

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA**



**ENTRE ENCAJES Y SOMBRILLAS: ROSITA, UNA
SOLTERONA DEL SIGLO XIX**

**Alumno: Juan Macías Álvarez
Tutora: Dra. Isabel Clúa Ginés**

TRABAJO DE FIN DE GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Sevilla, mayo de 2024

*A mi familia, amigos y profesores, especialmente a la parte femenina.
¿Qué haría yo sin vosotras?*

Resumen

El presente trabajo muestra un análisis literario de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, última obra de teatro estrenada en vida de su autor, Federico García Lorca. El objetivo de este trabajo es demostrar que la protagonista de la obra está configurada como el tipo de soltera desarrollado en la literatura del siglo XIX y, así, intentar esbozar las relaciones intertextuales de la obra de Lorca con posibles fuentes o modelos de inspiración. En concreto, se desarrolla una lectura comparativa con tres cuadros de costumbres decimonónicos: “La señorita cursi” (1871), “Rosa la solterona” (1871) y “La solterona” (1882), que podrían considerarse como posibles génesis de *Doña Rosita la soltera*. Estas relaciones intertextuales se han sustentado en el análisis comparado de la figura de la soltera en el corpus seleccionado desde una perspectiva de género y feminista.

Palabras claves: mujer, solterona, siglo XIX, cuadros de costumbres, teatro, García Lorca.

Índice

1. Introducción	3
2. La encrucijada. El problema de la soltería de la mujer en la sociedad y su tratamiento ...	6
3. Una mujer con la esperanza muerta. <i>Doña Rosita la soltera</i> , personaje y obra	8
4. “La cursi se casa poco”	11
5. “Solterona, cúspide de las imperfecciones”	18
6. Conclusiones	23
7. Bibliografía	25

1. Introducción

El principal objetivo de este Trabajo de Fin de Grado es desarrollar un análisis literario de la protagonista de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, escrita por Federico García Lorca en 1935 y estrenada en el mismo año por la compañía de Margarita Xirgu en la ciudad condal. Por un lado, se pretende elaborar una interpretación de Rosita como posible ejemplo de la mujer sin hombre del siglo XIX, inmortalizada en los cuadros de costumbres de ese mismo siglo. Por otro lado, resultan especialmente llamativas las relaciones intertextuales que se pueden establecer entre el texto del granadino y los artículos costumbristas de la segunda mitad de siglo.

La figura de la mujer soltera, encarnada por Rosita, evoca al estereotipo de la solterona, ampliamente desarrollado a lo largo del siglo XIX por constituirse como una anomalía dentro de la normativa de género en la época. En un contexto marcadamente patriarcal, la creencia de que el único fin de las mujeres es casarse, para después procrear, determina que las mujeres que no cumplen estos objetivos se configuren como la excepción a la regla impuesta por la sociedad. El hecho de equivaler a una excepción es lo que parece hacer tan interesante desde el punto de vista literario a la figura de la solterona, pues así se explica que se encuentren tantas mujeres sin hombre en las obras literarias, especialmente en las pertenecientes al siglo XIX. La gran mayoría de estas siguen un mismo esquema, son mujeres dominadas por la vejez, con cierto punto de amargura, que les hace detestar a los niños, y con un gusto especialmente llamativo por los gatos.

De entre todas las representaciones de la solterona presentes en el imaginario colectivo, se ha decidido analizar en este trabajo un tipo que no sigue la mayoría de los clichés impuestos, como es el caso de Doña Rosita, tal y cómo ella afirma: “ya sé que se está usted acordando de su hermana la solterona... solterona como yo. Era agria y odiaba a los niños y a toda la que se ponía un traje nuevo... pero yo no seré así” (García Lorca 2020, III, 164)¹. Es esto lo que hace a la solterona lorquiana especialmente singular, pues, aunque en esta investigación se intentan trazar lazos entre ella y los tipos previos de mujer sin marido que se reflejan en las crónicas costumbristas del XIX, Rosita no deja de ser la protagonista del drama, el centro de él, y esto es lo que nos permite ver en primera persona la tragedia de la mujer soltera, oír su voz y conocer

¹ Para una mayor agilidad en cuanto a la citación, de aquí en adelante se citará la siguiente edición de la obra: García Lorca, Federico. 2020. *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Editado por Luis Martínez Cuitiño. Barcelona: Austral.

de primera mano las angustias y penurias que la mujer ha de pasar por no conseguir el objetivo que la sociedad pauta: formar matrimonio, para después crear descendencia.

Es por todos sabido que la bibliografía sobre Federico García Lorca es extensísima, pero lo cierto es que la gran mayoría de ella gira en torno a la famosa Trilogía rural, compuesta por *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936), siendo *Doña Rosita la Soltera* una de las obras menos estudiada dentro del corpus lorquiano en general. Especialmente, me interesa analizar la mujer que da nombre al drama desde el punto de vista de género, puesto que la mayoría de estudios relativos a Rosita que se pueden encontrar son análisis tradicionales, donde apenas se entra en profundidad en la construcción del personaje y en su relación con el estereotipo.

En este estudio son fundamentales las relaciones que se pueden establecer entre el siglo XIX y *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, pues la datación interna de la obra la ubica a finales del siglo XIX y serán los cuadros de costumbres de final de siglo los que nos intenten responder a las siguientes preguntas: ¿es Rosita plenamente una mujer del siglo XIX? ¿Pudo García Lorca conocer de primera mano los artículos costumbristas en los que se dibujan los estereotipos que se reflejan en el drama? Esta son algunas de las preguntas que me planteo en este trabajo. Francisco García Lorca, hermano del dramaturgo, decía que Federico: “buscó algunas revistas de la época (quizá la *Ilustración Española e Iberoamericana*) y algunos libritos y almanaques de principios de siglo, que no sé de dónde sacó, y cuyas páginas desencuadradas andaban por su mesa” (1980, 362). Quizás entre algunas de esas páginas desencuadradas se encontraba alguna de estos cuadros de costumbres. Quizás el fin de hacer un cuadro de costumbres en la obra lorquiana es porque este fue su origen. Quizás es que Lorca tenía más presente el siglo XIX de lo que creemos. Es, por todo lo anterior, por lo que se usarán fundamentalmente tres textos, además de la citada obra, y estos son tres cuadros de costumbres extraídos de gacetas del siglo XIX: “La cursi” de Roberto Robert, “Rosa la solterona” de Mobellan de Casafiel, ambas crónicas costumbristas publicadas en *Las españolas pintadas por los españoles* (1871); y “La solterona” de María del Pilar Contreras y Alba, publicado en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1882). A partir de estos textos se intentará establecer una serie de hilos para plantear que Doña Rosita es plenamente una mujer del XIX, y no solo por la datación interna de la obra.

La metodología utilizada se basa en la revisión bibliográfica de estudios de género, específicamente centrados en la soltería y su construcción literaria, y de la bibliografía de la

dramaturgia del granadino, sobre todo de los estudios relativos a la obra que nos ocupa. Aunque el germen de este trabajo se puede encontrar en unas declaraciones que Lorca hace sobre *Doña Rosita la soltera*, los capítulos extraídos de la obra *Historia de las mujeres: siglo XIX* (1993) han servido para contextualizar el fenómeno de la soltería femenina. Igualmente, el capítulo “Los márgenes de la soltería”, dentro de la tesis doctoral *Almas escritas: Retratos literarios de mujeres andaluzas (1849-1927)* de la doctora Flores Ruiz (2005), ha sido de gran utilidad ya que realiza un minucioso estudio de solteronas o mujeres que casi caen en la soltería entre dos siglos en obras literarias representativas, lo que permite establecer un puente entre los cuadros de costumbres y la obra de Lorca. En lo que se refiere a la bibliografía lorquiana, han sido fundamentales la lectura del capítulo titulado “García Lorca y la literatura del siglo XIX: apuntes sobre Doña Rosita la soltera” de Roberto G. Sánchez en la obra *Federico García Lorca* (1989), pues me ha proporcionado los pocos datos que se han escrito sobre la relación del dramaturgo y el siglo XIX, y la introducción y el análisis llevado a cabo del personaje de Rosita por parte de Yagüe Ferrer en *La soltería de la mujer en el teatro español contemporáneo* (2012).

Como se ha hecho a la hora de señalar los estudios que han servido de base para este trabajo, este se ha organizado partiendo de lo más general a lo más concreto. En primer lugar, se intenta contextualizar el fenómeno de la mujer que no consigue formar pareja y las repercusiones sociales que conlleva en la modernidad tardía, concretamente en el siglo XIX, para después ejemplificar dicho fenómeno con la figura lorquiana de Rosita. En este segundo paso, se hace un breve análisis del personaje y de las características de la obra que están intrínsecamente relacionadas con la protagonista. Una vez presentado el ejemplo de solterona escogido, en los dos últimos epígrafes se pretende hacer un análisis de género, teniendo como base principal dos de los tres artículos costumbristas señalados. Estos vienen a tener una doble función en este Trabajo de Fin de Grado, pues al mismo tiempo que se intenta demostrar la pertenencia al siglo XIX de Rosita, sirven para establecer una serie de lazos entre este siglo y la obra de Federico García Lorca.

2. La encrucijada. El problema de la soltería de la mujer en la sociedad y su tratamiento

La visión que se posee hoy en día de la mujer del ochocientos se debe a la eclosión a finales de los 70 de investigaciones interdisciplinarias dedicadas a la mujer, pero lo cierto es que hasta hace muy poco la mitad femenina de la población estaba totalmente desatendida (Jago 1998, 21). Durante mucho tiempo, este sector ha carecido de interés en las historias de la sociedad y la literatura; por ello, este trabajo pretende poner el foco en ellas, en el género olvidado, y más concretamente, en el proceso que las lleva a convertirse en solteras, pues resulta especialmente llamativo cómo a partir del siglo XIX eclosiona esta figura literaria, que no deja de ser parte de la construcción social que hemos heredado.

La sociedad se nos muestra como una vil acosadora, especialmente, de estas personas que no han seguido las normas que la distinguida sociedad burguesa dicta, como garantía del propio mantenimiento del orden y la moralidad de esta (Rabaté 2007, 112). A las mujeres se les encarga, desde el primer momento de su concepción, una labor: la de prolongar la existencia de la especie. Pero este deber, a ojos de la sociedad, no se puede hacer de cualquier forma, pues para ello las mujeres deben encontrar y formar pareja previamente. Por lo tanto, las féminas están predestinadas desde el origen de los tiempos a llevar a cabo dicha labor, pues en la medida en la que cumplan este objetivo vital para todas, sin excepción, mayor y mejor será el reconocimiento que obtengan de la sociedad de la que se hablaba. Pero ¿qué ocurre con las mujeres que no cumplen con este objetivo? ¿Qué ocurre, exactamente, con las mujeres que no llegan a cumplirlo durante los siglos XIX y XX?

La concepción de la mujer de la modernidad tardía, ese periodo que une el siglo XIX con el XX, es diferente al existente previamente, pues “se abandona la creencia antigua de que la mujer es la imitación defectuosa del hombre y se adopta el nuevo de que la mujer es la contraria complementaria del varón” (Jago 1998, 29). Siendo así, la mujer se relaciona con la sensibilidad, las emociones y la subjetividad, pues el hombre se asocia a la razón, la cabeza y la objetividad. A la mujer burguesa decimonónica se le arrincona en el terreno del amor y la calma y, según Catherine Jago, es por esto por lo que se la empezará a llamar *ángel* (1998, 30). Siendo así, es durante la modernidad tardía cuando la idea antiquísima de mujer como esposa y madre se revisa y es dotada de unas nuevas y más fuertes ataduras.

La sociedad española, en concreto, se muestra especialmente antipática hacia estas mujeres que no consiguen formar pareja. Todos los obstáculos y problemas que ellas tienen que sortear se recrudecen si están solas, pero es que lo hacen más aún cuando sus entornos son los de los pueblos y capitales de provincias españolas, ya que es en estos sitios donde la sociedad se nos muestra más hostil y apática hacia las desamparadas del amor (Yagüe Ferrer 2012, 5). Algunos estudios han señalado que la imposición a las mujeres del arquetipo del *ángel del hogar* es mayor cuanto más se honre la figura cristiana de la Virgen: “María es venerada en los lugares donde es aplicable con mayor facilidad el símbolo del ama de casa sometida, y así, al mismo tiempo, refuerza y justifica el estado de las cosas, según el cual se espera que las mujeres sean, y lo son, fieles madres y esposas de los hombres” (Warner 1991, 254). Y es que esto es perfectamente aplicable a las sociedades españolas de los pueblos y capitales de provincia de los siglos XIX y XX, ya que hasta el modelo de virtuosidad que todas deben seguir tuvo marido sin necesidad alguna, pues llegó a ser madre por obra del Espíritu Santo.

Retomando las preguntas que se hacían anteriormente, se observa que el tratamiento que estas mujeres solteras han merecido históricamente es el de marginalización; la sociedad no se compadece y muestra una gran falta de sensibilidad ante la mujer que no encuentra marido, considerándola una carga para la sociedad y un gran objeto de burlas, convirtiéndola en un ser desgraciado, despreciable y antipático; convirtiéndola, en suma, en el estereotipo de la *solterona*, todo lo contrario de esa figura envidiable que llega a ser el solterón. Las mujeres solas se colocan como uno de los puntos de mira de la sociedad, esta las vigila en cada paso que dan, pues simbolizan personas que rompen con el orden público establecido, sustentado en el matrimonio y la familia (Arnaud-Duc 1993, 102). La mujer que no se casa se convierte en una irregularidad hasta tal punto que resulta indiferente para la legislación de estas sociedades: “para el derecho la mujer sin marido carece de interés. Si es menor, depende del padre. Si no se casa, es una mujer solitaria, jurídica y civilmente capaz, socialmente marginada...” (Arnaud-Duc 1993, 116). En definitiva, la soltería representa una encrucijada vital para las mujeres, una situación sumamente difícil en la que la sociedad no está dispuesta a ayudarlas en absoluto.

La literatura, como parte activa de la construcción del discurso social, toma nota de estas figuras femeninas, de su tratamiento, y son los autores los que las convierten en estereotipos, apareciendo en una extensa nómina de obras, casi siempre como personajes secundarios (¿a quién le puede importar tanto la mujer que no se casa como para hacerla su protagonista?), y continuamente cumpliendo las mismas características:

Literariamente, la figura de la soltera a la caza y captura de marido es, en la mayoría de ocasiones, puro estereotipo. Por su parte, la solterona amargada y egoísta cuyos “defectos proceden de su desgracia” -como tan compasivamente se afirma en el *Álbum del bello sexo*- tampoco encuentra salida al cliché (Flores Ruiz 2005, 127).

Pero no es cualquier literatura, pues es específicamente en el siglo XIX cuando se construye la imagen literaria que hemos heredado de la mujer solitaria, nunca se había escrito tanto sobre ellas como en este siglo (Dauphin 1993, 427). Varias son las protagonistas que podemos usar como ejemplo de ello, estas pueden ser Luz, de *Doña Luz* (1879); Juanita, de *Juanita la Larga* (1896), ambas creadas por Juan Valera; y Carmen, de *La bruja* (1917) de José Más. Flores Ruiz realiza un estudio en el que relaciona estas tres mujeres, dos de las cuales pertenecen al final del siglo XIX y la restante a la segunda década del XX (2005, 126-170). En este análisis, como si de un hilo que nos lleve hasta Rosita se tratase, se agrupan estas tres mujeres por sus altas posibilidades de acabar convirtiéndose en solteras, pero lo cierto es que solo una de ellas, Carmen, terminará sus días con el peso del apellido solterona, pues las otras dos conseguirán contraer matrimonio.

3. Una mujer con la esperanza muerta. *Doña Rosita la soltera*, personaje y obra

Es por lo anteriormente expuesto por lo que para este trabajo se ha seleccionado *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, pues se pueden establecer, como veremos, unos claros lazos entre esta mujer soltera y el estereotipo que se forja en el siglo XIX.

Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores es un drama del autor granadino Federico García Lorca, siendo la última obra estrenada en vida del autor, en 1935 (Martínez Cuitiño 2020, 9). En esta pieza dramática, García Lorca retoma, como defiende Luis Martínez Cuitiño en su introducción a la pieza, uno de sus temas más recurrentes, el de la mujer sola, y lo plantea de modo que los lectores o espectadores asistamos a una especie de batalla, pues Rosita lucha contra el propio tiempo por conservar eternamente su estado de prometida, ya que cree que es la única forma de que la sociedad no se burle de ella (2020, 39-40). En este combate se observa una muerte, pero es una muerte diferente, ya que Rosita, al ser ultrajada por el que iba a ser su marido, muere espiritualmente tras una lenta e interna agonía:

En esta obra la muerte está presentada desde un punto de vista nuevo. Es la muerte de quien ha luchado contra el tiempo y ha perdido irremediamente. Es una lucha en la cual se pierde tarde o temprano. Lo trágico de perder contra el tiempo es perder sin alcanzar nada, sin haber realizado los ensueños, sin haber disfrutado de cada etapa de la vida (Frazier 1973, 130-131).

Rosita, la protagonista de este drama lorquiano y la solterona de este trabajo, se nos presenta en la obra como una joven, en el primer acto, que entra y sale de escena rápidamente y con pocas intervenciones. Es esto lo que ha llevado a Sumner Greenfield a hablar de Rosita como una presencia, más que como un personaje (1986, 314). De hecho, de ella tenemos muy poca información de forma directa, la mayoría de datos nos llegan a través de los diálogos que tienen el Ama y la Tía, pues estos tienen como tema central a Rosita en la mayoría de los casos (Martínez Cuitiño 2020, 40). En el primer acto, ella es toda juventud y esperanza, se compromete con su primo y cuando este parte hacia las Américas Rosita promete esperarle y él volver para cumplir con su promesa de matrimonio. Ya en el segundo acto, se nos muestra algo atormentada, dado que han pasado quince años, ella ya tiene treinta y cinco y lo único que hace es aguardar y preguntar continuamente por el correo, sin tener mucha más presencia en los diálogos de este acto. Será en el tercero y último cuando Rosita, tomando conciencia de su situación real, alce la voz para denunciar su estado y el engaño al que ha sido sometida; es ya una mujer entrada en edad, vencida por el paso de los años y atrapada en sí misma (Greenfield 1986, 315). Su primo no volverá, es más, ya se ha casado y Rosita confiesa haber tenido ya noticia de ello, pero ha querido guardar las apariencias para no convertirse en lo que finalmente termina siendo, una solterona, una mujer que ya no encaja en una sociedad que tiene como base el matrimonio.

Doña Rosita, como obra teatral, narra el periodo central de la vida de Rosita, por lo que en cada acto asistimos a diferentes momentos álgidos que se sucederán hasta convertirla en una solterona de pueblo. La trama empezará a tomar forma cuando el primo de Rosita confiese que tiene que partir y partirá hacia América. Desde el primer momento en el que este se ausenta, esta empezará a esperarlo. Así pues, los actos en los que se divide la obra giran en torno a la espera de nuestra protagonista. Cada uno de los tres actos que componen la obra se ubican en años diferentes y, pese a la controversia, se cree que el primero tiene lugar en 1885, el segundo en 1900 y el tercero en 1910 (Martínez Cuitiño 2020, 17), luego, lo que se dramatiza es la vida de una mujer de entre dos siglos. Además, cada acto tiene lugar en momentos diferentes del día: mañana, tarde, hacia el anochecer, lo que, según Fernández Cifuentes, se corresponde a las edades por las que Rosita, muy a su pesar, va moviéndose: juventud, madurez, hacia la vejez (1986, 324). Al mismo tiempo, estos momentos equivalen a los tres estados de ánimo del recorrido sentimental de la existencia humana: esperanza, espera y desesperación (Greenfield 1986, 313). En consecuencia, Lorca, como defiende Degoy, recrea en esta obra la actitud de

aquellas mujeres de la burguesía de la época que bordaban en silencio esperando durante años el cumplimiento de una promesa (1999, 87). En definitiva, en *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* se observa cómo una joven, con ilusión y esperanza, se metamorfosea en una solterona del siglo XIX, ya sin ilusión ni esperanza alguna.

Si analizamos este personaje femenino lorquiano con un poco de profundidad podemos descubrir aspectos muy interesantes. Lo más característico de Rosita es la espera a la que se somete y a la que es sometida por la sociedad del momento. Tanto es así que hay incluso una parte de la crítica que la defiende como “el mejor ejemplo de lealtad y decencia que se puede encontrar en el teatro lorquiano” (Remigio 1967, 39)². La paciente espera es lo que caracteriza a Rosita, pero al mismo tiempo es lo que la consume y destruye: “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” (II, 113).

Rosita busca constantemente encerrarse en un mundo propio, no quiere ser consciente de lo que pasa a su alrededor y muchísimo menos que el pueblo y la sociedad en general sepa de su realidad. Esto es algo que puede pasar desapercibido en una primera lectura de la obra, pero si atendemos al personaje femenino nos daremos cuenta de que tiene muy presente lo que se opine de ella. Rosita, que pasará a ser Doña Rosita con el paso del tiempo, prefiere vivir recluida y quedarse para sí misma lo que siente, pues lo que recrea Lorca a través de estos pequeños matices es una sociedad frívola, en la que importa demasiado el famoso “qué dirán” de los pueblos y uno de los escudos más sencillos es el que toma Rosita, sumergirse en un mundo de apariencias. Es por esta razón por la que se explican intervenciones de Rosita como las siguientes:

ROSITA. Cuando no veo a la gente estoy contenta, pero como la tengo que ver... (II, 112).

ROSITA. Pero yo prefiero salir de aquí con la calle a oscuras. Si me fuera posible apagaría el farol. De todos modos los vecinos estarán acechando. Con la mudanza ha estado todo el día la puerta llena de chiquillos, como si en la casa hubiera un muerto (III, 158).

ROSITA. [...] Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera (III, 161).

² Visión que pertenece a los análisis tradicionales, aludidos en el primer epígrafe, y en el que no se incluyen la perspectiva de género y los diversos factores que configuran la construcción de Rosita.

ROSITA. (*Con voz débil*) Ha empezado a llover. Así no habrá nadie en los balcones para vernos salir (III, 172).

Estos dos aspectos, la espera y las apariencias, son los que se enredan y dan como resultado al personaje de Rosita. Si vamos más allá, la espera y las apariencias se explican por el gran sentido del honor que ella misma tiene y esto es lo que dará como resultado a la Doña Rosita del final de la obra. Ella pretende esperar eternamente la llegada de su primo y así aparentar ser una novia perpetua (Martínez Cuitiño 2020, 40), pero finalmente terminará siendo una mujer desgraciada, vieja y sin marido. Así es como la debería ver la sociedad en la que se ubica la obra y así es como ella misma se vería. Llegados a este punto, no podemos negar la crueldad del trasfondo de la obra, no solo de la sociedad en la que se ambienta sino de la consideración de Rosita sobre sí misma, que al mismo tiempo es consecuencia de lo primero.

Rosita es un ejemplo de mujer engañada por un hombre, un tema muy recurrente en la literatura y en la propia realidad y ella misma así lo refleja: “Después de todo, lo que me ha pasado le ha pasado a mil mujeres” (III, 163). En este trabajo se pretende buscar los lazos de unión entre Rosita y el siglo XIX, para saber hasta qué punto se le puede catalogar como una solterona de este siglo, pero lo cierto es que en ella, en su historia, se han podido ver reflejadas múltiples mujeres. Lorca busca la universalización de la obra conjugando un tópico generalizado, el de la mujer engañada, y un personaje arquetípico del siglo XIX, el de la solterona, así pues, se puede decir que su intención era que las mujeres españolas se identificaran con su Doña Rosita. No en vano el granadino declaraba en 1935 lo que sigue:

Doña Rosita es la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina, que poco a poco se va convirtiendo en esa cosa grotesca y conmovedora, que es una solterona en España. [...] ¡Cuántas damas maduras españolas se verán reflejadas en doña Rosita como en un espejo! He querido que la más pura línea conduzca mi comedia desde el principio hasta el fin ¿comedia he dicho? Mejor sería decir 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. [...] He ahí la vida de mi doña Rosita. Mansa, sin fruto, sin objeto, cursi... ¿Hasta cuándo seguirán así todas las doñas Rositas de España? (García Lorca 2017, 443-444).

4. “La cursi se casa poco”

Son muchas las afecciones que se les achaca a las mujeres para intentar explicar el gran y extraordinario mal que simboliza la soltería femenina. Una de las principales es la cursilería, el hecho de ser cursi. Cursi ha sido y es una palabra que usamos con gran frecuencia, pero ¿qué significa ser cursi? ¿Podemos definir dicha palabra con la misma ligereza con la que la usamos?

Por estar este trabajo dedicado al fin de siglo, se puede recurrir al *Diccionario de la lengua castellana* de 1899, pues dicta dos acepciones, que no distan nada de las definiciones que da el actual lexicón, para la palabra: “dícese de la persona que presume de fina y elegante sin serlo” y “aplicase á lo que, con apariencia de elegancia ó riqueza, es ridículo y de mal gusto”³.

Son dos los hechos que sustentan la base del trabajo a partir de ahora. El primero consiste en que Francisco García Lorca, hermano del dramaturgo, asegure que para la composición de *Doña Rosita la soltera* su autor hizo uso de revistas, libros y almanaques de la época (1980, 362), y el segundo es que el propio Lorca defina a su Rosita como un espejo de las “damas maduras españolas” (2017, 444). Estos dos hechos, juntos, son los que nos hacen creer, llegados a este punto, en la necesidad de traer los cuadros de costumbre del XIX a este trabajo, siendo esencial el de “La señorita cursi” (1871) para tratar la cursilería en *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*.

Si se retoma una de las preguntas con la que se introducía este apartado, ¿podemos definir la palabra cursi con la misma ligereza con la que la usamos?, veremos que el propio cuadro de costumbres citado ya nos la respondía en 1871:

¿Qué es cursi? ¿En qué consiste el ser cursi? les preguntaremos, y ya nos parece oírles responder:

- Consiste en cierto no sé qué...

¡Basta! Enterados.

En cámbio el empírico se echa á la calle, da una mirada, señala entre cien mujeres una, y dice con la infalibilidad del buen sentido: ¡Allá va una cursi!

Y cursi es.

La cursi no engaña jamás con falsas apariencias, al contrario (Robert 1871, 83).

No solo se entiende que es más fácil identificar a una cursi que definir la cursilería, sino que se aprecia que la cursilería es una dolencia que se achaca exclusivamente al género femenino, por lo que se entiende que no hay hombres cursis a ojos de la sociedad decimonónica.

Otra de las preguntas que se podría plantear es por qué las mujeres cursis no se casan, es decir, por qué la cursilería femenina se considera una causante de la soltería. Si recurrimos a “La señorita cursi” veremos que el cuadro de costumbres de igual modo se plantea esta cuestión y parece no tener una respuesta muy clara:

De ciertas cursis que hoy solo cuentan la tierna edad de catorce años, se puede asegurar desde ahora que en 1890 se preguntará: ¿Por qué no se casó fulanita?

³ Como se puede apreciar, se ha decidido respetar la ortografía de todos los fragmentos extraídos.

La cursi se casa poco. No acertaríamos acaso á dar la razón de ese hecho; mas nos atrevemos á responder de su certeza, plenamente convencidos de que la experiencia no desmentirá nuestro aserto (Robert 1871, 84).

Lo principal en lo que nos fijamos para etiquetar a una mujer como cursi es en las apariencias, en la forma de actuar y vestir, y en los objetos que utiliza. Para saber si la solterona de esta investigación, Rosita, puede ser catalogada como cursilona se reparará esencialmente en estas cuestiones. Ya en su primera aparición en la obra, aunque es fugaz, se observa la importancia que Lorca da a la ropa y a los objetos que rodean a Rosita. En cuanto a la ropa, se observa que es el único personaje para el que se especifica inicialmente la vestimenta que lleva. Del mismo modo, los objetos toman una especial significación en el inicio de la obra:

ROSITA. (Entra rápida. Viene vestida de rosa con un traje del novecientos, mangas de jamón y adornos de cintas.) ¿Y mi sombrero? ¿Dónde está mi sombrero? ¡Ya han dado las treinta campanadas en San Luis! (I, 67)

ROSITA. (Entrando.) Mi sombrilla. (I, 72)

Ya en la vestimenta, en “las mangas de jamón y adornos de cintas”, se observa eso que definía Gómez de la Serna como cursi, “abundar en lo que sin abundancia está bien” (1988, 25), y, además, el color del vestido que lleva es rosa, que viene a reforzar la estampa de la cursilona del imaginario colectivo. Parece no serle suficiente al dramaturgo con la vestimenta, pues además introduce una serie de objetos en estas primeras intervenciones. Estos son dos: el sombrero y la sombrilla; ambos pueden resultar redundantes, pues sirven para lo mismo, para refugiarse del sol, y, asimismo, vienen a simbolizar a aquellos objetos pasados de moda (Valis 2010, 275), que se usan por mera coquetería. No obstante, se seguirán encontrando objetos cursis a lo largo de la obra, sirva de ejemplo este otro:

MADRE. Niñas, ¿habéis traído la tarjeta?

SOLTERONA 3.^a Sí. Es una niña vestida de rosa, que al mismo tiempo es barómetro. El fraile con la capucha está ya muy visto. Según la humedad, las faldas de la niña, que son de papel finísimo, se abren o se cierran. (II, 116)

En cuanto a la forma de actuar, es especialmente llamativo el particular estilo en el que se expresa Rosita en la mayoría de las ocasiones, tanto en la escena de los enamorados del final del primer acto como en la mayor parte de los diálogos que se dan entre Rosita y sus amigas. Por lo general, Rosita tiende a expresarse en tono lírico. En la escena de la despedida, uno de los primeros encuentros y el último entre Rosita y su primo, ambos se expresan en décimas y abandonan la prosa para comunicarse con el sonido del piano de fondo:

PRIMO. (La lleva a un vis-á-vis y se sientan.) ¡Ay, prima, tesoro mío!,
ruiseñor en la nevada,
deja tu boca cerrada
al imaginario frío;
no es de hielo mi desvío,
que aunque atraviere la mar
el agua me ha de prestar
nardos de espuma y sosiego
para contener mi
fuego cuando me vaya a quemar.

ROSITA. Una noche adormilada
en mi balcón de jazmines
vi bajar dos querubines
a una rosa enamorada;
ella se puso encarnada,
siendo blanco su color;
pero como tierna flor,
sus pétalos encendidos
se fueron cayendo heridos
por el beso del amor.

Así yo, primo inocente,
en mi jardín de arrayanes,
daba al aire mis afanes
y mi blancura a la fuente.
Tierna gacela imprudente
alcé los ojos, te vi
y en mi corazón sentí
agujas estremecidas
que me están abriendo heridas
rojas como el alhelí.

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

ROSITA. Pero el veneno que vierte
amor, sobre el alma sola,
tejerá con tierra y ola
el vestido de mi muerte.

PRIMO. Cuando mi caballo lento
coma tallos con rocío;
cuando la niebla del río
empañe el muro del viento;
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.
ROSITA. Yo ansío verte llegar
una tarde por Granada
con toda la luz salada
por la nostalgia del mar;
amarillo limonar,
jazminero desangrado,
por las piedras enredado
impedirán tu camino,
y nardos en remolino pondrán loco mi tejado.
Volverás.
PRIMO. Sí. ¡Volveré! (I, 89-91)

Parece que todo se encamina a estilizar la emoción de la escena que se recrea, tanto es así que, incluso, se ha llegado a relacionar con la famosa escena del diván del drama romántico de *Don Juan Tenorio* (G. Sánchez 1989, 407-409). El modo en el que los amados abordan la situación puede llegar a parecer absurdo y ridículo y si, además, le sumamos la posible intención de recrear un estilo ya pasado de moda, la palabra que se nos viene a la mente no puede ser otra que cursi. Ambos, Rosita y su primo, llevan a cabo un alarde de cursilería en lo que se supone que es una despedida de enamorados. Una despedida sin muestra alguna de amor que hace sospechar a Yagüe Ferrer la falta de sentimientos amorosos entre los protagonistas (2020, 9). Exista amor o no entre Rosita y su primo, lo cierto es que la forma en la que ambos actúan se puede catalogar como un claro ejemplo de cursilería.

Si pasamos a abordar los coloquios entre Rosita y sus amigas, veremos de igual forma que la cursilería es el elemento que las rodea, tanto en el tema como en la forma de sus diálogos. Tanto es así, que ellas sí reciben explícitamente la etiqueta de “cursilonas”. En la mayoría de los casos se expresan en verso y tratan la simbología de las flores, nada más cursi, haciendo honor al segundo título de la obra. Sirvan de ejemplo las siguientes intervenciones:

SOLTERONA 3.^a (En el piano.) Madre, llévame a los campos
con la luz de la mañana
a ver abrirse las flores
cuando se mecen las ramas.
Mil flores dicen mil cosas
para mil enamoradas,
y la fuente está contando
lo que el ruiseñor se calla.
ROSITA. Abierta estaba la rosa
con la luz de la mañana;
tan roja de sangre tierna,

que el rocío se alejaba;
tan caliente sobre el tallo,
que la brisa se quemaba; ¡tan alta! ¡cómo reluce!
¡Abierta estaba!
SOLTERONA 3.^a Sólo en ti pongo mis ojos
-el heliotropo expresaba-
«No te querré mientras viva»,
dice la flor de la albahaca.
«Soy tímida», la violeta.
«Soy fría», la rosa blanca.
Dice el jazmín: «Seré fiel»,
y el clavel: « ¡Apasionada! ».
SOLTERONA 2.^a El jacinto es la amargura;
el dolor, la pasionaria;
SOLTERONA I.^a el jaramago, el desprecio
y los lirios, la esperanza. (II, 129-130)

Una vez mencionadas las amigas de nuestra solterona, no podemos dejar pasar algunas otras directrices que marca como generales el cuadro de costumbres de “La señorita cursi”, pues sobre la vestimenta nos dice:

La cursi por excelencia viste siempre con atraso respectivamente á la moda mas generalizada, y nótese que no viste nunca con arreglo á una moda que pasó, sino que se engalana con prendas que pertenecen á distintas épocas, y entre aquellas suele haber una que nunca ha sido moda: creacion propia y exclusiva de la persona que la usa. (1871, 84-85)

Y es que si antes nos referíamos a la forma de vestir de Rosita, esto encaja muchísimo más con la descripción que de las tres Solteronas y su Madre se nos ofrece:

AMA. La madre y las tres niñas. Lujo por fuera y para la boca unas malas migas de maíz. ¡Qué azotazo en el... les daba...! (Sale de escena. Entran las tres Cursilonas y su Mamá. Las tres Solteronas vienen con inmensos sombreros de plumas malas, trajes exageradísimos, guantes hasta el codo con pulseras encima y abanicos pendientes de largas cadenas. La Madre viste de negro pardo con un sombrero de viejas cintas moradas.) (II, 113-114)

Una vez más, como en la acotación de la primera entrada en escena de Rosita ya citada, Lorca deja claro el vestuario que deben llevar las actrices y la sensación que deben crear, pero si volvemos a leer la anterior cita hay algo más que puede llamar nuestra atención, “lujo por fuera y para la boca unas malas migas de maíz” dice el Ama. No en vano lo más importante para las cursilonas son las apariencias, aparentar en todo momento algo que no son, pues “la cursi es un producto de la confusión de clases” (Robert 1871, 85). El mundo de las apariencias es esencial en esta obra lorquiana, esencial para estas tres señoritas cursis y su madre y esencial para Rosita como se verá más adelante. En relación a las tres solteronas y a su madre el grado

de personificación de la cursilería que Lorca recrea, según el cuadro de costumbre ya citado en varias ocasiones, es muy destacable, pues sobre las apariencias el artículo del XIX dicta lo siguiente:

La infeliz ha sido condenada á cursi perpétua.

Su familia habia poseido algunos bienes de fortuna, pero vino su familia á menos y tuvo que cercenar gastos y mudar de hábitos. Veíase pobre entre muchos parientes ricos, y el temor, muy natural, de verse menospreciada, la indujo á conservar ciertas apariencias. (Robert 1871, 88)

Y es que precisamente esto, como si el granadino hubiera leído “La señorita cursi”, es lo que se plantea sobre la situación de estas cuatro pobres mujeres:

MADRE. ¡Gusto no me falta, lo que me falta es dinero!

SOLTERONA 1.^a ¡Mamá...!

SOLTERONA 2.^a ¡Mamá...!

SOLTERONA 3.^a ¡Mamá...!

MADRE. Hijas, aquí tengo confianza. No nos oye nadie. Pero usted lo sabe muy bien: desde que faltó mi pobre marido hago verdaderos milagros para administrar la pensión que nos queda. Todavía me parece oír al padre de estas hijas, cuando, generoso y caballero como era, me decía: «Enriqueta, gasta, gasta, que ya gano setenta duros»; ¡pero aquellos tiempos pasaron! A pesar de todo, nosotras no hemos descendido de clase. ¡Y qué angustias he pasado, señora, para que esta hijas puedan seguir usando sombrero! ¡Cuántas lágrimas, cuántas tristezas, por una cinta o un grupo de bucles! Esas plumas y esos alambres me tienen costado muchas noches en vela.

SOLTERONA 3.^a ¡Mamá!...

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».

SOLTERONA 3.^a Mamá, no comentes más esto. Todo Granada lo sabe.

MADRE. Claro, ¿qué van a contestar? Y allá nos vamos con unas patatas y un racimo de uvas, pero con capa de mongolia o sombrilla pintada o blusa de popelinette, con todos los detalles. Porque no hay más remedio. ¡Pero a mí me cuesta la vida! Y se me llenan los ojos de lágrimas cuando las veo alternar con las que pueden. (II, 117-118)

Algo parecido le sucederá a nuestra solterona al final del drama, pues Rosita, su Tía y el Ama tienen que abandonar la casa donde vivían al hallarse en la ruina tras el fallecimiento del Tío. Rosita, de apellido ya la Soltera, quiere abandonar la casa familiar de noche, ya no tanto por aparentar algo que no es ni algo a lo que no pertenece, sino por refugiarse del “qué dirán” que tanto la martiriza.

Volviendo al tema que relaciona la cursilería con la soltería femenina, la sección aludida de *Las españolas pintadas por los españoles* narra lo que sigue sobre la generalidad de la cursi sin marido: “Amó y fué querida; fué olvidada y no olvidó. Guarda en su corazón el culto de aquel amor primero... digo mal: de aquel único amor [...]” (Robert 1871, 87), lo que vuelve a

unir la Rosita de Lorca con la visión de Roberto Robert, autor de “La señorita cursi”. No en balde Rosita pasa de ser una alegre joven a una triste solterona tras reconocer que su único amor, o mejor dicho su única ilusión amorosa (Martínez Cuitiño 2020, 39), ya no le corresponde. Rosita es la olvidada por su primo, al que ella no olvida, Rosita es la cursi convertida en solterona tras la desilusión de su primer y único amor.

En resumen, “La señorita cursi” marca una serie de características sobre la cursilería femenina y algunas, como se ha podido apreciar, encajan a la perfección con la personalidad de Rosita: la afectación en el atuendo y en la manera de relacionarse, los objetos que la rodean, el hecho de ser soltera y el de serlo tras la desilusión provocada por su único amor de la adolescencia. Además, hay ciertos personajes en la obra, como son las tres solteronas y su madre a las que se etiqueta como “cursilonas”, que parecen calcar la fotografía de mujer cursi que el cuadro decimonónico nos ofrece. Quizás las declaraciones en las que Lorca aludía a *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* como “el drama de la cursilería española” (2017, 444) tengan más sentido si rescatamos obras como la relativa al XIX que aquí se ha abordado.

5. “Solterona, cúspide de las imperfecciones”

Ya en el propio título del drama, Lorca avisa del final que le espera a Rosita: dejará de ser Rosita a secas y pasará a ser Doña Rosita, sin otro remedio ya que conformarse con su estatus de solterona, pero ¿qué tipo de solterona es? ¿Responde a algún estereotipo? Al igual que se hizo en el punto anterior, en este se recurrirá a los cuadros de costumbres decimonónicos para analizar la mujer sin hombre lorquiana y así poder establecer lazos de unión entre el siglo XIX y la obra.

“La solterona es una mujer que solo en la forma se parece á las mujeres. Entre la que no se casa, y el tipo de que me ocupo, hay una distancia grandísima [...]” defiende Contreras y Alba en el artículo que dedica a la solterona en 1882 (361). A ojos de la escritora, se debe diferenciar entre la mujer que no se casa y la solterona, pues no son lo mismo. La primera es la que “se conforma con su suerte” (Contreras y Alba 1882, 361), mientras que la segunda, la solterona, es “la mujer que busca marido, cuando no hay marido que la busque á ella” (Contreras y Alba 1882, 367). Entonces, ¿dónde se puede situar Rosita en la clasificación que hace esta mujer de finales del siglo XIX? Si se sigue esta distinción nuestra solterona entraría dentro del grupo de las que no se casan, pues tras la desilusión, pese a tener conocimiento

previo de ello, Rosita no hace nada por buscar un nuevo pretendiente y, de hecho, rechaza a los pocos que llegan ante ella. Es el profundo amor, según Frazier, que siente por su primo (1973, 128) lo que la lleva a encerrarse en sí misma, sin querer ver la realidad:

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

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

TÍA. Tú no les hacías ningún caso. Tú estabas encelada por un palomo ladrón.

ROSITA. Yo he sido siempre seria.

TÍA. Te has aferrado a tu idea sin ver la realidad y sin tener caridad de tu porvenir.

ROSITA. Soy como soy. Y no me puedo cambiar. Ahora lo único que me queda es mi dignidad. Lo que tengo por dentro lo guardo para mí sola (III, 162).

Además, este fragmento viene a ejemplificar otra de las singularidades que se destacan en el estereotipo que refleja “La solterona”, pues, en una especie de denuncia, la autora intenta salvar, a la vez que parece perfilar a nuestra solterona, a las mujeres que no se casan:

Conozco mujeres á quienes se les da el epíteto de solteronas porque no se han casado, que habiendo perdido el sér á quien adoraban sobre la tierra, y habiendo otras experimentado esos desengaños crueles, que agostan el corazon y dejan sin dicha el alma, han dado un ¡adios! al mundo y sin oír la voz de la razon, ni los impulsos de su alma, han ahogado las dolientes quejas de ella, y entregadas á sus pesares, en la soledad del retiro, dejaron pasar los dias de su existencia, aquellos dias de florida juventud, mas guardando, aunque en secreto, eterna fidelidad al hombre que amaran [...]. Y bien, decidme: estas mujeres tan sublimes, de alma elevada y nobles sentimientos [...] ¿merecen estar consideradas como inferiores á las que contrajeron matrimonio? (Contreras y Alba 1882, 362)

Rosita, si se sigue interpretando el artículo de Contreras y Alba, no sería una solterona, pero lo cierto es que sí se encuentran similitudes entre la protagonista lorquiana y la mujer sin hombre que se refleja en “La solterona”. Con anterioridad se mencionaron cuestiones relativas al tiempo de la obra, pues venían a explicar características de la evolución de Rosita. En cuanto a la vida de las mujeres solas, Contreras y Alba dice lo siguiente:

[...] vamos a presentarla en su primera y segunda fase, en dos cortos periodos de su vida de solterona, vida que empieza cuando acaba la vida de su juventud.

En su primera fase, aun es feliz; aun tiene momentos de ventura, porque en su pecho hay esperanzas [...]. En su segunda fase, todo ha muerto, todo. [...] En su primera época sonríe, pero no con el placer de los primeros año, sino con cierta amargura, fiel presagio de acerbos sinsabores; en su segunda, llora sobre el recuerdo de sus pasadas alegrías, sobre la tumba de sus muertas esperanzas (1882, 364).

Si bien anteriormente se habló de tres etapas, estas dos que se narran en “La solterona” parecen calcar las fases por las que transcurre Rosita a lo largo del drama, ya que inicialmente

“se agita como un colibrí, sonríe como un ángel, gorjea como un canario, y lo ignora todo como un bienaventurado” (Mobellan de Casafiel 1871, 1), como se describe en “Rosa la solterona”, otro cuadro de costumbres. Claro ejemplo de este primer período es la primera entrada en escena de Rosita:

ROSITA. (Entra rápida. Viene vestida de rosa con un traje del novecientos, mangas de jamón y adornos de cintas.) ¿Y mi sombrero? ¿Dónde está mi sombrero? ¡Ya han dado las treinta campanadas en San Luis!

AMA. Yo lo dejé en la mesa.

ROSITA. Pues no está. (Buscan. El Ama sale.)

TÍA. ¿Has mirado en el armario? (Sale la Tía.)

AMA. (Entra.) No lo encuentro.

ROSITA. ¿Será posible que no se sepa dónde está mi sombrero?

AMA. Ponte el azul con margaritas.

ROSITA. Estás loca.

AMA. Más loca estás tú.

TÍA. (Vuelve a entrar.) ¡Vamos, aquí está! (Rosita lo coge y sale corriendo.)

AMA. Es que todo lo quiere volando. Hoy ya quisiera que fuese pasado mañana. Se echa a volar y se nos pierde de las manos [...] (I, 67-78).

En relación a la segunda y última fase por la que pasa una mujer hasta convertirse en solterona, en “La solterona” se hace referencia a la muerte de toda esperanza, palabras con una gran profundidad que también usa la propia Rosita cuando finalmente alza la voz, aunque aún parece guardar algún atisbo de fe:

ROSITA. 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?). Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretara sus dientes por última vez (III, 161-162).

La escritora costumbrista manifiesta que la “solterona, cúspide de las imperfecciones [...], se hace; pero hay en nuestra sociedad cierta clase de mujeres á proposito para el caso. Es la peor calidad del género femenino. La coqueta [...]” (Contreras y Alba 1882, 364), algo que conecta directamente con el epígrafe anterior en el que se hablaba de la cursilería en *Doña Rosita* en relación a “La señorita cursi”.

La *Rima 38*, “volverán las oscuras golondrinas”, es el poema de Bécquer al que recurre Contreras y Alba para hacer alusión a los amantes que huyen y ya no pierden el tiempo en

reparar en las mujeres condenadas a la soltería (1982, 366). Esto es algo de lo que se queja Rosita en uno de los parlamentos en los que alza su voz:

ROSITA: [...] Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachos y muchachas me dejan atrás porque me canso, y uno dice: «Ahí está la solterona», y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: «A ésa ya no hay quien le clave el diente». Y yo lo oigo y no puedo gritar sino «vamos adelante», con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón (III, 161).

La solterona de este trabajo escucha como los que ya son jóvenes respecto a ella la desprecian, la sociedad en su conjunto la menosprecia por no cumplir con el único objetivo para el que está predestinada (Yagüe Ferrer 2012, 5). Ella, finalmente, es plenamente consciente de su situación, pese a haber querido ignorar conscientemente las señales amenazadoras del paso del tiempo (Fernández Cifuentes 1986, 327) y precisamente “cuando nadie la mira ni atiende, cuando el mundo la desprecia y la sociedad casi la arroja de su seno, es cuando se persuade de todo, todo ha muerto para ella; que todo ha sido un sueño, que los objetos encantadores forjados en su imaginación, eran puramente fantásticos [...]” (Contreras y Alba 1882, 372). En estos momentos es precisamente donde el granadino recrea los monólogos más famosos de Rosita, algunos de los cuales ya han sido citados, pero para ejemplificar lo extraído del artículo costumbrista sirva el siguiente fragmento:

ROSITA. (Arrodillada delante de ella.) 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 dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aun a mí misma me asombra. Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubiérais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera (III, 161).

Otro de los aspectos que la Rosita de Lorca parece calcar de la mujer sin marido de la crónica costumbrista es su final. El artículo decimonónico marca como característico del estereotipo de la solterona la posibilidad de pasar el final de sus días en la miseria: “¡Horrible situación! Se tiene que ver sola y tal vez en la miseria. La solterona muere en silencio y quizá en la indigencia, ignorada de todo mundo” (Contreras y Alba 1882, 375); algo que en *Doña*

Rosita la soltera se convierte en realidad, si bien en el final que nosotros vemos Rosita aún no se encuentra completamente sola, pero sí en la miseria. Algo que también quiere ocultar a la sociedad: “Ha empezado a llover. Así no habrá nadie en los balcones para vernos salir” (III, 172).

Por último, en cuanto al final al que están sentenciadas las mujeres que no consiguen formar pareja el cuadro de “La solterona” concluye de una forma especialmente llamativa:

Su recuerdo vive lo que el vibrante son de las campanas, que á un tiempo lloran y publican su muerte. Despues... nadie se acuerda de ella, porque nada dejó en el mundo que evocara su recuerdo. Ni padre, ni hermanos, ni esposo, ni hijos... ¡Nadie! ¡El vacío! ¿Quién en lo sucesivo visitará su sepultura? ¿Quién con lágrimas regará su tumba? (Contreras y Alba 1882, 375).

El aspecto que hace que se puedan establecer relaciones entre el fragmento seleccionado y la obra lorquiana es el campo semántico de la muerte, entre el que se encuentra el sonido de las campanas, que simboliza el fin de la vida de la mujer sin hombre y su inmediato olvido. García Lorca, como si tuviera presente el cierre de esta pieza costumbrista, recrea un final muy parecido, en el que se oyen campanas de fondo y se reproduce un especie de velatorio (G. Sánchez 1989, 415), para el fallecimiento espiritual de Rosita (Frazier 1973, 124):

AMA. ¡Ése es! (Señala un diván grande que hay al fondo de la habitación. Los Hombres lo sacan lentamente como si sacaran un ataúd. El Ama los sigue. Silencio. Se oyen dos campanadas mientras salen los Hombres con el diván.)

MARTÍN. ¿Es la Novena de Santa Gertrudis la Magna?

TÍA. Sí, en San Antón. (III, 152)

En “Rosa la solterona”, título de otro cuadro de costumbres al que ya se ha recurrido y que coincide con el del drama que nos ocupa, también se aprecian una serie de peculiaridades que caracterizan a Rosita, ya que la Rosa del artículo costumbrista es abandonada por su primer amor por el mismo motivo que la solterona que nos ocupa: “llega un día en que el jóven debe emprender un viaje [...]” (Mobellan de Casafiel 1871, 102). En la vida de ambas, como si fueran una misma, la aparición de un hombre y su posterior ausencia es lo que desencadena la frustración y el fracaso vital (Fernández Cifuentes 1986, 329).

“Ayer me tuvo todo el día acompañándola en la puerta del circo, porque se empeñó en que uno de los titiriteros se parecía a su primo” (II, 102) le dice el Ama a la tía de Rosita y es que precisamente aquí se puede percibir otro de los puntos en común que tienen ambas mujeres condenadas a la soltería, aunque con cierta variación. Tal es la obsesión de la solterona lorquiana que cree verlo, pero la cosa se queda ahí. Sin embargo, la soltera del cuadro piensa

en su primer amor, pero ve que es otro y se enamora de nuevo: “la del alba sería dos meses después, cuando Rosa ve en el Retiro unos ojos que se clavan en ella. Piensa en el oficial y mira al que la mira. Es el nuevo Adonis [...]” (Mobellan de Casafiel 1871, 103).

En definitiva, Rosita no entraría inicialmente dentro de la definición que se da de la mujer soltera en “La solterona”, pues su autora lo que intenta hacer es una crítica social discerniendo entre dos tipos de mujeres solas, pero sí que comparte una serie de características del estereotipo del XIX dibujado, así como su historia parece esbozarse en este artículo costumbrista escrito cincuenta años antes. En cuanto a “Rosa la solterona”, destaca la coincidencia, o no, de los títulos, de la misma manera que algunos aspectos de la mujer sola que se perfila, aunque menos que en el anterior cuadro de costumbres.

6. Conclusiones

De lo anteriormente expuesto se pueden establecer una serie de conclusiones. En primer lugar, se ha comprobado a través de estudios sobre la sociedad y la literatura decimonónicas que la soltería supone una gran encrucijada para las mujeres, que de no superarla les supondrá el rechazo de la sociedad. El objetivo que esta pauta para la mitad de la población es aparentemente sencillo: encontrar pareja, para después engendrar. La institución del matrimonio, por lo tanto, se posiciona como una de las más importantes en la sociedad de la modernidad tardía, una sociedad en la que las relaciones sociales y los roles de género adquieren otros matices respecto a los siglos precedentes. Además, la literatura contribuye activamente en la construcción de estos estereotipos y discursos sociales.

En segundo lugar, en el análisis literario que en el presente trabajo se ha realizado sobre la protagonista de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* se ha podido mostrar cómo uno de los temas más recurrentes de Federico García Lorca, el de la mujer sola, es revisado y estudiado en profundidad, pues al granadino no le valieron solo las múltiples mujeres sin desposar que tenía en su entorno, sino que, según su propio hermano, decidió revisar lo escrito previamente sobre las desdichadas del amor para la construcción de Rosita, su solterona. Muchas son las mujeres sin marido que se pueden encontrar en la nómina de dramas de García Lorca, pero en ninguno de ellos se refleja como en este la angustia y penurias de la mujer por no contraer matrimonio, por caer en el oscuro pozo de la soltería.

En tercer lugar, se observan una serie de conexiones entre la tragedia de Rosita y la propia Rosita y el estereotipo heredado de la mujer soltera, imagen construida y ampliamente

descrita en el siglo XIX. No en vano, para este estudio han resultado fundamentales tres cuadros de costumbres decimonónicas, dos de ellos teniendo como centro la propia soltería y el restante la cursilería femenina, que en esencia es considerado uno de los principales factores desencadenantes de la mujer célibe. A través de la lectura en paralelo del drama lorquiano y los tres artículos costumbristas se ha podido observar cómo Rosita pasa de ser una “señorita cursi” a ser “Rosa la solterona”, deja de ser señorita y pasa a ser señora, como muy a su pesar le recuerda el hijo de la mayor de las tres manolas en el tercer y último acto. Rosita parece ser construida a imagen y semejanza de los tipos descritos en los tres cuadros de costumbres consultados e, incluso, su propia historia parece ser dibujada en ellos, pero lo fundamental es que el drama lorquiano permite observar la solterona en primera fila, a través de Lorca se accede a la tragedia de Rosita, a la tragedia de la solterona de entre dos siglos. Es la propia obra la que permite profundizar en la dureza de la vida de este tipo de mujeres. Las crónicas sociales del XIX no solo han servido en este estudio para el análisis de la construcción de la solterona de García Lorca, sino que, como se ha anunciado, se podrían considerar como posibles fuentes de inspiración. Muchas son las coincidencias entre los cuadros de costumbres en este trabajo usados y *Doña Rosita la soltera*, similitudes en cuanto la trama, el nombre de la protagonista, la forma de actuar de ella y de su entorno, el final al que es condenada... Quizás el dramaturgo hizo una profunda labor de investigación previa a la escritura de la obra que nos ocupa. Quizás el germen de nuestra solterona, Rosita, esté en estos artículos costumbristas. Quizás los tiempos de Federico García Lorca, después de todo, no habían diferido tanto de la realidad de la segunda mitad del siglo XIX...

7. Bibliografía

- Arnau-Duc, Nicole. 1993. «Las contradicciones del derecho». En *Historia de las mujeres: siglo XIX*, editado por George Duby y Michelle Perrot, 84-120. Madrid: Taurus.
- Contreras y Alba, María del Pilar. 1882. «La solterona». En *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*: 358-375.
- Dauphin, Cécile. 1993. «Mujeres solas». En *Historia de las mujeres: siglo XIX*, editado por George Duby y Michelle Perrot, 412-428. Madrid: Taurus.
- Fernández Cifuentes, Luis. 1986. «Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores». En *Cuadernos Hispanoamericanos I*, 433-444: 319-340.
- Flores Ruiz, Eva M^a. 2005. «Los márgenes de la soltería». En *Almas escritas: Retratos literarios de mujeres andaluzas (1849-1927)*, 126-170. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Frazier, Brenda. 1973. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor.
- García Lorca, Federico. 2017. «Una gran solemnidad teatral en Barcelona: estreno de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*». En *Palabra de Lorca: declaraciones y entrevistas completas*, 440-444.
- García Lorca, Federico. 2020. *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Editado por Luis Martínez Cuitiño. Barcelona: Austral.
- García Lorca, Francisco. 1980. «Doña Rosita la soltera». En *Federico y su mundo*, editado por Mario Hernández, 360-371. Madrid: Alianza tres.
- Gómez de la Serna, Ramón. 1988. *Ensayo sobre lo cursi*. Prólogo de José L. Moreno-Ruiz. Madrid: Moreno-Avila editores.
- Greenfield, Sumner. 1986. «Doña Rosita la soltera y la poetización del tiempo». En *Cuadernos Hispanoamericanos I*, 433-444: 311-318.
- G. Sánchez, Roberto. 1989. «García Lorca y la literatura del siglo XIX: Apuntes sobre *Doña Rosita la soltera*». En *Federico García Lorca*, editado Idelfonso-Manuel Gil, 405-418. Madrid: Taurus.
- Jago, Catherine, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. 1998. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria.
- Mobellan de Casafiel, S. de. 1871. «Rosa la solterona». En *Las españolas pintadas por los españoles*: 93-104.
- Rabaté, Colette. 2007. «La soltería: un laberinto inextricable». En *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*, 111-116. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Real Academia Española. 1899, *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta de los Señores Hernando y Compañía.
- Remigio, Margarita P. 1967. «Doña Rosita la soltera». En *La mujer en el teatro lorquiano*, 39-44. Chicago: Universidad Loyola.
- Robert, Roberto. 1871. «La señorita cursi». En *Las españolas pintadas por los españoles*: 83-91.
- Valis, Noël. 2010. «La cultura de la nostalgia o el lenguaje de las flores». En *La cultura de la cursilería: mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Traducido por Olga Pardo Torío, 269-306. Madrid: A. Machado Libros.
- Warner, Marina. 1991. *Tú sola entre las mujeres: el mito y el culto de la Virgen María*. Traducido por Juan Luis Pintos. Madrid: Taurus.
- Yagüe Ferrer, Isabel. 2012. *La soltería de la mujer en el teatro español contemporáneo*. Zaragoza: Ateneo de Zaragoza.