

©Anagnórisis



©Los autores

©The authors

©Les auteurs

©Lessy

Fotografía de Lessy Montes de Oca de la actriz Senko Hida en la obra *Numancia* de Miguel de Cervantes. Compañía: KSEC ACT (Japón). Dir.: Kei Jinguji.

Lessy Montes de Oca's picture of the actress Senko Hida actress in the play *Numancia* by Miguel de Cervantes. Company: KSEC ACT (Japan). Dir.: Kei Jinguji.

Photographie de Lessy Montes de Oca de l'actrice Senko Hida dans l'oeuvre *Numancia* de Miguel de Cervantes. Compagnie: KSEC ACT (Japon). Dir.: Kei Jinguji.

1
LAS MUJERES EN EL TEATRO
WOMEN IN THE THEATRE
LES FEMMES AU THÉÂTRE

NOTA DE LAS DIRECTORAS/DIRECTOR'S NOTE/ NOTE DES DIRECTRICES 4

SIGLO XVII/ 17TH CENTURY/ XVII^E SIÈCLE

OMERO CRUZ
«Las mujeres de Diego Jiménez de Enciso. De lo femenino en un
hombre del Barroco».....8

STEPHANIE BATES Y A. ROBERT LAUER
«"Performativity" del género de Leonor/Leonardo y la creación
de "Gender Trouble" en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro».....33

**SIGLOS XVIII–XIX/ 18TH–19TH CENTURIES/
XVIII^E–XIX^E SIÈCLES**

MARIBEL MARTÍNEZ LÓPEZ
«La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XVIII.
Paradigmas de género en la comedia neoclásica».....59

LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN
«Isabel María Morón y su única aportación a la comedia sentimental
ilustrada: *Buen amante y buen amigo*».....87

ANA MARÍA DÍAZ-MARCOS
«Ciudadanos del mundo: cosmopolitismo, civilización y barbarie en
Un loco hace ciento».....105

ROSA NAVARRO DURÁN
«Salomé o la tentación irresistible».....130

SIGLOS XX–XXI/ 20TH–21ST CENTURIES/ XX^E–XXI^E SIÈCLES

ALBA URBAN BAÑOS
«El teatro español bajo la mirada crítica de Emilia Pardo Bazán en
"La vida contemporánea"».....145

LAURA BURGOS-LEJONAGOITIA « <i>La madeja</i> de Sofía Casanova. Representación, tesis y recepción crítica».....	182
INMACULADA PLAZA-AGUDO «El cuestionamiento del modelo femenino tradicional en dos comedias de Julia Maura: <i>Chocolate a la española</i> (1953) y <i>Jaque a la juventud</i> (1965)».....	200
GEORGIANA VASILE «The Female Voices in Caryl Churchill's <i>Top Girls</i> (1982): Sisters or Foes».....	233
RAQUEL GARCÍA-PASCUAL «Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo: Paloma Pedrero e Itziar Pascual».....	260
 RESEÑAS: «EN PRIMERA FILA» /REVIEWS: «FRONT ROW»/ CRITIQUES: «EN PREMIÈRE FILE»	
«Usigli: el fundador del drama nacional mexicano. SWANSEY, Bruce, <i>Del fraude al milagro: visión de la historia en Usigli»</i> LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN.....	286
« <i>Le bruit des os qui craquent</i> de Suzanne Lebeau. Création en France à la Comédie Française par Anne Laure Liégeois» IRÈNE SADOWSKA GUILLON.....	290
«Del manuscrito a la puesta en escena: Encuentro multidisciplinario en torno a Lope de Vega y al teatro del Siglo de Oro» LAURA MIER.....	296
 ENTREVISTA: «ENTRE BASTIDORES»/ INTERVIEW: «IN THE BACKSTAGE»/ ENTRETEN: «DANS LES COULISSES»	
«Entrevista a Itziar Pascual».....	302



Nota de las directoras

Anagnórisis aparece en un momento como el presente, en que la obstinada proclamación de la crisis de las letras –tachadas de inútiles– conlleva que los estudios humanísticos se vean menospreciados en un mundo cada vez más allegado a lo informático. Por ello, *Anagnórisis* se vale del soporte electrónico para demostrar que el arte, la investigación y los progresos tecnológicos, no son incompatibles, sino que pueden actuar de forma complementaria, enriqueciéndose mutuamente.

Anagnórisis nace ante la necesidad de crear en la red un medio de divulgación y desarrollo propio de la investigación científica especializada en el análisis teatral. Nuestra intención es dar vida a un espacio de expresión crítica, de defensa de ideas, de estudios pormenorizados sobre cualquier aspecto dramático, capaz de alentar la formación y la construcción de los elementos más intrínsecos que configuran el panorama escénico mundial.

Como mujeres y estudiosas del teatro, somos conscientes de que muy poco a poco se van rescatando del olvido a muchas actrices y dramaturgas que la historia ha relegado a un plano de total inexistencia. Por ello, desde *Anagnórisis*, hemos querido poner nuestro granito de arena a esta labor y así inaugurar la revista con un número dedicado a ellas. Este primer número es un homenaje a las mujeres del pasado y del presente que han vivido o viven por y para el teatro. ¡Va por vosotras!

Directors' note

Anagnórisis appears at a moment like the present, that the obstinated proclamation of the crisis of the letters –stuck out useless– means that humanistic studies are undervalued in a world increasingly close to the computer. Therefore, *Anagnórisis* uses the electronic media to show that the art, the research and technological progress, are not incompatible, but may act in a complementary and mutually enriching.

Anagnórisis borns of the need to create an on-line médium of dissemination and development of scientific research specialized in the theatrical analysis. Our intention is to give life to an area critical, defense of ideas, detailed studies on any dramatic aspect able to encourage the formation and construction of the intrinsic elements that make up the scenic panorama global.

As women and scholars of the theater, we know that little by little they are rescuing from oblivion many actresses and female playwrights that history has relegated to a total level of absence. Therefore, from *Anagnórisis*, we want to do our bit to promote this work and inaugurate the magazine with an issue devoted to them. This first issue is a tribute to women of past and present who have lived or live by and for the theater. It's for you!



Note des directrices

Anagnórisis arrive à un moment comme celui-ci, où la proclamation obstinée de la crise des lettres –frappées d’inutiles– signifie que les études humanistiques sont sous-évaluées dans un monde de plus en plus proche de l’informatique. Par conséquent, *Anagnórisis* utilise les médias électroniques pour montrer que l’art, la recherche et les progrès technologiques ne sont pas incompatibles; ils peuvent agir de manière complémentaire et mutuellement enrichissante.

Anagnórisis naît du besoin de créer en réseau un moyen de divulgation et de développement de la recherche scientifique spécialisée dans l’analyse théâtrale. Notre intention est de donner vie à un espace de critique, de défense d’idées, d’études approfondies sur tous les aspects dramatiques, capable d’encourager la formation et la construction des éléments intrinsèques qui déterminent le panorama de la scène mondiale.

En tant que femmes et étudiantes de théâtre, nous sommes conscientes qu’on sauve peu à peu de l’oubli de nombreuses actrices et dramaturges que l’histoire a relégué à un total absentéisme. Par conséquent, depuis *Anagnórisis*, nous voulons faire notre maximum afin de promouvoir ce travail et ainsi inaugurer la revue avec un numéro entièrement consacré à elles. Ce premier numéro est un hommage aux femmes du passé et du présent qui ont vécu et vivent par et pour le théâtre. C’est pour vous!



Siglo XVII

17th Century

XVIIe Siècle

Las mujeres de Diego Jiménez de Enciso. De lo femenino en un hombre del Barroco *

Omero Cruz
ESAD de Sevilla
bcg13289@hotmail.com.

Palabras clave:

Diego Jiménez Enciso, personajes femeninos, Teatro áureo.

Key Words:

Diego Jiménez Enciso, femal character, Golden Agen Theatre.

Resumen:

«Ximénez de Enciso» nombra una calle sevillana cuyo referente pocos conocen. El presente artículo pretende poner foco en la faceta femenina de Diego Jiménez de Enciso, que, por cultivarla, fue engullido por la maquinaria patriarcal y hoy aparece con escasa frecuencia y aun con desdén en los estudios críticos y los foros de discusión del teatro aurisecular. Quizá un enfoque femenino, más acorde con la sensibilidad contemporánea, recupere su figura humana y literaria entre los grandes de su época. Lo merece tanto por el contenido de su dramaturgia como por la concepción de sus personajes.

* He realizado este ensayo en el marco del Proyecto *Representaciones de Género en la Industria Cultural. I. Mujer y Artes Escénicas* (FEM2009-09092), y del Máster y Doctorado en Igualdad de Género en Ciencias Humanas, Sociales y Jurídicas (UIMP-CSIC).

Abstract:

Actually, few people know Diego Jiménez de Enciso, reduced to name a Sevillian street. This article is trying to throw light upon Enciso's feminine aspect, who was deleted by the patriarchal society, because he cultivated it, and now he hardly appears, even disdainfully, in the research and round tables on Spanish Siglo de Oro Theatre. Perhaps, a feminine approach, which is more in agreement with the contemporary sensitivity, gets back his human and literary figure. He deserves it because of his characters as well as the construction of his plays.

Yin y yang

A Diego Jiménez de Enciso le escandalizaría el título de este artículo, porque nunca casó y, aunque no es posible negar o afirmar si conoció mujer, sí sabemos con certeza que, entregado a la cosa pública entre Sevilla y Madrid, dedicado a la creación literaria –poesía y teatro– y atento a proteger a sus sobrinos, no tuvo lugar ni tiempo para formar familia propia ni aun para contraer matrimonio, y ni siquiera consta que haya tenido amores en ninguna época, inclusive la juventud. A pesar de ello –o, acaso, gracias a ello–, se bastaba a sí mismo para conjugar admirablemente lo masculino y lo femenino, el patriarca heredero de una saga de hombres de acción y la protección generosa, maternal, de los suyos y de su ciudad. El objeto del presente artículo es poner foco en la faceta femenina de un hombre del Barroco, que, por cultivarla en exceso, fue engullido por la maquinaria patriarcal y, si no ha sido borrado totalmente de la memoria colectiva, hoy aparece con escasa frecuencia en los estudios críticos del teatro español y ‘disfruta’ de una presencia casi nula en los foros de encuentro y discusión sobre el teatro del Siglo de Oro, como tampoco puede accederse a ninguna obra suya por ejemplo en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a pesar de la riqueza de textos que ofrece. Diego Jiménez de Enciso ha quedado para nombrar en Sevilla una calle del típico barrio de Santa Cruz, cuyo referente pocos conocen.



El yin y el yang, doble concepto de la filosofía oriental, describe las dos fuerzas fundamentales aparentemente opuestas y complementarias que se encuentran en todo lo que existe en el universo: luz/oscuridad, sonido/silencio, calor/frío, movimiento/quietud, vida/muerte, mente/cuerpo, masculino/femenino, etc. El yin es el principio femenino, la tierra, la oscuridad, la pasividad y la absorción; el yang es el principio masculino, el cielo, la luz, la actividad y la penetración. Ya a principios del siglo XX,

Yung consideraba que las sociedades occidentales de su tiempo se encontraban muy desequilibradas al exagerar la importancia del pensamiento y la sensación –funciones psíquicas asociadas culturalmente con el hombre– y desconocer las funciones no racionales consideradas femeninas: la intuición y el sentimiento¹.

No hablemos de las sociedades occidentales de siglos pasados. Así pues, si una visión masculina del arte y la historia ha relegado al olvido al hombre y al artista que fue Diego Jiménez de Enciso, quizá un enfoque femenino, más atento al todo que a las partes y más acorde con la sensibilidad de estos tiempos, alcance a reivindicar su figura humana y literaria y a recuperarlo entre los grandes de su época, tanto por el contenido de su dramaturgia como por la construcción de sus personajes.

Sevillano nacido en 1585, de ascendencia riojana y castellano-leonesa y, por tanto, de estirpe itinerante y migratoria, vivió muy ligado a la ciudad hispalense a través de diversos cargos de importancia, pero también residió mucho tiempo en Madrid, donde fue tan estimado del Conde-Duque de Olivares que vino a ser luego su representante en la capital andaluza. Persona bien conocida por su nobleza, su absoluta falta de vanidad resalta en el desapego a los honores que había sabido conseguir, cargos y títulos a los que renunció todavía en vida a favor de sus sobrinos. Pero, además de mantener el prestigio social, adquirió el mayor grado de cultura posible y, con ella, la gloria literaria. Enaltecido por Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (1614) y celebrado como elegante poeta en su *Jerusalén*, hacia 1605, por

¹ Véase Sáenz Obregón, 1995: 104.



Lope, que luego en el *Laurel de Apolo* (1630) le dedicaría otro elogio, de los más pomposos y encarecidos que contiene el poema, Montalbán, haciendo mención de él en su *Para todos* (1632), afirma: «No ha menester más elogios que su nombre y decir que escribió *Los Médicis*, que ha sido pauta y ejemplo para todas las comedias grandes». Por cierto que esta comedia lo hizo bien conocido en Italia. Asimismo, Bances Candamo, en su inédita *Theatro de los teatros de los pasados y presentes siglos: Historia escénica griega, romana y castellana*, asegura, hablando de Jiménez de Enciso, que «empezó las comedias que llaman de capa y espada; siguiéronle después don Pedro Rosete, Rojas, Calderón, etc.». Respaldado este éxito entre los colegas por el éxito sobre el tablado, representado en el corral y en las fiestas palaciegas, apreciado por tanto en su época –pues no a otra causa deben de responder las mercedes que le otorgaron Felipe IV y su privado, el Conde-Duque de Olivares–, confirmada su innegable calidad literaria por la larga estela de influencias dejadas por alguna de sus obras, no se entiende su olvido y es de justicia poética rescatar su memoria.²

Más interesado en la calidad que en la cantidad, primer rasgo de carácter femenino en su producción, no fue un escritor fecundo: 10 piezas teatrales conservadas –unas de autoría indiscutible, junto a otras de autoría controvertida– y algunas composiciones poéticas. Centrándonos en el teatro, aunque esencialmente cultiva, situado en la estela de Lope, una dramaturgia derivada y al servicio de un sistema patriarcal, en Jiménez de Enciso pueden rastrearse indicios de una concepción más femenina del mundo, en determinados temas que aborda, en el enfoque de otros tradicionalmente masculinos y en la creación de los personajes, es decir, la acentuada carga femenina en los hombres o la ostensible faceta masculina en las mujeres.

² Véase una completa biografía de Enciso en Cotarelo, 1914: 209-248, 385-415 y 510-550, además de las notas de Juliá Martínez, 1951, VII-LXXII, y los datos aportados por Cobos: 1996, 449-458.



Las tramas femeninas

Tramas, digamos, femeninas, de una modernidad que exigirían una puesta en escena del Lliure catalán o en el Teatro Central de Sevilla, articulan para mí *La mayor hazaña de Carlos V*, *El príncipe don Carlos* y *Juan Latino*.

La energía masculina se vincula con la iniciativa, la búsqueda, la acción, la penetración, la dureza, el hacer, el pensamiento lógico y racional, la fuerza física. La energía femenina está relacionada con la pasividad, la receptividad, la capacidad de espera, la flexibilidad, la ternura, la delicadeza, la blandura, el sentimiento, la contemplación, la sensibilidad, la capacidad de entrega. En *La mayor hazaña de Carlos V*, puesta en escena al parecer en 1624 por Roque de Figueroa³, Jiménez de Enciso toma no solo la verdad histórica, la oficial, escrita de forma impersonal, que cuenta los grandes acontecimientos de la vida del Emperador, sino también la intrahistoria; se complace en relatar lo pintoresco, donde la anécdota pseudohistórica o la leyenda ocupan el lugar de la historia: El Emperador, cansado ya de sus hazañas, abdica y se dispone a pasar sus últimos años en Yuste, donde llevará una vida retirada dedicado a la oración, hasta que se da cuenta de que, próximo su fin, todavía le queda por acometer la mayor hazaña: saber morir. Ante tamaña toma de conciencia, digna de las últimas corrientes de la psicología humanística y que Jiménez de Enciso dramatiza haciendo que se aparezca al Emperador un fantasma en su propia imagen, este se espanta, pero pronto se sobrepone y se apresta a emprender el último viaje. Queda así reflejada la grandeza de alma de un emperador que, en el apogeo de su gloria y poder, se desprende de todo a favor de los suyos – como haría el mismo Enciso– y va a sepultarse en vida a uno de los más tristes rincones de su imperio para prepararse a morir:

³ Véase Ferrer Valls, 2008: *Figueroa, Roque de*, «Introducción». La primera edición de esta comedia, según Cotarelo [1914: 304], parece ser la hallada en el tomo único de la perdida colección *Diferentes autores*, en la que figura «*Representóla Figueroa*», de lo que se deduce que fue publicada con posterioridad a 1624.



EMPERADOR. Refiriendo mi vida
para escribir mi historia,
el alma se llenó de vanagloria;
discurrí por mis hechos
y haberme retirado
por mi mayor hazaña he celebrado,
cuando otro yo, difunto,
me dijo con mi voz y mi trasunto:
tu vanidad te engaña;
saber morir es la mejor hazaña⁴.
(vv. 2517-2525)

La mayor hazaña... es la única obra del teatro clásico que representa al Emperador en la humildad de renunciar a sus reinos. Pero no se queda en eso: Enciso cae en un anacronismo intencionado (anticipa el encuentro entre Carlos V y don Juan de Austria al año 1555, inmediatamente antes de la abdicación, y no lo sitúa, como atestiguan los historiadores, en Yuste) con objeto de conferir al Emperador una dimensión humana, de presentarlo como un padre complacido en las dotes de su hijo⁵:

EMPERADOR. ¿Es don Juan muy virtuoso?
LUCINDA. Bien come.
EMPERADOR. Malicia ha sido.
¿Es discreto?
LUCINDA. Es desconfiado.
EMPERADOR. ¿Bien quisto?
LUCINDA. No dice mal
de nadie.
EMPERADOR. ¿Es muy liberal?
LUCINDA. Como un recién heredado.
(vv. 615-620)

Sus sentimientos paternos se manifiestan en el encuentro posterior con el hijo, cuando expresa a través de los apartes su satisfacción al confirmar las buenas cualidades y la discreción del joven.

EMPERADOR. Seáis bien venido;
ya vuestra carta he leído.

⁴ Manejo la edición de Arcigli Santoro, 1970, pero modernizo la ortografía al reproducir el texto (grafías *b* por *v* y *z* por *ç*).

⁵ Véase Moravito, 2006: 462.



(¡Qué buen talle tiene!). Alzad.
Levántase.
 Aquí me escribe Madama
 que os haga merced.
 DON JUAN. Señor,
 (turbado estoy, mi temor
 aumenta gloria en su fama.
 Sola esta vez he temido.)
 EMPERADOR. ¿Qué decís?
 DON JUAN. No estoy en mí
 de verme a solas aquí
 con un Monarca que ha sido
 del mundo asombro y espanto.
 EMPERADOR. Eso no es miedo, es respeto.
 (El rapacillo es discreto.)
 (vv. 654-667)

Peale [2004: 1083-1084] habla de un dramatismo ‘domesticado’:

La comedia penetra no solo en el alma del rey Carlos, sino también en el carácter de sus hijos Felipe y don Juan de Austria, revelando la causa de sus debilidades y virtudes. Para realizar este tríptico de caracteres en una trama coherente, Enciso reduce el dramatismo del enredo a un nivel doméstico. [...] Los términos se hacen acusadamente personales e incluso íntimos, hogareños.

Así trata Enciso el matrimonio de Felipe o el parentesco de Carlos y don Juan. Lo grande se hace pequeño; lo épico, íntimo.

El príncipe don Carlos, estrenada en 1628 por Juan Jerónimo Almela⁶ y publicada en 1634⁷, cuenta la frustración del hijo de Felipe II, poseído por el deseo de ejercer cuanto antes el poder, ante la resistencia del padre a introducirlo en las labores de gobierno según lo que entonces era una norma para los príncipes herederos. Todo ello genera un enfrentamiento cada vez más agrio entre padre e hijo, que alcanza su punto culminante cuando Carlos da su apoyo a las reivindicaciones de la nobleza flamenca. Por otra parte, Carlos muestra arrebatos de ira contra sirvientes y cortesanos, al mismo tiempo que pretende por la fuerza a Violante, amada de Fadrique. Precisamente cuando invade la casa de esta para poseerla, Fadrique quiere

⁶ Véase Ferrer Valls, 2008: «Almela, Juan Jerónimo», 1628.

⁷ Véase Cotarelo, 1914: 515.



defenderla, Carlos lo persigue y ambos se precipitan al vacío por el balcón. El Príncipe se salva milagrosamente y se declara ante su padre arrepentido de sus locuras y promete dar nuevo curso a su vida. El drama de Jiménez de Enciso es, según Cotarelo [1914: 538], «profundamente histórico, pero los sucesos, todos verídicos, están colocados no por el orden con que se produjeron sino con arreglo a un plan artístico del autor». Enciso de nuevo ‘domestica’ la Monarquía, de nuevo se fija en las relaciones paterno-filiales y retrata a un padre que asume el rol materno y a un hijo que no ha conocido madre con colores bastante diversos de los que solían prestarles los poetas cortesanos de su tiempo⁸:

REY.	¿Qué hace el Príncipe?
RUY.	Señor, por divertir la cuartana, ha pasado la mañana jugando en el corredor a la pelota.
REY.	¿En el día que se hace fiesta a mis años no me asiste? Desengaños son de la grandeza mía. Llamadle, Ruy Gómez.
RUY.	Voy.
DUQUE.	Vuestra Majestad advierta que la tristeza es la puerta de todo mal.
REY.	Bueno estoy.
DUQUE.	Bueno, señor, pero triste; remedie la causa Dios.
REY.	Duque, no os toca eso a vos. Soy padre y sé en qué consiste. ¿Viene Ruy Gómez?
DUQUE.	Ya viene.
REY.	¿Y el Príncipe?
RUY.	Está su Alteza con gran dolor de cabeza.
DUQUE.	Remediar eso conviene.
REY.	¿Está en la cama?
RUY.	En pie está.

⁸ Transcribo, actualizando la puntuación, la edición de de 1927 de Letras Españolas, colección de clásicos dirigida por Juan Hurtado, J. de la Serna y Ángel González Palencia.



El rey se enoja, pero, apelando a ese sentimiento materno, oculta el enojo y atiende a la salud:

REY.	¿Cómo estáis?	
PRÍNCIPE.		Bueno, señor.
REY.	Mostrad; no es mucho el ardor. La enfermedad es pesada. ¿Comisteis ya?	
PRÍNCIPE.		Señor, sí.
REY.	¿Cómo os supo?	
PRÍNCIPE.		No sé cierto.
REY.	¿Gustáis de algo?	
PRÍNCIPE.		De estar muerto.

Felipe, como una madre paciente, está despierto hasta la madrugada para tener noticias del hijo. «Se muerde los labios para no lanzarle un reproche, y a él le dedica la primera palabra, el primer pensamiento, la primera oración, aun en medio de los más graves negocios de Estado» [Levi, 1914: 898].

Juan Latino es una comedia rara. Publicada únicamente en 1652⁹, no consta en fuente alguna ni año de composición ni de representación, pero su ostracismo se entiende reparando en el contenido: La historia del negro granadino esclavo del Duque de Sesa, llamado luego Juan Latino por su conocimiento de esta lengua, tanto que fue nombrado catedrático de Gramática de la Catedral de Granada, aunque lo más admirable de este negro es que se casó con una hermosa y principal dama granadina contra la voluntad de los parientes de ella, que no pudieron disuadirla de aquel matrimonio, en el que hubo varios hijos. En Granada, doña Ana de Carloval es objeto de deseo de varios galanes y de Juan, el esclavo negro del Duque; ella también se siente atraída por el negro; Juan pide estudiar al Duque, que consiente, y poco a poco asistimos a su crecimiento como intelectual hasta conseguir el grado de doctor; asimismo, declara su amor a doña Ana, que finalmente le corresponde y se casan. Lo masculino tiende a racionalizar, a objetivizar, a argumentar, a creer solo en lo que se ‘toca’, a simplificar y a

⁹ Véase Cotarelo, 1914: 401. Manejo la edición de Juliá Martínez, 1951.



buscar la seguridad de un mundo estático reducido sin cambios evolutivos ni complicaciones; lo femenino tiende más a sentir, a lo irracional, a fundirse con, a vivir, a vibrar, a subjetivizar, a creer en lo que no se ‘toca’, a buscar más y a conectarse con los ciclos vitales indispensables para la renovación y la evolución. Fra-Molinero [2005: 329-330] resalta la importancia de esta obra:

It is the first testimony in Europe of a white writer reflecting on the life and work of a black one, even if a white writer whose personal fortune was dependant on the slave trade... Ximénez de Enciso chose to deal with the thorny issue of Juan Latino's legal status and make it the centre of a very interesting reflection on freedom and artistic patronage.

Lo masculino y lo femenino se funden en armonía. Por una parte, Jiménez de Enciso resalta la condición culta del personaje: Doña Ana, entre los aplausos y admiraciones de que está rodeada, confiesa que «...del ingenioso / a las letras les soy aficionada; / solo el que sabe, para mí, es hermoso»; la misma doña Ana –rara avis– se siente atraída por la adquisición del conocimiento. Por otra, observemos que Juan y doña Ana son inadaptados sociales: él, culto y negro; ella, similar a otras mujeres que participaron en Academias de la época, cosa que no era muy del gusto de los hombres, y un ejemplo de la mujer esquiva que ha rechazado a muchos pretendientes supuestamente valiosos. Ambos recibirán el premio a su naturaleza poco común: el mutuo y verdadero amor, por encima de la decisión del Duque de no liberar a Juan:

DOÑA ANA. Tu alma es tesoro que adoro,
 y así ha de darme cuidado,
 en arca ajena encerrado,
 tan adorado tesoro.
 Pero fuerza habrá de ser,
 no teniendo indignación
 a morir en Religión,
 vivir siendo tu mujer.



Indudablemente, la intención última de Jiménez de Enciso en estas tres piezas es santificar la Casa de Austria, ensalzando sus símbolos mayores –Carlos V y Felipe II– y la generosidad de la Monarquía en aceptar al inadaptado –negro o mujer culta– como uno más de la camada. Llama la atención el camino que sigue: no destacar las glorias sino los pequeños sucesos, la emoción en los hombres de acción, la conciencia de la muerte en el Gran Rey, los sentimientos materno-paternales de Felipe II, la aceptación por parte del sistema del elemento extraño cuando este elemento acepta sus leyes.

Mujeres parecen hombres

Cotarelo [1914: 548] se despacha a gusto sobre los personajes femeninos de Enciso:

El lado flaco de los caracteres de Enciso son los femeninos: casi todos valen poco. O son insignificantes, como la Violante del *Principe* y la Isabel de *Los Médicis*; inseguros y contradictorios, como la doña Ana de *Juan Latino*; fríos, como la Santa Margarita; inverosímiles, como la mujer de Pedro Lobón, o poco nobles, como la doña Inés de *Los celos en el caballo* y casi todos los de *Criselio y Cleón*.

Peca, como buen hombre de su tiempo, de abordar su estudio desde una óptica a mi entender más moralista que dramaturgica y, por supuesto, muy machista. Puede parecer que Jiménez de Enciso construye en general mujeres de peso secundario, poco relevantes en la trama, habitualmente al servicio de una dramaticidad ‘masculina’. Sin embargo, a veces, aparece una mujer que rompe-y-rasga el prototipo, activa, cultivada, que decide y actúa para conseguir su objetivo. Reinas, duquesas, damas de la ciudad, criadas y villanas constituyen el universo femenino de Jiménez de Enciso en un arco que cubre todo el espectro social de su época. Mujeres sabias o frívolas, aguerridas o indolentes, fieles o traidoras, virtuosas o pecadoras conforman un corpus de variada y contrastada moral. Mujeres de la



civilización cristiana y mujeres de religión musulmana completan la mirada de Jiménez de Enciso sobre la mujer, una mirada realista sobre su situación social y las relaciones con el varón, pero, al mismo tiempo, globalizadora, atenta a la totalidad de sus rasgos, al principio dual, lo propiamente femenino y lo que de masculino hay en ella.

En más de una comedia de Jiménez de Enciso, la actuación de las mujeres determina la trama, tanto en el incidente desencadenante como en el desarrollo y la resolución de la misma. Esta característica aun podría constituir un criterio para afiliar al sevillano las obras de paternidad discutida¹⁰. De autoría cuestionada son *Los celos en el caballo*¹¹, estrenada en 1622 en Palacio, *El valiente sevillano*¹², representada en la Montería de Sevilla en 1642, y *El casamiento con celos*¹³, de cuya puesta en escena no tenemos datos. La protagonista de *Juan Latino*, doña Ana –arriba descrita–, decidida a anteponer los sentimientos a los prejuicios, entabla parentesco con las protagonistas de estas piezas.

Activa como doña Ana se muestra la Inés de *Los celos en el caballo*. Sobre la ideología de esta comedia, Juliá Martínez [1951: XVI] considera que el honor, basado en una mujer frágil, carece de consistencia y engendra con facilidad la duda.

DON FÉLIX. Esta es culpa consentida
de doña Inés.

CELIO. Mucho dudo
que en nada ofenderte pudo
y pondré a riesgo mi vida.

¹⁰ Como me apuntan desde *Anagnórisis*: «la actuación de las mujeres es también determinante en muchos dramas de otros autores –Tirso en primer lugar, pero otros también...» y, por tanto, parece dudoso que sea útil para solucionar la controvertida autoría de tres de las obras atribuidas a Jiménez de Enciso; sin embargo, la utilidad de este criterio se revalida si no lo entendemos como exclusivo y observamos el nombre que de los supuestos autores aparece junto al título en las ediciones más antiguas conservadas. Véanse las notas que siguen.

¹¹ Impresa en 1632 en Zaragoza. «Del Doctor Ximenez de Enciso». Véase Cotarelo, 1914: 385-386.

¹² Impresa en 1642 en Valencia. Atribuida a «D.Rodrigo Ximenez de Enciso». Véase Cotarelo, 1914: 408, 412.

¹³ El único texto conocido de esta comedia se publicó en 1670. Atribuida a «Bartolomé de Anciso». Véase Cotarelo, 1914: 389.



DON FÉLIX. Del Rey pudo, persuadida...
 CELIO. Es noble.
 DON FÉLIX. Mujer nació
 y ¡ay del hombre que llegó
 a pensarlo, y teme ya
 culpa de mujer, que está
 en duda si pudo o no!¹⁴
 (vv. 803-811)

¿Frágil, Inés? ¿O un juicio de mentalidad ‘masculina’? Revisemos el argumento: El rey don Alonso de Aragón recompensa a don Félix de Moncada por sus hazañas bélicas dándole en matrimonio a Inés de Cardona. Enrique, hermano del rey, enamorado de Inés, intenta matar a Félix, pero falla y en la huida pierde el caballo. Félix, a la vez que sospecha de la integridad de su esposa, reconoce el caballo del rey y, creyéndolo culpable, se presenta ante él pidiendo reparación a su honor; intenta entrar en sus aposentos, pero Pedro de Aragón se opone y Félix lo hiere. El rey manda encarcelar inmediatamente a Félix. Inés, incluso siendo víctima de la duda, decide entonces actuar para salvar a su marido y su honor. Primero, recurre a la Reina y expresa su amor con efusión:

DOÑA INÉS. Si Dios, señora, criara
 nuevos mundos y formara
 con más almas más sujetos,
 ninguno en los más perfetos
 a mi esposo aventajara.
 (vv. 1415-1419)

Luego, le hará creer a Enrique que ha vencido su amor por ella, de modo que este confiesa todo lo sucedido al rey. El rey perdona a Félix y obliga a Enrique a pedir perdón a Félix. ¿Frágil doña Inés o una mujer hábil en defender su terreno?

Igualmente, doña Isabel Dávalos se muestra fuerte, aguerrida, con capacidad de acción y decisión en *El valiente sevillano*¹⁵. Mientras Pedro

¹⁴ Manejo la edición de Arcigli Santoro, 1970.

¹⁵ Trabajo sobre el único texto conocido de la obra, incluido en *Parte treinta y tres de Doze comedias famosas de varios autores. Dedicadas al muy ilustre señor don Antonio de*



Lobón, Marqués de Mantua y embajador de Carlos V, negocia con el rey de Francia la herencia de Milán, don Luis Pizarro, enamorado de la esposa de Pedro, Isabel, urde un engaño para acusar a este de traidor ante el rey. Pedro es condenado a muerte. La reacción de la mujer no se deja esperar:

ISABEL. Voces al cielo he de dar,
apelo de esta inclemencia.
Loca estoy, pierdo el sentido,
haré que a Lobón me den;
don Luis, dame a mi bien,
dame, traidor, a mi marido.

Hasta tal punto es atrevida la dama que, en el momento antes de ser ajusticiado, se presenta en prisión, en disfraz de fraile, junto al moro Amurate, su criado, trayendo armas, con las que Pedro Lobón logra escapar.

En *El casamiento con celos*¹⁶, otra doña Ana posee una firmeza a la altura de las precedentes. A la altura de la misma Reina de Aragón, tierna y comprensiva con aquella y firme con su marido, dispuesta a guardar el espacio de su matrimonio. Don Pedro, rey de Aragón, quiere conseguir a toda costa a doña Ana, esposa del Conde Manrique. Mientras Manrique está en la guerra, don Pedro se lleva a palacio a doña Ana por las bravas, pasando por alto los celos de su esposa, de quien está dispuesto a divorciarse. Tanto Manrique como el padre de doña Ana se sienten deshonrados y deciden matarla. Doña Ana escapa. Manrique pide justicia al rey y este ordena encerrarlo. La Reina encuentra a doña Ana escondida entre unos pastores, le muestra confianza y le comunica que Manrique está en prisión, a punto de ser ajusticiado por el rey. Doña Ana se presenta ante este para pedir a su marido sin miedo a represalias: «A don Manrique, señor, / vengo a pedirte, postrando / a tus reales pies mi vida». El rey le hace creer que

Córdoba y Aragón... 69. Año 1642. Con licencia. En Valencia. Por Claudio Macé, al Colegio del Señor Patriarca. A costa de Ivan Sonzoni, mercader de libros, delante la Diputación. En el fragmento reproducido, para facilitar la lectura, transcribo la grafía z por c.

¹⁶ Manejo el único texto conocido de este drama, impreso en 1670, de cuya representación no queda constancia. Véase Cotarelo, 1914: 389.



Manrique ya ha sido ejecutado; entonces, doña Ana desata su furia ante el poderoso: «¡Ah, fiero, / injusto rey! ¡Ah, rey tirano! / Monstruo hambriento de injusticias...»

El mismo comportamiento diligente observan las damas de *El Encubierto*, una pieza ‘rarísima’ a juicio de los críticos [Cotarelo, 1914: 392, Juliá Martínez, 1952: XLVII], de la que no consta representación y de la que se conserva una edición suelta del XVII sin fecha precisa. El Encubierto, como figura histórica –se trata de un hipotético nieto de los Reyes Católicos, que acaudilló el movimiento de la Germanía valenciana contra Carlos V hasta ser hecho preso y ajusticiado–, había despertado escaso interés en los historiadores, pero Jiménez de Enciso reelabora lo histórico con lo imaginado a la manera en él conocida para poner una doble trama al servicio de la imagen de los Austria. Las damas de la obra, Laura y Flora, ambas enamoradas del mismo hombre, el Marqués de Cenete, ponen en juego estrategias que rozan la amoralidad, no mayor que la de los galanes, dentro de una conducta idéntica a la de estos: Flora viene desde la corte a pedir cuentas al Marqués, que la ha deshonrado, y se finge Laura para engañarlo; por su parte, el Marqués se había citado con Laura en el jardín de su casa, pero en el camino es interceptado por el Encubierto, que lo hiere y se hace pasar por él ante Laura. El amor y el proceder de enamorados y enamoradas constituyen la línea de acción secundaria y emanan del talento fabulador de Jiménez de Enciso; por su parte, su respeto a lo histórico está –además de las circunstancias del Encubierto, tomadas de una crónica de la época– en la constatación de las ideas que sobre la mujer tiene el hombre del XVII con relación al honor; así exclama Guillén: «¡No vio, honor, lo que padezco / quien os puso en la mujer!». Y sobre la mujer y el amor, el Encubierto afirma: «...amor y la mujer / jamás guardaron secreto». Es decir, Jiménez de Enciso, fiel a la realidad, certifica el autoconcepto superior del varón sobre la mujer, pero construye pautas de conducta paralelas en el uno y la otra.



Análogo paralelismo registra el sevillano en la *Fábula de Criselio y Cleón* y *Los Médicis de Florencia*. En las fiestas que se hicieron en palacio en abril de 1632 para celebrar la jura del luego malogrado príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV, se representó una comedia que Jiménez de Enciso había compuesto al parecer en 1625 para un cumpleaños del rey, *Júpiter vengado* o *Fábula de Criselio y Cleón*. La pieza, una fábula pastoril-mitológica de carácter alegórico, resulta ingeniosa y debió de ofrecer gran espectáculo, pues se encargó su puesta en escena al célebre ingeniero y escenógrafo florentino Cosme Loti. Parece ser que esta comedia tiene su fuente en la intrahistoria de la España del momento, en lo que estaba sucediendo en la Corte castellana, pero, si obviamos las referencias reales y consideramos el argumento, comprobamos en los personajes una frivolidad que conduce a la tragedia. De los Reyes Peña [2009: 16] describe su estructura interna:

El argumento de la *Fábula* se entretreje en una doble acción. Una primera, centrada en los amores y desamores de Criselio, que enamorado de Nerea, desea mantener en secreto su amor, mientras que esta para avivarlo decide provocarle celos con un amor fingido hacia Alcino, que la quiere realmente. Celoso, Criselio sigue el consejo de su amigo Cleón y finge amar a Cloe, que, aunque se resiste a fingirse enamorada, acepta el juego y ambos acaban sintiendo un amor verdadero, con la consiguiente rabia de Nerea que continuará provocando con celos a Criselio mediante una ficción que conduce a la muerte de Alcino. La segunda acción, paralela, escenifica los amores y desamores de Cleón, que, amando a Nais, la abandona para después, celoso, volver a ella con un amor que acabará enfriándose, al depositarlo en Níove, para el que pide ayuda a Criselio y Cloe. Nais, sintiéndose traicionada y despechada por Cleón y sus amigos Cloe y Criselio, buscará venganza en el viejo mago Anfloco, cuya actuación es frenada por el dios Júpiter que lo castiga y que cierra el desenlace de la pieza. Ambas acciones están imbricadas por la presencia de los dos protagonistas —Criselio y Cleón— en una y en otra, a través del sentimiento de una intensa amistad, así como por otros personajes y sus respectivas actuaciones. Amistad, amores, olvidos, celos, engaños, rabia, honor, venganza... son los sentimientos que, en estado puro y sin rodeos, mueven a los personajes y configuran la trama de la pieza...

Despierta nuestro interés el hecho de que no solo son ellas —Nais, Nerea, Cloe y Níove— las fútiles y veleidosas; sobre todo, son ellos, los



protagonistas masculinos –Criselio, Cleón, Alcino-, los que caen en el capricho ‘trágico’, tomándose la vida como una comedia ligera¹⁷:

NAIS. Aquí tenemos a Cloe.
 CLOE. Tenéisme, y yo no me tengo, pues no soy mía y me ocupo amando en amor ajeno.
 CRISELIO. Cloe, eres mucha hermosura para fingir. Yo confieso que aquel que contigo finge finge con notable riesgo; porque si entre amor fingido siente impulsos verdaderos, en ambas dudas es fuerza fingir mal o fingir menos.
 CLOE. Criselio, no más lisonjas; ya sé que es ponerme alientos para que finja. Ya vine, y haré el papel que me dieron.
 NAIS. Pues sabed que ya Nerea pasa mil rabias y miedos, con celos de Cloe.
 CLOE. ¡Basta!
 Yo sobro aquí, según eso; iréme.
 CRISELIO. Ahora comienzas tu papel. Yo represento contigo mejores pasos, pasado el acto primero.
 NAIS. Pues conmigo ha concertado que ha de escucharos y veros escondida.
 CLEÓN. Bien trabaja en la comedia ese enredo.
 CRISELIO. Mira, Cloe, cómo faltan buenos pasos; aún no has hecho lo mejor de tu papel.
 CLOE. Sí, que aún hay pasos de celos, y son bien representados donde se logran afectos, donde la acción es más viva y más propio el sentimiento.
 CRISELIO. Pues, Cloe, no será malo que la comedia ensayemos, si ha de haber tal auditorio.
 CLOE. Comienza, pues.

¹⁷ Tomo el fragmento de la edición de Gómez de Liaño e Infantes, 1984.



CRISELIO. Ya comienzo.
 CLEÓN. Vaya la primera escena.
 NAIS. Y para mí, ¿no habrá versos?
 Cleón, ¿no habrá para mí
 algún papel de por medio?
 (vv.1582-1625)

Las ‘niñas malas’ de Jiménez de Enciso se hacen ‘peores’ cuando son criadas. Al mismo tiempo, el malvado, cuanto más elevada su clase, tanto más pérfido es, hasta devenir en asesino. Examinemos el paralelismo entre el comportamiento de la criada Leonora y el comportamiento de Laurencio, primo del Duque y su valido, en *Los Médicis de Florencia*, puesta en escena en 1622 por Antonio de Prado¹⁸: Isabela, hija de Cefio, da su palabra de matrimonio a Cosme de Médicis, a pesar de la oposición de su padre y las viejas disputas familiares. Pero Cosme es desterrado de Florencia por el Duque Alejandro para gozar él mismo de los favores de Isabela. Cosme, antes de abandonar la ciudad, reta a duelo a Laurencio, también enamorado de Isabela. Leonora, haciéndose pasar por su señora, engaña a Laurencio para entregarse a él.

LEONORA. Isabela escribe en él [un billete]
 a Cosme que venga a casa;
 yo quiero dar el papel
 a Laurencio, pues se abrasa
 en el hielo de Isabel.
 Vendrá a verla, y yo, vestida
 con sus ropas, ayudada
 de la noche, tendré vida,
 pues que vendré a ser gozada
 de quien jamás fui querida.¹⁹
 (vv. 388-397)

El Duque sorprende a Laurencio saliendo de casa de Isabela y este, caracterizando la voz en la oscuridad, cita a aquel donde debe celebrarse el duelo con Cosme. El Duque reconoce a Cosme y le acusa de traidor y de

¹⁸ Su primera impresión debió ser anterior a 1630. Véase Cotarelo, 1914: 406.

¹⁹ Manejo la edición de Mesonero Romanos, 1858, aunque la numeración de los versos es mía.



haber abusado de su dama. Cosme huye. Mientras, Laurencio pide a Cefio la mano de su hija, que se niega en redondo. El Duque aparece para llevarse a palacio a Isabela y allí hacerla suya, pero ella se libra y, junto a Leonora, sale al encuentro de Cosme. La irrupción del Duque los obliga a huir. En su huida, Cosme tropieza con Julio, criado de Laurencio, que lleva una carta de su amo dirigida a Isabela y otra en que planea una conjura contra el Duque. Cosme decide dirigirse a Florencia y salvar al Duque. Este lo cree en un primer momento, pero Laurencio lo convence de que todo es una estratagema. El Duque decide encerrar en la habitación de Laurencio al supuesto traidor, donde se encuentra con Leonora, disfrazada otra vez de Isabela y dispuesta a una nueva cita con Laurencio. Descubierta por Cosme, termina por confesar el engaño ante este. En la habitación contigua, Laurencio asesina al Duque:

DUQUE.	¿Tú me matas?
LAURENCIO.	Yo te mato.
DUQUE.	Hola, criados, favor.
LAURENCIO.	Muerte, tirano.
DUQUE.	¡Oh, traidor!
	¡Qué bien me pagas, ingrato!
	¿Qué te he hecho?
LAURENCIO.	Darme celos.
DUQUE.	Yo ya te ofrecí mi dama.
LAURENCIO.	Quiero reinar, quiero fama.

(vv. 3475-3481)

Laurencio intenta huir, pero es alcanzado por Cosme. El Senado elige nuevo Duque de Florencia a Cosme de Médicis, que felizmente consigue la mano de Isabela. La trama de la obra pende en gran medida de la intrigante Leonora, que traiciona la lealtad de su señora y aun las leyes de la estructura social, burlando a un caballero para ser gozada por el mismo; Laurencio hace lo propio con su señor, el Duque de Florencia, para hacerse con el poder de la ciudad. ¿Ambos fracasan? La mujer, conseguido su objetivo, confiesa su mentira y la confesión la redime; el hombre recibirá justo castigo –la muerte– por su magnicidio.



Dejo para el final lo que parece un trasunto femenino de *El príncipe constante*, escrita por Calderón hacia 1629, la *Margarita de Santa Margarita*, impresa en 1642²⁰, aunque ambas debieron de ser coetáneas y conocida la una por el autor de la otra: ¿Cuál precedió a cuál? *Santa Margarita* es una comedia de santos que narra, con la intención didáctica de las comedias de santos, el martirio de Santa Margarita de Antioquía. Asombra, tanto en el calderoniano príncipe como en la santa de Jiménez de Enciso la actitud brutalmente ‘masculina’ –la búsqueda de la propia muerte– sumada a una virtud ‘yin’, femenina, la constancia²¹. El martirio es la única forma de suicidio que autoriza la Iglesia católica, una experiencia que concluye en –de nuevo– la redención; esta vez, redime al personaje la constancia en su fe contra las terribles fuerzas que se le oponen: En tiempos de la dominación romana en Antioquía, Margarita, hija de Teodosio, Patriarca de Antioquía, y criada como cristiana por Polemio, despierta la pasión de Tiberio, un militar romano destinado en la zona, al que rechazará por mantenerse fiel a su Dios. Más tarde, un General romano, volviendo vencido de la guerra con los Persas, pasa por Antioquía y también queda rendido a la belleza de Margarita, que igualmente se niega a sus requiebros.

ÁNGEL. No huyas más, Margarita,
 porque ya dispone el cielo
 lo que tanto ha deseado,
 enternecido a tus ruegos.
 Ese mismo que te sigue
 será causa del tormento
 de tu martirio; no temas.

MARGARITA. ¿Que tantos bienes merezco,

²⁰ Véase Cotarelo, 1914: 408. Así como no se ha impreso más que una vez, no hay registrada fecha de representación.

²¹ En la tradición taoísta, la constancia integra el principio femenino. Actualmente, se observa como una ‘virtud’ de la mujer. Bien conocido es, sin embargo, el tópico de la mujer inconstante; la mujer siempre fue menospreciada por mudable, caprichosa. Ya el Medievo ofrece composiciones poéticas cuyo tema principal es la inconstancia en la mujer. En *El burlador de Sevilla*, paradigma del varón inconstante, dice el Rey: «¡Ah, pobre honor! Si eres alma / del hombre, ¿por qué te dejan / en la mujer inconstante?» (vv 152-155). El cambio se produce cuando interviene la fe, que obra milagros, aun sobre la ‘demoníaca’ mujer.



que tal bien se me apercibe?²²
(vv. 1359-1367)

Tiberio, para vengarse, acusa a Margarita de ser cristiana y el General ordena que la prendan junto a todos los cristianos del lugar. Llega a Antioquía el Emperador Diocleciano, ante el cual el General –vencido por los Persas- se presenta vencedor con todos los cristianos presos, pero el Emperador, prendado asimismo de la hermosa Margarita, está dispuesto aun a ofrecerle su imperio. Rechazado como Tiberio y su General, Diocleciano condenará a muerte a Margarita, que aceptará el martirio por defender su fe con gozo y con la ayuda del cielo:

MARGARITA. Esposo santo que mirando estáis,
desde el alcázar santo que tenéis,
el valor corto que en mi pecho veis,
pues vos con vuestro aliento me animáis,
no os olvidéis, señor, de quien amáis;
no os olvidéis, señor, de que quien queréis;
que vos, divino dueño, bien sabéis
que es corto mi valor si le miráis.
Mas no por ser tan corto mi valor,
quiero que vos lleguéis a presumir
que desfallece el pecho en el rigor.
Que estas heridas que llegué a sentir
diamantes son y perlas, gran señor,
que vos me dais en premio del morir.
(vv. 2117-2130)

Diego Jiménez de Enciso murió en los Reales Alcázares de Sevilla y fue enterrado el 14 de septiembre de 1634, a petición suya, en el convento y hospital de La Paz, en una sepultura al pie del beato San Juan de Dios, en cuyo hábito murió y fue sepultado. El día anterior a su muerte, temiendo que por la gravedad de su enfermedad le faltara tiempo para disponer

²² Trabajo sobre el único texto conocido de la obra, incluido en la misma colección que *El valiente sevillano*, es decir, la *Parte treinta y tres de Doze comedias famosas de varios autores. Dedicadas al muy ilustre señor don Antonio de Córdoba y Aragón... 69. Año 1642. Con licencia. En Valencia. Por Claudio Macé, al Colegio del Señor Patriarca. A costa de Ivan Sonzoni, mercader de libros, delante la Diputación.* En los fragmentos reproducidos, modernizo ortografía y puntuación para facilitar la lectura.



testamento, dio poder para testar en su nombre a varios amigos de su confianza, poder en el que hace mención de bienes y títulos, pero en ningún momento alude a su legado literario²³. Dejó protegidos a los suyos; lo suyo, su propia obra nos corresponde a nosotros. Las razones expuestas en este artículo me parecen suficientes para rescatar a Diego Jiménez de Enciso de –parafraseando las palabras de De los Reyes Peña [2009: 29]– «ese baúl de la historia literaria donde todavía se encuentra encerrado».

Bibliografía citada

- COBOS, Mercedes, «El testamento, la partida de defunción, el inventario de bienes y otros documentos inéditos relativos a los últimos años de la vida del dramaturgo Diego Jiménez de Enciso», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, AISO, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, 449-458.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Don Diego Jiménez de Enciso y su teatro», en *Boletín de la Real Academia Española*, 1914, tomo I, cuaderno I, 209-249 y 384-550.
- DE LOS REYES PEÑA, Mercedes [y otros], *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006.
- _____, «La *Fábula de Criselio y Cleón* de Diego Jiménez de Enciso», en Antonio Serrano (coord.), *Actas de las Jornadas XXV de Teatro del Siglo de Oro, (Almería, marzo de 2008)*, en prensa.

²³ Véase Cobos, 1996: 449-458.



- FRA-MOLINERO, Baltasar, «Juan Latino and his racial difference», en Thomas Foster Earle y K. J. P. Lowe (eds.), *Black Africans in Renaissance Europe*, New York, Cambridge University Press, 2005.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, e INFANTES, Víctor, «Fábula de una muerte anunciada», en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1984, núm.1, 485-608.
- INFANTES, Víctor, «Nueva luz sobre el manuscrito de la *Fábula de Criselio y Cleón* de Diego Ximénez de Enciso», en *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 1983, núm. 2, 167-174.
- JIMÉNEZ DE ENCISO, Diego, *El valiente sevillano y Santa Margarita*, en *Parte treinta y tres de Doze comedias famosas de varios autores. Dedicadas al muy ilustre señor don Antonio de Córdoba y Aragón... 69. Año 1642. Con licencia. En Valencia. Por Claudio Macé, al Colegio del Señor Patriarca. A costa de Ivan Sonzoni, mercader de libros, delante la Diputación*. Biblioteca Nacional de España.
- _____, *El casamiento con celos y rey don Pedro de Aragón*, en *Parte treinta y tres de Comedias nuevas nunca impresas escogidas de los mejores Ingenios de España. Año 1670. Con licencia. En Madrid. Por Joseph Fernández de Buendía. A costa de Juan Martín Merinero, Mercader de libros*. Microfilm del libro original en la Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania.
- _____, *El príncipe don Carlos*, en Juan Hurtado, J. de la Serna y Ángel González Palencia (dirs.), *Letras Españolas. Colección de obras selectas de nuestros autores clásicos, XVIII*, Madrid, Bruno del Amo editor, 1927.
- _____, *El encubierto y Juan Latino*, Eduardo Juliá Martínez (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1951.
- _____, *Los Médicis de Florencia*, Ramón de Mesonero Romanos (ed.), Madrid, M.Rivadeneira editor, 1858.



_____, *La mayor hazaña de Carlos V e Los celos en el caballo*, Paola Arcigli Santoro (ed.), Messina, Perolitana Editrice, 1970.

_____, *Fábula de Criselio y Cleón*, Ignacio Gómez de Liaño y Víctor Infantes (eds.), en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1984, núm.1, 485-608.

LEVI, Ezio, *Storia poetica di don Carlos*, Pavia, Mattei, 1914.

LÓPEZ DE AVIADA, José Manuel, «Relectura de *El príncipe don Carlos*, de Diego Jiménez de Enciso», en Christof Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, AISO*, (Münster, 20-24 de junio de 1999), Frankfurt/M., Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2001.

MARÍN OCETE, Antonio, «El negro Juan Latino. Ensayo de un estudio biográfico y crítico», en *Revista de Estudios históricos de Granada y su reino*, 1923, tomo XIII, 25-82.

_____, «El negro Juan Latino. Ensayo de un estudio biográfico y crítico», en *Revista de Estudios históricos de Granada y su reino*, 1924, tomo XIV, 97-102.

PANFORD, Moses Edgar, «Juan Latino (Jiménez de Enciso)», en Ph.D. Thesis (ed.), Ann Arbor (MI), *La figura del negro en cuatro comedias barrocas*, UMI, 1993, 75-102.

PEALE, George, «El dramatismo “domesticado” de Diego Jiménez de Enciso», en Pierre Civil (coord.), *Homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, 1079-1104.

PIKE, Ruth, «The “converse” origins of the Sevillian dramatist Diego Jiménez de Enciso», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1990, vol. 67, núm. 2, 129-135.

_____, «The Dramatist Diego Jiménez de Enciso and the “Linajudos” of Seville», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1993, vol. 70, núm. 1, 115-119.

SÁENZ OBREGÓN, Javier, «Lo femenino y lo masculino en la psicología de Carl Gustav Jung», en Luz Gabriela Arango, Magdalena León,



Mara Viveros (comps.), *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*, Santa Fe de Bogotá, Ediciones Uniandes, 1995, 101-121.

SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica, Tomo XII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

FERRER VALLS, Teresa, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Reichenberger, Zaragoza, 2008.

WILLIAMSEM, Vern G., «Women and Blacks have brains too: a play by Diego Ximenez de Enciso», en William Carlton McCrary y José A. Madrigal (eds.), *Studies in honor of Everett W. Hesse*, Michigan, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, 199-207.



**«Performativity» del género de Leonor/Leonardo
y la creación de «Gender Trouble» en
Valor, agravio y mujer de Ana Caro**

Stephanie Bates y A. Robert Lauer
The University of Oklahoma
sabates1@ou.edu / arlauer@ou.edu

Palabras clave:

Ana Caro, *Valor, agravio y mujer*, Judith Butler, performativity, género.

Key Words:

Ana Caro, *Valor, agravio y mujer*, Judith Butler, performativity, gender.

Resumen:

En el drama *Valor, agravio y mujer*, Ana Caro no simplemente nos muestra un personaje femenino estereotípico que sigue las normas convencionales de la sociedad y del Barroco, sino un personaje complejo que no se conforma ni a las normas sociales ni a las normas del género. La ruptura con el sistema binario formulario y la profundización del personaje de Leonor/Leonardo, efectivamente, señala lo que Judith Butler describe como la construcción cultural del género ('performativity' del género) y la creación del 'gender trouble' en la posibilidad de una multiplicidad de géneros y de identidades.

Abstract:

In the drama *Valor, agravio y mujer*, Ana Caro shows us not just a stereotypical female character that follows the conventional rules of society and the Baroque, but a complex character who does not conform to social or gender norms. The rupture with the binary system and the depth of the character of Leonor / Leonardo actually demonstrates what Judith Butler describes as the cultural construction of gender ('performativity' of gender) and the creation of 'gender trouble' in the possibility of a multiplicity of genders and identities.

Valor, agravio y mujer (1717-1728) de Ana Caro Mallén y Soto (1590-1650), a pesar de ser todavía una obra relativamente desconocida en el canon español, sigue ganando fama por sus técnicas subversivas de criticar el papel tradicional de la mujer en la sociedad, así como por su tratamiento distinto del género y la identidad cultural. El drama es una adaptación de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, ya que un Don Juan es engañado por Leonor/Leonardo, una de sus amantes vengativas. En el drama, Caro no nos muestra un personaje femenino estereotípico que siempre sigue las normas convencionales de la sociedad y de la época barroca, sino un personaje complejo que no se conforma ni a las reglas sociales ni a los criterios del género. El personaje de Leonor/Leonardo rompe con su papel tradicional y se muestra con un carácter fuerte y dominante, presentando una mezcla interesante de rasgos típicamente masculinos y de atributos considerados femeninos. En este drama, esta ruptura con el sistema binario formulario no crea un dualismo barroquizante genérico [Luna, 1993: 23], sino lo que Judith Butler describe como la construcción cultural del género ('performativity' del género) y la creación de 'gender trouble' en la posibilidad de explorar una multiplicidad de géneros y de identidades.



Aunque no existen muchas publicaciones sobre el drama, varios comentaristas han discutido la crítica social de Ana Caro y sus técnicas subversivas de señalar el papel de la mujer en la sociedad. Algunos estudiosos como Pilar Alcalde, Elizabeth J. Ordóñez, Rina Walthaus, Mercedes Maroto Camino, Matthew Stroud y Ruth Lundelius, se han enfocado en los temas de las mujeres en la obra, mientras que otros, como Elizabeth Rhodes, Christopher B. Weimer y Monica Leoni, han discutido los posibles propósitos feministas o proto-feministas de Ana Caro. Otros investigadores, como Lisa Vollendorf, Teresa Soufas, Denise A. Walen, Deborah Dougherty, Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, han tratado de explorar los asuntos del género y de la identidad cultural en las obras de Caro.

Aunque Beatriz Cortez, Edward H. Friedman, Laura Gorfkle, Luis Miletti, Sharon D. Voros y Amy Williamsen han mencionado algunas de las teorías de Judith Butler explícitamente, hasta la fecha no existe ninguna investigación que haya examinado el personaje de Leonor/Leonardo según las proposiciones de Judith Butler. Por ende, esta investigación se centra en la representación de la protagonista Leonor/Leonardo para demostrar cómo este personaje crea 'gender trouble' por medio de sus subversiones y transgresiones de la construcción cultural del género y de la 'performativity' del género de Judith Butler. Con esta teoría se desea señalar que el género es una construcción cultural, o sea, algo inventado y perpetuado por la sociedad. Por eso, el género tiene aspectos de 'performativity,' ya que hay expectativas de que las personas deben actuar en una forma socialmente correcta debido a su género designado como hombre o mujer. Por medio de Leonor/Leonardo, Caro crea una forma temprana de 'gender trouble,' claramente criticando la sociedad y sus instituciones rígidas, efectivamente subvirtiendo la dicotomía tradicional y cerrada entre los hombres y las mujeres y abriendo posibilidades más allá de la construcción binaria del género.



Por lo general, el sexo es determinado por la biología de una persona en cuanto a sus órganos sexuales y sus cromosomas XX o XY. Sin embargo, hay excepciones a estas supuestas reglas biológicas y, por eso, es difícil definir el sexo con claridad y certeza total. Como señala Judith Butler en su obra *Gender Trouble* [1990: 6], es aún más difícil definir el género porque «whatever biological intractability sex appears to have, gender is culturally constructed: hence, gender is neither the causal result of sex nor as seemingly fixed as sex». Con esto, Butler nos ofrece la teoría del género como una construcción cultural, o sea, una construcción de la sociedad en que el género es el efecto de actos influidos y construidos por los deseos de la sociedad. Por ende, «if gender is the cultural meanings that the sexed body assumes, then a gender cannot be said to follow from a sex in any one way» y en esta manera, ‘la mujer’, como ‘el hombre’, es solamente la apariencia de ‘ser’ un género específico bajo el sistema binario tradicional construido por la sociedad [Butler, 1990: 6]. Por lo tanto, «gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means [...] a politically neutral surface *on which* culture acts» [Butler, 1990: 7].

Por consiguiente, el cuerpo del ser humano actúa como el medio en el que la sociedad aplica los sentidos culturales [Butler, 1990: 8]. La teoría de Butler desafía explícitamente el sexo y el género binario, postulando que el cuerpo sexual en sí mismo es algo culturalmente construido por el discurso reglamentario; en efecto, el sistema binario crea un entendimiento de la jerarquía de la existencia, la cual castiga y margina a las personas. Butler discute los límites del discurso cultural hegemónico porque éste está «predicated on binary structures that appear as the language of universal rationality» y, como resultado, «constraint is thus built into what that language constitutes as the imaginable domain of gender» [1990: 9].

En su prólogo a *Gender Trouble*, Butler discute la noción de género como «cultural performance [. . .] constituted through discursively constrained



performative acts that produce the body through and within the categories of sex» [1990: viii]. En este sentido, 'performativity' es la coherencia de las categorías del sexo, del género, y de la sexualidad como algo construido cultural y totalmente por la repetición de actos estilizados en un esquema rígido bajo las reglas impuestas por la sociedad [Butler, 1990: 140]. Con la persistencia de estos actos repetidos, eventualmente prevalece la apariencia «of substance, of a natural sort of being,» o sea, una identidad construida [Butler, 1990: 33, 141]. En efecto, según Butler [1990: 70], «"becoming" a gender is a laborious process of becoming naturalized» en la sociedad.

En otras palabras, la 'performativity' del género consiste de las acciones y del proceso que interpretamos en la vida cotidiana; o sea, no existe una identidad verdadera más allá de estos actos estilizados y repetidos que supuestamente expresan el género. Por lo tanto, estos actos no expresan sino que constituyen la ilusión de una identidad estable y claramente definida del género. Consiguientemente, «both masculine and feminine positions are thus instituted through prohibitive laws that produce culturally intelligible genders» [Butler, 1990: 28]. Además, no hay una identidad del género «behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results» [Butler, 1990: 25]. En este sentido, la identidad, como el género, es también una construcción de la sociedad.

Butler nos ofrece la idea de que «gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purported to be» [1990: 25]. Esta identidad viene de los deseos de la sociedad sobre las normas binarias que definen al hombre y la mujer, creándose una división que es un fenómeno superficial de representación y repetición [Stoll, 2000: 12]. La sociedad impone esta regulación binaria para suprimir la multiplicidad sexual de cualquier sexualidad que amenace la hegemonía heterosexual y reproductiva [Butler, 1990: 19]. Esta regulación binaria es una manera de esforzar la restricción de la pareja binaria



rígida y de causar la coherencia del género por medio de las prácticas consideradas normales por la sociedad [1990: 22, 24]. Sin embargo, varios problemas aparecen bajo este sistema binario tradicional y Butler sugiere que:

Inasmuch as 'identity' is assured through the stabilizing concepts of sex, gender, and sexuality, the very notion of 'the person' is called into question by the cultural emergence of those 'incoherent' or 'discontinuous' gendered beings who appear to be persons but who fail to conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined. [1990: 17]

Cuando alguien no se adhiere a las normas binarias de la sociedad, o cuando una persona no pertenece a una categoría bien definida como «hombre» o «mujer», existe lo que Butler describe como 'gender trouble,' el desplazamiento de las normas del género que permiten la repetición o 'performativity' del género [1990: 148]. Aquí proponemos que Ana Caro nos ofrece un modelo alternativo de comportamiento y de pensamiento respecto al género. El personaje Leonor/Leonardo, con sus transgresiones y subversiones del formulario social, no sólo trata de buscar su propia identidad dentro de un sistema opresivo y patriarcal, sino que a la vez logra algún éxito en su creación de 'gender trouble.'

Aunque Denise A. Walen no cita a Butler directamente en su trabajo, se vale de las ideas sobre el travestismo de Marjorie Garber (*Vested Interests: Cross-dressing & Cultural Anxiety* [1992]) para describir la fluidez del género y la ruptura con lo binario que Leonor/Leonardo lleva a cabo en *Valor, agravio y mujer*. Walen sugiere que Leonor/Leonardo es un personaje que manifiesta no solamente una fluidez del género, sino también una fluidez sexual, mostrándonos posibilidades innumerables del género y de la sexualidad [1992: 93]. Otros críticos también han notado esta fluidez, diciendo que hay una obvia ambigüedad entre lo masculino y lo femenino en el personaje de Leonor [Lundelius, 1989: 235], y aún sugiriendo que «Leonor es mujer y hombre a la



vez» [Stroud, 1986: 611]. De hecho, en el personaje de Leonor/Leonardo vemos «el juego de las identidades del género y la experimentación con posibles alternativas al rígido sistema binario del heterosexismo compulsivo» [Cortez, 1998: 371] que desplaza lo masculino tradicional y viola las normas heterosexuales en las relaciones entre los hombres y las mujeres, efectivamente presentado conceptos alternativos de deseo y sexualidad [Vollendorf, 2003: 274]. En otras palabras, el personaje Leonor/Leonardo demanda que el público cuestione sus suposiciones sobre el comportamiento apropiado del género y sobre el género binario en general. Consecuentemente, se demuestra que el género tiene más fluidez de la permitida por las definiciones rígidas y cerradas de una sociedad patriarcal [Walén, 1992: 93].

En su artículo «Out of the Mouths of “Babes”: Gender Ventriloquism and the Canon in Two Dramas by Ana Caro Mallén», Deborah Dougherty discute el asunto de «gender ventriloquism», o sea, «voicing of a character by an author of the opposite gender» en términos de Elizabeth Harvey y su obra *Ventriloquized Voices: Feminist Theory and English Renaissance Texts* (1992) [1997: 88]. Nos parece que las ideas de Dougherty y su aplicación de los conceptos de Harvey sirven para apoyar la teoría de Butler en cuanto a ‘performativity’ del género. Por ejemplo, en el caso de *Valor, agravio y mujer*, Caro le da una voz masculina a Leonor/Leonardo y Leonor/Leonardo la usa con mucha eficacia, esencialmente demostrando que puede ‘perform’ el género masculino. Además, esta ‘performativity’ de Leonor/Leonardo muestra que el género es algo construido por la sociedad y que con la repetición de los actos considerados masculinos por la sociedad es posible ‘to perform’ un género de manera convincente.

La trama de *Valor, agravio y mujer* versa sobre la venganza y la subsiguiente recuperación del honor de una dama agraviada por un caballero llamado Don Juan. En el drama, Leonor/Leonardo es una amante abandonada en Sevilla por el burlador Don Juan, «quien huye a Lisboa y luego a Flandes»



[Luna, 1993: 33]. Leonor/Leonardo, vestida de hombre, sale de Sevilla con su criado Ribete en busca de Don Juan para vengarse. Cuando Leonor/Leonardo llega a la corte de Bruselas, descubre que Don Juan está enamorado de otra dama, Estela. Sin embargo, Estela no está enamorada de Don Juan y cuando ve a Leonor/Leonardo, Estela se enamora de Leonor/Leonardo. Mientras estas intrigas se desarrollan, Leonor/Leonardo sigue planeando su venganza de honor, o sea, la muerte de Don Juan. Al fin de la obra, en vez de la destrucción de Don Juan por parte de Leonor/Leonardo, vemos una serie de uniones en que Leonor/Leonardo asegura su matrimonio con Don Juan, Estela con Don Fernando, Ludovico con Lisarda y Ribete con Flora.

Aún la primera vez que aparece Leonor/Leonardo en el drama, ella está vestida de hombre y declara que «en este traje podré / cobrar mi perdido honor» [Caro, 1993: 81, vv. 464-65], señalando desde el principio su gran preocupación por la venganza y por la recuperación de su honor y también mostrando una determinación fuerte y palpable. Cuando Ribete sugiere que «el nuevo traje [...] ha dado alientos» a Leonor/Leonardo, ella responde «Yo, ¿soy quién soy? / engañaste si imaginas, / Ribete, que soy mujer; / mi agravio mudó mi ser» [Caro, 1993: 82-83, vv. 509-10], esencialmente diciendo que su ser ha cambiado totalmente y sugiriendo que Leonor/Leonardo es una entidad propia, aparte de la construcción binaria social del género [Walen, 1992: 92].

Poco después, Leonor/Leonardo indica que matará a Don Juan, otra vez mostrando una preocupación por recuperar el honor en una manera masculina, por medio del derramamiento de sangre. Vemos múltiples veces que Leonor/Leonardo muestra su fuerte deseo de vengarse cuando declara en un monólogo, «venganza, venganza» [Caro, 1993: 98 v. 864] y cuando sigue hablando sobre la necesidad de ‘vencer’, haciendo referencias a su ‘honor’, su ‘valor’ y el ‘agravio’ que ha sufrido a manos de Don Juan [Caro, 1993: 99, vv. 874, 879, 886]. Dougherty sugiere que Leonor/Leonardo reivindica su venganza tan agresivamente como cualquier protagonista masculino [1997: 94],



aún llegando a un duelo con Don Juan [Caro, 1993: 128-29]. Aquí Leonor/Leonardo solamente tiene que repetir los actos estilizados que la sociedad considera masculinos y seguir el código rígido barroco del honor para convencer a los otros personajes y al público de que es hombre.

De hecho, Leonor 'performs' el papel de Leonardo, el «hombre» que busca venganza por parte de su amante agraviada Leonor, con tanta eficacia que Estela verdaderamente se enamora de Leonor/Leonardo. Estela está tan enamorada que le indica explícitamente su interés a Leonor/Leonardo por medio de una invitación «al jardín» [Caro, 1993: 110, v. 1077]. Esta invitación es también algo radical en la obra porque aquí una dama expresa abiertamente sus deseos. Aún más radical es que Leonor/Leonardo sepa que Estela tiene este interés romántico y discuta este asunto con el príncipe Ludovico: «Estela se ha declarado / conmigo [...]» [Caro, 1993: 112-13, vv. 1122-23].

Cabe notar que a lo largo del drama, Leonor/Leonardo 'performs' el rol de Leonardo como hombre (según lo que la sociedad considera masculino) y no aparece como Leonor vestida de 'dama bizarra' hasta los últimos cincuenta versos de la obra [Caro, 1993: 183]. Casi al fin de la obra, Leonor/Leonardo sale y regresa vestida de 'dama bizarra', declarando que «Leonardo fui, mas ya vuelvo / a ser Leonor» [Caro, 1993: 183, 2723-24]. Cuando Leonor/Leonardo regresa vestida de mujer y hace esta declaración, Estela permanece tan convencida de la identidad de Leonardo que sigue con su percepción de Leonor/Leonardo como 'hombre', preguntándole «Leonardo, ¿así me engañabas?» [Caro, 1993: 184, v. 2730]. En efecto, Leonor/Leonardo imita el diálogo, los actos y la actitud de un hombre con tanta eficacia, tanto fervor y tanta credibilidad que legítimamente engaña a los otros personajes de la obra, incluyendo a Don Juan, Don Fernando, Estela, y Ludovico. La manera en que Leonor/Leonardo convence a todos los otros personajes de su identidad masculina muestra precisamente que el género es completamente



‘performative,’ una construcción creada e impuesta por la sociedad y sus reglas binarias que determinan lo que es masculino o femenino.

De hecho, Teresa Soufas discute cómo Leonor/Leonardo ejemplifica la fluidez de la identidad «across lines of social construction» por medio de su travestismo y una mudanza en su comportamiento [1997: 111]. Soufas señala que Leonor/Leonardo, con su ropa masculina y su diálogo masculino, «can fulfill the part of a man» efectivamente [1997: 123], ‘performing’ o actuando en una forma considerada masculina. Sin embargo, Soufas indica que Leonor/Leonardo solamente usa la apariencia de ser hombre para expresarse de una manera pública y que, en efecto, no se comporta ni habla exactamente de la misma forma como los otros hombres del drama. Por ende, para Soufas, Leonor/Leonardo muestra simultáneamente una combinación del comportamiento masculino y femenino en un tipo de mezcla andrógina [1996: 136].

La ambigüedad es algo que distingue a Leonor/Leonardo de otros personajes de la comedia española. Sin embargo, aunque existe un «gusto por el travestismo, por la multiplicidad de identidades y la inversión de planos» en las comedias de la época barroca [Luna, 1993: 27], Leonor/Leonardo no es simplemente una mujer vestida de hombre. Leonor/Leonardo es un personaje complejo que muestra la ambigüedad del género y también «interchangeability of the traits [...] their indistinctness» [Maroto Camino, 1996: 43]. Es verdad que Leonor/Leonardo se viste de hombre en la mayoría del drama y que es supuesta y biológicamente una mujer (aunque Butler probablemente diría que no podríamos definir ni su sexo ni su género). No obstante, cabe notar la «falta de claridad y confusión» de Leonor/Leonardo [Alcalde, 2004: 185] y cómo este personaje llena un «espacio de la ambigüedad, parte hombre y parte mujer» [Alcalde, 2002: 239], siendo por consiguiente una mezcla indefinida de los géneros binarios de la sociedad. Como dice Elizabeth Ordóñez,



Leonor/Leonardo trata de moverse fuera de los códigos convencionales de la sociedad para funcionar dentro de otra economía enteramente [1985: 11].

Otro aspecto de esta ruptura con las convenciones sociales es que Leonor/Leonardo no se adhiere al estereotipo femenino de una mujer dócil y débil, sino que se comporta de una manera verdaderamente «activa y propulsora» [Rodríguez-Jiménez, 2006: 134]. Leonor/Leonardo es un «ser dinámico» [Rodríguez-Jiménez, 2006: 134] que es agresivo, enérgico y bastante dominante. Además, Leonor/Leonardo es independiente y aún «fashions her own independence» [Lundelius, 1989: 237], tanto en su decisión de viajar en busca de Don Juan como en su demostración que está en control de todas las situaciones que encuentra, aún declarando «Yo sé lo que puedo» [Caro, 1993: 123, v. 1371]. También Leonor/Leonardo nos muestra que tiene el control de los otros personajes, diciéndole a Don Juan que «no irá si no quiero yo» [Caro, 1993: 124, v. 1392].

En esta manera, Leonor/Leonardo «appropriates, breaks down, interrogates, challenges, and manipulates» [Rhodes, 2005: 311] a los otros personajes del drama y toda la acción dramática, sirviendo como «the central motor of the play» [Ordóñez, 1985: 11]. Como «el sujeto y la agente de la acción dramática» [Waltheus, 2008: 154], Leonor/Leonardo exhibe un «potent display of normalized female agency» [Rhodes, 2005: 313]. Esta agencia dinámica sirve para dirigir y manipular la acción del drama [Walen, 1992: 90]. Casi al fin de la obra, aún Don Fernando nota que Leonor/Leonardo es la persona que ha dirigido y manejado toda la acción cuando dice «estas dichas / causó Leonor» [Caro, 1993: 184, vv. 2734-35]. Esta autosuficiencia, manipulación y dirección de Leonor/Leonardo subraya lo peculiar de Leonor/Leonardo en comparación con otros personajes 'femeninos' de obras teatrales barrocas.

En efecto, el personaje de Leonor/Leonardo requiere que el público examine la jerarquía de roles del género como un sistema de relaciones de



poder que es también «inscribed as theatricality, and, therefore, subject to reversal» [Gorfkle, 1996: 30]. En nuestra opinión, no existe aquí un revés sencillo de los papeles tradicionales binarios por parte de Leonor/Leonardo sino una ambigüedad completa, una ruptura total de nuestros conceptos formularios del género. Esta ambigüedad sirve como una transgresión de las fronteras del género para explorar un espacio abierto y dinámico del género y de la identidad para así negociar estos asuntos sociales [Waltheus, 2008: 162]. También nos parece que la representación de Leonor/Leonardo sirve como una crítica social de lo binario del género y de la identidad, así como de las instituciones y reglas sociales de la época barroca.

Consta notar que algunos críticos no ven este drama de Caro como una obra que verdaderamente critica la sociedad y sus normas. Por ejemplo, Luis Miletti, así como Gorfkle y Lundelius, propone que la obra no es subversiva porque Leonor/Leonardo reasume el papel de mujer al fin de la obra cuando se viste de ‘dama bizarra’ [Caro, 1993: 183, v. 2699] y que ella «sigue siendo un objeto del deseo del sujeto y un cuerpo que debe de ser apropiado por el hombre, ya sea a nivel físico (carnal) o a nivel social (matrimonio)» [Miletti, 2009]. Con el mismo tono, Matthew Stroud afirma que el drama es «una imitación de las obras de teatro escritas por hombres» y concluye que Leonor es ‘subordinada’; por lo tanto, este crítico mantiene que la obra no es ni feminista ni original [1986: 611-12]. De hecho, Dougherty, Gorfkle, Lundelius, Miletti, Rodríguez-Jiménez, Stroud y Waltheus niegan la subversión del drama y sugieren que el matrimonio «arruina las propuestas feministas» [Miletti, 2009] de la obra porque ésta termina con una sumisión al hombre y un retorno al orden natural social, esencialmente reafirmando «el triunfo de la ideología masculina» [Rodríguez-Jiménez, 2006: 135]. Para ellos, el matrimonio de Leonor/Leonardo y Don Juan sirve como una manera de reforzar «las convenciones de una sociedad patriarcal» [Miletti, 2009], mostrándose así una continuación de las normas binarias del género y de la identidad.



Sin embargo, cabe notar la manera en que el matrimonio se realiza en la obra. No ocurre en una forma tradicional, ya que no es Don Juan sino Leonor/Leonardo quien toma la iniciativa y asegura el matrimonio. Es *ella* quien le pregunta a él «¿Me querrás?». A la vez, es *ella* quien obtiene su respuesta y consigue la sumisión de *él*: «Te adoraré» [Caro, 1993: 183, vv. 2724-25]. Sharon D. Voros señala acertadamente que aunque el matrimonio, como conclusión a un drama, es típico de la comedia, aquí no constituye simplemente una subordinación femenina a una estructura patriarcal [1993: 131]. Dougherty nota a la vez que «Leonor has proved that her acceptance of such convention is anything but passive» [1997: 93]. Otra vez Leonor/Leonardo inicia y maneja la acción dramática, contrariando los estereotipos y las expectativas de los papeles genéricos de la sociedad.

Aquí los personajes ‘femeninos’ están en control del texto y de la acción dramática, aún respecto a sus matrimonios. En esta escena, no es solamente Leonor/Leonardo quien dirige la acción, sino también Estela que, como Leonor/Leonardo, toma la decisión y la iniciativa de escoger a Don Fernando como futuro esposo, diciéndole a éste, «Fernando, ¿de esposo y dueño / me dad la mano?» [Caro, 1993: 184, vv. 2734-35]. Lundelius afirma que los papeles sexuales aceptados por la sociedad están al revés [1989: 238] y Walen sugiere que Caro desafía los valores y las ideologías sociales del género y la sexualidad simplemente por ofrecer una alternativa a las normas sociales aceptadas [1992: 90]. Para nosotros, el tratamiento del matrimonio muestra claramente aquí una ruptura con las normas binarias de la sociedad de la época y propone la posibilidad de perspectivas alternativas del género y la identidad, incluyendo sus propias definiciones y expectativas sociales e institucionales.

Otra ruptura interesante con las convenciones sociales ocurre cuando Don Fernando acepta tan fácilmente los hechos después de descubrir que Leonardo es en efecto su hermana Leonor [Caro, 1993: 184]. Según el código del honor de la época barroca, Don Fernando habría matado a Leonor/Leonardo



por su indiscreción sexual y por haber manchado el honor de la familia. Sin embargo, en vez de matar a Leonor/Leonardo, Don Fernando reacciona en una manera muy calmada y acepta todas las acciones de Leonor/Leonardo, incluyendo su engaño y su matrimonio con Don Juan. Debido a la época y las normas estrictas del honor, es radical que esto ocurra. Con esta escena, nos parece que Caro no solamente cuestiona, sino que también desafía el código rígido del honor aceptado y perpetuado por la sociedad.

Otros críticos sugieren que con el personaje de Leonor/Leonardo, Caro nos da una integración de perspectivas femeninas «into pre-existing conventions» de la época [Weimer, 1999: 303]; a la vez, estas perspectivas pueden mostrar algún tipo de feminismo o proto-feminismo por parte de esta dramaturga. Es difícil a veces analizar las obras barrocas según la perspectiva moderna del feminismo. En acuerdo con Sharon D. Voros, no vemos en efecto que las escritoras del Siglo XVII propongan el derrocamiento total del sistema patriarcal, aunque sí observamos una crítica del sistema hegemónico [1993: 132]. Asimismo, creemos, como Soufas, que Caro produce una subversión «from within» [1991: 89] cuando Leonor invierte los valores y los papeles de un sistema rígido y estricto en términos de las actitudes sobre el género y la sexualidad.

Por medio de Leonor/Leonardo, Caro propone un tipo de «rewriting of social standards» [Williamsen, 1992: 21] y causa que el público cuestione las convenciones sociales percibidas como naturales y aceptadas [Williamsen, 1992: 24]. Las representaciones del género por parte de Leonor/Leonardo y también por parte de Estela funcionan en la construcción de y el desafío a los sistemas ideológicos del Siglo XVII [Soufas, 1996: 129]. Especialmente con la representación de Leonor/Leonardo, Caro da la vuelta a una multitud de convenciones sociales aceptadas [Williamsen, 1992: 27], incluyendo el sistema binario del género y de la identidad y las normas de ciertas instituciones sociales como el matrimonio. De hecho, *Valor, agravio y mujer* «stretch(es) the



limits of convention and provide(s) a perspective [...] that necessarily differs from those offered by male dramatists representing the canon» [Dougherty, 1997: 95]. Para explorar más los tipos de mujeres que encontramos en muchas obras barrocas y cómo difieren éstos de Leonor/Leonardo, veremos los arquetipos presentados por Melveena McKendrick.

Muchos críticos han empleado los prototipos de mujeres descritos por Melveena McKendrick en su célebre obra *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age* (1974) para discutir la representación de Leonor/Leonardo en *Valor, agravio y mujer*. Estos modelos de mujeres incluyen la 'mujer varonil', la 'mujer esquivia', la 'mujer amazona' y la 'mujer vengadora', entre otros. Aunque hay relevancia en la aplicación de estos tipos al personaje de Leonor/Leonardo, nos parece que Leonor/Leonardo no pertenece solamente a un paradigma; a la vez, aún una combinación de estos módulos no describe a Leonor/Leonardo suficientemente. Daremos un resumen de las definiciones y aplicaciones de los ejemplos de McKendrick abajo, pero seguimos proponiendo que la aplicación de las teorías de Butler a Leonor/Leonardo funciona en una forma más profunda para describir la complejidad de este personaje.

Algunos críticos como Mario A. Ortiz, Elizabeth Rhodes, Matthew Stroud, Sharon D. Voros, Denise A. Walen, Rina Walthaus y Amy Williamsen sugieren que Leonor/Leonardo es una representación de la 'mujer varonil', una mujer que «departs in any significant way from the feminine norm of the sixteenth and seventeenth centuries» [McKendrick, 1974a: ix]. La 'mujer varonil' es una mujer que es masculina no solamente por su ropa sino también por sus actos, su manera de hablar y su actitud [McKendrick, 1974a: x]. Es verdad que aún el nombre de Leonor/Leonardo, el cual contiene la palabra *león*, hace referencia a su carácter dominante; asimismo, el uso del disfraz de hombre afecta su diálogo, su comportamiento y su actitud. Para Leonor/Leonardo, el honor es el valor más importante y él/ella trata de defenderlo, siempre pensando



en la posibilidad de la venganza por medio de la muerte de su ofensor. Esta, obviamente, sería la forma masculina de recuperar el honor perdido. Su deseo de derramar la sangre de su ofensor, como haría un hombre para recobrar su dignidad, se pone en evidencia cuando ella le dice a su sirviente Ribete, «mataré», refiriéndose a su intención de aniquilar a Don Juan [Caro, 1993: 183, v. 518]. Cabe notar también que Leonor/Leonardo demuestra su gran respeto por otras «mujeres varoniles» históricas cuando declara que «Semíramis, ¿no fue heroica? / Cenobia, Drusila, Draznes, / Camila, y otras cien mil / ¿no sirvieron de ejemplares / a mil varones famosos?» [Caro, 1993: 122, vv. 1341-45].

La ‘mujer esquivada’ es otro tipo de mujer señalado por McKendrick en el teatro barroco [1974b: 142]. En su obra, McKendrick observa que la única comedia en que una *escritora* emplea una ‘mujer esquivada’ es *El conde Partinuplés*, otro drama escrito por Ana Caro [1974b: 172]. Cuando el estudio de McKendrick fue publicado en 1974, *Valor, agravio y mujer* todavía no había sido valorado a fondo. Por supuesto, con la reinstauración de *Valor, agravio y mujer*, se nos brinda la oportunidad de apreciar otro admirable ejemplo del tipo de ‘mujer esquivada’ de esta autora. Algunos críticos como Elizabeth J. Ordóñez y Denise A. Walen emplean el término de ‘mujer esquivada’ para describir a Leonor/Leonardo porque ella se rebela contra las leyes de la naturaleza y activamente desafía el orden natural de la sociedad [McKendrick, 1974b: 143]. También estos mismos críticos mantienen que Leonor/Leonardo es una representación de la ‘mujer esquivada’ porque finalmente acepta su identidad social casándose al fin de la obra.

La ‘mujer amazona’ es otro tipo que McKendrick describe en *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*. Esta es una ‘mujer varonil’ distinta, ya que es una líder que sabe luchar y que demuestra una gran autosuficiencia [1974b: 174]. Leonor/Leonardo sería similar a este tipo humano ya que viaja de Sevilla a Flandes en plan de venganza y para recuperar su honor



perdido [Caro, 1993: 81-82]; asimismo empuña una espada contra Don Juan [Caro, 1993: 128, 176]. Una diferencia importante de los otros tipos de McKendrick es que la 'mujer amazona' generalmente desafía y ataca a un hombre; a la vez, demanda mucho respeto y gran admiración [1974b: 217]. Sorprende el hecho de que solamente un crítico [Luna, 1993: 46] haya aplicado esta categoría a Leonor/Leonardo, especialmente cuando Leonor/Leonardo se describe a sí misma como «nueva Amazona, [...] / o Camila más valiente» [Caro, 1993: 82, vv. 501-02].

También Leonor podría representar la noción de McKendrick de la 'vengadora,' como sugiere Matthew Stroud en su artículo «La literatura y la mujer en el Barroco: *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro» [1986: 607] y Lola Luna en su introducción a *Valor, agravio y mujer* [1993: 36]. McKendrick define a la 'vengadora' como una mujer que no acepta «with Griselda-like passivity the wrongs perpetrated» contra ella y que busca satisfacción positiva por las ofensas que ha sufrido [1974b: 261]. La 'vengadora', como Leonor/Leonardo, toma acción positiva «in ousting the male» y por eso, crea la exploración de la idea de igualdad sexual dentro de los términos de los códigos personales y sociales de la época [McKendrick, 1974b: 262]. Sobre todo, la 'vengadora' muestra una preocupación por el honor como un valor que pertenece a todos los seres humanos y no solamente a los designados como hombres o mujeres bajo el código rígido binario del honor durante el Barroco [McKendrick, 1974b: 275].

Algunos críticos indican que estos prototipos de McKendrick no funcionan totalmente en cuanto a las obras de Ana Caro, especialmente en la representación de Leonor/Leonardo en *Valor, agravio y mujer*. Lola Luna postula que Leonor/Leonardo es un personaje 'más amplio' que el arquetipo de la 'mujer varonil' [1993: 35]. Deborah Dougherty también declara que Leonor/Leonardo no es simplemente una 'mujer varonil' o una 'vengadora' típica debido a su forma independiente de vengarse bajo sus propios términos,



así como por sus rasgos masculinos convincentes [1997: 92-93]. Por consiguiente, Dougherty concluye que Leonor/Leonardo es un personaje que «reach(es) beyond the boundaries of very popular stocktypes – primarily the esquivo and the vengadora» [1997: 88]. Estamos de acuerdo con esta propuesta, ya que Leonor/Leonardo parece ser un personaje mucho más profundo, complejo y ambiguo que los de los modelos postulados por McKendrick. En efecto, Leonor/Leonardo no parece ajustarse totalmente a ningún paradigma ni estereotipo. Leonor/Leonardo rompe con los papeles tradicionales y desafía el sistema binario del género y de la identidad, asumiendo una complejidad y una profundización más allá de las normas rígidas de la sociedad.

Como indica Beatriz Cortez en su discusión sobre las teorías de Butler, «el género no es más que una representación o una imitación de un ideal heterosexista de la identidad de género, un ideal que en realidad no existe» [1998: 381-2]. En este sentido, el género y la identidad que reconocemos por medio del concepto binario del mismo no son nada más que ilusiones. Una manera de desafiar el sistema binario impuesto por la sociedad es jugando con esta ilusión por medio de la práctica de «cross-dressing [which] may be described as the act of creation through performance of a different gender» [Stoll, 2000: 13]. Cuando una persona designada socialmente como ‘mujer’ se viste de ‘hombre’, esta persona básicamente impone una ilusión en otra ilusión [Stoll, 2000: 13]. La ropa es también parte de la ‘performativity’ del género y tiene la función de minar la certidumbre del género [Stoll, 2000: 13]. Leonor/Leonardo, la protagonista de *Valor, agravio y mujer*, se viste de ‘hombre’ y se comporta como ‘hombre’, efectivamente interpretando el rol tradicional percibido como masculino por la sociedad. Por medio de la ‘performativity’ del papel de ‘hombre’, Leonor/Leonardo muestra la ilusión masculina producida y perpetuada por los actos estilizados y repetidos del género «at the insistence of society» [Stoll, 2000: 13]. Debido al hecho de que Leonor/Leonardo es un personaje en un drama, existe aquí una ilusión doble en



que el travestismo del teatro funciona como una parodia de la división binaria dictada e impuesta por la sociedad [Stoll, 2000: 13]. En esta manera, podemos decir que Caro desafía aún más las convenciones no solamente sociales, sino también literarias de la mujer barroca en una manera personal y artística porque ella se vale del drama, una forma pública de expresión [Soufas, 1996: 132].

Así como Gorfkle afirma que Caro construye un escenario de una lucha política sobre las nuevas definiciones posibles de la feminidad [1996: 34], Lundelius cree que Caro fantasea sobre una cierta reorientación de la mujer en la sociedad [1989: 231]. Sin embargo, en nuestra opinión, Caro nos ofrece mucho más que una reorientación sencilla de lo femenino y lo masculino. La representación del género en este drama «upsets prescriptive codes of conduct, particularly those related to masculinity and heterosexuality» [Vollendorf, 2005a: 84] y propone una reorientación de las normas del género binario y de nuestro concepto rígido del género y la identidad. Con la representación de Leonor/Leonardo en *Valor, agravio y mujer*, Caro imagina la reevaluación de las normas sociales del comportamiento generalmente reconocido como masculino o femenino de la misma manera que Butler discute la necesidad de subvertir el sistema tradicional y de interrumpir la dicotomía del género. Judith Butler, en su obra *Gender Trouble*, demanda que debemos, como seres humanos, cuestionar el sistema binario y sus categorías tradicionales de hombre y mujer, así como los de heterosexual y homosexual. Según la interpretación de Stoll y Smith en su introducción a *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*, los argumentos de Butler nos indican que los estereotipos de lo masculino y lo femenino son imposibles y, por eso, la división binaria del género es un mandato social poco realista [2000: 13]. En este sentido Butler aboga por la creación de:

gender trouble, not through the strategies that figure a utopian beyond, but through the mobilization, subversive confusion, and proliferation of precisely



those constitutive categories that seek to keep gender in its place by posturing as the foundational illusions of identity. [1990b: 33-4]

El juego constante con las identidades en *Valor, agravio y mujer* «constantly destabilizes and shifts – among characters and across genders» [Fox, 2000: 44]. El personaje de Leonor/Leonardo muestra claramente las transgresiones y subversiones de las normas rígidas sociales del sistema patriarcal tradicional binario, en una manera explícita que rompe con todos los estereotipos de la mujer de la época. Leonor/Leonardo revela un carácter fuerte; mezcla efectivamente una variedad de rasgos típicamente binarios del hombre y de la mujer; y busca su propia identidad bajo un sistema social opresivo para crear un tipo temprano de ‘gender trouble,’ esencialmente agitando las bases del intertexto dramático y, como corolario, del orden social [Friedman, 2008: 170], efectivamente protestando contra los códigos restrictivos y las ideologías misóginas del Siglo XVII [Vollendorf, 2005a: 89]. Por eso, Ana Caro, por medio de su personaje Leonor/Leonardo, indudablemente critica las reglas estrictas de la sociedad, sus instituciones represivas y sus definiciones cerradas a las posibilidades alternativas del sexo, del género, de la sexualidad y de la identidad.

Bibliografía consultada

- ALCALDE, Pilar, «Autoría y autoridad en Ana Caro: la mujer dramaturga y su personaje en *Valor, agravio y mujer*», *Confluencia* 19:2, 2004, 177-87. *ArticleFirst*. Web. [consultado el 6-4-2010].
- _____, «La hermandad entre mujeres como espacio para la autoridad textual en el teatro de María de Zayas y Ana Caro», *Revista de Estudios*



- Hispánicos*, Río Piedras, Puerto Rico, 29.1-2, 2002, 233-43. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].
- BUTLER, Judith, «Prólogo», *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990, vii-xii.
- _____, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990.
- CARO, Ana, *Valor, agravio y mujer*, Lola Luna (ed.), Madrid: Castalia, 1993.
- CORTEZ, Beatriz, «El travestismo de Rosaura en *La vida es sueño* y de Leonor en *Valor, agravio y mujer*: El surgimiento de la agencialidad femenina y la desnaturalización del binarismo del género», *Bulletin of the Comediantes* 50.2, 1998, 371-85. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].
- DOUGHERTY, Deborah, «Out of the Mouths of "Babes": Gender Ventriloquism and the Canon in Two Dramas by Ana Caro Mallén», *Monographic Review/Revista Monográfica* [Lubbock, TX] 13, 1997, 87-97. *MLA*. Web. [consultado el 6-4-2010].
- FINN, Thomas, «Women's Kingdom: Female Monarchs by Two Women Dramatists of Seventeenth-Century Spain and France», *Bulletin of the Comediantes* 59.1, 2007, 131-148. *MLA*. Web. [consultado el 6-4-2010].
- FOX, Dian, «'¡Qué bien sabéis persuadir!' Petrarch, Don Juan, and Ana Caro», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry* 6.1-2, 2000, 35-51. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].
- FRIEDMAN, Edward H, «Clothes Unmake the Woman: The Idiosyncrasies of Cross-Dressing in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*», *Confluencia* 24.1, 2008, 162-71. *Academic Search Premier*. Web. [consultado el 5-4-2010].
- GORFKLE, Laura, «Re-Staging Femininity in Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*», *Bulletin of the Comediantes* 48.1, 1996, 25-36. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].



- KAMINSKY, Amy, «María de Zayas and the Invention of a Women's Writing Community», *Revista de Estudios Hispánicos* 35.3, 2001, 487-509. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].
- LEONI, Monica, «Silence Is/As Golden... Age Device: Ana Caro's Eloquent Reticence in *Valor, agravio y mujer*», Joan F. Cammarata (ed.), *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, Gainesville, FL, UP de Florida, 2003, 199-212.
- LUNA, Lola, «Ana Caro, una escritora “de oficio” del Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies* 72.1, 1995, 11-26, *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].
- _____, «Introducción», *Valor, agravio y mujer*, Madrid, Castalia, 1993, 9-56.
- LUNDELIUS, Ruth, «Spanish Poet and Dramatist: Ana Caro», Katharina M. Wilson y Frank J. Warnke (eds.), *Women Writers of the Seventeenth Century*. Athens, GA, U de Georgia P, 1989, 228-40.
- MAROTO CAMINO, Mercedes, «Ficción, afición y seducción: Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*», *Bulletin of the Comediantes* 48.1, 1996, 37-50. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].
- _____, «María de Zayas and Ana Caro: The Space of Woman's Solidarity in the Spanish Golden Age», *Hispanic Review* 67:1, 1999, 1-16. *JSTOR*. Web. [consultado el 5-4-2010].
- MCKENDRICK, Melveena, «Prólogo», *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «Mujer Varonil»*, Londres, Cambridge UP, 1974, ix-xiv.
- _____, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «Mujer Varonil»*, Londres, Cambridge UP, 1974.
- MILETTI, Luis, «Agenda feminista o modelo teatral en *Valor, agravio y mujer*», *Espéculo* 43, 2009, sin paginación. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].



- ORDÓÑEZ, Elizabeth J., «Woman and Her Text in the Works of María de Zayas and Ana Caro», *Revista de Estudios Hispánicos* 19.1, 1985, 3-15. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].
- ORTIZ, Mario A., «“Yo, ¿soy quien soy?”: La mujer en hábito de comedia en *Valor, agravio y mujer*», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* 2, 2005, sin paginación. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].
- RHODES, Elizabeth, «Redressing Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*,» *Hispanic Review* 73.3, 2005, 309-28. *Project Muse*. Web. [consultado el 5-4-2010].
- RODRÍGUEZ-JIMÉNEZ, Rubén, «Writing Beyond the Ending: La autoridad político-cultural y la cuestión del honor a través del sistema sexo/género en *Valor, agravio y mujer* y *Fuenteovejuna*», *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura* 3.2, 2006, sin paginación. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].
- SOUFAS, Teresa S., «A Feminist Approach to a Golden Age Dramaturga's Play», Barbara Simerka (ed.), *El arte nuevo de estudiar comedias: Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*, Cranbury, NJ, Bucknell UP; Associated UP, 1996, 127-42.
- _____, «Ana Caro's Re-Evaluation of the “mujer varonil” and Her Theatrics in *Valor, agravio y mujer*», Anita K. Stoll y Dawn L. Smith (eds.), *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Cranbury, NJ, Bucknell UP; Associated UP, 1991, 85-106.
- _____, *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*, Lexington, KY, UP de Kentucky, 1997.
- STOLL, Anita K., y SMITH, Dawn L., «Introducción», *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*, Anita K. Stoll y Dawn L. Smith (eds.), Lewisburg, PA, Bucknell UP, 2000, 9-22.
- STROUD, Matthew D., «La literatura y la mujer en el barroco: *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro», A. David Kossoff, et al. (eds.), *Actas del VIII*



Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II, Madrid, Istmo, 1986, 605-11. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].

VILLEGAS DE LA TORRE, Esther María, «Transatlantic Interactions: Seventeenth Century Women Authors and Literary Self-consciousness», Claire Taylor (ed.), *Identity, Nation, Discourse: Latin American Women Writers and Artists*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, 104-121. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].

VOLLENDORF, Lisa, «Desire Unbound: Women's Theater of Spain's Golden Age», *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, Joan F. Cammarata (ed.), Gainesville, FL, UP de Florida, 2003, 272-91.

_____, *The Lives of Women: A New History of Inquisitional Spain*, Nashville, Vanderbilt UP, 2005.

_____, «The Value of Female Friendship in Seventeenth-Century Spain», *Texas Studies in Literature and Language* 47.4, 2005, 425-45. *Project Muse*. Web. [consultado el 5-4-2010].

VOROS, Sharon D., «Fashioning Feminine Wit in María de Zayas, Ana Caro, and Leonor de la Cueva», Dawn L. Smith, y Anita K. Stoll (eds.), *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*, Lewisburg, PA, Bucknell UP, 2000, 156-77.

_____, «Calderón's Writing Women and Women Writers: The Subversion of the *Exempla*», Barbara Mujica, Sharon D. Voros, Matthew D. Stroud (eds.), *Looking at the 'Comedia' in the Year of the Quincentennial*, Lanham, MD, UP de America, 1993, 121-32. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].

WALEN, Denise A, «The Feminist Discourse of Ana Caro.» *Text & Presentation*, Athens, GA, 13, 1992, 89-95. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].

WALTHAUS, Rina, «Emerging from the Wings: Women Writing Drama in Seventeenth-Century Spain», Rina Walthaus y Marguérite Corporaal



(eds.), *Heroines of the Golden Stage: Women and Drama in Spain and England 1500-1700*, Kassel, Reichenberger, 2008, 272-91. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].

WEIMER, Christopher B., «Mimesis and Sacrifice: Girardian Theory and Women's *Comedias*», Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen (eds.), *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*, New Orleans, University P of the South, 1999, 285-315. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].

WILLIAMSEN, Amy R., «Re-Writing in the Margins: Caro's *Valor*, *agravio* y *mujer* as Challenge to Dominant Discourse», *Bulletin of the Comediantes* 44.1, 1992, 21-30. *MLA*. Web. [consultado el 5-4-2010].



Siglos XVIII-XIX

18th-19th Centuries

XVIII^e-XIX^e Siècles

La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XVIII. Paradigmas de género en la comedia neoclásica

Maribel Martínez López
Universidad de La Rioja
maria-isabel.martinez@unirioja.es

Palabras clave:

Comedia neoclásica, género, idiosincrasia femenina.

Key Words:

Comedy neoclassical, gender, female idiosyncrasy.

Resumen:

El trabajo nos acerca al interés que la literatura española del siglo XVIII muestra por todas las cuestiones que afectan al universo femenino a raíz del debate que los ilustrados desarrollaron en torno al papel de la mujer en la sociedad. De entre todos los temas que se trataron destaca el de la necesidad de la educación de la mujer para que cumpla correctamente su función social y sea, como el hombre, útil al Estado. En la comedia neoclásica se presentaron toda una serie de conflictos que afectaban a la construcción de los nuevos paradigmas de género masculino y femenino no desde una perspectiva sentimental o emocional sino desde un planteamiento sociológico y con un deseo reformista.

Abstract:

The work brings us closer to the interest in Spanish literature of the eighteenth century shows for all issues affecting the world of women following the debate illustrated that developed around the role of women in society. Of all the topics discussed highlights the need for the education of women to properly fulfill its social function and is, like man,

helpful to the State. In the neoclassical comedy presented a number of conflicts affecting the construction of the new paradigms of male and female not from a sentimental or emotional perspective but from a sociological and a desire to reform.

El interés que la literatura española del siglo XVIII muestra por todas las cuestiones que afectan al universo femenino surge del debate que los ilustrados desarrollaron en torno al papel de la mujer en la sociedad. Fue en este siglo cuando comenzó el proceso de construcción de unos nuevos modelos genéricos de la feminidad y de la masculinidad, y la literatura fue determinante en su difusión. De entre todos los temas que se trataron destaca el de la necesidad de la educación de la mujer para que cumpla correctamente su función social y sea, como el hombre, útil al Estado.¹

En la escena neoclásica se presentaron toda una serie de conflictos que afectaban a la construcción de esos nuevos paradigmas de género no desde una perspectiva sentimental o emocional sino desde un planteamiento sociológico y con un deseo reformista. La capacidad intelectual de la mujer, su subordinación al padre, hermano o esposo, su equiparación al hombre, su función social, su labor doméstica, la maternidad en todos sus aspectos –desde el embarazo, pasando por la lactancia, hasta la crianza de los hijos-, pero también el

¹ Para comprender la importancia que el tema tiene en la literatura de ficción es preciso conocer el debate social que promovieron los ilustrados acerca de la inserción de la mujer en la esfera pública. Fernández Quintanilla [1981] hace un repaso de la cuestión. La polémica tuvo especial interés dentro de la Sociedad Económica Matritense, en la que destacan los argumentos esgrimidos, a favor o en contra, por D. José Martín y por el conde de Campomanes en 1775, y tras varios años de silencio interno en la Sociedad, los de D. Francisco Cabarrús y Gaspar Melchor de Jovellanos en 1786. Para una visión interna de ese universo femenino del Setecientos en España recomendamos la lectura de dos textos de Josefa Amar y Borbón, el *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* y también el *Discurso en defensa del talento de las mujeres, y de su actitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres*.



padecimiento de abusos de autoridad y de abusos físicos.² El maltrato de género fue también un tema presente y debatido en el siglo XVIII. A él se refieren los ilustrados en sus discursos y literariamente lo encontramos recogido en alguna medida en el género sentimental: Así podemos analizar la mala vida que Laura sufrió por causa de su primer marido el marqués de Montilla (*El delincuente honrado*, comedia sentimental de Jovellanos); o el sufrimiento de Nancy y de su hijo a causa del crápula de su marido Milord Sidney (*El egoísta*, comedia de M^a Rosa Gálvez); o la injusta reclusión a la que se ve sometida Marcela desde el mismo día de su boda con don Lesmes (*El celoso don Lesmes*, comedia de estética posbarroca de Vicente Rodríguez Arellano); los intentos de Acciolino de poseer a la fuerza a Blanca (*Blanca de Rossi*, tragedia de M^a Rosa Gálvez), o los casos extremos de maltrato físico que menciona PÉREZ PACHECO [2006] y que se relatan en novelas sentimentales como *Lisandro y Rosaura*, de García Malo, o *Sabina o los grandes sin disfraz*, de Olavide.

La polémica, presente en las producciones intelectuales y estéticas de toda Europa, se inició en España con el discurso «Defensa de las mujeres» que publicó Benito Jerónimo Feijoo dentro de su *Teatro crítico universal* (1726-1739), que buscaba rebatir los argumentos biológicos y anatómicos, bíblicos e históricos que se habían aducido para justificar la inferioridad femenina,

² No tratamos en este artículo el tema de la fidelidad a la patria y al rey, más propio de la tragedia, pero que también interesa en el debate de los nuevos roles de género porque dentro del teatro heroico de protagonista femenina se presenta a la mujer guerrera, fuerte, equiparable al hombre en valor, en capacidad estratégica e incluso en fuerza física. Se trata de una idealización puramente literaria que nada tenía que ver con la concepción social, pero que era muy bien recibida por el público femenino porque suponía la afirmación de la igualdad de sexos. El género fue rechazado por los ilustrados porque atentaba contra la verosimilitud y el decoro, especialmente por lo que se refería a los roles adoptados por las mujeres pero también por lo indecoroso de la vestimenta masculina por parte de las actrices. Sin embargo, ofrece igualmente las distintas facetas que conforman el universo femenino (obediencia de hijas y esposas, abnegación de madres, sacrificio de mujeres enamoradas, capacidad de gobierno y liderazgo – aquí ya no exclusivamente doméstico-, exaltación de su belleza, vista como virtud o como causante de conflictos,...). *La mujer de Padilla*, *D^a María de Pacheco*, de Ignacio García Malo; el personaje de Dulcia en *El mayor rival de Roma: Viriato*, de Luciano Francisco Comella; *Blanca de Rossi* o *Safo* de M^a Rosa Gálvez... son ejemplos donde hallamos algunas de esas distintas facetas. Véanse Palacios Fernández [2002] y Fernández Cabezón [2003].



promoviendo una amplia literatura en la prensa pero también en la creación de textos dramáticos y narrativos. Tras los argumentos a favor y en contra de la mujer, sobre su capacidad intelectual, su igualdad o inferioridad respecto al hombre, etc., y tras la búsqueda de modelos útiles al Estado, el resultado que nos ofrece la comedia neoclásica ensalzará a la perfecta esposa, gobernanta de la casa y madre de familia, el modelo de mujer doméstica, «ángel del hogar», mostrado en la posterior novela de la Restauración, y a su lado, un modelo de hombre de bien, buen hijo, buen padre y buen ciudadano, trabajador, responsable y prudente, moderado en sus costumbres, disciplinado y exigente consigo mismo a la vez que comprensivo e indulgente con los errores de los demás. Porque si bien el discurso de género se centra en el tema de la mujer, a la luz de éste se define a su vez la identidad masculina. El teatro pondrá en escena a hombres y mujeres cuyas conductas serán ejemplos a seguir así como otros detestables, y en el segundo de los casos se hará referencia explícita a que las conductas negativas de los jóvenes son producto de la mala educación que generalmente sus madres les han procurado, no destacándose en igual medida a las madres que sí han ejercido buena influencia en sus hijos. En *La familia a la moda*³, comedia de M^a Rosa Gálvez, el joven Faustino es un adolescente vago, chismoso, jugador, irrespetuoso, lo cual se debe a su falta de formación, de la

³ La llegada de D^a Guiomar a la casa de la familia Pimpleas contraría a todos. Pese a ser la tía rica que ha ido a nombrarles sus herederos, la alteración de sus costumbres relajadas, muy a la moda francesa, les hace ser descorteses con ella. D^a Guiomar encuentra una casa en la que nada funciona bien: padre e hijo juegan lo que no tienen; la madre tiene cortejo, y aspira además a tener por amante al prometido de su hija, D^a Inés, a la que tiene interna en un convento contra su voluntad hasta casarla a su gusto con el arruinado marqués de Altopunto; incluso los criados se atreven con la invitada («Pablo: *Estamos fuera de tino / después que llegó anoche. / ¿Aquí que reina la moda / con imperio soberano, / por D^a Guiomar temprano / a un lacayo se incomoda? / Mira, no más que las nueve / son, y me hace levantar*») D. Facundo, abogado y administrador de los bienes de la familia, y que además les ha prestado mucho dinero, y D. Carlos, su hijo, enamorado de D^a Inés, confían en que la cordura de D^a Guiomar y el interés económico de la familia en su herencia, traigan el orden a esa casa. Sólo cuando D. Canuto, el padre, se entera de que sus acreedores han logrado una orden de la Justicia contra él, la tía logra poner todo y a todos en su sitio. Paga todas las deudas y se encarga de la educación de Faustino, enlaza a su sobrina con D. Carlos y confía en el escarmiento de su hermano y el buen gobierno de la casa y de las conductas a partir de ese momento.



que no se ha preocupado su madre, que es a quien le compete. Don Mariano, *El señorito mimado*, es modelo de educación despreciada⁴, y para que su mal ejemplo sea más moralizador se opone a su rival en el amor, don Fausto⁵. La ociosidad⁶ de las clases acomodadas con las consiguientes consecuencias nefastas para el Estado, pero en la comedia sobre todo para el núcleo familiar, será un tema tratado con gran interés. Y aunque esa improductividad se recrimina especialmente a los hombres, también la mujer será objeto de reforma.

Tras la insinuación de un lugar en la esfera pública para la mujer como por ejemplo supuso su admisión en la Sociedad Económica Madrileña de Amigos del País y la creación de la Junta de Damas de Honor y Mérito, se la relegará finalmente al ámbito doméstico, aunque con el premio del reconocimiento a las funciones allí desarrolladas, a la importancia del buen gobierno del hogar, y especialmente el reconocimiento de la maternidad y de la responsabilidad de la madre en la formación de los hijos en sus primeros años.⁷ Con ello se reasigna definitivamente el espacio social de la esfera pública a los hombres. Incluso entre los defensores de la mujer serán constantes las ideas del

⁴ El tema de la educación será recurrente en las *Cartas marruecas* de Cadalso. En la Carta VII, Gazel argumenta cómo «en Europa la educación de la juventud debe mirarse como objeto de la primera importancia», especialmente en la nobleza, la primera de las tres clases de vasallos en el dominio de cada monarca. Se lamenta de que esto no es así y para ello muestra el ejemplo del joven caballero de veintidós años, de buen porte y presencia, poseedor de todos los requisitos 'naturales' de un perfecto orador, pero que «de los 'artificiales', esto es, de los que enseña el arte por medio del estudio, no se hallaba ni uno siquiera», concluyendo la carta con la desoladora exclamación «¿Así se cría una juventud que pudiera ser tan útil si fuera la educación igual al talento?». *Cartas marruecas; Noches lúgubres*. José Cadalso. Emilio Martínez Mata (ed.), Barcelona, Crítica, 2000.

⁵ El contraste es un recurso muy utilizado en las composiciones neoclásicas con el objetivo de hacer más efectivo el didactismo ilustrado. Véase Narciso García-Plata [2002]. En las obras teatrales que citamos en este trabajo aparece dicho recurso tanto para dibujar los defectos o virtudes de los personajes masculinos como para perfilar los modelos negativos y los ejemplos a seguir en las protagonistas femeninas. Son arquetipos los personajes de Clara e Inés en *La mojigata*, de Leandro Fernández de Moratín, y antes de ellos creó su padre, Nicolás Fernández de Moratín la pareja de D^a Jerónima y D^a María en *La petimetra*.

⁶ Clavijo y Fajardo retrató la ociosidad dominante en los grupos acomodados en artículos publicados en *El Pensador Matritense*. Véase Fernández Quintanilla [1981].

⁷ Véase Franco Rubio [2007]



gobierno de lo doméstico y la identificación de éste como su territorio, y su papel subordinado respecto al hombre. Por encima de todo será especialmente valorada aquella mujer que responda a la imagen, subordinada e infravalorada desde una perspectiva moderna, que Rousseau dibujó en *Emilio o la educación* en 1762:

El destino especial de la mujer consiste en agradar al hombre [...] Toda educación de las mujeres debe estar referida a los hombres. Agradarles, serles útiles, hacerse amar y honrar de ellos, educarlos cuando niños, cuidarlos cuando mayores, aconsejarlos, consolarlos, hacerles grata y suave la vida, son las obligaciones de las mujeres de todos los tiempos y esto es lo que desde su niñez se les debe enseñar.

Ese parece ser el destino de todas: es el de Paquita en *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín; pero también el de Isabel, la voz del buen sentido en *Los figurones literarios*⁸, comedia escrita por M^a Rosa Gálvez. Por otra parte el modelo femenino rousseaniano será el que triunfe en la novela del XIX como muestran muy bien las protagonistas creadas por Armando Palacio Valdés.

En la comedia y el teatro breve neoclásicos para ensalzar ese paradigma de la mujer doméstica, que no dista mucho del definido por Fray Luis de León en *La perfecta casada*, se presentará a la mujer que hace vida social y a la que

⁸ Se presenta a la joven Isabel como la verdadera protagonista de la comedia. Ella, una chica alegre, ingeniosa, franca y algo burlona, encarna la voz de la razón, la prudencia, y es a ella a quien Alberto, su enamorado, que acaba de llegar de Salamanca donde ha terminado sus estudios, pide consejo en todo. El argumento presenta a D. Panuncio, el hombre más bueno del mundo a los ojos de su sobrina y de su hijo, pero con el buen juicio trastornado por los engaños de sus aduladores que le han hecho creerse el mayor erudito del mundo. El día en que todo transcurre D. Panuncio estrena una obra dramática compuesta por él pero a nombre de su hijo. Cuando Alberto se entera intenta evitarlo pero Isabel le aconseja que calle hasta ver en qué para todo, convencida de que de ese enredo saldrá la solución. Efectivamente, la comedia es un fracaso bochornoso y entre hijo, sobrina y el propio D. Panuncio, despiden para siempre a los falsos amigos que tanto enturbiaron el juicio del buen hombre. Isabel y Alberto se comprometen con el permiso de sus padres y D. Panuncio da a Isabel el gobierno pleno de la casa, incluyendo la gestión del derecho de admisión en su casa. Antes de su llegada, la ausencia de una mano femenina que gobierne ese hogar, sucio y descuidado, es manifiesta.



normalmente se caracteriza por la adopción errónea de unas costumbres frívolas. Pero también hay algún ejemplo de la mujer culta, perteneciente a las clases acomodadas, reflejo de esas otras que encontraron un sitio en la sociedad, asistieron habitualmente a tertulias y participaron en los debates y en círculos literarios.

El citado discurso feijoniano, con argumentos tomados de la historia y de otras ciencias, defiende con pasión que la mujer no es intelectualmente inferior al hombre, ni peor moralmente, ni se la puede valorar por su complexión y capacidad física, que simplemente no es comparable ya que hombres y mujeres poseen cualidades diferentes pero igualmente necesarias y válidas. Deja claro que el varón debía reconocer la inteligencia femenina para que la mujer al no sentirse despreciada fuera buena hija, esposa y madre. Su defensa es muy progresista aunque no niega que deba estar sujeta al hombre, pues ese fue el castigo que recibió por haber cometido el pecado original, del que por otra parte en cierto modo la exculpa.ⁱ

La opinión de que la ignorancia de la mujer y su ausencia en el espacio de los deberes públicos se debe a que los hombres las mantenían a propósito en un estado de desinformación y reclusión en el ámbito doméstico, será repetida en la prensa y en los textos literarios por todos sus defensores desde Feijoo, y se luchará por ofrecerle una adecuada formación para que pueda desempeñar sus funciones.ⁱⁱ Tras el benedictino, otros muchos autores a favor y en contra de la promoción social de la mujer (Campomanes, Jovellanos, Clavijo y Fajardo, Cabarrús, Amar y Borbón, Cadalso,...), al formular sus reivindicaciones describen cómo es el universo femenino de la época, sus usos y costumbres, cuáles son esos paradigmas femenino y masculino reales que se trasladan a escena en la comedia y el teatro breve neoclásicos.

La participación de la mujer en el espacio público presenta, como decimos, ciertos problemas, especialmente porque su asistencia a citas sociales supuso la adopción de nuevas modas galantes procedentes del modelo francés



que conllevaban una vertiente frívola denunciada por ilustrados y moralistas.⁹ Obras como *La familia a la moda* o el sainete *La bella madre*¹⁰ son claro ejemplo de esa problemática. Sin embargo, también en este punto, aunque la crítica se centre en el género femenino, corren paralelas las trayectorias del hombre y de la mujer. Los comediógrafos neoclásicos darán buena cuenta de modelos masculinos que, víctimas de esas nuevas modas, echarán a perder sus vidas o su honor. La actividad social de hombres y mujeres consistía principalmente en visitas y asistencia a tertulias, comedias, meriendas y saraos, como relata don Gonzalo en *La señorita malcriada*.

D. GONZALO. El mismo soy, a Dios gracias,
 hoy que el que era a los veinte años.
 Hay envidiosos que rabian
 de verme siempre de fiesta;
 pero de aquí no me sacan.
 Buen humor y buena vida.

⁹ El desarrollo de la polémica en España tiene mucho que ver con la apertura de sus fronteras a Francia tras la llegada de los Borbones. El país vecino se convierte en modelo de costumbres, modas, actitudes ante la sociedad, y ofrece además el nuevo modelo de la mujer ilustrada. En la segunda mitad del siglo el debate se desarrollará con mayor fuerza, cobrando un especial interés en los últimos quince años (1785-1800) tanto en la proliferación de obras teatrales que tratan los diversos aspectos de la cuestión como en el proceso de admisión de la mujer y del papel que ésta cumple en la Sociedad Económica Matritense. No todos los sectores asimilan por igual esas costumbres adoptadas. Así, hay un sector inmovilista, que las rechaza por su carácter más conservador. Pero tampoco gustan a los ilustrados, quienes denuncian que las clases elevadas toman del modelo francés sólo lo superficial pero no el cambio ideológico. Denuncia que la comedia neoclásica reflejará muy bien. Véase Fernández Quintanilla [1981].

¹⁰ Comedia en un acto con marco escrita por Ramón de la Cruz en 1764. En ella una madre muestra un trato muy desigual hacia sus cuatro hijas. Mientras que alaba a Juanita y Rita que, como ella, son petimetras, y siguen en todo los modernos usos sociales (saben «*cómo se adquiere en el día / la estimación de los hombres*»); esconde, repudia e incluso maltrata a Luisa y Alfonso, de las que se siente avergonzada porque son muchachas hacendosas y piadosas, paradigmas de la mujer hogareña y virtuosa. La criada, que se da maña para peinar, es mejor tratada y vestida que esas hijas. En el desenlace, mientras que inesperadamente se conciertan las bodas de Luisa y Alfonso con dos desconocidos muy respetables y que saben valorarlas, se quiebran las ilusiones de la madre de casar a Juanita y Rita con los dos petimetres que siempre las acompañan, pero que llegado el momento de la verdad confiesan que para el matrimonio buscan el otro modelo de mujer. Hay que señalar que, pese a ser un premio a su virtud y no ser cuestionado de ninguna manera en el sainete, los matrimonios de Luisa y Alfonso son ejemplo de abuso de autoridad por parte de los tutores pues no se pide en absoluto la opinión de las muchachas. Luisa además manifiesta al inicio de la obra su preferencia por el estado religioso.



No, sino que me tomara
cuidados y pesadumbres,
teniendo renta sobrada
para reírme de todos.
[...]
Todo el año
vivo como un patriarca.
Que haya guerra, que haya paz,
buena cosecha, o escasa;
que uno diga que las cosas
van bien hechas, y otro rematadas;
que se escriban papelotes,
que se tiren de las barbas;
yo, adelante: divertirme,
y lo demás patarata.
Donde hay gente, allí estoy yo,
clavado como una estaca.
Voy lo mismo a una comedia
que a ver una encorozada.
Viene algún predicador
famoso, no se me escapa.
Que hay una ópera nueva, a verla.
Una boda, a presenciarla.
Un gigante, un avechucho,
un monstruo a tanto la entrada,
volatines, nacimientos,
sombras chinas y otras farsas,
el primerito. En el Prado
mi silla por temporada.
Si hay concurso en el café,
allí fijo como en alba;
y finalmente en la Puerta
del Sol, mi esquina arrendada.
¿Las tertulias? Así, así.
(Señalando con los dedos)
¿Fiestas de campo? Como aguas.
¿Academias? Más que hubiera.
¿Conmilitonas? ¡No es nada!
Nunca deshago partido.
Que hay juego, tomo las cartas.
Que van a bailar: minué,
seguidillas, contradanza,
y a poco que me lo rueguen,
bailo también la guaracha.
Así vivo, así me huelgo;
y todos a una voz claman:



¡Si no hay otro don Gonzalo!
 ¡Qué humor tiene! Es una alhaja.
 (Acto I, escena III)

Una de las críticas frecuentes que se hacía a la mujer era el tiempo que dedicaba a vestirse, peinarse y maquillarse, que se menciona en muchísimas de las comedias neoclásicas, aunque junto a ellas aparecen los petimetres que no les quedaban a la zaga en esas cuestiones. Por el contrario no mostraban interés en adquirir formación o en cultivar otros méritos menos perecederos y hacían gala a menudo de su desinterés por la educación y la reflexión¹¹, como ejemplifica el siguiente parlamento de Pepita en *La señorita malcriada*¹²:

Oye otra cosa se me ocurre.
 Por si acaso hay hombres raros,
 como ese buen don Eugenio,
 que se quejen de que estamos
 por conquistar, y pretendan
 que debemos saber algo,
 ya procuraré tener
 algunos libros sembrados
 o cerca del tocador
 o en las mesas. Ostentando

¹¹ La mujer que sí mostraba ese interés intelectual era popularmente tildada de ‘bachillera’ de manera despectiva, adjetivo que aparece en varias de las obras aquí citadas.

¹² Comedia moral de Tomás de Iriarte en la que se plantea cómo D. Gonzalo, viudo, descrito en la relación de personajes como un «*hombre mayor, pero alegre, distraído y abandonado*», ha descuidado la educación de su hija Pepita dejándola confiadamente en manos de su vecina D^a Ambrosia, viuda joven e interesada en casarse con él. Como resultado de su imprudencia Pepita es una chica frívola, superficial, maleducada y malencarada. El amigo y administrador de los bienes de D. Gonzalo, D. Eugenio, intenta reconducir la conducta de la muchacha para casarse con ella, pero es repetidamente despreciado y acaba ‘desenamórandose’. Por otro lado, Pepita tiene por pretendiente al marqués de Fontecalda, un farsante que está desplumando a D. Gonzalo sin que éste se dé cuenta. En el intento de reformar las costumbres alegres e impropias del padre y de la hija podrán su empeño D^a Clara, hermana de D. Gonzalo, y su marido. Tras varias tretas inventadas por el falso marqués y la crédula D^a Ambrosia para enemistar a quienes les estorban en sus planes de boda, un sobrino de ésta descubrirá la verdadera identidad del de Fontecalda y las cosas se pondrán en su sitio. El impostor, que lleva varios crímenes a sus espaldas, será apresado, y D^a Ambrosia despedida para siempre de esa casa por sus malos consejos. D^a Pepita, puesto su nombre en boca de todo Madrid, tendrá que ser recluida en un colegio indefinidamente. D. Gonzalo se da cuenta de todo lo que ha perdido material, moral y socialmente, y comienza su cambio de actitud.



que leemos, basta; y luego
 que vengan a averiguarlo.
 En nuestras conversaciones
 ya ves que no fatigamos
 el discurso. Cuando alguna
 se vaya formalizando,
 con un *ya, bien, ¿pues no digo?*,
 estamos fuera del paso.
 Lo mismo hacen muchos hombres,
 y los llaman ilustrados.

(Acto III, escena VII)

Efectivamente preocupaba mucho el alto índice de analfabetismo que había en España en el siglo XVIII, no sólo entre el género femenino. Tristemente la mayoría de las damas no sabía leer ni escribir de forma correcta y con el objeto de subsanar esa carencia se presentan diversas situaciones en el teatro. Es el caso de *Donde menos se piensa salta la liebre*¹³, zarzuela en un acto de Tomás de Iriarte, en la que Pascuala y Gregoria, payas hijas del boticario señor Onofre, aprenden a leer y a escribir con el maestro Zacarías. Gracias a ese aprendizaje podrán cartearse con sus galanes, creando un embrollo que concluirá en el compromiso de boda de los cuatro jóvenes para salvar el honor de las muchachas. Pero el teatro también ofrecerá ejemplos de mujeres muy interesadas en cultivarse, como la protagonista de *La sabia indiscreta*¹⁴, de la marquesa de Fuerte Híjar.

Junto con la crítica a la ociosidad y a la dedicación excesiva e improductiva del cuidado de la apariencia física se pone también de manifiesto que el afán por la moda llegaba en muchas ocasiones a la indecencia, exceso

¹³ Escrita para fin de fiesta de su comedia *El don de gentes*.

¹⁴ D^a Laura, que sólo se preocupa de sus libros y desprecia el amor y el matrimonio, tiene dos pretendientes. Pese a su rechazo del matrimonio experimenta los celos cuando cree que D. Roberto, su compañero de estudio y uno de sus galanes, se ha prometido con otra. Los celos crecen cuando su hermana D^a Matilde, por error, entiende que D. Roberto se le ha declarado a ella. Finalmente los malentendidos se aclaran y D^a Laura se reconoce tocada por el amor y da su mano a D. Roberto, y D^a Matilde, avergonzada de su presunción, a D. Calisto.



que afecta a señoras y a criadas y que se recoge en *La familia a la moda* cuando el criado Pablo critica el escote de la criada Teresa.

TERESA. madrugué y me he constipado.
 [...]
PABLO. A ti te causa ese mal
 el traje de sutileza.
 Desde que en Francia estuviste
 con el ama, has adquirido
 un desnudo en el vestido,
 que te trasluces.

Pero la crítica no sólo se dirige a la indecencia moral, sino también a un gasto tan excesivo que llega a arruinar los hogares. Y puesto que es la mujer la responsable de la economía doméstica este defecto se le atribuye principalmente a ella, aún cuando también los hombres eran esclavos de las modas. En el sainete *Las mujeres solas*¹⁵, una de las protagonistas lo recoge así:

MARIQUITA. Pues Felipe, mi marido,
 el que tenga compañero
 en esto de gravedad
 y tono de magisterio
 no es posible, y si lo vieras
 entrar en casa muy serio,

¹⁵ Esta obrita escrita por la actriz María Cabañas presenta, pese a su brevedad y en tono cómico, algunos de los temas más debatidos por los ilustrados reformistas y los moralistas de la época y más reivindicados por las mujeres que hicieron oír su voz: los matrimonios por interés, el gasto superfluo que se atribuye a las mujeres pero del que también pecan los hombres, la actitud paternalista o incluso despreciativa de los hombres hacia las mujeres, su error al creer que las mujeres no podrían vivir sin ellos, las desavenencias matrimoniales, el desprecio a la incapacidad intelectual femenina, el seguimiento ciego de lo que estaba de moda, incluso el tema de los malos tratos, entendidos dentro del abuso de autoridad de los maridos. La situación comienza con Antonia que se propone ser mujer famosa convenciendo a todas las mujeres de que desprecien a los hombres y les hagan entender que ellas saben estar solas y que valen tanto o más que ellos. Explica a sus compañeras actrices que para lograrlo deben mostrarse desdeñosas y altivas en todo momento, no agradeciendo las finezas a sus parejas si se las hacen, porque en realidad se las deben, enfadándose el doble con ellos si ellos se enfadan primero, y denunciándolos por malos tratos si pretenden pegarles. Todas se unen a su empeño convencidas de que les conviene, excepto Micaela la nueva, soltera, que lo hace porque se va a poner «de moda», como Antonia dice a las espectadoras de la cazuela pidiéndoles que también ellas se sumen a esa empresa.



metido a señor de casa,
diciendo muy circunspecto:
«¿Está todo prevenido?
Cuidado con el gobierno
de las cosas, porque mucho
se me gasta, y yo no puedo
soportar con el partido
a tanto gasto superfluo».
Una cinta no me compra
ni una pluma, ni unos vuelos,
siendo así que cómo él
yo también gano el dinero
y él se carga de cintajos
en justillos y chalecos,
que para esto no falta
ni cree ser gasto superfluo.

En la comedia *La familia a la moda* padre, madre e hijo son causantes en la misma medida de la ruina familiar, ya que ellos derrochan tanto en el juego y asistencia a saraos como madama Pimpleas en estar a la moda. La figura del marido agobiado por el gasto excesivo de su mujer se retrata en el sainete *La petimetra burlada* cuando la mujer, que celebra por todo lo alto una fiesta para su cumpleaños a la que nadie acude, menciona las reprimendas de su marido agobiado por unos lujos insoportables para la economía familiar¹⁶. En *La bella madre* esa frivolidad se plantea en que la familia tiene dinero para cintas que adornen los vestidos de las petimetras, pero no para trapos con los que limpiar la casa.

La comedia neoclásica muestra cómo con las nuevas costumbres y la posibilidad de adoptar la mujer un nuevo rol social, se produce en ambos géneros la alteración de los valores morales tradicionales lo que lleva a situaciones preocupantes: los matrimonios a la moda llevaban sus vidas por separado (*La familia a la moda*); el fenómeno de los cortejos deriva en adulterios encubiertos (insinuado en *La familia a la moda* y en *La señorita*

¹⁶ Se trata esta vez de una breve obra que, como fin de fiesta, cierra la comedia *También lidia una mujer con otra mujer por celos*, de Bernardo Vicente Lobón y Carrillo.



malcriada); se produce una disminución del número de matrimonios porque los jóvenes tienen más libertad con una mujer casada que con una soltera y menos preocupaciones con una amante que con una esposa; un descenso de la tasa de natalidad (excepto D^a Irene, en *El sí de las niñas* que menciona haber dado a luz veintidós hijos, y *La bella madre* que tiene cuatro hijas, el resto de comedias presentan familias con uno o dos hijos); etc.

La cuestión del descenso de natalidad tiene otra lectura y es que no había en la época una preocupación por la salud, por el bienestar físico, ni siquiera cuando se trataba de los cuidados del embarazo, tema que se refleja cómicamente en el sainete *La embarazada ridícula*¹⁷, en el que se muestran los absurdos caprichos de una embarazada en cuanto a comida, y la mala forma física en que se encuentra, y cómo quienes la acompañan se lo consienten todo, médico incluido, por temor a que negarle su antojos pueda dañar al bebé. En Moratín encontramos la alusión a esas preocupaciones que unen maternidad y salud de la madre y de los hijos, en un fragmento en el que D^a Irene le relata a don Diego que entre sus tres matrimonios ha tenido veintidós hijos, de los cuales sólo D^a Paquita le queda viva (Acto I, escena IV).

Y, pese a la enorme importancia que se daba a la faceta de ‘madre’, en la que la mujer era la primera educadora moralmente de sus hijos, tampoco se la preparaba para ello, pese a lo cual sí se la culpaba de no saber educar convenientemente a sus hijos y de no inculcarles el respeto básico a la

¹⁷ Sainete de D. Ramón de la Cruz. Argumento: D. Felipe lamenta la mala suerte de los casados y envidia la soltería. A su amigo D. Luis le confiesa que su malestar se debe a que su mujer está embarazada y tiene cada día cientos de antojos a cual más ridículo e imposible de conseguir, como pedirle agua de limón asada. El médico, D. Claudio, se ríe de cómo su mujer lo torea y se compromete a «curar» a la esposa de sus antojos («a decirle que se deje / de antojos y pataratas, / que no coma porquerías, / y tome buenas substancias») y a la madre de ella de propiciarlos, aunque al final no hace nada. Cuando el marido ve que su mujer sigue igual pide explicaciones al médico que, con sorna, le dice que los antojos de las embarazadas deben respetarse para que los hijos nazcan bien. La criada, harta de sus extravagancias y su cambiante humor, se despide. Y sus amistades se marchan anunciando que no volverán hasta que no dé a luz para no seguir siendo despojadas de sus adornos. D. Felipe y D. Luis concluyen que las embarazadas se agarran a su estado para estafar incluso a sus amigos. Pero a la madre y a la hija les da igual lo que digan y piensan seguir ejerciendo ese ‘poder’ mientras dure el embarazo.



autoridad, empezando por el respeto a sus padres. En otra obra de Tomás de Iriarte, *El señorito mimado*¹⁸, la madre es la culpada de la mala cabeza de su hijo, y si intenta aconsejarle en algo, el joven la escucha con aburrimiento. En *La madre hipócrita*¹⁹, comedia de Juan Ignacio González del Castillo, D^a Tecla hace todo lo necesario para tener contento a su hijo, aunque vaya contra la razón y contra los deseos de su marido y de su hija; sin embargo el joven, don Eusebio, muestra su enfado a menudo con ella, haciendo valer siempre sus caprichos por encima de cualquier respeto o prudencia debida. En *La falsa devota*²⁰ el desinterés de la madre por el gobierno de la casa y la educación de

¹⁸ *El señorito mimado o la mala educación*, como indica el subtítulo, trata de la deseducación y sus consecuencias presentando un modelo de madre ignorante y consentidora a la que se culpa repetidamente de la mala conducta de su hijo y de las consecuencias desastrosas que ello le acarrea. D. Cristóbal, tío y tutor de Mariano, recrimina a D^a Dominga la pésima formación que ha dado a su hijo, consintiendo que el chico sea un joven inculto, atraído por el juego y las malas compañías. A su regreso de América se ha encontrado con un montón de acreedores que le piden que salde las deudas de su sobrino. La flojeza y permisividad de la madre y la mala cabeza y malas compañías del hijo serán causa de que la Justicia le destierre de Madrid, pero sobre todo de que pierda a la mujer que ama, con la que estaba prometido, pero que finalmente da su mano a un joven trabajador, prudente, «*mozo de generosas prendas*». Sin embargo, pese a ese mal modelo de madre otros personajes femeninos de Iriarte son ejemplo de prudencia (D^a Clara, la tía de Pepita en *La señorita malcriada*) y compendio de virtudes (la criada Rosalía, máscara bajo la que se esconde en realidad D^a Eufemia, protagonista de *El don de gentes*).

¹⁹ *La madre hipócrita* comienza presentando al joven D. Eusebio, hijo de D^a Tecla, muy enfadado por el próximo casamiento de su hermana que supone una dote para ella y un dinero del que por tanto él no podrá disfrutar. Convince a su madre, que no le niega nada, de que su hermana entre en un convento. Juntos, intentan disuadir a Clara de su boda presentándole el matrimonio como una condena donde toda mujer sufre los malos tratos de un marido ‘cuerdo’ («D. Eusebio: *Los maridos de estos tiempos / manejan el acebuche / con mucha gracia [...] Todo cuerdo / marido maneja el palo / como yo hacerlo prometo. / Muchos palos, muchos, muchos*».) Al no lograr su propósito, con la ayuda de su primo D. Carlos y de la criada Rita, urden un engaño por el que logran convencer a D. Pedro, el padre, de que su hija tiene amoríos ilícitos y de que D. Prudencio, el prometido, aspira a esa boda por interés ya que está arruinado. Poco antes de que Clara sea enviada a un convento contra su voluntad, D. Prudencio, ayudado del alcalde, demuestra que todo ha sido una invención de D. Eusebio. Los culpables son castigados en función de su delito: Rita es despedida, D. Carlos apresado por falsificar unas cartas, D^a Tecla convenientemente reconvenida y D. Eusebio enviado a estudiar a los Toribios de Sevilla. Y los inocentes, Clara y D. Prudencio, premiados con su enlace.

²⁰ Sainete de Ramón de la Cruz que va encabezado por la siguiente cita: «*Ved, madres de familia, en este exemplo, / qué valdrían vuestras tibias oraciones / en la Iglesia, dexando vuestras casas / al escándalo expuestas, y al desorden*». El argumento es como sigue: Mientras la señora, gran beata, pasa el día escuchando misas y tiene absolutamente desatendido el gobierno de su hogar y el cuidado de su hija, en su casa las peleas entre criada y señorita, las entradas y salidas de los pretendientes de ambas y las rencillas entre ellos, las músicas, son



su hija permiten que reine el caos en su hogar. Y en *La familia a la moda*, el joven hijo es un descarado ignorante, producto de que su padre ha dejado su formación en manos de la madre y de que ésta, afrancesada, lo está educando en las costumbres sociales a la moda.

Para subsanar esos errores, esos defectos, que se encontraban tanto en el sexo femenino como en el masculino, se insiste una y otra vez en que es necesaria una buena formación, aunque priorizando siempre en la educación femenina el gobierno doméstico, obligación que nunca debe verse perjudicada por el cultivo del intelecto. Por otra parte, se tiene claro que no todas las mujeres estaban igualmente capacitadas para el estudio ni tenían que interesarse en los mismos saberes, como sucede en el caso de los hombres. Los dos modelos a seguir los encontramos en *La bella madre*, donde Alfonsa encarna a la mujer doméstica y su hermana Luisa representa a la mujer interesada en los libros. El verdadero ejemplo de mujer intelectual aparece en *La sabia indiscreta*. Y la preocupación por la educación que la mujer debe recibir se recoge también parcialmente en *La mojigata* y en un famoso parlamento de *El sí de las niñas* en el que don Diego se lamenta de los frutos de una formación superficial y mal enfocada, en la que se produce un claro abuso de autoridad de los padres respecto a sus hijas, dirigida a una moral de las apariencias más que a una construcción plena de la persona.

habituales y están en boca de los vecinos. Cuando el amo llega de trabajar y no puede descansar por tanto alboroto culpa de todo a su esposa «*que es mujer de aquellas, / que en rezando por costumbre, / sin fervor ni reverencia, / les parece que ya son / canonizables*». Tras poner orden y quejarse de los vecinos que «*nunca / avisan las contingencias / a tiempo que se remedien / y después las cacarean*», reprende a su mujer y a su hija («*AMO: Sin que se moleste / en ir desde aquí a la Iglesia / a oír sermón, le tendremos / en casa; siendo su tema / que la exterior devoción, / o extraordinaria frecuencia / de los templos por costumbres, / no es empleo que dispensa / las obligaciones que / cada uno en su estado tenga. / Primer punto. Y el segundo / las tres que tiene tan serias / una madre de familia. BEATA: ¿Y cuáles son? AMO: La obediencia / al marido; la crianza / de los hijos; y la rienda / de los criados, que se ajustan / al ejemplo y la prudencia. FIN*»).



DON DIEGO. Ve aquí los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña; enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una páfida disimulaci3n. Las juzgan honestas luego que se las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la edad, ni el genio, no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones, o en que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se las permite menos la sinceridad. Con tal que no digan lo que sienten, con tal que finjan aborrecer lo que m3s desean, con tal que se presten a pronunciar, cuando se lo manden, un s3 perjurio, sacr3lego, origen de tantos esc3ndalos, ya est3n bien criadas; y se llama excelente educaci3n la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo.

(Acto III, escena VIII)

La cuesti3n de la obediencia a los padres y abusos de autoridad por parte de estos hacia sus hijos da lugar a abundante literatura²¹. Esos abusos en ocasiones son extremos, encontrando en las tragedias y en las novelas sentimentales ejemplos de matrimonios impuestos a cualquier coste, de malos tratos de padres hacia sus hijas y de maridos hacia sus mujeres e incluso de violaciones. El argumento del sainete c3mico *La elecci3n de novios*, de Antonio Rezano Imperial, manifiesta la consideraci3n de la mujer como un objeto o como una mercanc3a. Un tutor que desea casar a su pupila, hace un llamamiento p3blico mediante carteles para que se presenten ante 3l quienes est3n interesados en el negocio. La muchacha ni siquiera aparece como personaje en el sainete; los pretendientes que se presentan acuden 3nicamente motivados por la dote, ya que no conocen a la chica de nada, ni se interesan m3nimamente por ella; y el feliz desenlace consiste en que se la queda quien s3 la conoce y la ama, pero la obtiene no por sus m3ritos sino como pago de los catorce a3os que lleva al servicio del tutor.

Siendo una de las l3neas de pensamiento de la Ilustraci3n la prioridad de formar hombres de bien, 3tiles al Estado, y sintiendo que la vida religiosa aleja

²¹ Esos abusos de autoridad pueden ser extremos y afectan a las mujeres pero tambi3n a los hijos varones, como muestra el drama tr3gico en un acto de M^a Rosa G3lvez titulado *Safo*, en el que el rechazo de un padre por la relaci3n que su hijo mantiene con la poetisa, oblig3ndole a casarse con otra, provoca el suicidio de ella.



a la persona de ese objetivo, la comedia recoge la idea de que la educación de los hijos debía desarrollarse preferentemente cerca de las madres, pero si estas no presentaban las cualidades apropiadas, debían ser internados en colegios y conventos donde la formación estaba a cargo de religiosos y religiosas. Allí se han criado Paquita hasta que su madre la saca para casarla con don Diego (*El sí de las niñas*); D^a Inés, hija de madama Pimpleas (*La familia a la moda*), hasta que la saca su tía para casarla con don Carlos. A un convento se envía a Pepita, *La señorita malcriada*, tras el desastre de su compromiso con el falso marqués, hasta que se olvide su deshonor, pero también para que corrija su actitud malcriada. Y a otro se pretende enviar a Clara para que no haga uso de su dote y pueda disfrutarla su hermano, don Eusebio, quien como castigo a su pésima conducta es enviado a Los Toribios de Sevilla en *La madre hipócrita*. En Valencia está el internado al que se envía a don Mariano (*El señorito mimado*) para que enmiende su conducta. Y en todos estos casos, como en otros ejemplos que encontramos, la razón es la irresponsabilidad de las madres o tutoras que no saben o no quieren hacerse cargo de la educación de sus hijos.

Para la mujer, el estado más conveniente, el ideal, es el matrimonio, institución útil para el progreso y buen funcionamiento del Estado, desde la que se aportan nuevos ciudadanos favoreciendo el crecimiento del país. En el teatro esta idea se plasmará, pero también se recogerá el debate de si los jóvenes deben escuchar el consejo de sus padres, y aun acatarlo contra su voluntad o si tienen libertad de elección.²² D^a Paquita no tiene la libertad para confesarle a su madre que ama a otro hombre y está dispuesta a casarse con don Diego si don Carlos no encuentra una solución a tiempo (*El sí de las niñas*). En *La mojiata*,

²² Cadalso en su Carta LXXV trata la problemática de los matrimonios concertados, impuestos por los padres a las hijas sin ser estas consultadas y causando así su desdicha. La denuncia de los matrimonios concertados y del abuso de autoridad por parte de los padres son denunciados incluso en personajes históricos populares como *La casta amante de Teruel*, D^a Isabel de Segura (1791), melólogo de Mariano Nifo. Véase Angulo Egea [2006].



por el contrario, don Luis no casará a su hija Inés contra su propia voluntad, mientras que don Martín quiere imponer el convento a su hija Clara.

- D. LUIS. [...] En fin, ello es necesario
indagar qué vida lleva,
y, sobre todo, saber
si Inés admite contenta
esta boda o la repugna.
- D. MARTÍN. Es una cosa muy puesta
en razón... Según la niña
lo determine y resuelva,
y la autoridad del padre...
- D. LUIS. Esa autoridad se temple
en estos casos, pues todo
lo demás fuera violencia
e injusticia.
- D. MARTÍN. Sí, blandura,
mimo, cariños... Deja,
deja, que ya verás pronto
los efectos.
- D. LUIS. Quien te oyera
hablar así, pensaría,
según lo que tú lo esfuerzas,
que la muchacha camina
a su perdición derecha,
y que su padre le ofrece
medios para que se pierda.

(Acto I, escena I)

En *La familia a la moda* madama Pimpleas se niega a que se realice el matrimonio concertado entre su hija Inés y don Carlos, pese a que está acordado por los padres de ambos y a que los jóvenes lo desean. Por el contrario la madre intenta imponer la boda entre Inés y el marqués, que le conviene más socialmente y que además libera a don Carlos, de quien se ha encaprichado, del compromiso. En *El señorito mimado* D^a Dominga ha concertado el matrimonio de su hijo don Mariano con D^a Flora, pero aunque todos están de acuerdo al principio, una vez conocida la mala cabeza del joven ni don Alfonso ni su hija desean ese enlace, por lo que se rompe. Hay ejemplos



de matrimonios impuestos, de matrimonios concertados en los que los contrayentes aceptan con gusto, de matrimonios entre jóvenes enamorados, con la bendición paterna. El matrimonio es el premio a la virtud en la mayoría de las comedias y sainetes²³. En *La bella madre* las dos hijas maltratadas como cenicientas serán premiadas por el destino con dos matrimonios ventajosos y honorables, -incluso la que muestra su preferencia por el claustro-, mientras que las dos modernas que creían tener pretendientes en los petimetres que las frecuentaban tienen que escuchar que las buscan para los actos sociales pero que para casarse piensan en otro tipo de mujeres más recatadas y domésticas. En *Donde menos se piensa salta la liebre* se concierta el matrimonio de las dos hijas del boticario con los hijos del sacristán porque estos han sido descubiertos entrando en la casa a escondidas y hay que salvar el honor, cosa que parece contentar a todos.

El caso más claro de la defensa del matrimonio como estado ideal para la mujer es el que presenta *La sabia indiscreta*, cuando D^a Laura, que ha renegado del estado de casada durante la primera parte de la obra se descubre celosa²⁴ ante la posibilidad de que su pretendiente más sincero y compañero en sus estudios ame a otra, y acaba aceptando ser su esposa.

²³ Excepto en *La mojigata* donde el matrimonio secreto que conciertan Clara y D. Claudio es más un castigo del destino a sus malas conductas y a sus engaños.

²⁴ El tema de los celos se presenta como central *El celoso don Lesmes* y en *También lidia una mujer con otra mujer por celos*. Esta última pieza resulta interesante por tratarse, como reza el subtítulo de una «función casera o cómica diversión para solas cuatro mujeres», pero también por presentar un pequeño marco y por los sainetes escritos para el 2º intermedio y para el fin de fiesta. El marco presenta a cuatro amigas que han encargado que les escriban una comedia para entretenerse representándola en su casa. La comedia trata del enredo amoroso y los celos que desencadena que dos amigas, D^a Isabel y D^a Justa, compartan al mismo pretendiente sin saberlo. Al conocer el caso se enemistan pero finalmente resulta ser un sinvergüenza que se entretiene con ellas mientras se esconde de la Justicia y de su esposa. Paralelamente, las criadas de estas damas comparten también un pretendiente que igualmente las engaña y que desaparece de sus vidas cuando es alistado en el ejército a la fuerza. Tras haber estado a punto de matarse por celos, las cuatro mujeres escarmentadas, retoman su amistad. En el primer intermedio de la obra una enamorada sueña que discute con su enamorado por celos de él. En el segundo, la tía Marcela da consejo a quien se lo pide, contentando a unos sí y a otros no. Sus amigas, disfrazadas, comprueban su prudencia y la llaman «letrada». El fin de fiesta es el ya mencionado sainete de *La petimetra burlada*.



D^a LAURA. [...] ¡Perversa
ocupación la de amar!
¡Oh, cuánto mejor se emplea
el tiempo en el ejercicio
del estudio y la leyenda!
[...]
Te confieso que me arredra
la idea de los cuidados,
privaciones y cadenas
que trae siempre consigo
la respetable, tremenda
coyunda del matrimonio.
[...]
¡Por qué rumbos tan extraños
dispone el cielo que tenga
un marido el más amable
quien pensó morir soltera!

La problemática del matrimonio se ofrece en todas sus facetas y encontramos a los matrimonios mal avenidos, a los que hacen sus vidas por separado, y la realidad del adulterio.

Si en la época ciertamente disminuyó el número de matrimonios, en la comedia las solteras desean encontrar marido, y las casadas, a veces, perderlos de vista. Ambas posturas se muestran, jocosamente, en el sainete de María de Cabañas, *Las mujeres solas*:

LA NUEVA. Yo, señoras, no entro en eso,
porque aún estoy yo soltera
y marido tener quiero.
Déjenme ustedes que sepa
qué cosa es aqueste empleo,
y sabiendo lo que es
después me verá yo en ello.

ANTONIA. Bien creí que las solteras
serían para este empeño
el obstáculo más grande.

MARIQUITA. ¡Ay, amiga, cómo creo
que todo lo que usted ahora
daría por ese empleo,



en teniéndolo también,
lo dará por no tenerlo!

El rechazo al estado religioso, incluso a la educación religiosa, se comprende por la opinión de que religión, ignorancia, superstición e hipocresía iban frecuentemente unidas. Así, algunas obras reflejan la incoherencia entre la conducta real y el discurso de algunas mujeres calificadas de muy devotas. *La falsa devota* recoge la actitud ridícula e hipócrita de una señora Beata que abandona completamente el gobierno de su casa y de su hija y se pasa el día de misa en misa. El resultado es una casa alborotada, escenario de conductas frívolas y en boca de los vecinos. La protagonista de *La madre hipócrita* quiere imponer la vida conventual a su hija, en parte porque así da gusto a un hijo que no quiere tener que repartir su herencia con su hermana, pero también argumentando en todo momento que la vida religiosa será la que más feliz la haga, idea que repugna a la hija. Otro ejemplo es Clara en *La mojigata*, que como dice su tío Luis, tiene engañado a su padre con sus falsas muestras de obediencia y devoción.

Hay que matizar que los ejemplos de excesiva credulidad e ignorancia no sólo tienen que ver con una mal entendida devoción religiosa y no sólo se atribuye este error a las mujeres. En diversas obras se muestran a personajes que se dejan engañar por falsos barones o marqueses, pero mientras en las mujeres se debe a su falta de formación (caso de D^a Dominga en *El señorito mimado* o de la tía Mónica en *El barón*), en el caso de los padres o tutores es muestra de la excesiva bondad y en menor medida de la ausencia de un juicio prudente que ha sido vencido por la frivolidad.²⁵

²⁵ En varias comedias aparecen falsos príncipes, barones y marqueses que bajo ese título buscan aprovecharse del patrimonio de familias adineradas que admiten de buen grado su amistad y el prestarles dinero por el beneficio social que les reporta su trato, y en casi todas las obras esos falsos nobles (el maestro Trapachino en *La familia a la moda*; el marqués de Fontecalda en *La señorita malcriada*; uno de los pretendientes que se presentan ante Don Olofernes en *La elección de novios*;...) o incluso algunos aristócratas verdaderos pero arruinados, buscan



En todas las obras citadas encontramos la defensa del núcleo familiar, del respeto a normas morales tradicionales frente a las costumbres modernas más públicas y frívolas, de la necesidad de que los cabezas de familia dirijan prudentemente sus hogares y de que las madres se encarguen convenientemente de sus casas y de sus hijos; la importancia y relación de la formación de la mujer con la preparación para la maternidad y sus responsabilidades; la contraposición entre el modelo de hombre ciudadano de bien y el tarambana, así como la confrontación entre la mujer prudente, responsable y hogareña frente a la moderna petimetra; en todas se destaca que la responsabilidad de la mujer para con el Estado era desempeñada en la célula familiar y que su aportación más valiosa son los hijos, sanos en cuerpo y espíritu²⁶.

Al revisar la imagen de la mujer en la comedia y el teatro breve neoclásicos, encontramos que se la representa con una finalidad didáctica y moralista en todas sus facetas: la hija, esposa, madre, la mujer formada, ilustrada, prudente, buena consejera, la recatada, sincera, la sumisa y la valiente, la que acaudilla, o bien la mujer ignorante, la que sigue la moda, la falsa devota, la hipócrita.... Junto a ella el modelo de hombre de bien, prudente, trabajador, honorable, que se opone al botarate y al petimetre que sólo se preocupan de esos nuevos usos sociales frívolos y se desentienden del buen gobierno de sus haciendas y de sus familias y de la buena marcha de su país. De que la literatura ilustrada ayudó a la difusión de unos nuevos paradigmas de

concertar su boda con las hijas casaderas por la dote que las acompaña (el marqués de Altopunto desea concertar la boda con Inés en *La familia a la moda*). Los padres admiten de buen grado esas proposiciones de matrimonio por el ascenso social que les supone. Un ejemplo muy conocido es *El barón* de Leandro Fernández de Moratín: La tía Mónica, labradora viuda y rica, está entregando su fortuna a un falso barón que le ha hecho creer que está escondido y sin dinero por un lance de honor y va a entregarle la mano de su hija Isabel, rompiendo un compromiso previo. La engatusa con sus historias inventadas y su palabrería vacía e inculta que la mujer se cree debido a su ignorancia pero también porque ambiciona poder llevar el título de D^a. D. Pedro intenta hacer ver a su hermana Mónica la locura que va a cometer pero sólo cuando el farsante huye de la casa por la ventana tras robar todas las joyas y el dinero que puede, reconoce la verdad y permite la felicidad de que su hija se case con el joven al que quiere.

²⁶ Véase Huguet Santos [1989].



género, más útiles al Estado, queda constancia en todos los textos comentados. Los problemas que se plantean y los personajes que los protagonizan no están carentes de sentimientos, porque sin sentimiento difícilmente lograrían efectividad, pero el enfoque que se les da y la finalidad que persiguen no es emocional sino sociológica. En todos los textos se refleja cómo afectan esos aspectos a la construcción de unos paradigmas de identidad masculina y femenina. Hoy lo analizamos como un debate de género, pero realmente la polémica que en la España del Setecientos abrió Feijoo, desde su desarrollo en la prensa, en cartas, memorias, ensayos y en la literatura de ficción, y que rastreamos perfectamente en la comedia neoclásica, permitió una visión renovada de la mujer y, junto a ella, esos nuevos paradigmas que, cuando se analizan en profundidad, en algunos aspectos no están demasiado alejados de los que todavía hoy siguen vigentes.

Bibliografía citada

- ACEREDA, Alberto, «Una comedia inédita de la Ilustración española: *La sabia indiscreta* de la marquesa de Fuerte Híjar», *Dieciocho*, 20.2 (Fall, 1997), 231-262.
- AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 1994.
- ÁNGULA EGEA, María, «Virtuosa, casta y heroica. La mujer española en el melólogo del siglo XVIII», *Revista de Literatura*, 2006, julio-diciembre, vol. LXVIII, nº 136, 471-488.
- DE LOS RÍOS Y LOYO FUERTE-HÍJAR, María Lorenza, *La Marquesa de Fuerte Híjar, una dramaturga de la Ilustración: (estudio y edición de *La sabia indiscreta*)*, Alberto Acereda (ed.), Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2000.



- DOMÉNECH, Fernando, *Antología del teatro breve español del siglo XVIII*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena, «Una dramaturga feminista para el siglo XVIII: las obras de M^a Rosa Gálvez de Cabrera en la comedia de costumbres ilustrada», *Dieciocho*, 29.2 (Fall, 2006), 179-203.
- FEIJOO, Benito Jerónimo, «Defensa de las mujeres» en *Teatro crítico universal o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, Edición, introducción y notas de Giovanni Stiffoni, Madrid, Castalia, 1986.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, «La mujer guerrera en el teatro español de fines del siglo XVIII», *Anuario de Estudios Filológicos*, 2003, vol. XXVI, págs. 117-136.
- FERNÁNDEZ QUINTANILLA, Paloma, *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*. Ministerio de Cultura, 1981.
- FRANCO RUBIO, Gloria A., «La contribución literaria de Moratín y otros hombres de letras al modelo de mujer doméstica», *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejos, 2007, VI, 221-254.
- HUGUET SANTOS, Monserrat, «La mujer española del siglo XVIII en la obra de Josefa Amar», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n° 7. Abril 1989, 43-57.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M^a Victoria, *Condición femenina y razón ilustrada. Josefa Amar y Borbón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- MORANT DEUSA, Isabel y BOLUFER PERUGA, Mónica, «Sobre la razón, la educación y el amor de la mujeres: mujeres y hombres en la España y en la Francia de las Luces», *Studia Historica. Historia Moderna*. Ediciones Universidad Salamanca, 15, 179-208.



- NARCISO GARCÍA-PLATA, Reyes, «Nueva aproximación al estudio del recurso del contraste en la tragedia neoclásica: los personajes», *Anuario de Estudios Filológicos*, 2002, vol. XXV, 327-343.
- NIEMAN DE GIRAUD, Raquel y FIGUEROA, Marcelo, «Leandro Fernández de Moratín y Pedro Motengón y Paret: un discurso sobre la mujer a fines del siglo XVIII», *Fundación*, núm. 5, 2001-2002, 317-328.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, S.L. 2002 (Arcadia de las letras; 13)
- _____, «Noticia sobre el parnaso dramático femenino en el siglo XVIII». en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Luciano García Lorenzo (ed.), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000, 81-132.
- PÉREZ PACHECO, Pilar, «La mujer del setecientos: entre la educación y la costumbre. Hacia una nueva lectura de Amar y Borbón, Cadalso, Moratín y Jovellanos», en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego (coords.), Universidad de Santiago de Compostela, Vol. I., 2006, 487-495.
- PULEO, Alicia H., *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Madrid, Anthropos, 1993.
- VIÑAO, Antonio, «La educación en las obras de Josefa Amar y Borbón». *Sarmiento*, n° 7, 2003, 35-60.

ⁱ El benedictino se propone restaurar la fama de las mujeres, que han sido injustamente vilipendiadas en lo moral, en lo físico y en lo intelectual. «1. En grave empeño me pongo. No es ya sólo un vulgo ignorante con quien entro en la contienda: defender a todas las mujeres, viene a ser lo mismo que ofender a casi todos los hombres: pues raro hay que no se interese en la precedencia de su sexo con desestimación del otro. A tanto se ha extendido la opinión común en vilipendio de las mujeres, que apenas admite en ellas cosa buena. En lo moral las llena de defectos, y en lo físico de imperfecciones. Pero donde más fuerza hace, es en la limitación de sus entendimientos. Por esta razón, después de defenderlas con alguna brevedad sobre otros



capítulos, discurriré más largamente sobre su aptitud para todo género de ciencias, y conocimientos sublimes. [...] 7. Ya oigo contra nuestro asunto aquella proposición de mucho ruido, y de ninguna verdad, que las mujeres son causa de todos los males. En cuya comprobación hasta los ínfimos de la plebe inculcan a cada paso que la Caba indujo la pérdida de España, y Eva la de todo el mundo. 8. Pero el primer ejemplo absolutamente es falso. [...] 9. El segundo ejemplo, si prueba que las mujeres en común son peores que los hombres, prueba del mismo modo que los Ángeles en común son peores que las mujeres: porque como Adán fue inducido a pecar por una mujer, la mujer fue inducida por un Ángel. No está hasta ahora decidido quién pecó más gravemente, si Adán, si Eva; porque los Padres están divididos. Y en verdad que la disculpa que da Cayetano a favor de Eva, de que fue engañada por una criatura de muy superior inteligencia, y sagacidad, circunstancia que no concurrió en Adán, rebaja mucho, respecto de este, el delito de aquella». (Defensa, I). «148. Veo ahora, que se me replica contra todo lo que llevo dicho, de este modo. Si las mujeres son iguales a los hombres en la aptitud para las artes, para las ciencias, para el gobierno político, y económico, ¿por qué Dios estableció el dominio, y superioridad del hombre, respecto de la mujer, en aquella sentencia del cap. 3 del Génesis *Sub viri potestate eris*? Pues es de creer, que diese el gobierno a aquel sexo, en quien reconoció mayor capacidad. 149. Respondo lo primero, que el sentido específico de este Texto aún no se sabe con certeza, por la variación de las versiones [...] 150. Lo segundo respondo, que se pudiera decir, que la sujeción política de la mujer fue absolutamente pena del pecado, y así en el estado de la inocencia no la habría. El Texto por lo menos no lo contradice; antes bien parece que habiendo de obedecer la mujer al varón en el estado de la inocencia, debiera Dios intimarle la sujeción luego que la formó. Siendo esto así, no se infiere que la preferencia se le dio al hombre por exceder a la mujer en entendimiento, sino porque la mujer le dio la primera ocasión al delito [...]» (Defensa, XXIII). *Teatro crítico universal* [ed. 1986]

ⁱⁱ La necesidad de proporcionar la educación adecuada a la mujer será un caballo de batalla de los reformistas ilustrados que encontramos abundantemente argumentado: «*De todos los medios que un sabio legislador puede poner en planta para mejorar las costumbres y conservarlas en decoro, es seguramente la educación de las niñas, que un día han de ser madres de familia, la más importante; pues que ambos reciben las primeras impresiones de las advertencias y del ejemplo de las madres*» Campomanes (*Memoria presentada a la Real Sociedad Económica de Amigos del País por el Conde de Campomanes el 18 de noviembre de 1775 sobre la admisión de las señoras en ella*. En *Amigos del País*, tomo VI). Hervás y Panduro en su *Historia de la vida del hombre*, en 1789 afirma: «*más la razón y la religión enseñan que las mujeres para satisfacer a este derecho natural y humano de dar la primera educación a sus hijos, ellas deben ser capaces de darla; y no podrá ser capaz, quien no la ha tenido. Las mujeres hacen la mitad del género humano; los hombres que tienen las riendas del gobierno público y doméstico no cuidan de darlas educación; ¿y se pretenderá que la mitad del género humano, de cuya educación se descuida, la dé a la otra mitad?*». Más vehemente y elogiosa es la opinión, ya insinuada por Feijoo, que Pedro de Montegón pone en boca de un personaje de su novela *Eudoxia, hija de Belisario*: «*estoy bien persuadida de que si las mujeres hubiésemos tenido siempre igual instrucción que los hombres en todos tiempos y edades, los hubiéramos aventajado en las producciones del genio, a pesar de las mayores ventajas y mejores proporciones que puedan ellos tener para ilustrar su entendimiento*». Fe en la capacidad femenina que Inés Ioyes y Blake en «*Apología de las mujeres*», una carta escrita a sus hijas en 1798 también demuestra: «*Oíd mujeres, les diría, no os apoquéis, vuestras almas son iguales a las del sexo que os quiere tiranizar, usad de las luces que el Creador os dio; a*



vosotras, si queréis, se podrá deber la reforma de las costumbres, que sin vosotras nunca llegará; respetaos a vosotras mismas y os respetarán». Véanse Franco Rubio [2007] y Pérez Pacheco [2006].



**Isabel María Morón y su única aportación a la
comedia sentimental ilustrada:
*Buen amante y buen amigo***

Laeticia Rovecchio Antón
Universitat de Barcelona
laeticia.rovecchio@gmail.com

Palabras clave:

Isabel María Morón, *Buen amante y buen amigo*, Ilustración, comedia sentimental, dramaturgia femenina.

Key Words:

Isabel María Morón, *Buen amante y buen amigo*, Enlightenment, sentimental comedy, female drama.

Resumen:

Este artículo se centra en el análisis de un género concreto propio de la Ilustración: la comedia sentimental. La aportación de Isabel María Morón con su *Buen amante y buen amigo* pone de manifiesto la activa presencia intelectual femenina durante el Siglo de las Luces. Este trabajo estudia pormenorizadamente los recursos propios de esta modalidad teatral en dicha comedia.

Abstract:

This article focuses on the analysis of a particular genre of the Enlightenment: the sentimental comedy. The contribution of Isabel María Morón with her *Buen amante y buen amigo* reveals the active presence of female intellectual in the Age of Enlightenment. This study examines in detail the resources of that kind of drama in this comedy.

1. INTRODUCCIÓN: EL NACIMIENTO DE UN GÉNERO

A mediados del siglo XVIII, nace en España una nueva modalidad teatral denominada comedia sentimental –también llamada comedia lacrimosa o tragedia burguesa–, que desaparecerá a principios del siglo XIX. Es importante apuntar el hecho de que, a pesar de tener una escasa duración temporal –unos cincuenta años–, esta modalidad teatral sirve de antesala a la llegada del drama romántico.

Este género debe su aparición a la labor divulgativa de Ignacio de Luzán. Después de una estancia en París, el teórico ilustrado, como lo justifica en *Memoria literaria de París* (1751), quedó atónito delante de las denominadas *comédies larmoyantes*, que se convertirán, con el paso de los años, en *dramas bourgeois*, ya que se adecuaban a la necesidad de superar las barreras de la tragedia y de la comedia clásicas. De vuelta a España, Luzán dedicó parte de su tiempo a la traducción de piezas teatrales francesas –entre las que destaca *El prejuicio contra la moda* de Chaussée– para divulgarlas en la península; sin embargo, su tarea sólo fue recibida en núcleos muy reducidos de la sociedad. Con la llegada del conde de Aranda a la Junta de Teatros, mediante su plan de reformas, y las tertulias en Sevilla de Pablo de Olavide, el teatro adquirió nuevos tintes costumbristas –en claro acorde con las propuestas de Luzán– al tiempo que ponía de manifiesto la excelencia de la virtud mediante una expresión emotiva, lo que desembocará en la creación de la comedia sentimental.

Ahora bien, desde sus primeras representaciones en escenarios españoles, esta comedia lacrimosa tuvo una gran popularidad a pesar de ser contraria a los preceptos neoclásicos, pues unía los recursos tanto de la tragedia como de la comedia, en total disonancia con las normas aristotélicas. Por otro lado, las obras que se adscriben a dicha modalidad están íntimamente



vinculadas a la burguesía ascendente de la época. En este sentido, la comedia sentimental sube al escenario a personajes propios del estamento social al cual iban dirigidas las piezas teatrales, lo que permite una suerte de dignificación de esta fuerza en ascenso en búsqueda de una igualdad frente a la aristocracia imperante y, por consiguiente, hace gala de un mayor realismo respecto a la vida cotidiana. Así pues, estos personajes reflejan sus ideales y conflictos, atendiendo a una sensibilidad y una emotividad sin precedentes que niegan el decoro aristotélico a favor de una exploración múltiple de la virtud.

Guillermo Carnero [1983] subraya la existencia de tres ámbitos diferentes: el familiar, el profesional y el judicial. No voy a entrar en la caracterización de cada uno de ellos, pero cabe apuntar el hecho de que el ámbito familiar será el más tratado en las diferentes obras constituyentes del género. Estos tres núcleos temáticos implican la presencia de un punto de vista moral y, a su vez, moralizante. Este enfoque va ligado al didactismo propio de la Ilustración, pero desde coordenadas totalmente diferentes. Si nos fijamos en la comedia y la tragedia ilustradas, ambas se caracterizan por un gran irrealismo porque se alejan de las formas de vida de los espectadores coetáneos a las representaciones. En cambio, la comedia sentimental se centra en esta posibilidad identificadora entre personajes y espectadores para confluir en la moralización a través del triunfo de la virtud. Santos Díez González, en sus *Instituciones poéticas* (1783), define este nuevo género de una manera sumamente nítida:

imitación dramática en verso de una sola acción, entera, verisímil, urbana y particular, que excitando en el ánimo la lástima de los males ajeno, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz, lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros a que está expuesta la vida humana, instruyéndolo juntamente en alguna verdad importante. [Díez González, 1793: 130]



De los principales dramaturgos que se inscriben en esta moda teatral, podemos destacar a Luciano Francisco Comella, Gaspar Zavala y Zamora o Antonio Valladares de Sotomayor. Pero, en este estudio, quisiera acercarme a la producción femenina de la época, relegada casi por completo al silencio. Es conveniente subrayar el hecho de que las mujeres ilustradas siempre han estado presentes en las letras españolas. En cuanto a la materia teatral propiamente dicha, María Rosa Gálvez representa el legado femenino de mayor relevancia y proyección de la época cuyas obras son motivo de un interés creciente por parte de la crítica dieciochesca. En cambio, la figura de la dramaturga Isabel María Morón está todavía repleta de incógnitas. La única certeza que tenemos es su vinculación con el círculo de los ilustrados, como lo demuestra la única obra conservada de la autora, la comedia titulada *Buen amante y buen amigo*, que se presta al gusto y las convenciones de finales del siglo XVIII. En *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, la pieza teatral queda incluida junto al género de la comedia seria, puesto que:

tiene todos los elementos tópicos del género sentimental: amores imposibles, matrimonios secretos, cartas, traidores, y cómo no, la presencia de un niño que no habla y que no hace sino excitar la ternura de los personajes y el público. [Hormigón, 1996: 586]

Buen amante y buen amigo se estrenó en el Corral de la Cruz (Madrid) en 1792, lo que permite suponer que su fecha de composición debe situarse en torno a 1790. Esta datación sitúa la obra de la dramaturga dentro de las coordenadas configurativas de la segunda fase del nuevo género (1773-1799). Cabe recordar, antes de analizar las características de la comedia de Morón, que, durante la Ilustración, la literatura era una herramienta para modificar la mentalidad del pueblo; por lo tanto, el teatro servía de vehículo de los valores sociales dominantes en la época.



2. LAS CARACTERÍSTICAS DE LA COMEDIA SENTIMENTAL

Buen amante y buen amigo se adscribe a la corriente ilustrada y, como toda obra procedente de este movimiento literario, se adecua a la preceptiva clásica. De ahí que se estructura en tres actos, siguiendo las poéticas de Boileau y Luzán, que, por otra parte, recogen el legado del teatro áureo español, tal como se expresa en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. De modo que el primer acto, de duración más extensa, presenta el planteamiento de la obra con la exposición de los personajes; el segundo acto da cuenta del desarrollo de la acción; y el tercer acto proporciona el desenlace feliz. Por otro lado, se aprecia un total respeto a las tres unidades aristotélicas. Desde el inicio de la pieza teatral, se nos advierte que: «La escena es una casa de campo, cerca de Zaragoza. Sala bien adornada». [Morón, 2001: 31]¹ Este decorado único no supone ningún impedimento en la trama, puesto que la dramaturga supo mantener el ritmo trepidante de la comedia con una extraordinaria equidad. Respecto a la unidad de tiempo, la obra transcurre en un día, que va de un amanecer a otro. Finalmente, a pesar de tener la sensación de presenciar varias acciones paralelas de los personajes, todas ellas están supeditadas a la acción principal (Ricardo desconfía de la virtud de su mujer, Victoria, y la acusa de adulterio y de incesto).

Otro aspecto a tener en cuenta es que el teatro ilustrado mostraba interés por la prosa, ya que presentaba una mayor naturalidad en el habla de los personajes, sin perder de vista la noción clásica de decoro, lo que otorga un mayor realismo y verosimilitud. Pero la obra dramática de Morón tiene la característica de estar escrita en romance con rima asonante en los pares, que, como advierte María Teresa Pascual [2001], va cambiando en cada acto. Esta

¹ Cito por esta edición.



preferencia estético-poética advierte la reminiscencia de la tradición teatral española.

A pesar de presentar ciertos puntos de confluencia con la estética neoclásica, en la comedia sentimental no se contempla la peripecia desde la crítica del vicio, sino más bien desde el conflicto interno de un personaje bueno que se enfrenta a obstáculos procedentes del mundo exterior, lo que, en palabras de Carnero, denota una fuerte supervivencia de las convenciones aristotélicas como punto de arranque del nuevo orden ético de la burguesía. Así pues, la protagonista, Victoria, desde el inicio de la pieza, demuestra una gran sensibilidad respecto al conflicto que le acecha:

VICTORIA. ¡Ay Casilda! Ya es mi muerte
 cierta cuando escucho y veo
 anuncia mi desventura;
 huyamos, huyamos presto
 de esta casa, mas ¿qué digo?
 ¿a dónde el pavor, el miedo
 me lleva? Me hallo inocente,
 y tengo honor; pues ¿qué temo?
 Acaso me hará culpada
 la fuga que necia emprendo. [33]

VICTORIA. ¿Yo huir? Eso no, que venga
 mi muerte, que entre tormentos
 viva afligida, mas que
 no digan que ha sido cierto
 el delito que querrá
 atribuirme el perverso
 Ricardo. [38]

Los celos irracionales de su marido, Ricardo, le llevan a entever una relación extramatrimonial entre su hijo, Valerio, y su esposa:

RICARDO. [...] Una noche que no pude,
 por más que procuré al sueño
 rendirme, advertí en Victoria
 notable desasosiego;



fingí dormirme, y apenas
 lo creyó, veo que el lecho
 deja y al cuarto inmediato
 va, yo sus pasos siguiendo,
 oculto escucho, y reparo
 que quien la espera es Valerio;
 no pude oír lo que hablaban,
 bien, pues con tanto secreto
 se recelaban, que apenas
 se percibían los ecos;
 pero con todo entendí
 expresiones, noté afectos
 entre mi esposa y mi hijo,
 conocí agradecimientos en él,
 y en ella finezas;
 bien pude en aquel momento
 quitar la vida a uno y otro,
 pero turbado mi aliento
 en lo fiero del delito,
 me retiré ya resuelto
 a vengarme de los dos [52]

El tono confesional de Victoria y Valerio, del cual es testigo Ricardo, no esconde una relación amorosa entre ambos, sino más bien un intento de salvaguardar otro secreto: el matrimonio entre Valerio y Casilda, hermana de Victoria, así como el nacimiento de un niño, Fausto, fruto del amor entre los jóvenes casados, encubierto, por parte de la protagonista, como hijo de una criada:

VICTORIA. [...] Valerio llegó a fiar
 de mí, que amaba a Casilda
 de secreto, desposados
 los dos, Jacinto, vivían
 antes de dar yo la mano
 a Ricardo, no solía
 tener ni aun tiempo de hablarle
 con la reserva precisa [92]



Pero, tanto su hijo como Victoria niegan las acusaciones mientras que Ricardo únicamente piensa en matarlos. Para ello, decide emplear a Jacinto para realizar esta tarea:

RICARDO. [...] No el ser esposo que un tiempo
amé, no el ser padre puede
detener mi justo fiero
rencor, sólo el modo os pido
para poder con secreto
vengarme. [53]

RICARDO. [...] Vengadme, vengadme a prisa,
no os detenga, no importa
que muera como se diga
que desprecié por mi honor,
de una esposa las caricias,
de un hijo amado la sangre,
y que supe por mi misma
opinión volver, a costa
de las mayores desdichas. [84]

Jacinto, hombre del cual estaba enamorada Victoria antes de contraer matrimonio, solo pretenderá burlar los celos de Ricardo para evitar la muerte a su antigua prometida:

JACINTO. [...] Ricardo de mí se día,
celoso está de Valerio,
y yo de Valerio y él;
pero ¿es posible que puedo
yo de Victoria creer
tal bajeza? [...]
¿no me toca socorrerla?
sí, que a su dolor atiando
por mí, y no por ella; toda
mi esperanza, mis afectos,
y mis desdichas acabaron;
y solo de todos ellos
quedó mi amor, y aunque no
la amara, y en ningún tiempo
de su labio hubiera oído
finezas, yo por mí mismo,



¿no debía defenderla? [60-61]

De modo que Ricardo se convierte en una suerte de antihéroe que se caracteriza por su insensibilidad por dejar prevalecer la razón a la emoción, lo que corresponde a los atributos propios del ser humano social, a diferencia del comportamiento de Victoria que responde a un predominio del estado natural de los sentidos².

En el título mismo de la comedia, *Buen amante y buen amigo*, se puede comprobar la importancia de la relación humana y, más concretamente, entrever en él una clara referencia a la ayuda que proviene del personaje de Jacinto. El mensaje moral que desea transmitir la dramaturga se observa en el conjunto de la acción dramática, pues esta gira en torno a la censura del amor libertino a favor del amor honesto, poniendo especial énfasis en el hecho de que el adulterio –y en este caso también el incesto– se contempla como un proceder totalmente contrario al respeto de la familia.

Ahora bien, lo que me interesa subrayar de la obra de Morón son los elementos caracterizadores de la comedia sentimental. Así pues, el lector presencia toda una serie de sucesos propios a este nuevo género: la anagnórisis, la falsa muerte, el perdón y los remordimientos, el reconocimiento de la virtud y el castigo del vicio. Todos estos elementos configuran la base de toda comedia sentimental que se precie, y *Buen amante y buen amigo* no escapa a ello, lo que explica el afán de la dramaturga por cultivar el género.

² Entiendo por natural, una vuelta a los orígenes, a cierto primitivismo en el comportamiento en el cual predomina el instinto. En este sentido, el planteamiento se acerca al pensamiento de Denis Diderot. El pensador francés proclamó una lucha constante a favor del predominio de la naturaleza, es decir, de los instintos humanos, como origen de todas las cosas.



2.1. La anagnórisis

El reconocimiento y la identificación de uno de los personajes tienen lugar al final de las comedias sentimentales. Como es bien sabido, la anagnórisis es un ingrediente esencial de toda fábula, como ya indicó Aristóteles, y tanto la novela como el teatro áureo lo confirman a menudo. En la pieza teatral de Isabel María Morón nos encontramos frente la identificación de Fausto, hijo secreto de Casilda y Valerio:

CASILDA. Si las penas más
no queréis oír, y acaso
no estáis dispuesto a sentirlas,
enternézcamos este niño,
sea vuestra sangre misma
quien os mueva, es Valerio
hijo, y mío, nos unía
antes que a vos con Victoria [87]

La puesta en escena de este niño, que sin saberlo es víctima de la situación que se está desarrollando a su alrededor, permite dar una pincelada de dramatismo a la obra, ya que representa la figura del inocente que se ve castigado. Este reconocimiento de Fausto configura una trama secundaria para la llegada del feliz desenlace, puesto que es una prueba de amor entre Casilda y Valerio, frente a las acusaciones de Ricardo.

2.2. La muerte fingida

Jacinto, loco de amor por la esposa de Ricardo, en un intento de salvación del ser querido, orchestra un falso escenario de crimen para encubrir a



Victoria. De hecho, prepara una habitación totalmente ensangrentada para esta simulación:

RICARDO. Victoria es muerta,
toda de sangre teñida,
esa alfombra, y sus adornos,
¡Ay, infelice! Lo digan,
su inocencia apenas supe,
cuando la miré perdida. [95]

Todos los personajes se ven desconsolados y culpan al propio Ricardo, quien puso en duda la virtud de su esposa:

CASILDA. ¿Qué pronuncias? Vos sin duda
fuisteis quien con saña impía
la disteis muerte.
(*Entra en el cuarto.*)
VALERIO. ¿Qué hicisteis,
padre? ¿A una inocente quita
vuestro equivocado enojo
la vida? [95]

La presencia de esta falsa muerte pretende apiadar al esposo celoso. Para ello, Jacinto dejó en la habitación una carta firmada en la que daba cuenta de haber cumplido la misión que Ricardo le había encomendado. Este último elemento provoca una gran conmoción entre los personajes. Por un lado, Casilda y Valerio se quedan totalmente atónitos porque pensaban que Jacinto ayudaría a Victoria a escapar de su muerte. Por otro, Ricardo siente todavía una mayor carga emocional al reconocer que él mismo provocó la muerte de su esposa:

RICARDO. ¡Ay, Jacinto! Tú has hallado
el modo por más que digas
de hacerme el más infeliz
de todos, serán mis días
los más fúnebres y tristes



del mundo [100]

En este sentido, la actitud del padre de familia desemboca en el perdón por las injurias proferidas, así como al reconocimiento de la virtud de la joven casada.

2.3. El perdón

Como ya he indicado, Ricardo, al creer a su esposa muerta, se da cuenta, por fin, de su error y se arrepiente de lo que ha dicho sobre ella y admite que no debía haberla juzgado sin pruebas:

RICARDO. Al considerar perdida
a mi esposa, mi dolor
de toda razón me priva,
inocente estaba, sólo
que la amara merecía,
pues ¿cómo no he de sentir?
Su inocencia al cielo grita. [102-103]

Llegados a este punto de máximo dramatismo familiar, Jacinto les revelará su engaño:

JACINTO: Supuesto que asegurado
estáis de que siempre fina
Victoria os amó, alentad,
viva está, no es tan impía
mi mano, que diese muerte
a quien solamente digna
de elogio, y de compasión
era, sólo pretendía
sosegaros, no lo pude
discurrí para librarla
un ardid; traje escondida
una redoma con sangre,
y ese papel que decía
su muerte, mi ánimo sólo



era llevar la afligida
 Victoria, a seguro puerto,
 pero por más que ofendida
 de vos estaba, su honor,
 no permitió a mi porfía,
 vencerse, y quiso huir sola. [103-104]

La virtud se ha impuesto. La lucha de Victoria por dar fe de su lealtad y buena conducta se ve por fin reconocida y recompensada por el perdón del acusador:

VICTORIA. Mi alegría
 es grande, cuando conozco
 que con bondad infinita
 el cielo por mi inocencia
 vuelve ya. [106]

2.4. El reconocimiento de la virtud

El matrimonio es la máxima prueba de amor entre dos personas. En el caso de Valerio y Casilda, no aparece ninguna duda en ello. En cambio, Victoria, enamorada de Jacinto y prometida a él, se vio obligada a casarse con Ricardo. Con el paso de los años se ha resignado a esta situación, comportándose como una mujer dulce y atenta con su marido. Además, con la llegada de Jacinto no muda su actitud, sino que reafirma su lealtad hacia Ricardo y decide permanecer junto a él:

VICTORIA. [...] No ignoras [a Jacinto] desde mis años
 primeros, que te amé fina;
 mas siempre con el decoro
 que el honor me permitía.
 Te ausentaste, y me casé,
 llorélo... mas no repita
 lo que cuando tú lo sabes
 no es bien que yo te lo diga.



Volví a verte, bien te acuerdas,
 quise recusar tu vista,
 porque ya sólo a mi esposo
 mi estimación es debida. [91]

A su vez, Jacinto es consciente de esta situación y no intenta arrebatarse a su amada a Ricardo, sino más bien todo lo contrario:

JACINTO. Yo, señor, pues he logrado
 ver a Victoria tranquila,
 y a vos satisfecho, alegre
 os dejo, sabéis mi fina
 pasión a Victoria, pero
 también que sólo mi dicha
 pende en que viva feliz,
 y os confieso que en mi vida
 la olvidaré, mas también
 que no volveré a su vista,
 vivid seguro, Jacinto
 es vuestro amigo, y no estima
 sino vuestro bien. El cielo
 a los dos colme de dichas. [107]

La esposa de Ricardo se presenta como una clara defensora del amor (siempre y cuando sea un amor que conduce al matrimonio). De ahí que decide encubrir la relación entre Casilda y Valerio.

Podemos relacionar el tema del adulterio con la idea de la imposición del matrimonio que sufrían las mujeres por parte de sus padres. En efecto, Victoria, en varias ocasiones, declara que su padre la obligó a casarse a pesar de estar enamorada de otro. Pero, como hija virtuosa y obediente, se somete al matrimonio con Ricardo, hombre mayor que ella³. La joven esposa, al representar un modelo de virtud, es fiel a su marido. Al final de la obra, después del perdón pronunciado por Ricardo, todos los personajes celebran la justicia y la virtud:

³ Esta misma idea representa el asunto tratado por Moratín en su obra *El sí de las niñas*.



RICARDO. Al malo el cielo castiga,
la virtud premiando al fin,
y aquel que con recta, y fina
intención procede, nunca
debe temer suerte indigna,
que aunque turbe su inocencia
y virtudes la perfidia,
llegará a verse aclarada
la verdad de la mentira. [108]

2.5. El castigo del vicio

Hipólito, pretendiente no correspondido de Casilda, representa la figura del vicio. Este joven intenta, por medio de Victoria, conquistar el corazón de su hermana:

HIPÓLITO. Victoria bella, esta vez
que a solas hablaros puedo
sólo que atendáis piadosa
la súplica mía quiero.
Yo a vuestra hermana Casilda
amo, vi sus ojos bellos
y me rindieron, no soy
rico, pero sabéis puedo
mantenerla con el lustre
que merece, no deseo
más ventura que se mano,
y solamente por esto
vine a pasar estos días
en el campo, si merezco
favorable la respuesta,
el más feliz me contemplo. [56]

Pero la esposa de Ricardo se niega a ayudarlo porque sabe que su hermana lo rechazará. Frente a este rechazo de la joven, decide vengarse del ultraje del



que es víctima. Así, Hipólito es quien le comunica a Ricardo la supuesta relación entre su esposa y Valerio, es el promotor de sus sospechas y celos:

HIPÓLITO. [...] vuestra esposa ama a Valerio
vuestro hijo, duda no tiene,
Casilda espaldas les hace;
y es de su amor confidente
una criada; cuyo hijo
es ese niño a quien quieren
con extremo tanto. [66-67]

Este es el momento en el cual Casilda aparece en escena en un intento de confesión y de legitimación de su relación con Valerio. Pero el despechado esposo afirma que esta confesión solo es una tentativa para encubrir la relación adúltera. Gracias al reconocimiento de la virtud, pronto quedará atrás este intento de venganza, e Hipólito será castigado al terminar en manos de la justicia.

CASILDA. La infamia, y alevosía
de Hipólito, creí fuera
quien tanto bien turbaría,
pero ya pagó el traidor
cuanto hizo, pues la justicia,
la llevó preso esta noche [107]

3. APUNTES FINALES

Desde un punto de vista moral, Isabel María Morón advierte a los espectadores que tener un comportamiento perverso está altamente castigado. La dramaturga presenta una acción malvada para dar cuenta de las consecuencias de un mal procedimiento. Así pues, como requería la estética neoclásica, pretende inculcar al público las ventajas de ser virtuoso a través de



la representación del castigo del vicio. De manera que, como prevenía Diderot en la concepción del drama burgués, la empatía que siente el espectador al contemplar los cuadros en los cuales se ven envueltos los personajes culmina con el aprendizaje didáctico ligado a la emoción. La acción avanza a consecuencia de los celos de los personajes que harán todo lo posible para conseguir sus propósitos, ya sea de manera vil (Hipólito, que se venga de la negación de Casilda fingiendo un romance entre Victoria y Valerio) o de manera noble (Jacinto, que renuncia a su amor en honor a la virtud). Respecto a Jacinto, en un principio, podemos comprobar que pretende fugarse con Victoria, a pesar de que ella esté casada. Esta conducta no es virtuosa, sino propia de la depravación; pero, viendo la actitud de la esposa de Ricardo, decide ayudarla para demostrar la honradez de la mujer. De ahí que la autora no castigue al personaje, puesto que será el máximo ayudante en el proceso de desvelamiento de la virtud.

En esta comedia sentimental, se nos transmite que la virtud, como un valor humano de máxima importancia, no puede ser menospreciada porque permite alcanzar la felicidad. De hecho, como contrapunto al mal proceder, se perfilan las figuras de Victoria y Jacinto. La protagonista se ha convertido en el modelo máximo de ética y fidelidad hacia su esposo y, por consiguiente, es ella quien logra el bienestar familiar.

Bibliografía citada

CAÑAS MURILLO, Jesús, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.

CARNERO, Guillermo, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Cátedra: Fundación Juan March, Madrid, 1983.

DÍEZ GONZÁLEZ, Santos, *Instituciones poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793.



GARCÍA GARROSA, María Jesús, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Caja Salamanca, 1990.

HORMIGÓN, José Antonio (dir.), *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, Madrid, Publicaciones de la A.D.E., vol.1, 1996.

MORÓN, Isabel María, *Buen amante, buen amigo*, María Teresa Pascual (ed.), Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2001.



Ciudadanos del mundo: cosmopolitismo, civilización y barbarie en *Un loco hace ciento*

Ana María Díaz-Marcos
University of Connecticut
ana_maria.marcos@uconn.edu

Palabras clave:

María Rosa Gálvez, Ilustración, viajes, civilización, barbarie.

Key Words:

María Rosa Gálvez, Enlightenment, travels, civilization, barbarism.

Resumen:

Este artículo analiza la comedia en un acto *Un loco hace ciento* (1801) de María Rosa Gálvez centrándose en la representación del viaje y la caricatura de los viajeros que regresan a España fanatizados por todo lo extranjero y especialmente lo francés. Al analizar los recursos cómicos que ridiculizan la «galomanía» exagerada de algunos personajes se hace patente que la preocupación ante esa fascinación por lo foráneo no sólo era de tipo económico sino que existía una compleja negociación con ideales relacionados con el afán de progreso y el deseo de mantener la tradición. Se estudia por último la superación de la dicotomía civilización/barbarie presente en la obra que propone un modelo de «ciudadanía global» que permitía combinar a un tiempo el patriotismo y una visión cosmopolita de la existencia.

Abstract:

This article analyzes the comedy in one act, *Un loco hace ciento* (1801), by María Rosa Gálvez focusing on the representation of the travel and the caricature of travellers returning to Spain excited by everything foreign and specially the French. In analyzing the comical resources which ridicule the exaggerated «Gaul obsession» of some characters is evident that the concern at this fascination with the foreigner was not only economic but there was a complex negotiation with ideals related to the eagerness of progress and the desire to maintain tradition. Finally, we study the overcoming of the dichotomy civilization / barbarism present in the piece that proposes a model of «global citizenship» allowing time to combine patriotism and a cosmopolitan view of existence.

María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) fue una dramaturga prolífica que escribió diecisiete obras para el teatro [Whitaker, 1992: 1553] de las que ocho se estrenaron en los coliseos más importantes de Madrid con actores famosos en los papeles protagonistas. La figura de esta autora ha recibido en las últimas décadas bastante atención crítica

¹ y existen varias ediciones modernas de sus obras². Su comedia en un acto y en prosa *Un loco hace ciento* fue concebida como fin de fiesta para la tragedia *Ali-Bek* y ambas piezas se estrenaron el 8 de agosto de 1801 en el teatro del Príncipe. Establier Pérez subraya que la pieza se acerca al modelo de la *comedia de costumbres* y destaca algunos rasgos comunes en las comedias de esta dramaturga como son su didactismo, el tratamiento del tema matrimonial (los casamientos concertados) y un desenlace afín a la ortodoxia del pensamiento ilustrado [2006: 188].

¹ Bordiga Grinstein, Luque y Cabrera, Establier Pérez, Whitaker, Franklin Lewis y Díaz-Marcos analizan diversos aspectos de su producción dramática (Véase «Obras citadas»)

² René Andioc editó *La familia a la moda* y Ricardo Doménech ha realizado la edición de esa comedia junto con las tragedias *Safo* y *Zinda*. Luque y Cabrera incluyen en su obra los dramas *Safo* y *El egoísta* (Véase «Obras citadas»).



La edición de *Un loco hace ciento* está precedida de una «Advertencia» de la autora que hace referencia a dos cuestiones íntimamente relacionadas entre sí y vinculadas a ideales patrióticos que defienden lo *castizo* frente a lo *extranjero*. En primer lugar Gálvez aclara que ha escrito su comedia para probar que se pueden componer en España dramas «comparables en gracia, invención y viveza de diálogo, a las que de este género han venido de otros países, y hemos visto traducidas» [5]³, es decir, se intenta crear una obra de calidad que logre el mismo éxito de público que las traducciones o imitaciones –especialmente del teatro francés– que triunfaban en los escenarios españoles del momento. Por otro lado la dramaturga subraya en esa advertencia que el objetivo central de su comedia es satirizar «la preocupación de que están imbuidos muchos jóvenes, que sin haber casi respirado el aire del otro lado de los Pirineos, vuelven a su patria despreciando todo cuanto hay en ella» [5]. Según esto, la comedia trata el tema de los viajes por el extranjero, explotando el potencial cómico de la figura del *viajero retornado* que, tras visitar el país vecino con nulo aprovechamiento, regresa a su patria afectando ridículos aires foráneos y tratando con desprecio «todo cuanto no ha venido del otro lado de los Pirineos» [19]. A este respecto Di Pinto ha analizado la obra considerando que se trata de una «comedia con figurón»⁴ en la que este personaje del viajero sirve para criticar una serie de costumbres que se quieren ridiculizar y corregir [2007: 223] y el fin de fiesta ofrece así la caricatura de dos personajes fascinados por todo lo procedente de territorio francés en detrimento de lo patrio.

³ Se ha actualizado la ortografía para adaptarla al uso de hoy. Todas las citas de esta obra proceden de la edición de 1801.

⁴ Para Olga Fernández «*la comedia de figurón es un tipo de comedia popular humorístico-satírica que se desarrolla en los siglos XVII y XVIII y que tiene como principales características el estar protagonizada por un personaje ridículo, tanto por su aspecto físico como por su psicología, mediante el cual se critican defectos humanos, más o menos graves, y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco*» [2000:133].



1. España y Europa: viajeros por España y españoles viajeros

El conflicto entre lo *nacional* frente a lo *extranjero* y los ideales de *tradición* (lo español) y *modernidad* (lo europeo) son tópicos que se repiten obsesivamente a lo largo del siglo XVIII. Durante toda la centuria se debate constantemente sobre el patriotismo⁵ y el carácter nacional. Es preciso tener en cuenta que el comienzo del siglo está marcado por el cambio de dinastía y las élites intelectuales tendían a reconocer la supremacía cultural del país vecino y esta actitud dio pie a la consabida etiqueta de *afrancesados*. Un ejemplo de esta controversia está representado en la pregunta que plantea Masson de Morvilliers en su *Enciclopedia Metódica* «¿Qué se debe a España? [...] ¿Qué ha hecho España por Europa?» que despertó airadas protestas, dando lugar a la respuesta de Juan Pablo Forner en su *Oración apologética por la España y su mérito literario* con el objeto de defender la producción literaria y el espíritu nacional de los ataques externos: «¿Qué nación hay hoy sobre cuya constitución, sobre cuyo saber se dispute más, se dude más, se calumnie más, se falte más a la razón, a la verdad, a la justicia, al decoro? A nadie hemos provocado, y furiosamente nos acometen cuantos del lado de allá de los Alpes y Pirineos constituyen la sabiduría de la maledicencia» [1956: 14].

Desde la perspectiva europea la España del siglo XVIII «constituía un país periférico y atrasado» [Bolufer Peruga 2003: 3] y esto se manifiesta en la literatura de viajes que se publica especialmente en el último tercio del siglo a raíz de visitas de viajeros de distintas nacionalidades por nuestro país. El viaje como forma de adquirir ilustración era un rasgo de la mentalidad de las luces

⁵ El padre Feijoo, por ejemplo, tituló uno de los artículos de su *Teatro crítico universal* «Amor a la patria y pasión nacional» para distinguir entre un patriotismo positivo y un *patrioterismo* cegador que lleva a no reconocer los propios errores y a pensar que sólo lo autóctono es bueno y positivo: «Busco en los hombres aquel amor de la patria que hallo tan celebrado en los libros; quiero decir aquel amor justo, debido, noble, virtuoso, y no le encuentro. En unos veo algún afecto a la patria; en otros sólo veo un afecto delincuente, que con voz vulgarizada se llama pasión nacional» [2002: 96].



[Tejerina 1995: 19] pues se le consideraba una excelente herramienta educativa y Rousseau apuntaba en su *Emilio* que el viaje debía ser racional y útil porque «no basta para instruirse con recorrer los países. Hay que saber viajar [...] Todo cuanto se hace por razón debe tener sus reglas. Tomados como parte de la educación, los viajes deben tener las suyas. Viajar por viajar es vagabundear » [1990: 614-619].

Cabe destacar que España a principios del XVIII no formaba parte del itinerario del *gran tour* emprendido por los hijos de buenas familias que disfrutaban un recorrido por países extranjeros para completar su educación. La península no despertaba mucho interés y había quedado marginada de los circuitos turísticos, como subrayaba John Ray en el prefacio de su libro de viajes por Europa: «España es un país fuera del camino normal de los viajeros y esos que lo han visto han animado muy poco a otros a que sigan su ejemplo» [1673: 7]. En el último tercio del siglo XVIII esta situación cambia y numerosos extranjeros viajaron por la península y publicaron luego sus experiencias. En este momento la afición por el viaje –para conocer la propia España y luego otros países– empezó a apoderarse también de los españoles como se pone de manifiesto en *Un loco hace ciento* de Gálvez donde tres de los cuatro protagonistas masculinos han viajado al país vecino, dos de ellos con nulo aprovechamiento y quedando fanatizados por lo francés.

Los viajeros que visitaban España en muchas ocasiones llegaban cargados de prejuicios y varios autores denunciaron este hecho, como por ejemplo Azara en su respuesta a Swinburne⁶, que había publicado un libro de viajes que no dejaba en muy buen lugar al país:

Es tan perspicaz su penetración que, a los dos o tres días de haber entrado en España, ya había descubierto que todos los caminos eran malos; las posadas peores; el país, parecido al infierno, donde reina la estupidez; que ningún

⁶ *Travels through Portugal and Spain in the years 1775 and 1776* (Londres, 1779).



español tiene ni ha tenido crianza, sino los que han logrado la dicha de desasnararse con la «politesse» de los ingleses o franceses [citado en Soriano Pérez-Villamil 133]

Estos prejuicios y la visión subjetiva de los viajeros contribuían a confirmar la extendida idea de que «Europa empieza en los Pirineos», reforzando así la visión de una España atrasada, dominada por el tradicionalismo a ultranza, conservadora, pasada de moda y sin civilizar, como ponía de manifiesto Voltaire en 1766 al comentar que es un país del que se conoce tan poco «como de las regiones más salvajes de África. Pero no vale la pena conocerlo» [citado en Guerrero 1990: 15].

Los tópicos de la moda de viajar, la afectación y el desprecio que practican algunos viajeros al regresar de esos viajes, la oposición entre civilización y barbarie, la idea de cosmopolitismo y la sátira de la *galomanía* son elementos centrales que Rosa María Gálvez explota hábilmente en su comedia *Un loco hace ciento* consiguiendo el doble propósito de *deleitar instruyendo* que constituía el ideal propuesto por Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos y diversiones públicas* (1790) al establecer que el objetivo del teatro debía ser «la instrucción y la diversión pública» [111].

2. El retorno de Francia en *Un loco hace ciento*: la manía afrancesada

El fin de fiesta *Un loco hace ciento* gira en torno a un sencillo argumento que ofrece jugosas posibilidades en el plano cómico. Don Pancraccio, un hombre fascinado por Francia y todo lo francés, se empeña en casar a su hija Inés con el Marqués de Selva-Amena –quien supuestamente acaba de volver de un viaje a París– con el objeto de que la hija adquiriera un título y pula sus modales adoptando el modelo francés de elegancia y civilidad. El problema es



que la joven estaba prometida con Don Hipólito, de quien está enamorada y que también regresa precipitadamente de un viaje tras ser alertado por su novia de la situación. El hermano de Don Pancracio es un hombre montañés, tradicional y poco dado a las extravagancias, que no está de acuerdo con esos esponsales y piensa incluso en desheredar a la sobrina para evitar la boda. Inés, por su parte, resulta ser una mujer perspicaz y hábil que idea una treta para engañar al padre y al pretendiente afrancesados y conseguir casarse con el elegido de su corazón, Don Hipólito, personaje que representa el «hombre de bien» que sabe sacar provecho de los viajes sin caer en los excesos ridículos de otros. El tema, por tanto, daba pie a numerosas situaciones cómicas resultantes de caricaturizar las exageraciones del padre y el pretendiente cegados por la luz deslumbrante de todo lo procedente del país vecino.

La obra presenta bastantes concomitancias con otra comedia de Gálvez, *La familia a la moda*, donde también se plantea el conflicto entre tradición y modernidad, casticismo y afrancesamiento, triunfando el amor verdadero e imponiéndose la cordura frente a la *galomanía* identificada con el desorden y la inmoralidad. En realidad la diatriba contra la francofilia exagerada y la burla de esa fascinación por lo francés –especialmente en materia de lujo y moda– es una constante en la literatura dieciochesca. Autores como Feijoo, Cadalso o Ramón de la Cruz⁷, por citar sólo algunos, aluden en sus obras al ansia de poseer productos de lujo procedentes del país vecino, al uso de un lenguaje salpicado de galicismos o al empeño en ser moderno a costa de renegar de un españolismo que se percibe como rústico o pasado de moda. La fascinación por los productos franceses (ropa, cosméticos, perfumes, artículos de lujo) se identificaba con el gusto afrancesado y esta actitud se interpretaba como un

⁷ Cabe recordar el artículo «Las modas» del *Teatro Crítico Universal* de Feijoo. *Las cartas marruecas* y *Los eruditos a la violeta* de Cadalso también tratan este tema, al igual que múltiples sainetes de Ramón de la Cruz como *El petimetre* o *La presumida burlada*, donde se satiriza la ridiculez y excesos de unos personajes obsesionados por la moda que exhiben ostentadamente su frivolidad.



ataque contra el genuino carácter español que se estaba contaminando de costumbres importadas.

La caricatura presente en *Un loco hace ciento* resulta cómica pero existe también una visión satírica que se tiñe de preocupaciones de tipo moral (crítica de las costumbres foráneas) y económico (la importación de productos franceses que se prefieren a los de producción nacional). La obra empieza presentando al padre protagonista durante su *toilette*, obsesionado por conseguir que el criado siga fielmente las instrucciones de figurines franceses en su aparatoso peinado, mientras que su futuro yerno llega con retraso tras haberse entretenido con el sastre. Con una sola pincelada la dramaturga logra representar a la perfección la monomanía de ambos personajes que choca con el buen sentido de Don Lesmes, el mayorazgo montañés impermeable a esa obsesión por la moda transpirenaica, que no desea que su sobrina «se case con un calavera, sólo porque ha estado en París» [11]. El contraste entre el carácter español y la ridiculez afrancesada se establece desde el comienzo y la obra da indicios de su completa ortodoxia al ridiculizar aquel comportamiento que se considera digno de escarnio y burla. Uno de los momentos más cómicos de la pieza tiene que ver con el intercambio de regalos con motivo de los esponsales. Don Hipólito quiere sorprender a su aristocrático yerno regalándole dos «alhajas» que él mismo recogió en sus viajes: un frasquito con agua del Sena y otro con lodo de París. El padre lamenta a su vez que la tercera *reliquia* –una bolita de excremento de ánade– se la comieran los ratones. La risa se logra al presentar situaciones grotescas como la entrega de absurdos *souvenirs* procedentes del viaje imprescindible para pulirse en la capital francesa o la ridiculez de la moda francesa que propone colores tan estrafalarios como el «lodo de París» o el de «excremento de pato»⁸. Esta referencia permite a la

⁸ Aunque el objeto de los nombres sea provocar la risa como sucede cuando Hipólito le regala al marqués unos pantalones de moda «color de agonía de toro» (35), lo cierto es que el color «lodo de París» y el de «excremento de ganso» responden a una realidad histórica pues en la



autora inscribir un aspecto clave de esta crítica que es la preocupación por la adquisición de productos franceses en perjuicio de la economía española a través de la alusión admirativa a la capacidad de los galos para rentabilizar la fascinación que promueven sus productos:

PANCRACIO. En este botecito presento a vm. igualmente un poco del lodo de aquella capital de Francia, que ha dado nombre a tantos vestidos de petimetres, y que ha enriquecido a tantos mercaderes.

MARQUÉS. Ven a mi poder, maravilla exquisita. Observe vm., amigo, qué será un país, donde hasta del lodo se saca fruto para la industria, y fomento para el comercio. [29]

Lo cierto es que, además del perjuicio económico resultante de esa preferencia por productos extranjeros, se temía la importación de costumbres e ideas que pudieran corromper el carácter español tradicional, como sugería Feliú y Codina al apuntar que cada frasco de perfume importado de Francia traía consigo ideas subversivas procedentes de allí [1882: IV]. A este respecto Bolufer Peruga subraya que junto a la interpretación tradicional de las teorías ilustradas sobre el «progreso» desde una perspectiva económica es preciso destacar que «el refinamiento de los modales, las formas de sociabilidad y los sentimientos se consideraban, junto con el desarrollo material, componentes esenciales en la definición de una sociedad civilizada» [2003: 8]. En este sentido el espíritu de *Un loco hace ciento* insiste en oponer la «sociabilidad» caricaturesca frente a una identidad más equilibrada e «ilustrada» —encarnada por Hipólito y Lesmes— que no es sinónimo de atraso rústico sino de hombría de bien, mentalidad abierta y moderación, frente a la locura del padre y el marqués interpretada como un ataque a la moral y la tradición.

El tío Don Lesmes y la joven Doña Inés —a diferencia del padre y del aristocrático pretendiente— representan el desprecio ante esa actitud relamida y

Francia del XVIII ambos designaban un color marrón oscuro, al igual que lo hacía el color «panza de pulga» [Finlay, 2007: 399].



frívola que ostentan los viajeros españoles que regresan de *correr cortes*, como manifiesta la muchacha al rechazar su matrimonio con el Marqués de Selva-Amena acusando a éste de insustancialidad y falta de juicio, reprochándole especialmente «ese desprecio de todo cuanto no ha venido del otro lado de los Pirineos, esa afectación ridícula de los aires extranjeros» [19]. Lo que se lamenta es que el viaje no haya servido más que para devolver a España viajeros presuntuosos y despreciativos de lo autóctono, lo que evidencia el fracaso del viaje. Esta cuestión se pone de manifiesto cuando Don Lesmes le pregunta al Marqués cómo ha dedicado su tiempo en París y su contestación evidencia la total ausencia de una orientación instructiva y didáctica porque que se ha preocupado únicamente del aspecto lúdico, sin producirse aprovechamiento alguno y provocando, en cambio, un deterioro en la personalidad del viajero que regresa cargado de afectación y retórica antipatrióticas:

He frecuentado mucho los teatros, he leído muchas novelas, me he perfeccionado en hablar el francés, he concurrido a aquellos brillantísimos paseos, he visitado los mejores sastres y modistas, he acudido de continuo a los cafés, y últimamente, amigo, he dicho mucho mal de mis majaderos paisanos [23-24]

En consecuencia, el viaje del marqués ha sido perfectamente inútil desde el punto de vista de la «ilustración» porque no ha existido un propósito de aprendizaje sino que se ha volcado en aspectos sibaritas y mundanos, en definitiva, en el placer y no en el perfeccionamiento moral e intelectual. Por esa razón cuando el marqués intenta hacer valer ante Inés «la ciencia que yo he adquirido en mis viajes» [17] es rechazado por ella con repugnancia pues la joven está enamorada de don Hipólito, un hombre de bien que no peca de frivolidad, mientras que ve al marqués como un hombre sin seso y un mal ciudadano que reniega de propio país [11]. El aristócrata llega a asegurarle a



Inés que serán muy felices porque cada uno vivirá independientemente ya que su idea de «matrimonio a la francesa» implica una escasa convivencia de los cónyuges, ocupado cada uno en su propia agenda social y, de hecho, las únicas preocupaciones que tiene el Marqués con respecto a la convivencia marital son que su esposa hable francés y siga sus instrucciones en materia de moda y elegancia [17].

El viaje ilustrado se proponía como educativo y formativo porque las ciudades y los países que se visitaban eran percibidos sobre todo como objeto de estudio pero la «moda viajera» satirizada en esta pieza prefería un itinerario orientado exclusivamente al ocio, como muestra la descripción del marqués de su deambular por París. En *Un loco hace ciento* se critica precisamente la actitud ridícula adoptada por esos viajeros que vuelven fanatizados por su experiencia [24] y despreciando todo lo español. Se pone así de manifiesto lo absurdo de ese talante subrayando que, en realidad, esa noción de inferioridad de lo español es infundada, como evidencia la chistosa explicación que ofrece el marqués a Don Lesmes cuando éste le pide una prueba de la superioridad del país vecino y el joven le explica que, a pesar de la dificultad que tienen los españoles para aprender francés, cualquier niño parisino de cuatro años lo habla correctamente [25]. Esta idea se relaciona íntimamente con el hecho de que numerosos libros de viajes por la península que se publican en esta misma época fueron «una vía para la propagación de imágenes nacionales estereotipadas» [Guerrero 1990: 16] que muchas veces eran más aceptadas dentro de los países criticados que fuera de ellos. Así, el marqués y su futuro suegro representan la conformidad con la representación de lo español a través de imágenes de rusticidad y atraso. En este sentido Don Pancracio y el marqués han quedado permanentemente seducidos por el espejismo de la civilización, el progreso, la elegancia y la cultura que ellos ubican fuera del territorio español. Ideas semejantes aparecían también reflejadas en la obra de José de Cadalso *Los eruditos a la violeta* (1772) en la que un anciano padre indica a su hijo la



necesidad de estudio previo al viaje para conocer la historia, cultura, clima, leyes y características de los países a visitar. Frente a esto, el «erudito a la violeta» –encarnación del joven frívolo y de cultura superficial– coincide completamente con las aspiraciones del marqués de Selva-Amena en la comedia de Gálvez:

Id, como bala salida de cañón, desde Bayona a París, y luego que lleguéis juntad un consejo íntimo de peluqueros, sastres, bañadores, etc., y con justa docilidad entregaos en sus manos, para que os pulan, labren, acicalen, compongan, y hagan hombres de una vez. [...] Volveréis a entrar en España con algún extraño vestido, peinado, tonillo y gesto, pero, sobre todo, haciendo tantos ascos y gestos como si entraréis en un bosque, o desierto. Preguntad cómo se llama el pan y agua en castellano, y no habléis de cosa alguna de las que Dios crió de este lado de los Pirineos por acá. [1967: 127-128]

Cadalso y Gálvez ponen de manifiesto no sólo el fracaso del viaje como experiencia sino la degeneración de la personalidad del viajero retornado –por más que se privilegie el tono cómico– porque se genera una actitud antipatriótica y ridícula que confiere superioridad de forma acrítica y automática a todo aquello de fuera de las fronteras, recrudesciendo el «complejo de inferioridad» de la nación. El problema, por tanto, no es sólo que los viajeros extranjeros que se animan a finales del siglo a visitar España puedan tener prejuicios sino que los españoles que salen fuera se contagian también de la manía de criticar todo lo autóctono. En este sentido Rousseau recomendaba el viaje sólo a los hombres con buenas inclinaciones por considerar que la experiencia marca de manera definitiva al viajero, muchas veces negativamente ya que los jóvenes mal educados o conducidos tienden a contraer en sus viajes todos los vicios de los pueblos que visitan pero ninguna de sus virtudes [1990: 619]. Según esto, el viaje del marqués ha sido un fracaso desde el punto de vista vital y ha devuelto a la patria a un hombre ridículo, afectado, superficial y desdeñoso de su país como él mismo pone de manifiesto al subrayar que es



español por naturaleza pero «no por gracia ni deseo» [29], es decir, que se identifica espiritualmente con valores foráneos y cosmopolitas pero solamente en los aspectos más superficiales. El marqués está fascinado por la moda, la forma de hablar y el lenguaje gestual afrancesado pero no parecen interesarle demasiado el arte, la filosofía, la cultura o la ilustración francesa y europeísta. El aristócrata comparte su manía con Don Pancraccio, el padre picado de la misma obsesión y empeñado en que el futuro yerno con el matrimonio pueda elevar a la hija del estado rústico y se encargue de «pulir este diamante bruto» [15] enseñándole los modales y las modas de París, lo que incide nuevamente en la idea de rudeza y tosquedad castiza frente al civismo transfronterizo.

3. La representación «teatral» del exceso galicista

Dado el empeño de Don Pancraccio en casar a su hija Inés con el marqués, ésta y Don Hipólito idean una treta basada en el concepto de «actuación», convirtiéndose a sí mismos y al resto de las personas de la casa en actores de una pieza «teatral» casera que representa precisamente la pasión afrancesada de personajes como el padre y el aristócrata. La trama es un ardid de la joven que se niega a casarse con un hombre por las mismas razones que impulsan a su padre a elegirlo, es decir, el mérito de sus extravagantes vestidos y el desprecio de la patria [42]. En consecuencia Inés propone utilizar el artificio teatral como forma de convencer a los demás de su propia ridiculez para casarse con el elegido de su corazón: «Venzamos esta preocupación por medio del artificio, preséntate mañana a mi padre cargado con todas las ridiculeces de un joven viajero aturdido, y por pocos instantes de fingimiento tienes segura la posesión de tu fiel amante» [47]. De esta forma Don Hipólito que era antes de su partida «serio, reservado y acérrimo español» [12] se convierte en un actor que representa la extravagancia de Don Pancraccio y el marqués de Selva-Amena con el objeto de convencerlos de su ridiculez



utilizando sus propias armas. El primer señuelo que utiliza Hipólito al aparecer en la casa son los regalos que dice traer de París y que se ofrecen como paralelo a los *souvenirs* que el padre había ofrecido al otro posible yerno. El joven se presenta ante ambos como una copia exagerada de sus manías, afectando en primer lugar el olvido de la lengua materna y dirigiéndose a ellos en una mezcla ridícula de francés, español e italiano. Su vocabulario y sus gestos dramatizados sirven para reforzar la idea de «actuación» pues el espectador sabe que el joven actúa así porque ha sido informado por Inés de su inminente boda:

HIPÓLITO. O Monsieur Don Pancracio, o mon ami, serviteur tres-humble
Haciendo afectadas cortesías al Marqués
 O Monsieur le Marquis,
Abrazándole y besándole
 Je suis ravi de riverderlos
 PANCRACIO. ¿Cómo? ¿También habla vm. en italiano?
 HIPÓLITO. Oui. Esto es para la música. Me estoy acostumbrando tanto a estos idiomas, que apenas podré encontrar parolas con que explicarme en español. [31]

Don Hipólito utiliza en beneficio propio la pedantería del marqués y su suegro, ofreciéndose ante ellos como su reflejo sin que éstos, por su parte, sean capaces de interpretar correctamente su actuación pues lo toman perfectamente en serio y no captan el matiz burlesco del gesto y actitudes. El enamorado representa así en escena dos de los defectos de los rasgos que caracterizaban a los petimetres dieciochescos: un lenguaje salpicado de galicismos y una visión del cuerpo y el gesto íntimamente vinculada a lo teatral. Los petimetres como el marqués utilizaban su cuerpo como un maniquí con el que actuar, lo que explica su actitud afectada⁹. Al mismo tiempo los regalos del joven se convierten en el vestuario y

⁹ Su *performance* incluía un ensayado repertorio de gestos y actitudes y un lenguaje igualmente barroco y salpicado de galicismos. *El libro del agrado* de Luis de Eijocente expresa sin ambages una conciencia clara de la teatralidad y artificiosidad prevalentes en la sociedad del momento: «*Nadie hace tanto del comediante en el mundo, como las caras de nuestras Damas, y Petimetres. ¡Oh, y cómo guiñan el ojo, cómo rechinan los dientes, cómo se muerden la lengua, cómo arquean las cejas, cómo estiran el cuerpo, cómo andan a la prusiana, y cómo*



atrezo para la actuación que se va a representar en esa sala de estar convertida en improvisado teatrillo.

Don Hipólito convence al marqués para que le ceda a su prometida ofreciéndole a cambio a su hermana que –según él– se ha criado en Francia y ni siquiera habla español. Al mismo tiempo le promete «iniciarle en todos mis conocimientos, y hacerle maestro en todas las últimas costumbres extranjeras» [34], seduciendo completamente al aristócrata con el pretexto de enseñarle los misterios de la moda francesa. A continuación Don Hipólito pasa a «disfrazar» a todos los miembros de la familia con la excusa de que son regalos procedentes de Francia, pero las acotaciones se encargan de poner de manifiesto que los artículos de moda no son más que un ridículo disfraz como puede verse en las descripciones de las prendas: «un pantalón ancho carmesí, con galón muy ancho de papel dorado» [35] para el rival, «una camisa de red con los agujeros muy grandes» para Inés [40] y «un saco» para la criada. La exhibición de esos atavíos a la moda de Francia (en realidad «disfraces» ridículos) culmina con el «vestido a la telégrafa» que Hipólito entrega a su suegro y que es, en realidad, un vestido con letras de papel dorado que rezan «Un loco hace ciento», mostrando así que la obsesión por la moda es absurda y el que enloquece por ella puede contagiar rápidamente a otras personas. La humorística puesta en escena del traje a *la telégrafa* posee varios niveles de significada aludiendo, por un lado, al hecho de que todo el mundo puede ver lo ridículo del atuendo y leer el lema impreso en el traje excepto el protagonista que no es consciente de su excentricidad. Por otra parte ese vestido con letras doradas subraya la visión inmemorial de la moda como asunto frívolo e irracional, una «locura» que, además, se propaga rápidamente por imitación. De hecho, cuando el marqués vuelve a la casa ataviado con los pantalones de galón dorado, confiesa que todo el mundo le ha seguido por la calle, suponiendo que se debe a su elegancia y modernidad en vez

echan a docenas las miradas al descuido! Yo desafío al más diestro arlequín para que haga otro tanto» [1785: 94-95].



de a su extravagancia, probando así que es también otro *loco* incapaz de interpretar adecuadamente su propia apariencia porque su deseo de acatar los dictados de la moda francesa a cualquier precio le ha cegado el entendimiento. En este sentido la chistosa declaración de Don Lesmes tiene que ver con el hecho de que es el único capaz de ver las cosas *como son* y no entiende la locura que domina en la casa hasta que su sobrina le informa de que todo es un ardid ideado junto con su novio:

Quiero que vayan al instante a buscarme un coche de camino para irme a mi tierra, y salir de esta casa de locos. Todos, todos han perdido la chaveta. Mi hermano anda dando vueltas a unos espejos con un maldito vestido guarnecido de letras de carteles de toros, mi sobrina hecha una cigüeña, metida en una red de cazar pájaros, la criada envuelta en un saco con dos libras de almazarrón en la cara y una pieza de tafetán inglés repartida en lunares. Llamo a los criados, no me responden, salgo a buscarlos, los encuentro vestidos de máscara, y a vm. parece un pelele de carnaval. [44]

Cuando, finalmente, Don Lesmes accede a leer un documento que explica la treta –la carta de Doña Inés a su prometido– su actitud será de alivio, adoptando la jocosa resolución de seguir la broma y disfrazarse él también con una «casaca corta ridícula» y una «peluca de erizo» muy encrespada [48]. Establecido ya el atuendo de los actores de esta peculiar farsa llega el momento de exponer el propósito docente de la broma y por esa razón Hipólito sale de escena para volver a entrar vestido de militar como correspondería al atuendo normal para una boda. Una vez firmado el documento del casamiento Hipólito explica que «mi vestido es conforme a mi carácter, y que los suyos nos son de moda en parte alguna» [53] obligando a su suegro a leer el texto escrito en su vestido para probarle su ceguera y su locura al aceptar mansamente el atuendo ridículo que su yerno ha hecho pasar por *francés* y *a la moda* sin ser ninguna de las dos cosas. El aprovechamiento de la lección por aquellos a quienes iba dirigida es desigual pues el marqués se presenta como un personaje obstinado que abandona la casa tras ofrecerle Hipólito la mano de su hermana «una joven



juiciosa, que jamás ha estado en Francia» [55], mostrando así que el correctivo no ha tenido éxito con él. Don Pancracio, en cambio, es capaz de reconocer su error, afirmando que «tu remedio es doloroso como una cantárida, pero ha llegado a tiempo de salvar la vida del enfermo» [56], poniendo de manifiesto que acata la enseñanza moral de la obra que, como se subraya explícitamente en el texto pretende «desterrar este defecto» al tiempo que se ofrece la pieza para «diversión del público» [56] logrando a la perfección el propósito de moralizar divirtiendo.

4. Civilización y barbarie: el ciudadano del mundo

En 1752 Lord Chesterfield advertía a un amigo de que visitar la península era una insensatez, advirtiéndole que «España es seguramente el único país de Europa que ha caído más y más en la barbarie en proporción en la que otros países se han civilizado» [citado en Freixa 1994: 69]. Joaquín Aguirre en 1759 insistía también en la conveniencia de que todos los tratados firmados entre la corona española y las otras naciones europeas recogieran un artículo referente a la igualdad recíproca de trato entre los nacionales de distintos países porque en esos momentos los demás países trataban a los españoles «como a indios de la Europa» [citado por Soriano Pérez-Villamil 1980: 135].

Estas referencias aluden al tópico de la oposición entre *civilización* y *barbarie*, enfatizando que en las coordenadas europeas del siglo XVIII «España representaba, hasta cierto punto, una frontera cultural que marcaba por el Sur el límite de la civilización europea» [Bolufer Peruga 2003: 5]. Por ello se la percibía como «africana», pobre y poco poblada, mientras que los ciudadanos de a pie eran considerados superficiales e ignorantes [Soriano Pérez-Villamil 1980: 132]. No es casual, además, que ambos vocablos –civilización y barbarie– se incorporen al diccionario precisamente en el siglo XVIII [Neyret 2003] y se repiten reiteradamente en *Un loco hace ciento* identificando lo español con la rusticidad y el atraso y con el hecho de *tener el pelo de la dehesa*



[15], frente a la modernidad, elegancia y refinamiento foráneos y franceses por definición. Lo francés y lo cosmopolita se iguala con la civilización mientras que España es bárbara, tal y como dejaban entrever las citas de Aguirre, Voltaire y Lord Chesterfield entre otros. No obstante, se hace preciso subrayar que la obra destaca que los personajes que abrazan esa ideología son «figurones» ridículos que al final reciben un cómico escarmiento.

El planteamiento de *Un loco hace ciento* resulta atractivo por la forma en que resuelve el contraste entre lo civilizado y lo bárbaro. Don Pancraccio intenta convencer a Don Lesmes de las bondades de Don Hipólito –de quien renegaba como yerno hasta que éste finge regresar de París cargado de regalos y aquejado de fervor antipatriótico, ganándose la simpatía del suegro– y lo presenta a su hermano alabando el hecho de que el joven «conociendo *nuestra barbarie* por la experiencia de sus viajes, se propone *civilizar la España*» [38, mi énfasis]. El conflicto, por tanto, se percibe como una lucha entre lo viejo y lo nuevo, el pasado vernáculo y el porvenir extranjerizante, lo autóctono y lo cosmopolita pues para ser exponente de la ilustración y civilización extranjeras se hacía preciso renunciar a lo patrio identificado con «lo gótico»¹⁰ y anticuado, como finge creer Hipólito para granjearse el beneplácito de su suegro y poder casarse con Inés:

¡Oh mon amí! Deje vm. de ponerse en ridículo, dudando de las ventajas que he adquirido en el giro de mis viajes. He perdido aquella predilección por las máximas de nuestros antiguos, he aprendido a cuidar de mi persona, y la sé adornar con elegancia, ya no me explico con la sencillez ridícula que lo hace todo el mundo, he abjurado de los restos góticos que veneran los españoles; en una palabra, me he refundido de modo que sólo aparece en mí la ilustración extranjera [38]

¹⁰ Hellman subraya que en la época el vocablo inglés «gothic» era denigrante y significaba «bárbaro» [1953: 623] y, de hecho, en una carta de Lord Chesterfield se refiere a los españoles precisamente con el calificativo de «bárbaros ignorantes» (*ignorant goths*). El adjetivo en la comedia se relaciona con lo anticuado y pasado de moda, como se ve cuando Don Hipólito sale a escena vestido «*regularmente de militar con espadín*» y Don Pancraccio exclama «¿*vm. en ese traje gótico?*» [52].



Para este «figurón» que es el viajero petulante, la civilización y la elegancia se absorben espontáneamente tras haber visitado Francia mientras que no haber salido de España es sinónimo de ordinariez y salvajismo como plantea el Marqués al proponer que el simple hecho de haber respirado aquel aire ha sido capaz de transformarle en un individuo moderno y civilizado. La paradoja es que Don Hipólito demuestra que el aristócrata sólo ha estado en la aldea de Oloron y no ha pisado la capital francesa, acusación de la que el Marqués se defiende constatando que el aire transpirenaico puede alterar de manera radical a una persona, civilizándola y sacándola de su gótico atraso: «Si no he estado en París, no importa: he estado en una aldea corta de la frontera, y el haber respirado aquel aire me ha civilizado, acicalado y compuesto de manera de manera que donde quiera que yo me presente, seré el objeto de la común celebridad» [54].

En *Un loco hace ciento* se repite varias veces este tópico de la oposición entre civilización y barbarie que en el siglo XIX se convertirá en un discurso crucial a la hora de articular la problemática de la identidad y cultura hispanoamericana.¹¹ La postura de Gálvez –reflejada en los personajes de buen sentido como son Inés, Hipólito y Don Lesmes– ofrece, no obstante, la singularidad de resolver ese conflicto entre civilización y barbarie proponiendo una idea de reconocimiento y aceptación de la diversidad que se pone de manifiesto en el diálogo que mantiene Don Pancraccio con su criado Ginés al principio de la obra mostrando dos puntos de vista antitéticos:

¹¹ La referencia clave en ese caso es el texto *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* de Sarmiento (1845), donde aparece esta misma idea de que la civilización había que tomarla de Europa y Francia frente a una España que se percibía como atrasada «*unida a la Europa culta por un ancho ismo y separada del África bárbara por un angosto estrecho*» [1961: 11]



PANCRACIO. [...] ¡Ah! Ginés: todavía *estamos por conquistar*.
 GINÉS. ¿Cómo es eso, señor? Pues yo he leído, no me acuerdo dónde, que *nos han conquistado tantas veces*, y tantas castas de gentes diversas...
 PANCRACIO. ¡Ignorante! ves ahí la prueba de nuestra *incivilización* [...] ¿Qué tienen que ver las conquistas que hicieron los cartagineses, los romanos, los godos, los sarracenos, con lo que yo quiero decir? Mira, bruto: decir que estamos por conquistar, es dar a entender con buen modo, que los españoles *somos salvajes*. [8, mi énfasis]

La dialéctica que se establece en este diálogo muestra dos visiones radicalmente opuestas. Por un lado están quienes creen –como el marqués y Don Pancracio– que España es símbolo de falta de civilización, salvajismo y barbarie y eso hace necesario vilipendiar a la nación constantemente, pero por otra parte la alusión de Ginés –personaje que resulta bastante más creíble que su amo– alude a un pasado rico y multicultural que podría ser utilizado positivamente a la hora de interpretar la idiosincrasia de la nación española, un país en el que diversas culturas han ido dejado su impronta a través de los siglos. Si el Marqués subraya con afectación que «es preciso algo más de civilización» [22], despreciando todo lo español, el comentario de Don Lesmes plantea más bien una superación de la dialéctica entre *civilización* y *barbarie* procurando una comprensión de la otredad y una valoración de la diversidad que muestra un espíritu abiertamente ilustrado y *verdaderamente* cosmopolita al proponer que «todo hombre es ciudadano del mundo, en todas partes puede instruirse y formar su espíritu» [28]. Este comentario del tío montañés, conservador y pro-español, demuestra no sólo su rechazo de la actitud endiosada de su hermano sino una firme convicción de que «no existen caracteres nacionales fijos e inmutables, ni cualidades esenciales distintas de las comunes a toda la humanidad» [Bolufer Peruga 2003: 10]. Si atendemos al comentario de Ginés que rescata en positivo toda la herencia de los pueblos que han pasado por la península y añadimos la idea de «ciudadanía global» que propone Don Lesmes, la dicotomía *civilización/barbarie* se disuelve, una idea bastante radical si tenemos en cuenta que Gálvez hace este planteamiento en



1801 y que el tema de la *barbarie* todavía tiene una amplia proyección en el siglo XIX. Este rechazo de la conocida oposición entre la civilización y la barbarie, proponiendo un ideal cosmopolita que defiende la tradición y la historia de España sin necesidad de atacar lo extranjero inhabilita el concepto de otredad subalterna, priorizando la aceptación de la diversidad.¹² Una idea similar aparece expuesta en *El pensador* de Clavijo y Fajardo donde se subraya que el hombre que ha viajado puede ser útil a su país si es capaz de aprovecharse de esa experiencia mediante la observación y la imitación de lo positivo, comparando lo foráneo y lo autóctono para ver «lo que le falta y lo que le sobra, toma de cada pueblo lo que le parece más digno de ser imitado y más análogo al genio de sus compatriotas y acierta mejor en los métodos que han de conducir a una reforma que introduzca lo que falte y destierre lo que dañe» [citado en Guerrero 1990: 31].

El planteamiento que hace Don Hipólito al final de la obra, cuando Inés y él han conseguido llevar adelante su artimaña «teatral» para engañar a todos y conseguir casarse, vuelve a resaltar estos mismos ideales de universalidad y cosmopolitismo proclamando el mérito idéntico de todas las naciones, afirmando el valor de lo nacional sin negar por ello la importancia de lo francés y demostrando así que su sátira no está dirigida contra Francia –de la que se veneran sus luces– sino contra aquellos españoles que niegan a la patria su verdadero valor. El sentimiento de la obra, por tanto, no es antifrancés sino que se critica el fanatismo de algunos ciudadanos que no han sacado ningún aprovechamiento de sus viajes ni son capaces de reconocer aquellos valores objetivos que posee la nación:

¹² A este respecto conviene recordar que la tragedia de Gálvez *Zinda* supone un alegato contra el colonialismo y un claro manifiesto antiesclavista. Se trata probablemente de la primera obra teatral que lleva a escena el tema antiesclavista en el ámbito hispánico.



HIPÓLITO. [...] Mi intención ha sido corregir su fanatismo [...] Desengañémonos, amigo, todas las naciones tienen su mérito en las artes y en la ilustración, no es mi ánimo ahora decidir por cuál está la ventaja, pero ¿por qué los españoles preocupados han de negar a su patria las que le concede la naturaleza, y aprecian los mismos extranjeros? No es, no, contra ellos esta útil lección, venero sus luces y sus talentos, que hasta el mismo marqués si, como dice, hubiera estado en París, y tratado los verdaderos hombres sensatos, conocería con otro aprovechamiento muy diferente [54].

En el personaje de Hipólito se logra por tanto conciliar patriotismo y españolismo con respeto y valoración de lo extranjero, algo que concuerda con el ideal de ciudadanía universal y, de alguna manera con el lema de la revolución francesa: libertad para los esclavos (*Zinda*), igualdad y fraternidad entre las naciones (*Un loco hace ciento*). La idea de europeísmo y ciudadanía global constituye en sí misma una negación de la dicotomía civilización-barbarie que se revisa en esta obra en clave humorística. La obra de Gálvez sirve de cauce de expresión de una motivación a un tiempo cosmopolita y patriótica que se vuelve a subrayar en el último párrafo de la obra con la declaración de que ese fin de fiesta es resultado de «los desvelos de una española amante de su nación» [56].

Bibliografía citada

BOLUFER PERUGA, Mónica, «Civilización, costumbres y política en la literatura de viajes a España en el siglo XVIII» [en línea] en Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05815171922417139032268/>> [consultado el 21-04-2010]



- BORDIGA GRINSTEIN, JULIA, “La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez”, *Dieciocho*, 26, nº extra 3, 2003.
- CADALSO, José, *Los eruditos a la violeta*, Salamanca, Anaya, 1967.
- DÍAZ-MARCOS, Ana María, «Viejas ladinas, petimetras finas: (des)obediencia y trasgresión en *La familia a la moda* de María Rosa Gálvez» en, *Dieciocho*, 2009, vol. 32, núm. 2, 333-350.
- DI PINTO, Elena, «Las hechuras del figurón: (*Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *Un bobo hace ciento*, de Solís y *Un loco hace ciento*, de María Rosa Gálvez)» en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007, 222-248.
- EIJOECENTE, Luis, *Libro del agrado*, Barcelona, Viuda Piferrer, 1785.
- ESTABLER PÉREZ, Helena, «Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: las obras de María Rosa Gálvez de Cabrera en la comedia de costumbres ilustrada» en, *Dieciocho*, 2006, vol. 29, núm. 2, 179-203.
- FEIJOO, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal*, Madrid, Cátedra, 2002.
- FELIÚ Y CODINA, José, «Prólogo: Don Ramón de la Cruz y sus sainetes» en Ramón de la Cruz, *Sainetes de Don Ramón de la Cruz*, vol. 1, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1882, I-XLIV.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga, «Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*» en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, 133-150.
- FINLAY, Robert, «Weaving the rainbow: visions of color in world history» en, *Journal of world history*, 2007, vol. 18, núm. 4, 383-431.
- FORNER, Juan Pablo, *Oración apologética por la España y su mérito literario*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1956.
- FREIXA, Consol, «España en las geografías británicas del siglo XVIII», en, *Estudios geográficos*, 1994, vol. 4, núm. 214, 59-79.



- GÁLVEZ, María Rosa, *Un loco hace ciento*, Madrid, D. Benito García y compañía, 1801.
- GUERRERO, Ana Clara, *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, 1990.
- HELLMAN, Edith, «Viajes de españoles por la España del siglo XVIII» en, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1953, vol. VII, 618-629.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor, *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos y diversiones públicas*, Salamanca, Anaya, 1967.
- LEWIS, Elizabeth Franklin, «The tearful reunion of divided femininity in María Rosa Gálvez's neoclassic theatre» *Letras Peninsulares*, 1996, vol. 9, núms. 2-3, 205-216.
- LUQUE, Aurora, CABRERA, José Luis, *María Rosa Gálvez: el valor de una ilustrada*, Málaga, Instituto Municipal del Libro, Ayuntamiento de Málaga, 2005.
- NEYRET, Juan Pablo, «Sombras terribles. La dicotomía civilización-barbarie como institución imaginaria y discursiva del otro en Latinoamérica y la Argentina», [en línea] en *Espéculo*, 2003, núm. 24 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/sombras.html>> [consultado el 10-04-2010]
- RAY, John, *Observations topographical moral and physiological; made in a journey through part of the Low Countries, Germany, Italy and France*, London, John Martyn, 1673.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Emilio, o De la educación*, Madrid, Alianza, 1990.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- SORIANO PÉREZ-VILLAMIL, Enriqueta, *España vista por los historiógrafos y viajeros italianos (1750-1799)*, Madrid, Narcea, 1980.
- TEJERINA, Belén, «Introducción» en Leandro Fernández de Moratín, *Viaje a Italia*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.



WHITAKER, Daniel, «La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez», *Actas del X congreso internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Antonio Vilanova (ed.), Barcelona, 1992, 1551-1562.



Salomé o la tentación irresistible

Rosa Navarro Durán
Universitat de Barcelona
rosanavarro@ub.edu

Palabras clave:

Salomé, cabeza cortada, atracción y muerte, lectura y recreación, Wilde y García Lorca.

Key Words:

Salomé, severed head, attraction and death, reading and recreaion, Wilde and García Lorca.

Resumen:

Salomé es la danza, la tentación irresistible. La hija de Herodías se convierte en un personaje literario universal gracias al arte de Flaubert y, sobre todo, al de Óscar Wilde. Al comienzo de su pieza trágica, la figura de Salomé se funde con la de la luna, ávida de muerte.

La obra se tradujo y se representó en España a comienzos del siglo XX, y en 1910 se puso en escena la ópera de Strauss inspirada en ella. Esa circunstancia permite ver la relación existente entre la Salomé de Wilde y la luna, bailarina mortal, del primer romance del *Romancero gitano* de García Lorca. A su vez Alberti se inspiraría en este poema para crear su «madrilgal dramático de Ardiente-y-fría», de *Marinero en tierra*. Los grandes creadores, como abejas, liban en las flores de sus lecturas para crear su propia miel.

Abstract:

Salome is the dance, the irresistible temptation. Herodias' daughter becomes an universal literary character thanks to the art of Flaubert and, above all, to Oscar Wilde's creations. At the beginning of his tragic play, Salome's figure fuses with the moon, eager for death.

The work was translated and performed in Spain at the beginning of the 20th century, and in 1910 Strauss's opera based on it was staged. This circumstance allows to see the relationship between Wilde's Salome and the moon, a mortal dancer, in the first poem of *Romancero gitano* by García Lorca. In its turn, Alberti inspired himself in this poem to create another one: "Ardiente-y-fría". The great writers, like bees, suck their readings nectar to create their own literary honey.

Salomé es la danza, el movimiento de un cuerpo bellísimo, la tentación que seduce sin posible resistencia. Es como el canto de las sirenas; si no nos atan al mástil de la nave, nos lanzaremos al mar sin que exista voluntad alguna que pueda luchar contra el imán de la seducción absoluta. Cuando los siete velos vayan cayendo uno tras otro, estaremos dispuestos a cortar las cabezas que sean, la del profeta que recuerda horribles transgresiones y que anuncia desgracias, o la de nuestro futuro; el gozo que nos da la armonía del bello cuerpo en movimiento, el deseo de esa belleza inalcanzable, bastan para anular cualquier sensatez cuadrada y evidente.

Una bandeja de plata con una cabeza cortada de largos cabellos negros va a llenar luego todos nuestros oscuros sueños, porque todo se paga; no se puede acallar de un tajo una voz porque quien en vano quería borrar sus palabras nos sedujo irremisiblemente y accedimos a hacerlo. Sabíamos que podíamos regalar la mitad de nuestro reino, pero nunca acallar la voz de la verdad, ¡y lo hicimos! Es cierto que prometimos un cheque en blanco, pero teníamos que haber sospechado los renglones torcidos que se iban a escribir en él.

1. La hija de Herodías

Ni san Mateo (14, 1-12) ni san Marcos (6, 14-29) dan el nombre de la hija de Herodías; sería Flavio Josefo quien lo haría. Dice san Mateo:



Es de saber que Herodes había hecho prender a Juan, le había encadenado y puesto en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de Filipo, su hermano; pues Juan le decía: «No te es lícito tenerla». Quiso matarle, pero tuvo miedo de la muchedumbre, que le tenía por profeta. Al llegar el cumpleaños de Herodes, bailó la hija de Herodías ante todos, y gustó tanto a Herodes que con juramento le prometió darle cuanto le pidiera; y ella, inducida por su madre: «Dame –le dijo–, aquí, en la bandeja, la cabeza de Juan el Bautista». El rey se entristeció; mas por el juramento hecho y por la presencia de los convidados ordenó dársela, y mandó degollar en la cárcel a Juan el Bautista, cuya cabeza fue traída en una bandeja y dada a la joven, que se la llevó a su madre.

San Marcos precisa más el juramento de Herodes: «Cualquier cosa que me pidas te la daré, aunque sea la mitad de mi reino»; la bandeja sigue muy presente en su relato: «Quiero que al instante me des en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista»; y así lo hace el verdugo.

Primero fue, por tanto, el baile y la cabeza en la bandeja; luego, el nombre. Es Herodías quien manda, quien pone en la boca de su hija las palabras; esta es sólo su instrumento, es sólo su otro yo en la plenitud de su juventud y belleza. Flaubert nos cuenta en su *Hérodias*, uno de sus *Trois contes*, la obra maestra de esta terrible mujer: «Elle avait fait instruire, loin de Machaerous, Salomé sa fille, que le Tétrarque aimerait; et l'idée était bonne. Elle en était sûre, maintenant!» [Flaubert, ed. 1953: 111].

Pero Salomé no podía seguir en su papel anónimo, en su sola condición de arma de su madre, en su retrato de cuando ella era joven para seducir de nuevo a Herodes. Si así hubiera sido, las dos figuras, la de la madre y la de la hija se hubieran fundido en un solo baile. En el entremés *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes, Chirinos lo incluye entre las maravillosas ficciones que inventa y que todos ven para no ser bastardos o conversos. No hay más que oírle: «Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas». Y el



alcalde, Benito Repollo, expresa su rendida admiración a la joven y a su baile, que imagina, para no ser lo que está sospechando ya: «¡Esta sí –¡cuerpo del mundo!– que es figura hermosa, apacible y reluciente! ¡Hi de puta, y cómo que se vuelve la mochacha!». Y además anima a su sobrino a que entren el baile con ella: «Sobrino Repollo, tú, que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas» [Cervantes, ed. 1971: 179]. Lo hará con gusto, y así el escribano Pedro Capacho podrá admirarse al comprobar la antigüedad de los bailes de la zarabanda y de la chacona.

Precisamente será el baile de esta imaginada Herodías el que inicie el final del entremés, porque el furrier no verá su segunda salida, ni sus señas para que su bailarín la ayude de nuevo, ni sus vueltas y más vueltas, que describe Benito Repollo. Capacho hará la pregunta decisiva: «¿Luego no ve la doncella Herodiana el señor Furrier?», y ante el «¿Qué diablos de doncella tengo de ver?» del furrier, todos corean el grito fatídico: «*Ex illis es*» [Cervantes, ed. 1971: 182]. No hay duda de que es converso... ya que no ve a Herodías. ¡Hay que verla, hay que verla! Y si es necesario, acompañar sus vueltas y revueltas, su baile. Ella, la hija de Herodías o la propia Herodías, es la danza, el baile lleno de movimiento, de ritmo frenético, de seducción.

2. La cabeza sobre bandeja de plata

En el relato bíblico, coinciden los dos evangelistas en una circunstancia que da al baile de la hija de Herodías un público amplio: es el cumpleaños de Herodes. Sólo así el juramento es trascendente porque lo oyen todos, y esa publicidad sanciona su validez, ¡no podrá volverse atrás el Tetrarca! Pero, como en todo buen relato, esta circunstancia justifica un detalle que va a ser esencial para la transmisión de la historia: la bandeja. En pleno convite es lógico que la bella joven pida que le sirvan la cabeza del Bautista en una bandeja, como dicen san Mateos y san Marcos. Y es ese soporte el que permite reconocerla en



cualquier representación, en el tímpano del portal izquierdo de la catedral de Rouen o en el maravilloso cuadro de Tiziano. La Salomé de Flaubert habla ceceando un poco, y pide a Herodes con un aire infantil: «Je veux que tu me donnes dans un plat la tête..», y calla porque se ha olvidado del nombre, pero enseguida puede, sonriendo, continuar: «¡La tête de Iaokanann!» [Flaubert, ed. 1953: 112]. El verdugo, Mannaëi, sale de la fosa, la prisión de Juan, sosteniendo su cabeza por los cabellos. Sólo cuando la pone en una bandeja, se la ofrece a Salomé.

Se apagan las antorchas, se marchan los invitados. Se queda solo Herodes Antipas, con las manos en las sienes, sin poder dejar de mirar la cabeza cortada. Cuando amanece, sólo se ve ya el objeto lúgubre, sobre la bandeja, entre los restos del festín.

En uno de los más bellos relatos vanguardistas de Francisco Ayala, *Susana saliendo del baño*, vemos sobresaliendo del agua de la bañera una cabeza, que lentamente se unirá a un bello cuerpo de mujer cuando vaya saliendo del baño y sea admirada no de dos viejos, sino del espejo, del lavabo y del taburete del baño. Esa «cabeza de algas verdirrojas que flotaban huyendo en la concavidad de porcelana», la vamos a ver con los ojos cerrados, «muertos los ojos en un sueño marítimo», y de pronto cobra sentido porque está «muerta sobre bandeja de cristal»; no es plata, sino cristal, la superficie del agua; pero la asociación es inmediata: adquiere un pasado bíblico en ese ingenioso juego estético que está llevando a cabo el escritor. Cuando Susana se levante y cubra su cuerpo con largos pliegues blancos, quedará otra vez cortada su cabeza, pero será entonces «mojada y trágica medusa» [Ayala, ed. de 1988: 145-146]. La cabeza de Medusa es la antítesis de la de san Juan Bautista: sus cabellos son serpientes, su mirada petrifica, y siempre la vemos de frente, porque acabará en la égida, en el escudo de Palas Atenea. Perseo, que también la sostendrá por los cabellos, es su verdugo; pudo serlo mirando su reflejo en el espejo de su escudo.



3. Salomé cobra vida

No bastaba a Salomé tener nombre ni bailar maravillosamente para unir con vínculo inolvidable literatura y música; tenía que conocer a Iokanaan y enamorarse de él. En ese momento mágico, Herodías pasaba ya a la historia y le dejaba definitivamente a ella el terreno a la que la había empujado para lograr su propósito, acallar la voz que le recordaba lo que nunca debió hacer. Nacía Salomé; atrás quedaban las contorsiones de la bailarina de piedra en la catedral de Rouen. Cobraba sentido esa flor agitada por la tempestad, esa curiosa Psyque, esa mariposa, una alma vagabunda –todo ello es la Salomé de Flaubert bailando–, cuyos redondeados brazos llamaban a alguien que siempre le huía, trenzando sin descanso sus pies; y luego, sin esperanza ya, era expresión de suspiros, y no se sabía si la total languidez de su persona lloraba a un dios o se moría de placer al sentir su caricia. El baile que encendió a Herodes, y que le llevó a pronunciar, con voz entrecortada por sus sollozos de deseo, su «¡Ven! ¡Ven!», es el que Salomé hubiera querido que contemplaran esos ojos sin vida que serían su botín.

El 3 de febrero de 1877, quedaba bailando así, para siempre, en el bellísimo relato de Flaubert; pero para llegar a ser una Salomé de carne tendría que necesitar a otro escritor, a Óscar Wilde, que siguió sus pasos en francés (Alfred Douglas los llevó a su lengua inglesa) y le dio, catorce años más tarde, el protagonismo dramático que ella venía reclamando desde siempre.

Un claro de luna ilumina la figura de Salomé, y ambas –la doncella y la luna– son admiradas por dos jóvenes: el joven sirio da comienzo a la pieza trágica en un solo acto con la exclamación que sitúa a Salomé en el centro del drama: «¡Qué hermosa está esta noche la princesa Salomé!»–Pere Gimferrer vierte al español sus palabras–. El paje de Herodías mira, en cambio, a la luna: «Contemplad la luna. ¡Qué extraña, esta noche! Como una mujer salida de la



tumba. Como una mujer muerta. Como si buscara muertos» [Wilde, ed. 1979: 9]. Los dos proseguirán ese inicio de canto amebico; el joven sirio contemplará a Salomé la de pies de plata, «como una princesa cuyos pies fueran palomas blancas... como si bailara», y el paje verá avanzar a la luna, lentamente, «como una muerta». Salomé se parecerá «a los reflejos de una rosa blanca en un espejo de plata» [Wilde, ed. 1979: 11]; y la blancura funde las dos figuras, la de la luna, que busca muertos, y la de la bailarina, que lo va a conseguir para apoderarse de los labios que se le negarán.

Salomé a la luz de la luna oye por primera vez la voz del profeta y querrá verlo; conseguirá que, a pesar de la prohibición de Herodes, lo saquen de la cisterna en donde está prisionero. Verá sus ojos, «como negros agujeros abiertos por antorchas en un tapiz de Tiro»; su cuerpo, y le parecerá «un rayo de luna, un rayo de plata». Querrá tocar su cuerpo, «blanco como el lirio de un prado que nunca fue segado», hasta descubrir sus cabellos, más negros que las largas noches negras, las noches sin luna; pero la voz del rechazo del profeta le llevará al suyo, hasta descubrir, por último, su boca, «como una granada cortada por un cuchillo de marfil». Surge entonces, enloquecido y ronco, el ruego del pozo de su alma: «Déjame besar tu boca, Iokanaán»; y ante el «jamás» gritado por esa voz hecha de tigres y azucenas, expresa con firmeza su único deseo, su único propósito: «Besaré tu boca, Iokanaán» [Wilde, ed. 1979: 27, 31-33].

Salomé bailará descalza la danza de los siete velos sobre la sangre del joven sirio, que se ha suicidado por su amor al no soportar oír una y otra vez su «Déjame besar tu boca, Iokanaán». La luna buscaba a un muerto; y el paje de Herodías, que amaba al joven sirio, no imaginó que fuera a él a quien buscaba. Pero no será el último. Salomé le pedirá a Herodes la cabeza de Iokanaán en una bandeja de plata, pero no por escuchar el ruego de su madre, sino por su propio placer.



«De la cisterna sale el brazo negro del verdugo sosteniendo sobre un escudo de plata la cabeza de Iokanaán» [Wilde, ed. 1979: 78]. Y Salomé habla largamente de su pasión a esa cabeza sin vida, cuya lengua, serpiente que destilara veneno, está muda. Ya no puede amenazar ni maldecir a la bella princesa casta enloquecida de amor; y mientras una gran nube negra oculta a la luna, ella tiene, por fin, para sí esta boca siempre negada, pero muerta. La voz de Salomé existe aún para cantar su victoria: «He besado tu boca, Iokanaán, he besado tu boca. Tus labios tenían un amargo sabor. ¿Era el sabor de la sangre?... Tal vez era el sabor del amor» [Wilde, ed. 1979: 83]. Un rayo de luna ilumina a Salomé, hija de Herodías, princesa de Judea, antes de caer aplastada por los escudos de los soldados de Herodes, que obedecen su orden. La bandeja es ya escudo: las dos cabezas trágicas esenciales de la literatura forman ya un díptico antitético.

«Si la beauté n'était la mort» –si la belleza no fuera la muerte– le dirá a su nodriza la Hérodiade a quien Mallarmé nunca logró acabar de darle vida. «He besado tu boca, Yokanaán» diría también la Sara de Esther Tusquets cuando fue la princesa Salomé, ella –a pesar de su nombre que evocaba el de la Bernhardt– no llegaría nunca a ser actriz; pero aquella noche que pudo serlo, «parecía una paloma extraviada... parecía un narciso agitado por el viento... parecía una flor de plata» [Tusquets, 1981].

4. Salomé y la Luna, bailarina mortal

En 1902 J. Pérez Jorba y B. Rodríguez traducen al castellano la obra de Wilde, y en 1914 M. Guerra Mondragón lo hizo de nuevo para la *Revista de las Antillas*. Cinco años después, en 1919, Rafael Cansinos Assens publica su ensayo *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire* (Madrid, Editorial América)

1.



Como es bien sabido, Richard Strauss, fascinado ante la representación en Berlín, en 1903, de la obra de Wilde, compuso su ópera *Salomé*, que se estrenó en la Königlichches Opernhaus de Dresde el 9 de diciembre de 1905. Alba Urban me indica que Pardo Bazán dedicó un artículo al estreno de la ópera *Salomé* el 16 de febrero de 1910 en el Teatro Real, publicado el 1 de abril en *La Nación* de Buenos Aires. Y me da también los siguientes datos sobre la gran escritora: en su sección “La vida contemporánea” de *La Ilustración Artística*, el 27 de mayo de 1912, Pardo Bazán habla de Lidia Borelli y comenta su interpretación de la *Salomé* de Wilde; y el 1 de junio de 1914 dedica su artículo a la gran actriz Margarita Xirgu y alaba a la *Salomé* a la que ella dio vida en escena y la considera muy superior a la de la Borelli.

Bastan, pues, estos pocos datos para poner de manifiesto que, en la segunda década del siglo XX, *Salomé* estuvo muy presente en la vida cultural española. Y fue precisamente poco después del ensayo de Cansinos-Assens cuando parece ser que Federico García Lorca compuso el primer romance de su *Romancero gitano*, el «Romance de la luna, luna», porque —como transcribe Mario Hernández— José Mora Guarnido, su dedicatario, cuenta:

Antes de mi salida de Granada —otoño de 1923— en nuestros paseos por las calles solitarias en la madrugada, me había recitado, estoy seguro, casi todos los romances que en 1927 [*sic*] se publicaron bajo el título de *Romancero gitano*. Uno de ellos especialmente, el titulado “Romance de la luna luna” (primero de la serie), me había producido tan intensa impresión, había puesto yo tan cálida sinceridad al celebrárselo que me dijo: «Te lo voy a dedicar», sacó el original del bolsillo e inscribió la dedicatoria [García Lorca, ed. 1998: 187-190].

Federico García Lorca decía que su *Romancero gitano* comenzaba «con dos mitos inventados: la luna como bailarina mortal y el viento como sátiro. Mito de la luna sobre tierras de danza dramática, Andalucía interior concentrada y religiosa» [García Lorca, 1969: 54]. En el «Romance de la luna, luna», ella,

¹ Véase Miguel Ángel Pérez Priego, 1981: 191-192, y también Lisa E. Davis, 1973.



bailando, seduce al niño y se lo lleva por el cielo de la mano mientras los gitanos lo descubren en la fragua con los ojos cerrados. Esa luna, «con su polisón de nardos», cuyo blancor almidonado pisa el niño, mueve sus brazos «en el aire conmovido», en busca también de un muerto: el niño.

La luna vino a la fragua
 con su polisón de nardos.
 El niño la mira mira.
 El niño la está mirando.
 En el aire conmovido
 mueve la luna sus brazos
 y enseña, lúbrica y pura,
 sus senos de duro estaño.
 –Huye luna, luna, luna.
 Si vinieran los gitanos,
 harían con tu corazón
 collares y anillos blancos.
 –Niño, déjame que baile.
 Cuando vengan los gitanos,
 te encontrarán sobre el yunque
 con los ojillos cerrados.
 –Huye luna, luna, luna,
 que ya siento sus caballos.
 –Niño, déjame, no pises
 mi blancor almidonado. [...]

Cómo canta la zumaya,
 ¡ay, cómo canta en el árbol!
 Por el cielo va la luna
 con un niño de la mano.
 [García Lorca, ed. 1998: 47-48]

Como la asociación de la luna con la muerte es frecuente en la obra del poeta granadino, no se ha «leído» de otra forma esta presencia turbadora en ese romance inicial del *Romancero gitano*. Y sin embargo el movimiento de los brazos de la luna es otra forma literaria del baile mortal de Salomé: pura seducción que arrastra irremisiblemente a la muerte. En el texto de nuestro poeta quien baila es la luna, y también es la luna quien se funde con la figura de la princesa en la mirada del paje de Herodías en la *Salomé* de Wilde.



Él es quien dice de la luna que es «como una mujer muerta. Como si buscara muertos». Y advierte al joven sirio, que no puede dejar de admirar a Salomé: «No hay que mirarla. ¡La miráis demasiado!». Ese muchacho no soportará que la princesa diga su «Besaré tu boca, Iokanaán» y se suicidará. Al verlo, el paje de Herodías, desesperado, exclama:

¡El joven sirio se ha dado muerte! ¡El joven capitán se ha dado muerte! ¡El que era mi amigo se ha dado muerte! ¡Le había regalado una cajita de perfumes y unos pendientes de plata y ahora se ha dado muerte! ¡Ah! ¿Acaso no predije que iba a sobrevenir una desgracia? Yo también lo predije, y ha sobrevenido. Sabía que la luna buscaba un muerto, pero no sabía que era él a quien buscaba la luna. ¡Ah! ¿Por qué no lo he ocultado de la vista de la luna? Si lo hubiera ocultado en una caverna, la luna no lo hubiera visto. [Wilde, ed. 1979: 34]

La atracción que ejerce la Luna, la Muerte, es irresistible para el joven sirio, para el niño gitano. No hay caverna donde ocultarse, no hay fragua que proteja de ella; sus pálidos rayos llegan hasta lo más oculto del ser. Es otro ejemplo de recreación espléndida en la buena literatura, la del escritor-abeja, que liba de las flores de las creaciones anteriores para formar la miel de su obra. Curiosamente no es el romance de García Lorca un final de trayecto, sino tan solo una estación más en esa línea estelar literaria, porque Alberti quedó deslumbrado por esa luz ardiente y fría de la luna lorquiana.

En «Alberti en *La primera dinastía del sueño*», analicé los lazos que unen el «madrigal dramático de Ardiente-y-fría», penúltimo poema de la sección segunda de *Marinero en tierra*, y el «Romance de la luna, luna»; decía allí: «es la idea esencial de la seducción que ejerce “Ardiente-y-fría” sobre el niño la que nos lleva a esa luna igualmente seductora del niño gitano. [...] La frialdad de “Ardiente-y-fría” es la de la Luna, el de su “blancor almidonado”» [Navarro Durán, 2004: 399-400]. Y ahora la reproduzco de nuevo porque los versos dicen más que cualquier comentario:



Ardiente-y-fría –clavel
herido del mediodía–,
desnuda, en la sastrería.

El niño, aprendiz de sastre,
¡cómo la deshojaría!

Ardiente-y-fría un corpiño
de ondas calientes y frías
quisiera para sus senos
–algas flotantes del mar
blanco y quieto del espejo–.

El niño, aprendiz de sastre,
le ofrece una begonía.

Ardiente-y-fría una falda
de lunas en agonía
quisiera para su cuerpo
–delfín moreno del mar
verde y quieto del espejo–.

El niño, aprendiz de sastre,
le ofrece una peonía.

Ardiente-y-fría una cofia
de luz hirviente y sombría
quisiera para su sueño.

El niño, aprendiz de sastre,
le da una manzana, muerto.
[Alberti, 1988: 113-114]

Alberti no tenía en mente el texto de Wilde, sino el de García Lorca. *Ardiente-y-fría* no baila, y el mediodía diluye la asociación con la luna, pero el oxímoron que le da nombre nos lleva a su figura, o más bien, a la luna que seduce al niño en el romance de García Lorca. Lo que permanece es la seducción irresistible del niño por esa figura inasible que es la Muerte. Pero, sin saberlo este niño, aprendiz de sastre, ni su creador, Rafael Alberti, en su origen estaba esa luna extraña que ilumina la gran terraza en el palacio de Herodes, de pies de plata, como si bailara, y que «como una muerta, avanza lentamente». Al



final de la tragedia, «una gran nube negra pasa ante la luna y la oculta completamente», luego se oye por última vez la voz de Salomé repitiendo su «He besado tu boca, Iokanaán, he besado tu boca», y de pronto un rayo de luna la ilumina. Sólo queda la sentencia de Herodes: «Matad a esa mujer», y «los soldados avanzan y aplastan bajo sus escudos a Salomé, hija de Herodías, princesa de Judea» [Wilde, ed. 1979: 83].

5. Final

Salomé se apoderó del primer plano de la historia para desear locamente al inalcanzable profeta, que había nacido para un destino inmenso. Lo había dicho en las páginas del Evangelio de san Juan, 3, 30: «Es preciso que Él crezca y yo mengüe». Pero esas palabras las oyó el Phanuel de Flaubert, no la apasionada Salomé de Wilde, que deseaba la boca y no escuchaba sus palabras. Quiso tocarla y para ello tuvo que privarle de la vida.

Salomé ya no era la persona interpuesta entre su madre Herodías y la cabeza que denunciaba transgresiones y anunciaba catástrofes, ya no era la juventud y la belleza utilizadas por la reina que sabía que había perdido el poder seductor que la había alzado hasta donde estaba. Salomé vivía por sí misma, era belleza viva deseando lo imposible. No se conformó con desearlo, quiso tocarlo, y lo intangible sólo se toca cuando ha desaparecido, cuando se ha muerto.

La desmesura de Salomé, como la de todo héroe trágico, la llevó a gustar esos labios de amargo sabor, y así se convirtió en la última presa de la luna, que estaba buscando muertos. La bellísima princesa de Judea bailó sobre la sangre para conseguir lo que quería, para ahondar en el misterio del amor, más profundo que el de la muerte. Desde entonces sus pies de plata, las blancas palomas, pisarán con su armonía irresistible muchas páginas de creadores



atraídos por su hermosura fatal. Federico García Lorca fue uno de ellos y dio vida a esa Luna, bailarina mortal, que va por el cielo con un niño de la mano.

Bibliografía citada

- ALBERTI, Rafael, *Obras completas, I, Poesía (1920-1938)*, L. García Montero (ed.), Madrid, Aguilar, 1988.
- AYALA, Francisco, *Cazador en el alba*, R. Navarro Durán (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, E. Asensio (ed.), Madrid, Castalia, 1971.
- DAVIS, Lisa E., «Oscar Wilde in Spain», *Comparative Literature*, 1973, vol. 25, 136-152.
- FLAUBERT, Gustave, *Trois contes*, Paris, Classiques Larousse, 1953.
- GARCÍA LORCA, Federico, «Romancero gitano», en *Prosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- _____, *Romancero gitano*, Mario Hernández (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Alberti en *La primera dinastía del sueño*», en G. Santonja (ed.), *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, 2004, II, 397-408.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “La cabeza del Bautista, una tradición teatral”, *Anuario de estudios filológicos*, 1981, vol. 4, 183-195.
- TUSQUETS, Esther, *Siete miradas en un mismo paisaje*, Barcelona, Lumen, 1981.
- WILDE, Oscar, *Salomé*, traducción de Pere Gimferrer, Barcelona, Lumen, [2ªed., 1979].



Siglos XX-XXI

20th-21st Centuries

XXe-XXIe Siècles

El teatro español bajo la mirada crítica de Emilia Pardo Bazán en «La vida contemporánea»

Alba Urban Baños
Universitat de Barcelona
alba_urban@hotmail.com

Palabras clave:

Emilia Pardo Bazán, crítica teatral, «La vida contemporánea», *La ilustración artística*

Key Words:

Emilia Pardo Bazán, theatrical criticism, «La vida contemporánea», *La ilustración artística*

Resumen:

Desde 1896 hasta 1916, Emilia Pardo Bazán colaboró periódicamente en el semanario barcelonés *La ilustración artística* con una sección fija titulada «La vida contemporánea». Este trabajo se centra en la crítica teatral que la autora vertía en estas crónicas. Asimismo, al final se recoge un índice temático de aquellas colaboraciones en las que trataba sobre cualquier aspecto relacionado con las artes escénicas.

Abstract:

From 1896 to 1916, Emilia Pardo Bazán collaborated regularly in the weekly from Barcelona *La ilustración artística* with a permanent column entitled «La vida contemporánea». This work focuses on the theatrical criticism that the author poured into these chronicles. Also, at the end, I give a thematic index of those collaborations in which it was about any aspect of the performing arts.

Emilia Pardo Bazán no sólo fue una gran novelista, autora de *Viaje de novios* (1881), *La Tribuna* (1883), *Los Pazos de Ulloa* (1889), *La sirena negra* (1906), etc.; sino que también abarcó el resto de disciplinas literarias, pues escribió poesía, cuento y teatro;¹ además de colaborar en gran número de publicaciones con artículos, crónicas de viajes, ensayos, relatos...; e incluso fundó y escribió todas las páginas de su propia revista, *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893), de carácter divulgativo.

De su labor periodística debemos destacar los artículos que escribió entre 1882 y 1883 en *La Época*, y que fueron recogidos bajo el nombre de *La cuestión palpitante* (1883), en los que expuso sus ideas estéticas sobre el Naturalismo. No obstante, nuestro interés radica en el teatro y, más concretamente, en cómo doña Emilia sentía y pensaba el arte dramático de su tiempo. Para ello, únicamente trataremos de la colaboración que llevó a cabo en el semanario barcelonés *La Ilustración Artística* (1882-1916), en el que escribió desde 1896 a 1916 una sección fija titulada «La vida contemporánea», cuya extensión solía ser de una página.



Emilia Pardo Bazán,
por Gustav Wertheimer,
París, 1887

Toda la crítica de Pardo Bazán se concibe, como afirma Marisa Sotelo [2002: 426], «sin perder de vista el modelo feijoniano de crítica vulgarizadora que más que a sentar doctrina aspira a remover ideas, a incitar a la discusión sobre temas de actualidad y a contribuir desde el ejercicio de la crítica al desarrollo cultural del país». Según la explicación de Sotelo, «La vida contemporánea» no es una excepción, pues, a través de sus páginas, doña Emilia trata diversos temas, todos

¹ Véase *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión, Actas del I Simposio, A Coruña, 2, 3 e 4 de xuño de 2004*, José Manuel González Hernán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (eds.), Casa Museo Emilia Pardo Bazán / Fundación Caixa Galicia, 2005. Para el teatro escrito por doña Emilia, véase concretamente la recopilación bibliográfica de Ribao Pereira, en esta misma publicación, págs. 113-134.

de actualidad y de carácter divulgativo –entre los que abundan los dedicados a cuestiones culturales.

De los artículos referentes al teatro, Pardo Bazán nos proporciona, en la mayoría de ocasiones, su opinión sobre la puesta en escena de la obra, donde muestra un especial interés en el trabajo actoral. Este tipo de crítica desde su visión de espectadora, y no como lectora, es del todo razonable dado el carácter divulgativo de «La vida contemporánea», puesto que para los lectores de la publicación les resultaría mucho más atractivo, y sobre todo más cercano, un comentario sobre la última representación del Teatro de la Comedia, a la que probablemente asistieron, que no una crítica erudita y basada únicamente en el texto.²

En estas crónicas no solo encontramos las ideas y gustos estéticos de Pardo Bazán, sino que, además, a través de ellas nos acercamos a su época, pues nos informa de los estrenos, de la situación de los teatros, de las polémicas –como la generada a causa de los sombreros o la surgida a raíz del cambio de horario de las funciones–³, de las compañías y actores extranjeros que llegaban a Madrid...

Testimonio de la renovación teatral de entre siglos

A través de las páginas de «La vida contemporánea», doña Emilia da cuenta del arte dramático español de su tiempo. No olvidemos que esta fue, precisamente, una época que se caracterizó por experimentar importantes cambios teatrales.

² Para una visión de conjunto sobre la crítica teatral de Pardo Bazán, véase el artículo de Ángeles Quesada, «Una espectadora de teatro llamada Emilia Pardo Bazán», en el que se analizan las opiniones que al respecto publicó en *La Ilustración Artística* y en *La Nación* de Buenos Aires. A diferencia del trabajo de Quesada, nuestra intención es abordar exclusiva y pormenorizadamente la crítica teatral que se halla entre las páginas del semanario barcelonés.

³ Pardo Bazán, Emilia, «La vida contemporánea» en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 1903, núm. 1115, p. 314. También 1903, núm. 1145, p. 794 y 1147, p. 826. En las próximas citas o referencias a «La vida contemporánea», únicamente se indicará en el texto el año, número y página de la publicación.



A finales del siglo XIX y principios del XX triunfaba en España el drama de Echegaray de corte romántico. Un tipo de teatro que no poseía ningún fin elevado ni sentido universal, cuyo único propósito era el de divertir a un público que, por norma general, acogía con aplausos estas creaciones insustanciales. Otros dramaturgos continuaron con este tipo de teatro, es el caso Josep Feliu i Codina, con un teatro de corte costumbrista.

El gusto teatral de doña Emilia evoluciona con los tiempos, ya que a finales de siglo acepta y elogia algunas de estas composiciones neorrománticas, sobre todo por su ambientación regionalista realista, como *La Dolores* de Feliu i Codina [1896, núm. 746: 274 y 1897, núm. 805: 354].

De Bretón de los Herreros admira «la abundancia de la vena poética, lo



Bretón de los
Herreros

castizo y rico de la forma» de sus creaciones, su imaginación, su carácter prosista y su habilidad musical, aunque considera que sus obras estaban desfasadas [1897, núm. 785: 785]. Algo parecido le ocurre con *El*

tanto por ciento de Adelardo López de Ayala – obra que fue a ver al Teatro de la Comedia–, pues también la

cree pasada de moda, a pesar de valorar a su autor como «jefe de una escuela que pretendía conciliar el espíritu romántico y la perfección y mesura de un clasicismo en cierto modo realista», además de «gran moralista, satírico, profundo y admirable disector del alma humana». [1897, núm. 793: 162]

En «La vida contemporánea» del 30 de octubre de 1899, doña Emilia comenta el viaje que realizó a Barcelona para la inauguración del teatro Romea, en el que se representó *Batallas de Reinas* de Frederic Soler Hubert, más conocido por su pseudónimo de Serafí Pitarra. La opinión de la escritora sobre esta pieza es del todo negativa, pues le pareció arcaica, se queja



Serafí
Pitarra

de la aparición de motivos románticos, de la interpretación ampulosa de los actores y del vestuario que, según Pardo Bazán, se caracterizó por no poder



enmarcarse en ninguna época concreta de la Edad Media [1899, núm. 931: 698].

Así pues, vemos como los juicios negativos que vierte doña Emilia hacia las obras románticas van endureciéndose con el paso del tiempo, consecuencia directa de los cambios en los gustos, las modas y, especialmente, de la introducción de nuevas propuestas dramáticas. Su rechazo hacia los melodramas románticos será absoluto a principio de siglo. Es muy significativa al respecto la severa crítica que le dedica a Echegaray el 25 de septiembre de 1916 [núm. 1816: 666], en la que cita la siguiente descripción que del dramaturgo realiza Manuel de la Revilla, que la cree «exacta»:

Conjunto extraño de facultades y aptitudes al parecer contradictorias; enigma viviente que a los uno semeja desbordado ingenio, a los otros helado calculador, a muchos reflexivo y laborioso talento, a no pocos ingenio luminoso y profundo, a todos personalidad excepcional y peregrina; especie de síntesis hegeliana en que se unen todas las contradicciones y se suman todas las antinomias; ecuación de inconexos términos, cuya incógnita, después de despejada se llama *genio*, cuando lógicamente debiera apellidarse *monstruo*, el Sr. Echegaray es una de las figuras más originales y notables que registra nuestra historia literaria en el presente siglo. [Revilla, 1877: 487]⁴



José Echegaray, Ministro de Hacienda (1872-1873), fue quien dotó al Banco de España de carácter de banco nacional.

Además, califica las piezas de Echegaray de aisladas, difíciles de clasificar, como algo que permanece fuera de su época. Y señala que, a pesar de la mala acogida de muchas de sus obras, Echegaray hizo carrera gracias a la política y la ciencia; recibió honores, galardones, cargos oficiales..., y su cara se

⁴ Puede realizarse la consulta en línea de este artículo en: <http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/0110487.htm>

colocó en un billete de Banco. Toda una serie de inmerecidos reconocimientos que, sumados a sus malas creaciones, llevaron a la «nueva generación» –es decir, la llamada «generación del 98»– a arremeter en su contra y a calificar de injusto el trato que recibió; hecho que, como apunta doña Emilia, sucedió cuando Echegaray comenzaba a ser olvidado y sus dramas no se representaban, situación que la escritora ilustra al poner como ejemplo el caso de que María Guerrero y Fernando Mendoza no quisieran llevar las obras de Echegaray a los escenarios porque, según ellos mismos afirmaban, el público no las quería.



Joaquín Dicenta

Junto a este teatro panfletario, aparece con Joaquín Dicenta un teatro de mayor calidad, calificado de drama social, aunque en sus obras aun predominaban elementos echegarayescos y un halo moralista que imperaba sobre el social. Sobre una de sus piezas, *Juan José*, que suscitó una gran polémica entre el público, doña Emilia dirá que fue aplaudida, comentada y prohibida, y que Dicenta, incluso, llegó a ser igualado con Satanás y la obra considerada un manifiesto socialista.⁵ No obstante, nuestra autora cree que estas afirmaciones fueron meras exageraciones concebidas por personas que nada sabían de literatura socialista, ya que en *Juan José*, a pesar de que su ambiente correspondería al mundo



Benito Pérez Galdós

⁵«Estrenado el 29 de octubre de 1895, en el teatro de la Comedia de Madrid, e inspirado en un suceso del que el autor y su amigo, el periodista Ricardo Fuente, tuvieron noticia en 1885. Dicho suceso fue materia nutricia, en primer lugar, de una crónica periodística y, ulteriormente, de un cuento incluido en el libro *Spoliarium* (1888)» Su estreno «fue un enorme éxito, resaltado tanto por la prensa conservadora como progresista [...] Sin embargo, muy pronto había de suscitarse una ardua polémica, promovida desde las páginas del periódico carlista *El Correo Español*, de la que no se ausentaron diversos jerarcas eclesiásticos, para quienes la obra no pasaba de ser un ultraje inmoral. Y es que algunos –un joven Unamuno entre ellos– vieron en *Juan José* un reflejo del ideario socialista; otros, por el contrario, y tras el brillo inicial, fueron cribando el grano de la paja y, aun reconociendo en Dicenta a un buen actor dramático, expresaron el escaso peso social –y menos aún “socialista”– de la pieza». Huerta, Peral y Urzáiz, 2005: 385.

sombrío de los obreros, sus personajes poseían «rasgos de buen humor, cierta conformidad estoica en medio de la miseria». [1896, núm. 778: 786]

Por otra parte, al mismo tiempo que se daba este panorama teatral mediocre, apareció en 1892 la primera obra dramática de Galdós, *Realidad*, adaptación de su novela homónima. Con ella se inició la carrera dramática del autor, que aportaría nuevos temas a la estancada escena nacional y proporcionaría obras con situaciones más complejas, con un reflejo más profundo de la realidad. Sin embargo, Galdós no supo acompañar a sus dramas de una buena estructura teatral, pues los escribía utilizando en ellos la misma técnica que empleaba en sus novelas. Aun así, su teatro naturalista representó un pequeño paso hacia la renovación dramática que tanto necesitaba España.

A través de las páginas de «La vida contemporánea», Pardo Bazán nos ofrece en diversas ocasiones su parecer acerca de Benito Pérez Galdós. Nos habla de la obra *Sor Simona* [1916, núm. 1776: 26], de la que destaca el personaje protagonista por estar configurado entre la iluminación y el misticismo, y por compartir características con las heroínas de las novelas rusas dada su humanidad y espíritu de sacrificio. Además, también señala que la obra, en conjunto, se caracterizaba por su español neto y por estar concebida desde un profundo sentimiento patriótico. Sin embargo, también comenta que no fue bien acogida por el público, que se quejaba de todo: calificaban el asunto de antiguo, el argumento de inverosímil y los personajes de estar mal configurados. Esto, según Pardo Bazán, se debía a que los espectadores únicamente aceptaban las comedias absurdas, alegres y cargadas de chistes, cuando para su gusto *Sor Simona* tenía más humor sin que en ella hubiera forzados trucos, ni ocurrencias. Y es que la escritora gallega rechaza sistemáticamente las obras que contienen chistes fáciles, constreñidos en el texto, así como golpes efectistas, pues defendía la naturalidad en todo tipo de piezas.⁶

⁶ Sobre este último aspecto, encontramos dos artículos en «La vida contemporánea». El primero es el que corresponde al 12 de marzo de 1906 [núm. 1263: 170], en el que Emilia



Doña Emilia también manifiesta su predilección por las obras con un argumento realista-naturalista de impronta regeneracionista, como *Marianela*, adaptación de los hermanos Quintero de la novela galdosiana.⁷ Ocasión que aprovecha para apuntar cómo en la mayoría de las novelas del autor canario se esconde un drama o una comedia:

¿No hay elementos dramáticos en *La desheredada*, por ejemplo? ¿No lo hay, y bien emocionantes, en *El Doctor Centeno*? ¿No hay una comedia trágica en *Miau*? En los *Episodios*, ¿no existen cuadros y tipos para llevar a la escena un aspecto de nuestra historia, jamás explotado, o punto menos, por nuestros dramaturgos? [1916, núm. 1819: 714]

Más tarde volverá a escribir sobre *Marianela*, pero esta vez su crítica se centrará en la configuración de la protagonista, a la que compara con la Mignon de Goethe y con la Graziella de Lamartine, ya que, como estas, la única función de Nela en la vida era «sentir, amar, morir». De su naturalidad dice:

Marianela es un tipo natural y un tipo soñado, sin que ninguna de las dos condiciones falte. Su amor es natural, naturales sus celos, natural su ilusión, natural su replegarse, como fierecilla herida, y ocultarse en la cueva, y querer refugiarse por fin en la muerte. [1916, núm 1821: 746]

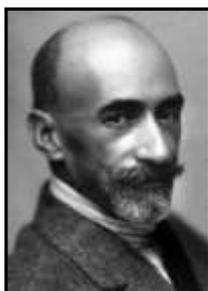
El sentimiento e intención regeneracionista, que muchos autores utilizaban en sus composiciones dramáticas para dejar patente el malestar y la crisis española finisecular, es otra cuestión ligada a la evolución teatral. Esta actitud también la observamos en el trasfondo de diversos comentarios

Pardo Bazán realiza una breve reflexión sobre lo transitorio que resulta la comicidad en el teatro. Afirma que esto no sólo ocurre con obras antiguas, sino que las representaciones que resultaron de lo más cómicas veinte años atrás ya no divierten. Y se pregunta: «¿Quién ha cambiado? ¿El autor? ¿Vosotros? ¿El tiempo? Todo, todo...». Diez años más tarde, volverá a tratar el asunto al observar que los escenarios madrileños se van llenando de obras cómicas. Este hecho provocó las ansias de los autores por crear escenas humorísticas abusando de –en palabras de la escritora– «los retruécanos, juegos y pulverizaciones de palabras, chisporroteos de frases, coincidencias de nombres y otros recursos parecidos, que (¡vaya por Dios!) son muy del gusto del público». [1916, núm. 1788: 318]

⁷ Como curiosidad, puede consultarse el artículo que se publicó en el diario ABC (Madrid, 19 de octubre de 1916), sobre el estreno de la obra, en la siguiente dirección electrónica: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1916/10/19/016.html>



de doña Emilia, aunque, de forma más explícita aparece en el artículo dedicado a *El crimen de todos* de Oliver Crespo, [1916, núm. 1821: 746], donde elogia al escritor, considerándolo uno de los mejores dramaturgos españoles. De sus obras dice que son castizas, sin influencias del teatro extranjero, y diferentes de las del resto de costumbristas nacionales por poseer una clara intención reformista no encubierta, hecho que se aprecia especialmente en sus últimas creaciones, en las que incorpora la denuncia y la sátira de defectos nacionales como «la divinización de la lotería, y el flamenquismo, chulismo y matonismo».



Benavente

Otro cambio importante en el panorama dramático de entre siglos provino del influjo modernista, con un teatro que nació en oposición al realismo burgués, llamado «teatro de ensueño». Su intención era presentar ante el espectador un mundo subjetivo, de trascendencia de lo cotidiano, para así acercarlo a la realidad. Jacinto Benavente fue uno de los primeros dramaturgos que experimentaron con este tipo de teatro –*Teatro fantástico* (1892)⁸, muy influenciado por Maeterlinck. Pero, a pesar de estas primeras tentativas de realizar un teatro modernista, Benavente sobre todo se caracterizó por componer piezas de un marcado carácter tradicionalista que, si bien en una primera etapa poseían una clara intención crítica contra las clases privilegiadas, pronto se acomodaron a las exigencias de la burguesía. Doña Emilia, en el artículo de 23 de febrero de 1914 [núm. 1678: 142], comenta la acogida que tuvo *La malquerida* en el Teatro de la

⁸ Benavente fue el iniciador de una discusión teórica acerca de esta nueva concepción dramática con un artículo que publicó en el *Heraldo de Madrid*, el 13 de junio de 1907, titulado «El teatro de los poetas», recogido en su libro *El teatro del pueblo*; Madrid: Librería de Fernando Fe, 1909, pp. 107-111: «Por su cultura, por su dominio de la técnica, por la variedad de estilos, quizá no hubo nunca en España tal número de excelentes poetas como ahora. Entre ellos los hay que triunfarán en el teatro con la sola magia de su poesía. Sí; los poetas modernos de España nos deben un Teatro. [...] ¡Poetas de España, yo, que daría todas mis obras por un solo soneto de los vuestros, os lo digo con toda la verdad de mi amor a la poesía: venid al Teatro! Os necesitamos para despertar la imaginación del público, tan cerrada, tan dormida, que ya hasta la misma realidad le parece falsa si no es tan insignificante como lo es la vida, para el que sólo lleva en los ojos una lente de máquina fotográfica sin un alma dentro» Extraído de Rubio, 1998: 102-103.

Princesa. De este drama rural nos dice que en él «no hay tesis, hay vida», dada la veracidad e intensidad psicológica que transmite.



Marquina

El «teatro poético» dio lugar a diversas modalidades dramáticas. De entre ellas destaca la de Eduardo Marquina, con unas piezas carentes de los aspectos simbolistas del «teatro de ensueño» y con las que se retornaba a las formas más tradicionales y al verso. De esta forma, sus obras se convirtieron en las más representativas del «modernismo castizo», un teatro que rechazaba los argumentos basados en la actualidad y que estaba concebido desde un profundo sentimiento patriótico.⁹

Sobre Marquina, tan solo encontramos un artículo en «La vida contemporánea» [1915, núm. 1726: 78]. En él, Pardo Bazán comenta el fracaso de *Una mujer* y denuncia, con cierta indignación, el éxito de vodeviles carentes de calidad mientras que a las obras serias se las despreciaba con el argumento de que no introducían nada nuevo, como ocurrió en este caso. El drama de Marquina, asegura doña Emilia, no supuso ninguna novedad, pero fue delicado en su argumento, aunque reconoce que poseía escenas algo extensas –problema que la escritora simplemente solucionaría con acortarlas–. Por lo demás, afirma que «es una obra bien sentida, bien hablada, con escenas [...] delicadas».

Respecto a las innovaciones en la producción teatral, surgieron gran número de proyectos alternativos, cuyas intenciones eran las de regenerar

⁹ «¿Tiempos? ¿Edades? ¿Épocas?... ¿Qué valor tienen todas estas falsas y artificiales clasificaciones frente a la perenne continuidad del espíritu de un Pueblo, de una raza? Y hay que decirlo definitivamente: o el Pueblo, la Raza, constituyen el personaje descomunal y constante de todo nuestro teatro, o no tenemos el derecho de convocar para tales trivialidades a la multitud. [...] ¿Modo de hacer entrar a la actualidad en las escenas? Repasad a Ibsen. Y no me habléis de símbolos, imbéciles. Toda la despreciable maquinaria apoloalque fabricáis en vuestras hediondas cuadras industriales, no sumaría dos adarmes de espíritu en la obra del grande hombre. Grande ¿sabéis por qué? Repasadla os digo; porque en cada una de sus obras, del modo maravilloso y pleno que pedimos, lo de menos está en la actualidad; la sagrada virtud emocional arranca de lo pasado y de lo futuro» Marquina, Eduardo, «Sobre el teatro popular», en *Teatralia*, 15 de septiembre de 1908, núm. 1, 4-7. Extraído de Rubio, 1998: 104- 106.

artísticamente la escena española, influidos, sin duda, por el *Théâtre Libre* de André Antoine (1887). De entre ellos cabe destacar el *Teatre Íntim* (1898) de Adrià Gual, en Barcelona, y el *Teatro Artístico* (1899) de Benavente, en Madrid. Este último se proponía crear un teatro en el que la literatura y el espectáculo no representasen elementos disociados,¹⁰ y en el que se representarían obras del gusto de la compañía y no del gran público.¹¹

Sobre esta cuestión hallamos el artículo del 31 de agosto de 1896 [núm. 766: 594], en el que Pardo Bazán nos habla de la polémica suscitada por el denominado «Teatro Libre», la cual fue promovida por el diario *El Imparcial*. Nuestra autora se manifiesta en contra del «Teatro Libre»,



Josep Yxart

aunque también afirma no estar de acuerdo con la «consagración del *statu quo*». Sostiene que los empresarios hacen lo que pueden, pues, a pesar de guiarse por los gustos del público, intentan aportar variedad a la escena española llevando a las tablas tanto obras de autores ilustres, aunque sepan de antemano que no van a agradar, como dramas de jóvenes principiantes o éxitos extranjeros.

Doña Emilia cree que no es necesaria la hipótesis de un «Teatro Libre», ya que la novedad que pretendía introducirse con él ya se encontraba en las páginas de *El arte escénico* de Josep Yxart, cuando este se refería a la creación de «panaceas teatrales» como consecuencia directa de un teatro en decadencia, heredero de Lope y Calderón. Explica que esta

¹⁰ Véase el artículo de Benavente «Teatro artístico», en *Vida Nueva*, núm. 31, 8 de enero de 1898. En él se dice: «¿Qué muchas obras sin arte y sin literatura y qué muchos escritores incapaces de escribir un articulillo de periódico tolerable, triunfan en el teatro? Ciertamente. ¿Pero quién puede citar una sola obra teatral que por artística y literaria haya fracasado? Ninguno. Entiéndase verdadera obra de arte, porque a lo mejor salimos con que la obra tal, rechazada por el público, carecía de condiciones teatrales, aunque era un primor en la forma, y ya sabemos a que atenarnos en España respecto a los primores de forma: muchos primores y la gramática no parece.» Rubio Jiménez, 1998: 213.

¹¹ «Nuestro teatro libre no será un alarde de vanidad, no será una especie de proclama. No representaremos para el gran público; representaremos para nosotros. No daremos gusto al público; representaremos para nosotros.» MARTÍNEZ RUIZ, José, «En casa de Benavente» en *La Campaña*, 12 de febrero de 1898. Rubio Jiménez, 1998: 37.

concepción teatral se vio afectada por el teatro de ideas, «por creer que en él se reuniría un auditorio capaz de entender y saborear las filosofías de los *Espectros* [de Ibsen] o las revelaciones sociales de *Los Tejedores* [de Hauptmann]». Por último, Pardo Bazán termina el artículo comentando que, a pesar de las nuevas corrientes dramáticas, todo seguiría igual y confía en que «el público llegue a aceptar [...] aquellas condiciones lógicas de la dramática contemporánea, hoy rechazadas o acogidas fríamente».

Trabajo actoral

Otro síntoma de la renovación teatral que se estaba gestando en aquella época es la importancia y valoración que adquiere el trabajo actoral, hecho que doña Emilia también refleja en sus crónicas. En ellas no sólo se comenta la labor interpretativa de ciertos actores, sino que, además, habla de sus características físicas y en algunos casos, como el de Sara Bernhardt, se nos refieren sus lujos y excentricidades.¹²



Sara Bernhardt

Un artículo muy representativo del reconocimiento que los actores iban adquiriendo es el correspondiente al 8 de febrero de 1897 [núm. 789: 98], donde Pardo Bazán nos informa que Sara Bernhardt fue condecorada con la Legión de Honor francesa, hecho que califica de «desagravio de una de esas atrocidades sociales, cometida en 1730 en la persona de la ilustre

¹² En el artículo publicado el 8 de marzo de 1915 [núm. 1732: 174], Emilia Pardo Bazán se hace eco de la noticia de la mutilación que la actriz sufrió de una de sus piernas, hecho que lamenta profundamente. En esta crónica también explica la excéntrica personalidad de Bernhardt, de la que se decía que dormía en un ataúd y que llevaba consigo un león suelto. Y recuerda cómo vio a Bernhardt arreglarse para *Teodora*, en cuya ocasión le trajeron a su camerino una bandeja repleta de sortijas, con la única finalidad, según doña Emilia, de alardear de dicha colección. Esta misma anécdota también aparece en el artículo del 27 de noviembre de 1899, aunque en lugar de estarse la actriz vistiéndose para *Teodora*, lo hacía para *La dama de las camelias*. Seguramente, este cambio se deba a un fallo en la memoria de doña Emilia, pues habían transcurrido más de quince años entre uno y otro artículo y, sin duda, por inmediatez temporal, la obra para la que Bernhardt se vestía era *La dama de las camelias*.

comediante Adriana Lecouvreur». Explica que Lecouvreur (1692-1730) no obtuvo el merecido reconocimiento y que, por fin, el gobierno francés había reparado el daño al demostrar, con dicha condecoración, agrado y respeto hacia el trabajo de los actores y actrices.

Sobre Bernhardt, en el artículo del 24 de septiembre de 1900 [núm. 978: 618], explica que, a pesar de su avanzada edad, la actriz proseguía interpretando los papeles más difíciles, como el del joven muchacho del *Aiglon* de Rostand, en el que estuvo magnífica, incomparable con otras actrices; aunque también comenta que la actriz tenía que luchar consigo misma para lograr el efecto deseado sobre las tablas, pues su natural interpretativo era exagerado y su declamación demasiado enfática.



Bernhardt en *Teodora*

Como acabamos de ver, doña Emilia prefiere las interpretaciones naturales, sin gestos exagerados, amaneramientos, ni declamaciones altisonantes. Muy significativo al respecto es el artículo del 27 de noviembre de 1899 [núm. 935: 762], en el que recoge la polémica que circulaba sobre cómo se debía llevar a la escena el *Don Juan Tenorio*: «si empleando la canturía propia de los tiempos melencólicos, o con la naturalidad y realismo del teatro de hoy». Para la escritora gallega no existe un paradigma interpretativo, ya que cada actor recrea el personaje a su manera, ofreciéndose, así, diferentes versiones y pudiendo ser todas ellas válidas; no obstante, confiesa que prefiere la forma natural de interpretar, con una dicción correcta, sin cantarela y gritos:

Ahí están, por ejemplo, en el *Tenorio*, las nunca bien ponderadas y archiconocidas décimas del sofá. ¿Comprende nadie, ni cabe en la cabeza humana, que en una noche de luna, entrando por la ventana la fragancia de los azahares, reunidos don Juan y doña Inés se pongan a gritar? ¿No es más lógico que aquello que van a decirse se lo digan a media voz, como un susurro dulcísimo? La eficacia de las frases de don Juan ¿no ganará mucho

con el misterio y le reprimida vehemencia? ¿Se concibe un seductor a berridos?

En cuanto a los actores extranjeros, observamos que doña Emilia diferencia el modo de representar de los franceses del de los italianos. A los primeros los considera faltos de naturalidad; mientras que los segundos encarnan todo lo contrario, al caracterizarse por su cuidado trabajo, contención interpretativa y por la expresividad de sus gestos y silencios.



Le Bargy en su estreno cinematográfico en *El asesinato del duque de Guisa* en 1908. (Postal)

Por ejemplo, de Charles Le Bargy nos habla en la crónica del 27 de mayo de 1912 [núm. 1587: 350], en la que comenta que no le gustó su trabajo, cosa que le ocurre con todos los actores franceses, «afectados y monótonos en la dicción». A continuación nos proporciona su parecer acerca del papel del francés en la obra que le dio fama: *Cyrano de Bergerac*, actuación que encontró inferior a la realizada por el español Fernando Díaz de Mendoza: «El Cyrano de Le Bargy es un bufón; el de Fernando, un caballero humorista». Y asegura que la obra de Rostand adquiere más fuerza, «algo de noble fanfarronada», en castellano, mientras que en francés se aproxima a una «comedia de figurón».

En oposición a esta crítica negativa, encontramos la que dedica al actor italiano Ermete Novelli en 1896 [núm. 750: 338]. De él dice que no es el típico galán, sino un característico (un actor de carácter). Su talento procedía de introducir «una nota cómica a la alta tensión de la tragedia», como lo hizo en el papel de Luis XI «con su mano retorcida y su labio colgante, haciendo garatusas a las labradoras», de Shylock «ceceando, sobándose la barba, arrastrando las chanclas, sucio y mugriento» o de Petruccio «baladrón y rufianesco, vestido de mamarracho y canturreando» y al representar el *Avaro* de Molière, donde «alcanzó la perfección suma».



Este talento de Novelli es calificado por doña Emilia de «humano y realista». Además, nos proporciona su descripción física: de su cara dice que es «blanda, dúctil, movable, de flexibilidad extraordinaria, y unos ojos parleros de sorprendente expresión», por lo que con su sola presencia llenaba el escenario; sus manos «largas, finas y elocuentes», que se corresponden en expresividad con su rostro, ya que, en ocasiones, «representan tanto o más».

A continuación, doña Emilia se adentra en el comentario de los dos repertorios de Novelli: uno para un público numeroso que acudía al teatro por pasar el tiempo, el otro destinado a una clase de espectadores sedientos de arte. Para los primeros, Novelli interpretaba un repertorio de «obrillas de mala muerte, desatinadas, anticuadas»; mientras que a los verdaderos amantes del teatro les ofrecía *Hamlet*, *Otelo* y *El mercader de Venecia*. Doña Emilia acaba el artículo admitiendo la insatisfacción que le producía Novelli por sentir quedarse «a media miel» con su repertorio, del que dice:

Es el modo de representar de Novelli algo equivalente a la salsa con que un buen cocinero sabe dar a todos los manjares igual grato sabor. No obstante, preferiríamos que la rica salsa cubriese siempre manjares escogidos, sanos, nutritivos...

También es interesante al respecto el artículo del 27 de mayo de 1912, en el que, tras hacer referencia a la actriz Lidia Borelli en su papel protagonista en *Salomé* de Oscar Wilde, Pardo Bazán describe las cualidades que debía poseer una gran trágica, enumerando, para ello, las actitudes y gestos que no necesitaban o no debían adoptar las actrices sobre el escenario: «Una trágica no necesita gritar, ni llorar, ni hacer grandes molinetes y aspavientos con los brazos»; ya que, según su parecer, la grandeza de la actriz se observa en los gestos más sencillos y de mayor constricción dramática: «en el papel de Salomé, los momentos que mayor escalofrío causan, son aquellos en que permanece silenciosa, crispada, agazapada como pantera joven, que se recoge para saltar y morder...»



Una nueva referencia a la obra de Wilde la encontraremos cuando nos hable de Margarita Xirgu, [1914, núm. 1692: 366]. En esta ocasión, doña Emilia primero denunciará las comparaciones que se solían hacer de esta actriz con otras, como Tina di Lorenzo, Borelli, Mariani, Guerrero..., pues, según su opinión, «no se debe juzgar así por relación, sino por lo contrario, individualmente», y dirá que cada actor entiende e interpreta a su



Xirgu en *Salomé*

manera el personaje, mientras que el espectador debe mostrarse receptivo y comprensivo ante su propuesta. No obstante, más adelante ella misma se contradirá al comparar la actuación de la actriz catalana en *Salomé* con la realizada por Lidia Borelli y asegurar que la Xirgu bien podía competir con la italiana.

Según Pardo Bazán, su trabajo fue excelente tanto por el vestuario como por los gestos, expresiones y declamación. El único defecto que encuentra en la actriz es el marcado acento catalán, que le obligaba a pronunciar lentamente; aun así le vaticina un futuro prometedor. Respecto a su físico, afirma que «sin ser una belleza» poseía ciertas características idóneas para una actriz: un cuerpo esbelto y elegante, una figura joven, «su cabeza está bien inserta sobre el cuello y los hombros, y su cintura parece libre de corsé, aunque lo lleve», lo que le proporcionó cierta credibilidad como Salomé.



Calvo en
*Don Álvaro o la
fuerza del sino*

A los actores españoles, Pardo Bazán suele elogiarlos por sus dotes interpretativas, aunque también sabe reconocer y criticar ciertos defectos, como acabamos de ver respecto al acento de Xirgu, o la desigualdad de las representaciones de Antonio Vico, cuya actitud compara con la del actor Rafael Calvo en el artículo correspondiente al 26 de junio de 1911[núm. 1539: 414].



Vico como *Hamlet*

De Calvo dice que «representaba con igual fe para una media docena de personas, que para una sala llena y vibrante», con gestos que resultaban incluso mecánicos, trabajando siempre con pasión y vehemencia;¹³ muy al contrario que Antonio Vico, quien podía deslumbrar a los espectadores con un magnífico trabajo, como no esforzarse lo más mínimo. Según doña Emilia, «inflúan sobre sus nervios multitud de circunstancias»: el número de asistentes, la simpatía que el público profesaba a la obra, la manera en que el autor le saludaba...

«*Mise en scène*»

Sin duda, Pardo Bazán aboga por el mayor realismo en decorados y vestuario, indispensable para crear una completa ilusión dramática entre el público, de forma que le ayudara a adentrarse en el argumento del drama. Esto lo observamos en el artículo del 13 de abril de 1896 [núm. 746: 274], en el que realiza una breve referencia a un elemento nuevo que se iba incorporando a algunas piezas teatrales: el regionalismo, del que nos dice que ya aparecía en obras románticas, como en las escenas andaluzas de *Don*

¹³ Igual que doña Emilia, el crítico catalán Josep Yxart también se deshace en halagos cuando se refiere a Calvo: «*de temperamento arrebatado y entusiasta, todo fuego, nutrido en el ideal caballeresco del teatro antiguo*». Yxart, 1987: 76.

Álvaro o la fuerza del sino, pero toma de ejemplo las más actuales de Josep Feliu i Codina: *La Dolores*, *Miel de la Alcarria* y *María del Carmen*, y se centra en esta última al elogiar el acierto del decorado: «Aquella campiña inundada de sol, abrasada, clara, refulgente» y del vestuario: «aquellos trajes de las mujeres y de algunos de los hombres, trajes completamente orientales, de colores ardientes, de blancuras deslumbradoras», elementos regionalistas que, en su opinión, ayudaban a reforzar el argumento y a dotar de «verosimilitud *climatológica*» a la obra.

Quizá, el artículo más representativo sobre la puesta en escena sea el del 20 de marzo de 1899 [núm. 899: 186]. En él doña Emilia comienza explicando el éxito del *Cyrano*, que atrajo al público no sólo por su argumento, sino también por sus «decoraciones bonitas, lindos trajes bien adaptados a la época, animación y variedad de las escenas, gracias, petulancia y sentimentalismo del verso...». Elementos que, según Pardo Bazán, no poseían los dramas en verso realizados en España, a los que compara con un típico cocido castellano por servirse solo, sin adornos. Como ejemplo, nos habla de la representación de *El trovador*¹⁴ sin decorados, sólo con los protagonistas vestidos con unos ropajes intemporales «que así puede ser del siglo XV como del XVIII». Todo ello obligaba al espectador a imaginarse el ambiente únicamente a través de los versos, siendo más difícil que se adentrara en la ilusión dramática. Así es que doña Emilia se reafirma en la necesidad de enriquecer la puesta en escena de muchas obras, con lo que estas conseguirían fama y público, nos dice. Para la escritora, este sería el caso de *El trovador*, *Los amantes de Teruel* y *Traidor, inconfeso y mártir*, de las que se podría aprovechar mucho más sus posibilidades, como se hacía en *Don Álvaro o la fuerza del sino* y en *Don Juan Tenorio*, piezas que seguían gustando.

Por otra parte, a inicios del siglo XX, a partir de la labor de Emilio Mario al frente del Teatro de la Comedia, los diferentes directores

¹⁴ Drama romántico de Antonio García Gutiérrez, escrito en 1836. En él se inspiró Verdi para su ópera *Il trovatore*.



comienzan a prestarle una mayor atención al decorado y vestuario de sus montajes. De ahí que, como bien ha observado Ángeles Quesada [2008: 166], la crítica de doña Emilia hacia la pobreza de las puestas en escena desaparezca para, en su lugar, denunciar la falta de rigurosidad de estas y, en



Retrato de
Tina di Lorenzo en una
cajetilla de cigarrillos

algunos casos, manifestar justo lo contrario: lo excesivo de decorados y vestidos, que recibían más atención y eran considerados más importantes que el propio texto. Un ejemplo lo encontramos en el artículo del 6 de mayo de 1907 [núm. 1323: 298], en el que doña Emilia comienza exponiendo su duda ante las suntuosas decoraciones y trajes de las actrices como «un elemento de arte tan poderoso y decisivo como se cree», ya que presenció cómo la última obra de Tina di Lorenzo en el Ateneo de Madrid resultó ser un gran éxito, a pesar de la

carencia de decorados y la presencia de la actriz vestida con un saco de lana y despeinada. Además, manifiesta su desagrado hacia los grandes cambios que había experimentado el teatro al pasar de darse una representación en un escenario vacío a convertirse el decorado en el máximo elemento generador de aplausos.

El público

Muy relacionadas con el tema de la puesta en escena son las críticas que vierte Pardo Bazán contra los gustos del público. Son muchas las ocasiones que aprovecha para manifestar su desacuerdo con la masa de espectadores, que no saben valorar el realismo de los espectáculos, como ocurre en el citado artículo del 23 de febrero de 1914, en el que comenta que el público del Teatro de la Princesa no acabó de asimilar el realismo de *La malquerida* de Benavente, ya que a la mayoría les resultó molesto el ambiente popular de la obra, el lenguaje rudo y la falta de un rico y hermoso



vestuario, lo que para doña Emilia fue todo un acierto por estar acorde con los personajes de baja condición social que aparecían en escena.

Por norma general, al referirse a los espectadores, la escritora gallega siempre expresa su deseo porque se produzca un cambio en las mentes cerradas del público, que no aceptaba la introducción de novedades en el teatro, ni acababa de comprender a los clásicos, tal y como explica en la crónica del 3 de abril de 1899 [núm. 901: 218], dedicada al estreno de *Cuento de amor*, adaptación de Benavente de *Twelfth Night or Wat You Will* de Shakespeare. En ella comenta que la obra le gustó, pero no al resto de espectadores, los cuales, a la salida del teatro, se quejaban de la inverosimilitud de la obra, de la falta de argumento, de no entenderla... Y es que, para doña Emilia, este era un público sin preparación, para el que «es inútil representar una ficción cultísima y delicada».

Además, nos dice que el público de Madrid no valoraba los dramas históricos por desconocer la Historia. Sobre este último aspecto, en el artículo del 10 de enero de 1916 [núm. 1776: 26], manifiesta su anhelo de crear un «Teatro histórico español», con el fin de ilustrar a los espectadores sobre la historia nacional a través de montajes con grandes decorados y vestuarios capaces de reproducir fielmente las épocas pasadas. En esta misma crónica, doña Emilia trata del estreno de *Aníbal*, drama histórico de Federico Oliver Crespo, basado en la figura del famoso caudillo africano. De su acogida comenta que, aunque el teatro Español «hizo sacrificios, y la presentación fue bastante lujosa», a los espectadores no les entusiasmó por su carácter histórico, pues desconocían los lances biográficos de Aníbal y «cuando no se tiene en la mente ninguna idea acerca de un asunto, es difícil interesarse por él». Y es que, la masa de espectadores era, para doña Emilia, un conjunto de personas sin una buena base cultural, hecho que los empujaba a aceptar antes un mal, pero divertido, vodevil, que una excelente tragedia clásica.¹⁵

¹⁵ La cuestión del público es uno de los temas constantes en «La vida contemporánea». Además de las referenciadas citadas, encontramos un comentario que realiza doña Emilia



En definitiva, a través de «La vida contemporánea», Emilia Pardo Bazán nos ofrece sus opiniones acerca del teatro de su tiempo, de una época de cambios teatrales, de experimentación, de nuevas propuestas y proyectos. Su testimonio no sólo nos da cuenta de las obras que formaban el panorama dramático español de entre siglos, sino que nos hace conocer de primera mano otros asuntos que giran en torno al género dramático (escenografía, trabajo actoral, la recepción que tuvieron, las polémicas que suscitaron...), pues el teatro no es solo el texto, ya que, como bien dijo nuestra autora: «¿Qué es una comedia despojada de su aparato escénico, sin decoraciones, sin trajes, sin la magia del acento y del *juego* de la actriz, sin el grito de la pasión y sin el retoque gracioso de la malicia y de la risa?» [1896, núm. 746: 274]

Bibliografía

- FAUS SEVILLA, Pilar, *Emilia Pardo Bazán, su época, su vida, su obra*. (2 vols.), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.
- HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *La vida contemporánea*, Carlos Dorado (ed.), Edición facsímil, Madrid, Heremeroteca Municipal de Madrid, 2005.

en cuanto a la tipología de los espectadores que se podían encontrar en Madrid. Pardo Bazán asegura que hay tantos públicos como «horas y noches». Dice que «Hay un público que saborea la sicalipsis como saborea un caramelo, y otro público que se deleita con la ñoñería. Hay un público que por todo se escandaliza, y hay un público que reclama escándalo. Hay un público que se electriza cuando agitan una bandera española, y hay otro que jalea los latiguillos revolucionarios y sociales. Hay público anticlerical, público afrancesado, público cándido, público castizo, público sentimental, público flamenco...» [1914, núm. 1682: 200]



- PATIÑO EIRÍN, Cristina, «Emilia Pardo Bazán y la música», en *Revista de Estudios Coruñeses*, 1992-1993, núm. 27-28, 221-232.
- QUESADA NOVÁS, Ángeles, «Una espectadora de teatro llamada Emilia Pardo Bazán» en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermia Penas Varela (eds.) *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo, IV Simposio (A Coruña, 25-29 de xuño de 2007)*, A Coruña, Casa Museo Emilio Pardo Bazán, 2008, 155-187.
- REVILLA, Manuel de la, «Bocetos literarios. Don José Echegaray» en *Revista Contemporánea*, año III, núm. 46, tomo XI, volumen IV, Madrid, 30 de octubre de 1877, 487-497.
[En línea] en *Proyecto Filosofía en español*, <http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/0110487.htm> [consultado el 1-3-2010].
- RIVAO PEREIRA, Montserrat, «Documentos para el estudio de Emilia Pardo Bazán» en José Manuel Hernán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión, Actas del I Simposio, A Coruña, 2, 3 e 4 de xuño de 2004*, Casa Museo Emilia Pardo Bazán / Fundación Caixa Galicia, 2005, 113-134.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, «Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán» en Luis F. Díaz Larios [et al.] (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, II Coloquio. La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX, (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, PPU, 2002, 415-426.
- YXART, José, *El arte escénico en España*, (Barcelona, La VANGUARDIA, 1894-96), Barcelona, Ediciones Altafulla, 1987.



Imágenes en la red

BENAVENTE, Jacinto, [consultado el 10-3-2010] en:

<http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1922/benavente.jpg>

BERNHARDT Sara, [consultado el 10-3-2010] en:

<http://theatre.msu.edu/images/ta/Bernhardt_Sarah-001.jpg>

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Sarah_Bernhardt_as_Theodora_by_Nadar.jpg>

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, [consultado el 10-3-2010] en:

<http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/breton/graf/fotoautor.jpg>

CALVO, Rafael [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://parnaseo.uv.es/ars/imagenes2/xix/cecilio/actor/actor10.jpg>>

DICENTA, Joaquín, [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://www.spanisharts.com/books/literature/imagenes/jdicenta.jpg>>

ECHEGARAY, José [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://www.fuenterrebollo.com/faqs-numismatica/ima11/1971-billete-cara-18.jpg>>

LE BARGY, Charles [consultado el 10-3-2010] en:

<http://farm4.static.flickr.com/3072/2545057693_66b59a211e.jpg>

LECOUVREUR, Adriana, [consultado el 10-3-2010] en:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Adrienne_lecouvreur_dans_cornlie.jpg>

LORENZO, Tina di [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://www.m-angels.com/figuritas/fig977.jpg>>

MARQUINA, Eduardo, [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/31/EduardoMarquina.JPG/140px-EduardoMarquina.JPG>>

NOVELLI, Ermete, [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://www.costumes.org/history/20thcent/1900s/theatremag1908/othello.jpg>>

PARDO BAZÁN, Emilia, [consultado el 10-3-2010] en:

<http://www.ceida.org/files/images/pardobazan_grande.preview.jpg>



PÉREZ GALDÓS, Benito, [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://ldoreste.files.wordpress.com/2009/06/benito-perez-galdos.jpg>>

SOLER, Frederic, [consultado el 10-3-2010] en:

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Frederic_Soler_\(Pitarra\).gif](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Frederic_Soler_(Pitarra).gif)>

VICO, Antonio, [consultado el 10-3-2010] en:

<http://www.jerezsiempre.com/images/5/57/Antonio_Vico_03.jpg>

XIRGU, Margarita, [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://parnaseo2.uv.es/blogtheatrica/wp-content/uploads/2008/05/xirgu-salome.png>>

YXART, Joseph, [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://letra.uoc.edu/uploads/20091125/jyxart.jpg>>



Apéndice

Clasificación temática

TEATRO

Dramaturgos españoles y las representaciones de sus obras

- Hermanos Álvarez Quintero:

Los leales

-«La vida contemporánea», nº 1678, 23 de febrero, 1914 p. 142.

Marianela de Galdós (adaptación de los hermanos Quintero)

-«La vida contemporánea», nº 1819, 6 de noviembre, 1916, p. 714.

-«La vida contemporánea», nº 1821, 20 de noviembre, 1916, p. 746.

- Juan Arzadún:

Fin de condena

-«La vida contemporánea», nº 1574, 26 de febrero, 1912, p. 142.

- Jacinto Benavente:

Cuento de amor, adaptación de Twelfth Night or What You Will de W. Shakespeare

-«La vida contemporánea», nº 901, 3 de abril, 1899, p. 218.

La malquerida

-«La vida contemporánea», nº 1678, 23 de febrero, 1914 p. 142.

El collar de estrellas

-«La vida contemporánea», nº 1759, 13 de septiembre, 1915, p. 606

-Eusebio Blasco Soler:

-«La vida contemporánea. Menestra de Cuaresma», nº 1106, 9 de marzo, 1903, p. 170.

- Manuel Bretón de los Herreros:

Muérete y verás

-«La vida contemporánea. Máscaras del teatro y calle», nº 703, 8 de marzo, 1897, p. 162.

-«La vida contemporánea. Año Más», nº 785, 11 de enero, 1897, p. 785.

- Joaquín Dicenta:

Juan José

-«La vida contemporánea. Días nublados», nº 778, 23 de junio, 1896, p. 786.

- José Echegaray:

-«La vida contemporánea. Tribulaciones», nº 787, 25 de enero, 1897, p. 787.



El loco Dios

-«La vida contemporánea. Viajes.-Chinitos.-El calor.-Echegaray», n° 971, 6 de agosto, 1900, p. 506.

-«La vida contemporánea», n° 1813, 25 de septiembre, 1916, p. 618.

- Josep Feliu i Codina:

-«La vida contemporánea. ¿Cuál los mazos del batán?», n° 805, 31 de mayo, 1897, p. 354.

- Ángel Ganivet:

-«La vida contemporánea», n° 1188, 3 de octubre, 1904, p. 650.

- Àngel Guimerà:

-«La vida contemporánea. Pinceladas de literatura», n° 1053, 3 de marzo, 1902, p. 154.

- Juan Eugenio Hartzenbusch:

-«La vida contemporánea», n° 1291, 24 de septiembre, 1906, p. 618.

- Adelardo López de Ayala:***El tanto por ciento***

-«La vida contemporánea. Máscaras del teatro y calle», n° 793, 8 de marzo, 1897, p. 162.

- Eduardo Marquina:***Una mujer***

-«La vida contemporánea», n° 1726, 25 de enero, 1915, p. 78.

- Federico Oliver Crespo:***Aníbal***

-«La vida contemporánea», n° 1776, 10 de enero, 1916, p. 26.

El crimen de todos

-«La vida contemporánea», n° 1821, 20 de noviembre, 1916, p. 746.

- Emilia Pardo Bazán:***Verdad***

-«La vida contemporánea», n° 1261, 26 de febrero, 1906, p. 138.

- Ramón Peña y Ramón López Montenegro:***Los Gabrieles***

-«La vida contemporánea», n° 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.

- Benito Pérez Galdós:***Sor Simona***

-«La vida contemporánea», n° 1776, 10 de enero, 1916, p. 26.

Gerona

-«La vida contemporánea», n° 1819, 6 de noviembre, 1916, p. 714.



- Eugenio Sellés:

Antonio y Cleopatra, adaptación de la obra de William Shakespeare

-«La vida contemporánea», nº 901, 3 de abril, 1899, p. 218.

- Frederic Soler i Hubert “Serafi Pitarra”:

Batallas de Reinas

-«La vida contemporánea», nº 931, 30 de octubre, 1899, p. 698.

- Ramón María del Valle-Inclán:

El Embrujado

-«La vida contemporánea», nº 1629, 17 de marzo, 1913, p. 186.

- José Zorrilla:

Cómo representar el Don Juan Tenorio

-«La vida contemporánea. Entrada de invierno», nº 935, 27 de noviembre, 1899, p. 762.

El estudiante de Salamanca de Espronceda y Don Juan Tenorio de Zorrilla

-«La vida contemporánea», nº 1374, 27 de abril, 1908, p. 282.

El zapatero y el rey

-«La vida contemporánea», nº 1825, 18 de diciembre, 1916, p. 810.

Dramaturgos extranjeros y las representaciones de sus obras**- Gabriele d’Annunzio:**

-«La vida contemporánea», nº 1323, 6 de mayo, 1907, p. 298.

- Henry Bernstein:

-«La vida contemporánea», nº 1587, 27 de mayo, 1912, p. 350.

-«La vida contemporánea», nº 1692, 1 de junio, 1914, p. 366.

- Francis de Croisset:

El corazón manda:

-«La vida contemporánea», nº 1692, 1 de junio, 1914, p. 366.

- Pierre Frondaie:

El hombre que asesinó

-«La vida contemporánea», nº 1729, 15 de febrero, 1915, p. 126.

- Lindau Gorsche Forest:

Franz Hallers

-«La vida contemporánea», nº 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.

- Paul Ernest Hervieu:

-«La vida contemporánea», nº 1532, 8 de mayo, 1911, p. 302.

-«La vida contemporánea», nº 1682, 23 de marzo, 1914 p. 200.

-«La vida contemporánea», nº 1684, 6 de abril, 1914 p. 238.



- Víctor Hugo:*Hernani*

-«La vida contemporánea. En París», nº 1082, 22 de septiembre, 1902, p. 618.

- Henrik Ibsen:

-«La vida contemporánea», nº 1275, 4 de junio, 1906, p. 362.

-«La vida contemporánea», nº 1305, 1 de enero, 1907, p. 2.

- Alberto Insúa y Alfonso Hernández Catá:

-«La vida contemporánea», nº 1678, 23 de febrero, 1914 p. 142.

- Maurice Maeterlinck:

-«La vida contemporánea», nº 1160, 21 de marzo, 1904, p. 101.

- Cástulo Méndez:

-«La vida contemporánea», nº 1418, 1 de marzo, 1909, p. 154.

-«La vida contemporánea», nº 1429, 17 de mayo, 1909, p. 330.

-«La vida contemporánea», nº 1629, 17 de marzo, 1913, p. 186.

- Jean- Baptiste Poquelin (Molière):*Tartuffe*

-«La vida contemporánea. Ola europea», nº 1115, 11 de mayo, 1903, p. 314.

Le Bourgeois gentilhomme

-«La vida contemporánea. Ola europea», nº 1115, 11 de mayo, 1903, p. 314.

- Edmond Rostand:*Cyrano de Bergerac*

-«La vida contemporánea. Variedades», nº 899, 20 de marzo, 1899, p. 186.

-«La vida contemporánea», nº 1587, 27 de mayo, 1912, p. 350.

L'Aiglon

-«La vida contemporánea. Etiquetas-Teatros», nº 978, 24 de septiembre, 1900, p. 618.

- Victorien Sardou:*La corte de Napoleón*

-«La vida contemporánea. El arte histórico y el carnaval», nº 843, 21 de febrero, 1898, p. 122.

-«La vida contemporánea», nº 1406, 7 de diciembre, 1908, p. 794.

- William Shakespeare:

-«La vida contemporánea», nº 901, 3 de abril, 1899, p. 218.

-«La vida contemporánea», nº 1543, 24 de julio, 1911, p. 478.

-«La vida contemporánea», nº 1766, 1 de noviembre, 1915, p. 718.

Antonio y Cleopatra

-«La vida contemporánea. Cleopatra», nº 841, 7 de febrero, 1898, p. 90.



- Hermann Sudermann:

-«La vida contemporánea», nº 1539, 26 de junio, 1911, p. 414.

- Oscar Wilde:

-«La vida contemporánea», nº 1587, 27 de mayo, 1912, p. 350.

-«La vida contemporánea», nº 1692, 1 de junio, 1914, p. 366.

Actores y actrices

- Charles Le Bargy:

-«La vida contemporánea», nº 1587, 27 de mayo, 1912, p. 350.

- Sara Bernhardt:

-«La vida contemporánea. De ayer a hoy», nº 789, 8 de febrero, 1897, p. 98.

-«La vida contemporánea. Entrada de invierno», nº 935, 27 de noviembre, 1899, p. 762

-«La vida contemporánea. Etiquetas-Teatros», nº 978, 24 de septiembre, 1900, p. 618.

-«La vida contemporánea», nº 1196, 28 de noviembre, 1904, p. 778.

-«La vida contemporánea», nº 1732, 8 de marzo, 1915, p. 174.

- Lidia Borelli:

-«La vida contemporánea», nº 1587, 27 de mayo, 1912, p. 350.

- Rafael Calvo:

-«La vida contemporánea. Barcos-Actores», nº 917, 24 de julio, 1899, p. 474.

-«La vida contemporánea», nº 1539, 26 de junio, 1911, p. 414.

- Carmen Cobeña

-«La vida contemporánea», nº 901, 3 de abril, 1899, p. 218.

- Fernando Díaz de Mendoza:

-«La vida contemporánea», nº 1587, 27 de mayo, 1912, p. 350.

-«La vida contemporánea», nº 1684, 6 de abril, 1914 p. 238.

- Eleonora Duse:

-«La vida contemporánea», nº 1437, 12 de julio, 1909, p. 458.

- Ferruccio Garavaglia:

-«La vida contemporánea», nº 1539, 26 de junio, 1911, p. 414.

- María Guerrero:

-«La vida contemporánea», nº 1684, 6 de abril, 1914 p. 238.

- Jane Hading (actriz y soprano):

-«La vida contemporánea», nº 1196, 28 de noviembre, 1904, p. 778.



- Adriana Lecouvreur:

-«La vida contemporánea. De ayer a hoy», n° 789, 8 de febrero, 1897, p. 98.

- Tina di Lorenzo:

-«La vida contemporánea», n° 1323, 6 de mayo, 1907, p. 298.

-«La vida contemporánea», n° 1437, 12 de julio, 1909, p. 458.

-Mariani:

-«La vida contemporánea. Añicos», n° 915, 10 de julio, 1899, p. 442.

-Luis Medrano:

-«La vida contemporánea», n° 1819, 6 de noviembre, 1916, p. 714.

- Ermete Novelli:

-«La vida contemporánea. Ermete Novelli y su repertorio», n° 750, 11 de mayo, 1916, p. 338.

-Paladini:

-«La vida contemporánea. Añicos», n° 915, 10 de julio, 1899, p. 442.

- Adelaida Ristori:

-«La vida contemporánea», n° 1305, 1 de enero, 1907, p. 2.

- Emilio Thuillier

-«La vida contemporánea», n° 901, 3 de abril, 1899, p. 218.

- María Tubau:

-«La vida contemporánea. El arte histórico y el carnaval», n° 843, 21 de febrero, 1898, p. 122.

-«La vida contemporánea», n° 1682, 23 de marzo, 1914 p. 200.

- Antonio Vico:

-«La vida contemporánea. Barcos-Actores», n° 917, 24 de julio, 1899, p. 474.

-«La vida contemporánea», n° 1539, 26 de junio, 1911, p. 414.

-«La vida contemporánea», n° 1820, 13 de noviembre, 1916, p. 730.

-Ernesto Vilches:

-«La vida contemporánea», n° 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.

- Margarita Xirgu:

-«La vida contemporánea», n° 1692, 1 de junio, 1914, p. 366.

-«La vida contemporánea», n° 1816, 16 de octubre, 1916, p. 666.

-«La vida contemporánea», n° 1821, 20 de noviembre, 1916, p. 746.



Otras cuestiones

- La vida de los actores:

-«La vida contemporánea. Talía trashumante», nº 746, 13 de abril, 1896, p. 274.

- La mala consideración de los actores:

-«La vida contemporánea. De ayer a hoy», nº 789, 8 de febrero, 1897, p. 98.

- La puesta en escena:

-«La vida contemporánea. Variedades», nº 899, 20 de marzo, 1899, p. 186.

- El lenguaje en el teatro y la Compañía Mariani:

-«La vida contemporánea. Añicos», nº 915, 10 de julio, 1899, p. 442.

- El público:

-«La vida contemporánea. Máscaras del teatro y calle», nº 703, 8 de marzo, 1897, p. 162.

-«La vida contemporánea. Talía trashumante», nº 746, 13 de abril, 1896, p. 274.

-«La vida contemporánea. De París y de aquí», nº 907, 15 de mayo, 1899, p. 314

-«La vida contemporánea», nº 1682, 23 de marzo, 1914 p. 200.

- Los sombreros en el teatro:

-«La vida contemporánea. Ola europea», nº 1115, 11 de mayo, 1903, p. 314.

-«La vida contemporánea», nº 1147, 21 de diciembre, 1903, p. 826.

- La compañía Mendoza-Guerrero:

-«La vida contemporánea», nº 1623, 3 de febrero, 1913, p. 90.

-«La vida contemporánea», nº 1816, 16 de octubre, 1916, p. 666.

- Medidas legales para el teatro:

-«La vida contemporánea», nº 1145, 7 de diciembre, 1903, p. 794.

-«La vida contemporánea», nº 1186, 19 de septiembre, 1904, p. 618.

-«La vida contemporánea», nº 1777, 17 de enero, 1916, p. 42.

- El teatro en la antigüedad griega:

-«La vida contemporánea», nº 1145, 7 de diciembre, 1903, p. 794.

- La comicidad en el teatro:

-«La vida contemporánea», nº 1263, 12 de marzo, 1906, p. 170.

-«La vida contemporánea», nº 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.

- El elemento regionalista en el teatro:

-«La vida contemporánea. Talía trashumante», nº 746, 13 de abril, 1896, p. 274.



- Teatro Libre:

-«La vida contemporánea. De actualidad», nº 766, 31 de agosto, 1896, p. 594.

- Teatro de marionetas:

-«La vida contemporánea», nº 1150, 11 de enero, 1904, p. 42.

- El estado de los teatros de París:

- «La vida contemporánea», nº 1429, 17 de mayo, 1909, p. 330.

- Incendio en el Teatro de la Comedia:

-«La vida contemporánea», nº 1740, 2 de mayo, 1915, p. 302.

- El ideal de teatro de doña Emilia Pardo Bazán:

-«La vida contemporánea», nº 1825, 18 de diciembre, 1916, p. 810.

ÓPERA**Compositores españoles y las representaciones de sus obras****- Tomás Bretón y Hernández:**

-«La vida contemporánea», nº 1629, 17 de marzo, 1913, p. 186

- Ruperto Chapí:

-«La vida contemporánea», nº 1425, 19 de abril, 1909, p. 266

- Ricardo Lamote de Grignon:

-«La vida contemporánea», nº 1418, 1 de marzo, 1909, p. 154

Compositores extranjeros y las representaciones de sus obras**- Franco Alfano:**

-«La vida contemporánea», nº 1568, 15 de enero, 1912, p. 46.

- Héctor Berlioz:

La condenación de Fausto

-«La vida contemporánea», nº 1257, 29 de enero, 1906, p. 74.

- Hanau Cesare (libretista):

-«La vida contemporánea», nº 1568, 15 de enero, 1912, p. 46.

- Gaetano Donizetti:

Lucia de Lammermoor

-«La vida contemporánea», nº 1279, 2 de julio, 1906, p. 426.

- Paul Dukas:

-«La vida contemporánea», nº 1627, 3 de marzo, 1913, p. 154.



- **Hugo von Hofmannsthal** (libretista):
 - «La vida contemporánea», nº 1690, 18 de mayo, 1914, p. 334.
- **Maurice Maeterlinck** (libretista):
 - «La vida contemporánea», nº 1627, 3 de marzo, 1913, p. 154.
- **Wolfgang Amadeus Mozart**:
 - Don Giovanni*
 - «La vida contemporánea. Después de las fiestas», nº 1067, 9 de junio, 1902, p. 378.
- **Jacques Offenbach**:
 - «La vida contemporánea», nº 1627, 3 de marzo, 1913, p. 154.
- **Giacomo Puccini**:
 - La Bohème*
 - «La vida contemporánea. Adonde va la gente», nº 950, 12 de marzo, 1900, p. 170
- **Giuseppe Verdi**:
 - «La vida contemporánea. Artistas coronados. Victoria I. Verdi. Preludios del carnaval», nº 997, 4 de febrero, 1901, p. 90.
- **Richard Wagner**:
 - «La vida contemporánea», nº 897, 6 de marzo, 1899, p. 154.
 - «La vida contemporánea. Crepúsculos», nº 893, 6 de febrero, 1899, p. 90.
 - «La vida contemporánea», nº 1305, 1 de enero, 1907, p. 2.
 - «La vida contemporánea», nº 1673, 19 de enero, 1914, p. 62.
 - «La vida contemporánea», nº 1721, 21 de diciembre, 1914, p. 830.

Intérpretes

- **Giuseppe Anselmi** (tenor):
 - «La vida contemporánea», nº 1625, 17 de febrero, 1913, p. 122.
 - «La vida contemporánea», nº 1627, 3 de marzo, 1913, p. 154.
 - «La vida contemporánea», nº 1786, 27 de marzo, 1916, p. 202.
 - «La vida contemporánea», nº 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.
- **Mattia Battistini** (barítono):
 - «La vida contemporánea», nº 1786, 27 de marzo, 1916, p. 202.
 - «La vida contemporánea», nº 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.
- **Gemma Bellincioni** (soprano)
 - Salomé*
 - «La vida contemporánea», nº 1692, 1 de junio, 1914, p. 366.
- **Ruffo Cafiero Titta** (barítono):
 - «La vida contemporánea», nº 1625, 17 de febrero, 1913, p. 122.



- «La vida contemporánea», nº 1627, 3 de marzo, 1913, p. 154.
- «La vida contemporánea», nº 1726, 25 de enero, 1915, p. 78.
- «La vida contemporánea», nº 1786, 27 de marzo, 1916, p. 202.
- «La vida contemporánea», nº 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.

- Julián Gayarre (tenor):

- «La vida contemporánea», nº 1209, 27 de febrero, 1905, p. 138.
- «La vida contemporánea», nº 1625, 17 de febrero, 1913, p. 122.
- «La vida contemporánea», nº 1627, 3 de marzo, 1913, p. 154.

- Antonio Paoli:

- «La vida contemporánea», nº 1209, 27 de febrero, 1905, p. 138.

Otras cuestiones

- La puesta en escena:

- «La vida contemporánea. Variedades», nº 899, 20 de marzo, 1899, p. 186.
- «La vida contemporánea», nº 1209, 27 de febrero, 1905, p. 138.

- El público y la puesta en escena de las obras:

- «La vida contemporánea. Clausura», nº 734, 20 de enero, 1896, p. 82.

- Los cambios en la programación del Teatro Real:

- «La vida contemporánea. Variedades», nº 899, 20 de marzo, 1899, p. 186.

- Ópera española:

- «La vida contemporánea. Música y cuentos», nº 944, 29 de enero, 1900, p. 74.

- Organización de una función benéfica en el Teatro Real:

- «La vida contemporánea», nº 1465, 24 de enero, 1910, p. 58.

- La temporada de 1916 del Teatro Real:

- «La vida contemporánea», nº 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.

- Crisis en el Teatro Real en 1916:

- «La vida contemporánea», nº 1801, 3 de julio, 1916, p. 426.
- «La vida contemporánea», nº 1819, 6 de noviembre, 1916, p. 714.
- «La vida contemporánea», nº 1821, 20 de noviembre, 1916, p. 746.

ZARZUELA

- Manuel Fernández Caballero:

- «La vida contemporánea», nº 1263, 12 de marzo, 1906, p. 170.



- Víctor Said Armesto:*La flor del agua*

-«La vida contemporánea», nº 1701, 3 de agosto, 1914, p. 510.

- José María Usandizaga:*Las golondrinas*

-«La vida contemporánea», nº 1678, 23 de febrero, 1914 p. 142.

- La suerte en los estrenos:

-«La vida contemporánea. Adonde va la gente», nº 950, 12 de marzo, 1900, p. 170.

CINE

- «La vida contemporánea», nº 1406, 7 de diciembre, 1908, p. 794.

- *Cabiria*, de Giovanni Pastrone, “Piero Fosco”, y Gabriele d’Annunzio:

-«La vida contemporánea», nº 1726, 25 de enero, 1915, p. 78.

CIRCO**- Circo de Parish:**

-«La vida contemporánea», nº 1437, 12 de julio, 1909, p. 458.

DANZA**- Agustina Otero Iglesias “La Bella Otero”:**

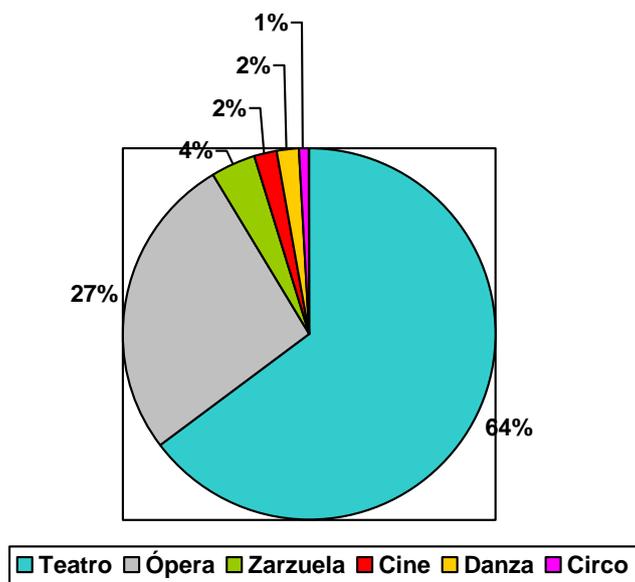
-«La vida contemporánea. Etiquetas-Teatros», nº 978, 24 de septiembre, 1900, p. 618.

- Pastora Rojas Monje, “La Imperio”:

-«La vida contemporánea», nº 1690, 18 de mayo, 1914, p. 334.



Porcentajes de la crítica dedicada a cada una de las artes escénicas



Para la realización de este gráfico he contabilizado los artículos que tratan sobre cada una de las modalidades interpretativas, teniendo en cuenta que en un solo artículo pueden aparecer referencias a dos o más de ellas. Así pues, los datos son los siguientes:

Teatro: 68 artículos.

Ópera: 28 artículos.

Zarzuela: 4 artículos.

Cine: 2 artículos.

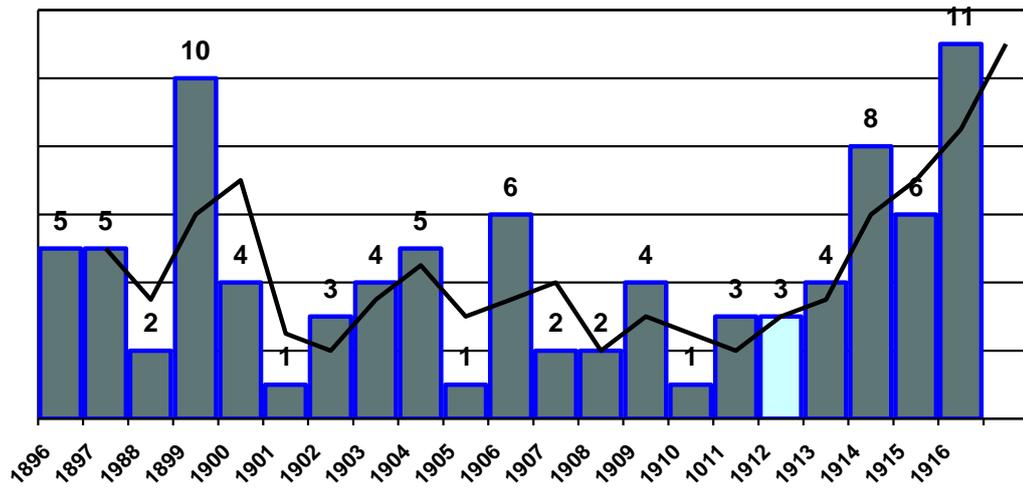
Danza: 2 artículos.

Circo: 1 artículo.

De un total de 90 artículos.



Número de artículos sobre las artes escénicas detallado por años



La madeja de Sofía Casanova. **Representación, tesis y recepción crítica***

Laura Burgos-Lejonagoitia
University of Exeter
L.Burgos-Lejonagoitia@exeter.ac.uk

Palabras clave:

Teatro español contemporáneo, feminismo, Sofía Casanova.

Key Words:

Contemporary spanish theater, feminism, Sofía Casanova.

Resumen:

La Ley Orgánica 3/2007 del 22 de marzo para la Igualdad Efectiva entre mujeres y hombres establece en el Título II, Capítulo II, la acción de la educación en materia de igualdad entre mujeres y hombres en los distintos estadios del ámbito educacional, especialmente en el artículo 24 f se requiere «El establecimiento de medidas educativas destinadas al reconocimiento y enseñanza del papel de las mujeres en la Historia». Bajo estas premisas, este artículo ofrece el estudio de la participación en la esfera pública de una de las mujeres relevantes en la historia de España a comienzos del siglo XX: Sofía Casanova. A partir del análisis de la situación social de la mujer en España, se contextualiza la significación del estreno teatral de la obra *La Madeja*. Asimismo, desde una perspectiva feminista se analizan los conflictos subyacentes en la misma con significación

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación “Representaciones de género en la industria cultural. 1. Mujer y artes escénicas.” (FEM2009-09092) y es fruto del Máster realizado en Estudios para la Igualdad de Género en Ciencias Humanas, Sociales y Jurídicas (UIMP/CSIC).

relevante para el estudio del desarrollo de la situación de las mujeres españolas durante el mencionado siglo y su lucha por la igualdad.

Abstract:

The Organic Law 3/2007 March 22nd for the Effective Equality between women and men, establishes in its Title II, Chapter II, actions for education in terms of equality between women and men in the different stages of the educational sphere, especially in its article 24f in which it is required «The establishment of educational regulations destined to the recognition and teaching of the role of women in History», Under this premise this article offers the study of the participation in the public sphere by one of the relevant women in the Spanish history at the beginning of the 20th Century: Sofía Casanova. The significance of the play *La Madeja* is contextualized upon the analysis of the social role of women in Spain in the first two decades of the mentioned Century, and likewise, the underlying conflicts with a relevance for the study of the development of Spanish women's situation during the past Century and their fight for Equality are studied from a feminist perspective.

El tardío estudio a las figuras femeninas de nuestro teatro del siglo XX ha sido consecuencia del desinterés manifestado por gran parte de la crítica sobre las dramaturgas españolas. El hecho de que su producción no sea conocida hasta hace un período de tiempo relativamente cercano, obliga a una revisión del canon femenino para situar a nuestras autoras teatrales en el puesto que muchos de los casos merecen en los manuales de literatura española. Respecto a esta necesaria recuperación, estudios pioneros como los de Simón Palmer [1991], Nieva-de la Paz [1993], o Catherine Davies [1998], han colaborado de manera eficaz al análisis de la producción y recepción de las mencionadas autoras, y a la vez han abierto líneas de investigación certeras



con el fin de completar el vacío existente en la historia de la literatura española.

Un primer acercamiento al mundo de la mujer como dramaturga a lo largo del siglo XX revela numerosos casos de autoría explícita (María Teresa Borragán de Alonso, Lola Ramos de la Vega, Eva Canel, Emilia Pardo Bazán, Elena Sánchez de Arrojo, Concha Espina, Clemencia Larra, Juana Prieto Oromendia, Blanca Suárez, Carolina Soto y Corro, María del Pilar Contreras de Rodríguez...), así como otros en los que la autoría femenina ha permanecido oculta bajo la sombra de un matrimonio o compañero-coautor (María Valero, María Martínez Sierra). Respecto a esta última dramaturga, los estudios de Patricia O'Connor [1987]; Checa Puerta [1998] o Alda Blanco [1999 y 2000], entre otros, han puesto de relieve la coautoría reconocida por la misma María de la O Lejárraga en las obras del que fuera su esposo, Gregorio Martínez Sierra, también tras el abandono de éste en los años veinte. No es, sin embargo, el caso de María Martínez Sierra el único representativo; las biografías de escritoras dejan testimonio patente de una labor conjunta con sus parejas, no siempre reconocida en la esfera pública (Zenobia Camprubí, Concha Méndez).

El «techo de cristal» bajo el que se encontraban las escritoras españolas de comienzos del siglo XX fue sensiblemente más opaco de lo que, en un principio, se pudiera vislumbrar [Nieva-de la Paz 1993]. El tema de la mujer era una preocupación latente entre la intelectualidad del momento y así lo demuestran las numerosas opiniones expresadas, tanto en medios de comunicación, como en el hecho literario mismo. España mira hacia los usos sociales de una Europa mucho más avanzada ideológicamente, y desde determinados medios se advierten las carencias por cuanto a la libertad de la mujer española con respecto a las de los países vecinos o las americanas. J. Balmés y Foradada, en un artículo escrito en el periódico *ABC* en 1903,



apunta las diferencias existentes entre la vida laboral de las mujeres foráneas y las españolas destacando que:

Las damas inglesas estudian las ciencias y las artes, asisten á las Universidades, y poco á poco van recabando su intervención en la vida política. Las neozelandesas, nuestras antípodas [...] ejercen el derecho de sufragio en las mismas condiciones que los hombres. De día en día crece en Rusia el número de *médicas, ingenieras y literatas*. Las *lady*s norteamericanas cultivan todos los deportes y oficios varoniles como cualquier *míster*, y fundan poderosas asociaciones encargadas de mantener sin menoscabo los derechos femeninos contra cualquier atentado. En Francia, en Alemania, en todas partes se alza la voz de la mujer reclamando sus indiscutibles prerrogativas.

En España, en cambio, la reacción es tibia, tranquila [...].

Aquí, fuera de los oficios de institutrices, matronas y otros análogos [...], hemos monopolizado todas las profesiones, [...] nos hemos erigido en tiranuelos del sexo llamado débil, que á veces resulta fuertecito muy fuertecito...

A la mujer no le hemos concedido otro medio de resolver el problema del vivir que el matrimonio..., y gracias. [Balmés y Foradada 1903: 2]

El problema al que se enfrentaron en la mayoría de los casos las mujeres españolas, fue el de haber sido educadas con el objeto último del patrocinio matrimonial. El final de la instrucción no hacía sino aumentar en la mujer unas expectativas que en muchas ocasiones no sólo no se vieron cumplidas, sino fueron instantáneamente dilapidadas al cruzar el umbral mismo del casamiento. Dichos casos fueron denunciados en múltiples ocasiones por la pluma de las autoras teatrales, quienes vieron en las tablas un pódium desde el cual llamar la atención del público sobre hechos que, aun aceptados socialmente, degradaban a la mujer desde el momento en que contraía un matrimonio inconvenientemente elegido.



Fueron numerosas las voces que se alzaron a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX para reclamar una educación femenina más completa, así como el reconocimiento social de las nuevas ideologías importadas que demandaban una participación más activa de la mujer en la esfera pública. Numerosos también, hombres y mujeres que expresaron en la prensa del momento la necesidad de liberar a la mujer de unos yugos impuestos por los hombres ya que, tal como se admite en el mencionado artículo:

Reconocemos en la mujer aptitud para gobernar un pueblo, y la incapacitamos para gobernarse á sí misma. La declaramos responsable de sus actos, y fiscalizamos su iniciativa. Es libre y la hemos esclavizado; de ella recibimos los gérmenes de nuestra cultura, y le negamos una educación completa. [Balmés y Foradada 1903: 2]

Estos presupuestos tímidamente esbozados convivieron durante años con posiciones ideológicas marcadamente conservadoras dando lugar a una confusión en la doctrina que pretendían representar. Como ejemplo, en determinados periódicos, en los que, frente a críticas positivas sobre obras dramáticas de carácter feminista, convivieron otras de cariz misógino en las que se parodiaba la nueva situación demandada por las mujeres españolas, y cuyos títulos dejaban en evidencia la tesis final de la pieza (*Si las mujeres mandasen, El diablo con faldas, La viuda alegre, El club de las solteras, Cuando ellas quieren, La borracha, El sexo débil*).

Las que fueran iniciales incursiones por parte de las mujeres en la esfera pública, hasta el momento exclusivamente masculina, fueron haciéndose progresivamente más patentes a medida que pasaron los años hacia la República, y ya en 1917, Aguilar Catena reconoce en su artículo



«Feminismo»¹ que los hombres, ante este avance femenino mantienen la categoría de la increpación mediante gritos, «mientras las mujeres, lenta callada y tenazmente, la minan con el formidable explosivo de su actuación». En este persistente avance femenino desde la esfera privada hacia la pública, las autoras dramáticas jugarían un papel importante desde su reivindicación, más o menos conservadora, de las libertades y derechos de la mujer. Sus obras fueron plataformas de concienciación sobre la problemática femenina, sus callejones sin salida y posibles soluciones. Las temáticas al respecto fueron diversas, sin embargo, la preocupación principal antes de «sacar» a las protagonistas de las piezas teatrales a la esfera pública sería la de plantear los problemas familiares y matrimoniales que afectaban a la mujer en este primer tercio del siglo XX.

Inserta en el valiente elenco femenino de comienzos de siglo se enmarca la figura de Sofía Casanova, primera corresponsal de *ABC*, segunda corresponsal de guerra española,² autora de una única y, según ella, «accidental» comedia dramática en la que se denuncian aspectos matrimoniales tan espinosos como pudieran ser la injuria, infidelidad e, incluso, desafortunadamente un fenómeno aún en boga hoy día: la violencia del hombre hacia la mujer. Además, Sofía Casanova participó como articulista en los rotativos españoles *Heraldo de Madrid*, *El Debate*, *El Imparcial* o el periódico del cual se consideró corresponsal hasta la II Guerra Mundial, *ABC*.

¹ Aguilar Catena, J. «Feminismo» *Los Contemporáneos y los maestros* 2 de marzo de 1917.

² Tras *Colombine* [Carmen de Burgos], quien cubrió para *El Heraldo* la guerra de Melilla unos años antes. Para una aproximación a la semblanza biográfica de la autora, véanse los trabajos de María del Carmen Simón Palmer. «Sofía Casanova, autora de *La Madeja*» En *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1989 y *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991. María del Rosario Martínez Martínez. *Sofía Casanova. Mito y literatura*. Madrid, UNED, 1995-6; Karol Meissner, «Las tres muertes de Sofía Casanova» *Razón Española* Julio-Agosto, 1997, 19-35; Víctor Olmos, «Una mujer en la revolución rusa» en *Historia del ABC. 100 años clave en la historia de España*. Barcelona, Plaza & Janés, 2002: 159-169 y Juan Antonio Pérez Mateos, «Sofía Casanova, testigo de la caída del zarismo» en *ABC. Serrano 61. Cien años de «un vicio nacional»*. *Historia íntima del diario*. Madrid, Libro-Hobby, 2002, 87-88.



La madeja se estrenó en el teatro Español el 11 de marzo de 1913. La obra denunciaba determinados hechos matrimoniales, así como apólogos sobre las consecuencias que para la mujer podrían tener actuaciones «poco decorosas».

Unas vacaciones en un hotel de la costa norte francesa sirven a la autora para crear esta comedia de enredo en la que aparecen personajes de clase alta. A la llegada de los recién casados Álvaro y Blanca, en el hotel se encuentran ya hospedados Laurita, hermana de Blanca y su pretendiente Rafael, así como el antiguo novio de Blanca, el Marqués de Alqueriz, que se encuentra en pleno proceso de cortejo con Lady Shewening. Desde la entrada del reciente matrimonio se advierte un cierto desdén de Álvaro hacia Blanca. Álvaro desea viajar de país en país, mientras Blanca ansía permanecer establecida en un destino fijo. Lady Shewening decide utilizar a Álvaro para dar celos al Marqués de Alqueriz y toma así al marido de Blanca por acompañante en todos los festejos celebrados en el hotel. De forma paralela a los enredos entre el matrimonio, se desarrollan conversaciones entre Laurita y Rafael, que terminarán haciéndose novios al final de la obra.

Blanca, ve cómo Álvaro pierde la compostura por la dama extranjera y decide a su vez reclamar el interés de su marido coqueteando con su primo, el Marqués de Alqueriz. Se suceden así unas escenas de celos y desagravios entre el matrimonio. La obra finaliza con la resignación de la reciente esposa, condenada a saber el futuro de su matrimonio y por qué cosas habrá de transigir en su vida conyugal. Por su parte, la pieza concluye también con una «morableja» para la mujer liberada, al quedar Lady Shewening sola, aun habiendo declarado finalmente y de manera abierta sus intenciones amorosas al Marqués de Alqueriz.



Recordando las palabras de Sofía Casanova sobre la comedia,³ más que el mero entretenimiento, el propósito de la misma tendría que ver con la pretensión educativa hacia la mujer española del período, cuya resonancia llamó la atención de Benito Pérez Galdós. Vería éste, sin duda, en aquella famosa primera lectura de *La madeja*, aspectos tan aleccionadores como los que pretendió dar con la creación de su *Electra* (1901) o, posteriormente el mismo año de la representación de *La madeja*, con *Celia en los infiernos*; dos obras galdosianas mal recibidas por una crítica quizá incapacitada todavía para acoger una temática social reprobatoria con actitudes respecto a temas tan «inexpugnables» como la mujer y el matrimonio. En *La madeja* se representan, a través de los diversos personajes y las situaciones de cada uno, dilemas y actitudes fácilmente identificables con determinados comportamientos sociales coetáneos a la comedia e incluso algunos de ellos todavía latentes en la realidad social actual.

La importación de modelos femeninos extranjeros a través de las publicaciones periódicas, literatura o cine, había traído consigo una fascinación hacia aquellas *cocottes* que asistían a eventos sociales, practicaban deporte, llevaban el pelo corto «a lo *garçon*», conducían automóviles e incluso adoptaban costumbres tan varoniles como la de fumar [Vilches-de Frutos/Dougherty 1997: 23-27 y Nieva-de la Paz 1993: 37-84]. El atractivo de los nuevos modelos femeninos propuestos desde el extranjero provocó reacciones interesantes puesto que un mismo sexo podía admirarlas y temerlas al mismo tiempo. Para el género masculino representaban la novedad y el exotismo, mujeres con las que poder divertirse, aunque desechables en el momento de concertar un matrimonio por ser consideradas tan frívolas como inútiles para los asuntos domésticos. El género femenino admiraba las costumbres de estas «Evas modernas» casi tanto como las temía;

³ CASANOVA, Sofía. «Autocríticas», *La correspondencia de España* 10 de marzo de 1913:1.



admiración por representar las nuevas mujeres la libertad tan deseada por muchas de las españolas del momento; y temor por cuanto la honorabilidad en las actuaciones de estas nuevas mujeres estaba todavía muy en tela de juicio para las mentalidades de la época, por elevado que fuese el grado de admiración [Nieva-de la Paz 2009: 9-20 y Nieva-de la Paz, Wright, Davies y Vilches-de Frutos 2008: 7-13]. El personaje de Lady Shewening provoca en *La madeja* el enfrentamiento de los dos géneros ante los problemas que plantea este nuevo fenómeno social. El Marqués de Alqueriz, con el escepticismo que le caracteriza en su relación con las damas, previene a Pepe y Juanito sobre los peligros de las mujeres cosmopolitas al caracterizar a la *yanki* como «Hermosísima y de mucho cuidado. Fría de corazón y con la cabeza en fuego, es el tipo más peligroso de las mujeres cosmopolitas, porque nos fustigan y no dejan un instante en reposo nuestro espíritu y nuestros servicios» [Casanova 1913b:3]. La duda respecto a la honra en el matrimonio de Lady Shewening se cierne sobre ella desde el comienzo de la obra, en el que las hermanas conversan intentando discernir la procedencia de la dama:

BLANCA. (a Laurita) ¿Quién es ésta dama?
 LAURITA. Una *yanki* estrambótica, archimillonaria, casada con un inglés viejísimo que la espera en... la India (*con malicia ingenua*). [Casanova 1913b:7]

Las soluciones que las dramaturgas encontraron en el caso de este tipo de personajes, tan conflictivos para la sociedad del momento, hubieron de pasar en muchas ocasiones por unos filtros conservadores. El final más «decoroso» para Lady Shewening será, tras su intento de devaneo con Álvaro y el rechazo de Alqueriz, terminar sola, transformando la risa despreocupada que había mantenido durante sus escarceos en otra nerviosa, para desembocar en un llanto cuando afirma «¡Qué tristeza! ¡Qué soledad! ¡Nadie me ama,



nadie, nadie...» [Casanova 1913b: 21]. Esta última afirmación resulta de obligado detenimiento al tener en cuenta que Lady Shewening es una mujer casada, tal como nos habían hecho saber Laurita y Blanca; sin embargo, en la conclusión moral que Sofía Casanova ofrece para el personaje de la dama americana, podría deducirse también el rechazo provocado por actitudes de este tipo en el seno del matrimonio.

La inmadurez de Álvaro lo mueve de forma pendular entre Blanca y Lady Shewening, intentando seducir a la segunda mientras disimula torpemente ante su mujer. Blanca advierte desde el comienzo las pretensiones de su recién estrenado marido, pero recibe de cuantos la rodean mensajes apaciguadores que le recomiendan cariño y comprensión ante la actitud de Álvaro. Cansada finalmente de los devaneos de éste, Blanca decide pagarle con la misma moneda coqueteando con su primo y ex novio el Marqués de Alqueriz, y luciendo escotes tan generosos como los de la dama americana. Álvaro advierte la actitud de su esposa y se enfrenta a ella para reprocharle su falta de recato dando a entender una idea harto repetida entre los caballeros casados: los atractivos que admiraban en sus devaneos amorosos extraconyugales no eran aplicables a sus señoras, de las cuales esperaban siempre una actitud impecable.

- ÁLVARO. Te desconozco, Blanca... Escenas de celos los primeros días de llegar —hace dos semanas— y ahora coqueteos con Alqueriz.
- BLANCA. *(Con acento forzado, inseguro, que va afirmándose)* – Pero he ganado en amenidad.
- ÁLVARO. ¡Y en desenvoltura impropia de una dama!
- BLANCA. ¿Pues no querías que imitara á tu magnífica Lady?
- ÁLVARO. Quiero que tengas recato.
- BLANCA. *(Riendo)*: ¡Dios me libre!
- ÁLVARO. ¡Cristo Padre! ¿Qué es esto? ¿Te has vuelto loca?
- [...]
- ÁLVARO. Me gusta el recato.
- BLANCA. De puertas adentro.
- ÁLVARO. Exijo que mi mujer sea... señora...



BLANCA. Para aburrirte con ella. [Casanova 1913b: 10-11]

Esta última contestación de Blanca desata la ira de Álvaro y la amenaza de éste, «(*Dominando su rabia agresiva*): No me irrites... no me saques de quicio... me obligarás... (*transición*)» [Casanova 1913b:11] sugiriendo con esta amenaza la posibilidad de maltratarla que más tarde llevará a cabo. El maltrato físico de Álvaro hacia Blanca se produce tras haberle ésta comunicado al esposo su embarazo y no es, sin embargo, explícita sino queda sugerida en la escena VIII del acto tercero, cuando Rafael y Laurita conversan, tras la gran discusión entre el matrimonio. En esta escena, la misma autora destaca la expresión utilizada por Laurita, dando a entender con ella, que la hermana menor de Blanca necesita disfrazar la verdad en favor de la ignorancia y los convencionalismos sociales.

LAURITA. Ocurre que... han reñido atrozmente Blanca y su marido. Alvaro dijo frases horribles... Despedazó el traje de Blanca; se puso como loco... Queriendo calmarle Blanca, se *lastimó* una mano... ¡Alvaro se ha encerrado en el salón!

RAFAEL. ¿Se ha separado de su mujer?

LAURITA. Yo creo que la maltrató... (*llora*). [Casanova 1913b:19]⁴

Los consejos del Marqués de Alqueriz oscilarán también de manera pendular entre Laurita y Blanca, siendo realista con la primera, a la vez que conciliador con la segunda para evitar la catástrofe matrimonial. A ésta última reprenderá con argumentos conservadores por su actitud coqueta:

⁴ Resulta interesante respecto a este párrafo la utilización modernísima de la palabra «maltrato» por parte de la autora en un momento histórico en el cual la violencia machista distaba mucho de ser tipificada como tal. Sin embargo las agresiones de Álvaro hacia Blanca se encuentran recogidas y calificadas como violencia de género en la Ley Orgánica 1/2004 de 28 de Diciembre de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género.



- MARQUÉS. Óyeme Blanca. (*Ella da señales de impaciencia; bajan al proscenio.*) Estamos hilvanando las escenas de una comedia, y pudiéramos caer en drama.
- BLANCA. ¿En el drama? ¡Qué tontería! (*Ríe forzadamente*)
- MARQUÉS. «El peor monstruo, los celos». Y es cosa sabida, que de cien mujeres que se extravían, noventa lo hacen por vengar su agravio... [Casanova 1913b: 17]

Mientras, por otro lado pretende hacer ver a Laurita la vacuidad de ser una mujer «sin seso para pensar poco» y con «corazoncito estrecho para amar como un pájaro», instándola a «*mandar y dominar* para no ser víctima de los hombres» [Casanova 1913b: 18].

Laurita no atiende a razones: está ingenuamente enamorada de Rafael y, en un intento por hacer inexistentes los problemas reales de su hermana mayor, le urge para que le diga que las desavenencias entre ella y Álvaro han sido sólo una riña y todo volverá a arreglarse. Esta petición desatará la tesis final de Blanca sobre el sufrimiento de las mujeres que se casan enamoradas para descubrir tras la boda que las «mieles» del matrimonio se han convertido instantáneamente en hiel.

- BLANCA. Pobre hermana mía, que amas para sufrir... Para ser desgraciada. Yo te salvaré arrancando de tu alma ese cariño. Empiezas á vivir y no sabes que la confianza en el hombre elegido nos ciega...nos mata. Sálvate tú misma viéndome a mí, Laurita, no creas, no ames, olvida. (*Exaltadamente*). [Casanova 1913b: 19]

Tras la denuncia explícita dominante en la comedia, la tesis final se focaliza en soluciones conservadoras para los tres personajes femeninos protagonistas de la obra. Si Lady Shewening queda sola, la realidad de Blanca no es mucho mejor, condenada a mantener las formas en público para ocultar un matrimonio en el que su marido tiene, o pretende tener, relaciones



extraconyugales y, además, le maltrata físicamente aun sabiendo que Blanca se encuentra embarazada. Para Laurita el futuro no es muy diferente. Tal como le augura su hermana, el matrimonio será una apuesta hecha desde la ignorancia de la mujer enamorada. Tras los votos del casamiento: la inexorable realidad.

Respecto a la acogida de la crítica teatral merece la pena destacar cómo *El liberal* publicó un artículo⁵ en el que se hacía una defensa sobre la profesión de dramaturga, y se achacaba la escasa presencia de las mujeres en el negocio teatral —frente a los ya incipientemente conquistados de la novela y poesía— al «problema feminista», que no había sabido incluir todavía la presencia femenina en determinados terrenos laborales. El periodista, reclamaba una mayor presencia femenina en las tablas, así como una defensa de la misma en los diferentes ámbitos, al considerar que dicha tarea «se impone por lo justa» (S.a.). El mismo crítico consideraría a Sofía Casanova como una de las mujeres que habían acometido esta conquista de los espacios masculinos con una comedia frívola, en la que los elementos temáticos son tan humanos y vulgares como los «flirteos y disgustillos», pero en la que «con un asunto tan minúsculo, Sofía Casanova ha hecho una obra con verdadero ‘echarme’, movida, agradable, verista y a la vez altamente poética» (S.a.).

En el caso de Manuel Bueno los motivos tienen un matiz social y político evidente; la reseña fue negativa por cuanto a la temática de la obra se refiere al considerar el crítico que la autora había sido excesivamente optimista con las mujeres españolas. Según opina Bueno, la distancia que separaba a Sofía Casanova de España había hecho de su nostálgica visión patria una plasmación excesivamente meritória que se apartaba bastante de la realidad, y esto le había llevado a considerar que las mujeres españolas eran

⁵ S.a. «Sofía Casanova. Español. *La madeja*» 12 de marzo de 1913.



superiores a las de otros países. Bueno esgrime una tesis contraria, en la que, según su opinión «La mujer española, limitada de cultura, rutinaria y misoneísta, vale más tal vez en el terreno sentimental que sus similares en otros pueblos» [Bueno], además, dando argumentos contrarios a la educación cultural femenina afirma que «cuanto más culta la mujer, da menos al hombre. Los libros la emancipan, no ya tan sólo intelectualmente, redención excusable, sino en lo sexual. Las muchas ideas obscurecen en ella el sentimiento del deber» [Bueno]. La crítica a *La madeja* sirvió a Manuel Bueno para desarrollar un discurso contrario a la formación intelectual de la mujer debido a la inutilidad de esta empresa, ya que —según el crítico— en la naturaleza femenina sobre la educación prevalece siempre el «motor de su temperamento». El estreno de la comedia de Casanova coincidió con los amotinamientos contra el Conde de Romanones por disponerse éste a decretar la neutralidad religiosa en las escuelas, y así, Manuel Bueno utilizaría la reseña al estreno para cargar diatribas contra aquellas mujeres españolas que se habían puesto al lado de la Iglesia Católica y en contra de dicha medida. Sus alusiones a la comedia de la escritora gallega fueron, por lo tanto, escasas, resaltando simplemente el «romanticismo tierno y la amenidad», y juzgando con estas palabras a la autora con el calificativo de ingenua, por considerar sobrevalorada la imagen de las mujeres españolas dadas las circunstancias.

En las páginas anteriores se ha mostrado uno de los casos de autoría femenina en el teatro español de comienzos del siglo XX. Tanto la trayectoria profesional de Sofía Casanova como su aparición como dramaturga en el Teatro Español en 1913 nos llevan a considerar necesaria la recuperación y análisis de dicha comedia, con el fin de dar a conocer la faceta dramática de la que fuera corresponsal de guerra de *ABC*. A la luz de la tesis presentada por Sofía Casanova en *La Madeja*, podemos deducir sin temor a errar una preocupación latente en la dramaturga sobre la situación social de la mujer en



España, cuyas vicisitudes muestra descarnadamente a través de una aparente comedia frívola. Los personajes de clase social acomodada fueron elegidos por la autora para facilitar el acceso a las tablas y al público madrileños de una obra cuyo trasfondo mostraba las escasas opciones de las mujeres de nuestro país en aquel momento respecto a las distintas situaciones matrimoniales. En la figura de Blanca se centran las diferentes opciones de la mujer casada, no aceptadas por la sociedad, si no pasaban por el consabido recato y aceptación de la realidad matrimonial. Ante la aparente infidelidad del esposo, una actitud similar en la mujer era reprobable, mientras era consentida en el modelo femenino extranjero por la exotividad que estas féminas representaban. En los distintos intentos de Blanca de mantener la atención y apego de Álvaro podemos observar la figura femenina constreñida por los estrictos roles sociales, cuyo punto final llega a ser la violencia física. Pero si Álvaro es la figura poseedora de Blanca y su tutor desde el momento mismo del matrimonio, los mensajes que llegan a la joven desde «el mundo exterior» a su situación marital tampoco ofrecen soluciones más que en consabido conformismo al que las mujeres habían sido tradicionalmente condenadas. Así, el Marqués de Alqueriz asume el papel del eco social cuando aconseja a Blanca una actuación menos arriesgada, a la vez que cambia de discurso en sus conversaciones con Laurita, quien todavía está a tiempo de canalizar su futuro personal hacia otros caminos menos esclavos. Es precisamente la conversación final de Blanca con Laurita la tesis sobre la cual se sostiene la obra, cuando Blanca previene a su hermana de los peligros de casarse, más todavía cuando se hace estando enamorada, puesto que las perspectivas futuras se desmoronan invariablemente desengañando a la mujer en el umbral mismo del matrimonio.

Finalmente, analizando la figura de dramaturga en su contexto social, hemos aludido a algunas de las críticas ofrecidas sobre la representación de *La Madeja*, con el fin de mostrar hasta qué punto podía llegar el calado de la



obra en la sociedad española. El debate que suscitaba la llamada «cuestión femenina» se muestra claramente a través de las opiniones, por un lado de *El Liberal* y por otro del crítico Manuel Bueno. En ellas podemos observar el antagonismo de los criterios respecto a la profesionalización, educación y rol social de la mujer, desde la posición aperturista de la crítica en *El Liberal* hasta la oposición abierta y conservadora del crítico de *El Heraldo de Madrid*.

Todos estos aspectos nos llevan a considerar el valor de la representación teatral de la comedia *La Madeja* no sólo por su tesis argumental, sino en cuanto contribuyó al debate sobre la situación de la mujer en España en la segunda década del siglo XX. Estas consideraciones, pues, incluyen a la comedia en el catálogo de valientes contribuciones femeninas a la modernización del rol social de la mujer en nuestro país.

Bibliografía citada

- AGUILAR CATENA, J., «Feminismo» en *Los Contemporáneos y los maestros 2* de marzo de 1917.
- BALMÉS Y FORADADA, J., «Charla Feminista» *ABC* 6 de noviembre de 1903, 2.
- BLANCO, Alda, *María Martínez Sierra (1874-1974)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1999.
- _____, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- BUENO, Manuel, «Español. *La madeja*», *El heraldo de Madrid* 12 de marzo de 1913.
- CASANOVA, Sofía, «Autocríticas» en *La correspondencia de España* 10 de marzo de 1913^a, 1.



- _____, «*La madeja. Comedia frívola en tres actos y en prosa*», Madrid, *Los Contemporáneos y los maestros* 243 (8 de agosto de 1913b), 1-21.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique, *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- DAVIES, Catherine, *Spanish Women's Writing. 1849-1996*, London, Atlantic Highlands (New Jersey), Athlone Press, 1998.
- Ley Orgánica 1/2004 de 28 de Diciembre de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género.
- LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Mis amigos muertos*, Barcelona, Planeta, 1971.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María Rosario, *Sofía Casanova. Mito y literatura*, Madrid, UNED, 1995-6.
- MEISSNER, Karol, «Las tres muertes de Sofía Casanova», *Razón Española* Julio-Agosto, 1997, 19-35.
- NELKEN, Margarita, *La condición social de la mujer en España*, Madrid, CVS Ediciones, 1975.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, CSIC, 1993.
- (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam/New Cork, Rodopi, 2009.
- , WRIGHT, Sarah, DAVIES, Catherine y VILCHES- DE FRUTOS, Francisca (coords. y eds.), *Mujer, Literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008.
- O'CONNOR, Patricia, *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*, Madrid, Julia García Verdugo, 1987.
- OLMOS, Víctor, «Una mujer en la revolución rusa», en Víctor Olmos. *Historia del ABC. 100 años clave en la historia de España*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002, 159-169.



- PÉREZ MATEOS, Juan Antonio, «Sofía Casanova, testigo de la caída del zarismo» en Juan Antonio Pérez Mateos. ABC. *Serrano 61. Cien años de «un vicio nacional». Historia íntima del diario*, Madrid, Libro-Hobby, 2002,87-88.
- S.a., «El estreno de hoy en el Español. *La madeja*» *El liberal* 11 de marzo de 1913a.
- _____, «Sofía Casanova. Español. *La madeja*», *El liberal* 12 de marzo de 1913, en Simón Palmer, María del Carmen. *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.
- _____. «Sofía Casanova, autora de *La Madeja*» en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1989.
- _____, «Teatro Español. *La madeja*», ABC 12 de marzo de 1913b.
- _____, «Teatro Español. *Los escaparates*», ABC 13 de marzo de 1913c.
- VILCHES-DE FRUTOS, M^a Francisca y DOUGHERTY, Dru. *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.



El cuestionamiento del modelo femenino tradicional en dos comedias de Julia Maura: *Chocolate a la española* (1953) y *Jaque a la juventud* (1965) *

Inmaculada Plaza-Agudo
Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC)
inmaculada.plaza@cchs.csic.es

Palabras clave:

Género, franquismo, Julia Maura, *Chocolate a la española*,
Jaque a la juventud.

Key Words:

Gender, Franco's regime, Julia Maura, *Chocolate a la
española*, *Jaque a la juventud*.

Resumen:

El teatro de Julia Maura muestra una especial preocupación por las cuestiones de género, de manera que un análisis del mismo desde esta perspectiva revela cómo, incluso en aquellas sociedades profundamente conservadoras, como la franquista, el teatro se puede convertir en vehículo de expresión de nuevos modelos y fenómenos heterodoxos que se alejan del prototipo legitimado por el poder. En las obras analizadas de la autora, *Chocolate a la española* (1953) y *Jaque a la juventud* (1965), se tratan, así, algunos temas

* Este trabajo se inscribe en el Proyecto Nacional de Investigación «Mujer y Esfera Pública en la Literatura española (1900- 1950)» (Ministerio de Ciencia e Innovación, N° ref. FFI2009-11455). Se ha realizado en el marco del Programa Oficial de Posgrado en Estudios para la Igualdad de Género: Ciencias Humanas, Sociales y Jurídicas (UIMP/CSIC).

controvertidos que condicionaban fuertemente la vida de las mujeres y que, sin embargo, desde el poder se trataban de ocultar o manipular: la estigmatización de las solteras, los matrimonios de conveniencia, los embarazos no deseados, etc. Se reflejan asimismo los cambios sociales que estaban aconteciendo en una sociedad aparentemente inmóvil como la franquista. Se ponen, en este sentido, de manifiesto las contradicciones del sistema, especialmente en lo relativo a la doble moral imperante en la sociedad a la hora de juzgar el comportamiento de mujeres y hombres y al carácter caduco de determinadas costumbres y tradiciones, que no reportaban la felicidad a la ciudadanía. Son obras trasgresoras, sobre todo si se tiene en cuenta que fueron escritas en un momento en que estaba plenamente vigente la censura, que se ejercía con mayor crudeza sobre aquellas producciones culturales de autoría femenina.

Abstract:

Julia Maura's dramatic production shows a special concern with gender topics, so an analysis of her theatre from this point of view reveals that, even in those societies deeply conservative such as Franco's regime, theatre can become a way of expressing new models and heterodox phenomena which are far away from those justified by power. In the analyzed plays, *Chocolate a la española* (1953) and *Jaque a la juventud* (1965), the author deals with some controversial issues which were strongly conditioning women's life and which the regime tried to conceal or to manipulate: stigmatization of single women, convenience marriages, non wished pregnancies, etc. In these works, she also shows the social changes which were happening in an apparently still society such as the Spanish society of the 40s, 50s and 60s. Julia Maura's theatre highlights system's contradictions, especially those related to society double moral which judges in a different way female and male behaviour and to old traditions and habits, that don't make citizenship happy. The plays are, then, extremely transgressor if we take in mind that they were written in a moment in which censorship was totally in force and that this affected specially to women's production.



El 1 de abril de 1939 se ponía oficialmente fin a un conflicto civil que se había extendido durante casi tres años y que dejaba un país devastado en todas las áreas. La instauración de un régimen dictatorial que había de durar unas cuatro décadas supuso un cambio de rumbo con respecto a las importantes transformaciones y avances, políticos, sociales y culturales, que habían tenido lugar en España en el primer tercio del siglo XX, especialmente durante los años de la Segunda República (1931-1936). Se oficializó una ideología nacional –católica, que permeó todos los ámbitos de la vida española y que afectó a todos los sectores sociales, si bien en diferente medida. En este nuevo contexto, la Iglesia jugaba un papel clave, como aliada del nuevo régimen, siendo la religión un punto clave en el programa del Estado.

Para las mujeres, cuya situación social había experimentado importantes avances durante las primeras décadas del siglo –acceso a niveles superiores de educación; progresiva incorporación al mercado de trabajo, especialmente a las profesiones liberales; y consecución del derecho al voto en el año 1931¹–, este cambio fue especialmente relevante y traumático. Se estableció, así, una férrea ideología de género, basada en una división de esferas, en la que la mujer quedaba nuevamente relegada a la privada, mientras que la pública permanecía reservada a los hombres [Nieva- de la Paz, 2009b]. Este cambio quedó fijado en la legislación laboral, fundamentada en la consideración de que el trabajo era, para la mujer, «un estado excepcional y accesorio y no una forma de realización o identidad social» [DiFebo, 1979: 131]. El matrimonio se planteaba, así, como su destino principal, de forma que la mayoría de las regulaciones laborales aprobadas en la posguerra fijaban que las trabajadoras debían dejar su empleo al casarse. Se retomaba como nuevo ideal, frente a la «Eva moderna» del primer tercio del siglo XX, el del «ángel del hogar», heredado del siglo XIX: nuevamente las mujeres eran educadas para ser «amas de casa» y dedicarse

¹ Para más información sobre este tema, véase Arce Pinedo, 2007; Capel, 1986; Fagoaga, 1985; y Folguera, 1988.



exclusivamente al cuidado de los hijos. Por lo demás, esta vuelta a un modelo femenino del pasado que preconizó el franquismo debe ser puesta en relación con la gran importancia concedida a la familia como célula de la nación, al igual que sucedía en los otros regímenes fascistas europeos, Italia y Alemania. Esta exaltación de la familia, por un lado, tenía como objetivo contrarrestar las bajas tasas de fecundidad –paralela a la progresiva emancipación femenina– y, por otro, estaba basada en las teorías esencialistas de filósofos como Simmel, Jung, Spengler, etc., que fijaban que hombres y mujeres tenían diferencias congénitas en las capacidades, siendo éstas inferiores espiritual e intelectualmente² [Molinero, 1998: 102-103]. Este menosprecio de las cualidades de las mujeres conllevaba, sin embargo, la exaltación de una única dimensión vital para ellas, la maternidad, cuya defensa exigía una intervención y fuerte control sobre sus vidas, que se llevó a cabo a través de la Iglesia Católica y de la Sección Femenina de Falange [Molinero, 1999].

De acuerdo a este nuevo ideal de feminidad triunfante de esposa y madre [García- Nieto, 1993: 662], se concedía una gran importancia a la moralidad de las mujeres, pues de ellas dependía, casi en exclusiva, el honor de la familia [Pitt- Rivers, 1968]. En este sentido, se las aleccionaba desde pequeñas en el ejercicio de la religiosidad (fundamentalmente a través de la lectura de las vidas de santos y de otros tipos de obras piadosas) y de un «savoir faire» en sociedad mediante la consulta de revistas ‘femeninas’ y de novelas rosas (Carmen de Icaza, Concha Linares Becerra, etc.)³. En las primeras, se daban consejos de diversa índole, tanto relativos a los requisitos necesarios para

² Es importante tener en cuenta que estas ideas se habían difundido en España a través de la *Revista de Occidente*, dirigida por José Ortega y Gasset, en las décadas veinte y treinta. En esta revista, se publicaron, así, artículos de Simmel, Jung, Gregorio Marañón, etc., autores todos ellos que defendían la diferencia innata y esencial entre hombres y mujeres [Mora, 1987].

³ «Ellas leían publicaciones como la revista *Chicas*, que luego se llamó *Mis chicas*, donde se les daban consejos de higiene y de comportamiento social, de cocina y de labores, y se las encaminaba hacia paraísos de ternura sublimados en breves relatos de final feliz» [Martín Gaité, 1987: 98].



encontrar un buen marido como a las características de una esposa ejemplar. En el caso de las novelas rosas, a través de historias convencionales y estereotipadas, se reforzaba la idea del matrimonio como finalidad fundamental en la vida de las jóvenes, al tiempo que se establecía un ideal de Príncipe Azul y héroe, que, como señala Carmen Martín Gaité, «poca semejanza guardaban con los anémicos empollones de Derecho Civil» [1987: 101]. Las mujeres eran, pues, educadas en la idea de la espera, la sumisión y la invisibilidad, cualidades fundamentales de la buena esposa, tal y como preconizaba Fray Luis de León en *La perfecta casada*.

Con todo y a pesar de ser éste el ideal de feminidad triunfante que se trataba de difundir y que copaba las revistas y novelas rosas, existían otros modelos de mujer que o bien se encontraban en los márgenes del sistema o que se apartaban de un modo deliberado del mismo. En este sentido, es importante tener en cuenta, tal y como señala Yolanda Aixelà, que es posible que «en aquellas sociedades en que las mujeres hubiesen estado aparentemente supeditadas a lo masculino, en las prácticas pudieron haber establecido sus propias estrategias de poder» [2005: 23]. De hecho, incluso en la sociedad franquista con un modelo femenino tradicional hegemónico, las mujeres encontraron ciertos espacios y estados donde pudieron desarrollarse con libertad y llegar a ejercer un cierto poder: las viudas, las mujeres solteras, las separadas etc. De cualquier modo, las mujeres que conservaron cierta autonomía, bien por obligación –caso de las viudas o de ciertas solteras– bien por voluntad –las «chicas raras», como las denominaba Carmen Martín Gaité–, vivieron de lleno el conflicto que suponía la lejanía con respecto al modelo dominante de «madre» y «esposa». Además, el ideal de perfección femenina que se trataba de difundir desde el poder entraba en contradicción con buena parte de la realidad de las familias y mujeres españolas. Así, por ejemplo, aunque se consideraba que el matrimonio era la finalidad fundamental de éstas, lo cierto es que una parte importante de la población femenina se vio obligada a



permanecer soltera –en torno a un 40%–, pues la población masculina era muy inferior en la posguerra, dadas las numerosas bajas durante la guerra [Pérez, 2009: 142]. Por lo demás, muchas mujeres, a pesar de la fuerte presión del régimen para que se apartaran del mundo laboral, tuvieron que trabajar para poder mantener a su familia, desempeñando con frecuencia empleos en la economía informal y en duras condiciones [García-Nieto, 1993]. Por otro lado, aunque desde el poder se intentase negar, ocultar o ignorar, existía la prostitución femenina, al igual que un porcentaje elevado de embarazos no deseados, que, en unas ocasiones, terminaban en un aborto clandestino y en otras en el abandono del recién nacido⁴.

Esta pugna entre el modelo de género dominante en la sociedad franquista y otros modelos y fenómenos heterodoxos que generalmente eran ocultados se refleja de un modo nítido en las artes, que inevitablemente se hacen eco de las transformaciones sociales y de las contradicciones y deficiencias del sistema. Entre todas ellas, el teatro, por su proximidad a la realidad cotidiana y por su capacidad para llegar a un público amplio, especialmente en un periodo como las décadas de los cuarenta y cincuenta en que no existían otros medios audiovisuales de gran calado como la televisión, se convierte en un testigo privilegiado de todos estos cambios. Tal y como señala Vilches-de Frutos, las artes escénicas son «uno de los más potentes instrumentos de transmisión de imágenes», al tiempo que juegan un papel clave en la construcción de la identidad colectiva de los países [2008b: 160] y tienen

⁴ De hecho, durante la Transición política, la alta incidencia de abortos ilegales durante el franquismo determinará que éste se convierta en un tema cuyo abordaje resulta fundamental. Por ejemplo, la revista *Triunfo* dedicará varios reportajes al tema. Así, en uno titulado «El aborto clandestino» y publicado en 1977, se dan las siguientes cifras: «España es uno de los países con más abortos clandestinos, según las cifras que se pueden no ya conocer –es imposible saberlo–, pero sí al menos sospechar. Según “Tribuna Médica” –Deleyto, diciembre 1972– hay al año unos 114.000 abortos clandestinos, lo que supone alrededor del 18 por 100 de los nacidos vivos. Según el informe del fiscal del Tribunal Supremo, la cifra llega a los 300.000. En cualquier caso, los números son escalofriantes. El 60 por 100 de las mujeres que van a abortar a Londres son españolas, cada año más jóvenes» [39].



una «gran responsabilidad a la hora de transmitir el respeto al principio de igualdad entre mujeres y hombres y eliminar contenidos sexistas y estereotipos discriminatorios» [Vilches-de Frutos, 2010: 24]. De hecho, durante el período objeto de estudio, aunque desde el poder se utilizaba el teatro para educar en unos valores de género concretos a los ciudadanos y ciudadanas, con frecuencia se puede apreciar que éstos aparecen subvertidos o cuestionados de algún modo –casi siempre indirecto, dada la férrea censura– para mostrar las contradicciones del propio sistema y las deficiencias del modelo de división sexual del trabajo.

En el presente trabajo, nos vamos a centrar, así, en el análisis de los roles de género en el teatro de autoría femenina durante el periodo franquista, por considerar que éste refleja, en mayor medida que el de autoría masculina, los diversos modelos de mujer, de manera que, en él, junto al prototipo de feminidad dominante, aparecen otros que se apartan de este ideal y que, por su especial situación o estado, presentan una cierta autonomía: viudas ricas, mujeres que se ven obligadas a trabajar para mantener la familia, jóvenes que buscan la diversión y que se alejan de la estricta moral impuesta, prostitutas, etc. El estudio de la obra de las autoras del franquismo resulta, por consiguiente, especialmente necesario en un momento como el actual, en el que, tras la aprobación en marzo de 2007 de la *Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*, se pretende la visibilización de aquellas mujeres que tienen y han tenido algún protagonismo en el ámbito de la creación y de la producción artística e intelectual [Artículo 26]. La experiencia de las autoras del franquismo constituye, sin duda, uno de esos aspectos silenciados, cuyo análisis es perentorio acometer para dar voz a quienes durante décadas se les ha negado el acceso a los medios de difusión pública.

Se trata, en definitiva, de analizar cómo las autoras teatrales ponen de manifiesto las contradicciones del sistema y se hacen eco, de una manera crítica, de ciertas problemáticas que afectaban especialmente a la vida de las



mujeres, como son la desigualdad entre los sexos y la constricción a la esfera privada, la consideración del matrimonio como única salida digna y la estigmatización de la soltera, el clasismo, los embarazos no deseados, la prostitución, etc. Como trataremos de mostrar a lo largo de este trabajo y al igual que señala Lucía Montejo para el caso de las novelistas de posguerra, estas obras de teatro escritas por mujeres se alejan de la ideología preponderante, «del discurso dominante del hogar feliz, de los roles femeninos más convencionales de esposa sumisa y madre entregada, y presentan la desigualdad institucionalizada a la que la mujer se enfrenta» [2010: 94]. Además, al centrarnos en el estudio de piezas de autoría femenina, se escucha a las mujeres en primera persona y se atiende, frente a la que ha sido la nota predominante a lo largo de la historia, a su verdadero testimonio: dejan de ser descritas por otros para pasar a ser descritas y escritas por sí mismas.

Por lo demás, a pesar de la aparente invisibilidad del teatro de autoría femenina en la posguerra, como consecuencia de la ideología dominante que constreñía a las mujeres a la esfera de lo privado, es posible encontrar un grupo de autoras, que tienen un repertorio considerable de obras representadas comercialmente, que han recibido premios de teatro y que incluso han visto sus obras publicadas. Estas escritoras, nacidas en el primer tercio del siglo XX, son continuadoras de la tradición iniciada por las autoras dramáticas –algunas de notable éxito– en el primer tercio del siglo XX: Halma Angélico, Sofía Blasco, María Teresa Borragán, Elena Fortún, Pilar Millán Astray, Pilar de Valderrama, entre otras [Nieva de la Paz, 1993]. Algunas de las más destacadas de la posguerra son: Dora Sedano (1902-1987), Julia Maura (1910-1970), Mercedes Ballesteros (1913-1935), Carmen Troitiño (1918-) y Luisa María Linares (1915-1918). Estas últimas escritoras cultivaron, al igual que la mayor parte de sus colegas varones (Enrique Jardiel Poncela, José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Calvo Sotelo y Edgar Neville, entre otros), la llamada *comedia de evasión*, que es el modelo teatral triunfante en la inmediata



posguerra y que presenta una continuidad con la comedia comercial de corte burgués –frente al teatro más vanguardista y de denuncia social– que se abría paso en la escena teatral de las primeras décadas del siglo XX⁵. Durante los años cuarenta y cincuenta, tal y como señala César Oliva, la llamada *comedia de evasión* se presentaba como una propuesta de alejamiento de la dura realidad de la posguerra [2002: 153], de manera que su finalidad principal era divertir al público, mediante la puesta en escena de los intereses de una parte de la sociedad española, la burguesa, principal destinataria de esta modalidad teatral. Con todo y según señala Patricia O'Connor, la obra de todas estas autoras presenta una serie de similitudes, frente a la de sus contemporáneos masculinos, que permite considerarlas como grupo: una educación más estricta, una ideología conservadora y un puritanismo lingüístico, y una menor innovación en la técnica [1988: 31]. Considera, así, que este conservadurismo general facilitó su acceso a la representación escénica y su mayor visibilidad.

Una lectura con detenimiento del teatro de estas autoras desde una perspectiva de género pone, sin embargo, de manifiesto cómo, a pesar del aparente conservadurismo, hay en ellas un intento de profundización en la situación de las mujeres –generalmente de las burguesas aunque no sólo–, en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Así, aunque casi siempre encontramos en todas estas obras un final ‘feliz’ y moralizante a través de la vía del amor, que restaura definitivamente el orden, en su desarrollo se muestran diversos modelos de feminidad y diversas problemáticas que afectaban a las mujeres del periodo. El hecho de describir abiertamente determinadas realidades –como la prostitución, los embarazos no deseados o el drama de las solteras– resultaba ya lo suficientemente trasgresor en una época en que la censura estaba en plena vigencia. Así, si tenemos en cuenta los datos que da Abellán para el año 1944,

⁵ Para un estudio del panorama teatral en el primer tercio del siglo XX, véanse los dos volúmenes de Vilches de Frutos y Dougherty [Dougherty y Vilches, 1990, y Vilches y Dougherty, 1997].



el promedio de obras teatrales prohibidas fue del 10, 86% [1980: 33]; al tiempo que las escritoras sufrían de un modo más intenso que sus colegas varones los rigores de la censura [Montejo, 2006: 118] y encontraban mayores dificultades para publicar, lo que con frecuencia las animaba hacia otros géneros de más fácil difusión como la poesía o la novela [Serrano, 1994: 348]. Ante este panorama, se explica que, si bien las autoras teatrales realizaban una denuncia de determinados roles de género y situaciones, finalmente sus obras se movieran dentro del orden moral imperante. La crítica, con todo, estaba planteada y, en ocasiones, como ocurre con frecuencia en el teatro de Julia Maura, los finales no dejan de tener un cierto tono amargo.

Julia Maura es la autora teatral más representativa del periodo, que encarna diversas facetas de la creación teatral y que comenzó su carrera literaria en la década de los cuarenta. Es, sin duda, la escritora más fecunda y representada de la época, con unas 18 comedias estrenadas. Su actitud ante su profesión resulta, por lo demás, ambigua, y así, por ejemplo, la autora, que procedía de una familia de la aristocracia española (era nieta del político conservador Antonio Maura, lo que posibilitó su educación esmerada y sus viajes al extranjero), en el prólogo que antepuso a *Estos son mis artículos* (1953), destacaba fundamentalmente su faceta como madre y esposa frente a la de escritora y señalaba que no se tomaba en serio su vida profesional [O' Connor, 1993: 321-322]. Evidentemente, estas afirmaciones contrastan tanto con su vasta producción literaria (además de teatro, cultivó la novela, el relato y el artículo periodístico) y con la temática de la mayor parte de sus obras, profundamente comprometidas *avant la lettre* con las cuestiones de género, como con la vehemencia con que se defendió públicamente de las duras críticas que, como autora de éxito, recibió, hasta el punto de que un crítico, Luis Calvo, desde el *ABC* –periódico en el que ella también colaboraba–, la llegó a acusar de plagio [O' Connor, 1992; Hormigón, 1996: 783].



A pesar de estas polémicas, Julia Maura presenta una larga y consolidada trayectoria, de manera que un análisis de su producción teatral nos ofrece una imagen de conjunto del modo como el sistema de género vigente en el franquismo era recogido y a veces subvertido por las autoras dramáticas del periodo. Con todo, ante la imposibilidad de emprender un análisis en profundidad de todas sus obras de teatro, he decidido hacer una selección, escogiendo dos piezas que tienen una importante relevancia en su trayectoria y que a la vez resultan más interesantes desde una perspectiva de género al poner sobre el escenario cuestiones de candente actualidad en su momento. Me voy a centrar, así, en *Chocolate a la española* y *Jaque a la juventud*. La primera de estas obras, definida como comedia en tres actos, fue estrenada en el Teatro Cómico de Madrid el 25 de junio de 1953, originándose una cierta polémica. Así, si bien gozó del beneplácito del público, fue duramente atacada por la crítica, especialmente por Luis Calvo, quien al día siguiente del estreno, el 26 de junio de 1953, en el periódico *ABC*, sentenciaba: «Habría que dar a doña Julia Maura tan buenos y leales consejos acerca de ese arte esquiva que consiste en no escribir comedias cuando no son necesarias ni entretenidas» [Calvo, 1953: 39]. La segunda de estas obras, definida como comedia de dos actos, *Jaque a la juventud*, fue estrenada más de una década después, el 10 de junio de 1965, en el Teatro Club de Madrid. Esta obra supone un cambio en la trayectoria profesional de la autora, de forma, que, frente a la anterior, las críticas que recibe resultan en términos generales positivas. Así, Luis Llovet, en la crítica publicada en *ABC* el día después del estreno, la destaca como «la comedia más eficiente y de mayor ambición de cuantas ha estrenado Julia Maura» [Llovet, 1965: 105].

El teatro de Julia Maura manifiesta, desde sus inicios, un interés –inusitado en la creación teatral masculina– por reflejar de un modo crítico los roles de género y por tratar determinados temas, de candente actualidad en la época, que afectaban especialmente a las mujeres y que con frecuencia eran, o



bien silenciados (caso de los embarazos no deseados y de los abortos clandestinos) o bien manipulados (caso del matrimonio) por los medios de difusión del poder. Hay, por tanto, en su ‘política’ teatral, un cuestionamiento de los tradicionales roles de género [Nieva de la Paz, 2001]⁶. En este sentido, las obras escogidas para el análisis me parecen lo suficientemente representativas de esta preocupación de la autora, tanto por el argumento y los temas que tratan como por los personajes, especialmente los femeninos, que en ellas aparecen y que se puede considerar representantes de diversos modelos sociales. En *Chocolate a la española*, Purita se presenta como una joven soltera de cierta edad que vive junto con sus dos hermanas –Flora y Soledad también solteras, pero mayores que ella– y su sobrina, Clara, en un entorno de provincias, y que está obsesionada con la idea del matrimonio, especialmente a raíz de haber sido abandonada por su novio justo antes de la boda años atrás. Frente a la sociedad provinciana –y en general toda la sociedad franquista–, reprimida y represora pero a la vez hipócrita, ella se presenta como una joven alegre, jovial, voluptuosa en algún sentido y, sobre todo, llena de deseos de vivir. Esta forma de ser condiciona su posición excéntrica en ese entorno y determina, por un lado, las habladurías y, por otro, la crítica y la censura, en primer término, de sus hermanas y, luego, de otros personajes que se erigen en representantes de un orden moral, como el cura y doña Angustias, la beata del pueblo. Las ansias de vida de Purita se ahogan, pues, en este mundo de mojigatería –en el que el acontecimiento más importante es el chocolate de la merienda– y, por eso, escoge a Sabino, actor de la compañía de revistas que va al pueblo, como prometido: no está enamorada de él –al igual que tampoco él lo está de ella–, pero lo elige, por un lado, porque es consciente de que, a su edad y después de su primera boda frustrada, ya no encontrará a nadie mejor, y sobre

⁶ «No en vano, el teatro de Julia Maura puede ser considerado como ejemplo de una ‘política teatral’ subyacente, comprometida con la denuncia de la injusta condición social de la mujer española en la posguerra» [Nieva de la Paz, 2001: 166].



todo, porque representa la libertad, una posibilidad de liberación de las críticas de un entorno, que no permite ni el más mínimo conato de espontaneidad.

En *Jaque a la juventud*, estrenada más de diez años después, tal y como el título sugiere, aparece dramatizado el tema clásico del enfrentamiento generacional entre padres e hijos. Nos situamos, así, ante la que, en apariencia, puede ser considerada la familia perfecta y, por tanto, prototípica del franquismo: los padres (Laura y Tomás) y sus tres hijos (Quiquito, Loli y María). Sin embargo, la perfección de la familia es sólo aparente y a lo largo de la comedia, se van desvelando sobre todo las insatisfacciones de unos hijos, cuya vida y forma de pensar se encuentran muy alejados del modelo preconizado por sus padres. Así, Quiquito es un joven que se siente insatisfecho con su vida porque, aunque recientemente ha terminado la carrera de Derecho, no encuentra un trabajo que le permita independizarse. Su incomodidad social determina, pues, que él sea el más crítico de los tres hermanos, expresando con frecuencia su desacuerdo a través de la ironía. Frente a él, se situarían sus dos hermanas, que son dos jóvenes a la moda y que encarnarían el prototipo de «chica topolino» –según denominación de Carmen Martín Gaité– y que evidentemente no satisface a unos padres socializados en otras costumbres. Así, Loli tiene un novio, Foti, que es perito industrial y que vive en la Ciudad Lineal; pertenece, en definitiva, a una clase inferior y, por ello, no resulta del agrado de los padres. En el caso de María, la hermana menor, el drama es mayor, pues se ha quedado embarazada de un hombre casado, de forma que, para evitar la deshonra, es obligada por la madre a casarse con su primo, Tano, quien, sin embargo, sólo está interesado en el dinero de la familia. El conflicto dramático gira, por tanto, en torno a una falta de entendimiento entre padres e hijos: las costumbres y modos de vida de éstos no coinciden con los de sus progenitores y con lo que ellos habían planificado para sus descendientes. Obsérvense las siguientes palabras que pronuncia Tomás, el padre y por tanto el cabeza de familia, al final de la obra y que la resumen de un modo perfecto:



TOMÁS.- Verdaderamente, la ingratitud de los hijos no tiene límites. Nos esforzamos en darles educación, nos preocupamos por su bienestar, sufrimos por su felicidad... Y no solamente nos critican, ¡sino que nos echan todas las culpas! [Maura, 1965: 63]

La idea del matrimonio es, sin duda, el principal motivo que recorre estas dos obras, de tal forma que aparece como el condicionante fundamental de la vida de los personajes protagonistas, especialmente de los femeninos. Así, por ejemplo, la vida de Purita, en *Chocolate a la española*, está determinada por el abandono de su primer novio ante el altar y su búsqueda infructuosa desde entonces, no ya del amor, sino de alguien que pueda quitarle la ‘deshonra’, el ‘sanbenito’ de ser soltera en una sociedad que concibe el matrimonio como el destino fundamental de la mujer. Desde este punto de vista, su planteamiento es tremendamente práctico: tiene treinta años, va camino de convertirse, al igual que sus hermanas, en una solterona y, por eso, se conforma con Sabino, el cómico, un personaje que nada tiene de bello y de interesante, pero que está dispuesto a casarse con ella. El matrimonio se plantea, así, como un negocio, pero, frente a lo que era habitual en la época, en que predominaba la idea del ‘buen partido’ que pudiera mantener a la mujer, Purita es la que aporta los bienes materiales, la comodidad económica. No existe, así, ningún tipo de romanticismo para ella en el acuerdo. Sólo busca una mayor libertad, una liberación de los prejuicios de una sociedad, que mira con conmiseración y lástima, pero también con crueldad a las mujeres solteras. Obsérvense las siguientes palabras de denuncia de la joven:

PURITA.- No puedo, padre, no puedo... Que me hayan hecho esto a mí, ¡a mí!, cuando estaba a punto de quitarme el San Benito. Cuando ya había encontrado un pretendiente. [...]

PURITA.- ¡No quiero callarme! ¡No quiero que todos me miren con lástima! ¡No quiero que me llamen la pobre Purita! ¡No quiero que las que se casan



vengan a pedirme que les regale el traje de novia que nunca llegué a ponerme!
[Maura, 1953: 24-25]

En la obra, existe, pues, una crítica explícita al ostracismo y marginación a que se condenaba a las solteras en los ambientes burgueses y provincianos, de manera que éstas –representadas por Purita, que encarna, contra su voluntad el prototipo de la soltera, sin haberse convertido todavía en una ‘solterona’– deben soportar las burlas y habladurías de una sociedad hipócrita, que las condena de antemano y no les otorga ninguna posibilidad de redención, como si hubieran nacido marcadas por el estigma de la ‘soltería’ [Martín Gaité, 1987: 37-38]. La soltera queda, así, transformada en un ser ridículo, de forma que, por ejemplo, todos los gestos de Purita que se salen de lo convencional son interpretados como ‘niñerías’, como ‘cursiladas’, propios de alguien que ha perdido la cordura: la salida al jardín para dar paseos a horas avanzadas de la noche, la lectura de versos y la sustitución de la imagen de Santa Rita por la de San Antón. Purita es, por tanto, infantilizada por su familia y considerada una ‘joven inocente’ [Maura, 1953: 22] que se deja engañar fácilmente por sinvergüenzas como Sabino. Así, a pesar de que tiene ‘ya’ treinta años y por tanto ha cumplido la mayoría de edad legal –veinticinco años en la época–, nadie –ni sus hermanas, ni el cura, Procopio, ni el médico, Laureano– la considera una mujer con capacidad de decisión y autonomía y, por ello, cuando decide casarse con el cómico, todos se oponen y tratan de buscarle una alternativa, un mejor partido. El único personaje que se solidariza con ella es Clarita, la sobrina, quien, como joven que todavía cree en el amor, anima a su tía a la realización de los sueños, exponiéndole, además, las habladurías que en el pueblo corren acerca de ella y sus hermanas y que constituyen un compendio de los tópicos que existían sobre las solteras: rancias, antiguas, ñoñas, secas, etc.



PURITA.- ¡Si hubieras oído a Flora!
 CLARA.- Porque es una rancia... ¿Sabes cómo os llaman en el pueblo? ¡Las tres gracias!
 PURITA.- No, mujer... Será las tres gracias.
 CLARA.- ¡Las tres gracias! ¡Por lo antiguas que sois! [...]
 CLARA.- ¡Y tú demasiado ñoña! ¿A qué no has vuelto nunca de la romería, en una noche de verano, con un buen mozo al lado?
 PURITA.- ¡Ay, no!... Nunca.
 CLARA.- Pues no sabes lo que te has perdido. ¿A que a ti nadie te ha llamado ¡guapa!..., pegadito, pegadito al oído? [...] [Maura, 1953: 26]

Por otro lado, la recreación del ‘drama’ de la soltera es un tema común por el que la literatura española se ha preocupado con frecuencia. Basta, así, recordar la pieza de García Lorca *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (estrenada en Barcelona en 1935), en que el personaje de Rosita encarna a una joven que espera infructuosamente la vuelta de un novio ‘ausente’ y, finalmente, casado con otra. Al igual que Purita –obsérvese la coincidencia en el diminutivo–, es una mujer abandonada, a la que su soltería condena al ridículo y el escarnio social⁷, y que está atrapada en la monotonía de los días en soledad que transcurren uno tras otro sin variación ni cambio: «[...] 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 [...]» [García Lorca, ed. 1996: 574]. El estatismo y la circularidad del tiempo son, sin duda, como señala Carlos Feal [2008], las principales características de la vida de Rosita y lo serán también, como veremos más adelante, de la vida de Purita. El tema de la soltería es asimismo recurrente en el cine del franquismo. Como ejemplos se pueden citar *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem, película centrada sobre todo en el análisis de la crueldad con que la sociedad trata a las solteras, y *La tía Tula* (1964), de Miguel Picazo, que pone el acento en la maternidad vicaria de Tula y en su sexualidad reprimida.

⁷ Obsérvese la coincidencia entre las palabras de la Ayola Iª y las de de Clarita (transcritas previamente en el texto) en *Chocolate a la española*: «AYOLA Iª: *Las mujeres sin novio están pochadas, recocidas y todas ellas... [...] En fin, ¡todas están rabiadas!*» [García Lorca, ed. 1996: 557].



En el caso de *Chocolate a la española*, lo interesante y lo que, sin duda, resulta más transgresor es que, al final de la obra, se desvela como Purita ha conseguido engañar a todos. Así, ella, que se ha presentado en todo momento como una mujer inocente, obsesionada con la idea de encontrar un marido y que finalmente cae rendida a los pies de Sabino, revela que no está enamorada del cómico. Hasta ese momento, todo parecía indicar que, en su caso, el enamoramiento era real: las palabras elogiosas hacia su enamorado, el modo de tratarlo, su cercanía, etc. Sin embargo, la mujer que aparentemente era una ingenua que no se percataba de las intenciones reales de su prometido se descubre como un ser completamente realista que ha utilizado el matrimonio en su provecho: no se ha enamorado, simplemente ha aprovechado la oportunidad, la única alternativa que le quedaba. Ha fingido, como señala, el amor:

SABINO.- Lo bastante para decirte... que no te quiero.

PURITA.- Yo tampoco te quiero a ti.

SABINO.- ¿Cómo? ¿Qué has dicho? ¡Eso es imposible! [...]

PURITA.- Ni eres guapo..., ni tienes buen tipo... [...] Ni eres gracioso... Ni ya eres joven... ¿Cómo has creído que puedes despertar una pasión?

SABINO.- Porque tú me lo has hecho creer.

PURITA.- Era un recurso... Ya sé lo que estás pensando: que yo tampoco soy ya tan joven... ni tan guapa como cuando fui despreciada por otro hombre. Pero que yo... Yo no he creído nunca que tú estuvieras enamorado de mí. Los dos fingimos amor. [Maura, 1953: 61-62]

El matrimonio de conveniencia se presenta, pues, como una opción mejor que la soltería. Purita es, así, víctima de la moral imperante, que, por un lado, establece unos plazos muy delimitados para el ‘amor’ y el matrimonio –lo que en Clara resulta normal por su edad, en su tía se convierte en ‘cursi’ y ‘ñoño’– y que, por otro, juzga con doble rasero a hombres y mujeres. Así, frente a la joven, a quien por su edad ya nadie pretende y se considera una ‘solterona’, se situarían personajes como Olegario y Félix, sus pretendientes, quienes, a pesar de tener ya una cierta edad –cuarenta años, se nos dice que



tiene el segundo [Maura, 1953: 42]–, son considerados, de alguna manera, ‘solteros de oro’ y, por tanto, un buen partido para alguien que como Purita ya no puede aspirar a algo mejor tanto por su edad como por la deshonra sufrida tras el abandono de su primer prometido. Es, pues, el género, la férrea moral impuesta sobre el sexo femenino –frente a la libertad de que gozan los hombres–, la que determina la desgracia de este personaje, que debe incluso soportar las irónicas implicaciones de su nombre: es la mujer pura, la vestal condenada a seguir siéndolo por siempre en una sociedad que, aunque ensalza la virginidad como una virtud, presenta el matrimonio como el destino fundamental de las mujeres y, por tanto, ridiculiza a aquellas que conservan, de por vida, una cualidad que sólo en la juventud resulta esencial y ‘prestigiosa’:

PURITA.- Ser afortunado no es tener dinero: es tener felicidad. Y yo no la tengo. Yo tropecé con un hombre que... me legó la peor de las desgracias... ¡La del ridículo! Es lo que más aísla. Nadie se acerca a los que están señalados con el dedo, por miedo a que los señalen también. Es una desgracia... pequeña..., pero muy difícil de soportar... Siempre que se oye una risa apagada..., cuando se sorprende un comentario..., cuando se cruza una mirada..., siempre..., siempre... se piensa igual... ¡Es por mí! Y hasta mi nombre, ¡Pura!, se iba convirtiendo en una grotesca ironía según pasaban los años... [Maura, 1953: 62]

En medio de un panorama como el presentado, en que no hay sitio para el romanticismo y el amor verdadero, tampoco hay cabida para un desenlace feliz, de forma que el final de la obra de Julia Maura es profundamente pesimista. De hecho, el mismo título de la pieza resulta, en cierta manera, ambiguo. Así, ‘el chocolate a la española’, principal *leit-motif*, representa la continuidad, la paz, lo hogareño y, por tanto, una idea estática de felicidad familiar que se presenta como satisfactoria para el personaje de Sabino, quien, como cómico, nunca ha gozado de algo similar, al ser el hambre la principal constante de su vida. Esta forma de dicha casera y tradicional no satisface, en cambio, a Purita, de manera que finalmente se pone de manifiesto su condición



de mujer insatisfecha no tanto por su soltería como por el convencionalismo de una sociedad que impide cualquier conato de libertad para las mujeres, quienes tienen como única opción vital el matrimonio y, después, la «vida entre cuatro paredes» [Maura, 1953: 63]. Al igual que las protagonistas de las grandes novelas decimonónicas [Ciplijauskaitė, 1984], Purita es una mujer insatisfecha, una mujer que se ahoga en un ambiente provinciano de comodidad material pero de falta de realización personal. Está condenada, como un nuevo Sísifo en femenino, a servir el chocolate a las cinco de la tarde todos los días de su vida. Pero esta imagen, que podría considerarse una imagen de la felicidad más convencional, no lo es para Purita, aunque finalmente acabe casándose con Sabino (como parece sugerirse). El matrimonio es tan sólo un parche, una forma de ‘situarse’ en la sociedad, pero no la verdadera solución a sus problemas:

PURITA.- No... Te comprendo... y hasta te envidio... Cambiar esta vida monótona, aburrida, sin preocupaciones, sin imprevistos, por otra azarosa..., aventurera..., llena de emociones y sobresaltos... [Maura, 1953: 63]

La segunda obra de Julia Maura, *Jaque a la juventud*, resulta mucho más compleja, al tiempo que la variedad de temas tratados es mucho mayor, alejándose de ciertos estereotipos muy presentes en la primera. Como ya se ha indicado y tal y como el título de la pieza sugiere, el conflicto gira en torno al enfrentamiento generacional entre padres e hijos, cuyas costumbres y creencias difieren sustancialmente. El tono, sin embargo y al igual que en *Chocolate a la española*, sigue siendo profundamente pesimista, de forma que, al final, los anhelos de los jóvenes son ahogados, asfixiados, debiendo aceptar el orden moral impuesto por los mayores. Con todo, resulta una obra interesante, ya que desvela los cambios y evoluciones que tuvieron lugar en la sociedad española a partir de la década de los sesenta, en el periodo de desarrollismo económico y a la vez social. La obra da, así, testimonio de la mejora en las condiciones de vida



de las familias, de los cambios en el modelo familiar y en la estructura de clases, de la apertura religiosa y moral [Gracia y Ruiz, 2001: 273- 277] y, por consiguiente, de las transformaciones en los roles de género. Por otro lado, a lo largo de la pieza, en la voz de los hijos y en su enfrentamiento a sus progenitores, se emiten duras críticas hacia el sistema, a la vez que se reflejan sus incongruencias y corruptelas. Así, por ejemplo, cuando Tomás, el padre, comunica a la familia que va a ser nombrado ministro, su hijo Quiquito expresa su incredulidad a través de la risa, al tiempo que más adelante, como joven sin un puesto de trabajo acorde con su preparación y que debe emigrar en busca de una oportunidad mejor⁸, emite la siguiente crítica a la generación de los padres; crítica que indirectamente puede extrapolarse al régimen franquista en general:

QUIQUITO.- Porque conocemos vuestras teorías... Porque vuestros principios se basan en normas que ya no tienen razón de ser. En criterios inamovibles, precisamente por eso, porque son arcaicos.

TOMÁS.- Se basan en la experiencia.

QUIQUITO.- Puedes llamarlo egoísmo. Nos cerráis todos los caminos. Ocupáis todos los buenos puestos. Y, por si fuera poco, hacéis de nuestras carreras una verdadera carrera de obstáculos. [...]

QUIQUITO.- En mi generación, ¡trabajan hasta las mujeres! [...]

QUIQUITO.- ¡Pues peor para vosotros! Algún día tocaréis las consecuencias de poner fuera de nuestro alcance todo lo que hace agradable la vida. [Maura, 1965: 30-31]

A lo largo de la obra, Quiquito se va a presentar, por tanto, como la voz verdaderamente crítica hacia el orden impuesto por sus progenitores, como la voz de una generación desengañada y descreída, a la que «se ha aprobado sin plaza» [Maura, 1965: 38]. La obra se construye, pues, sobre el *leit- motif* del enfrentamiento generacional. Pero el joven no sólo defenderá su causa, sino también la de sus hermanas y las mujeres en general, tal y como la cita anterior pone de manifiesto. Existe, pues, en él una conciencia protofeminista que le

⁸ Es, así, representante de todas las generaciones de españoles que en la década de los sesenta iniciaron un proceso de emigración al extranjero en busca de mejores oportunidades laborales.



lleva a denunciar los prejuicios y la doble moral de un régimen que finalmente no reporta felicidad a su ciudadanía y que pone fuera del alcance «todo lo que hace agradable la vida»⁹. El fracaso final de su posición de defensa de un nuevo ideario frente al de sus padres refleja, por lo demás, tal y como señala Valdivieso, el pesimismo de Julia Maura ante la gran comedia humana [1994: 55].

Frente a este personaje pero aliadas con él, se sitúan sus hermanas, Loli y María, cuya aparente frivolidad, especialmente la de la primera, determina que su crítica y oposición al sistema no tenga tanto calado como la de Quiquito. Con todo, a través de ellas, Julia Maura refleja las nuevas problemáticas y preocupaciones de las mujeres jóvenes en las décadas cincuenta y sesenta, en que un nuevo modelo de feminidad, hasta cierto punto alternativo, se estaba abriendo paso: el de las modernas chicas topolino, que son definidas por Carmen Martín Gaité como «chicas con dinero, niñas de papá, cuyo afán en la vida es estar a la última» [1987: 81]. Pertenecen, tal y como dice Laura, la madre, «a la nueva ola» [Maura, 1965: 18]. En este sentido, Loli encarna a la perfección este nuevo prototipo de mujer moderna, recreación a la española de la *pin-up* americana¹⁰. Así, a lo largo de la obra, se la va presentando como una joven alegre y dinámica, que se mueve por la ciudad libremente sin pedir permiso ni dar explicaciones a sus padres acerca de sus relaciones [Maura,

⁹ Evidentemente, los padres perciben, aunque no llegan a comprender, que hay algo que falla dentro del modelo de organización social. Préstese atención a las siguientes palabras de Tomás: «Indudablemente, hay algo que no va. Algo que falla. Pero, ¿el qué? ¿El qué?... ¿Cuál es el motivo de esta insubordinación general, de esta falta de autoridad, incluso dentro del servicio? ¡Ya nadie quiere obedecer!» [Maura, 1965: 31].

¹⁰ Este modelo de feminidad, hasta cierto punto rezumante de sexualidad, tenía un importante calado en la sociedad franquista, tal y como reflejan ciertas comedias cinematográficas de la década de los cincuenta y principios de los sesenta. Basta así recordar dos populares películas que todavía hoy perviven en el imaginario colectivo: *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) y *Margarita se llama mi amor* (1961). Al igual que en *Jaque a la juventud*, las protagonistas de estas dos producciones son chicas jóvenes, modernas, con un punto de frivolidad, que se mueven por la ciudad con una cierta libertad, si bien la búsqueda del amor, de un novio (aunque ahora ya no siempre del que sus padres considerarían un ‘buen partido’), sigue siendo su principal objetivo.



1965: 16]. Su lenguaje ha cambiado (utiliza palabras y expresiones modernas como «fenómeno», «colosal», «papi», «mami», «bay bay», «¡qué gozada!»¹¹), al tiempo que comparte las aficiones de las chicas bien de su edad: pasear por Serrano, ir al cine, salir por las noches a bailar, etc. [Maura, 1965: 16]. El desarrollo de una actividad profesional no forma, sin embargo, parte de sus aspiraciones. Por lo demás y frente a la generación representada por su madre, su sexualidad está menos reprimida, lo que se refleja claramente en su modo de vestir y en su deseo de atraer a los hombres:

LAURA.- ¡Loli! Tú sí que has engordado.

LOLI.- No seas prima, mami. Lo mío no es gordura.

LAURA.- ¿Pues qué es entonces? Yo te encuentro mucho más... mucho más desarrollada...

LOLI.- Sí. Pero no es gordura.

LAURA.- ¡Loli! No te habrás comprado uno de esos..., uno de esos...

LOLI.- Claro que sí, mami. [...]

LOLI.- No es ningún disparate. Antes, los hombres casi no se fijaban en mí. Y ahora... ¡hasta me persiguen por la calle! ¿A que no adivinas lo que me dijo uno antes de ayer? ¡Bendita sea la madre del que inventó el jersey! [Maura, 1965: 21]

La modernidad y trasgresión de la joven llegan hasta el punto de solicitar a sus padres que le dejen pasar un fin de semana con su novio, Foti, en Torremolinos. Ellos evidentemente se oponen, ya que no les parece una opción decente. Ante esta denegación de la petición, Loli hace una pregunta a sus progenitores que deja en evidencia la hipocresía no sólo de los padres, sino de la sociedad en general: «Entonces, la decencia ¿es sólo cuestión de luz?» [Maura, 1965: 34]. De hecho, el clasismo de éstos se manifiesta cuando ella les informa acerca de la clase social a que pertenece su novio y se oponen a una

¹¹ El léxico de Loli es el propio de las 'niñas bien' madrileñas de los años sesenta- setenta, en que era común la utilización por parte de éstas de adjetivos como *ideal*, *grandioso*, *precioso*, *maravillosa*, *mona*, etc. En este sentido, refleja muy bien como las mujeres, por lo general y frente los hombres, presentan una mayor tendencia a emplear las modas lingüísticas [García Mouton, 2003: 175- 182]. La utilización de palabras de moda se considera, así, característico del uso femenino del lenguaje.



posible relación entre ambos, dada la «superioridad social reconocida de la joven» [Maura, 1965: 35]. Las normas sociales según las conciben los padres no permiten, por tanto, la movilidad de una clase a otra y, así, ante la afirmación de la hija de que «la única categoría que cuenta es el valor personal» [Maura, 1965: 35] y de que «Fue Jesucristo quien dijo que todos los hombres son iguales» [Maura, 1965: 36]¹², la acusan de comunista. Además, frente a la vieja moralidad de los padres, que consideran factible la posibilidad de un matrimonio de conveniencia, Loli sólo acepta que esté basado en el amor: «Pero yo me he enamorado de Florentino. De Florentino Gómez. Y prefiero mil veces ser la señora de Gómez enamorada, a que los criados me llamen señora marquesa» [Maura, 1965: 36]. Al final y a pesar de la superficialidad aparente de su modo de vida, logra, pues, expresar críticas aceradas a un orden moral rutinario, basado en una serie de normas y costumbres inamovibles y que no ofrece la posibilidad de una vida plena a la juventud:

LOLI.- [...] Pertenezco a una sociedad, impuesta por no sé quién, con rutinas y costumbres inamovibles. Una sociedad que no me permite casarme como debo, ¡enamorada! Que obliga a Quiquito a expatriarse para poder tener su propia familia. Y que ha destrozado la vida de María.

TOMÁS.- La vida de María la destrozó ella misma.

LOLI.- Sí, pero es la sociedad la que la obliga a casarse con un granuja, a cambio de no ponerla en la picota. [Maura, 1965: 58]

Loli y Quiquito son, así, los más críticos con la solución planteada por los padres para el embarazo no deseado de María, quien, frente a la actitud rebelde de sus hermanos, acepta con sumisión un destino no elegido: la boda con su primo Tano, para evitar la deshonra que supone un embarazo prematrimonial. Ante esta situación, se la ‘obliga’ a un matrimonio de

¹² Estas palabras se situarían en el marco de la nueva religiosidad propugnada por el Concilio Vaticano II, que se celebró entre los años 1962 y 1965 y que constituyó una importante renovación de la Iglesia. Supuso fundamentalmente una apertura y adaptación a los nuevos tiempos.



conveniencia, que es presentado por Laura, la madre, como una opción aceptable y común, que con frecuencia resulta bien, ya que el amor, en su consideración, tan sólo conduce a desengaños [Maura, 1965: 51]. María es, pues, una Ifigenia moderna, entregada por sus progenitores en sacrificio para salvaguardar el honor familiar, para que el padre pueda ser ministro vendiendo un ideal de familia perfecta, de acuerdo al modelo preconizado por el poder. El decoro se esgrime, así, en razón fundamental para justificar un matrimonio, que tan sólo reportará una imagen de felicidad social, pero no la verdadera felicidad a la interesada, quien se ve abocada, como tantas otras mujeres de la época, a una vida carente de plenitud:

QUIQUITO.- Lo que no hay es derecho a sacrificar a María con tanta prisa. Nadie sabe si, andando el tiempo, no hubiera encontrado un hombre que la redima por amor, y no por dinero.

TOMÁS.- ¿Y mientras tanto...?

QUIQUITO.- ¡Ah, eso sí! Mientras tanto tendríamos que sacrificarnos nosotros.

TOMÁS.- A cualquier cosa le llamas tú sacrificio. Yo tendría que renunciar a mi carrera política, precisamente cuando estoy llegando a la meta. Aunque sólo fuera por decoro. [Maura, 1965: 55-56]

Los embarazos fuera del matrimonio fueron comunes durante toda la Dictadura Franquista, si bien desde el poder, especialmente a través de la Iglesia, se condenaban las relaciones prematrimoniales. Con todo, la prohibición de los métodos anticonceptivos y la nula educación sexual de la ciudadanía determinaban que un importante número de jóvenes se quedasen embarazadas, lo que obligaba a una boda inmediata para evitar la deshonra de la propia mujer, pero también de su familia en cuanto que, tal y como señala Pitt-Rivers, «la familia delega la virtud expresada sexual a las hembras» [1968: 45]. No eran, sin embargo, pocos los casos en que la boda resultaba imposible, dado que el hombre en cuestión estaba ya casado (y no existía el divorcio) o se desentendía de la situación, quedando la joven –especialmente aquellas de clases más bajas– en una situación de total desvalimiento. Se hablaba, así, de



‘mujeres perdidas’ [Roura, 1988: 103]. En el caso de María, al disfrutar su familia de una posición acomodada, la situación no resulta tan crítica a pesar de que la opción del matrimonio no es, en un principio, posible, dado que el padre de la futura criatura está casado. Con todo, la primera reacción de los padres, al enterarse de la noticia, se centra en la denuncia de vergüenza que supone el embarazo y de la escasa decencia de la hija. Resulta, sin embargo, interesante atender al modo como María explica a sus progenitores cómo quedó embarazada, ya que se ve cómo ella, para disculpar su falta, insiste, por un lado, en su inocencia, en cómo los hombres emborrachan a las jóvenes y «cuando llega la noche ya no sabemos ni lo que hacemos» [Maura, 1965: 27], y, por otro, en la escasa información sexual recibida de la familia, pero especialmente de la madre: «¿Qué enseñanzas, papi? ¿Qué creamos en los Reyes Magos? ¿Qué los niños vienen de París?» [Maura, 1965: 27]. De hecho, las jóvenes eran generalmente educadas en la ignorancia, de manera se les negaban capacidades intelectuales y se las privaba del acceso a la educación superior, si bien se admitía para ellas una socialización específicamente femenina [Roca i Girona, 1996: 64].

Las opciones que los padres se plantean ante el embarazo no deseado de María están, por lo demás, encaminadas a evitar la deshonra y la vergüenza que éste ocasiona a la familia, especialmente cuando el padre está a punto de ser nombrado ministro. En este sentido, en un primer momento, la posibilidad planteada por Tomás consiste en mandar a su hija lejos, ya que, como comenta a la madre, «nosotros no podemos pensar en otras cosas» [Maura, 1965: 28]. María, al igual que su padre, considera que el marcharse lejos – al extranjero– o encerrarse durante el tiempo que dure el embarazo es una buena opción para evitar la deshonra, de manera que después se daría «al hijo a criar fuera de casa» [Maura, 1965: 28]. En ningún momento, se plantea otra posibilidad, ya que resultaría imposible mantener la honra de la familia. La madre, en cambio, movida por una especie de instinto maternal, se las arregla para conseguir a



María un matrimonio de conveniencia con el primo Tano, de forma que la joven pueda mantener a su futuro hijo consigo. En los tres personajes, existe, sin embargo, la conciencia de la imposibilidad de afrontar la situación con naturalidad y de la necesidad de generar alternativas. De hecho, Tano, que lo sabe, se aprovecha de la desgracia de la familia –y especialmente de María– y se ofrece como marido a cambio de compensaciones económicas. Es, además, el único que se atreve a verbalizar abiertamente el conflicto que el embarazo no deseado genera y a plantear el aborto, tema tabú en la época, como una opción más –propia, eso sí, de personas indignas. En todo caso, sus palabras resultan de una gran ironía, pues la dignidad que atribuye a la familia de Tomás y Laura es sólo aparente y su conciencia sí está totalmente ‘adormecida’:

TANO.- ¿Pero qué solución mejor que yo puedes encontrar? ¿El aborto?... Perdón, perdón, no te ofendas, ya sé que sois personas dignísimas, incapaces de recurrir a esos extremos. ¿La Inclusa? Se necesita adormecer mucho la conciencia. Y es bien sabido que vosotros tenéis una conciencia muy despierta. Lo más digno sería afrontar valientemente la situación. Pero también es lo más difícil. Cuesta muchas humillaciones. [Maura, 1965: 45]

La falta de dignidad moral de los padres será puesta de manifiesto por Quiquito y Loli con su negativa de asistir a la boda y evidenciar el carácter fraudulento de la unión de María con Tano. Sus palabras resultan, así, profundamente trasgresoras ya que ponen en cuestión la que, sin duda, era la piedra angular de la sociedad franquista, la familia, y la moral cristiana sobre la que se fundamenta. La comedia dramática adquiere, así, al final, tintes calderonianos, de manera que la boda no se presenta como el punto culminante y álgido de felicidad, sino como una desgracia, como una metonimia de una sociedad hipócrita que se ha construido sobre una serie de símbolos que resultan totalmente falsos y que valora la honra por encima del honor, la forma –el decoro– por encima del fondo, aunque finja hacer y predique lo contrario.



Las últimas palabras que pronuncia Quiquito en la obra constituyen, así, una acerada crítica al régimen:

QUIQUITO.- ¿Y por qué no, María? ¿Por qué no? Todas las novias llevan azahar. Y al fin y al cabo..., ¿qué es el azahar? ¡Un símbolo!... ¿Y qué es para vosotros el honor? ¡Otro símbolo! ¿Y la verdad, y la moral, y la decencia?... ¡Símbolos! ¡Símbolos! ¡Símbolos! Que utilizáis para encubrir mentiras y vilezas. [...] Lleva tu ramo de azahar, María. Sube al altar sin pureza, pero con azahares. ¡Que nada importa lo que seas, sino lo que aparentes ser! ¡Y tú vas esplendorosa de blancura! [...] Sube al altar sin ningún espíritu cristiano para fundar otro hogar modelo, base de nuestra sociedad futura. [Maura, 1965: 62-63]

En esta pieza, hay, pues, una denuncia osada de los pilares de la sociedad franquista, de manera que lo que, en apariencia, se presenta como una comedia burguesa es, en realidad, un drama con altas dosis de crítica social.

Conclusiones

Julia Maura es la principal representante –por su vasta producción y acceso a los escenarios- de la generación de autoras teatrales del franquismo. El análisis de los roles de género en su producción dramática muestra cómo incluso en aquellas sociedades profundamente conservadoras, como la franquista, a través del arte y especialmente a través del teatro –por su proximidad a la realidad cotidiana y su capacidad para llegar a un público amplio-, se pueden reflejar modelos y fenómenos heterodoxos que se alejan del prototipo legitimado por el poder. Vemos, así, cómo la autora utiliza en sus obras una fórmula clásica y triunfante en los escenarios, la comedia burguesa, para cuestionar determinados estereotipos de género y tratar, de un modo crítico, algunos temas controvertidos que condicionaban fuertemente la vida de las mujeres y que, sin embargo, desde el poder se trataban de ocultar o



manipular: la estigmatización de las solteras, los matrimonios de conveniencia, los embarazos no deseados, etc.

En las dos obras analizadas (*Chocolate a la española* y *Jaque a la juventud*), se ponen, pues, de manifiesto las contradicciones del sistema, especialmente en lo relativo a la doble moral imperante en la sociedad a la hora de juzgar el comportamiento de mujeres y hombres. Son dos obras trasgresoras, sobre todo si tenemos en cuenta que fueron escritas en un momento en que estaba plenamente vigente la censura, que ejercía con mayor crudeza sobre aquellas producciones culturales de autoría femenina y que la autora tuvo que soportar, tal y como se ha indicado, profundas críticas hacia su producción teatral. Por ello, Julia Maura plasmó, en las dos comedias, cuestiones de candente actualidad en la época, pero respetando siempre los cánones genéricos, de manera que las dos obras terminan con una boda, que resulta un final feliz muy del gusto del público burgués. Los acontecimientos previos, sin embargo, ponen de manifiesto la precariedad de dicha solución, que resulta totalmente convencional, pactada artificialmente para restablecer un orden cuyas fisuras y deficiencias han sido puestas de manifiesto a través de las duras críticas emitidas por aquellos personajes cuya vida está más negativamente afectada por la ideología dominante: la soltera Purita, quien no duda en reconocer que no está enamorada del hombre con el que desea casarse; o Quiquito y Loli, profundamente descontentos con la moral imperante, que arrastra a su hermana, María, a un matrimonio infeliz, para salvaguardar el honor de la familia.



Bibliografía citada

- ABELLÁN, Manuel L., *Censura y creación literaria en España (1939- 1976)*, Barcelona, Península, 1980.
- AIXELÁ, Yolanda, *Género y Antropología Social*, Sevilla, Doble J, 2005.
- ARCE PINEDO, Rebeca, *Dios, patria y hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007.
- CALVO, Luis, «Julia Maura estrena en el Teatro Cómico su comedia “Chocolate a la española”» en *ABC*, 26- 6- 1953, 39.
- CAPEL, Rosa, *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900- 1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer, 1986.
- CIPLIJAUSKAITE, Biruté, *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa, 1984.
- DI FEBO, Giuliana, *Resistencia y movimiento de mujeres en España (1936- 1976)*, Barcelona, Icaria, 1979.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- FAGOAGA, Concha, *La voz y el voto de las mujeres: 1877- 1931*, Barcelona, Icaria, 1985.
- FEAL, Carlos, « “Querer y no encontrar el cuerpo”: Doña Rosita la soltera de Lorca» en Francisca Vilches de Frutos (coord. y ed.), *El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española, Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2008, 33, 347-372.
- FOLGUERA, Pilar (comp.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1988.



- GARCÍA LORCA, Federico, *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* en Federico García Lorca, *Obras completas II. Teatro*, Miguel García-Posada, Barcelona (ed.), Galaxia Gutemberg, 1996, 527-579.
- GARCÍA MOUTON, Pilar, *Así hablan las mujeres. Curiosidades y tópicos del uso femenino del lenguaje*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2003.
- GARCÍA-NIETO PARÍS, Carmen, «Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista» en Françoise Thébaud (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5. El siglo XX*, Madrid, Taurus, 1993, 661-671.
- GRACIA GARCÍA, Jordi y RUIZ CARNICER, Miguel Ángel, *La España de Franco (1939- 1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GRUPO DE PLANIFICACIÓN FAMILIAR, «El aborto clandestino» en, *Triunfo*, 1977, 767, XXXIII, 38-39.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500- 1994). Volumen II Siglo XX (1900- 1975)*, Madrid, ADE, 1996.
- Ley Orgánica 3/ 2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. BOE de 23 de marzo de 2007.
- LLOVET, Enrique, «Estreno de “¡Jaque a la juventud!”», de Julia Maura, en el Teatro Club» en, *ABC*, 11- 6- 1965, 105.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- MAURA, Julia, *Chocolate a la española*, Madrid, Ediciones Alfil, 1953.
- _____, *Jaque a la juventud*, Madrid, Ediciones Alfil, 1965.
- MOLINERO, Carme, «Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un “mundo pequeño”» en, *Historia Social*, 1998, 30, 97-117.
- _____, «Silencio e invisibilidad: la mujer durante el primer franquismo» en, *Revista de Occidente*, 1999, 223, 63-82.



- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, «La censura de género en la narrativa de autora durante las dos primeras décadas del franquismo» en, *Voz y Letra*, 2006, XVII/2, 107-122.
- _____, *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010.
- MORA, Magdalena, «La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente*: 1923-1936» en *Revista de Occidente*, 1987, 74- 75, 191-209.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- _____, «La escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo: el caso de Julia Maura» en, *Iberoamericana*, 2001, 165-178.
- _____, (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Ámsterdam, New York, Rodopi, 2009a.
- _____, «La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social» en Pilar Nieva- de la Paz (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Ámsterdam, New York, Rodopi, 2009b, 9-20.
- O' CONNOR, Patricia (ed.), *Dramaturgas españolas de hoy (Una introducción)*, Madrid, Espiral/ Fundamentos, 1988.
- _____, «Julia Maura: Lark in a Hostile Garden» en Lou Charnon- Deutsch (ed.), *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, 233- 245.
- _____, «Julia Maura (1906- 1971)» en Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson and Gloria Feiman Waldman (eds.), *Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source book*, Westport Connecticut/London, Greenwood Press, 1993, 321-329.
- OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.



- PÉREZ, Janet, «La evolución de modelos de género femenino vistos a través de medio siglo de los escritos de Carmen Martín Gaité» en Pilar Nieva-de la Paz (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Ámsterdam, New York, Rodopi, 2009, 133-152.
- PITT-RIVERS, Julian, «Honor y categoría social» en J. G. Peristiany (ed.), *El concepto de honor en la sociedad mediterránea*, Barcelona, Labor, 1968, 21-75.
- ROCA I GIRONA, Jordi, *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
- ROURA, Assumpta, *Mujeres para después de una guerra*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 1988.
- SERRANO, Virtudes, «Hacia una dramaturgia femenina» en, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1994, 19, 343-364.
- VALDIVIESO, L. Teresa, «Ambigüedad epistemológica en un drama de Julia Maura» en, *Letras femeninas. Número extraordinario conmemorativo: 1974-1994*, 1994, 49-56.
- VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca y DOUGHERTY, Dru, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (coord. y ed.), *El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española*, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2008a, 33.
- _____, «Los derechos políticos de las mujeres: el sufragio femenino en el teatro español de la II República» en Pilar Nieva- de la Paz, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos (coords y eds.), *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish- American Studies, 2008b, 159-177.



_____, «Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción del espacio cultural europeo» en, *ALEPH* (Número monográfico: «Teatro hispánico siglos XX- XXI»), 2010, 24, 9-28.



The Female Voices in Caryl Churchill's *Top Girls* (1982): Sisters or Foes

Georgiana Vasile
jorjetos@gmail.com

Key Words:

Feminism, Caryl Churchill, *Top Girls*.

Palabras clave:

Feminismo, Caryl Churchill, *Top Girls*.

Abstract:

This article analyzes the different female voices in Caryl Churchill's *Top Girls*. Chapter I begins with an overview of the present-day attitude of women toward feminism. Next it defines some of the various types of feminisms that have appeared in the Anglo-American world. Next, it focuses on the contradiction between the feminist ideal of equality and the reality of the differences between women. Chapter II begins with a brief description of the socio-political and economic context of the play. Next, it examines the female voices as they appear and communicate in the play. Further on, it inquires about the possibility for women to speak with a unified voice. Finally, the Conclusions point out Churchill's pluralist approach to feminism.

Resumen:

Este artículo analiza las diferentes voces femeninas en la obra *Top Girls* de Caryl Churchill. El primer capítulo comienza con una visión actual de la actitud que las mujeres manifiestan hacia el feminismo. Después, se definen algunos de los diferentes tipos de feminismos que han aparecido en el mundo anglo-americano. A continuación, se centra en la contradicción entre el ideal feminista de igualdad y la realidad de las diferencias entre las mujeres. El segundo capítulo se inicia con una breve descripción

del contexto sociopolítico y económico de la pieza teatral. Posteriormente, examina las voces femeninas que aparecen y comunican en la obra. Más adelante, se plantea la posibilidad, para las mujeres, que unan su voz. Por último, las conclusiones señalan el enfoque pluralista de Churchill acerca del feminismo.

Through the Feminist Eye

It is a difficult enterprise for the young generation of today, when women in Switzerland, Bangladesh or the Central African Republic are elected presidents or prime ministers, to even begin to imagine that less than 40 years ago women in these countries still did not have a right to vote.

¹ Nevertheless, only two generations ago women in the Western world were denied protection from domestic violence, equal pay and access to contraception, were not entitled to own property and to initiate divorce proceedings and did not have the liberty to pursue higher education or a career. All these political, social, cultural and economic changes were brought about in Western society by the women's liberation movements in a series of campaigns beginning in the early 1960s. And yet, when asked about their attitude toward feminism, young women today frown in disapproval, rejecting any association with or implication in the movement: «I'm not a feminist!» is invariably the most common answer. Feminist critics argue that since the mid-1990s young women have stopped making feminism «their central political and personal project» [Moi, 2006: 1735], which prompts cautious remarks about what lies ahead: «the future of feminism is in doubt» [Moi, 2006: 1735]. But what are the reasons why women today don't call themselves feminists? Are they no longer marching or just reluctant to use what has become the 'f-word'? The label is seen by most women as negative, extremist and passé. Some share the belief that

¹ The countries are listed in chronological order, according to the year when women were granted the right to vote: Switzerland 1971, Bangladesh 1972 and Central African Republic 1986.



equality has been achieved and that feminism is no longer relevant to our modern societies, while others believe that newer issues like climate change, terrorism, globalization, consumerism and the new financial crisis have become more important and therefore, women are increasingly less likely to subscribe to labels of identity. Some consider feminism to be an extremely rigid and restrictive members-only club, affecting all aspects of a person's lifestyle from clothes to food and drinks, while others worry that «other people would think that they must be strident, domineering, aggressive, intolerant and –worst of all– that they must hate men» [Moi, 2006: 1736]. However, when asked whether they are in favour of freedom, equality and justice for women, the answer is always yes. Nevertheless, they cannot or would not or simply do not identify with the feminist movement. It seems that young women today are ambivalent about the movement as a whole, and yet, they live feminism in their everyday lives, whether they are challenging sexist jokes or breaking all types of barriers. Australian journalist Kathy Bail coined the term 'DIY Feminism' to describe the rise of this phenomenon. In 1996 Bail wrote *DIY Feminism*, a collection of essays by young women, in an attempt to find out why they don't embrace the label 'feminist' anymore. In her introduction to the book, Bail responded that young women were in fact living a new kind of feminist politics, one «allied with a do-it-yourself style and philosophy characteristic of youth culture» [1996: 4]. This attitude rejected the 'woman as victim' strain of the 1970s in favour of living a feminist politics that was «diverse, creative and fun» [1996: 5]. It is precisely this disengagement that attracted much of the criticism against it, being often viewed as 'commodified feminism' and criticized for its failure to be oppositional «because it is part of a saleable youth culture, which implies no political maturity» [Driscoll, 2002: 137]. In exploring the reasons for young women's «aversion to using the word "feminist" as a personal descriptor» one decade later (2006), social researcher Rebecca Huntley identified the «I'm not a feminist, but...» syndrome, arguing that women today «believe that they should have the



right to equality and fairness but don't class themselves as feminists and are in fact turned off by feminism's harder edges» [2006: 44-45]. Huntley explains that this generation of women has been brought up believing in their own independence and the opportunities available to them, particularly in education and the workplace, and they simply refuse to see themselves as victims or in need of a political movement to help them succeed in life.

It is far from being an overstatement that feminism has been one of the most far-reaching movements that marked the 20th century. Indeed, the influence of feminism has been felt in every area of social, political and cultural life worldwide. Everyone knows, or thinks s/he knows, what feminism is. Yet defining feminism has proved to be nothing short of controversial even for feminist theorists. The difficulty comes from the coexistence of multiple and contradictory definitions within feminism.

In her groundbreaking book about feminism and theatre, Jill Dolan expounds her theory about the origin of feminism, situating its starting point in women's acknowledgment of their own subservience to men: «Feminism begins with a keen awareness of exclusion from male cultural, social, sexual, political and intellectual discourse. It is a critique of prevailing social conditions that formulate women's position as outside of dominant male discourse» [1988: 3]. Dolan continues by asserting, «the routes feminism takes to redress the fact of male dominance [...] are varied» and that consequently «feminism has in fact given way more precisely to feminisms» [1988: 3]. Here Dolan explains that feminism can take many forms, which converge in their fight against the inequality between the sexes, but diverge in their approach to identify and remedy the causes of this inequality.

In this paper I use as a frame of reference the three dominant feminist positions as they are recognized in the British and American



contexts by Elaine Aston: bourgeois (or liberal), radical (or cultural) and materialist (or socialist) [1995: 8].²

Drawing on the work of Alison Jaggar (1983), Dolan traces the origins of bourgeois feminism in the US to the late 1960s, when the egalitarian ideals of the civil rights movement and the New Left started to gain ground. The appearance of consciousness-raising groups, allowing women to exchange personal experiences, provoked a political and ideological movement focused on gaining equality for women. In its search for equality between the sexes, bourgeois (or liberal) feminism mainly takes its inspiration from liberal humanism. Rather than proposing radical structural change, it suggests that working within existing social and political organizations will eventually secure women social, political and economic parity with men.

In *Women's Time* (1993), Julia Kristeva characterizes liberal feminism as resting on identification with masculine values and pursuits.³ Kristeva argues that it emphasizes sisterhood up against an entrenched brotherhood. Moreover, she also maintains that it smoothes out differences among women in favour of interests that women supposedly have in common with one another. At the same time, Kristeva stresses that liberal feminism de-emphasizes the privileged positions of those (relatively few) women who could expect, given the equivalent treatment, to compete effectively with men of privilege. This means that it downplays some

² See Alison M. Jaggar, *Feminist Politics and Human Nature* (Brighton, Harvester, 1983) for her definition of «four alternative conceptions of women's liberation [...]: liberal feminism, traditional Marxism, radical feminism and socialist feminism» [1983: 8]. See also Michelene Wandor, *Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics* (New York, Routledge and Kegan Paul, 1986) for her classification of feminism in three major tendencies «as they have emerged in the 1970s»: radical, bourgeois or emancipationism and socialist feminism [1986: 131]. See also Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1988) for her special focus on American feminism and the three main categories that she considers as the most inclusive and most useful for clarifying «the different feminist ways of seeing»: liberal, cultural or radical and materialist» [1988: 3]. Dolan also mentions several gradations within and among the three categories, such as socialist feminism, lesbian feminism and spiritual feminism.

³ In *New Maladies of the Soul*, New York, Columbia University Press, 1995 (1993), 201-224. The essay «Le Temps des Femmes» was originally published in 1979.



women's privilege by exaggerating their kindredness with other women, while dramatizing their subordination to those men of privilege with whom they actually have a lot in common. Finally, liberal feminism also minimizes or even denies substantial differences between women and men (and thus any substantial grounds for treating men and women differently).

Feminists of colour and white lesbian feminists, in particular, also challenge this 'sisterly' feminism. They underscore their own erasure from the calculus of interests where «equal opportunity» has a white, heterosexist cast and middle-class underpinnings. Theorists like Angela Davis saw that in the hands of some influential feminists, equality often amounts to the quest for the same unfair advantages enjoyed by their white, middle-class fathers, brothers, husbands, colleagues and friends. Theorists like her threw sisterhood into serious question and put «differences» squarely at the forefront of feminist theorizing [1983: 42].

Gradually a rhetoric of differences gained force, while the idea of sisterhood got deflated. In its most dramatic forms, this later rhetoric is defined as radical feminism, which took hold «with its logic of disidentification, emphasizing rejection of patriarchal values and separation from patriarchal institutions» [Rogers, 1998: 445]. Radical or cultural feminism locates women's oppression within the dominating sexist patriarchal system. Contrary to liberal feminism, radical feminism no longer looks for success within the system, but struggles to create separate female systems, strongly believing in the total uprooting and reconstruction of society in order to achieve its goals.

In opposition to liberal feminism's belief in the equality between the sexes, radical feminism stresses that women are both different from and superior to men, and often claim the creation of alternative female systems. As Austin states, «[t]he radical point of view frequently addresses the question of a "female aesthetic" as well as the desirability of a separate female culture» [1990: 5]. This need for cultural segregation has been criticized for being essentialist, or for using as a basic premise that there is



an absolute essence of woman and that the most important difference between men and women is their biological constitution.

As Kristeva remarked, liberal feminism and radical feminism pitted «equality» and «difference» against one another as the only choices with «the implicit masculine standard of reference going unchallenged» [ed. 1995: 210]. Kristeva held out the prospect of a third phase focused on «dismantling the very terms of the opposition altogether, of stepping over the threshold to post-modernity, where sexual beings are no longer polarized» [ed. 1995: 221]. Kristeva thus pointed to the need for a third feminist phase where equality gets reworked as a goal and differences find expression without censure.

Materialist or socialist feminism, the third phase, emphasizes the differences, particularly the social and economic differences between women, by situating the gender oppression in the analysis of class.⁴ Whilst radical feminism tends to view women's oppression to lie exclusively in patriarchy, materialist feminism looks at socio-political structures and historical and material conditions to explain gender oppression:

From a materialist perspective women's experiences cannot be understood outside of their specific historical context, which includes a specific type of economic organization and specific developments in national history and political organization. Contemporary women's experiences are influenced by high capitalism, national politics and worker's organizations such as unions and collectives. [Case, 1988: 82]

This new position incorporates historical, political and economic dimensions as accounting for the oppression of women, viewing women exploited by the mechanisms of capitalism, social class and political regimes.

⁴ This understood within the meaning of the Marxist definition of class: a hierarchical structure in which the owners of the means of production accumulate their privileges through the oppression of the workers.



Materialist feminism also highlights the crucial differences between upper-, middle-, and working-class women – not only are all women not sisters, but women in the privileged class actually oppress women in the working class. This is precisely the source of the criticism against it, as ‘sisterly’ feminists claim that a feminism that is blind to the category of gender is a contradiction in terms.⁵ Case eloquently describes the two poles in the argument about the incompatibility between materialism and feminism:

The overriding gender-neutral quality of the materialist analysis has produced what has been termed the “unhappy marriage” between materialism and feminism. When notions of class and production do not account for patriarchal institutions, they seem irreconcilable with a feminist consciousness. As in most unhappy marriages, there are two sides to the contradiction: from the materialist perspective, the radical-feminist position displays a dominant class bias in its universalist and essentialist mystification of economic and historical factors; from the radical-feminist perspective, the materialist-feminist position obscures the oppression of gender, creating bridges between men and women of the same class and mythical divides between women of different classes. [1988: 83-84]

Therefore, radical feminists claim that the materialists are oblivious to gender oppression and the materialists contend that the only way to understand sexual oppression is within the economic modes of production. As will be seen in the next chapter, Caryl Churchill’s *Top Girls* demonstrates how a materialist class analysis can work together with a materialist feminist analysis of sexual oppression to create dramatic action.

The influence of the materialist analysis has created new insights into the feminist movement. The notion of class-consciousness has called attention to the ideal of equality and the reality of the differences among women. Elisabeth Minnich’s work illustrates these theoretical advances.

⁵ Heidi Hartmann and Amy Bridges introduced the term «unhappy marriage» to describe the relationship between materialism and feminism in their draft essay «The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism», first published in *Capital and Class* in July 1975.



Arguing against equality as sameness, she claims: «equality protects our right to be different» [1990: 70]. She also asserts that it «challenges us to make distinctions that are relevant and appropriate to a particular situation or set of considerations or principles» [1990: 107]. Thus, equality entails neither consistently dismissing nor consistently considering the differences among us, instead it makes differences a matter of variable, context-bound significance. Françoise Collin echoes these ideas. She insists that equality rights in no way necessitate a common identity. Equality differs from making everyone into «equivalent and interchangeable examples of humanity» [1994: 18]. It allows for people's idiosyncrasies and «falls apart as soon as the many are dissolved into a single voice, which is the voice of no one at all» [Collin, 1994: 15]. Thus, Minnich and Collin reject essentialism postulating sameness based on gender within a grouping such as women. Women's diverse social positioning and contrasting cultural, historical, political, economic and ethnic backgrounds guarantee divergent identities among them.

But, how can feminism acknowledge such differences and still claim a collective consciousness? Denise Riley articulates that «the problem is that women as a homogeneous group do not exist, whereas feminism must posit that women do exist in some sense as a group» [1988: 1]. She further elaborates on a possible solution: «Feminists need to distinguish between false homogeneity constructed by silent exclusions (or silent equations) – such as assuming that white middle-class women represent women per se – and a real viable collectivity of women rich in diversity» [1988: 112]. Riley cautions against the use of notions postulating that all women share a common essence called 'woman' as being both limiting and narrow and calls for a truly realistic collectivity of women based on diversity.

Another possible answer lies in the misinterpretation of the term 'difference', as, according to Trinh T. Minh-ha «difference» means «division» to many people [1989: 82]. Indeed, women can claim their right to be different in certain aspects and yet be sisters in certain other respects.



On her part, Zillah R. Eisenstein also argues for the recognition of the differences between women and the diverse contexts of oppression as the only way that a feminist collective consciousness can truly be effective:

Feminist theories must be written from the self, from the position of one's life – the personal articulates the political. Yet such theories have to move beyond the self to the conception of a collective woman, which requires recognizing the diversity of women and the contexts of oppression. [Rogers, 1998: 484]

As white feminist Adrienne Rich observed, the phrase «all women» is a «faceless, raceless, classless category» [1986: 219]. Also, black feminist Evelyn Brooks-Higginbotham contends that it is impossible to generalize womanhood's common oppression [1989: 125].

Exploring feminism as a «transformational politic», bell hooks stresses the importance of sex, race and class that feminist theorists must emphasize as factors that determine the social construction of femaleness. In order to exemplify, she proposes an imagination exercise:

Imagine a group of women from diverse backgrounds coming together to talk about feminism. First they concentrate on working out their status in terms of sex, race and class, using this as the standpoint from which they begin discussing patriarchy or their particular relations with individual men. Within the old frame of reference, a discussion might consist solely of talk about their experience as victims in relationship to male oppressors. Two women – one poor, the other quite wealthy – might describe the process by which they have suffered physical abuse by male partners and find certain communalities which might serve as a basis for bonding. Yet, if these same two women engaged in a discussion of class, not only would the social construction and expression of femaleness differ, so too would their ideas about how to confront and change their circumstances. [Rogers, 1998: 460]

This is precisely the premise of Caryl Churchill's *Top Girls*, as the play dramatizes the ways in which distinct groups of women accommodate their contradictions and deal with their communalities in different contexts.



Whose Voice Is It Anyway?

Many of the ideas and issues approached by Caryl Churchill in *Top Girls* become more relevant when placed against the backdrop of the period when it appeared. The play was written and performed in 1982, during the early years of Margaret Thatcher's first term as Prime Minister of the United Kingdom. The *Iron Lady*, as she was later nicknamed by the Soviet media for her tough-talking rhetoric, holds the double record of being the first woman ever in British history to be elected as leader of the Conservative Party, in 1975, and as Prime Minister, in May 1979. From the beginning, Thatcher's government was associated with radical right-wing economic policies and overt opposition to the concept of Welfare-Capitalism, which were to have profound social consequences.⁶

At the time when Thatcher acceded to power, Britain was facing severe economic instability due to high inflation, monetary restraints and unemployment, among other aspects. Thatcher's action plan to tackle this precarious situation included socio-economic strategies focusing on reducing state intervention, by encouraging the privatization of major nationalized industries and also of the educational and healthcare systems; by weakening the power of unions through enforcement of new regulations; by stimulating individual initiative, small businesses, through lower direct taxation; by reducing public expenditure and promoting a competitive free-market society. Thatcher's policies succeeded in reducing inflation, at the expense of a dramatic increase in unemployment, causing severe civil unrest. Her famous statement, «[t]here is no such thing as society. There are individual men and women and there are families» [Naismith, ed. 1991: xxxvii], reiterated the disappearance of state responsibility toward its citizens and the emergence of what was to be known as the 'enterprise culture', the strong belief in a new individualism that will be related to «a

⁶ Welfare-Capitalism is based on the economic theories of J.M. Keynes and it was very popular in the UK from the end of the Second World War until the late 1970s. Welfare-Capitalism defines the basic concerns of the Welfare State as «*social security, medical services, housing and education*» [Marwick, ed. 1990: 353].



sheer competitiveness at the social, political and economic levels» [Monforte, 2001: 29]. This ‘enterprise culture’ is based on the fact that «individual initiative and freedom would replace dependency» [Marwick, ed. 1990: 311].

Thatcher’s emphasis on individualism was creating a new climate in Britain, offering a small privileged part of the population the possibility to earn much more money than before, but at the same time depriving the vast majority of employment opportunities, thus producing an ever wider divide between social classes. It is exactly this reality that Churchill captures in *Top Girls*. On the one side there is Marlene and on the other are Joyce and Angie. Marlene is a ‘high flyer’ woman in a chief executive position, who has no pity or consideration for the likes of Joyce and Angie, representing the working-class, without any prospects of climbing the corporate ladder.

For women in England, the 1980s were years of rapid advancement and increasing competitiveness in the labour market. It is in this climate that the idea of the ‘superwoman’ emerged: one who excelled in all areas of life, public and private, professional and domestic. The tabloid press of the 1980s often represented Margaret Thatcher as a self-made career woman, the daughter of a grocer’s and mother of two, transformed into an ultimate symbol of the capitalist ‘superwoman’ politician. This is precisely the role model Marlene looks up to:

MARLENE. I know a managing director who’s got two children, she breast feeds in the board room, she pays a hundred pounds a week on domestic help alone and she can afford that because she’s an extremely high-powered lady earning a great deal of money. [Churchill, ed. 1991: 80]⁷

However, in real life most women suffered under the burden of the ‘superwoman’ image. Studies on the employment situation of women at that time show that the reality was in fact very harsh: there were very few ‘top

⁷ All the following quotes from the play are from this edition.



girls', most women being situated at the bottom of hierarchies in terms of pay and promotion opportunities.

The character of Marlene, a highly successful 'top girl', perfectly embodies this new type of woman emerging in the climate of the 1980s, who, under the pressure of a capitalist consumer society, leaves behind her working-class origins and rises her way up the corporate hierarchy, but at the expense of abandoning her daughter. Marlene is one of the 'fortunate' *miss yuppies/swells* born in the wake of the consumer culture boom, one who chooses a career over motherhood.⁸

Act One of *Top Girls* depicts a dinner party celebrating the promotion of Marlene, who has just moved up to a superior position as Managing Director at the «Top Girls» employment agency she works for. Marlene, a woman living in Britain in the early 1980s, has invited a very unusual group of women to celebrate her victory with Isabella Bird, a Scottish lady from the XIXth century, who «traveled extensively between the ages of 40 and 70» [lvi]; Lady Nijo, a Japanese woman from the XIIIth century, who «was an Emperor's courtesan and later a Buddhist nun who traveled on foot through Japan» [lvi]; Dull Gret, «the subject of the Brueghel painting, Dulle Griet, in which a woman in an apron and armour leads a crowd of women charging through hell and fighting the devils» [lvi]; Pope Joan, who «disguised as a man is thought to have been Pope between 854-856» [lvi], and Patient Griselda, «the obedient wife whose story is told by Chaucer in The Clerk's Tale of *The Canterbury Tales*» [lvi]. These five «dead women» [Churchill in Naismith, ed. 1991: xxii] are sharing the same table with someone living and breathing in the XXth century, crossing the conventional boundaries between reality/fiction, cultures, place and time. As they share their experiences as mothers, daughters, sisters, wives and mistresses, outstanding lifetime achievements are revealed, but often in parallel overlapping speeches, lacking common ground and interlocutory

⁸ Due to the Western economic boom in the 1980s, advertisers attributed acronyms to groups of consumers: *miss yuppie* – young urban/upwardly-mobile professional, *swell* – single women earning lots of loot.



exchange, thus exposing contrasting characters and attitudes. The cheerful celebratory mood that marks the beginning of the scene gradually turns bitter, with each of the women deploring something that was lost in their struggle to survive and succeed.

Act Two shows typical office scenes at the employment agency where Marlene and her co-workers, Win and Nell, are running their ordinary day-to-day activities, including three interviews.

Chronologically, Act Three, when Marlene visits Joyce, secretly invited by Angie, takes place one year before the previous two. Seeing each other for the first time after six years, the two sisters appear to be disconnected and alienated, hardly knowing anything about the latest developments in each other's life, such as Joyce's separation from her husband or Marlene's new job. Their conversation turns into a bitter quarrel, as they seem to be at opposite ends in every matter.

A feminist reading of the play reveals, as Joseph Marohl aptly points out, the issue of plural feminisms «as opposed to homogeneous (i.e. authoritarian) Feminism [...] through the demonstration of differences of class and history among the members of the same sex» [1987: 381] as early as the opening scene. It is important to specify that the women in *Top Girls* are not represented as a uniform community, but as a group which allows plural identities to emerge. The six women in the first scene come from different historical periods and different cultural, economic and political backgrounds, representing diverse attitudes towards class, religion, family, ethics and gender. Even if, at first glance, the all-female cast might suggest that gender seems to be the dramatic focal point of the play, as soon as the play begins to unravel the characters one by one there is a shift in perspective. Gender is de-centered from its dominant position within the play, as the diversity of female natures in the first scene dramatizes the lack of unity among persons of the same sex. The dramatic conflict arises not only out of a battle of the sexes, but also out of class struggle, as it persists through many generations of history. The first hints of the women's classes,



origins and occupations derive from their costumes: Isabella is wearing a Victorian blouse and skirt, Lady Nijo is in kimono and geta, Dull Gret in apron and armour, Pope Joan in cassock and cope, Patient Griselda in medieval dress, Marlene in a 1980s-style modern dress and the waitress in the typical occupational costume. Marohl argues that the visual lesson of the opening scene «is to recognize the cultural relativity of certain norms» and that it functions «as the medium whereby certain lines are drawn so that the subsequent political discourse will be clear and understandable» [1987: 383]. Indeed, each of the characters has a specific discourse, which, like her costume, distinguishes her from the other members of the group and identifies her with the ideology of her own culture. Moreover, each woman has a distinctive manner of speaking appropriate to her class, the more extreme examples being, on the one hand, the dominating discourses of the eloquent Isabella and the articulate Nijo; on the other, the almost single-worded utterances of Gret, the uneducated peasant.

In the following pages, I apply conversation analysis to distinct dialogues in order to determine how the women are communicating within their group, to see whether they are bonding as sisters or disputing like foes:

ISABELLA. [...] I studied the metaphysical *poets* and hymnology. /
I thought I enjoyed intellectual pursuits.

NIJO. Ah, you like poetry. I come of a line of eight generations of
poets. *Father* had a poem / in the anthology.

ISABELLA. My *father* taught me *Latin* although I was a girl. / But
MARLENE. They didn't have *Latin* at my school.

ISABELLA. really I was more suited to manual work. Cooking,
washing, mending, riding horses. / Better than reading
books,

NIJO. Oh but I'm sure you're very clever.

ISABELLA. eh Gret? A *rough life* in the open air.

NIJO. I can't say I enjoyed my *rough life*. What I enjoyed most was
being the Emperor's favourite / and wearing thin silk.

ISABELLA. Did you have any horses, Gret?

GRET. Fig. [3-4, my emphasis]



When Isabella tries to put a new topic of conversation on the dinner table, mentioning her study of metaphysical poetry, Nijo breaks in bluntly, very eager to reveal her descendancy from a line of eight generations of poets. At first glance, Nijo's intervention seems self-centered and meant to redirect the attention to her, but after a careful consideration, it becomes obvious that Nijo is trying to connect with Isabella, as she is trying to find a common interest they can relate to. Completely oblivious to Nijo's attempts to establish a connection, Isabella intervenes with a totally unrelated piece of information about her Latin education, while Nijo expands on her literary heritage. It is Marlene's turn to interrupt Isabella in order to assert her own experience with Latin, and then Nijo again, in an attempt to reassure Isabella that in spite of her preference for manual work over intellectual pursuits, this must have had no effect on her intellectual capacity. Both Marlene and Nijo are obstructing Isabella's chain of thought aimed at sympathizing with Gret, whose one-word utterance is unable to build a bridge in the conversation.

In the paragraph quoted above I have italicized the key words that constitute the interconnecting elements in the sequence of lines exchanged between the interlocutors. Thus, the word «poets» appears in the first two interventions, «father» in the second and the third and «Latin» in the third and the fourth, followed by a break. We have «rough life» as a speech connector, appearing in Isabella and Nijo's interventions, followed by a simple question-reply sequence. Technically speaking, the conversation is perfectly valid. Notwithstanding the frequent interruptions, there is a flow of information that runs back-and-forth between the interlocutors, proved by the presence of such communication links. It is, therefore, opportune for me to deduct that the women do connect, if only on a linguistic level.

Regarding the way the women communicate in Act One, however, Amelia Howe Kritzer observes that rather than confirming an imminent glorification of feminist progress or an expansion of opportunities, the display of trans-historical and trans-cultural female experiences in the first



scene shows a group of women who «prove unable to communicate and identify with one another, despite attempts to understand and sympathize» [1991: 144-5]. Janet Brown also mentions that it is important to recognize that these women do not comprise a community of women as much as a group of competitors: «egoists who interrupt one another continually» [1988: 127]. Aston makes a similar observation about the women being «largely and self-centredly caught up in their own individual narratives» [1997: 39], underscored by the use of overlapping dialogue. In a similar way to Kritzer, Brown and Aston, Margarete Rubik takes the overlapping dialogue in *Top Girls* as a sign that communication is not being effected among the characters, and goes on to attribute this lack of communication, and thus lack of bonding, to the women's inability to escape the «male standards and values» [1996: 181] which they have internalized.

While critics like Aston, Brown, Kritzer and Rubik take the overlapping dialogue as a sign of communication breakdown, lack of interest and self-centeredness, others like Melody Schneider consider it as an indication of enthusiasm and support. Drawing on the work of Jennifer Coates and her definition of 'collaborative talk', according to which women «tend to organize their talk cooperatively, while men tend to organize their talk competitively» [1993: 194], Schneider argues that, «the overlapping dialogue is not [...] evidence of ineffective communication. [...] the dialogue in Act One is as accurate an example of 'authentic' female voices as one is able to find in the plays of modern theatre» [2005: 146]. What Schneider means by «'authentic' female voices» is the definition given by Coates to describe how women communicate within an all-female group. According to Coates, women are trained to facilitate discussion with each other, working «collaboratively to produce talk» [1993: 194], while men are trained from youth to establish a hierarchy within all-male groups by obtaining control of the conversation [1993: 137, 188]. Thus, in groups of all women, it is common for one speaker to make comments or ask questions while another person is speaking, to complete another speaker's



sentences, to repeat or rephrase what another speaker has just said, or even to pursue a separate sub-topic of the major theme that is being discussed [Coates, 1993: 138-9].

Regarding the critics' opinion on the overlapping dialogue in *Top Girls*, I agree with Schneider's interactive approach to the overlapping dialogue, which demonstrates that in all-female groups it is a way of showing not only enthusiasm and support, but also active listenership. Drawing on the work of linguist Suzanne Romaine, Schneider further argues that it is much more important to consider «how those whose talk is overlapped perceive the overlap» [Romaine, 1999: 158]. And since it is clear that the characters do not react negatively to such interpellations or simultaneous speech acts (i.e., becoming angry, losing the flow of thought or pointing out interruptions), then it can be assumed that the characters are «comfortable speaking collaboratively» [Romaine, 1999: 160].

For all the above said, I believe that the interpretation of simultaneous speech as ineffective communication in all-female groups reflects a monolithic approach to women as a category, considering women a gender-based community/sisterhood that must speak with a unified voice in its fight against a common oppressor. Moreover, as we have seen in the first chapter, Collin argues that a single voice «is the voice of no one at all» [Collin, 1994: 15] and Brooks-Higginbotham insists that «it is impossible to generalize womanhood's common oppression» [1989: 125]. In this light, the view of simultaneous speech as a sign of enthusiasm, support and active listenership demonstrates a pluralist approach to women as a group, taking into consideration the multiple voices of women and thus acknowledging the different points of view within feminism.

Thus, women as a class do not have to agree on every issue, as they are each an individual self, which by no means contradicts the co-existence of a feminist consciousness. Indeed, women can claim their right to be different in certain aspects and yet be sisters in other respects. As Trinh T. Minh-ha states, the key is not to misinterpret the term «difference» as



«division» [1989: 82]. Marlene herself holds the same opinion: “We don’t all have to believe the same” [6]. This statement is emblematic for the interpretation of how women as a group are represented in *Top Girls*. On the surface the women seem to be disconnected and engaged in parallel narratives, but in fact each of them is rightfully claiming her own place within the group.

Marlene is the only character in Act One who seems to claim to have a sisterhood-consciousness/awareness, while the others see themselves as members of other collectives. Gret, for instance, is in a battle with her townspeople against the devils. Griselda is preoccupied with her marriage to the Marquis. Joan is involved with the Church of Rome. Nijo is concerned with her father’s household and the Emperor’s court. Isabella is occupied with the British Empire. Only Marlene verbalizes a bond with the others:

MARLENE. Magnificent all of you. [...] I want to drink a toast to you all.

ISABELLA. To yourself surely, / we’re here to celebrate your success. [...]

ISABELLA. To Marlene.*

MARLENE. And all of us.

JOAN. *Marlene.

NIJO. Marlene.

GRET. Marlene.

MARLENE. We’ve all come a long way. To our courage and the way we changed our lives and our extraordinary achievements.

They laugh and drink a toast. [12-3]

Marlene expects the others to see her promotion as a sign of progress for women collectively, whereas the others insist that she acknowledges it merely as an individual success. When Marlene proposes a toast to everyone present, Isabella points out that this is a celebration of Marlene’s victory and hers alone, and, in order to make sure that everybody understands that, she proposes a new toast «To Marlene» [13], which everybody else celebrates (except for Griselda, who has not arrived yet). The five women in Act One



are very perceptive of Marlene's act of pseudo-sisterhood. Marlene would like to believe that her individual accomplishment automatically leads to collective success, but in fact she is very aware that her advancement helps no one but herself. Thus, Marlene's claim to an imagined 'sisterhood' is merely an indication that her feminism fails to encompass her less fortunate fellow sisters, who do not make it to the top. The fact that «there's not many top ladies about» [59] and that «there's not a lot of room upward» [46] implies a very strict hierarchical stratification.

As a representative of right-wing feminism, Marlene endorses the very phallogentric system oppressive to women. She has attained professional success by the appropriation of masculine behaviour and domination techniques: «our Marlene's got far more balls than Howard and that's that» [46]. Marlene's model of success brings into attention Churchill's social feminist critique of bourgeois feminist values, as it demonstrates that the acquisition of power by a woman who has no concern for the powerless does not constitute a feminist victory. Benedict Nightingale eloquently captures the essence of this reality:

What use is female emancipation, Churchill asks, if it transforms the clever women into predators and does nothing for the stupid, the weak and the helpless? Does freedom and feminism consist of aggressively adopting the very values that have for centuries oppressed your sex? [1982: 27]

Therefore, Marlene is the representative of bourgeois or liberal feminism. She is a highly successful 'top girl', who, by sheer individual effort, has left behind her working-class origins and has risen her way up the corporate ladder. She has a false idea of sisterhood, pretending that the others see her success as a triumph of women collectively, but at the same time she is very aware that her success helps no one but herself. Marlene is actually class-blind, as she feels no solidarity for Angie or Joyce.



Unlike Marlene, who is an upwardly mobile professional, her sister Joyce is confined to the domestic sphere of unpaid housework, child rearing and cleaning houses. As opposed to Marlene, Joyce does not see the perpetuation of class differences within a hegemonic system as an acceptable feminist model for society. Joyce's character introduces the concept of materialist or socialist feminism in the play, with its focus on class-consciousness.

Joyce has a very acute sense of the distribution of power relations within a capitalist society. She represents the oppressed at the expense of which 'women at top' like Marlene can move their way up the social hierarchy. Joyce is doomed to remain trapped in her home village to clean houses and raise Marlene's unrecognized daughter, Angie, from her own resources and labor. Like Joyce, Angie is also doomed to the same destiny or even worse, «for she lacks the class-consciousness that bolsters Joyce's strength» [Monforte, 2001: 171]. Angie is an indication of how divisive the system really is, for not taking into account the situation of the helpless, those who come from poor social backgrounds and are thus incapable of entering the competitive workplace market. Joyce is very aware of Angie's employment potential: «She's not going to get a job when jobs are hard to get» [42]; while Marlene predicts even a harsher future for her daughter: «Packer in Tesco more like» [66]. Angie is the ultimate victim of both her mother (who had abandoned her) and the system (who gives her no opportunities), the more so as she represents the next generation.

The class differences between the two sisters become more and more obvious in Act III, as they expand their views on politics, lifestyles and attitudes towards the other members of the family:

MARLENE. [...] She's a tough lady, Maggie. I'd give her a job. /
 She just needs to hang in there. This country
 JOYCE. You voted for them, did you?
 MARLENE. needs to stop whining. Monetarism is not stupid.
 JOYCE. Drink your tea and shut up, pet.



MARLENE. It takes time and determination. No more slop. / And
 JOYCE. Well I think they're filthy bastards.
 MARLENE. Who's got to drive it on? First woman prime minister.
 Terrifico. Aces. Right on. / you must admit. Certainly gets
 my vote.
 JOYCE. What good's first woman if it's her? I suppose you'd have
 liked Hitler if he was a woman. Ms Hitler. Got a lot done,
 Hitlerina. / Great Adventures.
 MARLENE. Bosses still walking on the workers' faces? Still
 Dadda's little parrot? Haven't you learned to think for
 yourself? I believe in the individual. Look at me.
 JOYCE. I am looking at you. [84]

As Marlene exposes her political views embracing Thatcher's role model, Joyce's response is questioning whether it was an advance to have a woman prime minister if it was someone with policies like hers. As Churchill herself explains: «She may be a woman but she isn't a sister, she may be a sister but she isn't a comrade» [Betsko and Koenig, 1987: 77].

When it comes to expressing their hopes for the future, the sisters' opinions diverge again dramatically:

MARLENE. [...] I think the eighties are going to be stupendous.
 JOYCE. Who for?
 MARLENE. For me. / I think I'm going up up up.
 JOYCE. Oh for you. Yes, I'm sure they will. [83]

JOYCE. [...], the eighties is going to be stupendous all right
 because we'll get you lot off our backs. [86]

While Marlene is very optimistic about her future and, as before, tends to generalize her positive predictions to the others, Joyce is quick to point out that the future is bright only for Marlene and her class. Marlene is the superachiever/top girl/oppressor, whereas Joyce is the underachiever/working-class girl/oppresed.

Moreover, Joyce's clear separation from her sister in the last scene further articulates the drama of the gap between them:



MARLENE. Them, them. / Us and them?

JOYCE. And you're one of them.

MARLENE. And you're us, wonderful us, and Angie's us / and Mom and Dad's us.

JOYCE. Yes, that's right, and you're them. [86]

Here, Joyce clearly marks the class distinction between them, making the emphatic point that Marlene has become «them» (the oppressors), even if she insists to include Joyce in the same circle as hers.

To conclude, Caryl Churchill's *Top Girls* appeared at a time when, for the first time after the unprecedented wave of excitement generated by the women's movement in the 1970s, women became aware of the differences and diversity within the movement. As Elaine Aston points out, «*Top Girls* coincided with the moment when women needed to look more closely at the complexities of feminism; to question the 1970s politics of bonding, of sisterhood, through a politics of difference» [1997: 38]. That was a period when women came to realize the need to accept and engage with the «complexities of feminism» and to explore what Ann Oakley and Juliet Mitchell termed as «feminism's essential contradictions» [1997: 9]. What they found was a feminism that was fractured, conflicted, divided against itself; a feminism that was not unified but rather diverse, contradictory and complex.

It is this definition of feminism that Churchill portrays in *Top Girls*, as a site of contradiction and tension rather than unity and solidarity. For this reason, a classification of the female voices present in the play as 'sisters' would therefore be incongruous. However, as we have seen earlier in this chapter, the female voices also find common grounds in certain aspects, which make it impossible to identify them as 'foes', too. As Minnich argues, equality entails neither consistently dismissing nor consistently considering the differences between us, instead it makes differences a matter of variable context-bound significance [1990: 107]. What Churchill does is to document and examine the contradictions inherent



in feminism during the time when she writes the play. *Top Girls* does not find the causes nor the solutions for female oppression, nor does it privilege one feminist tendency over another, nor does it categorize women as sisters or foes, but simply records the voices of different women (daughters, mothers, sisters, grandmothers, wives, mistresses and co-workers), each with its own historical, social, cultural, political and economic background and its different contexts of oppression, struggling to survive and rightfully claiming its own place within the complex and contradictory world of feminism(s).

Works cited

- ASTON, Elaine, *An Introduction to Feminism and Theatre*, London and New York, Routledge, 1995.
- _____, *Caryl Churchill*, Plymouth, Northcote House, 1997.
- AUSTIN, Gayle, *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990.
- BAIL, Kathy, ed., *DIY Feminism*, Sydney, Allen and Unwin, 1996.
- BETSKO, Kathleen and Rachel Koenig, eds., «Caryl Churchill» in *Interviews with Contemporary Women Playwrights*, New York, Beech Tree Books, 1987, 75-84.
- BROOKS-HIGGINBOTHAM, Evelyn, «The Problem of Race in Women's History» in Elisabeth Weed, ed., *Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics*, New York, Routledge, 1989, 122-133.
- BROWN, Janet, «Caryl Churchill's *Top Girls* Catches the Next Wave» in Phyllis R. Randall, ed., *Caryl Churchill: A Casebook*, New York and London, Garland Publishing, 1988, 117-130.
- CASE, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, London, Macmillan, 1988.
- CHURCHILL, Caryl, *Top Girls*, London, Methuen, 1991 (1982).



- COATES, Jennifer, *Women, Men and Language*, London, Longman, 1993 (1986).
- COLLIN, Françoise, «Plurality, Difference, Identity» in *Women: A Cultural Review* 5.1, 1994, 13-24.
- DAVIS, Y. Angela, *Women, Race and Class*, New York, Vintage Books, 1983 (1981).
- DOLAN, Jill, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1988.
- DRISCOLL, Catherine, *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*, New York, Columbia University Press, 2002.
- EISENSTEIN, Zillah R., «Imagining Feminism» in Mary F. Rogers, ed., *Contemporary Feminist Theory: A Text/Reader*, Boston, McGraw-Hill, 1998, 484-490.
- HARTMANN, Heidi, «The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union» in Lydia Sargent, ed., *Women and Revolution: A Discussion of the Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*, Boston, South End Press, 1981, 1-41.
- HOOKS, bell, «Feminism: A Transformational Politic» in Mary F. Rogers, ed., *Contemporary Feminist Theory: A Text/Reader*, Boston, McGraw-Hill, 1998, 457-462.
- HUNTLEY, Rebecca, *The World According to Y: Inside the New Adult Generation*, Sydney, Allen and Unwin, 2006.
- JAGGAR, M. Alison, *Feminist Politics and Human Nature*, Brighton, Harvester, 1983.
- KRISTEVA, Julia, «Women's Time» in *New Maladies of the Soul*, New York, Columbia University Press, 1995 (1993), 201-224.
- KRITZER, Amelia Howe, *The Plays of Caryl Churchill: Theatre of Empowerment*, New York, St. Martin's Press, 1991.
- MAROHL, Joseph, «De-Realized Women: Performance and Identity in *Top Girls*» in *Modern Drama* 30, 1987, 376-388.



- MARWICK, Arthur, *British Society since 1945*, London, Penguin, 1990 (1982).
- MINH-HA, Trinh T., *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- MINNICH KAMARCK, Elisabeth, *Transforming Knowledge*, Philadelphia, Temple University Press, 1990.
- MOI, Toril. «'I'm Not a Feminist But...': How Feminism Became the F-word» in *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)* 121, 5, 2006, 1735-1741.
- MONFORTE, Enric, *Gender, Politics, Subjectivity: Reading Caryl Churchill*, Barcelona, PPU, 2001.
- NAISMITH, Bill, «Commentary» in *Caryl Churchill, Top Girls*, London, Methuen, 1991 (1982), xxi-liii.
- NIGHTINGALE, Benedict, «Women's Playtime» in Rev. of *Top Girls*, by Caryl Churchill, Dir. Max Stafford-Clark, Royal Court Theatre, London, *New Statesman*, 10 September 1982, 27.
- OAKLEY, Ann and Juliet Mitchell, eds., *Who's Afraid of Feminism? Seeing Through the Backlash*, London, Hamish Hamilton, 1997.
- PAVIS, Patrice, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- RICH, Adrienne, «Notes Toward a Politics of Location» in *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1986*, New York, W.W. Norton, 1986, 210-231.
- RILEY, Denise, *Am I that Name? Feminism and the Category of "Women" in History*, Minneapolis, University of Minnesota, 1988.
- ROGERS, F. Mary, ed., *Contemporary Feminist Theory: A Text/Reader*, Boston: McGraw-Hill, 1998.
- ROMAINE, Suzanne, *Communicating Gender*, Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1999.



RUBIK, Margarete, «The Silencing of Women in Feminist British Drama» in Gudrun M. Grabher and Ulrike Jessner, eds., *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*, Heidelberg, Winter, 1996, 177-190.

SCHNEIDER, Melody, «Deviant Speech: Understanding Churchill's Use of Feminine Linguistics in *Top Girls*» in Stratos E. Constantinidis, ed., *Text and Presentation, 2004*, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2005, 144-157.

WANDOR, Michelene, *Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics*, New York, Routledge and Kegan Paul, 1986 (1981).



Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo: Paloma Pedrero e Itziar Pascual*

Raquel García-Pascual

Universität Passau

garcia24@pers.uni-passau.de / raquelgarciapascual@gmail.com

Palabras clave:

Teatro español contemporáneo, violencia de género, Paloma Pedrero, Itziar Pascual.

Key Words:

Contemporary spanish theater, gender violence, Paloma Pedrero, Itziar Pascual.

Resumen:

El ensayo propone un posible análisis de la campaña de sensibilización contra la violencia de género que activan dos de las piezas teatrales de Paloma Pedrero e Itziar Pascual. En *La noche que ilumina* (1995) Pedrero incide en las necesidades de las víctimas de tipo penal, civil, económico, laboral, psicológico y afectivo; en *Pared* (2001) Pascual sugiere algunas medidas de denuncia a través del medio artístico que podrían ser eficaces en la prevención de esta lacra social.

* He realizado este ensayo en el marco del Proyecto *Representaciones de Género en la Industria Cultural. I. Mujer y Artes Escénicas* (FEM2009-09092), y del Máster y Doctorado en Igualdad de Género en Ciencias Humanas, Sociales y Jurídicas (UIMP-CSIC).

Abstract:

This essay focus on gender-based violence in two plays written by Paloma Pedrero and Itziar Pascual. In Pedrero's play, *La noche que ilumina* (1995), the playwright includes listings of legal, medical, mental health and other professionals willing and able to provide assistance to victims. In *Pared* (2001) Pascual analyzes several ways to denounce it through cultural manifestations.

Plataformas escénicas contra el maltrato en la obra de Pedrero y Pascual

Paloma Pedrero e Itziar Pascual son dos de las dramaturgas contemporáneas en activo con mayor presencia en los escenarios españoles. Gran parte de sus títulos han sido premiados, estrenados, publicados y traducidos a varios idiomas, labor de difusión cultural que ha sido un importante estímulo para que hayan alcanzado una notable acogida en medios académicos más allá del ámbito hispánico. Su producción teatral está teniendo ocasión de ser muy alabada por la crítica de diversos países, entre ellos Francia, Italia, Alemania, Estados Unidos, Canadá, México o Brasil, en los que sus obras han llegado a formar parte de la programación docente universitaria, son objeto de trabajos de investigación interdisciplinar, homenajeadas en festivales, anfitrionas en foros dedicados a la externalización de nuestras creaciones artísticas. Al valorar su capacidad de impacto mediático también a través de la red digital, es su grado de resonancia dentro y fuera de nuestras fronteras una de las razones que ha motivado que estas líneas aspiren a ser una propuesta de evaluación de la agencia por la igualdad de derechos ejercida por las autoras. Nos referimos al ejercicio de sensibilización contra la violencia de género que activan dos de sus piezas, a nuestro juicio firmes candidatas a encabezar una de las múltiples campañas posibles de denuncia de los malos tratos perpetrados contra mujeres: su plataforma crítica es



ejercida a través de un importante instrumento de nuestra creación cultural, el teatro, herramienta de concienciación social que comparten ambas creadoras.

El largo historial de las desigualdades por razón de género que está detrás de la violencia de género está arraigado en roles culturales, sociales y estructurales que pueden ser evaluados desde diversas áreas de estudio, debido a que su análisis coordinado resulta de crucial importancia para luchar por su erradicación. En el ámbito jurídico español, junto a la aplicación de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la *Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres*, los ejes estratégicos implementados por las Comunidades Autónomas, los acuerdos adoptados en la negociación colectiva o la implantación de planes de igualdad en el ámbito empresarial y educativo están siendo acciones esenciales para consolidar un trabajo en red que promueve articular iniciativas de forma transversal, que actúen junto y más allá de las acciones positivas compensatorias. En el caso específico de la norma a la que obliga la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de *Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*, su exposición de motivos atiende a esferas de acción de diversa índole que, más allá de la asistencia y atención a las víctimas, intervienen en aspectos tan relevantes como la educación o la prevención de la misma a través de medidas de sensibilización para evitar que llegue a tener lugar.

Es en el ámbito preventivo en el que proponemos situar este ensayo. Partimos de la base de que los productos culturales tienen la capacidad de ser vehículo de mensajes críticos contra el maltrato, y como tales potentes modelos de conducta para su audiencia [Serrano, 1994]. Pensamos que, por esta razón, la Literatura Dramática y el Teatro, muy vinculados al medio audiovisual y a las nuevas tecnologías, habrán de asumir el compromiso de regular con comprometida sensibilidad la presencia de esta violencia en sus creaciones en todas sus fases, desde el texto hasta el montaje, de modo análogo al protocolo de valoración de los usos no sexistas en los libros de texto, la publicidad, la programación televisiva, el ámbito musical o los videojuegos, todos ellos esenciales en la formación del colectivo receptor más joven. Para ello, en el amplio espectro de labores de sensibilización en materia de



igualdad a través del medio artístico, invitamos a trabajar con documentos escénicos [Vilches-de Frutos, 2008]. En el contexto de estudio de la transmisión de imágenes proyectadas por diversos agentes sociales, sugerimos que dos de los títulos de las autoras escogidas puedan ocupar un espacio específico. En *La noche que ilumina* (1995), de Pedrero, su protagonista llega a ser firme en su convicción de denunciar a su marido gracias a la ayuda brindada por un profesional. En el marco de una obra con un mensaje esperanzador, encuentra la forma de poder dejar atrás la adicción a los tranquilizantes con los cuales escondía el padecimiento de la tiranía emocional, del control económico, del comportamiento destructivo y de la violencia sexual, vejaciones que conoció en todos sus formatos. La autora defiende que las mujeres en situación de violencia de género son atacadas a diario, no a causa de las drogas, el alcohol o una supuesta patología de los agresores, sino porque sus compañeros o excompañeros han heredado un rol de dominación androcéntrico y discriminatorio de la mujer. La regulación de los motivos planteados por Pedrero está actualmente en nuestros juzgados, una muestra de que Ley y Artes Escénicas pueden aunar esfuerzos para combatir los malos tratos ejercidos contra mujeres.

La segunda de las obras analizadas en este ensayo, *Pared* (2004), de Pascual, clama por la consideración de esta violencia como delito público, recuerda el pasado de atropellos de derechos vividos por generaciones anteriores y presenta a una de sus coprotagonistas, no sólo maltratada por su marido, sino también por su hijo. Pese a sus diferencias de edad, adscripción territorial, cultural y económica, sobre las dos figuras femeninas de esta obra recae el peso de un historial de desigualdades compartido. La conjunción de teatro, música, pintura, escultura, fotoperiodismo y videoinstalación, disciplinas convocadas en la pieza, es el referente intertextual con el que la autora aspira a romper «la cuarta pared», la pared del silencio social.



Mediación legal y psicológica en violencia de género: *La noche que ilumina*

Dramaturga y ensayista muy activa, Paloma Pedrero ha dedicado numerosos escritos como enseña de su lucha contra la violencia de género, entre ellos los titulados «Maltrato psicológico» y «Si los hombres callan» [Pedrero, 2006], en los que ha reclamado mayor atención por parte de los poderes públicos, respeto de los medios informativos y reconocimiento a la investigación de los tratos violentos específicamente ejercidos contra mujeres.

Invitamos a considerar que no son los precedentes los únicos formatos en los que la dramaturga ha denunciado estos hechos. Han sido múltiples las ocasiones, los foros, los géneros y los escenarios de ámbito internacional que han dado muestra de su firme compromiso con la causa. Piezas tan emblemáticas como *Resguardo personal* (1985), *Besos de lobo* (1986), *Locas de amar* (1994), *La noche que ilumina* (1995) o *En la otra habitación* (2003) son quizá sus más certeros dardos críticos en esta línea de denuncia. De forma específica, *La noche que ilumina* se centra en la mediación en violencia de género, introduce un examen valorativo de los protocolos de actuación de los cuerpos de seguridad del Estado y contempla algunos de los problemas planteados desde que una víctima de malos tratos interpone una denuncia¹⁰⁶. La obra fue escrita ocho años antes de que las medidas de protección en el caso de este delito entraran en vigor en España en agosto de 2003. Unos meses más tarde, la aprobación de la citada Ley Orgánica 1/2004 arbitraba, desde medidas en el ámbito económico y laboral hasta la instauración de centros de recuperación integral para las damnificadas.

La noche que ilumina defiende que se han dado pasos decisivos en la cobertura médico-legal, jurídica, policial, sanitaria y asistencial en estas situaciones degradatorias, lejos de la actitud del cuerpo policial que antaño mitigaba su gravedad acusando a sus denunciantes de provocación, irresponsabilidad o desequilibrio mental,

¹⁰⁶ La obra fue estrenada en el Teatro Cervantes de Valladolid el 6 de septiembre de 2002, con dirección de Ernesto Caballero y producción de Robert Muro para la Compañía Teatro del Alma.



o les requerían acudir sólo en caso de habérseles infringido heridas de sangre. En esta obra, una mujer maltratada, al borde del suicidio, huye de casa una noche. La protagonista, de nombre Rosa (alternante con Rosi), lleva años sufriendo malos tratos y ha decidido abandonar a su marido. Camino de un parque y llena de impotencia, llama a un abogado (Fran) para pedirle ayuda, y este asesor legal va a intentar por todo medio que denuncie a su verdugo. En la pieza se manifiesta el miedo de la protagonista a que su pareja se vengue con sus seres queridos y contempla cómo, para tranquilizarse, comparte una droga con su confidente, momento en el que juntos inician un viaje de confesiones a dos voces tras las cuales saldrá reforzada en la decisión de distanciarse de su agresor.

La primera vez que Rosa aparece en escena el espectador la conoce alternando momentos de decisión —«se acabó»— y duda —«¿qué voy a hacer?»—, resueltos en secuencias en las que prima el sentimiento de responsabilidad por sus hijos ante una posible alienación parental —«¡Ay, mis niños!»— y por su propio marido, justificando que se verá desamparado al haber sido ella la única en hacerse cargo de toda labor doméstica: «Te vas a morir sin mí. No, ya sé que de pena no, te vas a morir de mierda, comido por el polvo» (213)

¹. Como el balancín del parque que ocupa un espacio central en la obra, se adivina que, tras la ruptura unilateral, por su parte habrá altibajos: «ROSI.- (*Corre hacia el «sube y baja».* Fran la sigue. Rosi se sienta, Fran lo hace en el asiento contrario y eleva a Rosi.) Ves qué fácil es subir a una mujer a los cielos...» (229). A lo largo de sus declaraciones, el público espectador confirma sus sospechas de que ha sido objeto de las brutales formas con las que, entre otras muchas, tienen lugar los malos tratos: tiranía emocional, violencia verbal y física, control económico, comportamiento destructivo, acusación de incapacidad, inducción al aborto, violencia sexual, secuestro en el hogar, exigencia de mutismo, intimidación, retención de posesiones, violencia económica, amenaza de asesinato, trato descalificador del cuerpo

¹ La edición citada es Pedrero, ed.1999.



femenino o amenaza de agresión sobre los hijos. Tendremos ocasión de citar algunas escenas representativas de ellos, en el orden expuesto, en líneas sucesivas.

El proceso presentado en la pieza induce a episodios de vacilación en la voz femenina que da pie al parlamento citado, según la tesis de que es frecuente que la víctima de violencia de género sea manipulada emocionalmente para que se sienta culpable: «¿Qué he hecho?» (215). Paralelamente, junto a los diálogos, las acotaciones presentan a la protagonista de la obra como una mujer físicamente maltratada –«*gran hematoma*»– y anímicamente anulada –«*desperada*»–, por lo que, en este estadio, la función dramática de Fran es esencial. Rosa cuenta con su atención psicológica y legal con un mensaje positivo: «las cosas tienen solución» (215). Porque la representación de imágenes en Artes Escénicas puede tener un fin ejemplarizante, Pedrero opta por hacer que este personaje pida ayuda para salir de su espiral de mortificaciones. Al ser ésta consciente de que no debe seguir al lado de su marido, con la decisión de Rosa de llamar al abogado que conoció en una asociación, se alaba, para el auditorio del teatro, al equipo psicosocial que la atendió. Con una estructura, parcelación en secuencias y dosificación de información que pensamos es magistral, a través de una alusión retrospectiva, la obra presta atención en las escenas siguientes a otra de las consecuencias psicológicas de la violencia de género; entre los problemas de salud, destaca el llamado «síndrome de la mujer maltratada» según la denominación de Walker [1979], en su forma de baja autoestima, síndrome depresivo, ansiedad, fatiga. Uno de los síntomas de este síndrome de «indefensión aprendida» –*learned helplessness* [Maier/Seligman, 1976]– es un inconsciente desapego de la víctima a la propia familia para evitar disgustarla, que es lo que le sucede a la protagonista de *La noche que ilumina*². Sospechamos que su madre también padeció malos tratos cuando saca a colación la adicción a las pastillas que ha heredado de ella para subir el ánimo: «Las mías son blanquitas pequeñas, las de mi madre amarillitas» (223). Sin embargo, frente a un pasado en el que estas torturas eran tenidas por fingimientos inventados por

² «A mi madre la mato del disgusto si la llamo. Y mi hermano es tan despegao» (216).



personas desautorizadas como mentalmente inestables –«a ver si te van a llevar al manicomio», se dice a sí misma Rosa– que podían ser encerradas por desatender a sus hijos –«¿me van a arrestar?» (217)–, los agentes sociales funcionan en el momento de concepción de la pieza, acusando la falta de información de las afectadas: «escúcheme, nos conviene que la vean en un hospital» (215); «Tiene que denunciar los hechos. Su marido puede denunciarla a usted por abandono de hogar» (217).

En la primera fase de la recuperación de su autoestima, Rosa va a confesar pronto que las señales de su físico han ido acompañadas a diario de unos atentados a su integridad psíquica que sabe están minando su margen de reacción: «lo que yo tengo no sale en las radiografías» (223). Ante este estado de crispación emocional, confiesa que no siempre logró impedir que la asaltaran instintos suicidas recurriendo a los estupefacientes: «Un nolotil de esos, [...] de los nervios de mi madre» (213); «Llevo ya ocho años tomándolas» (216). Como le confiesa a su acompañante, estos ocho años de dependencia a los tranquilizantes son el periodo que lleva sufriendo malos tratos. Su intención es no silenciarlo más. Son varias las intervenciones en las que verbaliza las palizas, evidencias que está dispuesta a no volver a disimular: «Me ha pisao el vientre. Sí, me ha puesto la botaza encima y ha apretao como si quisiera matarme algo» (215).

A través de esta alocución, la emisora se refiere a un intento de inducción de aborto, trágicamente frecuente en este tipo de agresiones. Mientras da detalles precisos de las continuas violaciones de Paco, su marido –«Paco me mete las rodillas entre las piernas y me las abre. Entonces yo rezo, rezo para que acabe pronto y me moje antes de ver las estrellas» (230)–, Pedrero recuerda que, frente al antaño llamado «débito conyugal», tanto en una pareja como en una relación eventual debe hablarse de violaciones en estos casos, sin la rémora de códigos legales que negaban éstas en el seno del matrimonio.

Otro tipo de violencia ejercida sobre Rosa es el daño emocional que ha ido encaminado a despojarla de movilidad. Además de controlar su atuendo³, Paco

³ «Siempre que se emborracha dice que me pongo faldas muy estrechas» (215).



frecuentemente provocó que se autoislara controlándole el círculo de amigos: «Siempre me ha gustado bailar, ¿sabe? Pero desde hace ocho años ya no me lleva» (216). Al reconocer que ha permanecido encerrada en su hogar, alegorías clásicas como el mito de Hades y Perséfone podrían quedar al descubierto en una obra que admite quizá una comparación con ciertos arquetipos de la mitología clásica [Vilches, 2005].

Pese a todas estas muestras, Rosa cree todavía que su marido pierde el control debido al alcohol: «La culpa la tiene el vino» (218). Con este tipo de actitud el marido violento está siendo exculpado [Barrios/Rivas, 2007], uno de los ejemplos de un erróneo retrato del criminal en positivo hacia el cual Pedrero dirige nuestra mirada para ser sancionado: Paco probablemente sabe ser una persona encantadora con los demás con su capacidad de persuasión, racionaliza su conducta violenta, es un gran estratega. Porque Rosa lo omite, porque en teatro los silencios también tienen significados, la autora logra dar en la clave de un argumento que puede motivar que numerosas víctimas de agresiones no se sientan capaces de desacreditar a sus verdugos. No obstante, notemos que esta semblanza justificativa del maltratador va difuminándose a medida que la protagonista toma conciencia de su fortaleza. Es ya un ejercicio de distanciamiento que Rosa increpe a Paco por haberla torturado –«cabrón»– y le recrimine haberla tenido sometida al silencio: «¡Es que tengo que hablar! ¡Vivo callada todo el día, callada toda la noche!» (214).

Otro de los puntos centrales de la obra tematiza que la mujer maltratada ve a menudo coartada su independencia económica, censura que consiste en recibir la entrega asignaciones insuficientes para luego ser acusada de dilapidadora. Por esta causa, Rosa remarca su intención de salir adelante con sus ahorros –«comprando con mi dinero, con lo que saco por limpiar casas» (219)–, aunque anuncia que su marido volverá a vapulearla con más dureza al saber que ha decidido separarse⁴. La ha avisado de que, en el momento en el que aspire a ser libre, la matará: «me mata si lo denuncio.

⁴ «He cogido la maleta y... [...], ahí ha venido lo peor» (215); «Me dará ración doble» (217).



Me lo tiene dicho, sabe usted: “Como me dejes te quito la vida”» (219). Estamos ante una declaración que consigue dar en la clave de la violencia de género: el temor a la independencia de la mujer que el agresor necesita para sus agresiones permanentes [Castillejo, 2009]. Toma fuerza en esta secuencia, exposición de motivos previa a la descripción de una nueva espiral de ataques que ocupa una escena inmediatamente posterior. Conocemos a través de ella que existen mecanismos de ascensión progresiva, un aumento paulatino de las estrategias de control de la dominada, equiparada a un súbdito que debe rendir pleitesía al amo. En lo que interpretamos es una forma de vasallaje inducida, el juego es cíclico: los malos tratos cada vez suelen ser más frecuentes, y luego imparables. La denominada «escalada de la violencia de género» viene motivada por un intento de coartar la libertad de una pareja o expareja a la que el varón ataca porque no soporta que pueda rehacer su vida sin estar sujeta a sus órdenes⁵. De la mano de la crítica especializada en este delito pueden distinguirse en él señales de identificación camufladas por los maltratadores. Este tipo de coacción ejercida sobre mujeres por el hecho de ser mujeres documenta que esta lacra no entiende de clase social, pese a que Rosa tenga el espejismo de que no es así: «Qué suerte ser culto y abogado» (216).

La propia dimensión locativa de *La noche que ilumina* tiene acaso una traducción simbólica adaptada al tema central de la pieza. En el espacio de un parque, asociado a lo lúdico, a los juegos de niños, a la convivencia con los «sin techo» –Rosa y Fran recibirán la visita de uno de ellos, Ángel–, el abogado encarna la seguridad, seriedad y madurez a los que el citado espacio no parecía predisponer: «Haremos la denuncia y mañana la llevaré a un centro de acogida [...] Su marido saldrá del domicilio conyugal» (218). Lejos de la solemnidad de oficinas y comisarías, Pedrero pone el foco de atención en cómo cualquier escenario puede ser propicio para el encuentro con una mano amiga. Pero la implicación de Fran en el caso de Rosa no se limita a la atención del profesional; tiene también un componente autobiográfico:

⁵ «ROSI.- Mientras aguantas, te pegan, te insultan, te arrancan el cerebro con las manos, pero cuando gritas, cuando enseñas las heridas al mundo, entonces vienen a por ti con la navaja» (229).



«FRAN.– Conozco a cientos como él. Por desgracia he tenido a uno muy cerca toda la vida» (219). Deducimos que este confidente está encubriendo a su propio padre, hipótesis que comprobaremos escenas más tarde: «Mi padre pegaba a mi madre» (229). A través de estos dos pasajes podría estar demandándose la inclusión de un programa de educación integral para los hijos de maltratadores con el fin de que no lleguen a ejercitar los mismos roles que sus progenitores: «ROSI.- El mayorcito le dijo un día a su padre que como me volviese a poner la mano encima se lo cargaba» (216). Estas sospechas parecen tomar cuerpo cuando comprobamos que el hijo de Rosa es consumidor del éxtasis que ellos prueban por error: «Las pastillas estas. Como no sean las que recogí del cuarto de mi hijo Manuel» (224). Recordemos que los malos tratos continuados han llevado a la protagonista de *La noche que ilumina* a una no disimulada dependencia de las sustancias narcóticas. Porque lo ha vivido en primera persona, Fran se preocupa de este modo por el paradero de sus familiares, ya que numerosos maltratadores utilizan a éstos como rehenes, vía de chantaje a sus víctimas, pero también forma de acusarlas de inestabilidad mental. Ante una realidad no muy remota por la que al acusado no se le privaba de la guardia y custodia de los menores hasta que se dictaba sentencia, la obra reclama que este punto debería juzgarlo un equipo psicosocial especializado [Colomer, 2003]. Su actuación es señalada como fundamental para que no se produzca una posible retirada de la denuncia por miedo de la delatora a posibles represalias con sus hijos.

Todavía en la fecha de redacción de estas líneas Rosa no tendría asegurada la dispensa en el deber de declarar ante su verdugo en la fase de juicio oral. No obstante, entre las medidas cautelares previstas por la orden de protección mencionada está previsto que ningún menor pueda tener contacto con su padre en este supuesto, al estar suspendido del régimen de visitas y de la patria potestad hasta que no haya sentencia firme. También se ha avanzado en atención psicológica. La obra aspira a reflejarlo. Además de servicios legales, Rosa necesita que se trabaje con su autoestima, punto al que levemente se acerca Fran: «tiene que empezar a valorarse a sí misma» (221). Los pasos de su recuperación están, como vemos, marcados claramente en la



obra: es necesario reconocer ante el círculo más cercano que ha habido maltrato, rodearse de profesionales que permitan denunciarlo de forma efectiva, así como luchar por visibilizar las causas que lo generan y las consecuencias en la implicada y en su entorno [Bonino, 2009]. Es el encuentro con Fran el que le proporciona esta confianza a Rosa. Él viene de una ruptura con su novia, que le ha confesado su infidelidad: «Llevo la cornamenta del cabrito» (226); «Mi novia me la pega con un notario». Fijémonos en que la reacción de Rosa es preguntarle si él también la maltrataba: «Porque tú no la zurrarías, ¿no?» (227).

Otro aspecto que consideramos relevante destacar es que en este estadio de la obra Rosa ya no se siente esclava de su relación. En una noche que «ilumina» –de título simbólico– ve un rayo de luz al final del túnel de ocho años de malos tratos. En plena ensoñación, rememora las continuas faltas de atenciones –«hace cinco años que no me dicen un piropo» (228)– y la falta de relaciones sexuales placenteras: «estoy seca» (229). Gracias a la comprensión del profesional, los consejos del confidente, las confesiones y las caricias que recibe de Fran, empieza a recuperarse de sus heridas: «Tengo jugo y risa, y tengo el principio de una fuerza. Voy a apartar a ese animal de mi vida» (233).

La noche que ilumina supone, así pues, un enfoque integral en el tratamiento de los malos tratos. Incide en las necesidades de las víctimas de tipo civil, social, económico, laboral, penal, psicológico y afectivo. Nos parece una propuesta probablemente ejemplar porque desacredita actuaciones intolerables en este proceso de autopercepción del maltrato. Si hasta hace unas décadas la mayor parte de los personajes femeninos obra de autores varones que sufrían malos tratos se suicidaban o se resignaban a esa convivencia alienante que hacía peligrar su dignidad, su integridad y su vida, sin embargo, documentos escénicos como el seleccionado muestran que en la actualidad son víctimas más activas que pasivas [Fernández, 2002]. Se enfrentan a sus verdugos, denuncian a sus torturadores y se rodean de personas que les brindan su comprensión.



Con alusión específica a la actuación y procedimiento de los agentes que actúan en la violencia de género, *La noche que ilumina* plantea también los posibles problemas de efectividad en el procedimiento policial, en la emisión de los partes judiciales y en los Juzgados de Violencia sobre la Mujer, las asimetrías entre las fases de instrucción y de juicio oral, así como una aproximación a algunas medidas cautelares previstas. A nuestro entender, la tesis de la obra apela a aunar esfuerzos desde diversas esferas de acción para llegar a concienciar de que la voluntad de la maltratada está mediatizada de comienzo a fin del proceso de denuncia, en gran parte por el miedo a los ataques de su agresor a sus hijos. Podrán con ella quizá aportarse argumentos razonadores de por qué en ocasiones no se llega a pedir la orden de protección, o de por qué, aunque se haya llevado a cabo la denuncia, ésta llega a ser retirada, o, incluso, de las razones que puede haber detrás del quebrantamiento de la orden de alejamiento dictada por los Juzgados. Se subraya la exigencia de contar con medidas procesales específicas diseñadas incorporando la certeza de que el maltratador no es un delincuente cualquiera. La toma de conciencia de que esta violencia está arraigada en roles de género, insta a seguir demandando intervenciones, tanto urgentes como sostenidas en el tiempo, para ponerles freno.

Espacio privado, delito público: *Pared*

Obras tan emblemáticas de Itziar Pascual como *Las voces de Penélope* (1997), *Herida* (2001), *Por qué* (2003), *Mascando ortigas* (2005) o *Sólo tres palabras* (2005) reflejan el temor a posibles represalias contra las agredidas en casos de denuncia de violencia de género, documentan que se cometen homicidios en el domicilio, en la calle, en la esfera privada, doméstica y pública, en plena noche o a la luz del día. Los agresores conocidos en ellas maquinan durante meses cómo utilizar como escudo humano a sus hijos, e increpan a sus víctimas aspirando a que quede manifiesto –alegan– que la culpa debe recaer sobre quien se aparte del camino de esclavitud que han diseñado. De modo homólogo a su teatro, Pascual ha reclamado en



numerosos foros seguir incidiendo en una visibilización –continuada y no puntual en torno a fechas significativas– de los malos tratos como un eje prioritario en las políticas públicas.

Pared es una llamada a la solidaridad del colectivo espectador de teatro con las mujeres que padecen esta forma delictiva, una vigilancia continua realizada bajo un concepto falso de protección⁶. De la mano de algunas de sus escenas podrían ser quizá aplicados, como mencionábamos con *La noche que ilumina*, conceptos tan relevantes como el «síndrome de la mujer maltratada» o la «indefensión aprendida». Ruega al auditorio no haga oídos sordos ante este delito, perseguido y juzgado en un escenario legal, pero también en un escenario teatral, sometido al juicio de la audiencia. Muestra que estamos ante un debate político, pero también cultural y social: en la obra se discute la falta de implicación en esta lacra en su triple manifestación: agresiones físicas, psicológicas y simbólicas, sobre las cuales nos pone en antecedentes una de las citas que encabezan la obra –«A ti te lo cuento para que te enteres, pared»–, forma de lanzar una pregunta al espectador: «qué es más importante, la defensa, la integridad de los derechos fundamentales, o el derecho a la privacidad» [cit. en Basalo, 2006: s/p], para invitar a una toma de conciencia y a una intervención social efectiva. Saca a escena la tesis de que la sociedad es cómplice si calla, que lo conocido no es lo público, que un hecho como la violencia de género «es conceptualizado como privado porque ha sido privatizado por las normas sociales» [Lorente, 2001: 48].

La pieza se desarrolla en el verano del 2004, año de aprobación de la citada LO 1/2004, y se enfrenta a la violencia de género y a la violencia doméstica (violencia en el hogar), esta segunda en forma de agresión de menores a sus progenitoras. Estamos ante una doble victimización de la mujer. *Pared* denuncia que sigan siendo alimentados el tipo de mitos culturales que han sostenido un referente violento para sus ejecutores. Entre estos arquetipos destaca uno de los personajes teatrales más

⁶ En 2005 *Pared* fue objeto de una lectura dramatizada en Martos (Jaén) y se estrenó en el Festival de Teatro Internacional Madrid Sur. Con dirección de Roberto Cerdá, en 2006 subió a las tablas del Teatro María Guerrero de Madrid.



aplaudidos, Hamlet, en tanto hijo de Yocasta. En torno a esta figura, en la obra se retratan los malos tratos perpetrados por parte de un adulto, pero también de un menor⁷.

La primera escena de la obra nos presenta a una joven (Mujer) que, al término de su mudanza, espera a la dueña del piso desalojado (María Amparo) para devolverle las llaves. Entre tanto, hace balance de los cinco años de vida en esta estancia, reservando un lugar central para su casera, víctima de malos tratos. Sólo conocemos un diálogo final entre ellas. No parece ser éste el foco en el que la autora quiere tematizar. La obra no focaliza sus diálogos, sino que es una sucesión de soliloquios sobre los que se superponen las voces ausentes en el escenario, pero escuchadas por los personajes y el público. Son los ecos del pasado, que resuenan también en la producción de su creadora en títulos tan emblemáticos como *Las voces de Penélope* (1997). En este contexto creativo, *Pared* nos parece un testimonio efectivo en la lucha contra la violencia de género porque muestra que ésta no obedece a razones individuales o a ambientes particulares, ni tampoco es exclusiva de nuestro tiempo, sino que es un trato discriminatorio marcado por la tradicional concepción de los roles de género. Nos ofrece de mano de sus representantes femeninas la posibilidad de ver encarnadas en la obra a dos mujeres de distinta edad, formación y metas: son una ama de casa y una escritora que no logran comunicarse. Sólo en apariencia son quizá distintas. La mayor de ellas, María Amparo, tiene una relación de proximidad pero no de cercanía con la joven vecina, que no logra despojarse de sus miedos para intervenir en el maltrato de la primera.

En palabras de Pascual, la pieza presenta a una generación de «mujeres-bisagra»⁸ entre la ética del cuidado, por un lado, y el comienzo del llamado estado de bienestar concienciado a nivel teórico con las desigualdades de género, por otro. Con la

⁷ «Existe un origen literario dramático de esa inconformidad: la perplejidad que me produce el dramatis personaje de Hamlet, un universo de hombres y apenas dos mujeres [...], y la relación entre Hamlet y Gertrudis» [cit. en Zaza, 2007: 41].

⁸ «Heredan la misión cuidadora de los padres, pero son bisagra también hacia los cambios sociales del país. [...] Les debemos mucho a estas abuelas bisagra» [Pascual, 2005: s/p].



vida de María Amparo sale a escena todo un colectivo que, pese a haber accedido a trabajos remunerados, ha seguido suplantando a guarderías, comedores infantiles, hogares de la tercera edad y hospitales. Sus protagonistas han sido garantes del citado bienestar; han suplido el papel que los poderes públicos deberían poner a disposición de la ciudadanía. De mano de esta protagonista de mayor edad podemos acercarnos a las imágenes de la familia y la maternidad que son transmitidas como herencia de un sistema patriarcal, que tiene en la obra una antigüedad reconocida a través de sus parlamentos y sus citas locativas. Se refiere a un tiempo en el que en España se elevó a categoría de referencia la maternidad intensiva, tratando de naturalizar la división moral del trabajo con segregación en función del sexo, una asignación social que era histórica, contingente, cultural, no esencial, pero difundida como inapelable [Nieva-de la Paz, 2009]. En consecuencia, se detalla cómo, durante este periodo, fueron negadas todas las movilizaciones contra el sistema tradicional con una forma de destacar los «aspectos performanciales del género» [Butler, 1999], no sólo porque se actuaban, sino porque aspiraban a producir un efecto: mantener a las mujeres en la esfera doméstica con el ejercicio repetido de normas. María Amparo manifiesta estos rituales en forma de limpieza, plancha y cocina, sin alusiones a una esfera pública que le ha sido negada.

Por otro lado, la joven *Mujer de Pared* encarna a una joven que siente que ha sacrificado su rol de esposa, madre y amiga por una dedicación al mundo artístico que ha llegado a ser su profesión. No se distancia mucho de quien está al otro lado de su pared, pese a que trata de convencerse de ello. Es el tema de la mirada propia frente a la ajena el que Pascual pone ante los espectadores. Como les participa a través de proyecciones, la *Mujer* admira el arte feminista y está concienciada del papel comprometido de estas manifestaciones, pero es llamada a ser cómplice de los malos tratos de María Amparo. Se analiza a sí misma en función de su vecina al aludir a su familia, al orden frente al desorden en la casa, al nombrar su fisonomía, al referirse a sus preferencias musicales, al saber que el marido de aquélla la maltrata y ella no ha intervenido para brindarle apoyo. Por otro lado, la mirada de María Amparo sobre ella se centra en que la joven sólo se preocupa de sus problemas —«me lo dijo como



siempre, mirando a otro lado» (32)– y en que le inspira cierta desolación su mirada ausente. Se añade a ello el protagonismo escénico de la pared, un lugar compartido, pero vacío; es la parcelación del espacio, pero también caja de resonancia de los pensamientos verbalizados en ambas casas. La polisemia de *wand* permite traducirla en el espacio físico tras el que se oyen las quejas y se proyectan los nombres de las víctimas, pero también en el muro del silencio que ha pesado durante siglos el ser considerado un «crimen pasional», una «falta» en el orden privado. La forma de marcarlo escénicamente es la citada mancha que ha dejado el ordenador de La Mujer después de cinco años de escritura en ese apartamento, lo que «plantea el sentido de la escritura en la sociedad» [Garnier, 2004: 21].

Pese a sus diferencias de profesión y entorno familiar, a las coprotagonistas, sin embargo, las paraliza el miedo y la culpa. Las mantiene inmóviles entre los tabiques, dentro de esa pared que las ata con prejuicios tan difíciles de superar como el escepticismo ante una orden de alejamiento a la que María Amparo, de nombre simbólico, no puede ampararse. Por todo ello, la obra documenta que, pese a la cobertura legal, los cambios jurídicos no logran un cambio sistemático de los valores aprendidos. Aprendido y construido culturalmente es que María Amparo tenga la errada convicción de que, al acusar a su marido, está obrando mal debido a su falta de autoestima: «Mi chico diría que estoy chocha» (34)⁹. Percibe su cuerpo cosificado, descorporeizado, anulado por su entorno –«las palabras se me enhebran a las arrugas de la ropa y de la cara» (44), pero no admite verbalmente que es una mujer maltratada. Sólo lo piensa; no pide ayuda. Para dar cuenta de algunos de sus temores no confesados, encabeza la obra una cita –«El miedo es dolor»– de Louise Bourgeois, autora que ha cuestionado símbolos tan asentados como que la ociosidad y la espera sean atributos propios de la feminidad [Jiménez, 2006].

Al valorar las indicaciones brindadas sobre la puesta en escena, podremos anotar cómo en la pared simulada en el escenario han de proyectarse anuncios

⁹ La edición citada es Pascual, ed. 2004.



publicitarios sexistas, definiciones del diccionario de la Real Academia sobre «mujer», «libertad» y «justicia», o videoinstalaciones que conectan con el debate sobre la confesión de una tortura como un delito público: «*las paredes proyectan imágenes de la instalación The Turner Prize [1999] de Tracey Emin*» (35). No parece casual esta mención a la artista británica conocida por recuperar la dialéctica entre víctima y victimario. Parece ser una prolepsis de la intención de confesión de María Amparo. Aunque al poco tiempo retrocede, llega un momento en el que ésta se plantea poner fin a la convivencia con su marido, que no sólo pretendió lesionarla, sino aleccionarla: «Lo de la otra noche ha sido lo último, ya, la definitiva, la gota. Si tuvieras cojones hacías la maleta y te marchabas de casa» [34]. Si se resigna es por estar paralizada por la vergüenza que le produce pensar en el qué dirán en su localidad natal sus vecinas¹⁰. Así pues, es un nuevo signo de opresión en la obra el miedo al qué dirán, así como lo era para Rosa en *La noche que ilumina* el deseo de protección de sus hijos. María Amparo no tiene a nadie con quien hablar y la obra lo refleja: en la línea del teatro documento, es el centro de una sucesión de monólogos alternos y monólogos quebrados cuyo interlocutor es el espectador¹¹.

A lo largo de la obra conocemos la diversa asignación de espacios simbólicos –la pared, la cocina, el sótano, la buhardilla–, pero hay también un personaje con un rol asociado al ámbito locativo: el mendigo Alejandro, «limpio, correcto y educado» (43), que simboliza el exterior, la esfera de lo no-doméstico. La Mujer lo ve a diario cuando baja la basura. Es el único hombre construido positivamente en la obra y la figura que despierta en ella el recuerdo de todo cuanto ha antepuesto al trabajo, como tomarse unas vacaciones, hacer deporte, cuidarse el físico o tener un hijo: «*las paredes proyectan imágenes de distintas campañas publicitarias en los que las protagonistas [...] fingen un embarazo con una lámpara sobre el estómago*»

¹⁰ «¿En el pueblo qué? [...] Más cuchicheo, y más metomentodo» (34).

¹¹ La autora lo explicaba en una entrevista reciente: «Una pregunta es lanzada por las actrices Ana Wagener y Miriam Montilla al público: “¿Qué pasaría en este país y en otros países como éste si cada año fallecieran 93 futbolistas, 93 personas del mundo de la cultura, del mundo de la política... a manos de sus compañeras?”» [cit. en Basalo, 2006: s/p].



(44). A través de estas imágenes, sale a escena, físicamente, la frustración de la Mujer en un efecto de participación del público en sus reflexiones en torno al miedo, la culpa y la violencia.

Si atendemos a otros signos escénicos y a la poética de los objetos convocados en la pieza, podremos convenir que Pascual no sitúa la obra en el interior de una casa, sino en una pared; no es un espacio doméstico unifocal, unilateral que las separe; sino compartido. Una pared tiene dos caras en las que los personajes femeninos de la obra se encierran hasta el punto de no dar señales de alarma a su comunidad. A través de las citas de grupos conocidos que escucha en el piso vecino, la Mujer reflexiona sobre el grado de implicación efectiva en los problemas de los demás pese a la tendencia al «mirón» que fomentan determinados programas de televisión: «Me pregunto a quién le importa la vida de nadie. [...] / Mientras la gente se vuelve loca viendo *Gran Hermano*» (36). Con esta alusión a la pantalla televisiva la autora está exhortando a que los medios de comunicación se comprometan también en ayudar además de en juzgar. En las noticias ofrecidas en televisión no es frecuente encontrar una explicación razonada del porqué de los malos tratos –el sistema de género asimétrico–, razón por la que en el texto hay referencias que complementan estas crónicas; se refieren a creadoras que han subvertido el legado patrimonial patriarcal: frente a las folclóricas de las que es incondicional María Amparo, las que escucha su joven vecina son voces transgresoras, como Astrid Hadad, Luz Casal, Amparanoia o Martirio. Con la tesis central de que el maltrato necesita ser socializado, se remarca así el acuciante requerimiento de que las agredidas sean tratadas por especialistas, no sólo en el ámbito sanitario, legal o informativo, sino también en la propia industria cultural.

Avanzada la obra, el dardo crítico de María Amparo no va sólo dirigido a su marido y a su hijo, sino también a ella misma, que no puede evitar pensar en atacar a su verdugo: «Me quedo pensativa con los cuchillos de carne en la mano» (37). Frente a la violencia inmotivada de su agresor, la suya sería defensiva. Es consciente de que ha sido manipulada psicológicamente –«¿Estás tonta, que no respondes?, me dice desde la



puerta» (37)– y, al contemplar su imagen deteriorada en la sartén llena de aceite – «¿Quién eres?, me pregunto viendo mi cara en el reflejo» (40)–, lamenta haberlo dejado todo por venir a dormir con su enemigo: «A mí ahora no me enredaban ni loca, con mi sueldo, y mi vida, mía» (34). La desolación se ve agravada cuando confiesa que su hijo ha heredado la violencia de su padre: «El chico siempre se repite. / Se repite y nunca termina las frases, y las grita todas» (40). Su vecina es partícipe también de las ofensas del joven, testimonio de que estamos ante una «violencia extendida» que afecta a todo un entorno [Lorente, 2001: 51].

El fotoperiodismo es otra de las armas de denuncia que Pascual añade a este crisol de críticas transversales. La comparación con las beatas en procesión de la fotógrafa Cristina García Rodero enlaza con el rezo de María Amparo, que, resignada a compararse con una mártir, se refugia en las oraciones para huir de su infierno cotidiano. Más que la presencia de la violencia de género, la obra muestra las consecuencias psíquicas de ésta, como ha destacado otra obra de arte feminista escogida para la obra: «*las paredes proyectan imágenes de Smart-Export (1967-1970) de Valie Export*» (38). Cuando se resignó al silencio, primero por el qué dirían en su ciudad natal y después por sentir que sus gritos no querían ser escuchados por los moradores de su bloque, las secuelas dejadas por el maltrato de género en María Amparo han llegado a ser la autoestima pendular, la conmoción aguda, el estado de desorientación por el que se ve incapaz de reaccionar. Como en las torturas, este deterioro psicológico se ha producido ante una continua exposición al desprecio. Por esta razón, cuando la Mujer alude a su vecindario insiste en su falta de solidaridad: «Me pregunto si estaban viendo *Crónicas Marcianas*» (40). Quisiéramos incidir en un monólogo referido a una de las noches, cuando María Amparo pedía ayuda y era criticada por ello. Su comunidad se quejaba por el ruido de las palizas y no por la actuación cotidiana del maltratador:

MUJER.- ¿Cómo unos vecinos se desvelan y otros duermen sin problemas?
Pero si este patio es una caja de resonancia, se oye todo.



Y yo le dije, ella pedía ayuda, ella gritó policía, socorro.
Estaría borracha, no te preocupes, y si se queda es que le va la caña (38).

Después de referirse a su carrera profesional y a hacer balance de su vida construida a base de tránsitos que no le han dado estabilidad emocional ni sentimental, la Mujer reflexiona sobre el miedo egoísta que ella misma ha tenido a la hora de hacer frente a esta lacra: «Llamar al timbre de esa mujer para decirle que estamos aquí» (39). A través de *Pared*, Pascual busca con la Mujer también responsables de este acto criminal en el ámbito institucional –«me da rabia que el Diccionario de mi Lengua [...] no acepte el término *violencia de género*» (46)–, frente a una María Amparo que en sus monólogos interiores llega a inculpar a su propia madre con reproches por no haberla prevenido. De este modo, a los argumentos de un vecindario que trata de minimizar la agresión, se suma la negación por parte de la implicada. Si en *La noche que ilumina*, de Pedrero, el personaje de Rosa era adicta a los ansiolíticos para soportar los malos tratos, en *Pared* María Amparo se evade de todas las formas posibles: lo intenta a través del encierro para que nadie llegue a saberlo; atiende compulsivamente a programas de televisión evasivos; no cesa de escuchar música; se refugia en la oración o en unas alucinaciones con las cuales se aliena de la realidad.

La obra no nos dice que podemos denunciar la violencia de género, sino que debemos contribuir colectivamente a denunciarla. Presenta a la mujer maltratada con el cuadro de síntomas propios de la anulación a la que ha sido sometida. En el único encuentro de la obra, la Mujer sólo tiene un encuentro solidario con María Amparo, que queda abierto. La obra se cierra con una pared en la que se proyectan algunos nombres de mujeres asesinadas por sus parejas en España en la última década. Se sanciona que en ocasiones sean meras iniciales, ya que se producen en todo tiempo, lugar, nacionalidad, edad, nivel socioeconómico o cultural:



MUJER.- Amparo. Yo... ¿Tiene un minuto?

MARÍA AMPARO.- (*Mirando hacia dentro.*) Se me va a hacer tarde. [...] (*Se proyectan los nombres y siglas de nombres de mujeres españolas y/o residentes en España. Junto a sus nombres, un lugar y una fecha.*)

D.A.G. Ansoain (Navarra) 1 de abril de 2003.

María José F. Valencia. 4 de abril de 2003.

D.C.M. Los Montesinos (Alicante) 5 de abril de 2003.

Silvia B.V. Barcelona. 12 de abril de 2004.

[...]

(*La lista continúa...*)

MUJER.- [...] ¿No le ha pasado? Que en unas cosas sí, mucha evolución y mucho desarrollo y mucha tecnología I más D y siglo veintiuno y todo lo demás y en cambio en otras, la Edad de Piedra, la pura caverna, la de Platón...

MARÍA AMPARO.- Yo... No sé si te entiendo bien. Estoy cansada.

MUJER.- Lo que yo le quiero decir es que... (*Un tiempo. Suenan melodías entrecruzadas de Bebe, Amparonaia, Astrid Hadad, Luz y Martirio. Mujer y María Amparo respiran. Juntas.*)

Resplandor, fulgor, pura luz. (48-51)

Entendemos por este final que la Mujer ofrece su ayuda a María Amparo. El fondo acústico apuntala esta resolución, al citar a una cantautora como Bebe, mensaje optimista para las víctimas de violencia de género en letras como *Malo* (2004) o *Ella* (2004). Nos gustaría destacar que en el citado montaje de la obra para el Teatro María Guerrero, Roberto Cerdá añadió tres novedades como complemento escénico: un prólogo con la voz en off de un maltratador, dos paréntesis en los que las actrices leyeron retazos de sentencias reales de casos de asesinato por malos tratos y la promesa de la Mujer a María Amparo de que la llamaría. Este espectáculo con formato de documental poético instó a los espectadores a no hacer oídos sordos a una estrategia destinada a la sumisión de la mujer que no es de dominio privado sino público.

* * * * *

Desde el ámbito de la creación escénica, *La noche que ilumina y Pared* fueron, en 1995 y en 2004, dos apuestas firmes por combatir la indefensión de las víctimas de malos tratos por medio del teatro. A la luz de las obras propuestas, no es sólo el miedo y la desconfianza en el sistema judicial lo que parece hacer que las agredidas lleguen a retirar las denuncias interpuestas. En la actualidad siguen pesando prejuicios sobre la



abnegación, el sacrificio, la censura de la mirada ajena o la actitud silente de la mujer. En estos títulos es destacada la actuación en materia de violencia de género de agentes policiales, juzgados, profesionales médicos y equipos asistenciales, y son sugeridas algunas líneas de sensibilización que, a través del medio escénico, podrían ser eficaces en la prevención de esta lacra social.

Bibliografía

- BARRIOS BAUDOR, Guillermo y RIVAS VALLEJO, M^a Pilar (dirs.), *Violencia de género: perspectiva multidisciplinar y práctica forense*, Pamplona, Aranzadi, 2007.
- BASALO, Sofía, «El único testigo», 2006.
<<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/pared/resenyas.html>>
[Consultado el 04-04-2010]
- BONINO, Luis, *Hombres y violencia de género. Más allá de los maltratadores y de los factores de riesgo*, Madrid, Ministerio de Igualdad, 2009.
- BUTLER, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 2001.
- CASTILLEJO MANZANARES, Raquel, «La dispensa del deber de declarar del artículo 416 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal respecto de la mujer que sufre violencia de género», en *Revista de Derecho Penal*, 2009, núm. 26, 121-140.
- COLOMER HERNÁNDEZ, Ignacio, *La motivación de las sentencias: sus exigencias constitucionales y legales*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2003.



- FERNÁNDEZ MORALES, Marta, *Los malos tratos a escena. El teatro como herramienta en la lucha contra la violencia de género*, Oviedo, KRK Ediciones, 2002.
- GARNIER, Emmanuelle, «*Pared*, escritura medianera», en *Primer Acto*, 2004, núm. 306, 17-21.
- JIMÉNEZ ARENAS, Isabel María, *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*, Valencia, Universidad de Valencia, 2006.
- LORENTE ACOSTA, Miguel, *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: realidades y mitos*, Barcelona, Crítica, 2001.
- MAIER, Steven F. y E. P. SELIGMAN, Martin, «Learned Helplessness: Theory and Evidence», en *Journal of Experimental Psychology*, 1976, núm. 105, 41-45.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (coord. y dir.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Ámsterdam / Nueva York, 2009.
- PASCUAL, Itziar, «*Pared*», en *Primer Acto*, 2004, núm. 306, 29-52.
- _____, «A ti te lo cuento, para que te enteres, pared», en *Artez. Revista de las Artes Escénicas*, 2005, núm. 93, s/p.
- PEDRERO, Paloma, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Prólogo, edición y notas de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1999.
- _____, *Una vida plena, ¿una cama vacía? Diario de una mujer de hoy*, Madrid, Espejo de Tinta, 2006.
- SERRANO, Virtudes, «Hacia una dramaturgia femenina», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1994, vol. 19, núm. 3, 343-364.
- VILCHES-DE FRUTOS, M^a Francisca (dir.), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Ámsterdam/Nueva York, Rodopi, 2005.
- _____, «*Gender Mainstreaming* (transversalidad en medidas de género): un reto para el teatro español en el marco de la creación del espacio cultural europeo», en Fernando Doménech (ed.), *Teatro español*.
-



Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech,
Madrid, Fundamentos, 2008, 441-448.

WALKER, Leonore E, *The battered woman*, Nueva York, Harper and Row,
1979.

ZAZA, Wendy-Llyn, «Entrevista a Itziar Pascual», 2007
<<http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/Pascual/pared/entrevista.pdf>>
[Consultado el 04-04-2010]



En primera fila

Front row

En première file

Usigli: el fundador del drama nacional mexicano

Laeticia Rovecchio Antón
Universitat de Barcelona
laeticia.rovecchio@gmail.com



SWANSEY, Bruce, *Del fraude al milagro: visión de la historia en Usigli*, 196 págs., México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

En esta obra crítica, Bruce Swansey se ha interesado en la figura del dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli. De hecho, este acercamiento crítico a Usigli, y más concretamente al peso de la temática histórica en sus obras, rinde tributo al considerado fundador del drama nacional de México. En este sentido, a pesar de mostrar en su época de estrenos y publicaciones cierto interés, los estudios posteriores no han tomado en mucha consideración la labor del mexicano. De ahí que *Del fraude al milagro: visión de la historia en Usigli* se erige como un estudio fundamental para adentrarse en el universo del escritor. Así pues, a través de un recorrido por la vida y la obra dramaturgica de Usigli, Swansey abre el camino a una interpretación del peso de la historia en toda la producción del dramaturgo.

Es necesario subrayar el hecho de que toda la obra del dramaturgo mexicano gira en torno al denominado «torbellino de la Revolución». De

manera que esta revisión de Swansey viene íntimamente ligada con la cuestión de la celebración del Centenario de la Revolución mexicana. Para ahondar en esta temática de índole histórica, el crítico parte de la noción de umbral que se define mediante la presencia de lugares opresivos que impiden el goce de la libertad de los personajes. Este umbral queda marcado por tres grandes fuerzas: el ámbito familiar, la política y la historia, aunque estas dos últimas acabarán confluyendo en una misma temática. En un primer momento, Usigli se da cuenta de la necesidad de rememorar episodios políticos pasados en búsqueda de una identidad propia. Pero sus últimas obras demuestran una clara vinculación entre la literatura y la historia. Sus tres *Coronas* (*Coronas de Sombra*, *Coronas de Luz* y *Coronas de Fuego*) plasman un retroceso en el pasado histórico, de lo que resulta una cuestión sumamente interesante respecto la concepción espacio-temporal del dramaturgo. El simulacro de historia e identidad nacionales también se puede entrever en las «comedias impolíticas» en las cuales la Revolución se convierte en actualidad. Así, Usigli parte de la idea de que existe una total relación entre el pasado y el futuro, puesto que el primero construye el segundo. Bajo esta primicia, el presente sólo puede entenderse como un tiempo en una suerte de suspensión que no existe en sí, sino que es simplemente un enlace entre ambos otros tiempos. En este sentido, se puede considerar al presente como un umbral que convierte, a su vez, el tiempo cronológico en un tiempo circular que da cuenta del hecho de que la historia no es la verdad, sino que sólo puede ser un sueño –el sueño de construir la nación.

Desde la obra titulada *El apóstol* se entrevé la aparición de espacios cerrados aliados a la falsedad de los personajes, característica procedente del mundo político del país. Pero, como afirma Swansey, a lo largo de su estudio, el punto de culminación de toda la obra de Usigli debe recaer en *El gesticulador* (1947). En ella, aparece el escenario familiar, caracterizado por su violencia, blanco de la construcción de la identidad. Las casas particulares de los diferentes personajes puestos en escena por el



dramaturgo representan un arma de doble filo, ya que, por un lado, anuncian una seguridad permanente que permite realizar una mirada hacia el exterior en busca de una integración, pero, por otro, también concuerdan con el núcleo mismo de la opresión claustrofóbica.

Mediante el análisis de esta obra concreta del dramaturgo mexicano, Swansey releva la presencia de la cuestión política –íntimamente ligada al ambiente familiar– a través de la figura del personaje de Miguel, que se da cuenta de la hipocresía institucional que gobierna el pueblo –un pueblo que vacila entre el afecto y el rechazo de la verdad. A su vez, con el personaje de César Rubio, se inaugura la percepción de la metateatralidad pirandelliana, ya que usurpa la identidad de un hombre muerto. Toda la construcción de esta fantasía reposa en el dominio de un lenguaje totalmente verosímil que se acerca a la noción, desarrollada por Ruiz Alarcón, del «indiano fingido».

Según Swansey, toda la estrategia dramática de Usigli se basa en un intento por penetrar en los hogares mexicanos con el afán de dinamizar la cultura de su pueblo y llevar a cabo una definición de «lo» mexicano. Este anhelo de constitución de un ser propiamente nacional, alejado de las cosmovisiones coloniales, se basa, para muchos artistas de la época, en la recuperación del mundo indígena, sobre todo en los muralistas. Pero, en este caso, nuestro dramaturgo provoca un conflicto mayoritariamente psicológico subiendo al escenario a personajes de clase media totalmente alejados de sus raíces. En efecto, desde sus primeras «comedias impolíticas» hasta la trilogía de las *Coronas*, se plasma una misión civilizadora del pueblo. Estas «comedias impolíticas» destapan el primer peldaño gracias al cual Usigli pretendió acercarse al público. En este aspecto, su obra se asemeja a la labor desempeñada por Maurico Magdaleno y Jaime Bustillo Oro con el Teatro de Ahora. De modo que Usigli apuesta por la formación de actores mexicanos para recrear al pueblo con los mismos gestos y, sobre todo, lenguaje. Es de recordar que la escena mexicana, todavía a principios del siglo XX, estaba dominada por actores españoles. De ahí que Usigli creyera más conveniente acercarse al denominado teatro de revista, ya que



se trata de un teatro más precario que necesitaba constantemente actualizaciones para convertirse en «espejo festivo del país». Este recurso al espejo social pone de manifiesto la profunda necesidad por dar cierta visibilidad a los diferentes estamentos sociales.

En definitiva, la aportación crítica de este análisis meticuloso de Swansey, partiendo de la perspectiva histórica, demuestra que, después de cien años de los acontecimientos de la Revolución mexicana, la figura de Usigli sigue teniendo una total vigencia. Los debates familiares, políticos e históricos presentes en sus obras se vuelven sumamente reveladores para entender el nacimiento de la concepción del ser mexicano en nuestra sociedad contemporánea.



***Le bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau.
Création en France à la Comédie Française par
Anne Laure Liégeois**

Irène Sadowska Guillon
Présidente de «Hispanité Explorations»
guillofo@orange.fr

LEBEAU, Suzanne, *Le bruit des os qui craquent*, Éditions Théâtrales – Jeunesse, Paris, 2008. ISBN: 978-2-84260-298-7

Le bruit des os qui craquent de Suzanne Lebeau. Mise en scène d'Anne-Laure Liégeois. Créé au Studio Théâtre de la Comédie Française à Paris du 11 aux 21 février 2010.

La problématique des enfants soldats dans divers conflits et guerres, transformés en meurtriers, n'est ni un phénomène nouveau ni réductible aux conflits africains. Ce phénomène représente sans doute la forme la plus atroce et la plus abjecte d'utilisation, de déshumanisation et de mutilation des enfants autant dans leur corps que dans leur être profond.

La question des enfants soldats et de la violence faite à l'enfance a été traitée par de nombreux écrivains, parmi lesquels Ahmadou Kourouma, Yambo Ouologuem, Uzodinma Iweala, témoins immédiats de cette barbarie. Elle est en permanence l'objet de campagne de dénonciation et de rapports d'Amnesty International et de diverses ONG. Question qui ne pouvait échapper à la plume de Suzanne Lebeau (née en 1948) auteur de théâtre québécoise, reconnue internationalement comme un des chefs de file de la

dramaturgie pour jeune public, dont l'œuvre, traduite en plusieurs langues, est jouée partout dans le monde.

À l'origine de la création du *Bruit des os qui craquent*, écrit en 2007, une commande faite par la Comédie Française à Anne-Laure Liégeois, metteuse en scène et directrice du Centre Dramatique National de Montluçon. La pièce met en scène trois personnages: Angéline, une infirmière dans un hôpital dans la brousse, et deux enfants échappés du campement des rebelles: Elikia, 12 ans et Joseph, 8 ans. Hors champ, invisible du public, une commission enquêtant sur les enfants soldats embrigadés par les rebelles dans la guerre civile d'un pays africain (le Congo?), devant laquelle témoigne Angéline.

La vie brève d'Elikia pourrait se résumer ainsi: enlevée à 10 ans à sa famille, séquestrée et transformée en soldat jusqu'à 13 ans et morte à 15 ans du Sida. Cette vie courte, un gouffre de violence et d'horreur, est aussi une lutte pour préserver ce qui reste en elle d'humain, dans une situation hors de toute loi éthique.

Dans un sursaut d'humanité, au risque de sa vie, elle empêche les rebelles de couper les bras du petit Joseph et décide de s'arracher à sa condition de soldat bourreau en s'évadant du campement avec le petit garçon. Ils marchent la nuit, dorment le jour, avancent dans la brousse, exténués, évitant toute rencontre, terrorisés par la peur d'être découverts, rattrapés par les rebelles ou les soldats de l'armée qu'ils craignent tout autant. À bout de forces Joseph veut renoncer, refuse d'avancer, Elikia l'oblige à continuer, toujours plus loin, jusqu'à ce qu'ils atteignent le village de Joseph où ils seront soignés à l'hôpital. Elikia convaincra la famille de Joseph de l'envoyer à l'école tandis qu'elle-même, atteinte du Sida, sentant sa mort proche, troque sa Kalachnikov contre un cahier pour y consigner, jour après jour, les trois années de sa captivité et la fuite du camp des rebelles.

Suzanne Lebeau procède à une double mise en abîme de l'histoire d'Elikia, à la fois dans le récit qu'elle en fait dans son cahier et dans le



témoignage de l'infirmière qui, interrogée par la commission, raconte, rapporte les propos d'Elikia et cite les passages de son journal. L'auteur multiplie ainsi les plans temporels et les points de vue: celui d'Elikia sur son passé immédiat, celui d'Angéline, l'infirmière, témoignant après la mort d'Elikia, enfin celui des membres de la commission enfermée dans la logique froide du vocabulaire et des paramètres de la justice.

Ce jeu de mise en abîme constitue la structure de la pièce où alternent le discours direct dans les dialogues des dix brèves scènes et l'indirect, le récit dans les dix comparutions d'Angéline devant la commission. Les brèves scènes représentées, titrées: «La fuite», «La rencontre», «Le fleuve», «Cette guerre», «Le cauchemar d'Elikia», «Se méfier de tous», «Joseph et la faim», «La palmeraie», «L'arrivée à l'hôpital», «Le miroir», tracent les étapes de la fuite d'Elikia et de Joseph qui, dans leurs échanges, reviennent sur l'horreur du camp des rebelles, s'interrogent sur la guerre : contre qui on se bat?, comment reconnaît-on l'ennemi? demande Joseph dont le frère est soldat dans l'armée combattant les rebelles, pourquoi obéit-on aveuglément? etc.

Le témoignage d'Angéline dans ses comparutions successives, pas forcément en relation directe avec la situation dans les scènes qui les précèdent, apporte, à travers ses réponses ou des citations du cahier d'Elikia, un éclairage sur la violence, l'usage fait des enfants et notamment des enfants filles, sur la façon dont on fait des machines à tuer, les dépouillant de tout sentiment humain, sur les traumatismes irréversibles chez ces enfants. Dès sa première comparution Angéline se présente comme porte-parole d'Elikia, chargée de transmettre à la commission d'enquête le journal de la jeune fille. Elle dira à la fin:

Elikia n'écrivait pas pour dénoncer, attaquer, punir. Elle ne donnait pas de noms, au contraire, elle les taisait pour couper la chaîne de violence qui engendre la violence et qui empoisonne la vie. Elle écrivait pour que les enfants de son pays ne voient pas ce qu'elle avait vu, n'entendent pas ce qu'elle avait entendu, ne vivent pas ce qu'elle avait vécu. [87-88]



Angéline parle, interpelle la commission:

Les garçons et les filles de 7,10, 15 ans que nous avons à l'hôpital, que nous avons sorti des armes, où est-ce qu'il faut les envoyer: à l'école ou à la prison pour crimes de guerre ? Comment doit-on les traiter, comme victimes ou comme bourreaux? Ce sont des questions que vous devriez poser dans votre rapport et trouver des réponses et les solutions. [86]

Elle n'a pas laissé à la commission le cahier d'Elikia. Alors que les membres de la commission s'en vont manger au restaurant avec vue sur mer Angéline rapporte, dans l'épilogue, la conclusion de la commission: «Nous ne rédigeons pas de rapport officiel basé sur les déclarations d'enfants» [87] Elle ramène le cahier avec elle à l'hôpital pour le relire, pour comprendre les enfants qui y arrivent chaque fois plus nombreux et plus malades. « Pour comprendre comment soigner ces blessures qui ne saignent pas. » [87]

Suzanne Lebeau situe l'histoire racontée dans la pièce au Congo. Anne-Laure Liégeois opte dans sa mise en scène pour une ouverture de la lecture de la pièce. En intégrant dans le spectacle, par la voix *off* interposée, des petits textes de Primo Lévi et de Bono, chanteur du groupe U2, et en s'écartant de tout réalisme, elle dépasse le cadre africain de la pièce et lui confère une dimension plus universelle. Elikia et Joseph devenant ainsi des figures quasi emblématiques des enfants victimes des génocides dont nous connaissons déjà l'horreur.

Cette dimension universelle est renforcée par les images (photos d'Amnesty International projetées à la fin du spectacle) d'enfants jouant au football avec un crane et d'autres enfants jouant à la marelle. L'effet produit par ces images est d'autant plus fort qu'il n'y a pas d'autres projections dans le spectacle.

En cohérence avec sa lecture ouverte de la pièce Anne Laure Liégeois conçoit pour sa mise en scène un espace unique, non réaliste, du récit. Cet espace, au fur et à mesure du jeu, contiendra les lieux évoqués par Elikia et Joseph, mais non figurés sur scène. Anne Laure Liégeois inscrit juste



quelques marques de théâtre dans cet espace de nulle part : au centre, au sol, des palettes en bois, au fond une bassine d'eau et un robinet au mur dont l'eau coulant à un moment évoque la rivière et une paire de grosses chaussures militaires. À l'avant-scène, à droite, une chaise où, pendant toute la durée du spectacle, l'infirmière avec le cahier est assise devant le micro pour témoigner et répondre aux questions de la commission.

Elikia porte une sorte de treillis, pantalon et veste trop grande de soldat avec toujours près d'elle sa Kalachnikov et Joseph, chemise et pantalon. En accord avec le parti pris de la mise en scène, décalée du réalisme, de l'incarnation au premier degré, de l'identification des acteurs à l'aspect physique ou à l'âge des personnages, Elikia, 13 ans, jouée par Suliane Brahim, plus petite que Benjamin Jungers, interprétant Joseph, 8 ans.

Une grande économie du jeu, parfois juste quelques gestes évocateurs, la marche est immobile. Aucune recherche de produire de l'émotion ni chez les enfants ni chez Angelina, jouée avec une exemplaire retenue par Isabelle Gardien. Pas d'effets d'éclairages, ils créent une pénombre et basculent parfois sur Angéline interrogée.

Tout le travail de la mise en scène est articulé sur le tissage dans l'espace des temps et des différentes voix, points de vue, qui racontent cette histoire. Anne-Laure Liégeois réussit remarquablement à créer sur scène un présent déjà passé. Tout ce qui s'est passé est raconté dans le cahier et dans une série de flash-back, Angéline s'en fait l'intermédiaire devant la commission, invisible sur le plateau, dont on devine seulement les questions à travers ses réponses.

C'est finalement Angelina qui pose la question clef qui ne cadre pas avec les catégories de la justice: «Comment traiter ces enfants, comme victimes ou comme bourreaux?» Une mise en scène sobre, minimaliste dans sa forme, d'une extrême rigueur, cohérence et intensité, qui saisit l'essentiel de la problématique de l'enfance monstrueusement massacrée en la situant dans une perspective plus objective et plus globale, hors d'une approche

affective, sensibiliste et nous confronte aux questions face auxquelles la justice et l'éthique restent muettes.

Au-delà de la problématique de l'enfance mutilée et des enfants soldats, à travers la métaphore du journal écrit par Elikia qui, en tant que «déclaration d'enfant» n'est pas pris en compte dans le rapport de la commission, la pièce de Suzanne Lebeau, tout comme le spectacle d'Anne-Laure Liégeois, inscrivent en filigranes la question de la valeur objective et de la validité du témoignage littéraire, et en général artistique, sur les crimes de guerre ou autres atrocités de notre monde. Quel est l'impact de ces témoignages, à quoi servent-ils? Peut-être seulement aident-ils à réfléchir, à essayer de comprendre, à poser des questions qui attendent des réponses?



**Del manuscrito a la puesta en escena:
Encuentro multidisciplinario en torno a
Lope de Vega y al teatro del Siglo de Oro**

Laura Mier
Semyr & Arcadia University
lauretinina@yahoo.es

Durante los días 22, 23 y 24 del pasado mes de abril tuvimos la oportunidad de asistir en Barcelona al IV Seminario de Estudios Literarios organizado por el grupo de investigación Prolope, la Universitat Autònoma de Barcelona y la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, cuyo título, «Espacios de representación, espacios representados: La puesta en escena en el teatro clásico español», nos da una idea muy aproximada del tipo de trabajo que se llevó a cabo.

Desde la organización, por parte del Prolope, con Alberto Blecua y Guillermo Serés a la cabeza, y bajo la coordinación de Francisco Sáez Raposo, la ambición de organizar un encuentro de intercambio cultural amplio que contemplara el hecho teatral desde todos los ángulos posibles fue todo un éxito. Creo que hablo en nombre de todos los asistentes cuando digo que tuvimos la ocasión de aprender, y mucho, tanto de los planteamientos más filológicos como de los más espectaculares. Es cierto que tal vez sería interesante organizar encuentros desde el mundo espectacular con más participación académica, ya que parece que siempre tienen más peso los trabajos filológicos, y a los historiadores de la literatura, a veces, nos cuesta leer los textos teatrales sin perder de vista que su objetivo era la representación. Pero está claro que en seminarios como éste se sientan las bases para una investigación conjunta o, por lo menos, compartida, que es el camino que deberíamos seguir. Como broche final al

congreso, algunos tuvimos la oportunidad de disfrutar de la representación de la obra de Lope de Vega *De cuándo acá nos vino*, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que nos permitió comprobar, una vez más, algunos de los asuntos que durante esos días debatimos.

El programa estaba concebido contemplando el hecho teatral en su globalidad, con una atención muy marcada en el momento de la representación y la concepción del espacio escénico. Dentro del enfoque más filológico de las intervenciones, algunas se centraron especialmente en el uso del espacio dentro de los textos teatrales. Así, Javier Huerta Calvo hizo un recorrido a través de los espacios poéticos desde la Edad Media hasta hoy, prestando especial atención a los dramaturgos renacentistas: Juan del Enzina, Gil Vicente, Lucas Fernández y Bartolomé Torres Naharro.

Juan Antonio Martínez Berbel, analizó, en tres obras de Agustín Moreto –reescrituras de obras de Lope de Vega–, el uso de los espacios, lo que demostró cómo tanto éstos como los vacíos de escenario se reducen considerablemente de un dramaturgo a otro.

Miguel Zugasti estudió y caracterizó el espacio del jardín en Lope de Vega, presente en más de cincuenta comedias, y constituido como el lugar de encuentro de los amantes por antonomasia. Escenográficamente el jardín es muy simple, pero juega con el «decorado verbal» que los espectadores construyen con los versos declamados.

Por otro lado, hubo varios trabajos que tomaron como punto de partida la puesta en escena de los textos clásicos. Abraham Madroñal se centró en cuáles fueron las circunstancias en las que se representó por primera vez *La noche de san Juan* de Lope de Vega.

Héctor Urzáiz habló sobre *La corona merecida*, de 1603, obra utilizada por Lope para criticar ciertas formas de gobierno, ya que se trata de una recreación de María Coronel, acosada por Pedro el Cruel (que en la comedia es Alfonso VIII), y cuya puesta en escena presenta una gran complejidad.



Natalia Fernández analizó cómo la puesta en escena, en el sentido más amplio del término, servía en las comedias de santos para apuntalar su significado moral. Así, en estas comedias hay escenas que adquieren una significación trascendente porque Lope de Vega utiliza símbolos popularizados por la literatura devota, la predicación y las diversas realizaciones pictóricas y visuales.

Oana Andreia Sambrian nos planteó cómo podía ser la puesta en escena de las cruzadas en las obras escritas por Lope de Vega entre 1596 y 1608. La guerra santa se representaba mediante la alusión o la representación discursiva, apoyada siempre en elementos sonoros para llamar la atención al público, y en efectos especiales como el de la cabeza cortada. El principal problema, evidentemente, venía de la mano de la dificultad de representar la multitud que se resolvía con el personaje colectivo, lo que lo convertía en parte del universo escénico de la cruzada.

Felipe B. Pedraza Jiménez, a través del comentario de diversas puestas en escena, planteó las ventajas de una escenificación contemporánea de los clásicos, cómplice con la rica y coherente carga signíca de los textos, desmintiendo la necesidad de la transgresión de los montajes actuales y denunciando el ramalazo antiteatral que incluye imprecaciones a un público que aspira a ver representadas las obras «tal y como son».

María Luisa Lobato analizó las máscaras parateatrales y teatrales en el Siglo de Oro vistas como espacio para la fiesta, estableciendo una tipología que podríamos simplificar de la siguiente manera: mascaradas en las calles no cortesanas (para la proclamación de dogmas de la fe católica; beatificaciones y canonizaciones de santos) y mascaradas en las calles cortesanas (para festejar victorias militares; para festejar a reyes; organizadas por los nobles; y en presencia de los reyes para celebrar Carnestolendas). Por último, consideró las máscaras en el teatro propiamente dicho, en especial en Calderón de la Barca y las que funcionan como colofón de la comedia.



Por último, Margaret Rich Greer nos habló de la dimensión dramática y social de los espacios teatrales del Siglo de Oro, trazando paralelismos entre los espacios teatrales del Londres isabelino y el Madrid de los Austrias.

Sin embargo, las intervenciones más suculentas fueron las que llevaron a cabo las personas más alejadas del mundo filológico. Los escenógrafos Juan Sanz y Miguel Ángel Coso humanizaron los textos teatrales, devolviéndoles la vida que les pertenece cuando nos relataron su experiencia con la puesta en escena de Calderón, *El lirio y la azucena* o *La Paz Universal*.

Uno de los momentos más emotivos, sin duda alguna, fue la intervención de la actriz Alicia Sánchez. Lo que en principio iba a ser una exposición sobre las dificultades de la asunción del verso como expresión y reto que supone para cualquier actor, terminó siendo un recorrido por su carrera profesional y las diferentes vicisitudes que la llevaron a investigar y trabajar con textos clásicos y el rigor que requieren. Con su voz emotiva, todos recordamos que son los actores quienes dan vida a los textos y quienes hacen que el público crea lo que en ellos está escrito.

El músico Antoni Rossell nos dio unas utilísimas pautas para la reflexión sobre la función de la música en el teatro clásico español. Su generosidad le llevó a volver al próximo día para deleitarnos en exclusiva con unas piezas de Juan del Encina, cuyo teatro es imposible concebir al margen de la música, y unos versos del *Cantar de Mío Cid* acompañados por la zanfona, que hicieron las delicias de todos los presentes.

El diseñador Lorenzo Caprile puso la nota final en este apartado contándonos su labor como figurinista de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Centró su intervención en la elaboración del vestuario para *Don Gil de las Calzas Verdes* y en la concepción conjunta del personaje entre el actor y el diseñador, respetando al máximo el rigor histórico. Mientras disfrutábamos de su intervención ricamente documentada con imágenes tuvimos la oportunidad de curiosear el *dossier* personal que elaboró con los



materiales y el diseño de cada personaje, lo que nos permitió hacernos una idea más aproximada del proceso creativo del diseñador.

La mezcla de diferentes profesionales con un interés común: el teatro clásico, provocó interesantísimos debates dentro y fuera de la sala. Si bien es cierto que, una vez más, se alzaron las voces de denuncia ante la separación tan fuerte que existe entre aquellos que investigan sobre el teatro y quienes lo llevan al escenario, personalmente considero que congresos multidisciplinares como éste ayudan a hacer que esta fisura sea cada vez más imperceptible.



Entre bastidores

In the Backstage

Dans les coulisses

Entrevista a Itziar Pascual



Fotografía de Rafael Roa

Itziar Pascual constituye una figura de suma importancia dentro del panorama teatral español actual. Sus obras ofrecen una perspectiva constructiva acerca del devenir femenino en nuestra sociedad. Este hecho se ve reforzado por su vinculación con el AMAEM de Madrid. La dramaturga vuelca su mirada hacia dentro, hacia la recuperación de una memoria olvidada y silenciada.

Dramaturga, articulista teatral, antigua directora de la revista *Escena*, profesora en la RESAD,... acumulas diversas actividades relacionadas con el teatro. ¿Qué te aporta cada una de ellas?

Intento comprender el teatro como una práctica creativa, pero también como un territorio de pensamiento y de crítica. La perspectiva teórica me permite interrogar a la creación, plantearle problemas concretos; la práctica me permite realizar las hipótesis en acciones precisas; y el trabajo docente es el laboratorio vivo de ambas. Hoy me parecen estas perspectivas complementarias y necesarias.

Te has estrenado también en el género juvenil e infantil. ¿Qué te aporta esta indagación para un público más joven? Justamente, el hecho de que se trate de otro tipo de público, ¿influye en tu manera de trabajar y de escoger los temas?

Me apasiona, pero es un territorio en el que tengo todas las curiosidades y ninguna certidumbre. Me influye, creo, en el modo de defender la esperanza como alternativa de vida, como resultado, no de un *happy end* impuesto, forzosa y forzadamente, sino de una visión crítica. Y gracias al descubrimiento de algunas autoras –entre ellas, sin duda, Suzanne Lebeau, y su monumental trabajo de escritura y de reflexión ante el teatro para la infancia y la juventud– he podido adentrarme en este universo en el que quiero seguir: como espectadora, como creadora y como compiladora de textos. Y me permito una recomendación: *Le bruit des os qui craquent*, de Suzanne Lebeau, que ha publicado *Primer Acto* en su último número. Una joya.



En cuanto a la dramaturgia, ¿para ti cuál es la función del dramaturgo en esta sociedad?

La de escuchar y observar con atención su tiempo y el mundo que le rodea, para no caer en las trampas de la actualidad, y hacer valer la escucha y la evocación del presente.

¿Crees que el hecho de ser mujer dificulta el acceso a la representación en las salas?

Las mujeres –en España, al menos, pero la situación no es muy diversa en nuestro entorno– disponen de una situación dificultada en el acceso a los recursos económicos y salariales en condiciones de paridad frente a sus colegas varones. Los datos son precisos: las mujeres en España asumen cerca de un ochenta por ciento del trabajo no remunerado; un ochenta por ciento de los contratos a tiempo parcial son para mujeres, y la brecha salarial entre mujeres y hombres, en los niveles de licenciados universitarios, es de las más altas de Europa: un 30%. La desigualdad así reflejada es de tipo vertical y horizontal.

No tenemos datos para sostener que las artes escénicas constituyan una excepción frente al conjunto de la vida laboral española. Pero, en todo caso, necesitamos más datos, más estudios. Experiencias como la de *Proyecto Vaca* y su Comisión de Paridad, –que han documentado la dificultad de actrices, dramaturgas y directoras para acceder a los teatros públicos en la ciudad de Barcelona– me parecen muy importantes para dar toda la precisión a esta cuestión.

Se siente a través de tus textos un gran compromiso con los problemas que atañen a nuestra sociedad (incomunicación, violencia de género, etc.). ¿Crees que el teatro, más allá de ser el reflejo de nuestra realidad, puede ser un medio para fomentar cierta concienciación social en el público?



Puede ser una ocasión para la conciencia empática: la que nace de comprender, afectiva, íntimamente, el dolor del otro. Pero depende siempre de la necesidad específica de cada autor. También ha existido un teatro que ha alimentado olvido y desmemoria, o un concepto de entretenimiento evasivo y poco rico. José Monleón recuerda que la historia del teatro español contemporáneo podría contarse, al menos, desde dos perspectivas diferenciadas: la historia del arte y la historia de la taquilla. Y que en esas dos historias cabrían autores y títulos muy distintos...

Ahondando un poco más en esta cuestión, ¿hoy en día, cómo calificarías el papel del espectador del siglo XXI? ¿Ayuda en este proceso de concienciación social o más bien se muestra insensible a estos problemas?

Creo que la noción compacta, predecible, de espectador teatral hoy no nos es suficiente. Podemos prever, como mucho, ciertos rasgos socioeconómicos –los que suelen reflejarse en los análisis cuantitativos del sector cultural– pero esto no resuelve las preguntas que los creadores se hacen de la relación entre el arte y el público. No olvidemos, también, que el superávit de ficciones, como plantea Óscar Cornago, ha liquidado esa división tan nítida, entre creación y recepción. Hoy todo espectador crea, dentro y fuera de la representación teatral.

¿Ha influido en tus obras la situación de la mujer en el teatro?

Sí. Completamente. Mi presencia en la AMAEM Marías Guerreras y mi interés en la historia del asociacionismo teatral de mujeres es un ejemplo concreto de ello.

De hecho, eres miembro del AMAEM, ¿por qué esta elección? ¿Responde a un intento de desvinculación con el universo teatral masculino o simplemente a una necesidad por promover la creación femenina?



Responde a la conciencia de que el escenario no es un espacio paritario. Esto lo vemos a diario en el acceso a papeles y roles de las actrices, especialmente de aquellas que no tienen una edad jovencísima. Las compañeras de la Unión de Actores, constituidas en un equipo, Mujeres en Unión, están estudiando cómo la edad afecta de distinta forma a actores y actrices. Y ello se refleja en el acceso al empleo, a papeles ricos e interesantes, no estereotipados, a forjar una carrera dinámica y que te permita no encasillarte. Dicho en pocas palabras: ellos maduran; ellas envejecen. Ellos pueden ser galanes maduros; ellas pasan de enamoradas a abuelas. Con el problema de que el número de actrices para papeles de jóvenes enamoradas es enorme... Esto se refleja en un reciente estudio de la Unión Europea, *Edad, Género y el Empleo de los Artistas-Intérpretes en Europa*.

¿Cuál es tu método creativo?

No tengo un método único, sistemático, que me vincule a la escritura dramática. Trabajo con diversas estrategias; a veces en términos de escritura en soledad; a veces, a partir de improvisaciones, con el trabajo de actrices con las que tengo una cierta proximidad; a veces para teatro – danza, un género que me apasiona... Me gusta aprender y enfrentarme a experiencias no realizadas anteriormente. Para mí un ejemplo de este tipo de experiencia fue realizar la versión y dramaturgia de *Las cuñadas*, de Michel Tremblay. Natalia Menéndez, directora del montaje, me propuso que compusiera la letra de un conjunto de canciones para el espectáculo, cada una con estilos diversos...

¿Cómo llevas el tema de la crítica de tus espectáculos? ¿Hasta qué punto puede llegar a influirte?

La crítica me interesa: la profesional, emanada de los medios de comunicación o la investigación, o no formal, planteada por una persona



que lee o ve tu obra representada. Puede que no siempre comparta lo que se dice, pero me gusta escuchar con atención cómo se percibe el trabajo realizado.

¿Qué autores han marcado tu forma de concebir el teatro?

Uhm... Aquí querría leer el concepto de autores en el sentido más amplio posible, con independencia de su género, estilo o lenguaje. He citado ya a Suzanne Lebeau, maestra y amiga, que me permitió descubrir a Michèle Lemieux, a Ana María Machado... Pero también quiero citar a Martha Graham, Mary Wigman y en especial a Pina Bausch, por tener la generosidad de ofrecer su alma en cada trabajo. Brecht y Beckett, claro, pero también los poetas, –Cernuda, José Hierro, Gil de Biedma– y el humor y la ironía de Sabina Berman, Sanchis Sinisterra... Faltan muchos, pero comprendo que la respuesta debe tener un cierto esquematismo...

En tus primeros escritos (*Las voces de Penélope* y *Fuga*), recurres a mitos femeninos (*Penélope* y *Ariadna*), esta elección marca, desde tus inicios, un gran compromiso con el devenir femenino. ¿Qué importancia tiene para ti esta vuelta a los orígenes míticos respecto a la condición femenina actual?

Me gustan los mitos porque me gusta su fuerza ancestral. Su imagen es rica, poderosa. Y me gustan los mitos, también, para descreer de ellos; para alimentar la duda o proponer nuevas hipótesis. El caso de Penélope es para mí un ejemplo clarísimo de este trabajo, que se ha enriquecido, después, con la revisión de otros personajes esenciales de la dramaturgia: desde Catalina Haupt hasta Laurencia o Salomé. El trabajo en las Marías Guerreras ha tenido mucho que ver con este proceso. Y quiero recordar aquí, el trabajo de *Tras las tocas*.

Por otro lado, piezas teatrales como *Varadas*, *Benigno* o incluso *Père Lachaise* presentan un recorrido por acontecimientos de la Guerra Civil. En el caso de *Variaciones sobre Rosa Parks*, miras hacia la



historia más reciente de Estados Unidos a través de la lucha de esta costurera afroamericana. ¿Qué papel tiene la memoria histórica y, más concretamente, el rescate de los personajes femeninos en tus creaciones?

El teatro siempre me parece una oportunidad para atender a esos espectadores silenciosos a los que citaba Matthias Langhoff: los muertos. Si imaginas *Romeo y Julieta* representada ante los muertos caídos de Capuletos y Montescos es mucho más interesante. Bueno, esa es la tarea. Recordar que las y los que estamos aquí recogemos un legado y un patrimonio de vida, de experiencia, de lucha, de nuestros predecesores. Y que es importante no olvidarlo.

Estos personajes femeninos son motivos de una búsqueda recurrente, ¿se debe a tu propia condición o responde a tu afán por presentar la historia silenciada de las mujeres?

Creo que me interesan las mujeres –independientemente del hecho de que yo sea mujer– como una oportunidad para escuchar una voz silenciada durante siglos. A la noción de género se añaden y sobreponen otras y no menores discriminaciones: por razones socio-económicas, culturales, raciales, religiosas... Esa es la encrucijada en la que me coloco como autora. De ahí procede Rosa Parks, Natalia Karp o la Mujer de *Solo tres palabras*.

Algunas de ellas, se divulgan en claves totalmente anónimas (A o B de *Varadas*, *Mujer de Pared* o *La niña de Miaules*), ¿por qué escoges tratarlas desde la impersonalidad? ¿Es una manera de aglutinar a todo un conjunto de mujeres?

El nombramiento de los personajes se modifica esencialmente durante el siglo XX, incluyendo una noción de sustracción informativa. Es una estrategia que me interesa en algunos casos: poner *deberes* al espectador.



A pesar de indagar constantemente en la puesta en escena de personajes femeninos característicos, no se puede decir que tu teatro es feminista, sino que intentas paliar la imagen desdibujada de la mujer en nuestra sociedad desde su psicología más subjetiva. Nos podrías hablar del concepto de “mujer-bisagra”.

Esta es una reflexión teórica importante, que me interesa mucho: el estudio del arte feminista y la definición del teatro feminista en España. Aprovecho para decir que, personalmente, –y comparto el punto de vista de Patricia Mayayo– me parece que carecemos de estudios suficientes sobre el desarrollo del arte feminista en España. Ojalá podamos tener nuevos trabajos al respecto. Así que recibo tu opinión, pero paso directamente a contestar tu pregunta.

Una mujer bisagra es aquella que vivencial, social, económicamente, se constituye como bisagra entre dos prácticas sociales y generacionales distintas; entre la cultura del cuidado y el (supuesto) Estado del Bienestar. Son las mujeres que recibieron una educación instalada en la mística de la femineidad, pero cuyas hijas e hijos han nacido y crecido en democracia, con otros valores sociales.

Pero allí donde el Estado del Bienestar, y las consecuencias de las crisis afectan, ellas ayudan, apoyan, respaldan, cuidan... Ellas están donde no hay plazas de guarderías, camas para enfermos ni plazas para mayores en los geriátricos. Ellas hacen una tarea ingente, asalariada, no reconocida. Son mujeres bisagra. Que conste que la definición no es mía: me la dio una mujer aragonesa, que se definió a sí misma de este modo.

Muchos de tus personajes -María Amparo, Mujer, los tres protagonistas de *Sirenas de alquitrán*, etc.- luchan por salir del engranaje social o al menos modificarlo. Pero no existe ningún desenlace positivo, ¿se debe a una aceptación fatalista de sus condiciones vistas como inamovibles?



Uhm... No. No me gustaría instalarme en la fatalidad. La fatalidad acaba siendo paralizante. En *Pared*, me gustaría recordar que el final está, creo, abierto... ¿O no?

En cambio, el hombre se impone como un contrapunto de estos personajes femeninos. Incluso en *Sirenas de alquitrán* donde sólo hay personajes masculinos, tu discurso hacia la mujer está distorsionado por la falta de conocimiento del universo femenino. ¿Buscas poner de relieve que la falta de comunicación supone un problema para el real conocimiento de la identidad femenina?

En *Sirenas en Alquitrán* ocurre algo que pasa con frecuencia, en mi dramaturgia; que los personajes masculinos se sienten perdidos. No saben o no pueden resolver los problemas. Pero esto es, precisamente, lo que para mí les hace interesantes... Enfrentarse al problema de la impotencia y la incapacidad, permite aprender y cambiar: en algún nivel, al menos.

¿Qué significado conlleva la presencia de personajes muertos que recobran vida en obras como *Père Lachaise* o *El domador de sombras*? ¿Son un nexo imprescindible para el porvenir?

Ellos, ellas, son *El poder invisible*, al que aludía Gordon Craig. Y creo que son una constante en mi dramaturgia, una necesidad de recordar, como nos dice Hamlet, que existen más cosas en el cielo y la tierra, Horacio, de las que se sueñan en tu filosofía...

Hoy en día, las salas están repletas de espectáculos de índole experimental o bien de musicales. Siempre nos encontramos con la misma dicotomía entre teatro comercial y teatro "artístico". ¿Cómo te imaginas la escena teatral española dentro de unos cincuenta años?

¿En el 2060? No sé cómo será el mundo en el 2060. Mi abuela decía que lamentaba mucho haber nacido tan pronto, porque sabía que este siglo iba a estar lleno de novedades y descubrimientos, y no los iba a conocer.



Con noventa y muchos, muchos años, se sentía fascinada por el prodigio de Internet.

Es posible que en cincuenta años haya cambios de tal naturaleza que nos sintamos como los personajes de *El jardín de los cerezos*... No sé cómo será entonces la escena española...

Y hablando de porvenir, ¿cuáles son tus próximos proyectos?

Pues... Para empezar, acabo de integrarme en la Junta Directiva de ASSITEJ España (Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud) y quiero enfrentarme a este desafío con toda la ilusión y compromiso. Y me preparo para el proceso y el proyecto de estreno de *Miailess* en euskera, a cargo de la compañía Vaivén Producciones, concibiendo la propuesta como un espectáculo con música y canciones en directo...

