preciosa y el aire" del *Primer romancero gitano* (OC 628-9).

²²⁸ Sobre esta cuestión ver asimismo Emilio Peral Vega, *Pierrot/Lorca. Carnaval blanco del deseo oscuro*, 2020.

La rosa roja suele estar, en García Lorca, teñida de sangre. En ocasiones es símbolo de la Pasión sangrante de Jesucristo, pero no en sentido espiritual, sino carnal, como símbolo del amante desesperado. El Cristo que interesa al poeta es el que se encuentra ante el abismo de la muerte. Es su Pasión lo que cautiva a Lorca, transforma esa Pasión en devoción amorosa (ver, por ejemplo, “Encuentro”, *Poema del cante jondo*, OC 538).

Otra referencia a la rosa que deviene roja porque se tiñe de la sangre del dolor son estos versos del “Romance sonámbulo”:

Trescientas rosas morenas
 lleva tu pechera blanca
 Tu sangre rezuma y huele
 alrededor de tu faja. (OC 633)

Las rosas morenas, manchas de sangre de las heridas de un contrabandista, imágenes de dolor y de muerte, contrastan con la pureza simbolizada por el color blanco. Y este sentido de la pechera blanca, indica la juventud e inocencia del mocito cazado por la Guardia Civil (Feal 2010, 224).

La rosa va también unida en el granadino a la niñez y esta, a su vez, se vincula con la autenticidad y con la verdad del corazón. La infancia es un tiempo y un lugar al que el autor siempre querría volver. Así lo expresa en poemas como la “Balada de la placeta” de 1919, ya mencionada (*Libro de poemas* OC 364-66). El poema se estructura en forma de diálogo entre los Niños y el Yo. Los niños preguntan: “¿Qué tienes en tus manos / de primavera?” (OC 364) Y el Yo responde: “Una rosa de sangre / y una

azucena”. Encontramos una vez más esa combinación del blanco y el rojo. Y, si tenemos en cuenta el simbolismo que asocia el blanco a la pureza y el rojo a la pasión, hallamos un Yo que es a la vez un ser casto y apasionado. Aunque su deseo juvenil es ardiente, añora esa infancia de pureza de azucena de la que el deseo le aleja (*OC* 366).

En las *Suites* (por ejemplo, en “Hacia”, *OC* 447) y en *Poeta en Nueva York* encontramos numerosos versos que expresan este pesar por el niño Federico que desapareció porque se hizo mayor. En “Poema doble del lago Edén”, en *Poeta en Nueva York* García la voz del niño se asocia con la rosa.

¡Ay voz antigua de mi amor!

¡Ay voz de mi verdad!

¡Ay voz de mi abierto costado,

cuando todas las rosas manaban de mi lengua

y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo! (*PNY* 153)

La voz verdadera del poeta coincide de nuevo con esa rosa roja equiparable a la sangre que brota del costado de Cristo (con quien se identifica) (Feal 2010, 224). Ahí está su verdad, la cual se reafirma unos versos después:

Quiero llorar diciendo mi nombre,

rosa, niño y abeto en la orilla de este lago,

para decir mi verdad de hombre de sangre

matando en mí la burla y la sugestión del vocablo. (*PNY* 154)

Por otra parte, siguiendo con otros significados de esta flor, las rosas rojas de “Grito hacia Roma” profetizan la sangre y el castigo que algún día recaerá sobre la Iglesia que olvida su misión

.....

rosas que hieren
 y agujas instaladas en los caños de la sangre,
 mundos enemigos y amores cubiertos de gusanos,
 caerán sobre ti. (PNY 199)

La delicadeza y la mística de la rosa aparece en *El público*: “Yo sí soy un hombre. Un hombre, tan hombre, que me desmayo cuando se despiertan los cazadores [...] Un gigante, tan gigante, que puedo bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido” (TC 287). Aquí la rosa bordada en esa uñita minúscula de un bebé, —una labor para Paquita Raya— expresaría las cualidades femeninas de este gigante, quien borda algo tan delicado en ese ser igualmente frágil. Encontramos aquí esa unión imposible de contrarios, una rosa que pertenece a lo delicado y a lo recio, a lo más femeninos y a lo más masculino.

4. El romance de la *rosa mutabile*

En la *rosa mutabile* de *Doña Rosita* son cruciales dos colores: el rojo —de pasión y vitalidad— y el blanco —de vejez y muerte. La *rosa mutabile* inspira los versos del romance que entona el Tío en el primer acto (*DR* 31-2), “en el que se cifra el *leitmotiv* central de la obra. Se dice en varias ocasiones, como una salmodia: al comienzo y al final del Acto I; una estrofa en una de las últimas escenas del Acto III, y dos versos de esta, antes de caer el telón” (Doménech 81). El Tío recrea y visualiza en los 20 versos octosílabos del romance, a través de símiles y metáforas, cada etapa de la corta vida de la *rosa mutabile* recién plantada. La transición entre las etapas vitales integra dos rasgos: temporal, de la mañana a la noche, y cromático, del rojo al blanco. En el poema, la juventud de la flor se imagina conectada con la mañana y con el color rojo: “Cuando se abre en la mañana, / roja como la sangre está”. El segundo verso establece el símil entre el color rojo de la rosa con la sangre, que, como hemos visto, es un elemento poderoso en la cosmovisión lorquiana (Álvarez de Miranda. 43-55). Lorca intensifica la imagen del ardor vital de la floración a través de una imagen metafórica que convoca la activación del sentido del tacto: “El rocío no la toca / porque se teme quemar”. El mismo fuego presta el rojo de su llama a la rosa preñándola de su calor, y hasta el rocío del alba, siempre frío, evita posarse en los pétalos de la rosa para evitar quemarse. El tío evoca el cénit de la juventud de la rosa, su mediodía, a través de otro símil táctil: “Abierta en el medio día / es dura como el coral”. La *rosa mutabile* en su máximo esplendor tiene la consistencia del diamantino coral y con ello comunica la tersura, la dureza al tacto. Y el

poema sigue con una metáfora hiperbólica con ecos gongorinos:²²⁹ “El sol se asoma a los vidrios / para verla relumbrar”. Es decir, el mismo sol (personificado) se inclina a los cristales del invernadero para admirar el rojo destellante de la rosa, que refulge intensa. Los elementos de la juventud son: la mañana, el rojo, la sangre, el fuego, el calor, el mismo sol.

A la mañana sigue la tarde, real y alegórica, una tarde que se impone súbitamente alterando y transformando el color y la tersura de la *rosa mutabile*. La etapa vital del deshoje de la “rosa” queda plasmada en imágenes nocturnas, plagadas de colores violáceos y pálidos que expresa una emoción enfermiza, casi elegíaca. El declive de la rosa comienza a partir del verso 9: “y se desmaya la tarde/en las violetas del mar”. La tarde de la flor cobra vida humana al unirla al verbo “desmayar” que sugiere inconsciencia, ausencia de control y movimiento súbito en una persona. Es decir, sin esperarlo, sin poder controlarlo, la tarde se impone inesperada, inevitable, como un desmayo. Y el desmayo es siempre un movimiento brusco, dramático. Las violetas son metáfora del color del mar en el momento preciso en el que el sol acerca su círculo a la raya del horizonte, la mezcla del rojizo del sol con el azul cielo/mar se proyectan sobre el

²²⁹ Esa referencia recuerda los primeros versos del soneto de Góngora: “Mientras por competir con tu cabello / oro bruñido al *sol relumbra* en vano”. (1868, 6)

vasto mar que junto al movimiento de las olas evocan la imagen preciosista de un campo de violetas.²³⁰

El sol se ahoga en el mar, la tarde se extiende y el resto de tinte rojizo que queda en la flor empieza a palidecer, en un proceso de degradación que el poeta subraya combinando imágenes visuales y auditivas; la flor: “se pone blanca, con blanco / de una mejilla de sal”; la imagen de la sal sobre la mejilla evoca una sensación de sequedad, que es propia de la senectud. Y provoca también una singular sensación sonora con la asonancia blanca/blanco:

The comparison of its paleness to a cheek of salt again demonstrates Lorca's ability to provoke multiple sensations and associations with an apparently simple figure of speech. The word *mejilla* can refer to an element of the human anatomy as well as a geophysical formation and salt not only corresponds to the immediately preceding reference to the sea and the color white, but also implies infertility since land inundated with saltwater remains barren for a long while afterward. (Nickel 523)

Sigue el poema con sensaciones auditivas, con un sonido agudo y violento en el verso 16, con el que avisa de la llegada de la noche, la última etapa del día y de la vida de

²³⁰ “Alfredo de la Guardia has noted the subtle complexity of Lorca's use of ‘violets of the sea’ with its simultaneous evocation of the color violet and the flower of that name: stars”. (Nickel 523)

la preciosa flor: “cuando toca la noche, / blando cuerno de metal”. El poeta desplaza los sustantivos: blando es el cuerno, no la noche, pues ello implicaría una emoción de sosiego y tranquilidad y el poema evoca justamente lo opuesto, un ruido disonante. La misma noche toca un cuerno la blanca luna— avisando que llega el fin. La noche no trae sosiego sino dramatismo. Y es entonces, mientras el ocaso apaga el aliento de la vida, cuando se abre en el cielo una noche estrellada en los versos 17 y 18: “y las estrellas avanzan / mientras los aires se van”. En ese escenario en penumbra, la rosa, acosada por la muerte y la quietud del aire, en la oscuridad del invernadero, se deshoja lentamente, ha llegado su final: “en la raya de lo oscuro se comienza a deshojar”.

La metáfora del Tío tiene una peculiaridad de la que carecen las rosas de los poetas. En la flor del botánico coinciden el tiempo poético y el biológico: la *rosa mutabile* y su rosa poética duran exactamente una sola jornada. Es decir, que la extrema brevedad es real, la vida de la floración de esta rosa dura exactamente un solo día, lo que la convierte en material poético auténtico, no figurado, no hiperbólico; no es de extrañar entonces que García Lorca quedara maravillado ante el relato de su amigo Moreno Villa en la Residencia de Estudiantes.

La preciosidad y la fugacidad de la vida de la *rosa mutabile* inspiran el romance del Tío; sin embargo, García Lorca hace ciego al Tío a la dimensión simbólica de su creación literaria: el floricultor no es consciente de la proyección de sus versos en la evolución vital de su sobrina Rosita, porque no sabe que lo que predice detrás del “vidrio” de su jardín soñado tendrá un efecto dramático en su sobrina; como tampoco es consciente de la tradición poética que está homenajando. En este sentido, esta rosa le parece original,

única, y no percibe lo que tiene en común con la infinitud de versos dedicados a la brevedad de la rosa. Podría decirse, como señala el propio García Lorca en su conferencia “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, que el Tío crea su poema como las “gentes que hacen su poesía sentados en su mesa, viendo los caminos a través de los vidrios emplomados [*del invernadero*]” (*Conferencias I*, 92). El tema y el estilo del poema están en clara consonancia —como advierten, entre otros, A. Anderson,²³¹ Devoto (1967, 428) o Mario Hernández²³²— con la tradición española del Siglo de Oro donde la rosa es emblema de la brevedad vital. Resultaría inoportuno remontar, de fuente en fuente, hasta los primeros textos que inician ese largo, larguísimo itinerario de la alegoría. La flor ha servido, sirve y servirá como símbolo de la existencia efímera (Carballo Picazo 402). José Manuel Blecua señala que, en el Siglo de Oro, la primera referencia de la comparación “de lo huidizo de la vida con la brevedad de la flor” se sitúa en el siglo XV con una ‘Alegoría de la brevedad de las cosas humanas’. En el siglo XVII Góngora señalaba en tono tremendista en su “A una rosa”:

Ayer naciste, y morirás mañana.
 Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?
 ¿Para vivir tan poco estás lucida,

²³¹ Ver Andrew Anderson, “More Sources for García Lorca's *Doña Rosita la soltera*”, 1994, 152-160.

²³² Ver Mario Hernández, “Introducción: Cuando las flores y los jardines tenían un culto de novela”, en *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, 2013, 17-20.

y para no ser nada estás lozana? (16)

O en un tono jocoso lo hacía en: “que se nos va la Pascua mozas” (1582). La flor no dura un solo día, a pesar de que Góngora se empeñara en defenderlo en *Las firmezas de Isabela*, en boca de Violante:

Hay una flor, que con el Alba nace,
 caduca al Sol y con la sombra pierde.
 La verde rama, que es su cuna verde,
 la tumba es ya, donde marchita yace.
 ¡Oh, cómo satisface,
 no más su breve vida
 que el mortal celo del que está teñida,
 a mi esperanza, que infeliz la nombro,
 pues no fue maravilla, y es asombro! (754)

El motivo poético de la rosa, como símbolo de la mujer, de su belleza o de su pureza (cuando se la vincula, como hemos visto, al modelo femenino de la Virgen María)²³³ es probablemente tan antiguo como la poesía misma (Seward 2). Esta hunde sus raíces en la tradición clásica que sirvió durante siglos para admirar a la mujer (joven). Pero esa exaltación tenía su anverso, el símbolo se convirtió con el tiempo en un recordatorio elegíaco a las jóvenes: un *memento mori*, para que no vivieran en la ilusión de la

²³³ El propio García Lorca creó la “Oración de las rosas” (antes citada) emulando y trasgrediendo esa tradición.

eternidad de su belleza y tersura juvenil (Gonzalez de Escandón 9). Como consecuencia, esta invocación a la rosa llevaba consigo, intrínsecamente, una llamada desde la ultratumba: ¡vive! ¡no pierdas el tiempo! ¡la vida vuela! Es decir, si tenemos poco tiempo, aprovechémoslo, y es así como se consolida el tópico clásico el *collige, virgo, rosas* —costilla del *carpe diem*—. ²³⁴ El tópico consistía en una exhortación específica a la mujer joven a coger sus rosas, es decir, su mocedad, su belleza, para entregarse al amor. Así, por ejemplo, poetas como Virgilio y Ausonio aconsejaban a las doncellas precoces a acelerar el disfrute de sus

gracias, pintando, semejante a la Rosa, *quam longo, una dies atas*, la fugacidad de la juventud y el efímero fulgor de los encantos de que las dotó la naturaleza. Exhortándolas a prostituirse decían: *collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova puleos. / Et mentor esto aevum, sic properare tuum.* (Pérez de Guzmán, Tomo I, 23)²³⁵

²³⁴ Robert Herrick lo exaltaba en un conocido poema “To the Virgins, To Make Much of Time”: “Gather ye Rose-buds while ye may, / Old Time is still a-flying: / And this same flower that smiles to day, / To morrow will be dying” (1648).

²³⁵ De, *La rosa. Manojos de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX por los poetas de los dos mundos, recogiólas de diferentes libros, códices y manuscritos y las publica con noticias biográficas y bibliográficas originales* D. Juan

El paso del tiempo sobre la preciosa flor era metáfora, igualmente, del paso del tiempo en el cuerpo de la mujer. Así, la rosa en pimpollo reflejaba el rostro de la mujer joven, y la rosa marchita era una imagen especular de la mujer vieja. La mayoría de los autores como Garcilaso, Góngora o Lope incidían en la dimensión corporal, mientras que una autora como Sor Juana Inés de la Cruz, empleaban la metáfora de la rosa también con fines moralizantes, en consonancia con la tradición bíblica del libro del Eclesiastés, con el tópico del *vanitas vanitatis*. Como amonestó Sor Juana: “Campa lozana y gustosa, / pero no, que siendo hermosa, / también serás desgraciada” (*Obras completas* Sor Juana Inés de la Cruz, Citado en Antonio Carreira, 15).²³⁶

Otro modo de ejemplo de este motivo específico es el soneto de Bernardo Tasso “Mentre che l’aureo crin” que inspira a Garcilaso y también a Góngora en sus respectivos y bien conocidos sonetos: “En tanto que de rosa y azucena” y en “Mientras por competir por tu cabello”. La oda “Ode À Cassandre” de Pierre Ronsard es otro ejemplo. El “poeta de las rosas” como lo llamó Antonio Machado, también compuso los famosos versos que conformen su “Mignonne, allons voir si la rose....” Más ejemplos son los versos de

Pérez de Guzmán (1891, 23). En esta obra se basa la antología titulada *Las flores en la poesía española*, selección de José M. Blecua 1944, 268.

²³⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, una de las más insignes autoras barrocas, no instó a la mujer a *collige rosas*, en el sentido carnal del término sino a la consecuencia moral y existencial, despertar de la vanidad juvenil. La reina de las flores es muestrario de la brevedad y también de la desdicha que acompañan a la belleza.

Herrick, ya citados, o los de Fray Luis, los sonetos de Francisco López de Zárate, “Esta a quien ya se le atrevió el arado”, y Calderón “¿Ves esa rosa que tan bella y pura...?” y la lista alcanzaría hasta la contemporaneidad con Rubén Darío, Verlaine, Francisco Brines o Luis Antonio de Villena (Pérez García 304). Para todos ellos, la rosa es metáfora de la mujer, de la corporalidad femenina y de su belleza juvenil.²³⁷ Y es que los poemas arraigados en el tema de la brevedad de la rosa advierten la tragedia que acosa a las féminas: la vejez y la muerte. Por esto, muchos de ellos hacen una invocación dramática que exhorta a las mujeres a aprovechar el breve tiempo de su mocedad, para gozar, dejarse gozar y atrapar varón, pues el paso de los años condena su cuerpo y su sexualidad. Estos poemas actuaban en su tiempo como un vehículo cultural que propagaban una cosmovisión que identificaba la plenitud vital y corporal de la mujer con la época de su juventud. En este contexto ideológico-cultural, una de las consecuencias más terribles para una mujer era la soltería y la virginidad demorada, pues a la vieja, como se señala en Rosita: “A ésa ya no hay quien le clave el diente” (*DR* 166).

La transición de colores del rojo al blanco o, al revés, del blanco al rojo, la encontramos en la *juvenilia* en “La balada de las tres rosas”, donde distingue entre la rosa blanca, con su “pasión de eternidades / Y la tranquilidad de las miradas yertas”, y los

²³⁷ José Manuel Pedrosa tiene un magnífico artículo: “Del *collige, virgo, rosas* y otras flores cortadas...” donde recoge extensamente canciones y textos de la tradición oral regional española que contienen variaciones de este tópico clásico y han tenido una influencia clave en la transmisión de la tradición y en la obra del propio García Lorca.

“sueños borrosos de los niños dormidos”; la “rosa rosa”, con “la elegancia discreta / de amor apasionado”; y la “rosa roja” de la pasión donjuanesca (*PIJ* 519-25).

En Ilusión, que citamos en el capítulo segundo, encontramos una simbología parecida: “Rosas blancas, símbolo de castidad. Rosas rojas, símbolo de la pasión. Rosas rojas, símbolo de...símbolo” (*TIJ* 410).

Como aquellos poemas de la brevedad de la rosa, que advierten sobre la fugacidad de la vida, el poema del Tío narra la vida fugaz de la rosa más especial de su colección. Junto a la flor amada, visualizamos—aunque él no es consciente de ello— el desenlace de su sobrina. Ambas rosas tienen sellado su destino, en tres tiempos, como el vals, con un primer tiempo fuerte y los otros, en apariencia, más débiles, como ese “vals de las rosas” que cita, precisamente el Tío, el hacedor de rosas, tres tiempos que corresponden además a una metáfora repetida en la historia de la poesía: “a Lifetime is a Day”, como señalan Lakoff y Turner: “In this metaphor, birth is dawn, maturity is noon, old age is twilight, the moment of death is sunset, and the state of death is night” (6). El Tío dictamina en su poema, Rosita cumple lo que enuncia y el lector/espectador, acepta ser testigo de esa historia en un día de ambas flores: tenor y vehículo de la metáfora.

Si el romance del Tío floricultor y poeta-*amateur* estaría en sintonía con la sensibilidad de los poetas de la tradición clásica, no lo estaría *in strictu sensu* con el tópico *collige, virgo, rosas*, según el argumento de A. Anderson, porque, efectivamente, el poema no contiene la exhortación vital a coger las rosas de la mocedad, sino que

seguiría el *quam longa una dies, aetas* (A. Anderson 1994).²³⁸ García Lorca no se queda atrás en su propia aportación a la tradición poética clásica de la rosa, como se ha expuesto con anterioridad. Sin embargo, el itinerario argumental del drama, su estructura dramática, parece doblarse al determinismo fisiológico que la rosa-poema suscribe. En este sentido, como señala Greenfield: “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” (315).

5. *Doña Rosita la soltera, un drama ¿in crescendo o in decrecendo?*

La mayor parte de la crítica de *Doña Rosita* describe la estructura y evolución de la obra en una tendencia simétrica e *in decrecendo*, siguiendo los versos del romance, revelada en los tres momentos vitales: mañana—adolescencia—Acto I; tarde—juventud—Acto II; noche—vejez—Acto III. Tómense como ejemplo las notas de García Posada: “Escribió con *Doña Rosita*, su obra más risueña (los dos primeros actos) y la más desolada (el último acto, desolado de principio a fin). Rosita es una *Yerma* burguesa y sin

²³⁸ Sobre la influencia de la poesía del Siglo de Oro en *Doña Rosita la soltera* consúltense el trabajo de Andrew Anderson, “More Sources for García Lorca’s *Doña Rosita la soltera*”, (1994).

marido” (12), y sigue: “La prodigiosa construcción de *Doña Rosita* descansa en supuestos muy nítidos; los dos primeros actos frente al tercero, la alegría y el júbilo de vivir frente a la pesadumbre y la tristeza de la muerte en vida que aguarda a la mujer que lo esperó todo del novio traidor” (13). Para Andrew Anderson:

La vida de la rosa efímera se presenta, entonces, en cuatro momentos nítidamente definidos: nacimiento e infancia, madurez, declive, y finalmente vejez y muerte. Esta configuración cuádruple también afecta el vestuario de Rosita: en el Acto I primero está ‘vestida de rosa con un traje del novecientos,’ en el II está igualmente vestida de rosa, aunque ‘ya la moda ha cambiado,’ al principio del Acto III ‘Viene vestida de un rosa claro,’ y al final del mismo acto ‘Viene pálida, vestida de blanco, con un abrigo hasta el filo del vestido.’ (A. Anderson 1995)

La supuesta estructura en declive de la obra es la que ha permanecido y raramente ha sido puesta en cuestión, salvo por algún director de escena como Lluís Pasqual. Y ha sido esta estructura de la obra, que parece reproducir los ciclos naturales y culturales de la vida, uno de los aspectos más valorados del drama: “Carlos Morla Lynch describes a private reading of the play by Lorca when, after lunch, he suddenly decided to acquaint a few of his friends with the new play... and for Morla the mood and the structure of the play, moving in a straight line and towards an unavoidable conclusion, are perfect, making it, in his opinion, one of Lorca’s best works” (Edwards 208). Jorge Lavelli, quien puso en escena *Doña Rosita* en 1980 de la mano protagonista de Núria Espert, coincide

con la opinión de Morla Lynch: “Lavelli, atento a la estructura interna del drama, no vacila en decir que se trata de la mejor obra de Federico” (Monleón 60).

Críticos como Greenfield, Martha García, Devoto, Jiménez Vera, A. Anderson, Fernández Cifuentes o Eleodoro Febres analizan la estructura poética y dramática de la obra y coinciden en constatar un proceso evolutivo decadente del personaje y la acción. La obra mostraría de qué manera la decadencia del personaje acompaña el proceso de marchitamiento de la flor-rosa. Rosita es joven en el primer acto y ello lleva aparejado consigo, el color rojo, imagen poética tradicional de la lozanía y la plenitud vital asignada a la juventud. En el segundo acto, la frustración del deseo de juventud y el paso del tiempo hincan su sello en el desvanecimiento del color de la flor-mujer y en la intensidad del personaje. Y, finalmente, el tercer acto confirma la desgracia de Rosita y, por tanto, la desaparición del color; la promesa de amor no se cumplió, y ella ha de asumir, ya vestida de blanco, su destino como una solterona cincuentona que empieza a vivir el declive existencial de su vida hacia la muerte.

Sin embargo, esa transición corporal de la vida-juventud a la muerte-vejez lleva consigo una paradoja, y es que cuando Rosita debiera estar más viva, por su edad y cuerpo joven, su presencia en la obra está difuminada: “En su mañana en el Acto primero, 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” (Greenfield 314). En el primer acto, Rosita es una mujer joven desdibujada, apenas deja ver su rostro entre las prisas y el ajeteo. Y,

justamente, para el estreno de *Doña Rosita la soltera* en el Teatro Principal de Barcelona en diciembre de 1935, el cartel que García Lorca encarga, aconsejado por Margarita Xirgu, al pintor Emilio Grau Sala muestra la silueta de una mujer vestida de época, sin rostro. La efigie estaba confundida entre motivos florales en colores pastel: rosa, malva y naranjas y, entre todos ellos, se diluye su rostro y figura, como ocurre en algunos momentos de la obra, como se ha advertido anteriormente; incluso la mano de la mujer parece metamorfosearse con un palomo, ¿quizá el “palomo de la fe” del primo (42)? O mejor ¿el “palomo ladrón” (75)? o quizá ¿el palomo del que habla Lorca en su “Charla de teatro”? Precisamente, en esta conferencia —que Lorca recita en febrero de 1935 en el Teatro Español, mientras concibe *Doña Rosita*—, dice:

Los teatros están llenos de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero, y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes; pero el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido. (*De viva voz* 354)

En este párrafo aparece de nuevo esa dicotomía que ya señalamos entre lo superficial —“diálogos a flor de dientes”— y aquello que está escondido: “los campos de rosas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y el palomo agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido”. Aparece esa referencia a las rosas de invernadero, que bien pudiera ser referencia directa a la obra que está escribiendo, o una

mera expresión para referirse a una rosa en conserva, encorsetada, entre cristales. De este modo, por ejemplo, el Acto I que descubre la rosa de invernadero también evoca diálogos “a flor de dientes”, uno de ellos, por ejemplo:

AYOLA 2. La que no se quiere casar, deja de echarse polvos y ponerse postizos debajo de la pechera, y no se está día y noche en las barandillas del balcón, atisbando a la gente.

SOLTERONA2. ¡Le puede gustar tomar el aire!

ROSITA. Pero ¡qué discusión más tonta! (*Rien forzosamente*) (131)

También en el Acto II, predomina el carácter alegre y superficial, es momento de canciones, como la que entonan las mujeres: “Lo que dicen las flores”, bailes, celebraciones y termina el acto con la ilusión de la muchacha intacta: el primo sugiere celebrar el matrimonio por poderes. Pero, algo ocurre al final del Acto II, Rosita, como Machado “cort[a] las viejas rosas del huerto de Ronsard” (Machado 1912, 8):

TÍO. ¿Pero dónde vas con esas tijeras?

ROSITA. Voy a cortar unas rosas...

TÍO. Cada vez que cortáis una rosa es como si me cortaseis un dedo... Sé que duran poco. Así lo dice el vals de las rosas, que es una de las composiciones más bonitas de estos tiempos. (114-15)

Finalmente, la *rosa mutabile* sucumbe: “TÍO. ¡Lo he oído todo, y casi sin darme cuenta he cortado la única rosa mudable que tenía en mi invernadero! Todavía estaba roja” (142).

El Acto III se abre “sin una gota de poesía”, como diría García Lorca en relación con *La casa de Bernarda Alba*. El hacedor de rosas y del poema murió, no hay flores en la casa, la última *rosa mutabile* fue cortada y todo apunta al declive. En este tercer acto, Rosita está rodeada de muerte, desprovista de flores, ilusiones, versos y canciones, y con ello manifiesta una de las grandes contradicciones del texto: cuando la vida de Rosita comienza a palpar la muerte, en vez de sucumbir entre los diálogos de flor de dientes, emerge a la superficie “el lenguaje de un palomo herido que agoniza”. En el Acto III, Rosita pasa a ser Doña Rosita, y esta transformación del nombre lleva consigo otra metamorfosis en el personaje y en la obra; a partir de este momento tienen lugar algunos de los diálogos y parlamentos más densos de la obra (algunos se han señalado anteriormente), en los que el lenguaje deja a un lado definitivamente la cursilería, la apariencia, la imitación de conversaciones atravesadas de tópicos, costumbres y tradición para expresar “su verdadera angustia” siguiendo la expresión de *Comedia sin título*.²³⁹ En este momento, precisamente, Rosita parece recuperar su cuerpo, ese cuerpo ausente al

²³⁹ En el primer acto que se conserva de esta obra, García Lorca distinguía entre verdad y mentira en el teatro como metáfora del *theatrum mundi*: “Ahí dentro hay un terrible aire de mentira, y los personajes de las comedias no dicen más que lo que pueden decir en alta voz delante de señoritas débiles, pero se callan su verdadera angustia. Por eso yo no quiero actores, sino hombres de carne y mujeres de carne, y el que no quiera oír que se tape los oídos”. (*Comedia sin título*, TC 79)

que lloraba el Ama, y por el que empieza a encarnarse a través de un “hilito de sangre” que la humaniza. A partir de este momento su voz empieza a expresar su ser más íntimo y la verdad, a secas, su verdad, esa que ella trataba de enmascarar y esconderse a sí misma y a los demás. Podría decirse entonces que en el Acto III tiene lugar la epifanía de Rosa, sin diminutivos ni apelativos, se convierte en mujer de carne y hueso, a pesar de la vejez. Y a su voz le invade una fuerza inesperada: la esperanza, aunque esperanza trágica como anotaría Buero Vallejo (*Discurso RAE* 1972, 44), y es paradójicamente en este momento cuando parece estar más viva, más definida, más real, en definitiva. Por ello, consentir en una interpretación que asume a pies juntillas el proceso degenerativo de la flor-símbolo no parece ajustado a lo que el texto presenta, que es, finalmente, una liberación de la superficialidad, del teatro —y del lenguaje— convencional.

El argumento de *Doña Rosita* no es, en definitiva, tan predecible como un ciclo vital en declive. La estructura de la obra tiene una mayor profusión y complejidad. Al fin y al cabo, ¿cuál sería la verdadera particularidad de la *rosa mutabile* si al final se comporta como la *rosa vulgaris* de los poetas clásicos? —es decir, rosa roja es igual a vida y juventud y rosa blanca equivale a vejez, muerte y final—. Ser *rosa mutabile* tiene más implicaciones que la mera transformación biológica. Esta rosa particular es una flor que vemos a través de un cristal singular, ejemplar de esa “rosa que nace al revés” como imagina en la “Suite de los espejos” (“Tierra”, “Suite de los Espejos”, Quance 66).

6. Mudable versus movable

En una conocida carta, ya citada, García Lorca refería a Ana María Dalí el recato de las señoritas de Granada y su animadversión al mar, como contrapunto a la frescura y salinidad que Federico percibe en la hermana de su amigo: “Como hace buen tiempo, las señoritas de Granada se suben a los miradores encalados para ver las montañas y no ver el mar [...] Pero las señoritas de Granada no quieren al mar. Tienen grandes conchas de nácar con marinas pintadas y así lo ven [...]” (*EC* 362). Las señoritas de Granada no quieren el mar. Ellas encarnan, en este sentido, la esencia de su ciudad porque Granada “suspira por el mar” pero “no quiere ir al mar” “Gráfico de la petenera” (*OC* 208). García Lorca manifestaba de esta manera el carácter retraído, hacia dentro, de los granadinos. El mar es un elemento de libertad, de incertidumbre, de peligro, y no está en los planes de la reservada Granada abrirse a esas aguas salvajes sin horizonte a la vista.

Para Lorca, el “Romance sonámbulo” expresa el “ansia de Granada por el mar, la angustia de una ciudad que no oye las olas y las busca en sus juegos de agua subterránea y en las nieblas onduladas con que cubre sus montes” (209). Ofrece el contraste de Sevilla y Málaga, ciudades en las encrucijadas del agua, ciudades con sed de aventura que se escapan al mar. Mientras que “Granada es quieta y fina, ceñida por sus sierras y, definitivamente, anclada, busca a sí misma sus horizontes, se recrea en sus pequeñas joyas, y ofrece en su lenguaje su diminutivo soso, su diminutivo sin ritmo, y casi sin gracia, si se compara con el baile fonético de Málaga y Sevilla, pero cordial, doméstico,

entrañable. Diminutivo asustado como un pájaro, que abre secretas cámaras de sentimiento y revela el más definido matiz de ciudad” (*Conferencias I* 133).

Rosita, como buena granadina, tampoco “quiere el mar”, ni por amor se lanzará al océano, a Tucumán ¡nada menos! donde el mayorazgo lleva a su primo. Rosita no se moverá, esperará y esperará “en su baranda” como la muchacha del “Romance sonámbulo” y se transformará, en otra cosa / en otra rosa, pero no se moverá. La joven rosa va a empezar a experimentar desde el Acto I otro tipo de cambio, una mutabilidad que le es inherente; la rosa está sujeta al cambio de color, a la evolución vital y, más importante, a su mismísimo cambio semántico y simbólico.²⁴⁰ Ya en el primer acto se contraponen dos rosas líricas, una, la que describe en tono elegíaco el Tío en su romance, que se transforma del rojo al blanco, por el brevísimo paso del tiempo, y otra rosa, poética. Rosita recita sus propios versos entorno a otra rosa, cuya transición de colores invierte la propuesta del Tío, como si la rosa naciera al revés. La causa de la primera metamorfosis es la degradación fisiológica; la causa de la segunda es la pena de amor. La primera rosa se identifica con lo visible, con el cuerpo de la mujer; la segunda, revelaría lo invisible, lo que va por dentro, y así, esta rosa sería símbolo de una emoción, de una congoja interior. La primera actúa como *memento mori*, es elegíaca, predice el declive y muerte de la flor; la segunda revela la herida interior que abre y deja expuesto el corazón de la granadina.

²⁴⁰ La polivalencia es parte esencial de la metáfora. Ver Paul Ricoeur *La metáfora viva* 1975.

Hacia el final del primer acto, Rosita recibe la noticia de la marcha a Argentina de su prometido, con el que comparte además lazo de sangre, pues es su Primo. Las relaciones entre ellos, y entre su familia son un misterio. La obra no profundiza en dar explicaciones acerca de cómo es la relación del padre del Primo con la Tía, o por qué el Primo vive con sus Tíos. Tampoco aclara qué pasó con los padres de Rosita (A. Anderson 1995, 201-6). El lector/espectador conoce lo que la familia deja ver en el escenario, lo demás (los trapos sucios) los esconde de la vista del público. Llega el momento de la despedida de los enamorados. Entre lamentos, promesas y lágrimas encadenan un diálogo en verso entre ambos. Ella entonces le recita un poema que pone a la rosa de nuevo en el centro. Si el poema del Tío botánico traía a la memoria los sonetos gongorinos y la tradición del Siglo de Oro, los versos de la joven pareja (40) recrean la tradición del XIX.²⁴¹ El sueño habla de una flor blanca que se pone encarnada, de una blancura que queda en la fuente mientras se clavan en ella agujas que abren heridas rojas como el alhelí, de una flor que pierde sus pétalos a causa del desamor. La imagen de la rosa encarnada está al servicio de una nueva semántica más fiel, incluso, a la verdadera naturaleza de la descripción botánica de la *rosa mutabilis*. Rosita visualiza una rosa roja que no representa mocedad y vitalidad como en el poema del Tío, sino herida, sangre y dolor.

²⁴¹ Sobre la influencia de la lírica decimonónica en Doña Rosita la soltera ver Roberto Sánchez, “Lorca y la literatura del siglo XIX: Apuntes sobre *Doña Rosita la soltera*”, 1973, 323-336; Antonio Cao, *Federico García Lorca y las vanguardias hacia el teatro*, 1984, 19-38.

Rosita narra primero un sueño: una “rosa enamorada”, imagen evidente de ella misma, “se puso encarnada / siendo blanco su color”. Después hace alusión al efecto espinoso que tiene en ella el descubrimiento del amor:

alcé los ojos, te vi
 y en mi corazón sentí
 agujas estremecidas
 que me están abriendo heridas
 rojas como el alhelí. (DR 94)

El cambio de color de la rosa del poema de Rosita se parece a la transformación cromática de las rosas en el mito de Venus y Adonis. La blanca Rosita, otra “blanca novia” (pura, inocente), se vuelve roja al recibir la herida del amor y, muy poco después, al perder a su novio, cuyo abandono equivale para ella a una nueva herida de la que “mana sin parar un hilito de sangre”. Y en el novio se produce una metamorfosis similar. Es el dolor quien propicia la metamorfosis interior de Rosita, tal y como ocurre en el mito de Venus y Adonis que relata Ovidio en las *Metamorfosis*. La transformación, por otra parte, de la rosa blanca en rosa encarnada —en el sueño de Rosita— encuentra un paralelismo en este mito. La rosa (flor consagrada a Venus), blanca en su origen, se vuelve roja al herirse la diosa el pie con una espina cuando corre en ayuda del moribundo Adonis (ver Feal 2010, 228-29).²⁴² Pasa como con el Novio de *Bodas de sangre*, de ser

²⁴² Ver asimismo el mito de Venus narrado por Lope de Vega en “La rosa blanca” y la transición del blanco al rojo (278-303).

“primo inocente” (Acto I) o “palomo” a “novio carmesí” en su último parlamento antes de despedirse de Rosita para siempre:

cuando el verano violento ponga el llano carmesí
 y la escarcha deje en mí alfileres de lucero,
 te digo porque te quiero,
 que me moriré por ti.

Anuncia de este modo su muerte de amor, el cual subraya invocando a Cristo, símbolo de la pasión amorosa en García Lorca como hemos visto con anterioridad: “Por los diamantes de Dios / y el clavel de su costado, / juro que vendré a tu lado” (*DR* 95). En este momento está jurando en falso, porque ya nunca volverá. Sin embargo, en este momento esta mezcla de Adonis/Cristo agoniza de amor hasta sangrar. Un antecedente de este Primo pudiera ser el “mocito” del “Romance sonámbulo”; quien ve su pechera blanca tornarse carmesí al inundarse de sangre: “Numerosos personajes lorquianos se agrupan, pues, en torno a patronos mitológicos donde late con fuerza el inconsciente colectivo, que el poeta andaluz captó de modo inimitable a partir de su propia experiencia vital” (Feal 2010, 230). A este respecto, la alusión a Venus en relación con la “rosa enamorada” no es descabellada, García Lorca había dedicado a la diosa romana años atrás estos versos:

La joven muerta

en la concha de la cama,
 desnuda de flor y de brisa
 surgía en la luz perenne.
 Quedaba el mundo,
 lirio de algodón y sombra,
 asomado a los cristales,
 viendo el tránsito infinito.
 La joven muerta,
 surcaba el amor por dentro.
 entre la espuma de las sábanas
 se perdía su cabellera. (“Venus”, *Canciones*, OC 591)

La rosa que habita en el carmen es inherentemente mudable. Y esta rosa lorquiana (como las rosas de Venus y Adonis) no es roja al principio sino al final. El interés de García Lorca por una rosa que muda, arranca, quizá, desde que tuvo conocimiento del ejemplar botánico que le presentó su amigo Moreno Villa, y ello, posiblemente tiene una conexión con la fascinación que el granadino tuvo siempre por el tema de las metamorfosis (ovidianas). Esa atracción hacia lo mudable, hacia lo que se transforma — como una *mariposa*— está desde sus inicios y es resultado de la fascinación que le suponen dos hechos: la inquietud por la vida de los insectos y de las flores y el libro de Ovidio *Las metamorfosis*.

Vienen a corroborar su entusiasmo por Ovidio unas declaraciones de Anna María Dalí, quien, a propósito de la colección bilingüe de clásicos griegos y

latinos editada por la fundación Bernat Metge, a la que su padre estaba suscrito, recuerda que ‘un día, Federico descubrió los volúmenes ya aparecidos en la biblioteca de nuestra casa. Estuvo un gran rato hojeándolos muy interesado y después me comentó su grata sorpresa. (...) Me recomendó vivamente que no dejase de leer *Las metamorfosis* de Ovidio, pues me dijo: ‘Ana María, ahí está todo.’ Y en efecto, desde que leí este libro, ha sido uno de mis preferidos y en muchas de sus páginas revivo aún los comentarios que Federico me hizo sobre sus personajes y leyendas.’ (Rodrigo 1975, 196)

Su primer estreno teatral, *El maleficio de la mariposa*, es sobre metamorfosis frustradas: la agonía de Curianito, cucaracha, que se enamora perdidamente de una mariposa y que quisiera ser otra cosa, otra especie, con tal de ser amado por su musa. También en *El público* juega con la transformación ontológica que el amor puede llegar a procurar en los seres:

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en ojo. (TC 285)

Y hay metamorfosis inevitables en las nuevas formas poéticas y epistemológicas que halla en *Poeta en Nueva York*:

¡Qué esfuerzo!

¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!

¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!

.....

Y la rosa,

¡qué rebaño de luces y alaridos
 ata en el vivo azúcar de su tronco!
 (“Muerte”, *PNY* 169-70)

Como hemos visto en capítulos anteriores en nuestro recorrido de los autógrafos, el tema de la rosa mudable le estuvo rondando a García Lorca durante años. Marie Laffranque dio a conocer una breve cuartilla inédita de García Lorca escrita a mano que llevaba por título: *Rosa mudable*. Es el boceto de un drama, “drama fotografiado” es el subtítulo, que está tachado. Laffranque sitúa este texto entre los años 1928-1934 y añade: “La concordancia de fechas y temas sugiere que, de *Rosa mudable* a la figura de Doña Rosita, a Adela, a Aurelia, y de la misma obra a la ‘Casida de la rosa,’ debió existir, existe una relación significativa, todavía por elucidar” (Laffranque 1986, 289).

Mudarse no es moverse, ser mudable no implica ser movable; la rosa está sujeta por el tallo y las raíces a la tierra de donde nace y, sin embargo, se transforma, cambia. De un modo paralelo, detrás de los cristales del invernadero, Rosita también muda: de vestidos, de edad, de actitud, pero apenas se mueve, salvo para dar sus paseos por la ciudad. Ella está sujeta a Granada, a la casa de sus tíos, al carmen del invernadero; es una “rosa encerrada” como la del *Romancero gitano*, aunque en el *Romancero* estas palabras se refieren a la anatomía femenina, igual que la “rosa azul’ del vientre de Preciosa.

El Primo de Rosita, por el contrario, es el personaje movable, no mudable, se mueve de un lado a otro: “el paseante de jardinillos”, lo apoda su Tía. Es él que se va por el mar, por ese “bosque de toronjas”. Es “movible”, “Que por sí puede moverse, o es capaz de recibir movimiento por ajeno impulso” (*DLE*). El Primo, efectivamente, se mueve; se va

a Tucumán por impulso de la orden paterna y atraviesa el ancho océano para asumir los negocios familiares. Rosita, no es movable: la Tía lo dice en el primer acto cuando el primo le propone llevársela con él a Tucumán y ella le responde: “Y llevarte a Rosita, ¿no? Tendrías que saltar por encima de mí y de tu tío” (*DR* 82). Rosita no es de mar, está atada a la voluntad de sus tíos, a la tierra que nutre el carmen y su invernadero pomposo y acristalado. El Primo es movable, la rosa-Rosita es mudable: “cambia o se muda con gran facilidad” (*DLE*). En el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, se ilustra el concepto y se hace referencia a la mutabilidad de la mujer en la definición de la voz “baylor”, y no en términos precisamente positivos: “a la mujer baylar, y al asno rebuznar, el diablo se lo devio de mostrar. Esles tan natural a las mujeres la inquietud, y mutabilidad, que no es otra cosa sino una inconstancia en su cuerpo” (115). Aquí Covarrubias se refiere al movimiento, no a la mutabilidad (en el sentido moderno). Parece en este momento histórico muestra de inconsistencia, de ligereza, de volubilidad. Y es una coincidencia, pero ese conectar el baile con lo mudable es propio de Rosita, y también de sus amigas bailongas y cantonas. En el Acto II todas ellas bailan y cantan animadas. Ese desaire a la mutabilidad como algo propio de lo femenino viene de antiguo. Tampoco a los griegos les debía gustar eso de la mutabilidad, y por ello se la endosa a las mujeres, como indica Ray Keck:

From its inception in the Homeric poems, European literature has continually probed the mystery of change, the inescapable law of mutability. For the Greeks, change is the tragic mark of mortality; only the gods continue in strength and feminine malady: ‘Varium et mutabile

semper femina'. A variable and changing thing, always a woman. For mortals, change confuses, separates, destroys.²⁴³

La alusión al carácter estático de Rosita aparece en otros momentos de la obra, por ejemplo, al final del tercer acto, durante el tiempo de reprimendas y arrepentimientos, Rosita expresa un deseo oscuro a no moverse: “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” (*DR* 166). La palabra ‘rincón’ evoca un *topos* donde guarecerse. Es el ángulo que queda del cruce de dos líneas, paredes o muros perpendiculares. El *Tesoro de la lengua castellana o española*, asocia el rincón con el lugar “adonde de ordinario no llegan derechamente las luces; y así se toma por lugar escondido y oscuro” (1292).²⁴⁴ En *La casa de Bernarda Alba* el rincón es un lugar donde ir a llorar: “LA PONCIA. A vosotras, que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre a los quince días de boda deja la cama por la mesa, y luego la mesa por la tabernilla. Y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón” (*TC* 581-2). El rincón de *Doña Rosita* es

²⁴³ Recogido en: <https://www.tamui.edu/president/archive/PRISMFall2002.shtml>

²⁴⁴ <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5319460667&view=1up&seq=1252>

también un espacio de llanto y de inmovilidad, un lugar donde resguardarse del mundo,²⁴⁵ como nos recuerda Gaston Bachelard:²⁴⁶

²⁴⁵ En el otoño de 1935 mientras asiste a los ensayos de *Doña Rosita la soltera* en Barcelona, García Lorca empieza a trazar los contornos de la obra de teatro *Comedia sin título* de la que solo se conserva su primer acto. Esta obra, como *El público*, propone una reflexión dramatizada *in vivo* sobre la naturaleza existencial del teatro. Delante de un (*Telón gris*) (*Comedia sin título* 75) el personaje del Autor abre la representación inspirando a la audiencia a dejarse interpelar por un teatro donde: “El poeta, con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener [...] el sentimiento de enseñaros [...] un pequeño *rincón* de la realidad [...] porque el poeta [...] quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñándoos las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír” (75-6). En *Doña Rosita la soltera*, el poeta enseña también un rincón de la realidad. Es un rincón en sentido literal, y es el espacio físico y simbólico donde se refugia Rosita en el Acto III.

²⁴⁶ El rincón puede evocar la materialidad y proyectar una parte del propio cuerpo humano como sugieren algunas interpretaciones psicoanalíticas: “Freud noted that buildings symbolize the body and that ‘separate portions of a house may stand for separate portions of the body.’ Brody (2) concluded that one of the parts of a building— ‘the corner represents unconsciously the point of contact with the mother's body’” (Sperling 1957, 250). En este sentido, ir al rincón desde esta perspectiva supondría volver a ese lugar originario, al seno materno, que es al final un espacio de recogimiento, de

El rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de mi inmovilidad. El rincón es una especie de semicaja, mitad muros, mitad puerta. La conciencia de estar en paz en su rincón difunde, si nos atrevemos a decirlo, una inmovilidad. La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón. Las sombras son ya muros, un mueble es una barrera, una cortina es un techo. Pero todas estas imágenes imaginan demasiado. Ya hay que designar el espacio de la inmovilidad convirtiéndolo en el espacio del ser. (Bachelard 128)

Unas líneas después la Tía recrimina a Rosita por qué no se casó con otro a lo que ella responde: “Estaba atada, y además, ¿qué hombre vino a esta casa sincero y desbordante para procurarse mi cariño? Ninguno” (*DR* 167). Ese estar atada expresa un carácter esencialmente constreñido y limitado. Frente a esa condición “atada”, su gran movimiento se produce durante el tercer acto en el que acontece una mudanza real, las

protección. García Lorca usa la palabra ‘rincón’ y algunas de sus derivaciones en contadas ocasiones. El rincón aparece, por ejemplo, en su *Libro de poemas* en “Balada triste, en relación con una ‘chiquilla’ recién casada: “[...] Y de aquella chiquilla, tan bonita, / que su madre ha casado, / ¿en qué oculto *rincón* de cementerio/dormirá su fracaso? [...]”. (*OC* 310)

tres mujeres, como tres Marías dolientes,²⁴⁷ se mudan a otra casa. Rosita, la que era mudable, empieza a ser movable al final de la obra con la mudanza a la casa de la higuera.

7. El lenguaje *mutabile* de las flores

A lo largo de la obra, Rosita parece no cuestionar el contenido del romance de la *rosa mutabile*, tampoco los mensajes cursilones que integran la mentalidad de la época y que el texto expresa con la fórmula del pasivo ‘se impersonal,’ o del impreciso “dice/n que”, por ejemplo”: “*Dicen* que los hombres se cansan de una si la ven siempre con el mismo vestido”; (55) “¿Y por qué no: “Lo que *dicen* las flores”?” (58) “dice el nardo” “*dice* el

²⁴⁷ Es interesante a este respecto la consideración de estas tres mujeres como Tres Marías. Es una proyección sugerente sobre la que hemos trabajado recientemente. Esta es una imagen religiosa con tradición en Andalucía: “[...] Las tres Marías alude a las tres santas mujeres que asistieron a la agonía y a la muerte de Cristo: ‘María Magdalena, María la madre de Santiago y José y la madre de los hijos de Zebedeo [María Salomé] (San Mateo, XXVII, 56). En Andalucía, las tres Marías han dado su nombre a tres estrellas de la constelación de Orion, y asimismo aparecen en el folklore, como lo atestigua el cuento popular *Las tres Marías*, recogido por Cipriana Álvarez Durán de Machado. [...] Se adivina también su presencia en las tríadas femeninas de varios rezos supersticiosos y en unos breves cuentos infantiles recogidos al final del siglo pasado en Andalucía por Demófilo (Antonio Machado Álvarez)”. (Issorel 293)

jazmín”; “uno dice: “Ahí está la solterona” (74). En el Acto II, Rosita celebra su onomástica, Santa Rosa de Lima, con sus amigas. Durante la celebración debaten sobre la canción que cantar.

SOLTERONA 3. (Levantándose.) Pero ¿qué toco? Toca: ‘¡Viva Frascuelo!.’

SOLTERONA 2. La barcarola de ‘La fragata Numancia.’

ROSITA. ¿Y por qué no: ‘Lo que dicen las flores’?

MADRE. ¡Ah, sí, ‘Lo que dicen las flores’! (A la Tía.) ¿No la ha oído usted?

Habla, y toca al mismo tiempo. ¡Una preciosidad!

SOLTERONA 3. También puedo decir: ‘Volverán las oscuras golondrinas, de tu balcón los nidos a colgar.’ (132)

“Las sirenas de invernadero” eligen finalmente “Lo que dicen las flores”, y, mientras comen huesos de santa Catalina, entonan una canción repleta de tópicos y convencionalismos en torno al lenguaje de las flores. Pero curiosamente, igual que con el poema de la *rosa mutabile*, Lorca introduce algunos significados que poco tienen que ver con el “auténtico” lenguaje de las flores (133-4). Francisco García Lorca ha aportado el texto en que se documentó el dramaturgo acerca de ese supuesto lenguaje de las flores:²⁴⁸ una lista de treinta y una flores con sus correspondientes significados simbólicos, que copió para una amiga granadina. De esa relación, tomaría catorce nombres y agregaría cinco de su propia cosecha, inventando el significado. En lo que atañe a los colores, nótese asimismo el proceso de elaboración, comparando con la relación citada:

²⁴⁸ Ver Francisco García Lorca, *Federico y su mundo* (1981) 362, 369-70.

Amarillo: Odio.

Encarnado: Furor.

Blanco: Pureza

Azul: Amor celestial. (citado en Doménech, 82)

No obstante, algunas de las representaciones simbólicas no se corresponden con las convenciones que establecen los manuales de la época, por ejemplo, en *El lenguaje de las flores* el jazmín es pasión y no fidelidad; el jacinto es voluptuosidad y no amargura, y así con el resto de algunas de las flores que las damas enuncian.²⁴⁹

Cuando llega su turno, Rosita recita versos populares que confirman el mensaje del romance de la *rosa mutabile*:

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! (133)

²⁴⁹ Ver Jazmín, Florencio. *El lenguaje de las flores y el de los colores: adicionado con el de la sombrilla y pañuelo, emblemas de las flores y colores, el valor real que tienen los ojos negros y los azules*, 1889.

Parece parafrasear la primera estrofa del poema del Tío, y una vez más la letra señala la identidad metafórica del rosal. Pero la letra no la crea Rosita, ella recita la letra que le dan otros.

ROSITA. 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. (133-35)

En el ámbito consciente, Rosita parece un producto de los mensajes, tópicos, cursilones y caricaturescos de su tiempo: del poema de la rosa, del lenguaje de las flores, del lenguaje del abanico (136), de la promesa de un novio blando y “paseante de jardinillos” (34), de las cancioncillas florales; y todos estos discursos, resultan ser, como muestra veladamente Lorca, un auténtico engaño. En términos psicoanalíticos, podría

decirse que Rosita vive, a nivel consciente, sometida al poder que el “superyó” ejerce sobre su psicología (Cate-Arries 1992, 60-5). Sin embargo, Lorca ya había abierto en Rosita una brecha, un “hilito de sangre”. Es un hilito por el que mana su inconsciente, aquello que está reprimido, su “ello” freudiano, esa parte inconsciente que revela el deseo y la verdad de Rosita, de donde nace su verdadera poesía, el verdadero teatro. Su “ello”, emerge entonces a la superficie de la consciencia a través de una ensoñación que le revela la visión de otra rosa poética, que poco tiene que ver con la del Tío-poeta. En estos versos, Rosita expresa un deseo que va a ser frustrado. Lorca parece evocar la idea de que los sueños y el inconsciente revelan la verdadera realidad del sujeto, porque expresan sus verdaderos y, a veces, ocultos deseos, motor de la vida, en el discurso del psicoanálisis, y también motor de la obra lorquiana (McDermid 25-7, Maurer 1994, 35-37).

Al cortar Rosita la última rosa y despojarse del verso y del lenguaje de las flores que otros le habían impuesto, el discurso de las flores deja paso al lenguaje de las frutas del que habla el Ama, contrapunto (como hemos visto) al discurso floral, la que no comprende el invernadero ni el lenguaje de las flores. Para ella, las flores “me huelen a niño muerto, o a profesión de monja, o a altar de iglesia. A cosas tristes” (70). Y frente a las flores invoca y contrapone la alegría del mundo frutal, el mundo de la corporalidad. En este sentido dice:²⁵⁰ “Donde esté una naranja o un buen membrillo, que se quiten las rosas del mundo” (71). Lo que el Ama de verdad anhela es, en sus palabras, “ver plantados en este jardín, ¡un peral, un cerezo, un kaki!” (70-1) ¿Por qué esas frutas? ¿Por

²⁵⁰ Ver Pao, 326.

qué el cerezo? Se podría pensar en Chéjov (su *Huerto de los cerezos*), pero hay una razón más concreta: estos árboles frutales son los que se plantan en los cármenes granadinos.

En contraste con las flores, es la higuera, símbolo de fecundidad, el árbol que preside la nueva casa donde se *mueve* Rosita con las dos mujeres.

Abandona su rincón de la casa del invernadero para vivir en un auténtico carmen granadino, donde habrá, al menos, un árbol frutal (Prieto Moreno 192-7).

8. Ecos de un “teatro bajo la arena”

Para Lorca, el teatro es la poesía que se hace carne, pero no en un sentido engañoso y superficial, como la *rosa mutabile* del botánico; sino en un sentido epistemológico radical. La poesía: “al hacerse humana habla, llora, grita y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en escena lleven un traje de poesía, pero al mismo tiempo que se les vea los huesos y la sangre” (*Palabra de Lorca* 317). En Rosita, símbolo hecho personaje-mujer, hecho teatro, se libra una batalla que opone dos frentes que dan lugar a dos formas de hacer teatro: el de la apariencia-engaño-represión (poema del Tío) y el de la realidad —verdad—deseo (poema de Rosita). Estas dos formas equivalen a un teatro de lo visible, y un teatro de lo invisible.

García Lorca ya había conceptualizado esta dialéctica en *El público* (1930-36) donde identifica dos modos opuestos de hacer teatro: ‘teatro al aire libre’ y ‘teatro bajo la

arena.²⁵¹ El primero es el teatro que Lorca consideraba tradicional, sumiso a los cánones y convenciones clásicas. La finalidad de este tipo de teatro —para Lorca— es llenar salas y ofrecer un entretenimiento adecuado a las preferencias de un público masivo. En este escenario, la labor del dramaturgo y del director se limita a generar obras acomodadas a la estética y a los gustos de los espectadores. En *El público*, Lorca vincula este teatro a la mentira y a la falsedad.

El segundo es, por el contrario, un teatro de autor, en el que prima la creatividad del dramaturgo y el director, más allá de la moral social establecida, los gustos y apetitos del público. Lorca asigna a este modo de hacer teatro una misión: “desvelar la verdad de las sepulturas”; (*TC 279*) es decir, el autor no sólo crea una obra genuina, sino que también se compromete ante el público a desvelar la verdad que ve y siente; con ello, pronuncia su propia palabra.

En *El público* un director teatral que está representando una versión convencional de la obra *Romeo y Julieta* de Shakespeare recibe la visita inesperada de una serie de personajes: primero, cuatro caballos blancos y, después, tres hombres vestidos de frac, todos ellos van a cuestionar su modo de entender el teatro y la vida. El Director había mostrado la superficie del drama, no había percibido ni la profundidad ni las posibilidades escénicas y existenciales de la obra (Gómez Torres 71). *El público* expresa

²⁵¹ Sobre *El público* ver Edwards 1980; Huéllamo Kosma 1996; Martínez Nadal 1970; Gómez Torres 1995, María Clementa Millán (edición *El público*), Andrew Anderson 1992.

en este sentido, una teoría teatral y una metafísica de la existencia. Aborda un profundo análisis sobre la identidad del ser y el problema de la verdad (69). En *El público* Lorca explicita su convicción sobre el teatro como el lugar donde el espectador va a encontrarse con la verdad sin tapujos ni remilgos morales, confronta la mentira con una reivindicación de lo más profundo del ser, visualizado en esta obra en el espacio de una sepultura:

HOMBRE 1. Es a los teatros donde hay que llamar; es a los teatros, para...

HOMBRE 3. Para que se sepa la verdad de las sepulturas

[...]

HOMBRE 1. (*Lentamente.*) Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena. (279-80)

Para la mayoría de los críticos, las dos obras que muestran explícitamente el conflicto entre ambas concepciones del teatro (la que busca entretener, y la que busca remover conciencias) son *El público* y la *Comedia sin título (Sueño de la vida)* (A. Anderson 2009, 604). Y, sin embargo, *Doña Rosita la soltera* también, sin presentarse ante el espectador como obra vanguardista, acoge el planteamiento metateatral lorquiano de estas dos obras en la medida en que presenta esa dicotomía que enfrenta “la vida mansa por fuera” (análoga al teatro al aire libre) y la “requemada por dentro” (teatro bajo la arena). Y esta dicotomía puede relacionarse con el planteamiento de su teatro experimental como señala Soufas:

In *Doña Rosita, the Spinster*, the physical removal of the stage set [en el Acto III] —which strongly recalls the Magician’s avowal to the Director

(*El público*) that ‘to remove [from the scene] is easy’ (II 670) — communicates that play’s most solemn message as Lorca continues to discipline audience imagination by an ingenious orchestration of temporal cycles inspired in the insights of *As Soon As Five Years Pass*. Together, [*this play*] offers compelling testimony to the continuing legacy of the experimental plays and an idea of theater as a confrontation between private and public domains. (107)

El último parlamento de Rosita revela esa lucha dialéctica entre los dos polos en tensión: entre la evolución en decadencia y la evolución marcada por el signo de la inversión, del haber vivido fuera de sí al vivir desde sí, desde el vivir a partir de las voces de otros: Primo, Tío, Tía, Manolas, Ayolas, a vivir desde su propia intimidad y ser personal, entre el vivir al aire libre o vivir en la verdad, verdad dolorosa de las que hacen sangrar el corazón:

Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen, sigo... buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; (...) Ya soy vieja. Ayer le oí decir 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. Quiero

huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía (¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?) (DR 166)

Este monólogo es el clímax de la obra. Es el momento catártico que revela la verdad honda del personaje. Y este parlamento de la protagonista manifiesta la lucha entre la desesperanza que le impone la tradición del *collige, virgo, rosas*, la propia ideología de la solterona de pueblo, frente a una esperanza dolorosa que le impone su pasión y deseo vital: “la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretara sus dientes por última vez” (75). Es una esperanza que muerde porque no está exenta de dolor y sacrificio, como Don Martín sugiere con el título del intertexto: *La hija del Jefté*. Era necesario que la rosa del teatro al aire libre fuera cortada, que muriera el Tío-poema, que el invernadero fuera saqueado, que la confusión que rondaba la identidad de la protagonista, en definitiva, fuera aniquilada. Rosita emplea en este parlamento un lenguaje vitalista y desgarrado, exaltado por el Ama: “pero los muertos son muertos. Están muertos, vamos a llorar, se cierra la puerta, ¡y a vivir!” (DR 151).

La tragedia de Rosita no era la soltería. La tragedia de Rosita es la frustración del deseo amoroso y la mentira, la mentira de las palabras huecas, del vacío de vivir detrás de una máscara de falsa prometida. En *El público* el personaje del Hombre 1 revela al Director: “Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo” (TC 301). ¿Acaso el creador de Rosita [García Lorca] no hace lo mismo con su criatura (teatral)? La Rosita de las últimas escenas, despojada de la tradición, de los espacios cerrados –como

en el final de *El público*, donde el escenario queda desnudo, frío y abierto— de lenguajes vanos, es la rosa lorquiana, quizás la verdadera rosa lorquiana, la que queda transformada en “rosa encarnada siendo blanco su color”, la que nace ¡ya vieja! del “hilito de sangre”, de la pena, del amor, del deseo de vivir sondeando “las cosas del otro lado” (“Poema doble del Lago Edén”, *PNY* 154). Rosita, esta rosita, “mi hija más pequeña y querida, Rosita la soltera, señorita Rosita” (“Alocución a las floristas de la Rambla”) es la inversión del símbolo más querido por el poeta desde sus inicios hasta el final: la rosa.

**CONCLUSIÓN:
UNA DIALÉCTICA DE LA ABSCISIÓN**

El telón que protege el Acto III de la obra descubre, al abrirse, un escenario deshojado de personajes y de cosas. Y así, por ejemplo, el piano, los muebles, muchas de las flores, las rosas, las semillas, e incluso el Tío-poeta han desaparecido del escenario y de la obra. El poema del Tío ya vaticinaba, efectivamente, un final de deshoje: “En este libro está su descripción y su pintura, ¡mira! (*Abre el libro.*) Es roja por la mañana, a la tarde se pone blanca, y se deshoja por la noche”.

Y cuando la describe en detalle:

Y cuando toca la noche blando cuerno de metal
y las estrellas avanzan mientras los aires se van,
en la raya de lo oscuro,
se comienza a *deshojar* (*DR 76*)

También Rosita lo anunciaba en el Acto II:

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. (134-5)

Y también cuando Rosita recita los versos del poema de su Tío, en dos ocasiones.

La primera vez cuando las visita el hijo de una de sus amigas de juventud, María, la

mayor de las Manolas: “las que suben a la Alhambra/las tres y las cuatro solas” (170), que había fallecido en la misma época que el Tío. Y las recita en el momento en que el muchacho se refiere a ella como doña Rosita:

Cuando se abre en la mañana
roja como sangre está.
La tarde la pone blanca
con blanco de espuma y sal.
Y cuando llega la noche
se comienza a deshojar. (174)

Es en este lugar acotado —el escenario del Acto III— que nos situamos junto al personaje para que nos conduzca progresivamente a su ser al descubierto, a su desnudez ontológica.

Ante el nuevo y desconcertante escenario deshojado —puesto que el Acto II prometía esperanza y hasta una boda—, el Ama y la Tía rompen el vacío y el silencio con una conversación en la que lamentan, precisamente, la vaciedad de la casa (Edwards 1983, 307): “TÍA. Desde que murió mi marido está la casa tan vacía que parece el doble de grande, y hasta tenemos que buscarnos (...) AMA. Es verdad que la casa resulta demasiado grande” (146).²⁵² Con ello, hacen al público más intensamente consciente de la metamorfosis de la obra.

²⁵² Lluís Pasqual en la versión de *Doña Rosita* que dirigió en el Teatro Piccolo de Milán en el año 2010, propone un escenario revestido de telas finas que transparentan el

El Acto III sorprende al espectador/lector porque la vaciedad contrasta con los dos primeros actos. El escenario empezó siendo desde el Acto I un espacio lleno de cosas, y el llenazo y recargamiento se reflejaba también en el jardín, repleto de flores de distintas especies, en los trajes, en el lenguaje de los personajes, cargado de figuras retóricas y de referencias intertextuales. Sin embargo, conforme avanza la obra, hasta llegar al Acto III, aquellos elementos van muriendo y el escenario queda vacío. Este proceso progresivo de vaciamiento imita el itinerario vital de una flor —de una rosa— tal y como indica el poema de la *rosa mutabile*. Este *pathos* da comienzo con la germinación de la semilla, la floración, el marchitamiento y el deshoje.

El deshojamiento es una forma de abscisión, término este más amplio que también se aplica a la separación de otros órganos de la flor. La obra parece seguir, por tanto, el ciclo de degradación vital que es natural a los seres vivos pero, a la vez, este deshoje procura otro movimiento en la obra: el desvelamiento del ser personal de la protagonista del drama. Este movimiento tiene que ver, en parte, con un proceso de envejecimiento, pero, sobre todo, con una extirpación o, para ser más exactos, usando un término botánico, con una abscisión por medio de la cual la protagonista queda despojada de la máscara de mocita prometida.

esqueleto del escenario y las bambalinas. En este sentido, el desnudo del escenario no solo afecta a la ausencia de mobiliario sino de dejar al descubierto la carcasa, esa que siempre se esconde detrás de los telones, fondos y decorados.

En botánica, abscisión significa literalmente: “Separación o caída controlada de un órgano cuando este ha dejado de ser necesario; por lo general es un fenómeno activo producido por la formación de la llamada zona de abscisión (hojas caducas), otras veces simplemente muere y cae con ayudas externas (hojas marcescentes)” (*Glosario botánico ilustrado 1*).²⁵³

Según los autores de este artículo científico:

Organ abscission is an important developmental process that regulates the detachment of leaves, flowers, flower parts, fruits etc. from main body during the course of development. Controlled abscission of old, diseased or surplus organs is necessary to conserve resources for developing organs to maintain healthy growth while abscission of fruits and seeds ensures reproductive success and survival through dispersa. Although abscission leads to separation of an entire organ from a plant, the processes leading to separation are controlled by cells of a small zone, the abscission zone [...]. (Singh et al. 2020)²⁵⁴

Para Liang:

²⁵³

https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/181721/TOC_603_51_01.pdf?sequence=1&isAllowed=y

²⁵⁴ <https://www.nature.com/articles/s41598-020-74144-3>

Abscission, a common process in plants, involves the detachment of organs from the main body. Abscission often occurs due to the lack of nutrients and competition for carbohydrates. [...] Abscission also plays a critical role during fruit maturation, and farmers will favor certain cultivars based on yield, time to maturity and the presence of pedicels that might damage other fruits during harvesting. (Liang et al. 2020)²⁵⁵

En este capítulo empleamos la palabra deshoje con el sentido superficial de perder pétalos y hojas, y abscisión en un sentido alegórico que alude a un movimiento más brusco cuya finalidad deja ver lo que hay en el interior. La abscisión tiene lugar, además, para lograr la supervivencia de la planta y de la especie. Rosita como la *rosa mutabile* con la que se identifica padece un proceso de abscisión. Ese proceso conduce a la desnudez y ello despierta su epifanía ante el público/lector: confiesa la verdad, y la intimidad de sus pensamientos y emociones más hondas, es decir, lo que está por dentro, escondido en las llagas de su alma. Lorca llega con el personaje de la mujer solitaria, la soltera, Rosita, a una hondura profunda e inusual. A partir de la abscisión el personaje queda a la intemperie para siempre. Esta desnudez es una condición indispensable para que emerja la voz más íntima, la más genuina de Rosita. Y esta llega en su monólogo final, su momento estelar. Cuando pronuncia el monólogo del Acto III es cuando la obra llega a su punto dramático más álgido, a su clímax. Es en un espacio de muerte, como es el escenario del Acto III, con reminiscencias del sepulcro de Julieta de *El público*, donde

²⁵⁵ <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7610287/>

la obra integra a las dos Rositas, la de los Actos I y II: risueña, superficial, “señorita de Granada”, y la del Acto III: la hija más querida y sufriente del poeta.

Este final pone de manifiesto que el escenario lleno y la sobreabundancia de cachivaches y distracciones del comienzo estorbaban para llegar al rincón oscuro del personaje, a su “claro del bosque” siguiendo la terminología de María Zambrano.²⁵⁶ En este trabajo proponemos que este es precisamente el núcleo de la obra: mostrar a Rosita en su desnudez ontológica, en su verdad poética y dramática. Todo en la obra conduce a la renuncia, al vaciamiento para llegar a la verdad del personaje, a su ser de carne y

²⁵⁶ Donde se encuentra el centro del ser: “El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira [...] Es otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se la obedece; luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese sólo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco buscar nada de ellos. Nada determinado, prefigurado, consabido” (121). “Y, al perderse. En esa búsqueda, puede dársele el que descubra algún secreto lugar en la hondonada. Que recoja. El amor herido, herido siempre, cuando va a recogerse”. (127)

hueso. En su encarnación, la soltera muestra su vulnerabilidad y su humanidad en medio de un espacio vacío.²⁵⁷ Lorca busca en ella su revelación, su epifanía.

Si en el texto “Mazurka” de la *juvenilia* arremetía contra las “niñas cursis” (*PrIJ* 373) que no eran conscientes de las burlas de los muchachos porque vivían inconscientes; en esta obra García Lorca se empeña en hacer de su *soltera* un personaje íntimo, más consciente del engaño y de su verdadera voz ante el lenguaje hecho y los idiomas convencionales. La soltera de Granada llega incluso a transparentar la voz del poeta. Ello significa que la oposición entre lo lleno de los dos primeros actos y lo vacío del Acto III tiene un sentido —descubrir verdaderamente, sin ropajes ni el andamiaje que da la cursilería, a la hija más querida del poeta—.²⁵⁸ En esta desnudez encarnada anida además la poética teatral de García Lorca, que había defendido en prólogos de obras como *El maleficio de la mariposa*, en los *Títeres de Cachiporra*, en *La zapatera prodigiosa*, *Comedia sin título*, en su “Charla de teatro” y, sobre todo, en *El público*, como hemos visto (*Palabra de Lorca* 318). Esta es una propuesta antiburguesa que reclama la

²⁵⁷ Peter Brook desarrolló una influyente teoría teatral en *The Empty Space* (1968). El título sin duda emula lo que autores como Lorca, Unamuno y otros como Chéjov, Ibsen, Artaud o Pirandello, trataban de mostrar en el escenario: la vida misma, despojada.

²⁵⁸ “Es como si en el acto final de *Doña Rosita*, los personajes se desprendieran de esa capa de existencia vulgar, reflejada en el diálogo de los actos anteriores, y quedara al descubierto la verdadera tragedia de sus vidas”. (Edwards 1983, 315)

autenticidad²⁵⁹ y es in-humana en el sentido lyotardiano del término²⁶⁰ porque es un teatro que afirma y apuesta por desvelar lo que está reprimido, las dimensiones irracionales y creativas de la existencia, el personaje de carne y hueso, sufriente, anhelante y, sobre todo, amante, que ama: “Lorca reitera la necesidad de que el teatro refleje las pasiones humanas para hacerlas llegar a un auditorio que preferiría ignorarlas” (Gómez Torres 67). Gómez Torres se refiere a *El público*, pero defendemos que esta visión es aplicable a todo su teatro, y *Doña Rosita la soltera* es ejemplo de ello.

A nivel visible percibimos tanto el deshojamiento, como su causa: el propio proceso vital. El itinerario humano que muestra es predecible, se espera que al final ocurra lo inevitable: el envejecimiento y la muerte. Esta es “la vida mansa por fuera”, la que acepta el progresivo proceso de apagamiento biológico. Sin embargo, la obra contiene otro proceso de deshojamiento no visible, no tangible cuyo propósito es mostrar la vida “requemada por dentro de una doncella granadina”. Son realidades dicotómicas porque su proceso es opuesto, es decir, el proceso biológico manifiesta el declive mientras que el proceso interior muestra un crecimiento. Pero no es una dicotomía irresoluble; *Doña Rosita* no establece una simple oposición entre estos dos escenarios irreconciliables, sino que supera esa dualidad mediante lo que en este trabajo llamamos una dialéctica de la abscisión.

²⁵⁹ <https://www.redalyc.org/journal/3798/379862952011/html/>

²⁶⁰ Ver Jean François Lyotard, “Rewriting Modernity”, 1991, 24-35.

Como hemos visto, el poema de la *rosa mutabile* del Tío parece dictar el argumento de la obra de teatro y la puesta en escena de la vida de una rosa a lo largo de 15 años concentrados en tres momentos de la jornada de un día: mañana, tarde, noche. La obra, en este sentido mostraría “la perfección de un día” (*El público*, TC 295). Y así en un solo día, el tiempo exacto de duración de la *rosa mutabile*, el público tiene oportunidad de ver ante sus ojos el despliegue vital de una mujer que actúa como proyección de la vida breve de la flor. En el anterior capítulo hemos visto que había confusión en relación con la gradación cromática y semántica de la *rosa mutabile*. Por una parte, el poema del Tío describía un proceso de la rosa que va del rojo al blanco; por otra parte, el poema que Rosita recita menciona una rosa con una gradación de colores inversa a la que propone el floricultor: del blanco al rojo. En el poema del Tío la rosa cambia de color a causa la edad, en el de Rosita cambia por el sufrimiento interior.²⁶¹ Asimismo, en relación con el deshoje encontramos esta misma confusión. El poema del Tío menciona el deshoje como

²⁶¹ Es interesante a este respecto el planteamiento de Francisco Ruiz Ramón que distingue también el tercer acto del resto de la obra basada en la distinta percepción de tiempo: “*Doña Rosita* no es solo la espera progresivamente desposeída de esperanza, ni el paso del tiempo a través y alrededor de ella [...] sino también el dramático contraste — patético y grotesco a la vez— entre el tiempo interior, personal, el tiempo del sentimiento, que transcurre solo en lo profundo del yo de espaldas y al margen de lo real, y el otro tiempo ‘social,’ el tiempo de los demás, el tiempo de la gente a la que vemos, que nos ve envejecer”. (2011, 206)

la última etapa de la flor, mientras que la flor del poema de Rosita se deshoja por la herida del amor:

sus pétalos encendidos
 se fueron cayendo heridos
 por el beso del amor.

 alcé los ojos, te vi
 y en mi corazón sentí
 agujas estremecidas
 que me están abriendo heridas
 rojas como el alhelí. (DR 93-4)

Lo que vincula a los dos primeros actos con el tercero es la abscisión. Es decir, la Rosita se deshoja y por ello queda expuesta en el tercer acto. La integración de la dicotomía que opone los Actos I y II y el Acto III viene de la mano de este movimiento biológico: la caída simbólica de las hojas; es decir, caen las hojas de *rosa mutabile* y caen las *hojas* de Rosita. Pero aquí encontramos una vez más una confusión porque hallamos dos sentidos según los poemas del Tío y Rosita, respectivamente: un deshoje por edad, y un deshoje a causa de una abscisión interior, del alma. El primer deshoje se aprecia en la superficie y en la apariencia del personaje —a través de sus vestidos, por ejemplo—, lo denominamos proceso de deshojamiento. El segundo va asociado a la interioridad, a aquello que no es visible exteriormente: el dolor interior y la verdad. A este lo llamamos:

dialéctica de la abscisión, porque implica un deshoje no necesariamente asociado a la vejez sino a la propia supervivencia y esperanza vital de la flor.

Empleo la palabra dialéctica en este trabajo en un sentido literal del término, no solo como sinónimo de diálogo sino también como “capacidad de afrontar una oposición” (*DLE*). El envejecimiento floral lo describe, desde el punto de vista de la ciencia botánica, por ejemplo, González de Jonte: “sobreviene una serie de cambios tales que la flor bien pronto pierde su brillo; la corola se marchita, sus pétalos se desecan y caen, lo mismo que los estambres, estigma y estilo, que son inútiles ya para la planta; el ovario solo persiste; toma crecimiento, y llega... a su madurez” (1849, 397). Maurice Maeterlinck, desde el punto de vista botánico-literario, describe, en *La inteligencia de las flores*, al final de su capítulo X, exquisitamente el itinerario vital de la *nigella damascena*, que podría ser compartido por cualquier otra flor, por cualquier *rosa mutabilis*:

Entonces, en el seno de ese palacio de turquesas y de zafiros, en la dicha de los días estivales, empieza el terrible drama, sin palabras y sin desenlace, de la espera impotente, inútil e inmóvil. Pero, las horas, que son los años de la flor, transcurren. El brillo de esta se empaña, los pétalos empiezan a desprenderse, y el orgullo de las grandes reinas, bajo el peso de la vida, parece replegarse. En un momento dado, como si obedecieran a la consigna secreta e irresistible del amor, que considera la prueba suficiente, con un movimiento concertado y simétrico, comparable a las armoniosas parábolas de un quíntuplo surtidor de agua que

vuelve a caer en la taza, todas se inclinan a la vez y recogen graciosamente de labios de sus humildes amantes el polvo de oro del beso nupcial. (50)

La literatura del *tempus fugit*, o la del *collige, virgo, rosas* establecía, como ya expusimos, precisamente esta identificación y paralelismo entre la flor y la mujer. La juventud de la mujer se celebra mientras que a la vejez en la mujer se la teme y desprecia: mocita, coge tus flores a tiempo, disfruta del amor antes de que llegue el deshoje, que nadie te querrá. La pérdida de pétalos por el envejecimiento en la flor actúa en la literatura como un símbolo que evoca la vulnerabilidad femenina. El deshoje lírico representa, por tanto, un momento vital triste y dramático, recogida no solo en la literatura culta sino también y en la tradición oral del cancionero popular:

Rosa me puso mi madre
para ser más desgraciada;
que no hay rosa en el rosal
que no muera deshojada. (Álvarez Curiel 147)

Otra tonadilla:

Una rosa en un rosal
gasta mucha fantasía;
llega el aire, la deshoja,
esa flor queda perdida
sin tener quien la recoja. (Álvarez
Curiel 159)

Otro ejemplo:

La rosita en el rosal
 siempre dice muy bonita
 pero se vuelve muy fea
 el día que se marchita.
 Igual pasa a la mujer,
 comparación acertada;
 la doncella sin honor
 es una flor deshojada. (Alonso
 Cortés núm. 2405)

En alusión al deshoje trágico de la rosa, Mario Hernández menciona una cancioncilla asturiana que García Lorca entona a Mathilde Pomés en 1931: “Si la nieve resbala, / ¿qué harán las rosas? / Ya se están deshojando / las más hermosas. / ¡Ay, amor!, / si la nieve resbala, / ¿qué haré yo?” (Hernández 1981, 36-37).

Si *Doña Rosita la soltera* siguiera esta dialéctica del envejecimiento, sería una versión más de la literatura del *tempus fugit*. En *Doña Rosita*, hay una breve alusión al frío, signo de fatalidad —esa nieve que “resbala”— en el Acto III: “y ahora que estas cosas ya no existen, sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca” (DR 166). Y el fresco y el viento acompañan la ambientación otoñal del escenario, que es un augurio, igualmente, del atardecer vital. Los dos primeros actos estaban ambientados en la primavera y el verano, y el tercer acto está situado en el otoño, como indica la alusión a la novena de santa Gertrudis la Magna que se celebra entre los días 15 a 23 de noviembre. La dialéctica del deshojamiento en Rosita

es evidente. Y, sin embargo, junto a ella hay otro movimiento en la obra que trasciende lo temporal, que está en relación dialéctica con el primero, y que tiene que ver con lo que vive el personaje en su interior, un proceso de desencuentro consigo misma y con las mujeres de su casa, así como una lucha entre la desesperanza y la esperanza que le ronda.

Durante los dos primeros actos, el interior de Rosita no se percibe, su conciencia es opaca al resto de personajes y al público. Realmente no sabemos lo que piensa, lo que pasa en la intimidad de su corazón. Cuando en el Acto I Rosita protesta por la marcha a Argentina de su prometido lo hace con una voz que no es la suya propia, sino que emplea un lenguaje lírico en el que mezcla su voz con expresiones populares y literarias de otros, porque aún no ha encontrado su timbre de voz ni el rincón interior desde donde dicta la sangre. Lo que sí hace en ese Acto I es notar el primer pinchazo de dolor y lo expresa a través del poema de la rosa, clave para entender la evolución del personaje a través del drama, como vimos en el anterior capítulo.

En el Acto II muestra su disconformidad con algunos planteamientos de las amigas que la están visitando. Sin embargo, Rosita sigue vistiendo la máscara de “señorita de Granada”, y no se atreve a mirar más allá del mar, a ver que el Primo no va a regresar; vive en su sueño, en la irrealidad. Esto lo sabemos por los comentarios del Ama, quien es el contrapunto realista a la inconsciencia vital que desfila por la casa de Rosita. En el Acto III se produce la abscisión. La máscara de Rosita, el engaño bajo el que vivía, cae.

Rosita ha sido descubierta en su engaño, ella ya sabía que el Primo se había casado, pero fingía no saberlo y actuaba como una joven prometida, ¡durante 25 años! Pero llegó

un momento en que esa realidad fue un secreto a voces. En el vacío del escenario no le queda otra que confesar quién es y cómo se siente. En este sentido, no es la edad lo que procura su desvelamiento sino el quedar descubierta.

Doña Rosita es el drama de la mujer soltera de provincias de la primera mitad del siglo XX; es el drama de la feminidad virgen, del desamor (lo que llama Lorca “teatro al aire libre”) pero es igualmente el despertar de conciencia del personaje (“teatro bajo la arena”). La abscisión no sería entonces una mera degradación, sino que conformaría una tensión dialéctica que contrapone los dos modos teatrales que visualizaba Lorca: el teatro al aire libre, convencional que muestra lo que se ve, y un teatro bajo la arena que desvela, destapa, por medio de desenmascaramientos aquello que se esconde por pudor, miedo, vergüenza. Y llegados a este punto, nos preguntamos: ¿Cuál es el instrumento cortante que procura la abscisión?

A lo largo de este trabajo hemos venido evocando una resonancia: García Lorca afirma que Rosita es su hija, y no solo su hija, sino su hija más querida. El amor juega entonces en esta obra un papel esencial desde su misma generación. La “paternidad” y el amor permiten a Lorca conocerla y, al hacerlo, desvelarla. El amor es, por tanto, la *conditio sine qua non*. Ya lo había manifestado en *El público* a través de su Director: “Me atreví a realizar un difícilísimo juego poético en espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes” (TC 320). Es el amor, entonces, quien proporciona la llave que abre las puertas de los misterios del ser; el amor como camino de conocimiento, tal y como conceptualiza María Zambrano, de quien el planteamiento lorquiano no es del todo ajeno:

[...] El amor es el agente de destrucción más poderoso, porque al descubrir la inanidad de su objeto, deja libre un vacío, una nada aterradora al principio de ser percibida. Es el abismo en que se hunde no sólo lo amado, sino la propia vida, la realidad misma del que ama. Es el amor el que descubre la realidad y la inanidad de las cosas, el que descubre el no-ser y aún la nada. El Dios creador creó al mundo de la nada por amor. Y todo el que lleva en sí una brizna de ese amor descubre algún día el vacío de las cosas y en ellas, porque toda cosa y todo ser que conocemos aspira a más de lo que realmente es. Y el que ama queda prendido en esta aspiración, en esta realidad no lograda, en esta entelequia aún no sida, y al amarla, la arrastra desde el no-ser a un género de realidad que parece total y que luego se oculta y aun se desvanece. [...] Eleva al oscuro ímpetu de la vida; esa avidez que es la vida en su fondo elemental, la lleva en el alma.

(<https://circulodepoesia.com/2019/06/maria-zambrano-y-el-amor/>)

En conclusión, *Doña Rosita la soltera* muestra una relación dialéctica que opone una “Rosa al aire libre” (la vida *mansa por fuera*) ilustrada en el poema del Tío y una “Rosa bajo la arena” (*requemada por dentro*) dibujada en el poema de Rosita. La síntesis entre ambas emerge en el Acto III con un monólogo que revela a una Rosita adulta, con voz propia y encarnada. Ese monólogo es posible a través de un acto de autoconciencia propiciado por una abscisión amorosa que realiza su creador, Federico García Lorca. Y así, García Lorca alumbra con Rosita, en su carne y sus huesos, a una rosa roja que ya no representa mocedad y sensualidad juvenil, sino herida, sangre, autenticidad y teatro de

verdad. Esta es la flor que nos ofrece Lorca "con franco ademán andaluz, esta rosa de pena y palabras: es la granadina Rosita la soltera" (Ibid.), una rosa muy viva, muy duradera bajo la arena.

APPENDIX



Autógrafo boceto *Doña Rosita la soltera*, 1924

Archivo Fundación Federico García Lorca

Centro Federico García Lorca Granada



Figurín de Manuel Fontanals para la representación de *Doña Rosita la soltera*. Barcelona
1935

Archivo Fundación Federico García Lorca

Centro Federico García Lorca. Granada



Figurín de Manuel Fontanals para la representación de *Doña Rosita la soltera*. Barcelona 1935

Archivo Fundación Federico García Lorca

Centro Federico García Lorca Granada



Dibujo de Emilio Grau Sala para el el cartel de la representación de *Doña Rosita la soltera* en Barcelona en 1935

Archivo Fundación Federico García Lorca

Centro Federico García Lorca Granada



Programa de mano *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. Diciembre 1935

Archivo Fundación Federico García Lorca

Centro Federico García Lorca. Granada



Recorte de prensa. Barcelona, diciembre 1935

Archivo Fundación Federico García Lorca

Centro Federico García Lorca. Granada

del
de
sita,
o el
de las

rnada
para
y Fe-
orca.

ejante, la ver-
lupel Guimerá
veía un inter-
estral. En Bar-
o que junto al
nare una inter-
ja alta con re-
lan alguna cosa
treno de *Dola*
rea y de la cri-
del *Buenos*
ederos Chapu-
cargados suce-
los venía en
las. El nombre
antas lucas ca-
ntor de *Yerme*
s Benó hasta el
escritores, ar-
que habían de-
miración milto-
quiere, donde
ta *Carbajal*, se
Nestor Quinto,
Flamenco, *El*
un silencio so-
nistro.
lución de don

irga representa
rapante que se
e lindezas y de
ella, arrogante,
vilo y que una
dros lindezas y
detamente in-
e espejo de ho-
a de usar una
buena persona.
loro y ha em-
estabilidad. Es

u interpreta el



Tipos y escenas de «Doña Rosita, la soltera, o el lenguaje de las Flores», la admirable obra de García Lorca, estrenada en Barcelona por la Compañía de Margarita Xirgu. Arriba: las tres manotas que cantan amores románticos; en el centro: el novio ha escrito desde Tucumán, diciendo que se cansa por poder; abajo: los tíos y el ama de Doña Rosita (Foto: Tassoni)

CRÓNICA



La ins...

Nada le falta a l...
de a Tucumán. ¡A...
se presentó abier...
nina el acto supi...

1909. Se han per...
tation velocidad d...
ita empresa a am...
en cuando a su nov...
un onajitos, para
El acto es oenbil...
se como el asfalto.
Economía Política
la primera comun...
duras), hasta las...
ser una silla en el p...
es cursi, hipocrita.
El drama de *E...*
otras climas ocual...
Es una mentira pi...

1911. El hijo de...
juenas ya, sigue a...
jento de que ya
juventud y la mod...
ajare. Es una uel...
El final es horri...
El tin jardinero se...
siles de argostia y
nente, aplastado,
pala. Una piedra
ráaga de aire he...

Puede reduearse
Puede reduearse al
expresión más una
perfección. No se
magnificamente in...
El, en verdad q...
na Fivras *Corri* lo
permeiosas actriz
Sigo y Amelia de
de *Ventura*
tada a la obra. P...
duce e intérprete

Recorte de prensa. Barcelona, diciembre 1935
Archivo Fundación Federico García Lorca
Centro Federico García Lorca. Granada

ENTREVISTA A LLUÍS PASQUAL

DONNA ROSITA NUBILE, TEATRO PICCOLO DE MILÁN (2010)

TERESA GELARDO-RODRÍGUEZ

Teresa: Lo primero que me llama la atención sobre tu interpretación personal y puesta en escena de *Donna Rosita nubile* son dos elementos: el uso del *flashback* y la presencia del *backstage*. En relación con el uso *flashback* haces algo, en mi opinión, brillante y sorprendente que es empezar con la escenificación de una parte del tercer acto. Esto significa que la obra comienza con una escena triste y no cómica como en el texto original. ¿Por qué decides hacer este cambio estructural? ¿qué hay detrás de esa revisión tan personal? En cuanto al *backstage*. En el texto, las acotaciones de los tres actos hacen referencia a un invernadero y a un jardín de fondo, que son invisibles a la vista del espectador. Sin embargo, en tu obra no hay un jardín que decore el fondo, sino que el escenario se viste con telones móviles y traslúcidos que transparentan las bambalinas y bastidores. ¿Qué expresas a través de la presencia del esqueleto del escenario? Me preguntaba: ¿sería una especie de “invernadero teatral”? ¿o quizá un teatro dentro del teatro?

Lluís: El uso del *flashback* nació de una cuestión meramente práctica que luego se convirtió en una razón poética y dramática. Como se dice en el mundo de la ópera para hacer *Traviata* se necesitarían tres sopranos: Una ligera/coloratura en el primer acto, una soprano lírica en el segundo y una soprano dramática en el tercero... Con *Doña Rosita* pasa un poco lo mismo. Lo primero que uno se pregunta con *Doña Rosita* es si lo va a hacer con tres o con una. La respuesta evidente es con una para no crear una distorsión en el público. Yo quería y tenía para el papel de Doña Rosita una actriz con un registro de tragedia porque el monólogo del tercer acto, al cual volveremos, es un monólogo enraizado en un registro trágico, de lo contrario se convierte no en dramático sino en melodramático y no adquiere la dimensión que pienso que debe tener. De hecho, la Xirgu, para quien Federico creemos que escribió el personaje era una actriz trágica. En

Europa hay muy pocas actrices capaces de tener una temperatura trágica. Eso no se aprende. Acostumbra a ser un don, como en el flamenco. En España sólo Núria Espert puede llegar a conseguir esa temperatura. Estamos hablando de arte de verdad, no de sucedáneos y Lorca requiere mucho, aunque se puedan hacer interpretaciones convincentes sin ese elemento. Pero yo partía del punto álgido al que tiene que llegar la actriz/personaje, que es, como ya he dicho, el monólogo del tercer acto. La actriz, como ha podido ver es Andrea Ionasson, alguien con ese don que, aunque no lo pareciera tenía en ese momento ya sesenta años. Eso obligaba a una mentira demasiado grande en los dos actos anteriores. Lo cual también le ocurre al ama y a la tía. Lo habitual es escoger actrices de mediana edad y en el primer acto rejuvenecerlas y en el tercero envejecerlas. Hay una parte, sin duda que la hacen las actrices con la actitud, con la voz, el aliento de la interpretación... como debía hacerlo Margarita Xirgu, pero en nuestros días esa convención teatral ha desaparecido para dejar paso a otra... Y en una obra sobre el paso del tiempo entre otros temas sigue siendo un elemento importante. En el cine se puede conseguir, por supuesto después de muchas horas de maquillaje e incluso un trabajo de post-producción. En el teatro es imposible y aunque se consiguiera aportaría un elemento de “virtuosismo convencional” que emborronaría la propia nitidez de la obra. El uso del *flashback* evitaba todos esos problemas y le daba credibilidad ya que la obra se convertía en un recuerdo a partir de un presente concreto. El trabajo de rejuvenecimiento de los personajes y las situaciones era sólo interior, innato e inherente al propio recuerdo, sin forzaturas y por lo tanto creíble. Por otra parte, el “tiempo” de la obra y de sus escenas, aunque exijan el “tiempo” de la situación dramática correspondiente a cada escena es,

conscientemente o no en la escritura de Federico, un tiempo poético, en cierto modo elástico. Recordemos que el tercer acto empieza en un tiempo inconcreto: “la repetición de las seis”.

En cuanto al *backstage* corresponde a una decisión dramaturgica, que por supuesto había que traducir estéticamente. El decorado era “transparente” en relación con la idea de recuerdo en la que se desarrollaba toda la obra y también en esa cajita de tul en la se mueve la mariposa *Doña Rosita*...

Hay una segunda razón: Lorca intentaba encontrar una forma teatral para cada contenido. Esa es parte de su revolución y de su innovación en su momento. Pero esa forma nueva ha envejecido. La “forma” de *Doña Rosita* es una forma que no corresponde a nuestros días. No es un reflejo de una realidad mostrado a través de una convención que el espectador poseía en ese momento sino una realidad que, aunque llena de sentimientos vivos, y en algún momento eternos, era y es una realidad teatral. Por eso no estaban en la recreación de un jardín, aunque las paredes eran más livianas que las de un invernadero, sino que no dejaban de ser personajes de teatro aumentado los impulsos poéticos que la teatralización de una realidad permite.

Teresa: Sobre el origen de tu puesta en escena, ¿fue *Donna Rosita nubile* un encargo o fue decisión tuya montar esta obra? Si es así, ¿por qué decides subir a las tablas esta obra de García Lorca? ¿qué viste en Rosita?

Lluís: El Piccolo Teatro me pidió un espectáculo y si podía ser un Lorca, pero sobre todo que tuviera en cuenta que Andrea Ionasson tenía ganas de trabajar conmigo. Desde hacía

tiempo tenía ganas de montar *Doña Rosita la soltera* y como tenía la actriz (para mí lo fundamental y el motor para hacer una obra son siempre los actores) decidí finalmente montarla.

Teresa: En relación con el jardín, vi una representación televisiva de *Donna Rosita nubile* producida por la RAI en el año 1965 en la que el jardín ocupa el centro de la casa, es transitable y los personajes actúan en medio de espacios repletos de plantas y flores. He de confesar que me invadió una sensación extraña, de pudor incluso. En la representación del Piccolo Teatro no hay jardín a la vista, ni vegetaciones sugeridas, con la excepción de la rosa roja cortada que lleva Rosita en un momento de la obra. ¿Por qué prescindes de la visualización del jardín? ¿es el jardín un espacio simbólico y poético?

Pasqual: Por supuesto el jardín es un espacio simbólico a partir de la metáfora de la *rosa mutabile*, un espacio donde la vida de las flores, hermosas, se mustian, (es más exacto el término francés: “fané”, como le ocurre a Doña Rosita...Conozco la grabación de la RAI. Algo fuera de sitio o más bien muy italiano. El jardín granadino es siempre un “carmen”, menos aparatoso que el jardín italiano (que nunca se mezcla con la huerta) y más primitivo, aunque a mi me parece el jardín más sofisticado que existe. Un “carmen” es un mundo en sí. Esa atmósfera es imposible de reproducir en una escenografía. En la *Doña Rosita* que montó Lavelli con Núria Espert el “contenedor” era un invernadero muy bien hecho, pero para mí de unas proporciones exageradas. El “carmen” tiene siempre una medida humana. La substitución por la estructura, esqueleto del teatro creo haberlo explicado en la respuesta anterior.

Teresa: Una de las conexiones frecuentes que hacen algunos investigadores de la obra es la relación entre *Doña Rosita la soltera* y *El jardín de los cerezos* (no he tenido oportunidad de ver la representación que hiciste de *L'hort del cirerers* para el Lliure). ¿Cuál es tu opinión a este respecto? ¿defenderías que García Lorca evoca ecos de Chéjov? Hay autores que ven también ecos de Maeterlinck, ¿crees que estos reflejos están en la obra o, por el contrario, piensas que García Lorca crea una obra genuina, despojada de referencias intertextuales?

Lluís: Que Lorca había leído Chéjov parece indudable. No sabemos si su teatro, aunque sus cuentos sin duda. Y también a Maeterlinck. Estaba en su biblioteca y me lo había dicho su hermana. Sin embargo, no creo que haya mucha relación con “El jardín de los cerezos”, excepto el hecho de que al final, a causa de las deudas contraídas, en este caso por el tío, deban vender la propiedad. Pero eso en Chéjov corresponde a un movimiento de cambio de modelo de sociedad que no se corresponde con el momento histórico en la España de Lorca y mucho menos en Andalucía. Por otra parte, Liuba es una mujer casada que perdió al marido (no está claro cómo), que tuvo un hijo y a quien espera un amante en París de quien recibe telegramas requiriendo su presencia... Y el huerto de los cerezos (aunque en España se ha traducido siempre por “jardín”, equivocadamente a mi parecer) no tienen el mismo componente simbólico.

Teresa: La puesta en escena de la obra me llamó poderosísimamente la atención. Había interiorizado tanto la presencia y el protagonismo de la cursilería en la obra que no podía imaginar una puesta en escena como la que propones: contemporánea y minimalista. Y, sin embargo, a pesar de la nitidez y simpleza de vestidos y decorado, el mensaje permanece, expresas lo mismo que el autor, con la misma fuerza poética y sin el peso del recargamiento. Me gustaría preguntarte por tu interpretación de la cursilería en la obra.

Lluís: Aunque Lorca afirme a través de uno de sus personajes que “lo cursi también es bonito” y aunque hay una parte que podemos llamar “cursi” que él le otorgaba a la situación en general del propio tema de la obra, la “cursilería”, por llamarla de algún modo, está tratada de una manera cómica en las tres solteras y su madre, con un tratamiento cómico y con un contrapeso de lenguaje y de comportamiento en las Ayolas. Y aunque a Federico le pudiera, de algún modo hacer sonreír acaba construyendo una tragedia que es su modo profundo de concebir el amor. Sin querer entrar en sus propias historias de amor, que raramente vivía de una manera alegre, y que nos llevaría muy lejos, sin embargo, pienso que es algo fundamental en el tratamiento de las relaciones de amor y pasión en sus obras. Le pasaba algo parecido a Chéjov, quien afirmaba por escrito y parece que de palabra que él escribía vodeviles (es el caso del *Jardín de los Cerezos* especialmente) aunque después su capacidad poética y simbólica prevalecía sobre sus propios principios... En F.G.L. Ocurre lo mismo. No hay más que pensar en *La Casa de Bernarda Alba*, de quien nos dice en su subtítulo que es un “reportaje fotográfico” y de quien afirmó en una carta que, “estaba escribiendo un drama que no tendría ni una gota de poesía”, un luego nos encontramos con un texto que queriendo ser profundamente realista, al mismo tiempo posee una gran temperatura poética.

Teresa: La música tiene una resonancia extraordinaria en tu puesta en escena. Tengo entendido, según apunta Antonina Rodrigo en uno de sus trabajos, que el propio Federico escribió la música para DR. Me pregunto si Josep María Arrizabalaga la compone él mismo para la obra o recoge las composiciones de García Lorca.

Lluís: Ciertamente la música es muy importante siempre en Federico y muy difícil de encajar porque el lenguaje hablado de Lorca posee siempre su propia música. En *Doña Rosita* está perfectamente indicada y acotada y él compuso la música para el estreno. No se conserva toda pero sí una parte, incluida, si no recuerdo mal, en una de las muchas ediciones de sus obras (creo en la de Aguilar de tres volúmenes). De todas maneras, ni a mí ni a Josep María Arrizabalaga, el músico con el trabajé muchos años y en muchos espectáculos no nos pareció muy buena ni inspirada. Lo mismo pasó en la edición que dirigió Jorge Lavelli cuya música compuso Antón García Abril. Arrizabalaga, que era un gran músico prefirió componerla de nuevo.

Teresa: En relación con los archivos, en el Centro Federico García Lorca en Granada encontré materiales valiosísimos como los borradores de una proyectada *Doña Rosita* entre los años 1922-1924 y una serie de dibujos de esos años de solteras encerradas (con jardín de fondo). No obstante, hay mucho menos material de esta obra que de otras, por ejemplo, de *Yerma*, de hecho, no hay indicios del paradero del manuscrito original. Para la preparación del texto y de tu puesta escena, ¿necesitaste hacer trabajo archivístico? Si fue así, ¿encontraste materiales que te sirvieron de inspiración para tu propia creación?

Lluís: Por supuesto son materiales que conozco y que había visto en la Fundación, en Madrid, antes que esos materiales se trasladaran a Granada. De todos modos, en mi proceso habitual de trabajo hago un trabajo más “intelectual” o de información. En el caso de Lorca: materiales, cartas, dibujos, declaraciones, críticas y comentarios de la época que me sirven de base... y que después una vez empezado el proceso de ensayos olvido y me quedo con lo que me ha impregnado de eso...porque entre ese trabajo y el teatro hay tanta diferencia como entre una receta de cocina escrita y el hecho de cocinar.

Se impone siempre la realidad del ensayo, el proceso del actor etc etc (eso también es otro tema) De todos modos con ciertos materiales de Lorca, sobre todo declaraciones o cartas hay que tener mucho cuidado porque Federico, lo digo, como sabes, desde una profunda admiración y un gran amor, era muy mentiroso, o como decía su hermana Isabel para no utilizar esa palabra “muy fantasioso”. A veces no hay una línea muy clara entre sus deseos y lo que después llevaba a cabo (¡o no!)

Teresa: Las primeras obras de Federico García Lorca que representas son las denominadas “obras difíciles” u “obras imposibles”: *El público* y *Comedia sin título*. He podido ver ambas; el final de la segunda es apoteósico. En mi tesis defiende que *Doña Rosita la soltera* participa de elementos nucleares de este teatro imposible. Quería preguntarte si crees que hay conexiones entre *Doña Rosita* y el denominado teatro imposible. ¿Qué es lo que más te llegó de esta obra, aparentemente sencilla, y tan compleja a la vez?

Lluís: Es cierto que yo empecé por sus textos más difíciles o crípticos (pienso que no imposibles) Las grabaciones de ambas obras son muy malas, especialmente la de *El Público*. Se pueden extraer muy pocas consecuencias o muy equivocadas a partir de esos visionados. Así es el teatro... Siempre hace más justicia (aunque también poca) una buena foto, que es un instante robado que una filmación... Lorca es, en el fondo, como Picasso, siempre igual y siempre distinto. Todo surge “de la misma herida”. Desde el principio hasta el final de su obra. Las mismas obsesiones, imágenes muy parecidas. A mis esos textos me parecían más abordables, sin duda por mi momento vital y estético que su teatro anterior. Tardé muchos años en enfrentarme a *Bernarda Alba* o a *Doña Rosita*. Digamos que para explicarlo de una manera muy muy esquemática, en un cierto momento de su vida él expresa sus propios sentimientos a través de un personaje femenino por muchos motivos, entre otros, y cito muy pocos, porque el sentimiento trágico se expresa, incluso en la tragedia griega, generalmente a través de la mujer,

telúricamente enraizada en la tierra, y también porque en ese momento en España, había muchas mejores actrices que actores y él encontró su “médium” teatral en una actriz concreta: Margarita Xirgu. A partir de un momento básicamente en *El Público* y en *Comedia sin título*, a través del personaje del Autor o el Director ya no utiliza el filtro femenino y se pone él mismo como materia escénica encima de las tablas. Él pasa a ser la víctima del sacrificio encima del altar del Teatro...

No sé si puedo contestar con precisión a tu segunda pregunta. Creo que el tema del paso del tiempo paralelo al del amor conservado y alimentado a través o a pesar incluso del autoengaño.

Teresa: El tema del tiempo, la fugacidad del tiempo y la tragedia de la vida no vivida son temas relevantes en esta obra. Sin embargo, cuando releo y escribo sobre *Doña Rosita* no veo tan claro la progresión *in decrescendo* que defienden algunos autores: Acto I y Acto II: vitalidad juvenil, felicidad, vida; frente al Acto III: vida vieja, tristeza, muerte. Creo que sería, más bien al contrario, en el Acto III se concentran los diálogos más profundos y el destape y encarnación de Rosita. Quizá esta sea una opinión demasiado subjetiva, pero me encantaría preguntarte por tu interpretación. Con el tercer acto, ¿crees que la vida de Doña Rosita se va apagando o, por el contrario, va transformándose en otra cosa, en otra rosa (como dice en el *Diván*)?

Luís: Federico tiene una concepción trágica del amor. En su ADN probablemente, y sin duda influía en la mayoría de sus relaciones conocidas. No hay más que leer su interpretación de lo que es el amor a partir de como lo define en *El sueño de una noche de verano* en *Comedia sin título*. Como un personaje de Chéjov, además, parece que casi siempre se enamoraba de la persona equivocada. Excepto, probablemente al final con Juan Martínez de Lucas, el joven a quien él llama “ese rubio de Albacete” y a quien yo creo que van dirigidos los llamados “Sonetos del amor oscuro”. Aunque eso es una suposición porque el material, (cartas dibujos, poemas...) que poseía Juan y que dejó a su

familia cuando murió aún siguen dentro de una caja sin publicar. Y tampoco sabemos como hubiera terminado esa historia...

Espero que quede claro que estoy hablando de amor y no de sexo, que Federico parece ya claro que vivió con plenitud, tal vez teñido de culpabilidad en algunos momentos (pocos, pienso), pero eso es algo que, aunque esté lleno de indicios y testimonios, nunca sabremos con certeza. Rosita, para mí, es la transformación del amor vital en el amor esperanzado, aunque esté contemplado desde la tragedia. ¿Y aquí entramos en el verdadero tema de la obra: la esperanza? La esperanza da nombre a un sentimiento del ser humano, un anhelo incontrolable que aparece y desaparece sólo. Sin que nosotros podamos controlarlo. De la esperanza como último recurso del ser humano habla vacada vez más la filosofía contemporánea: Esa es la condición trágica del ser humano, devorado por la esperanza “Todas las noches me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta”, dice Doña Rosita para poco más tarde afirmar “...pero la esperanza me persigue, me ronda, me muerde, como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez”.

Creo que si sólo hubiera sobrevivido a la obra de Federico el monólogo del tercer acto de Doña Rosita nos enseñaría a Federico entero. De todos los textos de sus personajes creo que es en el que se escucha más claramente a Federico a través de un personaje que casi olvida cuando al final le hace decir, cómo si lo dijera a él mismo, que me suena a lo que se llama el “metateatro” “¿Pero porque estoy yo hablando todo esto?” Ahí ya no es Doña Rosita. Es su claro destino el que habla. Ese que hace que la muerte esté tan presente en su obra. Ese que hace que, en pleno momento de alegría, con sus amigos tocando el

piano, se quedara ausente por unos segundos y sin poderlo evitar se le escuchaba decir: “Ay, ¡qué dolor!”, sin retórica, para sí mismo. Suspiro de la desesperanza, que lleva al no existir, a la muerte, a ese dolor que oprime y ahoga. Pero la esperanza surge, no se sabe de dónde, aunque evidentemente de dentro de nosotros mismos y nos engaña porque deseamos ser engañados para construirnos una verdad que nos devuelva a la vida... Ese monólogo es el pilar de *Doña Rosita*, desde donde hay que empezar a pensarla porque es el pico más alto que tiene que escalar y descender la actriz y desde donde Lorca nos habla profunda e íntimamente: Por unos segundos es su Segismundo y su Hamlet. Es un tema largo y para desarrollarlo necesitaría un tiempo que no tengo y que de verdad sólo se puede contar en el escenario, haciéndolo, encarnando esas palabras.

Teresa: Es llamativo que muchos de los últimos escritos de Lorca como *Doña Rosita la soltera*, *Los sueños de mi prima Aurelia*, el *Diván del Tamarit* parecen hacer regresión a sus propias memorias y recuerdos de su infancia en Granada. ¿Crees que ha sido esto algo importante en tu interpretación de la obra?

Lluís: Sin duda, pero yo no lo entiendo como una regresión sino como un acto de madurez vital y literaria. En realidad “el niño Federico” no lo llegó a perder nunca. Y en su infancia se convive con todos los “inputs” que marcarán una gran parte de su personalidad. La otra...venía con sus genes. Como siempre me/se preguntan ¿Qué hubiera escrito Lorca si hubiera seguido vivo? Yo, además de compartir que es una pregunta retórica, sin ninguna respuesta afortunadamente, pienso que, si no supiéramos

las circunstancias, pero sobre todo la edad a la que murió Lorca, pensaríamos que es un Corpus Literario Completo, un complejo literario hecho a través del tiempo por alguien que vivió lo que llamamos “una vida entera”. En este caso concentrada, si nos ponemos un poco egipcios, porque su existencia, tal vez prevista para una duración de un cruce estrellas fugaces, no podía y no debía durar más. Fuera el que fuera el terrible instrumento que debía acabar con ella.

Tal vez por eso Federico, pienso, apenas abandonada la adolescencia, empezó a añorar el paraíso de su infancia, lo que les ocurre prácticamente a todos los grandes poetas, aunque entre los que han vivido muchos más años es algo que empieza mucho más tarde. El tuvo que vivir la vida a veces a saltos porque sólo tenía 38 años... Pero justamente ese también es otro tema, aunque tenga su importancia en ese monólogo y por lo tanto en el clima de la obra entera. Naturalmente ésa es mi visión, que no tienes porque compartir. Hay tantas maneras de leer y hacer teatro como distintos somos entre nosotros, también profesionalmente.

Teresa: Y para concluir perdona que te haga una pregunta quizá muy abierta pero que están llenando páginas de mi trabajo. En Rosita veo un proceso de *deshojamiento* progresivo hasta un final en el que este personaje va adquiriendo una voz y un rostro propios. Las tres mujeres abandonan el Carmen para ir a una casa presidida por una higuera y esto me hace reflexionar. ¿tiene ese acto final del abandono de la casa una resonancia especial en tu propuesta de *Doña Rosita*? ¿consideras algún matiz que sea importante?

Lluís: Bueno...objetivamente podríamos decir que han vivido las tres, incluida el ama (“no es que me quiera meter, es que estoy metida...” segundo acto) en otra realidad y

ahora tienen que poner los pies en la tierra y vivir según el dinero que les queda... que es poco... Eso le permite desarrollar el tema de la partida en el tercer acto y ese es, tal vez, el único punto de contacto con Chéjov (en sus cuartos actos los personajes todos, o algunos, parten hacia otros destinos...) Aquí también. La frase más conmovedora de la tía en este tercer acto: “yo sí lo oiré” refiriéndose al ruido de la puerta que suena entre cajas porque ella ya sólo podrá vivir de recuerdos lejos de una casa donde se ha dicho “como que no hay nada más vivo que un recuerdo...llegan a hacernos la vida imposible” es lo que cierra la obra. Las situaciones teatrales de “partidas” son un de un efecto tan seguro como los juicios en las películas americanas...o más porque esos actores/personajes realmente se van físicamente. El espectador no los volverá a ver y eso produce una enorme verdad escénica, es decir teatral que comparten actores y espectadores. Nada más cierto que el hecho de que van a cambiar de vida y que se va a terminar la ficción del teatro. Al mismo tiempo.

La higuera es un árbol pobre, relativamente salvaje, y, sobre todo, ¡maldito!

BIBLIOGRAPHY

Ediciones de obras y otras fuentes documentales Federico García Lorca (ordenadas cronológicamente):

- . *Obras completas*, editadas por Guillermo de Torre. Buenos Aires: Losada, 1938.
- . *Three tragedies: Blood wedding, Yerma, Bernarda Alba*. In the authorized translations of Richard L. O'Connell and James Graham-Luján; with an introduction by the poet's brother, Francisco García Lorca. New York: New Directions, 1947.
- . *Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas*, editado por Enrique Martínez López. Granada: Miguel Sánchez, 1971.
- . *A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca*, editado por Alice Pollin. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- . *Conferencias I y II*, editadas por Christopher Maurer. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- . *Teatro inconcluso: fragmentos y proyectos inacabados*, editado por Marie Laffranque. Granada: Universidad de Granada, 1987.
- . *Diván del Tamarit. Seis Poemas Gallegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, editado por Andrew Anderson. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- . *Charla sobre teatro*. Edición facsímil que publica la Casa-Museo Federico García Lorca en homenaje a Margarita Xirgu. Fuente Vaqueros, 1989.

- . *Obras completas*, editadas por Miguel García Posada. Madrid: Akal, 1989.
- . *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, editado por Mario Hernández.
Madrid: Tabapress, Fundación Federico García Lorca, 1990.
- . *Prosa inédita de juventud*, editada por Christopher Maurer. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Así que pasen cinco años: leyenda del tiempo*, editado por Margarita Ucelay. Madrid:
Cátedra, 1995.
- . *Teatro inédito de juventud*, editado por Andrés Soria Olmedo. Madrid: Cátedra, 1996.
- . *Obras completas*, editadas por Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg,
1996.
- . *Epistolario completo*, editado por Christopher Maurer y Andrew A. Anderson.
Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Sonetos*, editados por la Huerta San Vicente. Casa Museo Federico García Lorca.
Granada: Comares, 1997.
- . *Títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, editado por
Annabela Cardinali y Christian de Paepe. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Poesía inédita de juventud*, editado por Christian de Paepe. Madrid: Cátedra, 2002.
- . *En el jardín de las toronjas de luna. Antología poética (1918-1935)*, editado por
Andrés Soria Olmedo. Granada: Renacimiento, 2008.
- . *Cartas de Vicenta Lorca a su hijo Federico*, editadas por Víctor Fernández.
Barcelona: RBA, 2008.
- . *Querido Salvador, Querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*, editado por Víctor
Fernández y Rafael Santos Torroella. Barcelona: Elba, 2013. Print.

- . *Poeta en Nueva York*, editado por Andrew Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
- . *Poeta en Nueva York*, editado por María Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 2017.
- . *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas*, editado por Rafael Inglada, Víctor Fernández. Madrid: Malpaso, 2017.
- . *Comedia sin título (seguida de El sueño de la vida de Alberto Conejero)*, editada por Emilio Peral Vega. Madrid: Cátedra, 2017.
- . *Diván del Tamarit*, editado por Pepa Merlo. Madrid: Cátedra, 2018.
- . *Federico García Lorca. Obras Completas I (Prosa y poesía)*, editada por Andrés Soria Olmedo. Madrid: Biblioteca Castro, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2019.
- . *Federico García Lorca. Obras completas, II (Teatro)*, editadas por Andrés Soria Olmedo Biblioteca Castro, 2021.
- . *Federico García Lorca. De viva voz. Conferencias y alocuciones*, editado por Víctor Fernández y Jesús Ortega. Barcelona: Debolsillo, 2021.

Algunas ediciones de: *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores. Poema granadino del novecientos con escenas de canto y baile.*

---. *Donna Rosita nubile*, trad. Albertina Baldo. Intro de Oreste Macrì. Modena: Guada, 1943.

---. Edita José Monleón. Madrid: Centro Dramático Nacional, 1981.

---. Edita Luis Martínez Cuitiño. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

---. Edita Pedro Provencio Chumillas. Madrid: Biblioteca Hermes, 2001.

---. Edita Agustín Muñoz-Alonso López. Madrid: Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 2001.

---. *Doña Rosita the Spinster*, edited and translated by Gwynne Edwards. Rayleigh: Methuen Drama/Black Publishers, 2008.

---. Edita Mario Hernández. Madrid: Alianza, 2013.

---. Edita García Posada. *Teatro completo*. Vol. IV. Penguin: Madrid, 2015.

- Acosta, José María de. *Las eternas mironas: (la novela de la solterona)*. Madrid: Renacimiento, 1926.
- Aguado, Ana y Dolores Ramos. “La modernidad que viene. Mujeres, vida cotidiana y espacios de ocio en los años veinte y treinta”. *Arenal* 14.2 (2007) 265-289.
- Agudado, Ana. “Historia del género y ciudadanía en la sociedad española contemporánea”. *Ayer* 49 (2003): 293-304.
- Aguilera Sastre, Juan, ed. *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002.
- . “Entre dos exilios: Rivas Cherif y García Lorca”. *Archivum* 63 (2013): 7-58.
- Aguirre, Isadora. *Mi primo Federico*. Santiago de Chile, 1984,
<https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-010-002-002/>
- Agustí, Ignasi. *Ganas de hablar*. Barcelona: Planeta, 1974.
- Alarcón, Pedro Antonio. *La mujer granadina en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones 19, 2020.
- Alas Clarín, Leopoldo. *La Regenta*. Madrid: Librería de Fernando, 1900,
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b3309030&view=1up&seq=9&skin=20>
 21
- Alcott, Louisa May. *Alternative Alcott*, editado por Elaine Showalter. New Brunswick: Rutgers University Press. 1997.
- Aldunate Phillips, Arturo. *Federico García Lorca a través de Margarita Xirgu: ensayo leído en la Universidad de Chile, 1937*. Santiago de Chile: Nacimiento, 1937.

- Allen, Rupert. *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca: Perlimplín, Yerma, Blood Wedding*. Austin: University of Texas, 1974.
- Alonso Cortés, Narciso, ed. “Cantares populares de Castilla”. *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais* 32. 82 (1914): 305-427.
- Alonso Fernández, Ana María. “Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín: el universo lorquiano del erotismo a la tragedia”. *Notas hispánicas* 5 (2019): 29-45.
- Alonso Valero, Encarna. *La tragedia del nacimiento: el teatro de Federico García Lorca*. Granada: Editorial Atrio, 2008.
- Álvarez Curiel, Francisco. *Cancionero popular andaluz*. Málaga: Arguval, 1991.
- Álvarez de Miranda, Ángel. *La metáfora y el mito: intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- Álvarez-Novoa, Carlos. *La ficción contada desde un escenario puede reflejar la realidad más profunda. Textos dramáticos y escritos sobre teatro de Carlos Álvarez-Novoa*, Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España, 2017.
- Anderson, Andrew A. “El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida: tres dramas expresionistas de García Lorca”. Editado por Dru Dougherty, María Francisca Vilches de Frutos. *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC. Fundación Federico García Lorca, 1992: 215-226.

- . "More Sources for García Lorca's *Doña Rosita la soltera*". *The Discerning Eye: Studies Presented to Robert Pring-Mill*, editado por Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth & Colin Thompson. Wales: Dolphin Book, 1994: 149-164.
- . "Las relaciones familiares y el compás del vals: Dos facetas desapercibidas de *Doña Rosita la soltera*", *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, editado por Cristóbal Cuevas García, Enrique Baena. Málaga: Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1995: 199-215.
- . "Federico García Lorca", *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- . "Approaching Lorca's *Viaje a la luna*: Structural Patterns, Symbolic Concatenation, and *El público*". *Hispanic Review* 85.1 (2017): 1-21.
- . "Celebration and ambivalence in Lorca's "Oda a Salvador Dalí": Apollo and Dionysus, Noucentisme and Cadaqués, and the rose". *Romance Quarterly* 69.1 (2022): 16-28.
- Anderson, Reed. *Federico García Lorca*. London: Macmillan Education, 1984.
- Andura, Fernanda; Eizaguirre, Ana. *Federico García Lorca y su teatro*. Madrid: Teatro Español, 1985.
- Apetrei, Sarah. "Masculine virgins: Celibacy and gender in Late Stuart London". *Religion and Women in Britain, c.1660-1760*, editado por Apetrei, Sarah y Smith, Hannah. London: Routledge, 2016: 41-60.
- Arango, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos, 1995.

- Arenal, Concepción. *La mujer del porvenir* (1869). Madrid: Librería de Fernando Fé, 1884,
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044014356406&view=1up&seq=133&skin=2021&q1=hábito>
- . *Obras Completas*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1898.
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015004890920&view=1up&seq=489&skin=2021&q1=porvenir>
- . *La emancipación de la mujer en España*. Madrid: Júcar, 1974.
- Aresti, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Guipúzcoa: Editorial de la Universidad del País Vasco, 2001.
- Arniches, Carlos. *La señorita de Trevélez*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Astur, Eugenia. *Memorias de una solterona*. Madrid: El Mensajero Seráfico, 1919.
- Aub, Max. *Manual de historia de la literatura española*. II. México: Pormaca, 1966.
- . *Los Muertos*. México: J. Mortiz, 1971.
- Auclair, Marcelle. *Vida y muerte de García Lorca*. Madrid: ERA, 1972.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The representation of reality in western literature*. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- Austen, Jane. *The complete works of Jane Austen in One Volume: Sense and Sensibility, Pride and Prejudice, Mansfield Park, Emma, Northanger Abbey, Persuasion, Lady Susan, The Watson's, Sandition, Juvenilia*. Vancouver: Engage Books, 2015.
- Austin, David. *The Rose*. Garden Art Press, 2008.

- Babín, María Teresa. *El mundo poético de Federico Garcia Lorca*. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1954.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultural Económica, 2000.
- Badenes, José Ignacio. "This is my body which be given up for you: Federico García Lorca's *Amor de Don Perlimplín* and the Auto sacramental tradition". *Hispania* 92.4 (2009): 688-95.
- Ballarín Domingo, Pilar. "La educación de la mujer española en el siglo XIX". *Historia de la educación: Revista interuniversitaria* 8 (1989): 245-260.
- Bataille, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003.
- Bauer, Carlos. "Introduction". *The Public and Play Without a Title: two posthumous plays*. New York: New Direction, 1983: 11-20.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs de mal*. Paris: Les éditions de Crès et cie, 1925,
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89007708803&view=1up&seq=12&skin=2021&q1=serre>
- Beer, Patricia. *Reader, I Married Him: A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell and George Eliot* (1974). New York: Palgrave McMillan, 1974.
- Belamich, André. *Lorca*. Paris: Gallimard, 1962.
- Benavente, Jacinto. *La fuerza bruta: Lo cursi*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.

- Beruete, Santiago. *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*. Madrid: Turner Publicaciones, 2016.
- Blanco, Alda. "A las mujeres de España: Los ensayos feministas de María Martínez Sierra". *DUODA Revista d'Estudis Feministes* 10 (1996): 73-86.
- Blanco-Amor, Eduardo. *En soledad amena*. Buenos Aires: Emecé, 1942.
- . *Artigos en "La Nación": 1929-1936*. Vigo: Editorial Galaxia, 2004.
- Blecua, José Manuel. *Las flores en la poesía española*. Madrid: Editorial Hispánica, 1944.
- Bloom, Amy M. *The Botanical Vernacular in the English Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Blum, Bilha. "¡Silencio, he dicho! Space, Language, and Characterization as Agents of Social Protest in Lorca's Rural Tragedies". *Modern drama* 48.1 (2005): 71-86.
- . *Lorca, crónica de una pasión literaria*. Madrid: Verbum, 2019.
- Bobes Naves, Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.
- . "El diálogo dramático en *Yerma*. Acotaciones. *Revista de Investigación Teatral* II. 1 (1998): 23-41.
- Bobes Naves, Jovita. "Tiempo y espacio en algunas obras dramáticas de García Lorca". *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 44-45. 1 (1994-1995): 41-84.
- Bohigas, Francisca. *Hogar*, Madrid: Gráficas Reunidas, 1941.
- . *¿Qué profesión elegir? Guía de profesiones femeninas*. Madrid: Mayfe, 1947.

- Boitard, Pierre. *Manuel complet de L'Amateur de Roses, leur Monographie, leur Histoire et leur Culture*, Pierre Boitard, 1836,
<https://archive.org/details/ManuelCompletDeLAmateurDeRosesM.Boitard1836>
- Brakel, Arthur. "Doña Rosita la soltera: Metatheater Under Wraps". *Neophilologus; An International Journal of Modern and Mediaeval Language and Literature* 95.2 (2011): 207-20.
- Bolick, Kate. *Spinster. Make a Life on One's Own*. New York: Crown Publishers, 2015.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética (hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)*. Madrid: Gredos, 1952.
- Braswell, Suzanne. "Mallarmé, Huysmans, and the Poetics of Hothouse Blooms". *French Forum* 38. 1/2 (2013): 69-87.
- Bréton, André. "Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista". *Manifestos del surrealismo*. Madrid: Visor, 2009.
- Brickell, Christopher, ed. *Enciclopedia de plantas y flores. The Royal Horticultural Society*: Barcelona: Grijalbo, 2017.
- Buero Vallejo, Antonio. *García Lorca ante el esperpento* (Discurso en la Real Academia de la Lengua Española). Madrid: Ediciones Castilla, 1972.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
- Bürger, Peter. *Theory Of the Avant-Garde (Theory and History of Literature)*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1984.
- Burgos, Carmen de. *La mujer moderna y sus derechos*. Valencia: Sempere. 1927.

Byrd, Suzanne Wade. *García Lorca: "La Barraca" and the Spanish national theater.*

New York: Abra Ediciones, 1975.

Caamaño Alegre, Beatriz. "Federico García Lorca y María Blanchard: "Dos almas gemelas" *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura* 27. 2 (2012):

146-157.

Camino, Alejandro, y Darina Martykánová. "La soltería virtuosa: dignidad, utilidad y el discurso sobre el celibato femenino en la España contemporánea (1820-1950)".

Historia Contemporánea 66 (2021): 337-369.

Campmas, Aude. "Les invasions barbares dans *La Curée*". *French Studies Bulletin* 125

(2012): 68-71.

Camprodón, Francisco. *Flor de un día*. 1890,

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b3631100&view=1up&seq=23&skin=2021&q1>

=anciano

Cano, José Luis. *García Lorca. Biografía ilustrada*. Barcelona: Destino, 1962.

Cantarella, Eva. *La mujer romana*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de

Compostela, 1991.

Cao, Antonio. *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*. London:

Tamesis Books, 1984.

Capel, Rosa María, *El sufragio femenino en la Segunda República española*. Madrid:

Dirección General de la Mujer, 1992.

---. *Mujer y trabajo en el siglo XX*. Madrid: Arco libros, 1999.

- Carballo Picazo, Alfredo. "La letrilla 'aprended, flores, en mí,' de Góngora". *Revista de Filología Española* XLVI. 3/4 (1963): 401-420.
- Carnés, Luisa. *Tea rooms. Mujeres obreras*. Madrid: Hoja de Lata, 2019.
- Carreira, Antonio. *Flores y jardines en la poesía del Siglo de Oro*. Santa María de Cayón: Esles de Cayón, 2013.
- Carreras, Alberto y Xavier Tafunell, eds. *Estadísticas históricas de España Siglos XIX-XX Volumen I*,
https://www.fbbva.es/wp-content/uploads/2017/05/dat/DE_2006_estadisticas_historicas.pdf
- Carroll, Rachel. *Rereading Heterosexuality. Feminism, Queer Theory and Contemporary Fiction*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2012.
- Casona, Alejandro. *La casa de los siete balcones; comedia en tres actos*. Madrid: Alfil, 1966.
- Castillo Lancha, Marta. *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática. (1920-1960)*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2008.
- Cate-Arries, Francie. "The Discourse of Desire in the Language of Flowers: Lorca, Freud, and *Doña Rosita*". *South Atlantic Review* 57.1 (1992): 53-68.
- Cavanaugh, Cecilia. *Lorca's Drawings and Poems. Forming the Eye of the Reader*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1995.
- Cernuda, Luis; Brines, Francisco. *Ocnos*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2002.
- Chao, Ramón. *La pasión de la Bella Otero*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

Checa Puerta, Julio. "El (re)estreno de *Doña Rosita, la soltera*".

https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/monografico/el_reestreno_de_dona_rosita/pagina1.html

Chicharro, Antonio y Antonio Sánchez Trigueros, eds. *La verdad de las máscaras.*

Teatro y vanguardia en Federico García Lorca. Granada: Alhulia, 2005.

Chillón Plaza, José Luis. *Escenografía y artes plásticas: El teatro de Federico García*

Lorca y su puesta en escena, 1920-1935. Granada: Fundación Caja de Granada, 1998.

Cixous, Hélène; Cohen, Keith; Cohen, Paula. "The Laugh of the Medusa". *Signs* 1.4

(1976): 875-893.

Clark, Timothy. *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism.* New

Haven: Yale University Press, 1999.

Clemente Estupiñán, Ignacio. *Rosa García Ascot y la Generación del 27.* Santa Cruz de

Tenerife: Idea, 2018.

Cohen, Ron. "*Doña Rosita: while she waits*". *WWD* 140.59 (1980): 32.

Conill, Jesús. *El poder de la mentira: Nietzsche y la política de la transvaloración.*

Madrid: Tecnos, 1997.

Coontz, Stephanie. *Marriage, a History: from Obedience to Intimacy, or How Love*

Conquered Marriage. New York: Viking, 2005.

Correa, Amelina. "El poema 'Elegía': Una reinterpretación lorquiana de los prototipos

femeninos de fin de siglo". *The Bulletin of Hispanic Studies* 78.1 (2001): 47-56.

Cortina, Adela. *Crítica y utopía: la Escuela de Francfort.* Madrid: Cincel, 1985.

- Cullen, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- Custodio, Álvaro. "Con los hermanos del poeta asesinado hace cuarenta años: Recuerdo de Federico García Lorca". *Tiempo de historia* II.23: 40-57 (1976).
- Dalí, Salvado. Dalí. *Les dîners de Gala*. Köln: Taschen, 2016.
- Degoy, Susana. *En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1996.
- Delgado, María M. *Federico García Lorca*. New York: Routledge, 2008.
- Delgado Maria, y David Gies. *A History of Theater in Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Derrida, Jacques. *Glas*. Lincoln: Nebraska University Press, 1986.
- Devoto, Daniel. "Doña Rosita la soltera: estructura y fuentes". *Bulletin Hispanique* 69.3 (1967): 407-35.
- Díaz Plaja, Guillermo. *Introducción al estudio del Romanticismo español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1936.
- . *Federico García Lorca*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- Dinverno, Melissa. "Suites. El viaje de la percepción". (Bilingual monograph with two scholarly essays, illustrated exhibit catalogue, and bibliography). Transl. by Melissa Dinverno and Carl Good. Granada: Consorcio Centro Federico García Lorca, 2020.
- Dolan, Kathleen. "Time, Irony, and Negation in Lorca's Last Three Plays". *Hispania* 63.3 (1980): 514-522.

- Dolfi, Laura, ed. *L'Imposibile/posibile di Federico García Lorca: atti del convegno di studi, Salerno, 9-10 maggio 1988*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane (Pubblicazioni dell' Università degli studi di Salerno. Sezione Atti, convegni, miscellanee), 1989.
- Doménech, Ricardo. "Nueva indagación en *Doña Rosita la soltera*". *Anales de la literatura española contemporánea* 11.1 (1986): 79-90.
- . *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos, 2008.
- Eco, Umberto. *Confesiones de un novelista*. Madrid: Lumen, 2011.
- Edwards, Gwynne. *Lorca: Theater beneath the Sand*. London: Marion Boyars, 1980.
- . *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos, 1983.
- . "Yerma on Stage". *Anales de la literatura española contemporánea* 44. 3 (1999): 433-451.
- . *Lorca: Living in the Theatre*. London: Peter Owen, 2003.
- Eich, Christoph. Federico García Lorca. *Poeta de la intensidad*, traducido por Gonzalo Sobejano. Madrid: Gredos, 1958.
- Engelberg, Edward. *The Unknown Distance. From Consciousness to Conscience. Goethe to Camus*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- . *Elegiac Fictions. The Motif of the Unlived Life*. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1989.
- Enrique, Álvaro. "Notas para una historia de lo cursi". *Letras libres* 33 (2001): 44-48.

Enríquez de Salamanca, Cristina. "La mujer en el discurso legal del liberalismo español".

La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX, editado por Catherine Jagoe, Alda Blanco et al. Barcelona: Icaria, 1998.

Espert, Núria. *De aire y fuego: memorias*. Madrid: Aguilar, 2002.

Fagoaga, Concha. *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España. 1877-1931*.
Barcelona: Icaria, 1985.

---. y Paloma Saavedra, *Clara Campoamor. La sufragista española*. Madrid:
Instituto de la Mujer, 1986.

Feal Deibe, Carlos. *Lorca: tragedia y mito*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1989.

---. "'Querer y no encontrar el cuerpo: Doña Rosita la soltera de Lorca'". *Anales de la literatura española contemporánea* 33.2 (2008): 347-72.

---. "Dos historias de una rosa: Lorca y la rosa mutabilis". *Anales de la literatura española contemporánea* 35.2 (2010): 593-613.

Febres, Eleodoro J., "El problema estructural de *Doña Rosita la soltera*". *Sin Nombre* 10.2 (1979): 98-111.

Feliu, Daniel. *García Lorca, el duende en Rosario*. Rosario: Batasara Editora, 2016.

Ferguson, Mary, ed. *Images of Women in Literature*. Boston: Wadsworth, 1991.

Fernández Almagro, Melchor. *Vida y obra de Ángel Ganivet*. Valencia: Editorial Sempere, 1925.

Fernández Cifuentes, Luis. *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1986.

Fernández de Alarcón Roca, Belén. “La mujer de élite del siglo XIX como transmisora de la cultura”. *Opción* 31.6 (2015): 245-260.

Fernández-Montesinos, Manuel. *Datos sobre la biblioteca de Federico García Lorca*. Bérzanos: Schena, 1986.

Fernández-Montesinos, Tica. *El sonido del agua en las acequias. La familia de Federico García Lorca en América*. Granada: Ediciones Dauro, 2018.

Figuero, Javier; Marie-Hélène Carbonel. *Arruíname, pero no me abandones. La Bella Otero y la belle-époque*. Madrid: Espasa, 2003.

Fine, Irving. *Two songs from Doña Rosita*. Boosey & Hawkes, 1996.

Flecha, Consuelo e, Isabel de Torres, eds. *La mujer, nueva realidad, respuestas nuevas. Simposio en el Centenario del nacimiento de Josefa Segovia, Sevilla 1991*. Madrid: Narcea, 1993.

Francés, José. *El año artístico 1915-1924*. Volumen 9. Madrid: Talleres Calpe, 1925,
https://books.google.com/books?id=k_6gAAAAMAAJ&pg=PT36&lpg=PT36&dq=lopez+mezquita+josé+frances+dos+hermanas&source=bl&ots=MHjohLxgQN&sig=ACfU3U3DGHkeRIZwdGkCWPiQMOx3t

Frazier, Brenda. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor, 1973.

Ganivet, Ángel. *Granada la bella*. Granada: Diputación de Granada, 1913,
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=pst.000019120607&view=1up&seq=5&skin=2021>

---. *Cartas Finlandesas. Hombres del Norte*. Madrid, 1905.

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015028302985&view=1up&seq=9&skin=2021>

- García, Carlos, ed. *Federico García Lorca. Guillermo de Torre. Correspondencia y amistad*. Madrid: Iberoamericana. Vervuert, 2009.
- García Gómez, *Poemas arabigoandaluces*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942.
- García Lorca, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, 1981.
- . *De Garcilaso a Lorca*. Madrid: Bella Bellatrix, 1984.
- García Lorca, Isabel. *Recuerdos míos*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- García, Martha. “Etapas físicas, progresión psicológica y elementos alegóricos de *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*”. *Baquiana: Revista Literaria* 4 (2002-2003): 147-154.
- García Montero, Luis. *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid: Taurus, 2016.
- García Posada, Miguel. “Introducción”. *Obras completas [de Federico García Lorca] V. Teatro, III (Teatro imposible), Cine, Música*. Madrid, Akal, 1992.
- Gay Armenteros, Juan, y Cristina Viñes Miller. *Historia de Granada. IV La época contemporánea, siglos XIX y XX*. Granada: Editorial Don Quijote, 1982.
- Genet, Jean. *Milagro de la rosa*. Madrid: Errata Naturae, 2010.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca, 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Barcelona, Grijalbo, 1985.
- . *Poeta en Granada. Paseos con Federico García Lorca*. Barcelona: Ediciones B, 2015.
- . *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta, 2009.

- . *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. Madrid: Debolsillo, 2016.
- Gil, Ildefonso Manuel, ed. *Federico García Lorca*. Madrid: Taurus, 1973.
- Gil-Albert, Juan. *Memorabilia*. Barcelona: Tusquets Editores, 2004.
- Gillete, Arthur. "Art Nouveau: an international aesthetic". *The UNESCO Courier: a Window Open on the World* XLIII. 8 (1990): 10.
- Giménez Micó, José Antonio. "Teatro posible e imposible". *Anales de la literatura española contemporánea* 20.3 (1995): 351-364.
- Giménez-Salinas, Esther. *Doctas, doctoras y catedráticas. Cien años de acceso libre de la mujer en la universidad*. Barcelona: Consell Interuniversitari de Catalunya, 2005,
https://www.upm.es/sfs/Rectorado/Gerencia/Igualdad/Documentos/Doctas_doctoras_Castellano_Completo.pdf
- Gimeno de Flaquer, Concepción. *En el salón y en el tocador: vida social, cortesía, arte de ser agradable, belleza moral y física, elegancia y coquetería*. Madrid: Libros de Fernando Fe, 1899.
- Gombay, André. "Las emociones del arribista". *Cuaderno Gris. Época III.7* (2003): 45-60.
- Gómez, Ariana Lucía. "El "amor casual" irradiado desde *El público* hacia las llamadas tragedias rurales: *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*". *Boletín GEC: Teorías Literarias y prácticas críticas* 24 (2019): 80-95.

Gómez de la Serna, Ramón. *Ensayo sobre lo cursi: Suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas*. Madrid: Moreno-Avila, 1988.

Gómez Torres, Ana María. *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Málaga: Arguval, 1995.

Gómez Trueba, Teresa. “Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: ‘santa, bruja o infeliz ser abandonado’”,

<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/gomeztrueba.html>

Góngora, Luis. *Poesías selectas*, 1868,

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5325076147&view=1up&seq=50&skin=2021&q1=naciste>

---. *Obras completas*, editado por Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez. Madrid. Aguilar. 1956.

González de Jonte, Manuel. *Manual de Botánica para uso de las personas que se dedican a la botánica de ampliación, y de la organografía y fisiología vegetal*. Madrid: Imprenta y Librería de Román Matute, 1849,

https://books.google.com/books/about/Manual_de_botánica_para_uso_de_las_pers.html?id=Mo2eTpVg-mIC

González-Allende, Iker. “‘Vivir sola no es lo mismo que estar sola:’ Carmen Alborch y el compromiso de la soledad”. *Escritoras y compromiso: Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, editado por Ángeles Encinar and Carmen Valcárcel. Madrid: Visor, 2009: 741-56.

- . "De la romántica a la mujer nueva: la representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX". *Letras de Deusto* 39.122 (2009): 51-76.
- González de Escandón, Blanca. *Los temas del 'carpe diem' y la brevedad de la rosa en la poesía española*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1938.
- González del Valle, Luis. "Rosita, primer esperpento". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.3 (2006): 119/833.
- Goody, Jack. *The Culture of Flowers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Gordonio, Bernardo (de). *Lilio de medicina*. Editado por John Culi and Brian Dutton. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Barcelona: Ariel, 2012.
- Greenberg, Clement. "Vanguardia y Kitsch". *"Arte y cultura": Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Greenfield, Sumner. "Doña Rosita la soltera y la poetización del tiempo". *Cuadernos hispanoamericanos* 433-434 (1986): 311-318.
- Guenon, Rene. *L'homme et son devenir selon la vendata*. París, 1941.
- Guerrero Ruiz, Pedro. *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*. Alicante: Aguaclara, 1998.
- Gutiérrez Piña, Claudia. "Los mecanismos de extrañamiento en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca". *Revista de Literatura* LXXVII. 154 (2015): 447-462.
- Harrette, María Estela. *Federico García Lorca: análisis de una revolución teatral*. Madrid: Gredos, 2000.

- Hernández, Mario. *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Eds. Federico García Lorca and Fundación Federico García Lorca. Madrid: Tabapress, 1990.
- Hierro, José. "El primer Lorca". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 224-225 (1968): 437-462.
- Higginbotham, Virginia. *The Comic Spirit of Federico García Lorca*. Austin: University of Texas Press, 1976.
- Higuera Rojas, Eulalia-Dolores. *Mujeres en la vida de García Lorca*. Granada: Armilla, 1998.
- Hildegart, *La revolución sexual*. Valencia: Cuadernos de Cultura, 1931.
- Hill, Bridget. *Women Alone: Spinsters in England, 1660-1850*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- Howard, Richard. "Introduction"/ En: *Hothouses: Poems, 1889*, Maurice Maeterlinck, Princeton: Princeton University Press, 2021.
- Huélamo Kosma, Julio. *El teatro imposible de García Lorca: estudio sobre El público*. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- Huerta Calvo, Javier. *El teatro en el siglo XX*. Madrid: Editorial Playor, 1985.
- . ed. *Teatro completo. Federico García Lorca 1898-1936*. Madrid: Editorial Verbum, 2019.
- Irving, Washington. *Cuentos de la Alhambra*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Issorel, Jacques. "Elaboración literaria de temas folklóricos en 'Rabel de 'Las tres Marías'" de Fernando Villalón, editado por Sebastián Neumeister *Actas del IX*

Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto 1986
Berlín) 2, (1989): 293-302.

Jazmín, Florencio. *El lenguaje de las flores y el de los colores: adicionado con el de la
sombrija y pañuelo, emblemas de las flores y colores, el valor real que tienen los
ojos negros y los azules*, 1889. Barcelona: J.J. de Olañeta.

Jehenson, Yvonne. "The Pastoral Episode in Cervantes' Don Quijote: Marcela Once
Again". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10.2 (1990): 15-
35.

Jiménez, Juan Ramón. *Rimas*. Madrid: Librería de Fenando Fé, 1902.

---. *Poesías escojidas (1899-1917)*. New York: The Hispanic Society of America, 1917.

Jiménez Heffernan, Julián. *Limited Shakespeare. The Reason of Finitude*. London:
Routledge, 2019.

Jiménez Vera, Arturo. "The Rose Symbolism and the Social Message in *Doña Rosita la
Soltera*". *García Lorca Review* 6 (1978): 128- 131.

Johnson, Jerelyn. *Entre la poesía y el espectáculo: las acotaciones escénicas de Federico
García Lorca*. Diss. Brown University, 2004.

Johnson, Roberta. "Federico García Lorca's theater and Spanish feminism". *Anales de la
Literatura Española Contemporánea* 33. 2 (2008),
[https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=mlin_m_bostcoll&id=GALE%7CA186
268978&v=2.1&it=r](https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=mlin_m_bostcoll&id=GALE%7CA186268978&v=2.1&it=r)

Kent, Kathryn. "'Single White Female:' The Sexual Politics of Spinsterhood in Harriet
Beecher Stowe's *Oldtown Folks*". *American Literature* 69. 1 (1997): 39-65.

- Kristeva, Julia. *Teresa, My Love. An Imagined Life of the Saint of Avila*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Krynen, J. "Lorca y la tragedia". *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* 9 (1967): 85.
- Laffranque, Marie. *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*. Paris: Centre de recherches hispaniques, Institut d'études hispaniques, 1967.
- . "Federico García Lorca, de *Rosa mudable* a la "Casida de la rosa". *Lecciones sobre Federico García Lorca*, editado por Andrés Soria Olmedo. Granada: Ediciones del Cincuentenario, 1986.
- La Guardia, Alfredo de. *García Lorca. Persona y creación*. Buenos Aires: Schapire, 1961.
- Laing, Olivia. *The Lonely City. Adventures in the Art of Being Alone*. New York: Picador, 2016.
- Lakoff, George, y Mark Turner. *More than a Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: Chicago University Press, 1984.
- Lavaud, Jean-Marie, ed. *Voir et lire Federico García Lorca: Le théâtre de l'impossible*. Dijon: Centre d'études et de recherches hispaniques du XXème siècle, Université de Bourgogne, 1999.
- Laver, James. *Costume and Fashion. A Concise History*. London: Thames & Hudson world of art, 2012.
- Lázaro Carreter. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1971.

León, José Javier. “Flamenquísima, enduendada y torera. Santa Teresa, herida de amor”.

Jardín Deshecho. Lorca y el amor, editado por Christopher Maurer. Granada: Centro Federico García Lorca, 2019: 108-31.

---. *Burlas y veras del 22. 100 años del primer Concurso de cante jondo de Granada*.

Sevilla: Athenaica Ediciones, 2021.

Lima, Robert. *The Theater of García Lorca*. New York: Las Americas Publishing, 1963.

Losada, Miguel, y Manuel Neila. *Federico García Lorca, a contraluna*. Madrid: Huerga & Fierro Editores, 2017.

Lynch, Deidre Shauna. “‘Young Ladies are Delicate Plants:’ Jane Austen and Greenhouse Romanticism”. *ELH* 77.3 (2010): 689-729.

Lyotard, Jean François. *Inhuman. Reflections on Time*. Cambridge: Polity Press, 1991.

Machado, Antonio. *Soledades*. Madrid: A. Álvarez, 1903.

---. *Campos de Castilla*. Madrid: Renacimiento, 1912.

Madariaga de la Campa, Benito. *Los dibujos poéticos de Federico García Lorca*.

Santander: Museo de Bellas Artes, Ayuntamiento de Santander, 1999,

[https://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-](https://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/BIBLIOTECA/EDICION_CEM/BMADARIAGA/dibujos-poeticos-garcia-lorca.pdf)

[content/uploads/DOC_CEM/BIBLIOTECA/EDICION_CEM/BMADARIAGA/dibujos-poeticos-garcia-lorca.pdf](https://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/BIBLIOTECA/EDICION_CEM/BMADARIAGA/dibujos-poeticos-garcia-lorca.pdf)

Maeterlinck, Maurice. *La inteligencia de las flores*. Bogotá: Rocca, 2014,

<https://prodiversitascolombia.files.wordpress.com/2018/02/la-inteligencia-de-las-flores.pdf>

---. *Hothouses: Poems, 1889*. Princeton: Princeton University Press, 2021.

- Manjón-Cabeza Cruz, Dolores. *Emilia Llanos Medina: una mujer en la Granada de Federico García Lorca*. Granada. La Vela, 2017.
- Mann, Paul. *The Theory-Death of the Avant-Garde*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Manzano Badía, Benjamín, “Doña Rosita la soltera y Los sueños de mi prima Aurelia: la inversión de la estructura melodramática en García Lorca”. *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, editado por Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes et al. Granada: Diputación de Granada, 2000: 247-253.
- Marcilly, Charles. “Las Suites de García Lorca: el jardín de las simientes no florecidas”. *Revista de Occidente* 0.65 (1986): 33.
- Marías, Javier. “Las tías solteras”. *El País* 7-1-2017,
https://elpais.com/elpais/2017/01/08/eps/1483830318_148383.html
- Martín, Eutimio, ed. *Federico García Lorca. Antología comentada*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1988. Print.
- Martín Gaité, Carmen. *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa, 1987.
- . *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Martín Recuerda, José. *Análisis de Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores (de Federico García Lorca): tragedia sin sangre*. Salamanca: Ediciones Universidad, 1979.
- Martín Vivaldi, Elena. *Obra poética*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2008.

- Martínez López, Ramón. *García Lorca y el teatro: génesis y evolución de un dramaturgo*. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- Martínez Nadal, Rafael. *El público. Teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*. Oxford: Dolphin Books, 1970.
- . *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Martínez-Pinzón, Felipe. *Una cultura de invernadero: trópico y civilización en Colombia (1808-1928)*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2016.
- Martínez Sierra, Gregorio/María. *Granada: guía emocional*. Madrid: Saturnino Calleja, 1920. Print.
- Martínez Sierra (Lejárraga), María. *Cartas a las mujeres de España*. Madrid: Renacimiento, 1930.
- . *Una mujer por caminos de España: recuerdos de propagandista*. Madrid: Castalia, 1989.
- . *Epistolario. Manuel de Falla- María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra (1913-1943)*, Granada: Archivo Manuel de Falla, 2020.
- Martínez Zuccardi, Soledad. "Tucumán en el imaginario poético argentino". *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos* 2016: 129-156.
- Massara, Kathleen. "Margarita Xirgu: The Spanish actress and director staged Lorca's plays and was known as a risk taker in politics, art and life". *New York Times*. May 16th 2018:
<https://www.nytimes.com/2018/05/16/obituaries/overlooked-margarita-xirgu.html>

- Maurer, Christopher. "Un texto corregido: "Charla sobre teatro", de Federico García Lorca". *Insula*, Jul 1. Vol. 380 (1978): 20.
- . "The Black Pain". *The New Republic* 202.1 (1990): 29.
- . "Of Snails and Flowers: García Lorca's 'La Casada Infel'". *Romance Notes* 34.3 (1994): 241-6.
- . "Introducción". *Federico García Lorca. Prosa inédita de juventud*. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Sebastian's Arrows. Letters and Mementos of Salvador Dalí and Federico García Lorca*. Chicago: Swan Isle Press, 2004.
- . y Andrew Anderson, eds. *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2013.
- . "Prólogo". *Palabra de Lorca: Declaraciones y entrevistas completas*. Eds. Rafael Inglada, Víctor Fernández. Madrid: Malpaso, 2017.
- . Edita. "Prólogo", *Jardín deshecho. Lorca y el amor*. Granada: Centro Federico García Lorca, 2019: 16-37.
- Mayhew, Jonathan. *Lorca's Legacy. Essays in Interpretation*. New York: Routledge, 2018.
- McDermid, Paul. *Love, Desire and Identity in the Theater of Federico García Lorca*. Woodbridge: Tamesis, 2007.
- McKendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the "Mujer Varonil"*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Méndez, Concha. *El carbón y la rosa*. Madrid: Caballo Griego para la Poesía, 2003.

Merlo Calvente, *Para una edición del Diván del Tamarit de Federico García Lorca.*

Tesis inédita. Universidad de Granada, 2015,

<https://hera.ugr.es/tesisugr/25962905.pdf>

Miguel Martínez, Emilio de. *Lorca desde el Llanto*. Valladolid: Universidad de

Valladolid, 2015.

Miller, Gabrielle. “Unveiling the Beata: Feminine Aging and Subjectivity in *El doctor*

Centeno (1883) and *Tormento* (1884)”. *Anales Galdosianos. Asociación*

Internacional de Galdosistas 55 (2020): 39-53.

Milton, John. *Paradise Lost*. New York: Penguin Book, 2017.

Mobarak, Armin. “Antón Chéjov y Federico García Lorca: *El jardín de los cerezos* y

Doña Rosita la soltera”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 32.0

(2014): 110.

Moguilni, Oleg, y Galina Tamarlí. “Antón Chéjov y Federico García Lorca: puntos de

enlace”. *Mundo eslavo* (2004): 97-104.

Monegal, Antonio. “Un’Masking the Maskuline: Transvestism and Tragedy in Garcia

Lorca's *El público*”. *MLN* 109 (1994): 204-216.

Monleón, José. “García Lorca y su *Doña Rosita la soltera*”, en Federico García Lorca,

Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores. Madrid: Centro Dramático

Nacional, 1981.

Mora Guarnido, José. *Federico García Lorca y su mundo*. Granada: Caja Rural de

Granada, 1998.

- Moreno Hernández, Carlos. *Literatura y cursilería*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995.
- . "El primer texto sobre lo cursi (1842)", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 30 (2005): 399-416.
- Moreno-Torres, Rosario. *Los objetos de Federico García Lorca*. Barcelona: Santa & Cole / Edicions UPC [Universitat Politècnica de Catalunya, 1998.
- Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*. México: El Colegio de México, 1948.
- . *Vida en claro: autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. Print.
- Moreli, Gabriele. "Mito e realtà nella Granada romantica". *Studi di letteratura francese* 11 (1985): 140-155.
- Morla Lynch, Carlos. *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo, 1928-1936*. Madrid: Renacimiento, 2008.
- Morris, Cyril Brian. *Son of Andalusia: the lyrical landscapes of Federico García Lorca*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.
- Nash, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1935)*. Barcelona: Anthropos, 1983.
- . "Género y ciudadanía". *Ayer* 20 (1995): 241-258.
- Neira, Julio. "La rosa de los vientos en la poesía española de los años 20". *Anuario de estudios filológicos* 7 (1984): 263-280.
- Nelken, Margarita, *La trampa del Arenal*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1923.

- Newton, Candelas. *Lorca, una escritura en trance. Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1992.
- Nickel, Catherine. "The function of language in García Lorca's *Doña Rosita la soltera*". *Hispania* 66.4 (1983): 522-31.
- . "Representation and gender in Valle-Inclán's *Rosita*". *Revista de Estudios Hispánicos* 25.3 (1991): 35.
- Nieto Nuño, Miguel. "Prólogo", en Carlos Arniches. *La señorita de Trévez*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático, 2016.
- Orgambide, Pedro. *La Bella Otero: reina del varieté*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- Orringer, Nelson. "Rusiñol's Modernist Jottings along Life's Way and García Lorca's *Impresiones y paisajes*". *Decimonónica* 2.1 (2005): 22-39.
- Ortega Garrido, Andrés. *Venus vanguardista: el mito del nacimiento de Venus en la literatura española de vanguardia* (2018). Madrid: Verbum, 2018.
- Osorio, Marta. *Miedo, olvido y fantasía. Agustín Penón. Crónica de su investigación sobre Federico García Lorca. Granada-Madrid (1955-1956)*. Granada: Comares, 2001.
- Oteiza, Alberto. *Margarita Xirgu en el entorno de Federico García Lorca*. Buenos Aires: Ediciones Olimpo, 1990.
- Pamies Bertrán, Antonio, y Daniela Natale. "Floral symbolism in creative metaphors in phraseology", editado por Grandl, Ch. y McKenna, K. 'Bis dat, qui cito dat:'

- Gegengabe in Paremiology, Folklore, Language and Literature*. Frankfurt: Peter Lang: 305-318.
- Pao, Maria T. "Reading *Rosita or the Language of Flowers*". *Hispanic Research Journal* 10.4 (2009): 321-35.
- Pardo Bazán, Emilia. "Madre". *Obras completas (Tomo X). Cuentos nuevos*. Madrid: Administración, 1894: 191-197.
- . *La mujer española y otros escritos*. Editado por Guadalupe Gómez Ferrer. Madrid: Cátedra, 1999.
- . *Obras completas*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2011.
- Pasqual, Lluís. *De la mano de Federico*. Madrid: arpa, 2016.
- Pedrosa, José Manuel. "Collige, virgo, rosas... y otras flores cortadas". *Creneida* 1 (2013): 179-213.
- Peral Vega, Emilio. "Morir y amar matando: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*". *Arbor* CLXXVII (2004): 691-702.
- . "Federico García Lorca ante el Auto sacramental: entre Calderón de la Barca y Maeterlinck". *Anales de la literatura española contemporánea* 44.2 (2019): 157-182.
- . *Pierrot/Lorca: carnaval blanco del deseo oscuro*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 2020.
- Pérez de Guzmán, Juan. *La rosa. Manojos de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX los poetas de los dos mundos*. Madrid: Imprenta y

fundición de Tello, 1891,

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015063842051&view=1up&seq=5&skin=2021>

Pérez Galdós, Benito. *Tormento*. Madrid: La Guirnalda, 1884.

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924027774151&view=1up&seq=9&skin=2021>

---. *Fortunata y Jacinta. (Dos historias de casadas) (Parte III)*. Madrid: La Guirnalda, 1887.

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015035802704&view=1up&seq=7&q1=corrido>

Pérez García, Norberto. “Dos tópicos clásicos en la poesía española del último tercio del siglo XX”. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* 14 (1998): 301-309.

Pérez López, Fátima. “La colección de cromos el emblema de las flores (Barcelona, c.1910): la difusión del simbolismo floral de Latinoamérica a Europa”. *Atenea* 524 (2021): 49-69.

Pérez Rodríguez, Luis. *O pórtico poético dos Seis poemas galegos: García Lorca e Blanco-Amor*. Vigo: Consello da Cultura Galega, Ponencia de Música e Artes Escénicas, 1995.

Pérez Simón, Andrés. *Baroque Lorca. An Archaist Playwright for the New Stage*. London: Routledge, 2020.

Persia, Jorge de. *I Concurso de Cante Jondo: una reflexión crítica*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992.

- Pierre-Joseph Redouté, y Cláude Antoine Thory. *Roses. Les Roses*. Paris: Firmin Didot, 1817-1824.
- Phocas-Sabbah, Jacqueline. "Au sujet d'un travail inédit de García Lorca: la version lorquienne de *La Dama Boba* de Lope de Vega". *Mélanges de la Casa de Velazquez* XXIX.3 (1993): 63-96.
- Plaza-Agudo, Inmaculada. "La configuración de las identidades en torno al amor en el teatro de Federico García Lorca". *Hispania* 102.2 (2019): 217-28.
- Pittaluga, Gustavo. *Canciones del teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Unión musical española, 1960.
- Pollin, Alice. *A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- Pouzet-Duzer, Virginie. "Dada, Surrealism, Antropofagia: The Consuming Process of the Avant-gardes". *L'Esprit Créateur* 53. 3 (Fall 2013): 79-90.
- Prieto Moreno, Francisco. *Los jardines de Granada*. Madrid: Publicación del Patronato Nacional de Museos, 1983.
- Pronville *Nomenclature raisonnée des espèces, variétés et sous-variétés du genre rosier, observées au Jardin royal des plantes, dans ceu de Trianon, de Malmaison, et dans les pépinières des environs de Paris*. Pronville, Auguste, 1818.
- Proust, Marcel. *Por el camino de Swann*. Madrid: Orbis, 1988.
- Pulido Rosa, Isabel. "Semiótica teatral de un aleluya lorquiano: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*". *Teatro, revista de estudios teatrales* 13-14 (2001): 341-370.

Quer Antich, Santiago. "Un drama de Federico García Lorca". *Literatura y lingüística* 11 (1998).

https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58111998001100004

Quance, Roberta Ann. "Women in High Places: Two Allegories in Lorca's *Primeras Canciones*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20. 2 (1996): 285-303.

---. *In the Light of Contradiction: Desire in the Poetry of Federico García Lorca*.

London: Maney Pub., 2010.

---. *Selected Suites*. Liverpool: Liverpool University Press, 2018.

Quesada Dorador, Eduardo; Romero Gómez, Yolanda; Baena Díaz, Francisco; Moya

Morales, Javier. *Federico García Lorca y Granada*. Edición de la Exposición

Federico García y Granada que celebra el Centenario de su nacimiento. Granada:

Fundación Federico García Lorca, 1998.

Quinto, José María (de). "Sobre el verdadero estreno en España de *La casa de Bernarda*

Alba". *Ínsula* 476 (1986): 26.

Ramón y Cajal, Santiago. *La mujer. Psicología del Quijote y el quijotismo*, Madrid: J. G.^a

Perona, 1944. Print.

Ramond, Michèle y Simone Saillard, eds. *Lorca, théâtre impossible*. Bron: Centre

d'études et de recherches théâtrales et cinématographiques, Université Lyon II,

1979.

Ramos Espejo, Antonio. *El cinco a las cinco con Federico*. Sevilla: Editoriales Andaluzas

Unidas, 1986. Print.

Ramos-Gil, Carlos. *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los*

- climas poéticos lorquianos*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Raviolo de Mascaro, Martha. *Figuras femeninas y marginalidad en la dramaturgia lorquiana*. Santa Fe: Instituto de Cultura Hispánica, 1986.
- Regis, Celsia. *La Voz de la Mujer* 204, 24 de marzo de 1928,
http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/2/120056/hem_lavozdelamujer_19280519.pdf
- Remón, Pablo. *Doña Rosita, anotada (Fantasmas)*. Segovia: Ediciones la uña rota, 2020.
- Residencia de Estudiantes. *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2007.
- Revista de Occidente. *Federico García Lorca: poemas y prosa* (edición facsímil).
 Madrid: Revista de Occidente
- Rhodes, Elizabeth. *Dressed to Kill. Death and Meaning in Zaya's Desengaños*. Toronto: Toronto University Press, 2011.
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 5.4 (1980): 631–660.
- Richter, David F. *García Lorca at the Edge of Surrealism: The Aesthetics of Anguish*. Lanham: Bucknell University Press, 2014.
- Río, Ángel (del). "El poeta Federico García Lorca". *Revista hispánica moderna* 1 (1934): 174-192.
- . "Federico García Lorca (1899-1936)". *Revista hispánica moderna* 6.3/4 (1940): 193-260.
- . *Vida y obras de Federico García Lorca*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1952.

- Rico, Francisco y Víctor García de la Concha, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Crítica, 1984.
- Rivas Cherif, Cipriano. *Artículos de teoría teatral*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2013.
- Rivière, Margarita. *Lo cursi y el poder de la moda*. Madrid: Espasa, 1998.
- Robert, Jean-Nöel. *Eros romano. Sexo y moral en la Roma Antigua*. Madrid: Editorial Complutense, 1999.
- Robertson, Sandra Cary. *Lorca, Alberti, and the Theater of Popular Poetry*. New York: P. Lang, 1991.
- Rodrigo, Antonina. *García Lorca en Cataluña*. Barcelona: Planeta, 1975.
- . *Margarita Xirgu: actriz predilecta de García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés, 1980.
- . *Doña Rosita la soltera: teatro y realidad*". *Lecciones sobre Federico García Lorca*, editado por Andrés Soria Olmedo. Granada: Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986: 117-28.
- . *Alehyas de Mariana Pineda, Ángel Ganivet, Federico García Lorca*. Granada: GALLO, 1998.
- . *Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de Granada*. Alcalá la Real: Zumaque, 2009.
- Rodríguez Pagán, Juan Antonio. *El otro lado de "El Público" de Lorca*. San Juan: Isla Negra Editores, 1999.
- Rodríguez-Solas, David. "La Barraca, 1933: el giro lopianiano de García Lorca", <https://recercat.cat/handle/2072/482191>

- Rojas Yedra, Rubén. "Lorca en imágenes. *El paseo de Buster Keaton*". *Castilla. Estudios de Literatura* 5 (2014): 168-199.
- Rosellini, Renzo. *Il linguaggio dei fiori, ossia Donna Rosita nubile*. Milano: Ricordi [1962].
- Rozik, Eli. *The Roots of Theater. Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. Iowa: University of Iowa Press, 2002.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March, 1978.
- . *Paradigmas del teatro clásico español*. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Sábato, Ernesto. *El túnel*, Buenos Aires, Sur, 1948, 123.
- Sáenz de la Calzada, Luis. *La Barraca, teatro universitario: seguido de, Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998.
- Sainz, Eugenia. "Impresiones y paisajes de Federico García Lorca: Modernismo y mirada Interartística". *Confluencia* 20.1 (2004): 27-43.
- Salas, María. *Nosotras, las solteras*. Barcelona: Juan Flors, 1959.
- Salazar Rincón, Javier. "Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca". *Revista de Literatura* 22 (1999): 495-519.
- . *Rosas y mirtos de luna: naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999.

- . "Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro". *Revista de Literatura* LXIII.126 (2001): 334-368.
- Salguero, Manuel. "Ángel Ganivet y la cuestión femenina. Un esbozo de antropología jurídica". *Gazeta de Antropología* 14 (1998),
https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/7551/G14_13Manuel_Salguero.pdf?sequence=10&isAllowed=y
- Sallis, Steven. "Rose: Readers and Codes in Umberto Eco's Novel". *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 19.2 (1986): 3-12.
- Salt, Chrys. *The Methuen Book of Modern Monologues for Women*. London: Methuen, 2004.
- Sánchez, Roberto. "García Lorca y la literatura del siglo XIX: Apuntes sobre *Doña Rosita la soltera*". En: *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1973: 323-337.
- Santos Sánchez, Diego. "Staging la España eterna: Rise and Fall of the National-Catholic Theatrical Canon in the Aftermath of the Civil War". *The Modern Language Review* 108.4 (2013): 1156-1176.
- Sartiliot, Claudette. *Herbarim Verbarium. The Discourse of Flowers*. Lincoln: The University of Nebraska Press, 1993.
- Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Akal, 1986.
- Schenke, Josefina, ed. *Museo de Artes Universidad de los Andes. Colección María Loreto Marín*, Santiago de Chile: Universidad de los Andes, 2015,

[https://www.uandes.cl/images/museo_de_arte/Fanal%20del%20nino%20dios%20y%20p
apagayo.web.pdf](https://www.uandes.cl/images/museo_de_arte/Fanal%20del%20nino%20dios%20y%20p
apagayo.web.pdf)

Seaton, Beverly. *The Language of Flowers: A History (Victorian Literature and Culture Series)*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1995.

Seward, Barbara. *The Symbolic Rose*. Dallas: Spring Publications, 1954.

Simón Hernández, Fátima. “El estereotipo de la solterona: literatura y construcción social en la Inglaterra de Jane Austen (1775-1817)”. *Revista de Historiografía* (2017): 125-148.

Singh, Priya, *et al.* “Petal abscission in fragrant roses is associated with large scale differential regulation of the abscission zone transcriptome”. *Nature* 10. 17196 (2020),
<https://www.nature.com/articles/s41598-020-74144-3>

Sinués, María del Pilar. *Morir sola*. Madrid: Impr. de los hijos de J. A. García 1890.

Smith, Paul Julian. *The Theater of García Lorca. Text, Performance, Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

---. “New York, New York: Lorca's Double Vision”. *Journal of Iberian and Latin American Studies* 6.2 (2000): 169-80.

Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.

Soria Olmedo, Andrés. “Federico García Lorca y el arte”. *Revista hispánica moderna* 44.1 (1991): 59-72.

---. *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

---. *Una habitación propia. Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes.*

1919-1936. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2018.

---. "Habitar, bordar, coser. Citas del teatro de Federico García Lorca". *Lugares de*

encuentro de la arquitectura y la literatura, editado por José Joaquín Parra

Bañón. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2018: 135-52.

Soufas, Christopher. *Audience and Authority in the Modern Theater of Federico García*

Lorca. Tuscaloosa: The University Of Alabama Press, 1996.

Sperling, Samuel. "The Symbolic Meaning of the Corner". 1957,

<https://pep-web.org/search/document/APA.005.0250A?page=P0250>

Stainton, Leslie. *Lorca. A Dream of Life*. London: Bloomsbury, 1980.

Statman, Mark. "The importance of the imposible". *PAJ: A Journal of Performance and*

Art 31.2 (2009): 111-14.

Taussig, Michael. "The language of flowers". *Enquiry* 30 (1998): 98-131,

Spanish version: <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n70/n70a13.pdf>

Teixidor, Joan. *Una veu et crida*. Barcelona: Edicions 62, 1969.

Ten Doménech, Mercedes. "Condición jurídica de las españolas en el siglo XIX: una

discriminación oficializada". *Cuadernos de historia del derecho* 28, 2021: 173-

197.

Téllez Urech, Marisol. *Las tres madres de Federico García Lorca*. Middletown: El ojo de

la cultura, 2021.

- Tierno Galván, Enrique. “Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi”. *Revista de estudios políticos* 42.62 (1952): 85-106.
- . “Prólogo”. *Leyes políticas españolas fundamentales (1808-1978)*. Tecnos: Madrid, 1979.
- Tinnell, Roger. *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*. Madrid: Fundación Juan March en colaboración con la Fundación Federico García Lorca, 1993.
- . “Correspondencia conservada de Eduardo Blanco-Amor a Federico García Lorca/Preserved correspondence of Eduardo Blanco-Amor to Federico García Lorca”. *Madrygal: revista de estudios gallegos* 14 (2011): 117-124.
- Tito Rojo, José y Manuel Casares Porcel. *El Carmen de la Victoria. Un jardín regionalista en el context de la historia de los cármenes de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- Todorov, Tzvetan. *Memoria del bien, tentación del mal. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península, 2002.
- Torres, Esperanza. “La mujer ventanera en la escritura de Carmen Martín Gaité”. Edita Eva María Moreno Lago. *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2019: 199-214.
- Torres de la Rosa, Danaé. “Percepción e imagen: la presencia infantil en poeta en Nueva York”. *Signos Literarios* 13 (2011): 73-101.

- Traister, Rebecca. *All the Singles Ladies. Unmarried Women and the Rise of an Independent Nation*. New York: Simon & Schuster, 2016.
- Trueba Mira, Virginia. "Una muerte de luz que me consuma: María Zambrano en el espejo de Federico García Lorca". *Bulletin hispanique* 114.1 (2012): 243-261.
- Tyler, Daniel James. *Federico García Lorca's 'impossible' theatre staged*. Diss. University of Birmingham, 2012.
- Unamuno, Miguel de. *La tía Tula*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Valente, José Ángel. "Pez luna". *Trece de nieve* 1-2 (1976): 191-2.
- Valis, Noël Maureen. *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham: Duke University Press, 2002.
- . "Lorca, icono gay". *Jardín deshecho. Lorca y el amor*, editado por Christopher Maurer. Granada: Centro Federico García Lorca, 2019: 38-61.
- . *Lorca After Life*. New Haven: Yale University Press, 2022.
- Vázquez Ramil, Raquel. *La mujer en la II República*. Akal: Madrid, 2014.
- Velázquez Cueto, Gerardo. "Adiós al jardín: García Lorca y Chéjov". *Insula* 476 (1986): 13.
- Villanueva, Darío. *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008.
- Viñas, Julio. *Hombres y mujeres de Lorca*. Punta del Este: Botella de Mar, 2010.
- Viñes Millet, Cristina. *Melchor Fernández Almagro y la cultura de su tiempo*. Granada: Universidad de Granada, 2013.

- Vitale, Rosanna. *El metateatro en la obra de Federico Garcia Lorca*. Madrid: Pliegos, 1991.
- Waldoff, Leon. "The Theme of Mutability in the 'Ode to Psyche'". *PMLA* 92.3 (1972): 410-19.
- Walker, Daniel. "Silence and the Unsayable in Lorca's *Doña Rosita la soltera*". *MIFLC Review* 12 (2004-2005): 33-46.
- Weiser, Silvia F., "Morfología de la disminución y de la aumentación sufijales en español Modern". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1.3 (1977): 282-296.
- Wilkinson, Anne. *The Passion for Pelargoniums: How They Found Their Place in the Garden*. New York: The History Press, 2013.
- Wilson, Edward; Moir, Duncan. *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)*. Barcelona: Ariel, 1971. Print.
- Winkiel, Laura. "The Rhetoric of Violence. Avant-Garde Manifestoes and the Myths of Racial Community", edita Sascha Bru, Günter Martens. *The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940)*. New York: Rodopi, 2006: 65-90.
- Xirgu, Margarida. *En primera persona. Entrevistes i declaracions públiques*. Editado por Aïda Ayats y Francesc Foguet. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2020.
- Yagüe Ferrer, María Isabel. *La soltería de la mujer en el teatro español contemporáneo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012.
- Ye, Liang, et al. "Auxin Regulates Sucrose Transport to Repress Petal Abscission in Rose (*Rosa hybrida*)". *Plant Cell* 32.11 (2020),
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7610287/>

Zambrano, María. *Federico García Lorca. Antología. Selección y prólogo de María*

Zambrano. Santiago de Chile: Panorama, 1937.

---. *Dos fragmentos sobre el amor*. Madrid: Begar, 1982.

---. *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011.

Zavala, Iris, ed. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*.

V. La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad). Barcelona:

Anthropos, 1998.

Zayas y Sotomayor, María (de). *Novelas ejemplares y amorosas*.

[https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31822043034073&view=1up&seq=7&](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31822043034073&view=1up&seq=7&q1=sujetas)

[q1=sujetas](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31822043034073&view=1up&seq=7&q1=sujetas)

Zimmer, Ben. “The Phrase ‘Glass Ceiling’ Stretches Back Decades”. *The Wall Street*

Journal April 3rd 2015, [https://www.wsj.com/articles/the-phrase-glass-ceiling-](https://www.wsj.com/articles/the-phrase-glass-ceiling-stretches-back-decades-1428089010)

[stretches-back-decades-1428089010](https://www.wsj.com/articles/the-phrase-glass-ceiling-stretches-back-decades-1428089010)

Zuloaga Ospina, Alberto. “La función del diminutivo en español”. *Thesaurus* 1.1 (1970):

23-48.

Zurita, Rafael, “La representación política en la formación del Estado español (1837-

1890)”. *Estado y periferias en la España del siglo XIX. Nuevos enfoques*, editado

por Salvador Calatayud Giner, Universitat València, 2009.

CURRICULUM VITAE









